

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Petrarca topographisch lesen. Raumtheoretische Untersuchungen zum Rombesuch in der Africa.

verfasst von | submitted by

Noah Rumetshofer BEd BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree programme code as it appears on the student record sheet:

UA 199 506 519 02

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree programme as it appears on the student record sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB) Unterrichtsfach
Deutsch Unterrichtsfach Latein

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Hartmut Wulfram

parentibus

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Textkorpus und Thema	1
1.2	Forschungsfragen	2
1.3	Methodische Vorgehensweise	3
1.4	Hypothesen und Erkenntnisinteresse	4
1.5	Gliederung	5
2	Erhebung des Forschungsstandes.....	6
2.1	Forschungshistorische Einbettung des <i>spatial turn</i>	6
2.2	Raumforschung zu Petrarca's Œuvre	7
3	Der Rombesuch in der <i>Africa</i>	13
3.1	Kontextualisierung der Textstelle.....	13
3.2	Überblick über die Stationen des Rombesuchs	14
3.3	Narratologische Analyse	19
3.3.1	Analyse der Stimme	19
3.3.2	Figurenanalyse	24
3.4	Topographische Analyse.....	25
3.4.1	Unterschied zwischen <i>setting</i> und <i>frames</i>	26
3.4.2	Darstellung des literarischen Raums	27
3.4.3	Raumkonstruktion durch Bewegung der Figuren	30
3.4.4	Raumanalyse anhand von Verbalausdrücken	33
3.4.5	Morphosyntaktische Raumanalyse.....	35
3.4.6	Arten des literarischen Raums.....	37
3.4.7	Semantik des literarischen Raums.....	40
3.4.8	Die einzelnen Stationen des Rombesuchs	45
3.4.9	Abschließende Erkenntnisse	61
3.5	Analyse der Kategorie Zeit	63
3.5.1	Narratologische und historische Zeitstruktur	64

3.5.2	Interpretation der Analyseergebnisse	68
3.6	Chronotopos-Interpretation	69
3.6.1	Das raumzeittheoretische Konzept nach Michail Bachtin	69
3.6.2	Anwendungsspektrum für die <i>Africa</i>	73
3.6.3	Chronotopos der Vergangenheit	75
3.6.4	Chronotopos der Zukunft	79
3.6.5	Exkurs: Chronotopos des Epos	82
4	Der Rombesuch in den <i>Familiaria</i>	86
4.1	Gemeinsamkeiten zur <i>Africa</i>	86
4.2	Unterschiede zur <i>Africa</i>	88
4.3	Interpretation	92
5	Conclusio	93
5.1	Fazit	93
5.2	Ausblick	96
6	Literaturverzeichnis	98
6.1	Primärtexte	98
6.2	Kommentare und Lexika	98
6.3	Sekundäre Forschungsliteratur	98
6.4	Internetquellen	103
7	Anhang	104
7.1	Primärtext <i>Africa</i> VIII,856–955 inkl. Codes	104
7.2	Abstract (Deutsch)	111
7.3	Abstract (Englisch)	111

Vorwort des Verfassers

An dieser Stelle möchte ich an meinen Betreuer Univ.-Prof. Dr. Hartmut Wulfram herzlichen Dank sowohl für die Freiheit, die ich bei Themenwahl, Gestaltung und Umsetzung meiner Masterarbeit genießen konnte, als auch die wertvollen Impulse während des Arbeitsprozesses aussprechen. Das Betreuungsverhältnis war von einer umgänglichen Atmosphäre geprägt und er selbst war stets wertschätzend gegenüber mir und meinen Ideen.

Der größte Dank gilt aber den Widmungsträgern dieser Arbeit, meinen Eltern, die mir in den letzten Jahren nicht nur ein unbeschwertes Studium ermöglicht haben, sondern auch immer Interesse an meinen aktuellen Projekten aufbringen konnten und es verstanden, meine Begeisterung für Literatur und Sprache nach bestem Vorbild zu fördern.

1 Einleitung

alme Sol, ... possis nihil urbe Roma visere maius. (Hor. *carm. saec.* 9–12)¹

Rom. *Urbs. Caput mundi*. Die Stadt am Tiber hat seit der Antike Generationen an Dichtern, Schriftstellern und Literaten in ihren Bann gezogen. Von Conrad Celtis über Martin Luther und J. Wolfgang Goethe bis hin zu Grillparzer, Rilke und Bachmann sahen sich unzählige Autoren zu einem gewissen Zeitpunkt ihres Schaffens mit der Ewigen Stadt konfrontiert.² Innerhalb dieser langen Traditionslinie steht Francesco Petrarca (1304–1374), ein avantgardistischer Humanist der Generation, die Dante noch erlebte, aber vor der Zeit des großen Florentiner Bürgerhumanismus wirkte. Innerhalb seines vielseitigen Œuvres, das – obwohl er nur wenige Male in seinem Leben die Stadt Rom aufgesucht hat – Prägungen durch sie aufweist, erweckt das unvollendet gebliebene Epos Interesse.

1.1 Textkorpus und Thema

Petrarcas epische Gedicht über den Zweiten Punischen Krieg, das mit dem Titel *Africa* „die Topographie programmatisch im Namen“³ trägt, steht im Mittelpunkt der vorliegenden Masterarbeit. Es wird jedoch nicht in seiner Gesamtheit untersucht, sondern eine einzelne Textstelle des 8. Buches in den Blick genommen. Die Auswahl fällt auf die Szene, in der sich eine karthagische Delegation nach Rom begibt, um nach der verlorenen Schlacht von Zama Friedensbedingungen für Karthago auszuhandeln. Der Poet nimmt diese Gelegenheit zum Anlass, die Gesandtschaft der Karthager durch Rom führen zu lassen und in hundert Versen (*Afr.* VIII, 856–955) eine topographische Beschreibung der urbanen Sehenswürdigkeiten zu bieten. Obwohl dieser literarische Stadtraum durch Referenzen auf seine jeweiligen realgeographischen Entsprechungen für den Leser als Rom erkennbar ist, handelt es sich bei der dargestellten Stadt dennoch um einen fiktionalen Ort, der nicht mit dem tatsächlichen Rom der Realität gleichgesetzt werden darf.⁴ Das Fiktionale dieser Rombeschreibung zeigt sich vor allem in den Raum-Zeit-Korrelationen des literarischen Textes, welche sich diese Masterarbeit unter Bezugnahme auf raumtheoretische Konzepte zu analysieren bemüht. Außerdem wird die Textauswahl um

¹ „Nährende Sonne, nichts Größeres könntest du erblicken als die Stadt Rom“ (Eigene Übersetzung). Der lateinische Text entstammt aus der Edition von THOMAS 2011.

² Für eine ausführliche, aber bei weitem nicht erschöpfende Liste von Personen, die Texte über Rom verfassten, s. MAHR 2012, 5–9.

³ HUSS / KÖNIG / WINKLER 2016, 123.

⁴ Vgl. BEHM 2019a, 295.

den Prosabrief VI,2 der *Rerum familiarium libri* desselben Autors erweitert, um anhand eines intertextuellen Vergleichs das Besondere der Raum-Zeit-Verhältnisse in der Rombeschreibung der *Africa* aufzuzeigen, da jener Brief ebenfalls einen Spaziergang durch Rom thematisiert und eine literarische Stadtbeschreibung beinhaltet. Den Forschungsgegenstand bilden somit die beiden Texte Petrarcas und die literaturtheoretischen Modelle, welche zur Analyse und Interpretation der literarischen Phänomene innerhalb des Rombesuchs herangezogen werden, allen voran das Konzept des Chronotopos von Michail Bachtin, aber auch die semiotischen Raumtheorien des ebenfalls sowjetischen Jurij Lotman.

1.2 Forschungsfragen

Da Raum und Zeit die wichtigsten Konstitutionskriterien der Dichtung sind, „die zu den zentralen Komponenten fiktionaler Wirklichkeitsdarstellung zählen“⁵, stehen sie und ihre wechselseitige Beeinflussung wie bei vielen anderen literaturwissenschaftlichen Forschungsansätzen im Zentrum dieser Masterarbeit.

Anhand von drei Forschungsfragen, die sich aus untergeordneten Teilfragen zusammensetzen, wird der Rombesuch der *Africa* untersucht: Erstens beschäftigt sich die vorliegende Arbeit mit der Frage, wie der literarische Raum der Stadt Rom erzeugt wird. Im Zuge dessen werden präzise Nachforschungen über die sprachlichen Mittel angestellt, die Petrarca auf semantischer und morphosyntaktischer Ebene verwendet, um innerhalb der Romführung die Topographie des Textes zu entfalten. Zweitens wird komplementär zur ersten Fragestellung nach der zeitlichen Gestaltung des Textes gefragt, wobei untergeordnete Forschungsinteressen hier mit denjenigen der ersten Forschungsfrage korrespondieren. Und drittens bemüht sich die Arbeit um eine Antwort darauf, wie sich die beiden Konstituenten Raum und Zeit verbinden. Die Frage, wie sich die fiktionalen Raum-Zeit-Korrelationen beschreiben lassen, und nach dem Wesen ihrer Fiktionalität konstituieren hierbei Teilfragen.

Aus offenkundigen Gründen weist die ausgewählte Textstelle – immerhin ist ihr Inhalt eine räumliche Beschreibung eines Stadtpaziergangs – ein größeres Potenzial für die Analyse der topographischen Verhältnisse als der Zeitverhältnisse auf, weshalb sich die Arbeit ostentativ einer Untersuchung der Topographie zuwendet. Daraus ergibt sich die Schwerpunktverteilung, dass die topographische Analyse den meisten Raum der Arbeit einnimmt, während die temporale Analyse bloß einen Exkurs füllt. Da dem literarischen Raum ein derartiger Zuspruch erteilt wird, ist es an dieser Stelle notwendig, grundlegende Begriffe zu klären: Eine begriffliche

⁵ NÜNNING 2009, 33.

Unterscheidung zwischen *Ort* und *Raum* trifft die vorliegende Arbeit nicht; die beiden Begriffe und ihr jeweiliger Plural werden synonym verwendet. Mit der Bezeichnung *literarischer Raum* ist ein Objekt der diegetischen Welt gemeint, das „nach den Regeln der erzählten Welt zur Umgebung mindestens einer Figur werden“⁶ kann. Im Kontext des Rombesuchs der *Africa* bezeichnet der literarische Raum somit einen beliebigen lokalen Ort, von dem im literarischen Text die Rede ist.

1.3 Methodische Vorgehensweise

Das methodische Vorgehen operationalisiert das soeben erläuterte Forschungsvorhaben, indem es im Zuge einer topographischen Analyse sprachliche Darstellungsmittel identifiziert, die zur Konstruktion des literarischen Raums beitragen. Die topographische Analyse untersucht, wie literarische Räume konzipiert, strukturiert und präsentiert werden, und nimmt dabei die Darstellungsformen und Funktionen der Räume in den Blick. Dieses Vorgehen lässt unterschiedliche topographische Methoden – Ansatzpunkte sind bspw. der Zusammenhang zwischen Raum und Figur oder das Verhältnis von Raum und Bewegung – nicht vermissen und wird in Form von Codes anschaulich, die zur Markierung derjenigen Textstellen, die für die jeweilige Forschungsfrage tragend sind, dienen. Die Codes treffen dabei bis auf die Ebene der Wortgrenze eine Unterscheidung und werden im Anhang erläutert (s. Kap. 7.1). Diese textanalytische Methode des *Close Readings* dient als Grundlage zur raumtheoretischen Interpretation, die auf Basis des Chronotopos-Konzepts von Bachtin erfolgt. Das wesentliche Charakteristikum des Chronotopos besteht darin, dass er eine untrennbare Verbindung der Konstituenten Raum und Zeit in der Literatur beschreibt. Doch da die Chronotopos-Theorie aufgrund dieser allgemeinen Gültigkeit unabdingbar eine Präzisierung erfordert, wird nur der für die Lesart der *Africa* benötigte Aspekt aufgegriffen, historisiert und angemessen kontextualisiert. Besonders weil „neben der räumlichen verstärkt und systematisch auch die zeitliche Dimension“⁷ des Rombesuchs berücksichtigt wird, ist eine derartige Anpassung notwendig. Da Bachtin bei seiner Theorie hinsichtlich „einer ins Detail gehenden erzähltechnischen Analyse“⁸ nachlässig bleibt, wird der methodische Ansatz der Masterarbeit zusätzlich zu den textanalytischen und raumtheoretischen Blickwinkeln um ein narratologisches Instrumentarium erweitert, das erzähltheoretische Begriffe wie Perspektive, Fokalisierung und Erzählstimme zur Analyse hinzunimmt. Um die Untersuchung kompakt auf den Rombesuch des 8. Buches zu beschränken, wird kein

⁶ DENNERLEIN 2011, 158.

⁷ HUSS / KÖNIG / WINKLER 2016, 15.

⁸ Ebd., 18.

intratextueller Vergleich zu anderen Textstellen der *Africa* gezogen, die eine mögliche Gegenüberstellung der topographischen Gestaltung bieten würden.

1.4 Hypothesen und Erkenntnisinteresse

Die Hypothesen für die vorgestellten Forschungsfragen lauten folgendermaßen: Die Topographie der Stadt Rom wird innerhalb des epischen Textes als eine zusammenhängende Folie entfaltet, auf der – ähnlich zu einer Landkarte – die einzelnen Stationen des Rombesuchs ein- und die Bewegung der Karthager nachgezeichnet werden könnte, sodass sich ein vollständiges Bild der Route ergibt. Die sprachlichen Darstellungsmittel, derer sich der Dichter bedient, um den literarischen Raum zu konstruieren, sind besonders verbale Ausdrücke der Bewegung und der Sinneswahrnehmung. Darüber hinaus setzt er Lokaladverbien ein, um die Gebäude der Stadt innerhalb der topographischen Folie zu verorten. Die zeitliche Ebene zeichnet sich vor allem durch Verweise in die Vergangenheit aus. Schließlich postuliert die abschließende These, dass sich die Raum-Zeit-Korrelationen des Rombesuchs unter Bezugnahme der Theorie Bachtins als Chronotopos bezeichnen lassen. Die Art, wie sich Raum und Zeit in dem Text verbinden, lässt sich als Einlagerung der römischen – nämlich sowohl der historischen als auch der mythologischen – Geschichte in die topographischen Merkmale beschreiben. Das Fiktionale der Raum-Zeit-Verhältnisse besteht darin, dass Petrarca auf anachronistische Weise ein chronologisch unmögliches Bild der Stadt Rom beschreibt, das in dieser Form nie existieren konnte.

Indes das fiktionale Moment des Rombesuchs der *Africa* in der Forschung bereits gesehen wurde, besteht das Neue der vorliegenden Arbeit in einer systematischen, detaillierten und literaturtheoretisch gestützten Analyse. Darüber hinaus wird, um diese Verhältnisse zu beschreiben, erstmalig der Chronotopos als passendes Modell zur Hand genommen. Nebenbei verfolgt die Arbeit das Ziel, das Potenzial zur raumzeittheoretischen Lektüre von literarischen Texten, das Bachtins Pionierarbeit für die europäische Romangattung geleistet hat, auf das epische Genre der lateinischen Versdichtung des 14. Jahrhunderts auszuweiten. Schließlich liegt das Erkenntnisinteresse auch auf der literarische Arbeitsweise Petrarcas: Im Zuge einer chronotopischen Vermessung von Rom in der *Africa* wird versucht, die Eigenheiten des Humanisten aufzuzeigen, wie er den literarischen Raum evoziert, mit welchen Funktionen und semantischen Bedeutungen er ihn auflädt und wie er die Reziprozität von Raum und Zeit gestaltet.

1.5 Gliederung

Das erste Kapitel (s. Kap. 2 Erhebung des Forschungsstandes) beginnt mit einem forschungshistorischen Abriss der Raumtheorie und konturiert dabei den *spatial turn*, in dessen Traditionsfolge sich diese Masterarbeit sieht, bevor es in eine Erhebung der Forschungslage zu Petrarca mündet. Diese besteht aus einer Zusammenschau von Rauminteresse und Petrarcaforschung, da bei der bestehenden Menge an Forschungsliteratur zu diesem Autor notwendigerweise ein Schwerpunkt gesetzt werden muss, der auf die Raumforschung bei Petrarca fällt.

Das zweite Kapitel (s. Kap. 3 Der Rombesuch in der *Africa*) bildet den Hauptteil der Arbeit und beinhaltet die oben beschriebenen Analysen von Narratologie, Topographie und Zeitlichkeit sowie die Chronotopos-Interpretation.

Das letzte Kapitel (s. Kap. 4 Der Rombesuch in den *Familiaria*) lenkt zum Abschluss den Blick auf den zweiten Primärtext – Petrarcas Prosa-Brief VI,2 der *Familiaria* an seinen Freund Stefano Colonna, in dem er sich an einen Spaziergang durch Rom erinnert, den er gemeinsam mit dem Adressaten unternommen hat. In diesem intertextuellen Vergleichskapitel steht nicht die Frage nach Gemeinsamkeiten zum epischen Rombesuch im Vordergrund; stattdessen richtet sich die Aufmerksamkeit vielmehr auf die Unterschiede, um auf diese Weise – in einer Kontrastierung zwischen prosaischer und dichterischer Gestaltung eines ähnlichen Inhalts – das besondere Wesen des Chronotopos in der *Africa* aufzeigen zu können.

Im Literaturverzeichnis (s. Kap. 6) findet sich schließlich die zitierte und verwiesene Literatur, bevor der Anhang (s. Kap. 7) die zur Analyse eingesetzten Codes, die im Laufe der Arbeit ausgewertet werden, und Abstracts der Masterarbeit in deutscher und englischer Sprache beithält.

2 Erhebung des Forschungsstandes

2.1 Forschungshistorische Einbettung des *spatial turn*

Seit dem Ende der 1980er Jahre ist in den Kultur- und Sozialwissenschaften eine Entwicklung im Gange, welche die Bezeichnung *spatial turn* trägt. Damit ist eine „umfassende transdisziplinäre, zugleich theoretisch reflektierte Raumforschung“⁹ gemeint, welche sich „vom Glauben an die Wirkungsmächtigkeit der historischen Zeit“¹⁰ ab- und stattdessen zur Kategorie Raum als wesentlichen Forschungsgegenstand hinwendet. Das angestrebte Ziel besteht dabei in einer Dynamisierung des bisher deterministisch gedachten Raumbegriffs und in der Ablösung des einsinnigen Verständnisses von Raum als einem statischen Behälter nach aristotelischem, substantialistischem Sinn,¹¹ demnach der Raum ein Gefäß ist, das einen Körper umfasst. Stattdessen wird der Raum mit einer zusätzlichen Bedeutung aufgeladen, die sich je nach raumtheoretischem Modell unterscheidet. Gemeinsam mit den soziologischen Raumtheorien von Henri Lefebvre und Michel Foucault bilden Jurij Lotmans räumliche Semiotik, Ernst Cassirers mythisch-ästhetischer Raum und Michail Bachtins Chronotopos die wichtigsten Modelle, aus denen sich die Forschungsanwendungen des *spatial turn* speisen.¹² „Diesen wichtigen Beiträgen ist es zu verdanken, dass im Umgang mit literarischen Texten das Thema des Raumes zu neuer Bedeutung avanciert und mit Erfolg in die neuere wissenschaftliche Diskussion um die Literatur assimiliert worden ist.“¹³

Im Bereich der Literaturwissenschaft wurde der Raum lange Zeit abgewertet, indem er bloß als Rahmen der Handlung, Element der Beschreibung oder „zierendes Beiwerk der ereignishaften Narration“¹⁴ verstanden wurde. Seit dem *spatial turn* ändert sich diese Auffassung und die Literaturwissenschaft diskutiert den Raumbegriff mit größerer Intensität.¹⁵ Neu ist seither

⁹ GEROK-REITER / HAMMER 2015, 488.

¹⁰ GÜNZEL 2008, 219.

¹¹ Vgl. GEROK-REITER / HAMMER 2015, 482–5.

¹² Vgl. KIRSTEIN 2019, 247 Anm. 11 und HUSS / KÖNIG / WINKLER 2016, 13.

¹³ MEHIGAN / CORKHILL 2013, 8. Zur historischen Entwicklung des *spatial turn* s. auch DÖRING 2010, GÜNZEL 2003, GÜNZEL 2009 und GÜNZEL 2013, 103–109. Zur Ausdifferenzierung des *spatial turn* in den unterschiedlichen Disziplinen s. DÖRING / THIELMANN 2008, bes. 10 Anm. 18 für eine Auswahl an Publikationen zum *spatial turn* in den Geschichtswissenschaften, Soziologie, Literaturwissenschaft, Medien- und Kommunikationswissenschaften, Philosophie, *postcolonial studies*, *urban studies* und *gender studies*. Zur Entwicklung der verschiedenen Subturns innerhalb des *spatial turn* stellt FRANK eine ausführliche Erklärung bereit: s. FRANK 2009, 56–64 und darüber hinaus auch WARF / ARIAS 2009 und WAGNER 2010.

¹⁴ HALLET / NEUMANN 2009, 19. Vgl. dazu auch GEROK-REITER / HAMMER 2015, 481 und NEUMANN 2015, 96 und NÜNNING 2009, 34. Laut DE JONG ist diese Abwertung nicht gerechtfertigt, da Raum sehr wohl eine zentrale Rolle in der Konstruktion von literarischer Handlung einnehmen kann (vgl. DE JONG 2012, 1–2).

¹⁵ Vgl. FRANK 2009, 54.

die interdisziplinäre Forschungspraxis, unter der sich die Produktivität des Räumlichen für literaturwissenschaftliche Analysen zum wiederholten Male unter Beweis stellen lässt.¹⁶

Zum Einfluss des *spatial turn* auf die Klassische Philologie schreibt KIRSTEIN im Jahr 2019, dass diese Disziplin in den letzten Jahren Impulse aus der Narratologie erhalten hat und darunter auch Werke zu zählen sind, die den Raum und seine Darstellung behandeln.¹⁷ Als wegweisend sind DE JONGs *Space in Ancient Greek Literature* von 2012 und SKEMPIS' / ZIOGAS' *Geography, Topography, Landscape. Configurations of Space in Greek and Roman Epic* von 2013 zu bezeichnen, wobei die erstgenannte Autorin feststellt, dass im 20. Jahrhundert das Forschungsinteresse am Raum zwar gestiegen ist, dabei aber die klassische Literatur von den Raumtheoretiker scheinbar übersehen wurde.¹⁸ Diesem Missstand will DE JONG begegnen und die Lücke in der Forschungsgeschichte schließen, indem sie eine methodische Unterstützung für nachfolgende Forschungsvorhaben bietet und die theoretischen Raumkonzepte zusammenfasst, die sie für eine Raumanalyse von antiken Erzähltexten am sinnvollsten hält.¹⁹ Als weitere Beispiele für Raumforschung in der Klassischen Philologie dürfen BERMAN und BEHM nicht unerwähnt bleiben.²⁰ Anhand dieser Publikationen lässt sich das gesteigerte Interesse an Raumfragen im Fachbereich der Klassischen Philologie festhalten.

2.2 Raumforschung zu Petrarcas Œuvre

Petrarca selbst hat eine besondere Haltung gegenüber dem Raum. Einerseits bezeichnet er sich selbst als *peregrinus ubique* (*Epyst. metr.* III,19 V. 16), da er im Laufe seines Lebens scheinbar keine starke Bindung zu einem Ort aufbauen kann. Andererseits liebt er Gärten; zumindest legt er sich – sobald er sich längere Zeit in einer Stadt aufhält – in Parma, Arquà und Vacluse einen an. Dieses Verhalten färbt auf seine Literatur ab, da er Vacluse „mit besonderer Liebe als einzigartigen Ort der Einsamkeit und Inspiration“²¹ lobt. Anhand des Motivs, das sich durch Petrarcas gesamte Biographie zieht, dass für ihn ein einsamer Rückzugsort erstrebenswert ist,²² da

¹⁶ Vgl. GEROK-REITER / HAMMER 2015, 485. S. weiterführend dazu SASSE 2009.

¹⁷ Vgl. KIRSTEIN 2019b, 206 und KIRSTEIN 2019a, 245. Der letztgenannte Artikel bietet zudem eine kurze Einführung zu den individuellen Beiträgen der Raumforschung in der antiken Epik.

¹⁸ Vgl. DE JONG 2012, 17. Für weitere mögliche Gründe, weshalb es dazu gekommen ist, s. auch DE JONG 2019, 275.

¹⁹ S. vertiefend DE JONG 2012, 2–13.

²⁰ S. BERMAN 2015 und BEHM 2019a und BEHM 2019b.

²¹ FITZON 2006, 277. Zur Rolle, die jenes Tal der Sorgue im Leben des Dichters spielte, s. exempl. STIERLE 2003, 247–253 und REGN 2004, 45 und HESS 2006 und FITZON 2006, 277–81.

²² Vgl. STIERLE 2003, 242–244 und STIERLE 1998, 25 und auch Petrarcas eigenes Werk *De vita solitaria*, das er mit passendem Titel dazu verfasste.

er die Voraussetzung für literarisches Schaffen bedeutet, wird die Relevanz ersichtlich, die Räume und topographische Einstellung des Frühhumanisten zu untersuchen.

Dazu wurde bereits einiges getan: In dem Sammelband von LUCIANI / MOSSER sind mehrere Aufsätze über Petrarcas Aufenthalte in Vacluse, Parma, Venedig und Arquà sowie die Besteigung des Mont Ventoux enthalten.²³ HAYWOOD²⁴ und FÖCKING²⁵ zeigen auf – so bspw. an der Zeichnung des Sorgue-Tals in seinem Kodex von Plinius’ *Naturalis historia* (zu finden in der Handschrift Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 6802. fol. 143 v.) –, dass Petrarca großes Interesse an Topographie hatte. Die wichtige Rolle, die Räume in Petrarcas Leben spielen, geht so weit, dass STIERLE das vierte Kapitel seiner Monographie „Petrarcas Orte[n] und Landschaften (Änderung N.R.)“²⁶ widmet. Darin bietet er nicht nur eine Interpretation des Mont-Ventoux-Briefes,²⁷ sondern setzt sich neben realen Orten, an welchen Petrarca einen Teil seiner Lebenszeit zubrachte (u. a. Paris, Aachen, Rom, Genua, aber insbesondere Avignon und Vacluse) auch mit literarischen Räumen aus unterschiedlichen Werken Petrarcas auseinander. In das Interesse der Raumforschung sind neben der Reisebeschreibung ins Heilige Land²⁸ auch seine poetischen Briefe geraten. So untersucht WULFRAM den literarischen Raum in *Epyst. metr.* III,22 und schreibt über das „Labyrinth als architektonische[n] Bautyp und poetische[n] Imaginationsraum (Änderung N.R.)“²⁹. Auch in einem weiteren Aufsatz hat WULFRAM eine metrische Epistel Petrarcas mit Blick auf den literarischen Raum analysiert: Im Fokus seiner Forschung zu *Epyst. metr.* III,18 stehen die Verortung eines ländlichen Rückzugsortes (*rus*) innerhalb eines urbanen Settings (*urbs*) und wie sich auf stilistische Weise die Überblendung im hexametrischen Versmaß widerspiegelt, und schließlich die intertextuellen Bezüge zu Ovid und die

²³ Die Absicht der Herausgeber – „dare contorni meno vaghi al suo ruolo nella fondazione della moderna idea di paesaggio in Europa“ (LUCIANI / MOSSER 2009, VII) – fasst Petrarcas Orte als konkrete Räumlichkeiten, die besucht werden können, und nicht als poetische Spaziergänge oder idealisierte Landschaften auf. Die vorliegende Arbeit verfolgt einen anderen Ansatz, nämlich eben genau das Fiktionale der Romlandschaft hervorzuheben.

²⁴ S. HAYWOOD 2006.

²⁵ S. FÖCKING 2013. Dieser Aufsatz untersucht zwar einen vernakulären Text, aber exemplifiziert die erfolgreiche Lektüre eines Petrarca-Textes aus der Sicht einer Raumtheorie. Ebenfalls dem *Canzoniere* widmet sich in topographischer Sicht WARNING (s. WARNING 2003), der feststellt, dass der Landschaftsraum in den italienischen Liebesgedichten die besondere Funktion erhält, Laura zu erhöhen.

²⁶ STIERLE 2003, 235.

²⁷ Vgl. ebd., 318–343. Dieser berühmte Brief IV,1 der *Rerum familiarium libri* wurde auch topographisch gedeutet von RITTER 1974 und WARNING 2003, 233 und RIEKS 2005 und OCIEPA 2006, 12–13 und HESS 2006 sowie schon einmal von STIERLE (s. STIERLE 1998, 18–24). Als Archeget dieser zahlreichen Mont-Ventoux-Interpretationstradition, die Petrarca aufgrund seiner Fähigkeit, die Landschaft ästhetisch zu genießen, als das erste Subjekt einer neuzeitlichen Individuumstheorie sieht, mag Jacob Burckhardt gelten (vgl. BURCKHARDT 1989, 295–297).

²⁸ S. BAUER 2023.

²⁹ WULFRAM 2024, 273. Im Mittelpunkt steht dabei die semantische Vielschichtigkeit des verworrenen Gefängnisses und Petrarcas geschickter Kunstgriff, die verhasste Stadt Avignon als ein neues fünftes Labyrinth, das ebenfalls aus Dädalus’ Hand stammen soll, in die Traditionskette einzugliedern.

makrotextuelle Selbstreferenz des Humanisten, aus welcher auf seinen Aufenthaltsort in Mailand geschlossen werden kann.³⁰

Einen besonderen Stellenwert unter Petrarcas Räumen nimmt Rom ein.³¹ Diese Stadt „ist für Petrarca der Ort aller Orte, wo Erde und Welt, Welt und Himmel sich dramatisch berühren.“³² Der Grund dafür liegt zum einen in den antiken Ruinen der Stadt, den sichtbaren Überresten der einstigen römischen Macht.³³ Als sich der Humanist 1337 zum ersten Mal nach Rom begibt, wird „[d]ie Begeisterung für das klassische Rom [...] durch persönliches Erleben gesteigert und bleibt eine zentrale Konstante in seinem Leben. (Änderung N.R.)“³⁴ Zum anderen gilt die Stadt Rom als Symbol für die antike Bildung, Sprache und Literatur, auf die Petrarca großen Wert legt. Dass seine Haltung gegenüber der Stadt vor allem literarisch geprägt ist, zeigt sich darin, dass, „[w]enn Petrarca über Rom spricht, [...] in erster Linie von einem literarisch konstituierten Ort die Rede (Änderung N.R.)“³⁵ ist. Aus der Rombegeisterung folgt, dass Petrarca dem Gedanken der *translatio imperii* kritisch gegenübersteht.³⁶ Stattdessen bemüht er sich Zeit seines Lebens um eine *restauratio Romae*, die jedoch ausbleiben muss.³⁷ Als Gipfel seiner Rompolitik wird die Dichterkrönung angesehen, die 1341 auf dem Kapitol stattgefunden hat.³⁸ Die Forschung geht sogar so weit, in der *Africa* nicht bloß ein panegyrisches Werk auf Robert von

³⁰ S. WULFRAM 2025.

³¹ Als Nachschlagewerke zum mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Bild von Rom seien DISSELKAMP 2013 (s. bes. 43–45 für einen historischen Hintergrund, wie die Tiberstadt zu Lebzeiten Petrarcas aussah) und DISSELKAMP / IHRING / WOLFZETTEL 2006 angeführt. S. in letztgenanntem Sammelband die beiden Beiträge von CREVATIN 2006 und HUSS 2006 zu Petrarca. Als ein Buch, das sich mit der archäologischen Situation Roms in der Renaissance beschäftigt und topographisches Interesse an der Stadt vom frühen 14. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts erläutert, gilt WEISS 1973. Darin nimmt das dritte Kapitel (Seite 30–47) explizit Petrarca und seine Zeit in den Blick. Die Beiträge von SEIDLMAYER 1993 und GREENE 1993 geben ebenfalls einen Eindruck von Rom zur und um die Zeit Petrarcas. Abschließend sei zum Stadtbild von Rom auch auf den Sammelband von RAMSEY 1982 verwiesen.

³² STIERLE 2003, 263. Zu Petrarcas Bild von Rom s. ebd., 263–270. PERUCCHI 2024 hat auf Seite 293 in Anm. 8 eine Liste an Forschungsliteratur zum Verhältnis zwischen Petrarca und Rom zusammengetragen. Das Interesse ihres Essays besteht in der Untersuchung von Monumentbeschreibungen bei Petrarca. Mehr als eine einleitende Erwähnung erhält der Rombesuch der *Africa* jedoch nicht, da der Artikel das Werk *De Remediis* in den Mittelpunkt der Studie rückt.

³³ Vgl. WEISS 1973, 31.

³⁴ GROTE 2006, 22. S. zu Petrarcas Reaktion auf die geschichtsträchtige Landschaft Roms auch STIERLE 1998, 17–18.

³⁵ DISSELKAMP 2013, 43. Petrarcas Romidee ist in seinen Briefen ablesbar; so handeln *Fam.* II,12–15 von der Rombegeisterung und *Epyst. metr.* II,12 vom Bedauern angesichts der römischen Ruinen.

³⁶ Vgl. VINKEN 2001, 43 und STIERLE 1998, 9.

³⁷ S. VINKEN 2001, 48–77 für Petrarcas Bestreben um besagte *restauratio* anhand von vier Texten (*Epyst. metr.* III,2; dem 4. Brief des *liber sine nomine*; der *Invectiva contra eum qui maledixit Italie* und *Fam.* VI,2). Abgedeckt werden dabei unterschiedliche Darstellungen der Stadt Rom. S. für Petrarcas politische Bemühungen, Rom zu alter Größe zu bringen, und die Parallelen zwischen Vergil und Petrarca als Dichterpersonen SMARR 1982. Auf Petrarcas beharrliche Briefe an die Päpste geht STIERLE 1998, 26–7 ein. Petrarcas Rom-Programmatik wird auch behandelt in DISSELKAMP 2013, 45–49 und 55–64.

³⁸ S. exempl. TRAPP 1982, 93–107 zur *laureatio* selbst und MAZZOTTA 2006 zur *collatio laureationis*, der Rede, die Petrarca im Zuge der Dichterweihe gehalten hat.

Anjou und Scipios ruhmvolle Taten zu sehen, sondern vielmehr als Verkündung eines neuen Romgedankens.³⁹

Jenes aus neun Büchern bestehende Epos „besingt die historischen Ereignisse des zweiten Punischen Krieges (218 bis 201 vor Chr.)“⁴⁰, wobei sich Petrarca – neben vielen anderen Vorlagen – inhaltlich an Livius’ *Ab urbe condita* (Buch 30) hält und hinsichtlich der epischen Textgattung an Vergil orientiert. Mit der *inventio* (nämlich der Darstellung der historiographischen Wahrheit), dem vergilischen Archetyp, Scipio als einem neuen *pius Aeneas* und einer philologischen Geschichtstreue versucht Petrarca jedoch zu viele Aspekte in einem Werk zu vereinen. Da ihm die Bewältigung dessen nicht gelingt, muss er das Epos in einem unvollständigen Zustand aufgeben.⁴¹ Nichtsdestoweniger wurde die *Africa* im Laufe der Zeit zum Untersuchungsgegenstand zahlreicher Studien: Neben der Liebesgeschichte des 5. Buches⁴² und den intertextuellen Bezügen zu antiken Vorbildern⁴³ hat sich die Forschung auch der Frage nach Silius Italicus gestellt, da die *Punica* denselben geschichtlichen Stoff verarbeiten.⁴⁴ Zur Aufarbeitung der Forschungslage hat VOCE einen erheblichen Beitrag geleistet, indem sie Forschungsliteratur zur *Africa* des letzten Jahrhunderts gesammelt, chronologisch geordnet, nach Themen gegliedert und mit einer Zusammenfassung versehen hat.⁴⁵ Hinsichtlich Petrarcas Haltung zur Stadt Rom eröffnet sich aber ein interessanter Blickwinkel auf sein episches Poem. Denn während die Stadt Rom in antiken Epen eine wichtige Rolle spielt,⁴⁶ bildet sie in der *Africa* nur ein einziges Mal die Hintergrundfolie für die Handlung – ansonsten erscheint die Stadt nur als bittflehende Allegorie einer Stadtgöttin mit christlicher Färbung in der Götterversammlung des 7. Buches –, nämlich für den Rombesuch der Karthager im 8. Buch. Diese Szene, die Petrarca als eine der letzten Episoden zwischen 1350 und 1365 geschrieben hat,⁴⁷ ohne sich auf einen historiographischen Hypotext zu stützen,⁴⁸ ist von maßgeblicher Bedeutung, um ein Verständnis für Petrarcas Zugang zur Antike, seinem Umgang mit der Erinnerung an die Vergangenheit

³⁹ Vgl. STIERLE 1998, 27.

⁴⁰ HOFFMEISTER 1997, 74. Für eine allgemeine Einführung zur *Africa* s. MARTINEZ 2015, 92–98.

⁴¹ Vgl. ARIANI 1999, 90. S. ebd., 87–97 für Informationen zur handschriftlichen Textgrundlage, zur *aemulatio* klassischer Autoren, zum unvollständigen Zustand der *Africa*, zu den Absichten ihrer Anlage und zu den Gründen für das Scheitern des Dichtervorhabens.

⁴² S. SIMPSON 2006.

⁴³ S. sechs unterschiedliche Aufsätze zur *Africa*-Forschung im Sammelband von AUHAUGEN / FALLER / HURKA 2005.

⁴⁴ S. MARTELOTTI 1983 und TER HAAR 1997.

⁴⁵ S. VOCE 2004.

⁴⁶ Für Vergil und Ovid repräsentiert die Stadt das Ziel der narrativen Struktur. Lucan und Silius behandeln Rom im Bürger- und externen Krieg. Bei Statius und Valerius ist Rom nicht als *setting* inkludiert, sondern nur als *frame*, aber bleibt trotzdem bedeutungsvoll (vgl. BEHM 2019a 285–6). Zum Unterschied von *setting* und *frame* s. Kap. 3.4.1.

⁴⁷ Vgl. GROTE 2006, 54.

⁴⁸ Vgl. ARIANI 1999, 89.

sowie seine literarischen Techniken bei der Beschreibung von Stadträumen und Gebäuden und schließlich seiner Vorstellung von Rom selbst zu entwickeln.⁴⁹ Aus diesem Grund wurde die Episode von einigen Forschenden intensiv behandelt, deren Ergebnisse im Folgenden kurz festgehalten werden sollen.

Eine grundlegende und bis heute maßgebende Analyse haben MARTELOTTI / TROMPEO mit der Überzeugung angestellt, dass „una notevole cura della precisa ubicazione dei monumenti e della loro rispettiva posizione“⁵⁰ die Episode zu etwas besonders Interessantem macht. Die beiden Italiener lesen also den Rombesuch ebenfalls mit einer Aufmerksamkeit für Raumfragen und bemühen sich darum, die Route, welche die Punier durch Rom unternehmen, innerhalb der Stadt zu rekonstruieren und die in der *Africa* erwähnten Gebäude mit realen Bauwerken zu identifizieren.⁵¹ Dabei behandeln sie kurz jeweils die Geschichte der Gebäude und fügen Bemerkungen zu einzelnen Stationen an, etwa dass die Erwähnungen von Horatius Cocles und Cloelia sehr spontan im Text erscheinen. Ebenso machen sie sich Gedanken darüber, wo die Stationen in Petrarcas Hypotexten verortet sind und stellen fest, dass Petrarca Schwierigkeiten hat, die republikanischen und kaiserzeitlichen Gebäude auseinanderzuhalten.⁵² Darüber hinaus macht Petrarca auch sonst topographische bzw. historische Fehler, indem er bspw. mittelalterliche mit antiken Vorlagen vermischt.⁵³ Insgesamt kommen die Autoren zu dem Schluss, dass die Episode Petrarcas Bewusstsein über die römischen Gebäude aufzeigt und dass er sogar eine liebevolle Vertrautheit mit ihnen hat.⁵⁴

Der Aufsatz von HUI⁵⁵ untersucht anhand von drei Textbeispielen unterschiedlicher Autoren (darunter der Rombesuch der *Africa*), wie vergangene und gegenwärtige Zeit innerhalb eines einzelnen topographischen Narrativs koexistieren können. Die Hypothese des Forschers lautet, dass der Spaziergang einen Versuch darstellt, die Stadt als ein Ganzes zu sehen und den Raum (die topographische Lage) mit der Zeit (ihrer Geschichte) zusammenzuschauen.⁵⁶ Somit ist in Ansätzen der Grundgedanke der Chronotopos-Theorie vorhanden, er wird aber noch nicht als

⁴⁹ Vgl. PERUCCHI 2024, 293.

⁵⁰ MARTELOTTI / TROMPEO 1943, 255.

⁵¹ Vgl. ebd., 256–263. Das Vorgehen der Autoren, nämlich die Verbindung zwischen Georaum und literarischem Raum zu analysieren, ist zweitrangig für die Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit, da sie sich primär mit dem literarischen Raum beschäftigt. Relevanz ist aber dahingehend gegeben, dass die Identifikation der im Text erwähnten Gebäude mit realen Bauwerken die Voraussetzung für die Datierung ist, welche die Grundlage für die Chronotopos-Interpretation darstellt.

⁵² Vgl. MARTELOTTI / TROMPEO 1943, 257.

⁵³ Vgl. ebd., 259.

⁵⁴ Vgl. ebd., 263.

⁵⁵ S. HUI 2011.

⁵⁶ Vgl. ebd., 150.

solcher benannt. Stattdessen legt der Essay Wert auf die Vielschichtigkeit der Stadt und sieht „textual Rome as a palimpsest“⁵⁷.

Konkret mit dem Chronotopos als solchen setzen sich hingegen HUSS / KÖNIG / WINKLER auseinander, die sich in einem eigenen Kapitel ihrer Monographie der *Africa* widmen.⁵⁸ Als Chronotopos verstehen die Autoren einerseits „einen diesseitigen, weltlichen, historisch in die Zeit von 206. v.Chr. (...) bis 202 v.Chr. (...) gehörigen“⁵⁹ Chronotopos und andererseits den „Chronotopos der Autor-Jetztzeit des 14. Jahrhunderts“⁶⁰. Diese unterschiedlichen Dimensionen ihrer Interpretation der Chronotopos-Theorie werden einzeln in Unterkapiteln analysiert. Doch obwohl – oder wahrscheinlich gerade weil – das gesamte Epos in den Blick genommen wird, bleibt die Rompassage des 8. Buches unbehandelt.

Schließlich hat Petrarcas Stadtbeschreibung in der *Africa* das Urteil erhalten, dass der Rombesuch der Karthager „das umfangreichste Beispiel dieses Genres“⁶¹ ist. Die Begründung hierfür wird nicht in der räumlichen, sondern in der zeitlichen Entfernung gesehen, da Petrarca die Größe Roms nurmehr in der Vergangenheit finden kann. Aus diesem Grund überschreitet Petrarca die historischen Grenzen der Erzählung und beschreibt auf dem Weg der karthagischen Gesandtschaft „auch Bauten der späteren Zeit, so daß ein Gesamtpanorama der heidnischen Vergangenheit entsteht.“⁶² Diesen Gedanken, dass Gebäude aus unterschiedlichen Epochen im selben Raum vorhanden sind, wird die vorliegende Arbeit weiter verfolgen.

⁵⁷ HUI 2011, 150.

⁵⁸ S. Kap. 4 „Heteronome Chronotopien in Petrarcas *Africa*“ in HUSS / KÖNIG / WINKLER 2016, 123–166.

⁵⁹ Ebd., 125.

⁶⁰ Ebd. Darüber hinaus bringen die Autoren die räumlichen Einflussbereiche der verfeindeten Mächte Karthago und Rom mit dem Semiosphärenmodell von Lotman in Verbindung und nutzen die mit topographischen Zuschreibungen verbundenen Wertungen – nämlich die Abwertung der jeweiligen Gegenseite – für eine Analyse, mit welcher Bedeutung der literarische Raum aufgeladen werden kann (vgl. ebd., 126–148). Zu Lotmans Modell der Semiosphäre s. LOTMAN 1990.

⁶¹ SCHMITZER 2001, 536.

⁶² Ebd. Der Verfasser zieht eine Parallele zwischen der karthagischen Gesandtschaft und dem Briefbuch Ovids aus dem Exil, die beide einen *monstrator* benötigen. S. dazu Kap. 5.2.

3 Der Rombesuch in der *Africa*

In diesem Kapitel wird der Rombesuch, den die Karthager im 8. Buch der *Africa* unternehmen, innerhalb des Gesamtwerks verortet sowie narratologisch und topographisch analysiert.⁶³ Nach einer Kontextualisierung der Textstelle (Kap. 3.1) und einem Überblick über den Verlauf der Romepisode (Kap. 3.2) hält eine narratologische Exposition die Beschäftigung mit diegetischen Fragen bereit (Kap. 3.3). Im Anschluss daran werden zuerst systematisch Erkenntnisse der topographischen Analyse zusammengefasst, die mehrmals an unterschiedlichen Stellen der Textpassage aufgetreten sind (Kap. 3.4.1–7), bevor Ergänzungen zu den einzelnen Stationen des Rombesuchs bereitgestellt werden (Kap. 3.4.8). Nach den topographischen Untersuchungen beleuchtet eine Analyse der Kategorie Zeit (Kap. 3.5) temporale Aspekte, die für die anschließende Chronotopos-Interpretation (Kap. 3.6) tragend sind.

3.1 Kontextualisierung der Textstelle

Das 8. Buch spielt nach der bedeutenden Schlacht bei Zama, welche den Ausgang des Zweiten Punischen Krieges bestimmt und im 7. Buch geschildert wird. Zu Beginn des 8. Buches unterhalten sich Scipio, Laelius und Massinissa am Abend nach jener kriegerischen Auseinandersetzung über die Leistungen von Hannibal und anderen historischen Heerführern. Hannibal kann nach der Niederlage zwar fliehen, aber Karthago unterwirft sich Rom – die Handlung des Epos ist somit im Großen und Ganzen entschieden. Die punische Gesandtschaft reist nach Rom, um dort die Bedingungen für Frieden auszuhandeln.⁶⁴ Kurz vor und in den ersten beiden Versen der ausgewählten Textstelle wird Hasdrubal Haedus, der Anführer der Delegation, als literarische Figur erwähnt, doch im Verlauf des Rombesuchs verliert er jegliche Individualität und die Karthager treten nunmehr kollektiv als Gruppe auf.⁶⁵ Unmittelbar nach der Textpassage, sobald der Rundgang durch die Stadt abgeschlossen ist, begegnen die Punier den Geiseln, welche die

⁶³ Die ausgewählte Textstelle beginnt mit der zweiten Vershälfte des V. 856 (*Quodcumque petebat*) und erstreckt sich bis zur ersten Hälfte des V. 955 (*Attoniti siluere diu.*). Petrarcas lateinischer Text wird der Edition von Bernhard HUSS entnommen, die sich in keinem Iota von Nicola FESTAS Ausgabe unterscheidet. Der Text von HUSS weicht von der Edition von Pierre LAURENS in sechs V. ab, die alle den gleichen graphemischen Unterschied haben, nämlich dass LAURENS bei Eigennamen und einem griechischen Fremdwort *y* statt des Vokals *i* setzt (*Yliacas* statt *Iliacas* [V. 861], *dyademata* statt *diademata* [V. 890], *Lybie* statt *Libie* [V. 913], *Ytalus* statt *Italus* [V. 938], *Ytalie* statt *Italie* [V. 939]) und keine Behauchung im Anlaut von *Historia* schreibt (stattdessen *Ystoria* [V. 942]). Die Textpassage findet sich im Anhang, wo sie auch mit Codes versehen ist, die im Laufe dieses Kapitels nach und nach behandelt und ausgewertet werden. Lateinische Primärtextzitate im Fließtext und in den Fußnoten, die keine Angabe eines Werktitels, sondern nur die Abkürzung V. aufweisen, entstammen aus dem 8. Buch der *Africa*.

⁶⁴ Vgl. GROTE 2006, 55.

⁶⁵ Für eine Zusammenfassung der Eigenschaften des Puniers Hasdrubal Haedus mit einer positiven Bewertung s. FALLER 2005, 82.

Römer gefangen genommen haben. An diese Szene anschließend tritt Hasdrubal wieder als individuelle Figur hervor und nimmt „von den Mauern der ‚einst verhaßten, nun aber so teuren Stadt‘, *invisae quondam, nunc moenia carae / urbis* [Afr. VIII V. 990–1], bewegt Abschied“⁶⁶. Seine deshalb lobend ausfallende Rede folgt in den V. 992–7a und spiegelt, da sie einem Feind Roms in den Mund gelegt ist, die moralisierende und ästhetisch überwältigende Wirkung der Stadt wider.⁶⁷ Nachdem die Gesandtschaft der Karthager aus Rom abgereist ist, wird die karthagische Flotte auf Scipios Befehl hin verbrannt,⁶⁸ bevor das 8. Buch zu Ende geht.

3.2 Überblick über die Stationen des Rombesuchs

Nach den ersten beiden V. der ausgewählten Textstelle, in welchen Hasdrubal die Stadt betritt (V. 856b–857), folgt ein epischer Vergleich mit Ganymed, der vom Olymp auf die trojanische Landschaft herabblickt (V. 858–861). Erst unmittelbar danach beginnt in V. 862 die tatsächliche Besichtigung der Stadt Rom. Deshalb sind die V. 856b–861 nicht in der folgenden Auflistung der Stationen inkludiert. In ähnlicher Weise werden auch die letzten V. 953b–955 ausgeschlossen, da sie nurmehr den Abschluss des Rombesuchs bilden, aber keine eigene Station schildern. Für die Analyse und Interpretation sind der Anfang und das Ende des Rombesuchs selbstverständlich weiterhin relevant, aber die Stationen – an der Zahl 50 –, welche die Karthager auf ihrem Rundgang besichtigen, sind in den V. 862–953a verdichtet. In der folgenden Tabelle befindet sich die Einteilung in die einzelnen Stationen. Zur Bezeichnung der Elemente des Rombesuchs als Stationen muss erwähnt werden, dass darunter nicht bloß die Orte verstanden werden, an denen sich die Karthager aufhalten, sondern dass mit diesem Begriff zusätzlich zu räumlichen Gegebenheiten auch Erzählungen über die Geschichte Roms bezeichnet werden.

Station	Name	Lateinischer Text	
1 (V. 862–863a)	Porta Appia	<i>Appia marmoreo suscepit limine porta Prima viros;</i>	
2 (V. 863b–864a)	Mauern von Pallanteum	<i>magno mox obvia menia giro Pallantea vident,</i>	
3 (V. 864b–865)	Palast von Evander	<i>quo structa est regia monte Evandri primusque nove locus inclitus urbis;</i>	865

⁶⁶ KYTZLER 1993, 306.

⁶⁷ Vgl. ebd., 307.

⁶⁸ Vgl. MARTINEZ 2015, 95.

4 (V. 866–870)	Taten der Carmenta	<i>Hic elementa notis impressa, hic Archados alme Divinum ingenium et miracula maxima rerum Monstrator docet ipse vie librosque repertos Fatidice Carmentis opus, quantumque Latinis Contulit ingeniis mulier veneranda per evum.</i>	870
5 (V. 871a)	Hügel Caelius	<i>Celius ad dextram remanet,</i>	
6 (V. 871b–873a)	Hügel Aventin	<i>fastigia leva Collis Aventini, validasque in rupibus arces Suspiciunt</i>	
7 (V. 873b–875)	Cacus und Herkules	<i>antrumque vident. Hinc fabula Caci Herculeusque labor placido sermone morantes Detinuit loteque boves in gurgite Tusco.</i>	875
8 (V. 876–877a)	Pfahlbrücke	<i>Hic quoque Sublicii pontis pila discolor acris Coclitis admonuit,</i>	
9 (V. 877b–878)	Statue der Cloelia	<i>statuaque insignis equestri Ille locus tenuit fixos in virgine torva.</i>	
10 (V. 879a)	Tempel von Sol	<i>Hinc sedem Solis mirantur</i>	
11 (V. 879b)	goldene Tempel	<i>et aurea templa</i>	
12 (V. 880a)	Tempel von Tellus	<i>Tellurisque domum,</i>	
13 (V. 880b–881)	Hügel Kapitol	<i>Capitoliaque alta paventes Ascendunt ipsumque putant contingere celum.</i>	880
14 (V. 882–885)	Der unversehrte Menschenkopf ⁶⁹	<i>Hic hominis caput inventum fodientibus alte Audivere, prius patrie portenta coacti Et bubalum damnare suum subigendaque turpi Colla iugo et duri presagia certa laboris.</i>	885
15 (V. 886–887a)	Tempel von Jupiter	<i>Hic cellam videre Iovis, qua ditior usquam Nulla fuit,</i>	
16 (V. 887b)	Schatzhaus	<i>censumque alta sub rupe repostum,</i>	
17 (V. 888)	Schwellen	<i>Liminaque innumeris iam tunc calcata triumphis</i>	

⁶⁹ Die zweite Hälfte der Station (V. 883b–885), in welcher die Karthager die alte unheilvolle Prophezeiung ihrer eigenen Heimat in Form des Rindskopfes verwünschen, wird aus der Analyse und Interpretation ausgenommen, da weder Raum erzeugt noch römische Geschichte erzählt wird.

18 (V. 889–895)	erbeutete Wägen	<i>Et niveos currus</i>	
	erbeutete Waffen	<i>et rapta ex hostibus arma,</i>	
	erbeuteter Schmuck	<i>Aurea magnorum nec non diademata regum</i>	890
		<i>Sceptraque et armillas et dempta monilia collo</i>	
		<i>Gemmatusque frenos sellasque ex ordine eburnas.</i>	
	erbeutete Rüstungen und Schiffe	<i>Hic clipeos fractasque rates ac Punica signa</i>	
		<i>Et phaleras novere suas;</i>	
	Trauer als Folge des Anblicks	<i>tacitusque per omnes</i>	
		<i>Luctus iit veteris referens vestigia belli.</i>	895
19 (V. 896–897)	Juno-Tempel mit Gänsen	<i>Tum volucris per templa vagos argentea paulum</i>	
		<i>Occupat incursu Gallorum et voce canora.</i>	
20 (V. 898–899a)	Stadtbewohner und Häuser	<i>Procedunt, fortesque viros habituque verendas</i>	
		<i>Matronas amplasque domos</i>	
21 (V. 899b–900a)	Triumphbögen	<i>variisque gravatos</i>	
		<i>Bellorum exuviis arcus</i>	
22 (V. 900b–901a)	Siegesbanner	<i>et crebra videntes</i>	900
		<i>Signa triumphorum</i>	
23 (V. 901b)	Kampfstatuen	<i>solidoque in marmore pugnās</i>	
24 (V. 902a)	Leichenzüge	<i>Atque sepulcrorum pompas.</i>	
25 (V. 902b–903a)	Aquädukte	<i>Monstrantur aquarum</i>	
		<i>Sub terram celoque vie.</i>	
26 (V. 903b–905a)	Palast von Julius Caesar	<i>Iam valle Suburre</i>	
		<i>Cesaream videre domum, cui summa potestas</i>	
		<i>Debita, cui rerum princeps.</i>	
27 (V. 905b–906a)	Hügel Esquilin	<i>Hinc valle relictā</i>	905
		<i>Esquilias fessi</i>	
28 (V. 906b)	Hügel Viminal	<i>dictumque a vimine collem,</i>	
29 (V. 907–908a)	Hügel Quirinal	<i>Inde Quirinalem superato vertice montem</i>	
		<i>Transierant,</i>	
30 (V. 908b–910)	Statuen der Dioskuren	<i>nudoque duos astare gigantes</i>	
		<i>Corpore conspiciunt – en quot certamina fame! –</i>	
		<i>Praxitelis opus Phidieque insigne supremi.</i>	910

31 (V. 911–913)	Palast der Scipionen	<i>Scipiadum hic latis excelsa palatia muris Atque arces tremuere feras et cognita bello Signa nimis Libie nomenque genusque superbum.</i>	
32 (V. 914–915)	Flaminisches Tor	<i>Hinc leva flexere viam. Flaminia iam tunc Porta vocabatur, que Tuscum respicit orbem.</i>	915
33 (V. 916–923)	Marsfeld	<i>Martius hac reduces vicino flumine campus Excipit. Hic longo traducens ordine rerum Planities sine fine patet:</i>	
	Rutenbündel	<i>quis fascibus altis Primus honos,</i>	
	Lucretia	<i>quonam pectus matrona pudicum Vulnere traiecit,</i>	
	Lucius Iunius Brutus	<i>cui sit commissa virorum Libertas</i>	920
	Kindermord	<i>et qua natos ferus ille securi Percutit;</i>	
	Vertreibung der Könige	<i>ac pulsos violata ex urbe tyrannos Accipiunt, et cuncta notant.</i>	
34 (V. 923b–925a)	Pantheon	<i>Levaque Minerve Amplaque cunctorum monstrantur templa deorum, Venture ad meliora domus.</i>	
35 (V. 925b–926a)	Überquerung des Tiber	<i>Iam Tybridis alti Gurgite transmisso,</i>	925
36 (V. 926b–927a)	Etruskisches Flussufer	<i>dextre super aggere ripe Etruscum tetigere latus:</i>	
37 (V. 927b–928)	Grab des Romulus	<i>ductorque viarum Romuleum immensa designat mole sepulcrum,</i>	
38 (V. 929–931)	Erzählung über Quirinus	<i>Progrediturque loquens quo ductus ad astra Quirinus Turbine transierit, qua tempestate Senatum Obruerit trepidum, metuensque ut palluerit sol;</i>	930
39 (V. 932a)	Erzählung über Proculus	<i>Et Proculi visum memorat</i>	
40 (V. 932b)	Ziegensumpf	<i>Capreamque paludem;</i>	

41 (V. 933a)	Verschwiegenes Verbrechen	<i>At crimen silet ille Patrum.</i>	
42 (V. 933b–935a)	Palast des Ianus	<i>Iam flumina preter Descendunt, collemque vident ubi regia Iani Prisca fuit,</i>	
43 (V. 935b–937)	Tempel des Saturn	<i>iuxtaque domus Saturnia quondam: Ausonie hic regum et Latie primordia gentis Ultima condiscunt et nomina clara virorum.</i>	935
44 (V. 938–940)	Erzählung von Italus und Picus	<i>Hic Italus prior eterni rex nominis auctor Italie Picusque comes stirpsque omnis avorum Narratur, populi que novi monstratur asilum.</i>	940
45 (V. 941–943a)	Erzählung von Porsenna	<i>Inferius longi tenuit certaminis illos Historia et Clusio redeuntes robore reges Castraque Porsenne,</i>	
46 (V. 943b–944)	Erzählung von Scaevola	<i>utque incumbens Scevola flammis Supplittia erranti infligat non debita dextre.</i>	
47 (V. 945–948)	Insel von Lycaon	<i>Inde Licaonia gemino brevis insula ponte Pervia transitur. Poterat vix ulla relatis Esse fides monstis, tantas quod flumine moles Regia preda olim populo spargente dedisset.</i>	945
48 (V. 949–950a)	Rückkehr zum linken Tiberufer	<i>Iam campana iterum leve confinia ripe Calcabant,</i>	
49 (V. 950a–951)	Haus der Fabier	<i>Fabiasque domos miserandaque tanti Funera discebant generis Cremeramque nocentem.</i>	950
50 (V. 952–953a)	Rückkehr zum Kapitol	<i>Ut Capitolino redeuntes vertice tandem Defessum tenuere gradum,</i>	

Das Darstellungsverfahren, dessen sich Petrarca für den Rombesuch bedient, ist „die Periegesis – de[r] Besichtigungsgang vorbei an den römischen Sehenswürdigkeiten (Änderung N.R.)“⁷⁰. Die Konzeption des Besuchs von Station zu Station besteht dabei aus einer relationalen Bewegung von einer Wegmarke zur nächsten. Die damit einhergehende Konstitution des literarischen Raums ist von einer bestimmten zeitlichen Abfolge abhängig, die durch das Erzählen ständig

⁷⁰ DISSELKAMP 2013, 61.

erneuert wird und typisch für literarische Fiktion ist.⁷¹ Die Beschreibung folgt dabei nicht nur einer topographischen Route, die sich von der Porta Appia bis zum Kapitol nachvollziehen lässt,⁷² sondern gleichzeitig auch der narrativen Chronologie von Livius' Stadtgeschichte. „As such, it is both an ekphrasis and an intertext, a *topographia* of place and words”⁷³. Diese Art von Intertextualität, bei der Petrarca bezüglich der Inhalte seines Werkes einer klassischen Autorität folgt, lässt sich als Textzeugenschaft bezeichnen.⁷⁴ Das Prinzip, das der Dichter bei der Beschreibung der Stadt schließlich verfolgt, ist dadurch gekennzeichnet, dass die Bedeutung der Stadt weniger in ihrer Lage selbst liegt, sondern vielmehr in der Geschichte innerhalb dessen. In dieser 100 V. langen Episode verschmelzen diachrone Zeitlichkeit und synchrones Schauen zu einem komplexen, poetischen Narrativ.⁷⁵

3.3 Narratologische Analyse

Die beiden erzähltheoretischen Kategorien Stimme und Figur, zwischen welchen bei der Diegese eine Unterscheidung getroffen wird, bilden das Thema der folgenden Unterkapitel. Bei der Stimme handelt es sich um die Erzählinstanz, welche die Handlung berichtet. Genauso wie sich die handelnden Figuren innerhalb der Erzählung abwechseln, kann auch die Stimme wechseln. Die Begriffe extra- und intradiegetisch beschreiben die Stimme, je nachdem, ob die Erzählinstanz Teil der Handlung ist oder nicht. Analog dazu beschreiben die Begriffe homo- und heterodiegetisch die Figuren, je nachdem, ob sie an der erzählten Handlung teilhaben.⁷⁶

3.3.1 Analyse der Stimme

Die Stimme eines literarischen Werkes kann hinsichtlich der Erzählinstanz und der Fokalisierung untersucht werden. Die erste Hälfte des Unterkapitels ist Ersterem gewidmet, die zweite Letzterem.

Der Großteil des Rombesuchs wird von dem Dichter des Epos erzählt, der nicht unreflektiert mit der historischen Autorpersönlichkeit von Petrarca gleichgesetzt werden darf und von nun an Dichter, Epos-Dichter oder Epos-Erzähler heißen soll.⁷⁷ Bei ihm handelt es sich um eine

⁷¹ Vgl. Glossar in DÜNNE / MAHLER 2015, 515–27, hier 521–2.

⁷² Vgl. DISSELKAMP 2013, 62.

⁷³ HUI 2011, 151.

⁷⁴ S. HUSS / MELDE 2025, bes. 145–153. Zu weiteren klassischen Quellen, die Petrarca für seine Beschreibung von architektonischen Gebäuden verwendet hat, s. PERUCCHI 2024, 306–309.

⁷⁵ Vgl. HUI 2011, 148–50.

⁷⁶ Vgl. GENETTE 2010, 158–159.

⁷⁷ Da für die *Africa* eine gesicherte Autorschaft vorliegt und die Erzählinstanz des Dichters sich mit dem Autor des Textes, nämlich Petrarca, überschneidet, kann die Erzählinstanz auch als auktoriale Position bezeichnet werden,

extradiegetische Stimme, weil die Erzählinstanz nicht Teil der geschilderten Handlung ist. Die extradiegetische Erzählposition kann alle Erzählperspektiven einnehmen und die Erzählstimme beliebig an Figuren abgeben. Die Fokalisierung, die bei einer derartigen Erzählinstanz möglich ist, reicht von einer allwissenden, nullfokalisierten Stimme, „etwa in der Beschreibung eines Handlungsortes bis zur internen Fokalisierung der Erzählinstanz oder einer Figur.“⁷⁸ Die extradiegetische Erzählposition bedient sich in mittelalterlichen Texten häufig einer Nullfokalisierung, „die nur wenig ins Innere der Figuren blickt, sondern die Umstände und die Handlung beschreibt.“⁷⁹ Diese Perspektive ist in der Lage, Informationen in die Erzählung einzubauen, die der extradiegetische Erzähler „aus seinem Wissen um die Hintergründe und die gesamte Handlung bezieht.“⁸⁰ Eine derartige Eigenschaft ist die Voraussetzung, dass überhaupt ein Konzept wie der Chronotopos im literarischen Text auftreten kann.

Ein weiteres Merkmal der extradiegetischen Erzählposition besteht in ihrer Fähigkeit zum Wechsel von Erzählinstanzen. So gibt der extradiegetische Erzähler „seine Stimme an verschiedene intradiegetische Figuren ab“⁸¹. Diejenigen Stellen, die nicht vom Dichter erzählt werden, werden vom *monstrator viae* (vgl. V. 868) geschildert. Dieser nimmt dabei ebenfalls eine extradiegetische Erzählinstanz ein, weil er selbst keinen Anteil an der von ihm erzählten Binnenschilderung hatte, die meistens mythologischen oder geschichtlichen Ursprungs ist und deshalb bereits viele Jahre zurückliegt. Da er aber als Figur Teil der erzählten Welt ist, ist er zugleich eine homodiegetische Erzählinstanz, auf die der Epos-Erzähler Informationen überträgt, „die für die intradiegetischen Figuren (und die Rezipienten) bestimmt sind“⁸² und welche der *monstrator viae* in Form von kurzen Binnenerzählungen anbringt. Die Stellen, auf die eine derartige Erzählstimme zutrifft, wurden in folgenden V. identifiziert: In den V. 866–870 redet der *monstrator viae* zum ersten Mal. Er wird an dieser Stelle eingeführt und das erste Mal im Rombesuch in V. 868 genannt. In den V. 873b–875 wird durch *fabula Caci* (V. 873) angedeutet, dass der *monstrator viae* erzählt. Dass der einzelne V. 882 eine Figurenrede des Straßenführers sein muss, wird durch *Audivere* (V. 883) deutlich. Genauso wird es durch das nachgereichte *accipiunt* (V. 923) klar, dass die Karthager die Rede des *monstrator viae* von V. 918b bis 922 hören,

doch dann bezieht sie sich auf den Text als Ganzes. Da es sich bei dieser Stimme um den Autor der Erzählung handelt, „kommentiert [sie] dann nicht nur den Verlauf der Handlung, sondern kann auch poetologische Kommentare einflechten und damit die Rolle als Autor unterstreichen. [...] Diese Position wird zwischen dem 14. Jahrhundert (Italien) und 16. Jahrhundert zur Regel (Ergänzung N.R.)“ (BURRICHTER 2019, 153). Da diese Anmerkung als Reflexion ausreichen soll, wird – auch aus Gründen der Einfachheit und Abwechslung – der Epos-Dichter im Verlauf der vorliegenden Arbeit bei seinem historisch-biographischen Namen Petrarca genannt.

⁷⁸ BURRICHTER 2019, 151.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Ebd., 153.

⁸² Ebd., 154.

obwohl er selbst nicht erwähnt wird. Dennoch ist anzunehmen, dass es sich trotzdem um seine Figurenrede handelt. In den letzten 25 V. der Textstelle nimmt das Verhältnis von Figurenrede und extradiegetischer Erzählinstanz ein abwechselndes Muster ein: In den V. 929–932, 936–939, 941–944, 947b–948 und 950b–951 findet sich eine Figurenrede des *monstrator viae*, während in den übrigen V. dazwischen der dazugehörige Raum vom Dichter konstruiert wird. Zur Gestaltung der Figurenrede des Straßenführers muss festgehalten werden, dass er nie in einer direkten Figurenrede spricht. Stattdessen stellen die aufgezählten V. entweder eine indirekte extradiegetische Figurenrede dar – als Bsp. s. V. 929, in dem nach *loquens* die Figurenrede in Form eines indirekten Fragesatzes mit *quo ... turbine* (V. 929–930) eingeleitet und mit *qua tempestate* (V. 930) fortgesetzt wird, oder *quis* (V. 918), *quonam* (V. 919), *cui* (V. 920), *qua* (V. 921) –, oder es werden die Orte und vergangenen Geschehnisse, die der *monstrator* erwähnt, nur als Objekt des *Verbum dicendi* angeführt, so bspw. die Akkusative *elementa notis impressa* (V. 866), *Divinum ingenium* (V. 867) und *miracula maxima rerum* (V. 867) als Objekte von *docet* (V. 868). Deshalb soll im weiteren Verlauf der Arbeit von diesen Stellen als indirekte Figurenrede des *monstrator viae* die Rede sein.⁸³

Da die Figurenrede des *monstrator viae* nur in indirekter Form erscheint und er selbst häufig als Ursprung der Rede unerwähnt bleibt (s. die oben bereits angeführten Beispiele *Audivere* [V. 883] und *Accipiunt* [V. 923]), ergibt sich die Folge, dass die Erzählstimme des Dichters und des *monstrator viae* scheinbar zusammenfließen. Daraus geht eine Besonderheit hervor, welche die Binnenreden des *monstrator* nicht mit hundertprozentiger Exaktheit nach den Genette'schen Kategorien beschreiben lässt, da die extradiegetische Stimme des Dichters als Substrat durchscheint. Der fließende Übergang zwischen den beiden Erzählinstanzen lässt die Frage offen, ob es der *monstrator viae* als interner Erzähler ist, der den karthagischen Gesandten die Geschichte Roms erzählt, oder der Dichter seinem Publikum. Sobald jedoch die Haupthandlung des Epos Thema ist und sich die Figuren bewegen, ist es eindeutig, dass der Dichter erzählt. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass es in der *Africa* einerseits die extradiegetische Erzählinstanz des Epos-Dichters gibt, der „über die Geschichte verfügt, allwissend und als Autor der Geschichte auch auktorial ist“⁸⁴. Andererseits tritt der *monstrator viae* als homodiegetische Figur auf, die gleichzeitig aus der Position einer extradiegetischen Erzählinstanz Informationen in Form einer indirekten Figurenrede vermittelt.

⁸³ Die indirekte Figurenrede wird in zwei Formen realisiert: entweder produktiv oder rezeptiv. Produktiv bedeutet, dass die verbale Äußerung des *monstrator viae* im Text in Form eines *Verbum dicendi* genannt wird, bspw. *loquens* (V. 929), *docet* (V. 868), *Contulit* (V. 870) oder *memorat* (V. 932). Rezeptiv heißt, dass die Karthager das Gesagte vernehmen, so bei *Accipiunt* (V. 923), *condiscunt* (V. 937) oder *Audivere* (V. 883).

⁸⁴ BURRICHTER 2019, 150.

Bei der Fokalisierung unterscheidet Genette zwischen Nullfokalisierung (= allwissender Erzähler), externer (= personaler Erzähler) und interner Fokalisierung (= Ich-Erzähler).⁸⁵ Der Rombesuch ist durchgehend nullfokalisiert, weil der Epos-Erzähler mehr Informationen liefert, als die Figuren wissen können. Besonders deutlich wird das in V. 933 anhand der Aussage: *At crimen silet ille Patrum* (V. 933). Die einzigen Argumente, die für eine andere – die externe – Fokalisierung sprechen würden, sind diejenigen Stellen, die mit Emotionalität codiert sind (s. Anhang, Code 6), inklusive der V. 883b–885, in welchen die Punier das böse Omen des Tierkopfes verwünschen, da man dort etwas über die Gefühlswelt der Figuren erfährt. Die Nullfokalisierung deckt sich mit den Stellen, welche von der extradiegetischen Erzählinstanz des Dichters erzählt werden, und mit der indirekten Figurenrede des *monstrator viae*.

DE JONG hat zur Untersuchung des literarischen Raums in Kombination mit Genettes Fokalisierung ein zweiteiliges Modell entwickelt, das im ersten Schritt nach der Fokalisierungsinstanz fragt, welche den literarischen Raum präsentiert. Das ist entweder ein auktorialer Erzähler (genannt *narrator*), eine anonymisierte Instanz („man sah“, genannt *anonymous focalizer*) oder eine Figur, die beispielsweise durch ein Fenster schaut, einen Raum betritt oder durch eine Stadt geht (genannt *character*).⁸⁶ Im zweiten Schritt wird der Standpunkt determiniert und wieviel Abstand zwischen der Fokalisierungsinstanz und dem beschriebenen Ort liegt.⁸⁷ Dabei sind binäre Parameter zu bestimmen: Es handelt sich entweder um einen panoramatischen oder szenischen Blickwinkel (*panoramic vs. scenic standpoint*), der entweder fixiert oder wandelbar ist (*shifting vs. fixed*). Sowohl beim panoramatischen als auch beim szenischen Blickwinkel ist es möglich, dass er von dem Erzähler oder einer Figur realisiert wird (*narratorial vs. actorial* bzw. *of the narrator vs. of the character*), wobei diese Unterscheidung von der Fokalisierungsinstanz abhängig ist, die im ersten Schritt bestimmt wurde.⁸⁸

Ein panoramatischer Blickwinkel liegt vor, wenn ein Erzähler die Position einer Figur einnimmt und sich beispielsweise auf die erhöhte Lage eines Hügels begibt. Dabei ist zu bemerken, dass er auch die Fokalisierung der Figur einnimmt (= *actorial panoramic viewpoint*).⁸⁹ Von einem szenischen Blickwinkel hingegen ist die Rede, wenn sich der Erzähler selbst in der Szene positioniert und sie beschreibt. Dabei kann er sich bewegen (= *shifting scenic standpoint*) oder verharren (= *fixed scenic standpoint*).⁹⁰ Folgt man DE JONGS Begrifflichkeiten, so liegt für den

⁸⁵ Vgl. GENETTE 2010, 121–124.

⁸⁶ Vgl. DE JONG 2012, 11.

⁸⁷ Vgl. ebd., 11.

⁸⁸ Vgl. KIRSTEIN 2019a, 251.

⁸⁹ Vgl. DE JONG 2012, 11.

⁹⁰ Vgl. ebd. Die Verfasserin ergänzt, dass es schwierig ist, eine präzise Unterscheidung zwischen *actorial scenic standpoint of the narrator* und *scenic standpoint of the character* zu treffen (vgl. ebd., 12). Diese Schwierigkeit wird bei der Passage des Rombesuchs aufgrund der oben erwähnten Besonderheit der Erzählstimme, dass der

Rombesuch der *shifting scenic standpoint of the character* vor, da es keinen panoramatischen Überblick über die gesamte Stadt gibt. Folglich muss es sich um einen szenischen Blickwinkel handeln, der sich durch Rom bewegt und keineswegs verharret, weshalb er *shifting* ist. Dass es sich um die Fokalisierungsinstanz eines *character* handelt, liegt daran, dass sich die wahrnehmenden Figuren durch die Stadt bewegen, und diese Inszenierung der Fokalisierung treffend zum Beispiel der dritten Kategorie passt, die DE JONG auf S. 11 anführt (s. Anm. 86).

Die Frage, die im Anschluss an die Analyse von Erzählinstanz und Fokalisierung aufkommt, ist die nach der Relevanz für die raumtheoretische Forschungsfrage dieser Masterarbeit. Während die indirekte Figurenrede des *monstrator* zwar für die Konstruktion von literarischem Raum eine geringe Wirkung aufweist, ist sie dennoch für die Interpretation des Chronotopos wichtig. So schafft die indirekte Figurenrede selten Raum – und zwar nur in V. 922 (*ac pulsos violata ex urbe tyrannos*) und in V. 929–930 (*quo ductus ad astra Quirinus / Turbine transierit*) –, sondern liefert stattdessen die Informationen über die historische Vergangenheit, die an jenem Ort passiert ist, der von der extradiegetischen Erzählinstanz des Dichters evoziert wird. Die indirekte Figurenrede bringt in gewisser Weise die *Chronos*-Hälfte des Chronotopos in den Text ein.

Bei der Frage, wie literarischer Raum in einem Text konstruiert wird, gilt es im Kontext von Erzählstimme und Fokalisierung festzuhalten, dass es mithilfe dieser beiden Kategorien drei Möglichkeiten gibt, Raum darzustellen: Er kann entweder von einem extradiegetischen Erzähler beschrieben, aus der Perspektive einer Figur wahrgenommen oder durch einen Figurendialog evoziert werden.⁹¹ Dadurch ergibt sich die Unterscheidung „zwischen auktorial-erzählten und figural-fokalisierten Räumen“⁹², die stets zusammenwirken, auch wenn in einem Werk eine bestimmte Technik im Vordergrund steht.⁹³ Während im Rombesuch kein einziger Figurendialog entsteht und bereits im vorigen Absatz festgehalten wurde, dass die indirekte Figurenrede des *monstrator* wenig Raum schafft, sind die beiden ersten Möglichkeiten bei der Raumkonstruktion viel produktiver. Die erste Option, die Beschreibung durch einen extradiegetischen Erzähler, erfolgt meistens aus einer statischen, übergeordneten und raum-zeitlich unspezifischen Position⁹⁴ und kann – auch wenn das im Rom der *Africa* nicht der Fall ist – einen

extradiegetische Epos-Dichter und die Erzählinstanz des *monstrator viae* fließend ineinander übergehen, noch einmal zusätzlich verschärft.

⁹¹ Vgl. NÜNNING 2009, 45.

⁹² Ebd.

⁹³ Vgl. ebd.

⁹⁴ Vgl. ebd.

panoramatischen Überblick erlauben.⁹⁵ Demgegenüber steht die interne, figural-fokalisierte Raumgestaltung, welche an wahrnehmende subjektive Figuren gebunden ist, die sich durch den Raum bewegen. Die Folge daraus ist, dass der von Figuren wahrgenommene Raum nur ein subjektiver und partiell erschlossener Erfahrungsraum sein kann.⁹⁶ Aber da sich die wahrnehmenden Figuren innerhalb des Raums bewegen, ergibt die Raumgestaltung anhand der Figurenperspektive im Gegensatz zu der statischen Position des extradiegetischen Erzählers ein dynamisiertes Raumbild. Details dieser Dynamisierung in der Raumdarstellung werden im weiteren Verlauf des Kapitels in extenso behandelt.

3.3.2 Figurenanalyse

Alle im Rombesuch auftretenden Figuren – hauptsächlich die Karthager und der *monstrator viae*, aber bspw. auch Ganymed, die Gänse und verschiedene Personifikationen – sind homodiegetische Figuren, weil sie Teil der erzählten Welt sind. Im Folgenden soll festgehalten werden, in welchen V. die jeweiligen Figuren als Akteure auftreten.

Die Punier handeln in den V. 863b–865 (*magno bis urbis*), 871b–873a (*fastigia bis vident*), 879–894a (*Hinc bis suas*), 898–902a (*Procedunt bis pompas*), 903b–914a (*Iam bis viam*), 925b–927a (*Iam bis latus*), 933b–937 (*Iam bis virorum*), 946b–953a (*Poterat bis gradum*), 954b–955a (*Inde bis diu*) und 918b–923a (*quis bis notant*), wobei es sich bei der letztgenannten Stelle um eine Binnenerzählung handelt, die auf dem Marsfeld erzählt wird. Aus diesem Grund werden weitere handelnde Personen aufgezählt, die aber nicht in der Haupthandlung des Rombesuchs, sondern nur in der Nebenhandlung der Binnenerzählung als Akteure erscheinen. Außerdem handelt Hasdrubal, der Anführer der Karthager, am Beginn der Textpassage in den V. 856b–857 (*Quodcumque bis est*). Der *monstrator viae* handelt an zwei Stellen: V. 866–870 (*Hic bis evum*) und V. 927b–933a (*ductorque bis Patrum*). Bis auf zwei Ausnahmefälle – nämlich Ganymed in V. 858–861 (*Non bis silvas*) und die Gänse im Heiligtum der Iuno in V. 896–897 (*Tum bis canora*) – sind alle übrigen handelnden Figuren Personifikationen. So tritt die personifizierte Erzählung in V. 873b–875 (*Hinc bis Tusco*), V. 941–944 (*Inferius bis dextre*) und V. 938–940a (*Hic bis Narratur*) auf, wobei sie in letztgenannter Textstelle in einer passiven Formulierung erwähnt wird, nämlich dass eine Binnenerzählung gehört wird. Personifizierte Emotionen handeln an zwei Stellen: die Trauer in V. 894b–895 (*tacitusque bis belli*) und ein Gefühl der geistigen Erschöpfung am Ende der Passage in V. 953b–954a (*tum bis arripit*). Eine

⁹⁵ Vgl. NEUMANN 2015, 99.

⁹⁶ Vgl. ebd.

bemerkenswerte Besonderheit, die für die Konstruktion des literarischen Raums äußerst spannend ist, besteht darin, dass der Raum selbst an einigen Stellen als handelnde Figur auftritt. So wird der Raum in den V. 862–863a (*Appia bis viros*), 871a (*Caelius bis remanet*), 876–878 (*Hic bis torva*) und 914b–918a (*Flaminia bis patet*) zum aktiven Teilnehmer der Handlung, während er in den V. 902b–903a (*Monstrantur bis vie*), 923b–925a (*Levaque bis domus*), 940b (*populique bis asilum*) und 945–946a (*Inde bis transitur*) passiv bleibt. Dort wird er lediglich den Besuchern gezeigt oder von ihnen überschritten.

Zum einen mag die Sprache in personifizierten Formulierungen ein Merkmal für das epische Register sein, da die Personifikation des Raums keinen anderen Zweck erfüllt als eine besondere Form der semantischen Funktion, bei welcher Eigenschaften, die normalerweise einem Menschen zugeschrieben werden, auf ein unbelebtes Objekt, ein Tier oder die Natur übertragen werden.⁹⁷ Zum anderen kann durch den Ausdruck, dass der Raum eine Tätigkeit ausführt, das literarische Raumgefüge überhaupt erst erzeugt werden. So entsteht der literarische Raum, indem im Text die Rede davon ist, dass der Raum als Handelnder (s. Anhang, Code 14) – konkret das Tor am Anfang der Textpassage (*suscepit* [V. 862]) und zu einem weiter fortgeschrittenen Zeitpunkt das Marsfeld (*Excipit* [V. 917]) – die Karthager aufnimmt oder sogar festhält (*Ille locus tenuit fixos* [V. 878]). Bei anderen Beispielen macht der Raum jedoch nichts anderes, als einfach vorhanden zu sein, wie der Hügel Caelius (*remanet* [V. 871]) oder die Ebene des Marsfeldes (*patet* [V. 918]). Der Hügel Caelius führt zwar bei erstgenanntem Beispiel nicht wirklich eine Tätigkeit aus, aber ist dennoch in personifizierter Form die handelnde literarische Figur. Auch bei letztgenanntem Beispiel macht die Ebene nichts anderes als zu existieren, aber durch das Verb entsteht räumliche Weite. Weiters tritt die Pfahlbrücke in V. 877 als Akteur auf, wobei ihre Tätigkeit – nämlich bei den Puniern die Erinnerung an Cocles hervorzurufen – als Beispiel für eine poetische Formulierung und weniger als aktives Handeln gesehen werden kann. Die letzte, noch nicht genannte Stelle, bei welcher der Raum handlungsfähig wird, ist V. 917 (*longo traducens ordine rerum*), wo das Marsfeld die Rolle des *monstrator viae* als Erzähler von römischer Geschichte sublimiert.

3.4 Topographische Analyse

In einem Text erzeugt die Fülle aller Raumanzeiger – diese können lexikalischer, syntaktischer oder morphologischer Natur sein – den literarischen Raum. Die folgende topographische Analyse beschäftigt sich damit, jeden einzelnen dieser räumlichen Strukturanzeiger zu betrachten,

⁹⁷ Vgl. DE JONG 2012, 16.

zu analysieren und hinsichtlich seiner Wirkung auszuwerten. Dabei beschäftigt sie sich in erster Linie mit dem in der *histoire* dargestellten Raum. In gewisser Weise entwickelt sich durch die topographische Analyse eine Landkarte, in der die Handlung des Erzähltextes situiert wird und die entweder vollständig oder mit leeren Flecken entsteht. Da aber zur *discours* gehörende sprachliche Elemente ebenfalls Raum beschreiben können, wie bspw. Deiktika, Toponymika oder Eigennamen, wird innerhalb der topographischen Analyse der Raum auch zum Gegenstand der Semantik (in Form von Lokaladverbien und Raumdeiktika) und Grammatik (in Form von Kasusfunktionen wie bspw. dem Abl. loci).

In der ersten Hälfte des Unterkapitels werden einerseits Konzepte vorgestellt, die für das Verständnis der topographischen Analyse erforderlich sind, und andererseits systematisch Punkte zusammengefasst, die bei der Darstellung des literarischen Raums für den gesamten Rombesuch gelten (Kap. 3.4.1–7). In der zweiten Hälfte findet sich eine Analyse der einzelnen Stationen (Kap. 3.4.8), die dem Lesefluss des Textverlaufs folgt und die einzigartigen Besonderheiten der übrigen Stationen aufgreift.

3.4.1 Unterschied zwischen *setting* und *frames*

KIRSTEIN erklärt das Modell von RONEN aus 1986, das von *setting* und *frames* spricht:⁹⁸ Das *setting* ist der Raum, wo die tatsächliche Handlung der Geschichte gerade passiert. *Frames* hingegen sind fiktionale Räume, welche z.B. die tatsächliche Umgebung eines Charakters oder bestimmte Objekte sein können, die aber auf jeden Fall in einem topologischen Verhältnis zur Handlung stehen. Kleinere *frames* können in größere eingebettet sein, z.B. kann das *frame* eines Raums in das *frame* eines Hauses eingelegt sein und das wiederum in das *frame* einer Stadt usw. Die Unterschiede zwischen den *frames* hängen von der Distanz ab, die sie zum jeweiligen *setting* haben. KIRSTEIN veranschaulicht das Modell an einem Beispiel aus der *Aeneis*: Als sich Aeneas im 1. Buch in einem Seesturm befindet, bildet das stürmische Meer das *setting*, während Aeneas' Wunsch, dass er lieber in der Schlacht vor Troja durch Diomedes gefallen wäre als auf See zu sterben (vgl. Verg. *Aen.* I,94–101), einen extraszenischen Raum, ein *frame*, erzeugt. DE JONG folgt ebenfalls der Unterteilung von RONEN in *setting* und *frames*, welche in der Lage sind, einen entfernten, unerreichbaren, hypothetischen oder kontrafaktischen Ort vor Augen zu rufen, welcher den Raum der Handlung auf eine unterschiedliche besondere Weise ausdehnt.⁹⁹ Diese *frames*, die in Form von Träumen, Visionen oder Prophezeiungen zusätzliche räumliche

⁹⁸ Vgl. im Folgenden KIRSTEIN 2019a, 249–50.

⁹⁹ Vgl. DE JONG 2012, 4.

Gegebenheiten eröffnen, können nicht nur durch ihre simple Nennung geschaffen werden, „sondern bspw. auch durch die Ausgestaltung von Örtlichkeiten, an denen Gleichnishandlungen angesiedelt werden.“¹⁰⁰ Wesentlich dabei ist, dass sich die Figuren der Haupthandlung nicht an den importierten oder fingierten Örtlichkeiten aufhalten,¹⁰¹ sondern dass die Räume der *frames* gewissermaßen in den Text projiziert werden. Deshalb sollen die *frames* Projektionsräume heißen.

Beim Rombesuch der *Africa* ist Rom, durch das der *monstrator viae* die Karthager führt, das *setting*. Der *monstrator viae* oder der extradiegetische Epos-Dichter ruft den extraszenischen Ort eines Projektionsraums hervor, wenn er etwas über Mythen oder Geschichte erzählt, das woanders – nicht direkt bei dem Ort, den er gerade beschreibt, – stattgefunden hat. Das ist der Fall am Beginn der Textstelle beim Ganymed-Gleichnis (V. 858–861), weil das Bild des Ida-Gebirges vor Augen gerufen wird, das weit von Rom entfernt ist. Auch bei der Schilderung von Quirinus (V. 929–30) wird ein Projektionsraum erzeugt, da sich Quirinus zu den Sternen erhebt. Die übrigen Erzählungen des *monstrator* stellen keinen Projektionsraum dar, da der Raum der erzählten Handlung nicht extraszenisch ist, sondern ebenfalls in Rom liegt, und zwar an genau der Station, welche die Punier gerade besuchen.

3.4.2 Darstellung des literarischen Raums

Bevor die topographische Analyse im Detail beginnen kann, muss die methodische Annäherungsweise an dieses Vorhaben geklärt werden. Als Grundvoraussetzung für eine topographische Analyse muss gelten, dass ein literarischer Text einen Raum nicht nur in abbildender Weise darstellt, sondern ihn zuallererst konstituiert.¹⁰² An diese Feststellung schließt sich die Frage an, mit welchen Mitteln ein Text den literarischen Raum erzeugt, und daraus folgend, wie ein literaturwissenschaftlicher Zugang die Konstruktion des Raums untersuchen und beschreiben kann. Bezüglich der ersten Frage lässt sich die Raumkonstruktion als „Ausgestaltung und Strukturierung der Gesamtheit von Schauplätzen, Landschaften und Umgebungen der fiktionalen Welt“¹⁰³ verstehen. Bedeutend für eben jene Konstitution sind „die Beschreibung, die Bewusstseinsdarstellung, die Erzählsituation sowie der Figurendialog“¹⁰⁴. Widmet man sich nun der Analyse des literarischen Raums geht es in erster Linie darum, „welche Schauplätze, Gegenstände, Situationen und Ausschnitte der Wirklichkeit in einem narrativen Text ausgewählt und

¹⁰⁰ HUSS / KÖNIG / WINKLER 2016, 56.

¹⁰¹ Vgl. ebd.

¹⁰² Vgl. SASSE 2009, 230 und SASSE 2010, 297.

¹⁰³ NÜNNING 2009, 33.

¹⁰⁴ NEUMANN 2015, 99.

wie diese dargestellt bzw. erzählerisch gestaltet werden.“¹⁰⁵ Im Gegensatz zu der Kategorie Zeit, für deren Analyse es ein systematisches heuristisches Modell gibt, existiert jedoch für die Beschreibung des Raums kein derartiges System.¹⁰⁶ Es gibt zwar differenzierte Annäherungsversuche und eine große Anzahl an unterschiedlichen „Ansätzen zur Erforschung literarischer Raumdarstellung“¹⁰⁷, aber eben kein systematisches Raster an Analysekategorien wie für die Zeitdarstellung. Das mag daran liegen, dass sich die Topographie mit einer typologischen Vielfalt an möglichen literarischen Räumen auseinandersetzen muss,¹⁰⁸ was sich auch an der enormen Anzahl an unterschiedlichen Raumtheorien zeigt.¹⁰⁹ Daraus folgt, dass sich jede literaturwissenschaftliche Untersuchung eigens an einen Text hinsichtlich ihrer raumtheoretischen Forschungsfrage annähern muss, woraus sich „ganz unterschiedliche Fragestellungen und Methoden [... ergeben], durch die Raum oder räumliche Relationen beschrieben werden (Ergänzung N.R.)“¹¹⁰. Zu diesem Zweck wurden für die vorliegende Masterarbeit eigene Codes zur Analyse entwickelt, die im Anhang zu finden sind und dort erläutert werden. An dieser Stelle gilt es zu bemerken, dass die Codes auf Basis der bestehenden Forschungslage zur Raumtheorie entworfen wurden. Ein von Hartmut BÖHME entwickelter Ansatz zur Erfassung der Raumdarstellung besteht darin, dass Raum „nicht von der körperlichen Erfahrung der Widerständigkeit und der physischen Anstrengung der Bewegung im Raum“¹¹¹ getrennt werden kann, sondern dass literarische Figuren den Raum „entsprechend ihrer individuellen Erlebnisfähigkeit und ‚Wahrnehmungssinnlichkeit‘“¹¹² erfahren. Dabei situiert ihr Körper die Individuen im Raum und dient als Orientierungszentrum für das Erleben des Raums, was eine sinnliche Beziehung zu ihm ermöglicht. „Als wesentlicher Bestandteil des subjektiven Raumerlebens erweisen sich die Sinnesmodalitäten des Sehens, Hörens, Riechens und Tastens, die in der Regel über interne Fokalisierungen textuell beobachtbar werden.“¹¹³ Die beiden relevanten Punkte sind, dass literarischer Raum dadurch erzeugt wird, dass ihn einerseits die Personen, die sich in dem Raum aufhalten, mit ihren Sinnen wahrnehmen,¹¹⁴ und andererseits sich dieselben Figuren durch ihn hindurchbewegen. Mag bezüglich der Sinneswahrnehmung der olfaktorische Sinn zwar ebenfalls

¹⁰⁵ NÜNNING 2009, 45.

¹⁰⁶ Vgl. FRANK 2009, 65 und NEUMANN 2015, 96.

¹⁰⁷ NÜNNING 2009, S. 34.

¹⁰⁸ Vgl. ebd.

¹⁰⁹ GÜNZEL hat in seiner Anthologie beinahe hundert unterschiedliche Raumtheorien gesammelt und nach Themenbereichen gegliedert (s. GÜNZEL 2013).

¹¹⁰ GÜNZEL 2009, 12.

¹¹¹ HALLET / NEUMANN 2009, 27.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Vertiefend zur Raumkonstruktion durch Sinneswahrnehmung s. HALLET / NEUMANN 2009, 27 und GEROK-REITER / HAMMER 2015, 502. Der Aufsatz von GEROK-REITER / HAMMER beschäftigt sich mit Topographie in einem germanistisch-mediävistischen Kontext; allgemein gültige Aussagen können jedoch auf die lateinische Literatur des 14. Jh. übertragen werden.

Räumlichkeiten konstruieren, sind doch die visuelle und akustische Wahrnehmung die wichtigsten. Während innerhalb der ausgewählten Textpassage die Visualität ausschließlich in verbalen Ausdrücken (Prädikate und Partizipien) geäußert wird, wird die Akustik sowohl mithilfe von Verben als auch mit Substantiven ausgedrückt. Im Folgenden wird ein Blick auf die Textstellen geworfen, die mit dem Code für visuelle Wahrnehmung (s. Anhang, Code 9) versehen wurden, bevor im Anschluss auf die Akustik eingegangen wird.¹¹⁵

Die Analyse der visuellen Wahrnehmung stellt fest, dass in den meisten Fällen die Karthager die sehenden Personen sind. Bei den in der folgenden Fußnote angeführten Textziten handeln sie aktiv und nehmen visuell wahr.¹¹⁶ Die Verbalausdrücke *admirans* (V. 857) und *mirantur* (V. 879) sind besondere Formen der Visualität, da sie auch mit einem gewissen Maß an Emotionalität verbunden sind, das mit dem Staunen einhergeht. Neben den Beispielen für eine aktive Formulierung gibt es auch eine passive Konstruktion, bei welcher der literarische Raum gezeigt (*Monstrantur* [V. 902], *monstrantur* [V. 924] und *monstratur* [V. 940]) oder das bereits Gesehene thematisiert wird (*Visa* [V. 954]). Nicht nur die Punier nehmen visuell wahr, sondern auch andere Figuren: Ganymed sieht in V. 861 (*despexit*) und der personifizierte Raum in V. 915 (*respicit*). Insgesamt wurde der Code für visuelle Wahrnehmung achtzehn Mal gesetzt, doch davon konstruieren nicht alle Instanzen einen literarischen Raum. Es ist schwierig, eine genaue Unterscheidung zu treffen, wann ein visuelles Verb Raum erzeugt und wann es einen bestehenden Raum verstärkt; in V. 923 bspw. wird *notant* nach *Accipiunt* nachgereicht (*Accipiunt, et cuncta notant.*). Die Erzählungen, die in den V. davor aufgelistet wurden, haben die Karthager bereits durch die akustische Wahrnehmung von *Accipiunt* vernommen und den damit verbundenen Raum konstruiert. Das Verb *notant* (V. 923) ist somit nurmehr eine Bestätigung, dass sie das Gehörte auch mit ihren Augen sehen. Unabhängig von diesem Gegenbeispiel konstruiert aber der Großteil der visuellen Codes ganz eindeutig einen literarischen Raum.

Bei der Analyse der akustischen Wahrnehmung (s. Anhang, Code 8) wird nicht berücksichtigt, ob sie produziert (z.B. *loquens*) oder rezipiert wird (z.B. *Accipiunt*). Das Verb *vocabatur* (V. 915) wird aus der Analyse ausgeschlossen, weil hier keine tatsächliche Akustik vorhanden ist, sondern es sich um einen idiomatischen Ausdruck handelt. Es gibt nur eine einzige Codierung mit der akustischen Wahrnehmung, die sicher nicht vom *monstrator viae* ausgeht, sondern von den Gänsen (*voce canora* [V. 897]), die – genauso wie sie bei der Figurenanalyse als handelnde Tiere hervorstechen – auch hier auffallen. Bei dem als akustische Wahrnehmung

¹¹⁵ Eine Auflistung von Ausdrücken der Visualität und Akustik hat auch PERUCCHI vorgenommen (s. PERUCCHI 2024, 291 Anm. 2).

¹¹⁶ Vgl. *vident* (V. 864 und 934), *videre* (V. 886 und 904), *videntes* (V. 900), *novere* (V. 894), *conspiciunt* (V. 909), *notant* (V. 923) sowie *Suspiciunt* (V. 873) und *vident* (V. 873), die im selben V. ein Hendiadyoin bilden.

codierten Ablativ *placido sermone* (V. 874) ist es unklar, ob das Gespräch vom *monstrator viae* oder von den Puniern ausgeht, die sich gemeinsam unterhalten – beide Lesarten sind möglich. Die besondere Relevanz der Akustik an dieser Stelle wird daran ersichtlich, dass die personifizierte *fabula* (V. 873) als Akteurin auftritt. Augenfällig ist jedenfalls, dass der Ablativ *placido sermone* (V. 874) zwar auf eine akustische Wahrnehmung hindeutet, aber dabei keinen Raum erzeugt, sondern gemeinsam mit *morantes* (V. 874) auf ein gewisses Verharren der Figuren verweist. Diese Verzögerung wird an späterer Stelle interpretiert werden (s. Kap. 3.5.1). Alle anderen akustischen Wahrnehmungen gehen vom *monstrator viae* aus. Darunter gibt es drei aktive Formulierungen, bei welchen er spricht (*loquens* [V. 929], *memorat* [V. 932], *Contulit* [V. 870]). Demgegenüber stehen Textstellen, welche die Karthager als Rezipienten markieren, und folglich der akustische Klang vom *monstrator* ausgehen muss (*Audivere* [V. 883], *Accipiunt* [V. 923]). Dazu ist auch *relatis* (V. 946) zu zählen. Ansonsten gibt es noch zwei Szenen, wo der Straßenführer der logische Ursprung der Akustik sein muss, aber das Verb nicht in seiner Person formuliert wird (*Narratur* [V. 940], *Historia* [V. 942]).

Die oben erwähnte Vershälfte *Accipiunt, et cuncta notant* (V. 923a) kann als Beispiel für eine weitere Besonderheit herangezogen werden, nämlich dass die beiden Sinneskanäle des Sehens und Hörens in der Textpassage miteinander verbunden werden. Auf ähnliche Weise verhält es sich auch in den V. 873–4: Die Visualität des Raumes wird dadurch zum Ausdruck gebracht, dass die Punier die Höhle des Cacus sehen (*antrumque vident* [V. 874]). Gleichzeitig hören sie die Erzählung von Herkules (*Hinc fabula Caci / Herculeusque labor ... / Detinuit* [V. 873–5]), wodurch die akustische Ebene im Text präsent wird, welche der Vergangenheit in mündlicher Erzählung eine Form verleiht. So verhält es sich auch bei den weiteren Stationen des Rombesuchs, dass die Karthager sowohl den Ort sehen als auch die dazugehörige Geschichte hören. Die Bemerkung dieser erzähltechnischen Gestaltung wird eine der grundlegenden Voraussetzungen für die Chronotopos-Interpretation bilden (s. Kap. 3.6).

3.4.3 Raumkonstruktion durch Bewegung der Figuren

Zusätzlich zur Sinneswahrnehmung der handelnden Figuren ist auch ihre Bewegung, im Zuge derer in explorierender Form literarische Räume durchschritten, vermessen sowie Schwellen überquert werden, ein Mittel, wie ein literarischer Text Raum konstruieren kann.¹¹⁷

¹¹⁷ Vgl. HALLET / NEUMANN 2009, 20–21. Vertiefend dazu, welche Rolle die Bewegung zur Raumkonstruktion spielt, s. NEUMANN 2015, 100 und GEROK-REITER / HAMMER 2015, 490.

Dieser Code ist ähnlich produktiv wie die visuelle Wahrnehmung, da er zwanzig Mal gesetzt wurde (s. Anhang, Code 15). Logischerweise geht die meiste Bewegung von den Karthagern aus.¹¹⁸ Dabei gibt es jedoch eine Abwechslung in der Formulierung, denn *relicta* (V. 905), *transmisso* (V. 926) und *transitur* (V. 946) sind passiv, während das logische Subjekt die Karthager sind. Der *monstrator viae* bewegt sich einmal (*Progreditur* [V. 929]), aber er ist bei der Bewegung der Punier mitzudenken, da er grammatikalisch in der 3. P. Pl. inkludiert sein kann, auch wenn er im Text nicht explizit erwähnt wird. Das Verb *iit* in *Luctus iit veteris referens vestigia belli* (V. 895) stellt eine Besonderheit dar, da sich hier die personifizierte Trauer als handelnde Figur innerhalb von Rom bewegt.

Die übrige Bewegung findet nicht im tatsächlichen Handlungsraum des Rombesuchs, also im *setting*, statt, sondern im von einer Binnenerzählung evozierten Projektionsraum: Ganymed bewegt sich über das Ida-Gebirge auf den Olymp zu (*Ingrediens* [V. 859], *translatus* [V. 859]). Auch die Bewegung der Sterne findet in diesem Projektionsraum statt (*vaga sidera* [V. 860]). Quirinius erfährt seine Apotheose und gelangt ebenfalls in den Himmel (*ductus* [V. 929], *transierit* [V. 930]). Diese Bewegung konstruiert zwar ebenfalls Raum, und zwar ihren eigenen Projektionsraum, in dem sie passiert, aber sie trägt nicht zur Konstruktion des Haupterzählraums in Rom bei. Die Rückkehr der Könige (*redeuntes ... reges* [V. 942]) stellt hierbei eine Ausnahme dar, weil ihre Bewegung zwar in einer Binnenerzählung beschrieben wird, sie aber nicht in einem extraszenischen Projektionsraum, sondern immer noch in Rom – jedoch in einem Rom der Vergangenheit – stattfindet.

Im Zuge der Bewegungsanalyse können für den Rombesuch der *Africa* zwei Konzepte aus der Forschungsliteratur bestätigt werden. Da sich die Karthager im literarischen Raum fortbewegen, wird dieser untrennbar mit ihrer Körperlichkeit verbunden. Das Bemerkenswerte – und darin findet sich das erste Konzept – dabei ist, dass der Raum, welcher durch die Bewegung erzeugt wird, nicht vorgängig vor den Figuren ist, sondern dass er erst gleichzeitig mit den Puniern, die eine gewisse Station betreten, existiert und von ihrer Bewegung abhängig ist. Erst die Fortbewegung der Karthager bringt den Raum hervor, der somit in starkem Maß von den handelnden Figuren und vom Ziel der Handlung definiert wird.¹¹⁹ Doch dabei, dass der Raum noch nicht existiert, bevor die Karthager ihn durchqueren, bleibt es nicht, sondern er besteht

¹¹⁸ Vgl. *ingressus ... est* (V. 857), *Ascendunt* (V. 881), *vagos* (V. 896), *Procedunt* (V. 898), *Transierant* (V. 908), *flexere viam* (V. 914), *reduces* (V. 916), *Descendunt* (V. 934) und *redeuntes* (V. 952). In dem V. *Martius hac reduces vicino flumine campus / Excipit* (V. 916–7) sorgt das Adjektiv *reduces* (V. 916) zusätzlich zur Bewegung auch für eine Orientierung im literarischen Raum, da mit *hac* (V. 916) auf einen zuvor erwähnten Ort verwiesen wird und das Präfix *re-* eine Rückkehr suggeriert. Dasselbe Merkmal mit dem Präfix gilt auch für *redeuntes* (V. 952). Durch derartige Referenzen auf syntaktischer und morphologischer Ebene entsteht Struktur in der Konstruktion des literarischen Raums.

¹¹⁹ Vgl. GEROK-REITER / HAMMER 2015, 498.

auch nicht mehr länger fort, sobald die Figuren ihn wieder verlassen. Der literarische Raum einer bestimmten Station ist somit in seiner Kontinuität temporär und bleibt nur so lange bestehen, wie die erzählte Handlungssequenz dauert, für die er geschaffen wurde und die ihn ihm stattfinden soll. Ist die Handlungsdauer abgeschlossen und bewegen sich die Figuren weiter, so verschwindet der Raum und er bleibt nicht länger existent. Diese konsequente Abhängigkeit des literarischen Raums von einer subjektiven, individuell handelnden Figur bezeichnet STÖRMER-CAYSA als Figurbezogenheit.¹²⁰ Das zweite Konzept beschreibt ebenfalls die Bedeutung der Handlung für den literarischen Raum. Denn es kann – ähnlich wie die Besonderheit der Figurbezogenheit, dass ein Raum nicht vor der Handlung der Personen existieren kann – festgestellt werden, dass ein Raum, sobald er für das Sujet wichtig wird, wie eine Knospe aus dem Boden sprießt.¹²¹ Der Raum wird zuvor im Text nicht vorbereitet, sondern erst erwähnt, wenn er unmittelbar für das Geschehen relevant wird, weshalb STÖRMER-CAYSA dieser Art von Räumen den Namen Sprossräume gibt.¹²² Mit diesem Begriff wird die Eigenschaft von fiktionalen Texten bezeichnet, dass der darin entwickelte literarische Raum nicht losgelöst vom Text existieren kann, sondern dass er erst „in dem Moment, in dem in einem Text von einer räumlichen Gegebenheit erzählt wird“¹²³, hervorgerufen wird.

Das Phänomen der Figurbezogenheit und die Natur der Sprossräume – beide Konzepte stammen aus der germanistischen Mediävistik und dienen ursprünglich zur Erläuterung des literarischen Raums in mittelhochdeutschen höfischen Romanen – können insofern zur Beschreibung des Rombesuchs der *Africa* zur Hand genommen werden, als sie die Umstände der stationenhaften Bewegung der Karthager von Gebäude zu Gebäude benennen. Die Stationen sind in den meisten Fällen, sobald sie einmal aufgesucht wurden, für den weiteren Verlauf der Handlung nicht mehr von Bedeutung. Die wenigen Schauplätze, die weiterhin präsent bleiben, weil sie im Text ein weiteres Mal an einer späteren Stelle erwähnt werden, werden im Verlauf des Kapitels einzeln aufgegriffen. Ihre Bedeutung für die topographische Analyse zeigt sich darin, dass die mehrfache Erwähnung ein besonderes Maß an Orientierung ermöglicht und den Weg strukturiert, den die Karthager beschreiten.

Anhand der vorangegangenen Analysen der visuellen und akustischen Sinneswahrnehmung und der Bewegung, welche die wichtigsten Mittel zur Raumkonstruktion darstellen und vorwiegend durch Verben ausgedrückt werden, lässt sich feststellen, dass Petrarca Raum häufig in

¹²⁰ Vgl. STÖRMER-CAYSA 2007, 70 und 76. Bei GEROK-REITER / HAMMER 2015, 498 findet sich ebenfalls eine aufschlussreiche Erläuterung dieses Phänomens.

¹²¹ Vgl. SCHNEIDER 2018, 201.

¹²² S. Kap. 2.7. „Biegsame Landschaften und Sprossräume“ in STÖRMER-CAYSA 2007, 70–76 und 240.

¹²³ DENNERLEIN 2009, 93.

Verbalhandlungen konstruiert. Aus diesem Grund werden die Verben im nächsten Schritt einer ausführlichen Analyse unterzogen.

3.4.4 Raumanalyse anhand von Verbalausdrücken

Petrarca legt innerhalb der Textpassage des Rombesuchs einen häufigen Wechsel zwischen Perfekt und Präsens an den Tag, aus dem sich keine Regelmäßigkeit oder konsequente Verwendung ergibt. Deshalb kann das Tempus bei der Verbalanalyse nicht berücksichtigt werden und soll stattdessen nur von einzelnen Verben an ausgewählten Stellen aufgegriffen werden, wenn es für die Interpretation ausschlaggebend ist.

Die Motivation, die hinter der Analyse der Diathese steckt, ist die Hoffnung, einen Erkenntnisgewinn für die Raumkonstruktion zu ermitteln. Deshalb wird ein genauer Blick darauf geworfen, wann die handelnden Figuren passiv sind und wann sie aktiv werden, wobei die Frage im Mittelpunkt steht, ob der literarische Raum in aktiver oder passiver Formulierung präsent ist. Die für den Rombesuch wichtigsten literarischen Figuren – die karthagische Gesandtschaft und der *monstrator viae* – handeln aktiv bei den Verben der Bewegung,¹²⁴ der akustischen sowie der visuellen Wahrnehmung.¹²⁵ Während diese Ergebnisse wenig überraschend sind, da sie sich schon bei den vorangegangenen Analysen abzeichneten, ist der Blick auf die Stellen spannender, bei welchen die Karthager passiv sind, etwa wenn sie das Objekt für eine handelnde Personifikation darstellen. Diese Stellen teilen sich in zwei Gruppen, nämlich einerseits welche, bei denen die Karthager, obwohl sie das Akkusativobjekt sind, trotzdem aktiv bleiben: Wenn die personifizierte *fabula* die Karthager festhält (*morantes / Detinuit* [V. 874–5]), bleiben die Gesandten trotzdem wegen des PPA aktiv. Bei der Station, wo die Gänse auftreten (*volucris per templa vagos ... / Occupat* [V. 901–2]), sind die Punier wegen des Adjektivs *vagos* aktiv. Als die Gesandten auf das Marsfeld kommen, erscheint der Raum als Akteur und nimmt die Karthager als Akkusativobjekt auf (*Martius hac reduces vicino flumine campus / Excipit* [V. 916–7]), die aber trotzdem auch wegen des Adjektivs *reduces* aktiv Handelnde bleiben. Am Ende des Rombesuchs, als die geistige Erschöpfung in personifizierter Form die Spaziergänger ergreift (*revolventes stupor arripit* [V. 954]), bleiben sie ein weiteres Mal wegen des PPA *revolventes* aktiv, obwohl sie das Objekt der Verbalhandlung sind. Die zweite Gruppe bilden schließlich die Textstellen, bei welchen die Karthager nur Objekt sind, ohne etwas darüber zu erfahren,

¹²⁴ Vgl. *ingressus ... est* (V. 857), *Ascendunt* (V. 881), *vagos* (V. 896), *Procedunt* (V. 898), *Transierant* (V. 908), *flexere viam* (V. 914), *reduces* (V. 916), *Progreditur* (V. 929), *descendunt* (V. 934) und *redeunt* (V. 952).

¹²⁵ Vgl. für die Akustik *Audivere* (V. 883) und *Accipiunt* (V. 923) und für die Visualität *vident* (V. 864), *Suscipiunt-que ... vident* (V. 873), *mirantur* (V. 879), *videre* (V. 886 und 904), *novere* (V. 894), *videntes* (V. 900), *conspiciunt* (V. 909), *notant* (V. 923), *vident* (V. 934).

ob sie gleichzeitig aktiv handeln. Es sind ausschließlich Personifikationen, welche mit den Karthagern etwas tun: die Trauer (*tacitusque per omnes / Luctus iit* [V. 894–5]), die Geschichte (*tenuit ... illos / Historia* [V. 941–2]) und der Raum (*Appia marmoreo suscepit limine porta / Prima viros* [V. 862–3], *Ille locus tenuit fixos* [V. 878]).

Bei letztgenannten Textziten tritt gleichzeitig der Raum als aktiv Handelnder auf, womit sich die Verbalanalyse zum Raum als literarische Figur wendet. Der personifizierte Raum im Rombesuch handelt einerseits aktiv, wenn er die Punier aufnimmt oder festhält (s. die Textzitate oben zum passiven Verhalten der Karthager), und andererseits bei Stellen, wo die Karthager nicht unmittelbar – d.h. auf textueller Ebene als Satzglied – an der Handlung beteiligt sind (*Celius ... remanet* [V. 871], *Sublicii pontis pila*¹²⁶ *discolor ... / ... admonuit* [V. 877], *que Tuscum respicit orbem* [V. 915]).

Viel öfter bleibt der Raum jedoch passiv. So ist das der Fall bei Verben der Bewegung, die passiv formuliert sind, bei denen die karthagischen Gesandten aber das logische Subjekt sind (*transmisso* [V. 926], *transitur* [V. 946], *relicta* [V. 905]), und bei der visuellen Wahrnehmung, wenn der Raum gezeigt wird (*Monstrantur aquarum / ... vie* [V. 902–3], *monstrantur templa* [V. 924]). Während bei diesen Zitaten der verbale Ausdruck, der mit dem Raum kongruent ist, tatsächlich im Passiv steht, gibt es auch etliche Textstellen, in welchen der Raum als Objekt vorhanden ist: Das ist hauptsächlich der Fall bei visueller und akustischer Wahrnehmung, wenn der Raum als Akkusativobjekt oder erzählte Beschreibung präsent ist.¹²⁷ Dasselbe gilt auch für die Verben der Bewegung, bei welchen sich die Karthager aktiv bewegen und den Raum als Objekt zu sich nehmen (*Capitolique alta ... / Ascendunt* [V. 880–1], *montem / Tansierant* [V. 907–8]). Schließlich zählen auch Verben dazu, die weder visuelle oder akustische Wahrnehmung noch Bewegung ausdrücken, aber den Raum als Akkusativobjekt regieren: *arces tremere feras* (V. 912), *Etruscum tetigere latus* (V. 927) und *campana ... confinia ... / Calcabant* (V. 949–50).

Aus der Analyse der Aufteilung von Aktiv und Passiv ergibt sich hinsichtlich der Relevanz für die Frage nach der Raumkonstruktion folgende Schlussfolgerung: Obwohl es Stellen gibt, bei denen der literarische Raum selbst als Handelnder auftritt und somit aktiv zu seiner eigenen Konstruktion beiträgt, – z.B. wenn das Tor und das Marsfeld die Karthager in sich aufnehmen

¹²⁶ Zu Petrarcas metrischem Fehler bei *pila* und möglichen Lösungsvorschlägen s. MARTELOTTI / TROMPEO 1943, 257–8.

¹²⁷ Großteils wurden die Textzitate bereits mehrmals bei der Analyse der akustischen und visuellen Wahrnehmung sowie im vorangegangenen Absatz angeführt, als die Rede von Textstellen war, bei welchen die Punier aktiv handeln (s. Anm. 124 und 125). Eine erneute, erschöpfende Liste an Textbelegen würde nur bereits Bekanntes wiederholen, weshalb hier bloß exempl. *menia ... / Pallantea vident* [V. 863–4] für die Visualität und *memorat Capreamque paludem* [V. 932] für die Akustik zitiert werden sollen.

–, nimmt der Raum trotzdem an den meisten Stellen eine passive Rezeptionsrolle ein und wird entweder gehört, gesehen, betreten, überquert oder sich durch ihn durchbewegt.¹²⁸ Bei jenen Textziten, wo der Raum aktiv handelt, nehmen die punischen Gesandten wiederum die passive Rolle ein, wodurch das Verhältnis zuweilen umgedreht wird. Aufgrund des Einsatzes von PPA und Adjektiven mit aktiver Bedeutung bleiben die Karthager dabei dennoch auch aktiv. Insgesamt kann festgehalten werden, dass die literarischen Figuren sowohl der Karthager als auch des personifizierten Raums eine aktive und passive Rolle einnehmen und beide Arten der Beteiligung zur Raumkonstruktion beitragen.

3.4.5 Morphosyntaktische Raumanalyse

Nachdem nun auf ausführliche Weise behandelt wurde, wie Petrarca den literarischen Raum mithilfe von verbalen Ausdrücken konstruiert, stellt sich in der Folge die Frage, welche Möglichkeiten zur Raumdarstellung er noch verwendet. Im Folgenden soll daher der Blick auf weitere grammatikalische Mittel gelenkt werden, welche einen literarischen Raum hervorrufen, dazu aber ein dazugehöriges Substantiv benötigen. Konkret handelt es sich dabei um Lokaladverbien, Präpositionen, raumverstärkende Adjektive und die Kasusverwendung des Abl. loci.

Ein auf textueller Ebene sehr eindeutiges Zeichen, welches die Konstruktion von literarischem Raum anzeigt, ist die Verwendung von Lokaladverbien (s. Anhang, Code 10), z.B. *Hic*. So erfüllen derartige Deiktika innerhalb des Textes den Zweck der Authentifizierung, bspw. in Form einer Hervorhebung von Orten oder einzelnen Entitäten. Dadurch richtet sich die Aufmerksamkeit der Rezipienten auf die verwiesenen Elemente, weil sie hervorgehoben werden, und zusätzlich wird ihre statische Position bestimmt.¹²⁹ Ein Blick auf die codierten Textstellen verrät über die Verteilung der Häufigkeiten, dass *hic* zehnmal in der Textstelle vorkommt (V. 866 [2x], 876, 882, 886, 893, 911, 917, 936, 938), *hinc* viermal (V. 873, 879, 905, 914) und *inde* dreimal (V. 907, 945, 954). Alle übrigen Ortsadverbien kommen nur einmal vor.¹³⁰ Die Auflistung von *hic* und ähnlichen Adverbien ist ein typisches Merkmal für eine Katalog-Szene und hebt die Narration hervor.¹³¹ Zur Position der Lokaladverbien lässt sich festhalten, dass elf davon an der ersten Position im V. stehen, vier im Versinneren, aber an erster Position einer Sinneinheit und nur fünf an einer beliebigen anderen Position. Bei einer metrischen Analyse,

¹²⁸ Der Raum wird jedoch nicht nur in seiner Rolle als Objekt der Verbalhandlung der Karthager erzeugt, sondern auch durch eine explizite passive Formulierung wie *structa est regia* (V. 864). Dabei wird durch ein passives Geschehen, das dem vorhandenen Raum widerfährt, der Raum überhaupt erst konstruiert.

¹²⁹ Vgl. CUNTZ 2015, 68.

¹³⁰ Vgl. *hac* (V. 916), *ubi* (V. 934), *iuxta* (V. 935) und *inferius* (V. 941).

¹³¹ Vgl. HUI 2011, 151.

welche alle Adverbien an der ersten Position im V. unberücksichtigt lässt, kann nur für *inde* ein Maß an Regelmäßigkeit festgestellt werden. So steht es in beiden Fällen, wo es im Versinneren steht (V. 873 und 905), als Länge nach der Hephthemimeres. An den übrigen Adverbien, besonders bei *hic*, werden keine Auffälligkeiten sichtbar. Die Häufung an einer Anfangsposition, die als mögliche Ursache für die ergebnisarme Analyse der metrischen Positionen gelten kann, zeigt sich auch an der Großschreibung der Anfangsbuchstaben, da *hic* sieben Mal, *hinc* und *inde* immer großgeschrieben wurden (die Großschreibung ist selbstverständlich ein Merkmal der modernen Editionsphilologie und nicht von Petrarca selbst intendiert). Bemerkenswert, aber nicht überraschend ist, dass *hic*, das ein Deiktikon der ersten Person bzw. der Nähe ist, wodurch sich der Erzähler zur Gänze in das Geschehen hineinversetzen kann, am öftesten vorkommt.

Ähnlich deutlich wie *hic* erfüllt auf syntaktischer Ebene der Einsatz von Präpositionen (s. Anhang, Code 11), die einen konkreten Platz markieren, den Zweck zur Raumkonstruktion. Eine besonders wichtige Rolle spielt diese Wortart für die Orientierung innerhalb der Topographie, da Präpositionen als eigentliche Deiktika literarischer Texte ein topologisches Verhältnis zwischen den räumlichen Relationen herstellen und keinen tatsächlichen euklidischen Raum entwerfen.¹³² So gibt es in der Romepisode nur drei Stellen, an denen eine Präposition durch das kongruente Substantiv wirklich Raum schafft, nämlich *in urbem* (V. 857), *in gurgite Tusco* (V. 875) und *alta sub rupe* (V. 887). Alle anderen präpositionalen Ergänzungen erfüllen unterschiedliche Funktionen, wobei sie zumeist den bereits bestehenden Raum in irgendeiner Weise verstärken. Die Präpositionalgruppen *ad astra* (V. 929), *flumina preter* (V. 933), *per templa* (V. 896) und *per omnes* (V. 894) unterstreichen die Bewegung, die bei den Textstellen geschieht. Die Präpositionen *ab Yda* (V. 859), *vaga sidera circum* (V. 860) und *ab ethere* (V. 861) beschreiben den Projektionsraum näher, der an der jeweiligen Station entfaltet wird. In ähnlicher Weise wird von *violata ex urbe* (V. 922) derselbe Raum näher beschrieben, in dem sich die Karthager befinden, weshalb es sich nicht um einen Projektionsraum, sondern um den erzählten Raum einer Binnenerzählung handelt, der sich mit dem erzählten Raum der Haupthandlung überschneidet. Beides ist die Stadt Rom. Die Präpositionalphrasen *in marmore* (V. 901) und *in virgine torva* (V. 878) erzeugen keinen Raum, sondern spezifizieren die Ausstattung, während *in rupibus* (V. 872) die architektonische Entität *validasque ... arces* (V. 872) näherbeschreibt, *Sub terram* (V. 903) die Aquädukte, *super aggere* (V. 926) die etruskische Flusshälfte (*Etruscum ... latus* [V. 927]) und *sine fine* (V. 918) die Ebene des Marsfeldes (*Planities* [V. 918]). Das Präpositionalattribut *ad dextram* (V. 871) erfüllt gleichzeitig auch eine poetologische Funktion (s. Kap. 3.4.7). Das Präpositionalgefüge *ad meliora* (V. 925) beinhaltet eine Wertung und erfüllt

¹³² Vgl. CUNTZ 2015, 67.

dabei keinen raumkonstruktiven Zweck. Auch bei *ex hostibus* (V. 889), *a vimine* (V. 906) und *ex ordine* (V. 892) werden die Präposition nicht im räumlichen Sinn verwendet.

Adjektive (s. Anhang, Code 12) besitzen die Eigenschaft, ein Substantiv näher zu bestimmen. Deshalb können sie selbst keinen neuen literarischen Raum erzeugen, aber bereits bestehenden Raum, der bspw. von ihrem kongruenten Substantiv erzeugt wird, näher beschreiben und dadurch die Strukturierung des literarischen Raums erleichtern. Aus diesem Grund und da auf den Adjektiven kein Fokus liegt, werde ich auf die Textzitate, die mit diesem Code versehen wurden, erst an der jeweiligen Stelle in Kap. 3.4.8 eingehen. Einzig *vaga* (V. 860) und *vagos* (V. 896) sollen hier erwähnt werden, weil sie von ihrer Wortart her Adjektive sind, aber ihre Semantik Bewegung ausdrückt, weshalb sie bei den Zitatelisten für die Verben der Bewegung angeführt wurden und auch einen zweifachen Code erhalten haben. Ihre Funktion liegt darin, dass sie Bewegung hervorrufen, und diese wiederum sorgt für Konstruktion von literarischem Raum.

Ein sehr produktiver Kasus zur Darstellung von Raum ist der Ablativ, da er in der Verwendung als Abl. loci eine exakte Verortung ermöglicht und als Abl. separativus einen örtlichen Ausgangspunkt benennt.¹³³ Obwohl er zur Raumkonstruktion so nützlich ist, kommt er in der Textstelle überraschenderweise nur dreimal in der Verwendungsweise des Abl. loci vor (*quo ... monte* [V. 864], *celoque* [V. 903] und *valle* [V. 903]).

3.4.6 Arten des literarischen Raums

Der literarische Raum, der durch bestimmte, soeben behandelte Mittel erzeugt wird, lässt sich in drei unterschiedliche Arten einteilen. An erster Stelle stehen architektonische Entitäten, die zur unverzichtbaren Requisite eines urbanen Raums gehören. Die zweite Gruppe bilden Naturräume, die neben Höhlen und Bergen auch Flüsse und anderes umfassen. Innerhalb dieser beiden Kategorien können die Räume noch einmal in Appellativa und Nomina propria unterschieden werden. Während ein Appellativum eine ganze Gruppe gleichartiger Elemente wie z.B. die Hügel Roms bezeichnet, ist das gegensätzliche Proprium eine Bezeichnung für ein einziges Individuum wie etwa den Hügel Caelius. Gemeinsam mit dieser Einteilung soll eine stilistische Besonderheit Petrarcas festgehalten werden: So lässt sich feststellen, dass es zwei Möglichkeiten gibt, wie Petrarca einen Naturraum oder eine architektonische Entität mit einem Eigennamen kombiniert. Die erste Möglichkeit besteht darin, dass er das topographische Substantiv mit einem attributiven Adjektiv, das den Namen ausdrückt, übereinstimmt. So fällt am Beginn der

¹³³ Vgl. HOFMANN / SZANTYR 1965, 102–4 zum Abl. des lokalen Ausgangspunktes und ebd., 145–7 zum Abl. loci.

Textstelle im Ganymed-Gleichnis auf, dass der Naturraum *silvas* (V. 861) um *Iliacas* (V. 861), einem Proprium in Form eines Adjektivs, ergänzt wird. Es macht keinen Unterschied, ob es sich bei dem Substantiv um einen Naturraum oder eine architektonische Entität handelt, denn im darauffolgenden V. ist die gleiche Konstruktion an *Appia ... porta* (V. 862) zu beobachten.¹³⁴ Die zweite Möglichkeit findet sich nicht so häufig und besteht in der Kombination des Naturraums bzw. der architektonischen Entität mit dem Genetiv des Eigennamens. Es macht auch hierbei keinen Unterschied, ob ein Naturraum oder Architektur beschrieben wird.¹³⁵ Diese beiden Möglichkeiten verwendet Petrarca nicht nur bei topographischen Merkmalen, sondern auch bei abstrakten Dingen wie *Fatidice Carmentius opus* (V. 869 – Möglichkeit 2), *fabula Caci* (V. 873 – Möglichkeit 2) oder *Herceusque labor* (V. 874 – Möglichkeit 1). Sollte die Anwesenheit eines Appellativums oder Propriums eine mögliche Interpretation nach sich ziehen, so wird sie im Folgenden jeweils an den konkreten Textstellen aufgegriffen.

Die dritte und letzte Art von literarischen Räumen ist unter der Bezeichnung topographischer Konkreta zusammengefasst, worunter diejenigen wenigen Begriffe fallen, die sich nicht in Naturraum oder architektonische Entität einteilen lassen, den vorhandenen Raum aber direkt benennen. Die anschließende Sammlung an Textzitate folgt der Dreiteilung der unterschiedlichen Raumarten. Es handelt sich dabei um eine Auflistung der Substantive, die zur Raumdarstellung dienen. Sie soll die bisher ausgeführte topographische Analyse von Verben, Präpositionen, Adjektiven und Adverbien ergänzen.

Wenig überraschend sind architektonische Entitäten (s. Anhang, Code 1) im Rombesuch stets präsent. So besichtigen die Karthager in erster Linie Sakralbauten¹³⁶ und Repräsentationsgebäude¹³⁷. Doch auf ihrem Weg durch Rom begegnen sie auch Befestigungsanlagen¹³⁸ und liminalen Strukturen. Diese bestehen aus Toren (*Appia ... porta* [V. 862], *Flaminia ... / Porta* [V. 914–5]) und Brücken (*Licaonia ... ponte* [V. 945], *Sublicii pontis pila discolor* [V. 876]), wobei das letztgenannte Beispiel ein *pars pro toto* ist, welches das *totum* im Genetiv mitführt.

¹³⁴ Die restlichen Textbelege für dieses Merkmal sind *menia ... / Pallantea* (V. 863–4), *Caesarem ... domum* (V. 904), *Tusculum ... orbem* (V. 915), *Etruscum ... latus* (V. 927), *Romuleum ... sepulcrum* (V. 928), *Capreamque paludem* (V. 932), *Licaonia ... insula* (V. 945) und *Capitolino ... vertice* (V. 952).

¹³⁵ Vgl. *regia ... / Evandri* (V. 864–5), *Collis Aventini* (V. 872), *Sublicii pontis pila discolor* (V. 876), *cellam ... Iovis* (V. 886), *valle Suburre* (V. 903), *Scipiadum ... excelsa palatia* (V. 911) und *Minerve / amplexus cunctorum ... templa deorum* (V. 923–5), wobei bei letztgenanntem Zitat zwei Genetive angehängt werden, von denen aber nur einer ein Name ist.

¹³⁶ Vgl. *sedem Solis* (V. 879), *aurea templa* (V. 879), *Tellurisque domum* (V. 880), *cellam ... Iovis* (V. 886), *templa* (V. 896), *Romuleum ... sepulcrum* (V. 928) und *domus Saturnia* (V. 935). Die V. *Amplexus ... templa* (V. 924) und *domus* (V. 925) meinen das gleiche Gebäude.

¹³⁷ Vgl. *regia* (V. 864), *amplexusque domos* (V. 899), *Cesaream ... domum* (V. 904), *excelsa palatia* (V. 911), *regia Iani / Prisca* (V. 934–5) und *Fabiasque domos* (V. 950).

¹³⁸ Vgl. *menia ... / Pallantea* (V. 863–4), *validasque ... arces* (V. 872), *latis ... muris* (V. 911) und *arces ... feras* (V. 912).

Ein architektonisches Merkmal, das besonders hervorsteht, ist das Aquädukt (*aquarum* / ... *vie* [V. 902–3]).

Innerhalb der Naturräume (s. Anhang, Code 3) gibt es zwei größere Gruppierungen. Auf der einen Seite steht der Naturraum Fluss, der sich aus der expliziten Nennung des Wassers (*gurgite Tusco* [V. 875], *flumine* [V. 916 und 947], *Tybridis alti* / *Gurgite* [V. 925–6]) und des Ufers (*dextre ... ripe* [V. 926], *leve ... ripe* [V. 949]) zusammensetzt und zu dem sich auch die Insel (*brevis insula* [V. 945]) und der Damm (*aggere* [V. 926]) als dazugehöriges geographisches Element zuordnen lassen. Auf der anderen Seite steht der Naturraum Hügel bzw. Berg, der mit beiden Begriffen im Text präsent ist.¹³⁹ Die Zitate dieses Naturraums lassen sich um einzelne Toponymika ergänzen, bei welchen nur aus dem Kontext bzw. mit dem nötigen Wissen verständlich wird, dass es sich um einen der sieben Hügel Roms handelt (*Celius* [V. 871], *Capitolique alta* [V. 880], *Esquilias* [V. 906]). Zum Berg zugehörig ist auch das geographische Element des Tals (*valle Suburre* [V. 903], *valle* [V. 905]). Gemeinsam sind die beiden Naturräume – die sieben Hügel und der Fluss Tiber – die wesentlichen Merkmale, die das geographische Bild Roms ausmachen. Des Weiteren gibt es noch andere Naturräume, die sich nicht den beiden Großgruppen zuteilen lassen. Erstens sieht Ganymed einen Wald (*silvas* [V. 861]), der im Projektionsraum des Gleichnisses evoziert wird. Zweitens wird in der Erzählung über Herkules und Cacus eine Höhle erwähnt (*antrum* [V. 873]). Drittens gibt es den Ziegensumpf (*Capreamque paludem* [V. 932]), der ebenfalls die Geographie Roms zeichnet und in der indirekten Figurenrede des *monstrator viae* hervorgerufen wird. Viertens liegt das Marsfeld außerhalb der Stadt (*Martius ... campus* [V. 916]), das aufgrund seiner Eigenschaft als flache Ebene (*Planities* [V. 918]) einen natürlichen Gegensatz zu den Hügeln bildet.

Grundsätzlich sind alle architektonischen Entitäten und Naturräume gleichzeitig auch topographische Konkreta, weil bspw. das Wort *domus* ein konkretes topographisches Element benennt. Unter der Bezeichnung topographische Konkreta (s. Anhang, Code 17) werden aber nur Begriffe zusammengefasst, die sich nicht zur Kategorie des Naturraums oder der Architektur zuordnen lassen. Darunter fällt *locus* (V. 865 und 878) als expliziter Ausdruck, um einen bestimmten Ort zu benennen und auf den literarischen Raum zu verweisen. Dadurch entsteht eine deutliche, sehr starke Raumkonstruktion. Das Nomen *asilum* (V. 940) als Bezeichnung für einen Zufluchtsort schafft ebenfalls Raum. Als Begriff für die Welt oder einen Landstrich in seiner Gesamtheit gilt *orbem* (V. 915), das gemeinsam mit *Tuscum* (V. 915) eine Richtungsangabe darstellt. Im Gegensatz dazu verweisen *celum* (V. 858) und *celo* (V. 903) auf den Himmel als

¹³⁹ Vgl. *Collis Aventini* (V. 872), *dictumque ... collem* (V. 906) und *collem* [V. 934] für Hügel. Vgl. *monte* (V. 864), *Quirinale ... montem* (V. 907) und in der Erwähnung des Gipfels *Capitolino ... vertice* (V. 952) für Berg.

Korrelat der Erde. Schließlich werden topographische Konkreta auch als allgemeine Verwendung eines geographischen Elements eingesetzt. So ist *latus* (V. 927) ein neutraler Begriff für eine Uferseite des Flusses und die Angabe *campana ... confinia* (V. 949) eine Bezeichnung für den Raum, die aber trotzdem zu seiner Konstruktion beiträgt.

Der literarische Raum besteht nicht nur aus den Örtlichkeiten – seien das architektonische Gebäude oder natürliche Elemente –, sondern auch aus der Ausstattung, die an der jeweiligen Station vorhanden ist (s. Anhang, Code 2). Es fällt auf, dass die Gegenstände, welche die Ausstattung ausmachen, vor allem an zwei Textstellen gehäuft vorhanden sind. Die erste Stelle ist die Station 18 (V. 889–894), bei welcher Petrarca die Kriegsbeute der Römer auflistet.¹⁴⁰ Die zweite Stelle umfasst die Stationen 20 bis 24, die ebenfalls mit einer Auflistung an repräsentativem Kriegsgut gefüllt sind.¹⁴¹ Auch Personen, wenn sie sich in einem gewissen Bereich aufhalten, gelten als Ausstattung von literarischen Räumen (*fortesque viros habituque verendas / Matronas* [V. 898–9]). Die übrigen Textzitate mit diesem Code finden sich vereinzelt über die restliche Textpassage verstreut (*statuaque insignis equestri* [V. 877], *duos astare gigantes* [V. 908] und *Signa* [V. 913]). Sie weisen keine wirkliche Besonderheit auf.

3.4.7 Semantik des literarischen Raums

Der literarische Raum ist in einem Werk nicht nur als Schauplatz für die Handlung vorhanden, sondern kann auch bestimmte poetologische Funktionen übernehmen. Schilderungen einer Landschaft oder von Naturräumen sind so beispielsweise mit Sinn und Werten aufgeladen oder „sind als Komponenten sich wandelnder Zeichensysteme aufzufassen [...] und fungieren daher als Bedeutungsträger“¹⁴². Darüber hinaus spielt der Raum eine wichtige Rolle für die Darstellung des Wertesystems der fiktiven Welt, die Charakterisierung von Figuren¹⁴³ und ihre Entwicklung. Informationen über die Figurenentwicklung können nämlich nicht nur Einblicken in vergangene Erfahrungen entnommen werden, sondern auch der Auseinandersetzung der Figuren mit Räumen.¹⁴⁴ Eine derartige Auffassung sieht im Raum eines literarischen Textes nicht nur seine untergeordnete Rolle, dessen einzige Funktion darin besteht, einen thematischen

¹⁴⁰ Vgl. *niveos currus* (V. 889), *rapta ... arma* (V. 889), *Aurea magnorum ... diademata regum* (V. 890), *Sceptraque et armillas* (V. 891), *dempta monilia* (V. 891), *Gemmatosque frenos* (V. 892), *sellasque ... eburnas* (V. 892), *clipeos fractasque rates* (V. 893), *Punica signa* (V. 893) und *phaleras ... suas* (V. 894).

¹⁴¹ Vgl. *variisque gravatos / Bellorum exuviis arcus* (V. 899–900), *crebra ... / Signa triumphorum* (V. 900–1), *solidoque ... marmore pugnas* (V. 901) und *sepulcrorum pompas* (V. 902).

¹⁴² NÜNNING 2009, 38.

¹⁴³ Vgl. NEUMANN 2015, 96.

¹⁴⁴ Vgl. GEROK-REITER / HAMMER 2015, 492. Vertiefend zu weiteren poetologischen Funktionen des Raums s. DE JONG 2012, 13–16.

Rahmen für die Handlung zu bieten,¹⁴⁵ sondern rechnet ihm ein größeres poetologisches Gewicht als nur den bloßen Schauplatz zu. Unter dem Einfluss der modernen Raumtheorie, die genau für eine derartige Lesart von Räumen plädiert, eröffnen sich unzählige Aspekte, von denen der weitere Verlauf des Unterkapitels die poetologische Funktion der Schwelle, die semantische Aufladung von dichotomen Raumverhältnissen wie *oben – unten* und die Spiegelfunktion des Raums vorstellen wird.

Schwellen (s. Anhang, Code 4) weisen im Rombesuch der *Africa* eine relevante Bedeutung auf, da sie einerseits die Grenzen zwischen zwei Stationen darstellen und andererseits eine Hierarchisierung der einzelnen Stationen ermöglichen. Schwellen können ein Hindernis darstellen und dabei entweder aus einer architektonischen Entität wie z.B. einer Mauer oder aus einer natürlichen Beschaffenheit wie einem Fluss bestehen. Sowohl der Naturraum des Flusses als auch die Mauern erlauben keine einfache Überquerung, sondern die Karthager bedürfen eines Hilfsmittels in Form eines Tores für die Mauern oder einer Brücke für den Fluss, um das Hindernis überqueren zu können.

Die Textstellen, an welchen eine Schwelle präsent ist, bzw. die Wörter, die eine Schwelle hervorrufen, treten im Rombesuch in drei Möglichkeiten auf: Entweder die Schwelle wird durch den konkreten Begriff benannt (*Limina* [V. 888], *limine* [V. 862]) oder sie zeigt sich durch das architektonische Merkmal, welches die Grenze ausmacht (*ponte* [V. 945], *Appia ... porta* [V. 862], *Sublicii pontis pila discolor* [V. 876]). Die dritte Möglichkeit, die am häufigsten realisiert wird, steht immer mit einem Ausdruck von Bewegung in Verbindung und sorgt dafür, dass die Schwelle überschritten wird. Hierbei ist auffällig, dass die Überwindung der Schwelle jedes Mal erfolgreich ist. Deshalb lässt sich die Behauptung aufstellen, dass eine Schwelle im Text durch die Erwähnung ihrer Überquerung erzeugt wird. Die einzige Ausnahme, die eine Bestätigung dieser These behindert, ist die Station der Pfahlbrücke. Denn bei ihr passiert keine Grenzüberschreitung über den Fluss, sondern die Karthager sehen die Brücke nur, bleiben aber auf der rechten Seite des Flusses und gehen zum Kapitol weiter.

Zwei Beispiele, bei denen sehr wohl eine Grenzüberschreitung stattfindet, befinden sich am Anfang des Rombesuchs; erstens, als Hasdrubal Rom betritt (*magnum admirans ingressus in urbem est* [V. 857]) und zweitens, als nach dem Ganymed-Gleichnis der Eintritt in die Stadt noch einmal wiederholt wird (*Appia marmoreo suscepit limine porta / Prima viros* [V. 862–3]). Hier lässt sich die Raumtheorie des Grenzgängers von Lotman stark machen, dass das Sujet des Rombesuchs erst losgehen kann, nachdem die Grenze, welche durch das Tor realisiert wird,

¹⁴⁵ Vgl. DE JONG 2012, 14.

von der handelnden Figur überquert wurde.¹⁴⁶ Erst nach der Grenzüberschreitung kann sich die Handlung des Rombesuchs in Gang setzen.

Es gibt im Text noch weitere Beispiele für Grenzüberschreitungen. Zwei passieren in einem binnenerzählten Projektionsraum, nämlich durch Ganymed (*celum / Ingrediens ... translatus ab Yda* [V. 858–859]) und Quirinius (*quo ductus ad astra Quirinus / Turbine transierit* [V. 929–930]), welche die Schwelle von der irdischen in die ätherische Sphäre überwinden. Aber auch die Karthager überschreiten mehrmals im Haupterzählraum Rom eine Schwelle; erstens, als sie das Flaminische Tor durchqueren (V. 915–16). Hier ist Vorsicht geboten, da im Text nicht explizit gesagt wird, dass sie das Tor durchqueren, aber da sie zum Marsfeld hinausgehen, ist es naheliegend, dass sie die Stadt durch das Tor verlassen. Die nächsten Überquerungen geschehen, wenn sie bei der 35. Station den Tiber überwinden (*Iam Tybridis alti / Gurgite transmisso* [V. 925–926]) und später wieder zurückkehren (*Inde Licaonia gemino brevis insula ponte / Pervia transitur* [V. 945–946]). Tritt ein Raum, der als Standort von bereits erzählten Ereignissen wiedererkannt wird, ein weiteres Mal auf, so dient er als „Fixpunkt[] der Orientierung in der Raumstruktur und [...] auch in der Bedeutungsstruktur des Werkes (Änderung N.R.)“¹⁴⁷. Ein wiederkehrender Ort hilft bei der Gliederung des Weges, den die Protagonisten beschreiten,¹⁴⁸ und schafft Orientierungsmöglichkeiten im literarischen Raum. Da die Orientierung in Form einer topomnestischen Ausrichtung an Landmarken funktioniert,¹⁴⁹ erfüllt der Fluss Tiber, der mehrmals überquert wird und dessen linkes und rechtes Ufer mehrfach erwähnt werden, genau diese Funktion.

Da Bachtin in seiner Studie den Chronotopos der Schwelle entwickelt hat, habe ich im Zuge der topographischen Analyse untersucht, ob dieser auf den Rombesuch zutrifft. Die Schwelle ist ein Ort, die im literarischen Raum als Symbol für einen Krisenmoment manifest wird. Sie hat einen transitorischen und metaphorischen Charakter. Doch als das wesentliche Merkmal des Schwellenmotivs versteht Bachtin die emotionale Wertmäßigkeit.¹⁵⁰ Deshalb wurden die Stellen der Textpassage, bei welchen eine Form von Emotionalität erzeugt wird, in den Blick genommen und ausgewertet (s. Anhang, Code 6). Bei der Analyse wurde *stupuit* (V. 858)

¹⁴⁶ Laut Lotman ist die Grenze stets unüberwindbar. Nur eine Figur erhält die Möglichkeit, sie zu überschreiten. Durch diese Grenzüberschreitung wird nach Lotmans Raumtheorie ein Ereignis geschaffen, das das Sujet des nachfolgenden Geschehens auslöst. Somit besteht für ihn das Sujet eines literarischen Textes aus „dem Überqueren der grundlegenden topologischen Grenze in seiner räumlichen Struktur“ (LOTMAN 2003, 540) und erst durch den räumlichen Wechsel kann eine Handlung beginnen. Kommt die Bewegung hingegen wieder zum Stillstand, endet auch das Sujet. Vertiefend zur Grenze und der narratologischen Bedeutung ihrer Überschreitung s. LOTMAN 1993, 327–332.

¹⁴⁷ STÖRMER-CAYSA 2007, 51.

¹⁴⁸ Vgl. ebd., 52.

¹⁴⁹ Vgl. CUNTZ 2015, 66.

¹⁵⁰ Vgl. BACHTIN 2021, 186.

ausgenommen, weil das Verb nicht mit den Karthager, sondern mit Ganymed kongruent ist. Die Emotionen, die sich im Rombesuch finden, sind körperliche Erschöpfung (*fessi* [V. 906], *Defessum* [V. 953]), geistige Stumpfheit (*stupor* [V. 954], *Attoniti* [V. 955]), Staunen (*admirans* [V. 857], *mirantur* [V. 879]) und Furcht (*paventes* [V. 880], *tremuere* [V. 912]) sowie Trauer (*Luctus* [V. 895]). Da die Emotionen aber nie mit einer Schwelle oder Grenzüberschreitung verbunden sind, kann die hohe Emotionalität, die Bachtin ihr zurechnet, im Rombesuch nicht festgestellt werden. Bei Petrarca verläuft in dieser Textpassage das Überschreiten von Grenzen unspektakulär, problem- und ereignislos. Aus diesem Grund eignet sich der besondere Chronotopos der Schwelle nicht für eine Lesart des Rombesuchs. Während das Bachtinsche Krisenmoment der Schwelle bei Petrarca zwar nicht vorkommt, kann dem Augenblick der Grenzüberschreitung aber sehr wohl ein metaphorischer Wert beigemessen werden. Als die Karthager die Grenze in die Stadt durch das Appische Tor überqueren, betreten sie einen kultivierten Bereich, sie betreten das der Stadt Karthago überlegene Rom.¹⁵¹ Außerdem wird mit dem Ganymed-Gleichnis unmittelbar davor ebenfalls eine Metaphorik vorbereitet, nämlich der Übertritt in den Himmel,¹⁵² den die Karthager selbst an späterer Stelle zu erfahren glauben, als sie den Kapitolsberg besteigen (*ipsumque putant contingere celum* [V. 881]).

Neben dem narratologischen Potenzial, das nach Lotman in der Querung von Grenzen liegt, kommt den Schwellen ein weiteres Spektrum an poetologischen Funktionen zu. So können literarische Räume als Präfiguration einer möglichen Handlung verstanden werden, weil der Raum die individuellen Aktionen von Figuren prästrukturieren kann.¹⁵³ Er ist in der Lage, bestehende Handlungsmöglichkeiten zu vereiteln und neue hervorzubringen, wodurch er „für die Initiierung der Handlung zentral“¹⁵⁴ wird. Das beste Beispiel, an dem ersichtlich wird, dass die Struktur des literarischen Raums bestimmte Handlungsoptionen ermöglicht und gleichzeitig auch einschränkt,¹⁵⁵ ist der Fluss. Seine Anwesenheit als liminales Hindernis sorgt dafür, dass die Figuren ihren normalen Weg nicht fortsetzen können, sie bringt aber gleichzeitig die Handlungsmöglichkeit ein, den Fluss als Schwelle über eine Brücke zu überqueren.

Zusätzlich zu diesem Handlungspotenzial, das in der Schwelle steckt, und der Metaphorik der Himmelfahrt, die ebenfalls in der Grenzüberschreitung liegt (vgl. *celum* / *Ingrediens ... translatus ab Yda* [V. 858–859] und *ipsumque putant contingere celum* [V. 881]), erfüllt der

¹⁵¹ Mit der poetologischen Interpretation, dass die Karthager das kulturell überlegene Rom betreten, lassen sich die folgenden drei Textzitate in Verbindung bringen: *docet* (V. 868), *condiscunt* (V. 937), *discebant* (V. 951). Diese drei Verben suggerieren, dass die Punier sich auf eine Bildungsreise begeben und auf ihrem Weg durch Rom viele historische und mythologische Inhalte über die Geschichte Roms lernen.

¹⁵² Vgl. KLECKER 2001, 664.

¹⁵³ Vgl. HALLET / NEUMANN 2009, 24.

¹⁵⁴ NEUMANN 2015, 100.

¹⁵⁵ Vgl. HALLET / NEUMANN 2009, 25.

literarische Raum weitere poetologische Funktionen (s. Anhang, Code 7). Die meisten Textzitate mit diesem Code beschreiben eine Richtungsmarkierung,¹⁵⁶ die im Kontext des Motivs, dass sich auf der linken Seite etwas Schlechtes und auf der rechten etwas Gutes befindet, eine semantische Botschaft transportieren. Dass räumliche Relationen zwischen Objekten oder Orten „zur Basis für die Darstellung nicht-räumlicher Relationen“¹⁵⁷ werden, geht auf die semiotische Raumtheorie von Lotman zurück. Ihm zufolge sind literarische Räume nicht einfach nur Kulissen für die Handlung, sondern semantisierte Bedeutungsfelder, die Informationen über Emotionen und kulturelle Vorstellungen vermitteln.¹⁵⁸

Die Begriffe „hoch – niedrig“, „rechts – links“, „nah – fern“, „offen – geschlossen“, „abgegrenzt – nicht abgegrenzt“, „diskret – ununterbrochen“ erweisen sich als Material zum Aufbau von Kulturmodellen mit keineswegs räumlichem Inhalt und erhalten die Bedeutung: „wertvoll – wertlos“, „gut – schlecht“, „eigen – fremd“, „zugänglich – unzugänglich“, „sterblich – unsterblich“ u. dgl.¹⁵⁹

Die Deutung, ob *oben* – *unten* mit der Bedeutung *gut* – *schlecht* gleichzusetzen ist, ist vom jeweiligen kulturellen Kontext abhängig. In einem religiösen Setting ist *oben* gleichbedeutend mit *gut* in einem göttlichen Sinne, während *unten* eine weltliche oder teuflische Bedeutung hat. In einem anderen Setting kann das Verhältnis jedoch umgekehrt sein, wenn *oben* – *unten* *schlecht* – *gut* bedeutet, weil von oben der bedrohliche Blitz, aus der Erde aber die Nahrung kommt.¹⁶⁰ Zusätzlich zu *hoch* – *niedrig* und *innen* – *außen* kann auch die Stadt selbst im Gegensatz zum Land positiv bzw. negativ aufgeladen oder mit ideologischen Werten assoziiert werden.¹⁶¹ Die Richtungsangaben des Rombesuchs nach links oder rechts müssen nicht automatisch mit einer semantischen Wertung aufgeladen sein. Stattdessen können sie auch einfach aufgrund der Laufrichtung gegeben sein, von der ausgehend sich die Karthager durch Rom bewegen. Die vorliegende Arbeit möchte die Möglichkeit einer Wertung aber in Aussicht stellen, da sich die Raumtheorie auch mit symbolischen Funktionen von literarischen Räumen beschäftigt. Nichtsdestoweniger bringt die Angabe von links und rechts Struktur in den Text und ermöglicht maßgeblich eine Orientierung, aus der sich ablesen lässt, auf welcher Seite des Flusses sich die Karthager befinden und wann sie den Tiber queren.

¹⁵⁶ Vgl. *fastigia leva* (V. 871), *leva* (V. 914), *Leva* (V. 923), *leve* (V. 949), *ad dextram* (V. 871) und *dextre* (V. 926).

¹⁵⁷ FRANK 2009, 66.

¹⁵⁸ Vgl. NEUMANN 2015, 98.

¹⁵⁹ LOTMAN 1993, 313. Im weiteren Verlauf kommt Lotman dort auf unterschiedliche soziale, politische und religiöse Modelle zu sprechen, die mit räumlichen Charakteristika ausgestattet sind, wie z.B. die Gegenüberstellungen *Himmel – Erde* und *Erde – Unterwelt* als dreigliedrige Struktur einer vertikalen Weltordnung, die von oben nach unten organisiert ist (vgl. ebd.).

¹⁶⁰ Vgl. HUSS / KÖNIG / WINKLER 2016, 37.

¹⁶¹ Vgl. DE JONG 2012, 15.

Eine weitere poetologische Funktion des literarischen Raums besteht darin, dass er ein Thema der narrativen Handlung, in die er eingebettet ist, widerspiegeln oder sogar kontrastieren kann. Diese Spiegelfunktion ist ein wichtiger Bestandteil für antike und moderne Ekphraseis, denn sie kann Trost bieten, die Handlung vorausahnen lassen oder ein Licht aus einem anderen Blickwinkel darauf werfen.¹⁶² Meines Erachtens erfüllt der Projektionsraum des Ganymed-Gleichnisses eine derartige Spiegelfunktion, indem die eingeschobene Erzählung über die Entführung des Trojanersohnes in verkürzter Form das Programm des Rombesuchs verkündet. Die Argumente dafür mache ich daran fest, dass Ganymed, bevor er in den Olymp eintritt, eine Schwelle vom Ida-Gebirge in den Himmel übertritt, was sich in der Haupthandlung des Rombesuchs widerspiegelt, da die Karthager unmittelbar davor und danach ebenfalls eine Schwelle überqueren und in die Stadt eintreten. Des Weiteren kommt Ganymed zum Stillstand (*Hesit* [V. 861]), wie auch die Karthager immer wieder auf ihrem Weg durch Rom aufgehalten werden und stehenbleiben, worauf ich weiter unten zu sprechen kommen werde (s. Kap. 3.5.1). Außerdem nimmt der Liebling Jupiters den Raum visuell wahr (*despexit* [V. 861]), was auch für die Karthager der wichtigste Sinneskanal zur Raumkonstruktion sein wird. Diese Parallelen sind nicht allzu überraschend, da es logisch ist, dass zwischen einem epischen Gleichnis und der verglichenen Haupthandlung Überschneidungen bestehen müssen.

Zum Abschluss sei noch eine letzte poetologische Funktion mit kulturhistorischem Ziel erwähnt, die Petrarca durch die Fokalisierung einer homodiegetischen, sich durch den Stadtraum bewegenden Figur – die häufigste Methode, um eine Beschreibung anzubringen – erwirkt. So zeigt Petrarca, wie ein römischer Bürger – von dem anzunehmen ist, dass es sich bei dem *monstrator viae* handelt – den Raum Roms und seinen Alltag in dieser Stadt erlebt.¹⁶³

3.4.8 Die einzelnen Stationen des Rombesuchs

Wie bereits erwähnt wurde, findet sich weder zu Beginn noch während des Verlaufs des Rombesuchs in der *Africa* ein panoramatischer, zusammenhängender Überblick über die gesamte Stadt Rom. Das Setting des literarischen Raums muss vielmehr aus den topographischen Rauminformationen der Narration erschlossen werden.¹⁶⁴ Dazu dient die Route, welche die Karthager durch Rom unternehmen, als Organisationszentrum des städtischen Raums. Aus diesem Grund orientiert sich das folgende Unterkapitel bei der Auflistung der Stationen an der

¹⁶² Vgl. DE JONG 2012, 14–5. DE JONG führt als Beispiel Lucretia in Shakespeares *Rape of Lucrece* an, die nach ihrer Vergewaltigung auf die Heimkehr ihres Gatten wartet und zum Zeitvertreib ein Bild anschaut, auf dem der Trojanischen Krieg und die ebenfalls vergewaltigte Helena abgebildet sind (vgl. ebd., 14).

¹⁶³ Vgl. ebd., 9.

¹⁶⁴ Vgl. HUSS / KÖNIG / WINKLER 2016, 75.

chronologischen Bewegung der Karthager durch die Stadt. Es wird nicht exzessiv jede einzelne Station behandelt, da für einige Gebäude bereits alle relevanten Punkte gesagt wurden, sondern es werden topographisch bedeutsame oder anderweitig wichtige Erkenntnisse, die sich bei den einzelnen Stationen ergeben, angeführt.

In V. 857 markiert *admirans* einerseits ein gewisses Maß an Emotionalität, weil Hasdrubal staunt, und stellt andererseits eine Parallele zu *mirantur* (V. 879) dar und kann zusätzlich als visuelle Wahrnehmung gelten – zumindest unter der Annahme, dass er etwas sehen muss, um es bestaunen zu können. Im selben V. wird die Stadt Rom explizit als solche genannt (*urbem* [V. 857]). Die konkrete Benennung der architektonischen Gesamtheit konstruiert den literarischen Raum des Stadtbildes, der vom raumverstärkenden Adjektiv *magnam* (V. 857) gleichzeitig eine Charakterisierung als groß erhält. Die Präpositionalgruppe *in urbem* (V. 857) steht in Verbindung mit der Bewegung von *ingressus ... est* (V. 857), die insofern spannend ist, da sie der erstmalige Ausdruck für eine Fortbewegung ist und den ersten Kontakt mit der Stadt ermöglicht. Auf metaphorischer Ebene betritt nicht nur die Figur des Hasdrubal Haedus die Stadt, sondern der Dichter initiiert die Episode der Rombeschreibung.

Gemeinsam mit der vorverweisenden Spiegelfunktion des Ganymed-Gleichnisses (s. o.) dient *fabula* (V. 858) ebenfalls als Programmwort für den Rombesuch, da die Karthager im weiteren Verlauf etliche Geschichten hören werden. Außerdem ist *fabula* (V. 858) eine wörtliche Parallele zu demselben Wort in V. 873, in dem ebenfalls eine mythologische Geschichte, und zwar die von Cacus und Herkules erzählt wird. Damit wird eine deutliche Abgrenzung zwischen *fabula* als Begriff für den Mythos und *Historia* (V. 942) als Terminus für die römische Geschichte etabliert. Weiters ist in V. 858 das Substantiv *celum* ein Signal für die ätherische Sphäre des Himmels und *ingrediens* (V. 859) eine Wortwiederholung zu *ingressus ... est* (V. 857), die ein weiteres Mal auf sprachlicher Ebene betont, dass jetzt die Handlung des Rombesuchs beginnt.

Auch in V. 862 wird das Betreten der Stadt und damit der Beginn des Rombesuchs nun zum dritten Mal wiederholt. Bemerkenswert ist, dass am Anfang der Romschau das Tor steht (*Appia ... porta* [V. 862]), das somit einerseits den Eingang in die Stadt, aber andererseits auch den Anfang der Romepisode symbolisiert. Textuell wird diese Interpretation durch *Prima* (V. 863) gestützt, das außerdem Orientierung in der Struktur des Weges ermöglicht, da das Appische Tor als erste Station genannt und als erstes Gebäude erwähnt wird.¹⁶⁵ Das Wesen der architektonischen Entität des Tores wird durch die Ergänzung *limine* (V. 862) als Schwelle charakterisiert,

¹⁶⁵ MARTELOTTI / TROMPEO machen sich Gedanken darüber, über welches Tor die Punier tatsächlich in die Stadt gegangen wären und ob es wirklich die Porta Appia hätte sein können (vgl. MARTELOTTI / TROMPEO 1943, 256).

die durch das Adjektiv *marmoreo* (V. 862) ein weiteres Attribut erhält. Aufgrund der Spezifizierung ihrer Eigenschaft als marmorn ist die Schwelle hier sowohl ein topographisches Merkmal als auch ein Lotmansches Symbol mit narrativem Potenzial (s. o.). Das Ganze wird dadurch erweitert, dass der Raum zum Handelnden wird und das Appische Tor die Männer in sich aufnimmt (*suscepit* [V. 862]).

Auch die *menia* (V. 863) gehören zur Architektur und werden ebenfalls näher beschrieben. Sie erhalten sogar zwei Eigenschaften: das raumverstärkende Adjektiv *obvia* (V. 863) und das Proprium *Pallantea* (V. 864). Ebenso verrät die Bauform der Mauer (*magno ... giro* [V. 863]) etwas über die architektonische Art des Gebäudes und sollte hervorgehoben werden, da ihre Erwähnung Raum erzeugt und gleichzeitig Orientierung schafft. Mit der Angabe eines Kreises wird nämlich eine genaue Ausgestaltung genannt, wie man sich die Mauer vorstellen kann.

Das Substantiv *locus* (V. 865) ist zwar ein topographisches Konkretum, bezieht sich aber hier auf eine architektonische Entität, nämlich *regia* im V. zuvor. Auf sprachlicher Ebene ist das aber an dem Wort *locus* nicht inhärent erkennbar. Das mit *locus* kongruente Adjektiv *primusque* (V. 865) bildet eine wörtliche Parallele zu *Prima* (V. 863), aber diesmal meint es nicht die erste Station, welche die Karthager in ihrem Rombesuch sehen, sondern den ersten mytho-historischen Ort, den es in der Stadt Rom gab. Es bildet somit einen Rückverweis in die Vergangenheit und ist für das Wesen des Chronotopos relevant. Dieser Verweis auf die Vorzeit Roms ist mit dem Namen *Evandri* (V. 865) und dem Bild der jungen Stadt aus Euanders Zeiten verbunden, was zusätzlich durch das Adjektiv *nove* (V. 865) verstärkt wird. Der Genetiv *urbis* (V. 865) ist genauso wie *urbem* (V. 857) acht V. zuvor ein Begriff des Stadtraums, welcher die Stadt in ihrer architektonischen Gesamtheit konkret benennt.

In V. 866 beginnt die erste indirekte Figurenrede des *monstrator viae*, die sich bis inklusive V. 870 erstreckt. Was er erzählt, wird in zwei V. vor und in zwei V. nach *docet* aufgezählt, sodass der V. 868, in dem *docet* steht, die Mitte markiert. Diese parallele Struktur wird verstärkt durch die Anzahl an Dingen, die aufgezählt werden, nämlich drei vor *docet* (*elementa notis impressa* [V. 866], *Archados alme / Divinum ingenium* [V. 866–7] und *miracula maxima rerum* [V. 867]) und drei danach (*librosque repertos* [V. 868], *Fatidice Carmentis opus* [V. 869] und *quantumque Latinis / Contulit ingeniis mulier veneranda per evum* [V. 869–70]). Bei der Aufzählung der Besonderheiten muss jedoch erwähnt werden, dass die fünfte (*Fatidice Carmentis opus* [V. 869]) eine nähere Beschreibung der vierten (*librosque repertos* [V. 868]) in Form einer Apposition ist und dass die parallele Struktur weiter dadurch gebrochen wird, dass der letzte Punkt in der Aufzählung aus einem indirekten Fragesatz besteht (vgl. V. 869b–70). Mit allen aufgezählten Punkten meint er aber ein und dieselbe Sache, nämlich die Tat der Prophetin Carmenta,

der Frau bzw. Mutter des Euander,¹⁶⁶ die „die (griechische) Schrift nach Latium gebracht und so die lateinische Schrift begründet haben“¹⁶⁷ soll. Vielleicht ist diese für die Philologie und Dichtung so bedeutsame Aktion der Grund, weshalb Petrarca ihr die prominente Position innerhalb der ersten Figurenrede des *monstrator* zuspricht. Mit der Annahme, dass der Straßenführer die Inhalte mündlich erzählt und die karthagische Gesandtschaft das Gesprochene hört, wird auch *docet* (V. 868) zu einem Merkmal der akustischen Wahrnehmung.

In V. 868 findet sich die Erstnennung des Stadtführers als *Monstrator ... vie* (V. 868), weshalb er im Verlauf des Kapitels stets so bezeichnet wurde. Diese Figur findet einerseits eine Vorlage bei Vergil, der ebenfalls einen Anweiser – niemand anderen als König Euander – einbaut, um Aeneas die Orte des zukünftigen Rom zu zeigen (vgl. *Aen.* VIII,337–369). Dass das 8. Buch der *Aeneis* eine hypotextuelle Folie für den Rombesuch in Petrarcas *Africa* darstellt, ist evident und wurde auch von der Forschungsliteratur angemessen quittiert.¹⁶⁸ Die Parallele beschränkt sich nicht nur darauf, dass der Rundgang bei Euanders Pallanteum beginnt und die gleichen Elemente wie bspw. die Erwähnung von Carmenta enthält (vgl. *nymphae priscum Carmentis honorem* [*Aen.* VIII,339]¹⁶⁹), sondern stellt mit der Nennung von Horatius Cocles und Cloelia auch einen Bezug zur Schildbeschreibung Vergils her (vgl. *pontem auderet quia vellere Cocles / et fluvium vinclis innaret Cloelia ruptis* [*Aen.* VIII, 650–1]).¹⁷⁰ Eine Erkenntnis, die für die Romschau in der *Aeneis* formuliert wurde, könnte aufgrund der intertextuellen Nähe zwischen den beiden Epen auch für Petrarcas *Africa* aufgestellt werden: Genauso wie Vergil, indem er Euander zu Aeneas, der aus der räumlichen Ferne Trojas gekommen ist, sprechen lässt, „seine Leser über die Verhältnisse in der zeitlichen Ferne“¹⁷¹, nämlich über die zukünftigen Gebäude und vergangenen Geschichten der Stadt Roms, belehrt, informiert Petrarca ebenfalls sein Publikum. Er lässt den *monstrator viae* zur Gesandtschaft sprechen, die ebenso wie Aeneas aus der räumlichen Ferne – nur diesmal von Karthago – gekommen ist, und berichtet über Geschehnisse, die in zeitlicher Ferne liegen. Mit dem Stadtrundgang verbinden also beide Autoren keine Alltagserfahrung, sondern „gestalte[n] eine exotische Perspektive – die des Fremden in Zeit und Raum. (Änderung N.R.)“¹⁷² Andererseits nimmt der *monstrator viae* die homodiegetische Autoritätsinstanz ein, welche die akustischen Reize einer indirekten extradiegetischen Figurenrede hervorruft (s. o. Kap. 3.3.1), die schließlich von den Karthagern gehört werden, um den

¹⁶⁶ Vgl. den Kommentar von HUSS auf Seite 127, der hier als HUSS 2007b verwiesen wird, im Literaturverzeichnis in Kap. 7.2 zu den Kommentaren und Lexika aber unter Francesco Petrarca zu finden ist.

¹⁶⁷ HUSS 2007b, 127–8.

¹⁶⁸ Vgl. SCHMITZER 2001, 526–7 und FOSTER 1979, 280–1 und KLECKER 2001, 648 und HUI 2011, 153–6.

¹⁶⁹ Der lateinische Primärtext der *Aeneis* wird nach der Tusculum-Ausgabe zitiert.

¹⁷⁰ Vgl. KLECKER 2001, 648.

¹⁷¹ SCHMITZER 2001, 528.

¹⁷² Ebd.

literarischen Raum mithilfe der akustischen Sinneswahrnehmung konstruieren zu können. Das Besondere an der Inszenierung des *monstrator viae* im Text besteht darin, dass, wenn er die historischen und mythischen Erzählungen zu den Örtlichkeiten liefert, die Erzählinstanz des heterodiegetischen Epos-Erzählers als Substrat durchschimmert. Auch wenn der *monstrator* als römischer Bürger theoretisch die gesamte Vergangenheit der Stadt Rom und die historischen Persönlichkeiten kennen kann, legt die Ausführlichkeit, mit der die Gründungs- und Heldensagen berichtet werden, eine Verschmelzung des *monstrator viae* mit dem Epos-Dichter nahe, hinter dem das angelesene historische Wissen von Petrarca steht.¹⁷³ Mit anderen Worten nutzt Petrarca diese Episode der Romschau, um in der *Africa* sein Wissen über die Antike zu präsentieren.¹⁷⁴ Der *monstrator viae* kann metaphorisch jedoch nicht nur für den belesenen Petrarca stehen, sondern stellvertretend für das römische Volk, das die karthagischen Gäste willkommen heißt. Auf seiner Führung durch Rom versetzt er sich in die Geschichte des Volkes hinein. An jedes Gebäude, an dem er vorbeischiebt, sind die jeweiligen Erinnerungen und Geschichten geknüpft, wodurch der literarische Raum zum Träger von Wissen wird. Rom wird somit zu einem Erinnerungsort für das römische Gedächtnis. „Der Zusammenhang zwischen geographischem Raum und Gedächtnis [...] findet Ausdruck i[m] [...] Erkunden von Landschafts- oder Städtetopographien[, das] sich an [...] Geschichtsnarrativen orientiert (Änderung N.R.)“¹⁷⁵. In gleicher Weise bedarf auch die Erinnerung topographischer Orientierungspunkte, wodurch die Örtlichkeiten in Rom zum Erinnerungsspeicher römischer Geschichte werden. Rom erfüllt im Sinne dieser memorial-geopoetischen Interpretation die Funktion eines nationalen Gedächtnisses und der Identitätsbildung der Römer.¹⁷⁶ In diesem Kontext kann die Stadt Rom aus einem weiteren erinnerungstheoretischen Blickwinkel gelesen und zu einem Mnemotop werden. Ähnlich zum Gedankenpalast, der als Erinnerungstechnik bekannt ist, ist Rom ein kontinuierlicher Raum, „in dem sich das memorierende Subjekt orientiert“¹⁷⁷. Diesem Subjekt entspricht in der Romschilderung der *monstrator viae* und die Gebäude bilden der Reihe nach die Topoi, die er der Abfolge geschichtlicher Ereignisse folgend abschreitet. Der *monstrator* ist nur eine literarische Figur, aber mit der metaphorischen Überblendung, dass es sich dabei um Petrarca handelt, schreitet der Humanist im Gedächtnis tatsächlich die Stadt Rom ab und folgt in Gedanken

¹⁷³ Dieses Phänomen trägt den narratologischen Namen *paralepsis* (nicht zu verwechseln mit dem rhetorischen Stilmittel der praeteritischen Paralipse), worin ein Sprecher mehr Informationen bereitstellt, als er könnte, da der allwissende Erzähler die Fokalisierung eines Charakters einnimmt (vgl. Glossary. In: DE JONG 2012, XI–XIV, hier XII).

¹⁷⁴ Der Epos-Erzähler achtet jedoch genau auf die zeitliche Logik und lässt den *monstrator viae* nicht über die Zukunftsperspektive der Stadt sprechen (*Venture ad meliora domus* [V. 925]), sondern präsentiert diese Information in seiner eigenen extradiegetischen Stimme.

¹⁷⁵ MARSZALEK / SASSE 2010, 14.

¹⁷⁶ Vgl. ebd.

¹⁷⁷ CUNTZ 2015, 61.

dabei der Bewegung der Karthager. Weil Petrarca während des Schreibens seiner *Africa* nicht in Rom anwesend ist, memoriert er die einzelnen Orte in seinem Gedächtnis, wodurch Rom zu seinem mnemotopischen Gedankenpalast wird. Die Stadt nimmt also die Funktion einer „räumlich strukturierte[n] Gedächtnisstütze (Änderung N.R.)“¹⁷⁸ ein und wird zum Ort des kulturellen und persönlichen Gedächtnisses. Mag diese Interpretation aus der Luft gegriffen wirken, so steht jedoch fest, dass im Rombesuch das Rom um 200 v. Chr. zu einer mentalen Karte und der literarische Raum durch die Erzählungen des *monstrator viae* symbolisch aufgeladen wird.

Bei dem Hügel *Celius* (V. 871) zeigt sich die Besonderheit, dass der Naturraum als *Proprium* angeführt wird, ohne dass das Appellativum des Hügels genannt wird. Ganz klar im Gegensatz dazu steht im nächsten V. der Aventin (*Collis Aventini* [V. 872]), weil bei seiner Erwähnung beide Begriffe stehen. Bereits erwähnt wurde, dass hier der Raum nicht durch visuelle oder akustische Wahrnehmung erzeugt wird, sondern durch die Formulierung, dass der Raum handelt – in diesem Fall auf einer Seite zu liegen (*Celius ad dextram remanet* [V. 871]).

In V. 874 findet sich mit *morantes* ein expliziter Ausdruck des Stillstands. Daraus ergibt sich die spannende Frage, wie sich der literarische Raum verhält, wenn die Figuren verharren, im Gegensatz dazu, dass der Raum durch die Bewegung der Figuren entwickelt wird. Als Antwort darauf würde ich die These formulieren, dass das Verharren an einer Station dafür sorgt, dass kein neuer Raum konstruiert, aber dafür der bestehende Raum verstärkt oder erweitert werden kann. An der 7. Station (Mythos von Cacus und Herkules) zeigt sich die Erweiterung des literarischen Raums darin, dass die Erwähnung der Rinder und des Tiber (*loteque boves in gurgite Tusco* [V. 875]) – der hier übrigens das erste Mal in der Textstelle genannt wird – die Geschichte von Cacus’ Höhle ergänzen. Dieses Phänomen, dass die Karthager zum Stillstand kommen und das ich als poetologische Funktion des Verharrens benenne, zieht die Interpretation nach sich, dass bei den einzelnen Stationen mehr diegetische Zeit vergeht, wenn die Figuren dort verweilen. Auf narratologischer Ebene bedeutet das, dass mehr erzählte Zeit zur Verfügung steht, um sich die Stadt anzusehen. Dadurch erhält die Episode des Rombesuchs mehr Raum (im Sinne von Zeit innerhalb des Sujets), wodurch die übergeordnete Haupthandlung des gesamten Epos verzögert wird. Demnach würde der Stadt Rom ein besonderes Maß an Wichtigkeit zukommen, da wegen ihrer Schilderung die Eposhandlung ausgesetzt wird – für den Fortgang der Friedensverhandlungen ist es nämlich unwichtig, ob die Karthager zuvor die Stadt besichtigen oder ohne Umweg zum Kapitol gehen. Diese Bedeutung, die der Stadt Rom zugesprochen wird, zeigt sich auch am Umfang von 100 V., welche der Rombesuch ausmacht.

¹⁷⁸ WAGNER 2013, 228.

Das Demonstrativpronomen *Ille* (V. 878), das auf den soeben beschriebenen Ort verweist, schafft Struktur innerhalb des Textes, die sich auch auf die Strukturierung des literarischen Raumes auswirkt. Im Zusammenhang der Raumreferenz *locus* (V. 878), die bereits als topographisches Konkretum Erwähnung gefunden hat, scheint es wert zu betonen, dass ein derartiger wörtlicher Verweis auf einen präsenten Raum nicht nur Räumlichkeit entfaltet, sondern den Raum selbst zum Thema macht, da er an dieser Stelle als Handelnder auftritt.

Der Kapitolsberg (*Capitoliaque* [V. 880]) weist dieselbe Besonderheit wie der Berg Caelius in V. 871 auf, dass ein Proprium verwendet wird, um den Raum zu erzeugen, ohne dass das Appellativum des Naturraums Berg dabeisteht. Der Leser benötigt das Wissen, dass es sich bei dem Kapitolsberg um einen der sieben Berge handelt, wobei der Aufstieg auf einen Berg durch die Art der Fortbewegung (*Ascendunt* [V. 882]) suggeriert wird. Das mit *Capitolia* kongruente *alta* (V. 880) ist außerdem ein raumverstärkendes Adjektiv, das eine Eigenschaft des Kapitolsbergs benennt. Nachdem der Aufstieg bei Station 13 abgeschlossen wurde, sind die sechs darauffolgenden Stationen – hauptsächlich die Schilderung der Kriegsbeute und Tempel, die sich auf dem Berg befinden – Teil des Kapitols und in derselben Zone verortet. Mit Station 20 endet der Kapitols-Abschnitt, da die Karthager weitergehen und diese Region verlassen (*Procedunt* [V. 898]). Ein möglicher Grund für die ausführliche, sich über sieben Stationen und insgesamt beinahe 20 V. erstreckende Schilderung der Gebäude und Ausstattung, die es auf dem Kapitolsberg zu sehen gibt, mag in der politischen und ideologischen Bedeutung dieses Bergs für die Stadt liegen. Außerdem ist das Kapitolsberg für Petrarca von persönlicher Wichtigkeit, da er dort auf dem Campidoglio am 8. April 1341 seine Dichterkrönung erhält.¹⁷⁹ Für die Gestaltung des literarischen Raums ist es interessant, dass Petrarca den Leser seines Epos über die fokalisierte Perspektive der karthagischen Gesandtschaft in dieselbe Position bringt, von der aus er selbst Rom wahrgenommen hat, nämlich aus dem Blickwinkel eines Touristen. Diese Wahrnehmungsperspektive hat innerhalb der Forschung divergierende Beurteilungen erhalten; einerseits wurde die Position der Karthager als Blickwinkel der Besiegten auf Rom,¹⁸⁰ andererseits auch als „Perspektive bewundernder Besucher“¹⁸¹ bezeichnet.

Als die Karthager das Kapitolsberg erklimmen, haben sie den Eindruck, dass sie noch weiter in den Himmel hinaufgelangen können (*ipsumque putant contingere celum* [V. 881]). Mit dieser Formulierung geht eine eindeutige poetologische Funktion des Aufstiegs einher, nämlich eine Aufwertung bzw. das Hervorheben des Kapitolsbergs als etwas Positives, das nahe an der himmlischen Sphäre liegt. Das Besteigen des Kapitolsbergs wird fortgeführt als ein metaphorischer

¹⁷⁹ Vgl. HOFFMEISTER 1997, 4.

¹⁸⁰ Vgl. HUI 2011, 150–1.

¹⁸¹ DISSELKAMP 2013, 62.

Aufstieg in den Himmel, der aber nur im Ansatz vorhanden ist, da sie erstmal den Himmel nur zu berühren scheinen (*contingere* [V. 881]). Der literarische Raum wird dadurch trotzdem über den Stadtraum hinaus in himmlische Höhen nach oben hin erweitert, was nicht das erste Mal passiert, da *celum* (V. 881) eine intratextuelle Parallele innerhalb der ausgewählten Textpassage zu V. 858 darstellt, wo *celum* ebenfalls an der letzten Position im V. steht und Ganymed in den Himmel aufsteigt. Den Gedanken, dass die Karthager am Kapitol den Himmel berühren, bringen MARTELOTTI / TROMPEO mit der Besteigung des Kapitols zu Petrarcas Dichterkrönung in Verbindung,¹⁸² während HUSS / KÖNIG / WINKLER darin das positiv besetzte Konnotat des Lotmanschen *oben* sehen (s. o. Anm. 159).¹⁸³

In V. 882 sorgt die Formulierung *fodientibus alte* (V. 882) zwar dafür, dass literarischer Raum erzeugt wird, aber nicht nach irgendeiner der bereits etablierten Kategorien. Es wird weder eine architektonische Entität noch ein Naturraum beschrieben, nicht visuell oder akustisch wahrgenommen und auch keine Bewegung ausgeführt, sondern vielmehr ein Prozess beschrieben, der typisch für das Entstehen einer Stadt ist und somit zum Stadtraum gehört.

Bei der Station 16 (Schatzhaus) sorgt ostentativ nicht der verbale Ausdruck *repostum* (V. 887) für die Raumkonstruktion, obwohl es ein Verb des Hinstellens ist, von dem man das erwarten könnte, sondern erst die Ergänzung der Präpositionalgruppe *sub rupe* (V. 887). Der dabei evozierte Raum wird durch das raumverstärkende Adjektiv *alta* (V. 887) noch zusätzlich erweitert.

In V. 888 ergibt sich mit dem PC *calcata* (V. 888) ein weiteres Argument für die Beobachtung, dass der literarische Raum häufig passiv ist, da er hier getreten wird. Mit *Liminaque* (V. 888) wird zwar eine Schwelle erwähnt, aber es handelt sich nicht um eine Grenze im liminalen Sinn, sondern es ist mehr der architektonische Teil eines Gebäudes. Die Schwelle tritt hier nur als topographisches Merkmal auf und zieht keine poetologisch-metaphorische oder narratologische Interpretation nach sich.

In den folgenden vier V. (889–892) beschreibt der Epos-Erzähler die Kriegsbeute, die auf dem Kapitol aufgestellt ist. Dabei handelt es sich um eine Aufzählung, die nicht explizit durch sprachliche Verweise Raum erzeugt, aber da die Ausstattung und das Instrumentarium, das zu einem Ort gehört, ebenfalls Teil des literarischen Raums sind, wird durch die bloße Nennung das Bild vom Kapitolshügel weiter ausgeschmückt. Vor allem im letzten Glied der Aufzählung (*sellasque ex ordine eburnas* [V. 892]) wird der literarische Raum durch die Präpositionalphrase dargestellt, da die Throne „der Reihe nach“ (*ex ordine* [V. 892]) aufgestellt sind. Die ganze

¹⁸² Vgl. MARTELOTTI / TROMPEO 1943, 259.

¹⁸³ Vgl. HUSS / KÖNIG / WINKLER 2016, 143.

Aufzählung der Ausstattung ist von einer visuellen Wahrnehmung *videre* (V. 886) abhängig und wird in den nächsten eineinhalb V. fortgesetzt; dort wird die visuelle Wahrnehmung mit *novere* (V. 894) wiederholt und auf den Raum mit dem Lokaladverb *Hic* (V. 893) verwiesen.

Das Schweigen (*tacitus* [V. 894]), das die Karthager nach der Besichtigung der Kriegsbeute ergreift, steht deutlich im Kontrast zur Akustik der Rede, die den sonstigen Rombesuch erfüllt. Es bildet einen Gegensatz zur vorangegangenen Erzählung – das letzte akustische Signal ist *Audivere* (V. 883) – und zum Schnattern der Gänse in der nachfolgenden Station. Da die akustische Sinneswahrnehmung eine Möglichkeit zur Raumkonstruktion ist, würde der Umkehrschluss bedeuten, dass während des Schweigens kein Raum erzeugt wird. Stattdessen verharren die Personen bei einem bereits bestehenden Raum, der zuvor geschildert wurde, wodurch dem Schweigen ein ähnlicher Effekt wie der poetologischen Funktion des Verharrens zukommt. Bemerkenswert ist hier die Formulierung *tacitusque per omnes / Luctus iit* (V. 894–5), weil auf konträre Weise das Verharren der Karthager durch die Bewegung – s. *iit* (V. 895) – der personifizierten Trauer und des ebenfalls personifizierten Schweigens ausgedrückt wird.

Bei der nächsten Station bleiben die Karthager weiterhin das Objekt, da die Gänse – im lateinischen Text als kollektiver Singular (*volucris ... argentea*¹⁸⁴ [V. 896]) – als Subjekt auftreten und die Karthager beschäftigen (*Occupat* [V. 897]). Das Geschrei der Vögel (*voce canora* [V. 897]) ist zwar ein Merkmal für Akustik, aber erzeugt hier keinen Raum, sondern macht ein Ereignis der Geschichte – den Galliersturm (*incursu Gallorum* [V. 897]) – in der Erzählung präsent.

Nachdem sie das Kapitol verlassen haben (*Procedunt* [V. 898]), begegnen die Karthager den typischen Bestandteilen eines urbanen Raums: Sie sehen Bürger (*fortesque viros habituque verendas / Matronas* [V. 898–899]), da auch Personen die Ausstattung von literarischen Räumen bilden können, und Häuser, die als weitläufig beschrieben werden (*amplasque domos* [V. 899]). Als nächstes werden die Karthager erneut mit der Kriegsbeute der erfolgreichen Römer konfrontiert (*variisque gravatos / Bellorum exuviis arcus* [V. 899–900]). Sie können Gräber betrachten (*sepulcrorum pompas* [V. 902]) und Aquädukte bewundern (*aquarum / ... vie* [V. 902–3]), die sowohl unter Tage (*Sub terram* [V. 903]) als auch über der Erde (*celoque* [V. 903]) verlaufen. Der Abl. loci *celo* (V. 903) ist hier zwar eine wörtliche Parallele zu *celum* in V. 858 und 881, aber trägt nicht die Konnotation der ätherischen Sphäre, die das Wort bei den anderen Stellen hat, sondern bildet das dichotome Korrelat zur Präpositionalgruppe *Sub terram* (V. 903).

¹⁸⁴ Aus grammatikalischer Sicht könnte *argentea* auch zu *templa* im selben V. gehören, doch ich halte mich hier an HUSS, der *argentea* zu *volucris* zieht und als „der silbrigweiße Vogel“ (HUSS 2007a, 613) übersetzt. Auf die Übersetzung wird hier als HUSS 2007a verwiesen, ist aber im Literaturverzeichnis in Kap. 7.1 zu den Primärtexten unter Francesco Petrarca zu finden.

Dieser gesamte Satz (V. 902b–903a) trägt sehr produktiv zur Raumdarstellung bei, obwohl er nur fünf Wörter beinhaltet. Zu jener Textstelle, bei der Aquädukte und Gräber aufgezählt werden, schreiben MARTELOTTI / TROMPEO, dass Petrarca diejenigen topographischen Elemente, die er zuvor auf seinem Rundgang verstreut gesehen hat, in einem Gesamtbild „pieno di senso spaziale“¹⁸⁵ wiedergibt. Das könnte die Dichte an räumlichen Strukturen in den V. 898–903a erklären, denn, nachdem er den urbanen Raum mithilfe architektonischer Entitäten und Ausstattungen ausführlich beschrieben hat, sorgt der Epos-Dichter am Beginn der 26. Station für Abwechslung: Mit *valle Suburre* (V. 903) erwähnt er einen Naturraum, bevor er als nächstes Gebäude *Cesaream ... domum* (V. 904) nennt.

Danach verlassen die Karthager das Tal der Subura (*valle relictā* [V. 905]) – eine Formulierung, die einerseits den Ausdruck einer Bewegung beinhaltet und andererseits durch die Vorzeitigkeit des Abl. abs. ein strukturierendes Element einbringt, das die chronologische Reihung der Stationen erleichtert. Ganz ähnlich verhält es sich in V. 907, wenn die Karthager den Gipfel des Quirinals erklimmen (*superato vertice* [V. 907]). Mit dem Abl. abs. ist abermals eine Bewegung und diesmal sogar die Überschreitung einer Grenze verbunden, weil das Überwinden des Berges ausgedrückt wird. Gleichzeitig handelt es sich bei *vertice* (V. 907) – genauso wie bei *valle* (V. 905) – um einen appellativen Naturraum, der hier zu *montem* (V. 907) gehört. Nicht nur der Abl. abs. *superato vertice* (V. 907) drückt die Bewegung und den Schwellenübertritt aus, sondern genauso auch das Verb *Transierant* (V. 908). Bei diesem Prädikat ist ein Blick auf das Tempus interessant, da das Plusquamperfekt von *Transierant* (V. 908) in Kombination mit dem Abl. abs. *superato vertice* (V. 907) dieselbe Interpretation wie bei *valle relictā* (V. 905) ermöglicht, dass eine geordnete Struktur vorhanden ist und es aus dem Text exakt ablesbar ist, wann welche Station der Reihe nach besucht wird.

Danach gelangen die Karthager zu den beiden Statuen der Dioskuren (*nudoque duos astare gigantes / Corpore* [V. 908–9]). Im Anschluss kommen die Karthager zum Palast der Scipionen (31. Station), das mit drei architektonischen Begriffen geschildert wird: *palatia* (V. 911), *muris* (V. 911) und *arces* (V. 912), die alle durch ein raumverstärkendes Attribut in ihrem Wesen näher beschrieben werden (*excelsa* [V. 911], *latis* [V. 911] und *feras* [V. 912]). Die Art, wie die Karthager dieses Gebäude wahrnehmen, ist spannend, da das Verb *tremuere* (V. 912) Raum erzeugt, aber weder Bewegung noch Visualität oder Akustik zum Ausdruck bringt. Es ist stattdessen vielmehr eine andere Form von Sinneswahrnehmung, die mit der Emotionalität der Furcht verbunden ist. In V. 913 zeigt sich eine interessante Beobachtung, da hier der Name einer Familie (*nomenque genusque superbum* [V. 913]) mit dem Ort gleichgesetzt wird, da die Karthager den

¹⁸⁵ MARTELOTTI / TROMPEO 1943, 260.

Familiensitz der Scipionen und die dazugehörigen Banner sehen (*cognita bello / Signa* [V. 912–3]), aber natürlich nicht den Namen in physischer Form wahrnehmen können.

Im V. darauf kommt es zum Richtungswechsel (*Hinc leva flexere viam* [V. 914]). Dahinter steckt wohl kaum die poetologische Funktion einer semantischen Abwertung, dass sich auf der linken Seite das Schlechte befindet. Stattdessen mag diese Formulierung zur Orientierung innerhalb des Stadtraums dienen. Die Richtung, in die sich die Karthager bewegen, spiegelt sich auch in der Handlung des personifizierten Raums wider, der in dieselbe Himmelsrichtung blickt (*que Tuscum respicit orbem* [V. 915]). Der Raum bleibt noch drei V. lang als literarische Figur präsent und nimmt die Punier in sich auf (*Martius ... campus / Excipit*¹⁸⁶ [V. 916–7]). Dabei gilt es erneut hervorzuheben, dass die Karthager trotzdem aktiv bleiben und sich mithilfe des Adjektivs *reduces* (V. 916) bewegen können. Dass der Rückverweis auf eine bekannte Station für Orientierung innerhalb der Topographie sorgt und dass das Lokaladverb *hac* und das Präfix *re-* dabei eine Rolle spielen, wurde bereits erwähnt (s. o. Anm. 118). Sowohl das Marsfeld als auch der Fluss (*flumine* [V. 916]) gelten als Naturraum, wodurch ein Kontrast zur zuvor beschriebenen Architektur geschaffen wird, da die Karthager die Stadt durch das Flaminische Tor verlassen haben (*Flaminia ... / Porta* [V. 914–5]). Mit der Ergänzung des attributiven Adjektivs *vicino* (V. 916), das nicht nur eine raumverstärkende, sondern sogar eine deutliche raumerzeugende Wirkung hat, wird der nahe gelegene Fluss zu einem Element, das topographische Strukturierung schafft. Am Beginn der 33. Station, wo die grenzenlose Ebene des Marsfeldes offenliegt und die Geschichte überliefert (*traducens ... rerum / Planities sine fine patet* [V. 917–8]), tritt der Raum als Akteur auf. Die vielen Dinge, die der Reihe nach berichtet werden (*longo ... ordine* [V. 917]), werden von den Figuren wahrgenommen (*Accipiunt* [V. 923]¹⁸⁷), wodurch der Text die Ambivalenz offen lässt, ob es sich bei den V. 918b–922 um die Figurenrede des *monstrator viae* handelt, der unerwähnt bleibt, oder ob an dieser Stelle das Marsfeld dessen Funktion als Erzähler übernimmt. Innerhalb dieser viereinhalb V. werden Geschehnisse der Vergangenheit aufgelistet, die keine eigenen topographischen Merkmale aufweisen, weshalb sie nicht als Ausstattung der Ebene gelten können. Der einzige textuelle Bezug, der zwischen den erzählten Dingen und dem Marsfeld besteht, ist der Ablativ *ordine* (V. 917) inklusive des

¹⁸⁶ Das Verb *Excipit* (V. 917) stellt als Kompositum mit demselben Grundwort eine Parallele zu *suscepit* (V. 862) her. Auffällig ist hierbei, dass zwei Mal die gleiche Verbalhandlung des In-sich-Aufnehmens als Ausdruck für Bewegung bzw. für das Betreten eines Raumes verwendet wird.

¹⁸⁷ Das Verb *Accipiunt* (V. 923) habe ich mit dem Code für akustische Wahrnehmung versehen, doch das Bedeutungsfeld des Wortes würde auch eine Codierung als visuelle Wahrnehmung zulassen, wenn man den Text so versteht, dass die Karthager die Dinge über ihre Augen in sich aufnehmen. Ich habe mich für die akustische Codierung entschieden, da HUSS auch eine derartige Übersetzung gewählt hat: „Sie hören davon“ (HUSS 2007a, 615). Außerdem wird der visuelle Aspekt durch das im selben V. folgende *notant* (V. 923) abgedeckt. Die enge Verbindung von visueller und akustischer Wahrnehmung, die beide für die Raumkonstruktion im ganzen Rombesuch relevant sind, wird somit an dieser Vershälfte (*Accipiunt, et cuncta notant* [V. 923a]) besonders schön ersichtlich.

raumverstärkenden Adjektivs *longo* (V. 917), die zusammen hingegen schon die Vorstellung eines räumlichen Nacheinanders innerhalb des Feldes nahelegen. Innerhalb der Binnenerzählung ist *violata ex urbe* (V. 922) zwar eine Präpositionalgruppe, die Raum erzeugt, aber die Handlung der Vertreibung, die damit verbunden ist, bezieht sich nicht auf den Haupteerzählraum der Karthager. Stattdessen spielt sie innerhalb des Binnenerzählraums der vertriebenen Tyrannen, der aber derselbe ist wie in der Rahmenerzählung, nämlich die Stadt Rom, und deshalb keinen Projektionsraum darstellt.

Die auf das Marsfeld folgende Station des Pantheons liegt auf der linken Seite (*Levaque* [V. 923]), wodurch wieder die Frage eröffnet wird, ob damit eine semantische Botschaft transportiert wird. Für den christlich geprägten Petrarca könnte das Pantheon als heidnischer Ort etwas Schlechtes sein, weshalb er es links verortet. Unabhängig von der Wertung erhält der Tempel ein raumverstärkendes Adjektiv und wird über den visuellen Sinn wahrgenommen (*Amplaque ... monstrantur*¹⁸⁸ *templa* [V. 924]).

Nach der Rückkehr vom Marsfeld passiert die erste Überquerung des Tiber (*Tybridis alti / Gurgite transmisso* [V. 925–6]), der das attributive Adjektiv *altus* erhält, das den Naturraum näher beschreibt. Für die Konstruktion des literarischen Raums macht es aber wenig Unterschied, dass der Fluss tief ist. Genauso wie der Aventin und Quirinal (vgl. V. 872 und 907) erhält das Gewässer sowohl das Appellativum des Naturraums (*Gurgite* [V. 926]) als auch das Proprium (*Tybridis* [V. 925]). Dass die Karthager das rechte Ufer betreten (*dextre ... ripe* [V. 926]) beinhaltet wohl kaum eine semantische Wertung, da es sich notwendigerweise um die zweite Flussseite handeln muss, wenn die Gesandtschaft vom linken Ufer kommt. Indem nun das rechte Tiberufer betreten wird, sorgt der Epos-Dichter für Struktur in der Topographie, da zuvor das linke behandelt wurde. Der Text wird auch aufgrund des Abl. abs. *Gurgite transmisso* (V. 926), der zusätzlich dazu sowohl Bewegung als auch Grenzüberschreitung ausdrückt, strukturiert. Das Grab des Romulus (Station 37) und die daran geknüpften Erzählungen über Quirinus und Proculus (Station 38 und 39) sowie der Ziegensumpf (Station 40), wo die Entrückung von Romulus stattgefunden hat, sind alle Teil der etruskischen Flussseite, wodurch sich eine strukturierte Region vorzeichnen lässt, die wie das Kapitol mehrere Stationen enthält. Genauso wie *tremuere* (V. 912) ist *tetigere* (V. 927) weder ein Verb der Bewegung noch der Sinneswahrnehmung, sorgt aber trotzdem für eine Raumkonstruktion. Auch sind die Karthager nicht passiv, sondern handeln hier aktiv und erst durch ihre Verbalhandlung wird der literarische Raum des Flussufers evoziert.

¹⁸⁸ Eine Nebenbemerkung zum Sprachgebrauch Petrarcas soll festhalten, dass er – genauso wie er *suscepit* (V. 862) und *Excipit* (V. 917) für das gleiche Muster verwendet hat (s. Anm. 186) – dasselbe Verb *monstrare* mehrmals verwendet (s. zusätzlich zu V. 924 den V. 902 und 940).

Der Genetiv *viarum* (V. 927) ist zwar ein topographischer Begriff für das urbane Element der Straße, wird aber hier in der Kombination mit *ductor* verwendet und deshalb von der Analyse genauso wie *vie* (V. 868), das von *monstrator* (V. 868) abhängig ist, ausgeschlossen. Was hingegen schon eine architektonische Entität bezeichnet, ist das Grabmal *sepulcrum* (V. 928), das mit dem Adjektiv des Namens Romulus (*Romuleum* [V. 928]) verbunden und noch weiter durch den Abl. qualitatis *immensa ... mole* (V. 928) spezifiziert wird. Das Verb *designat* (V. 928) ist ein Zeichen dafür, dass die Autoritätsinstanz des Straßenführers Raum erzeugt, auch wenn er keine dazugehörige Rede liefert. Genauso verhält es sich mit *memorat* (V. 932).

Der Wechsel zur 38. Station geschieht mit dem Fortschreiten des *monstrator viae* (*Progre-diturque* [V. 929]). Hierbei wechselt die Person und es bewegen sich nicht die Karthager, sondern der *monstrator* fort. Auf die Perspektive hat das keinen Einfluss, da der Straßenführer genauso fokalisiert wie die punische Gesandtschaft. Die Präposition *ad astra* (V. 929) trägt zwar nicht zur Konstruktion des literarischen Stadtraums bei, bringt aber wie *contingere celum* (V. 881) und *celum / Ingrediens* (V. 858–9) den urbanen Raum Roms mit der himmlisch-ätherischen Sphäre in Verbindung. Diese Verbindung wird zusätzlich durch die Erwähnung des Himmelskörpers *sol* (V. 931) verstärkt. Das PPP *ductus* (V. 929) ist zwar eine Ergänzung zu den Verben der Bewegung – es macht für die Bewegung keinen Unterschied, ob sie in aktiver oder passiver Formulierung passiert –, für die topographische Analyse besitzt es aber keine Relevanz, da es sich um die Bewegung von Quirinus handelt, die im Projektionsraum stattfindet. Ebenso trägt auch das Überschreiten der Schwelle (*transierit* [V. 930]) nicht zur Konstruktion des Stadtraums bei, sondern zeigt an, dass der bereits erzeugte literarische Raum Roms von der ätherischen Sphäre, mit der er in Verbindung gebracht wird, durch eine Grenze getrennt ist. Nicht nur die literarischen Figuren haben auf ihrem Weg durch Rom Schwellen überquert, sondern die Grenzüberschreitung wird auch auf der Metaebene in der Rede des *monstrator viae* zum Thema, da *transierit* (V. 930) in einem indirekten Fragesatz steht, der von *loquens* (V. 929) abhängig ist. Es fällt auf, dass die Evokation des Himmlischen stets mit einer Grenze und ihrem Übertritt verbunden. Einerseits ist das an dieser Stelle mit Quirinus der Fall und andererseits im Ganymed-Gleichnis am Beginn der Textpassage (vgl. V. 858–9). Die Parallele zwischen Quirinus und Ganymed besteht darin, dass beide in den Himmel aufsteigen, doch der Unterschied ist, dass Romulus aus dem Stadtraum in die ätherische Sphäre, die nicht zur Stadt gehört, hinübergeht, während der trojanische Knabe vom Ida-Gebirge in den Olymp schreitet, was beides kein Teil des Stadtraum der Haupterzählung, sondern ein Projektionsraum ist. Ein drittes Beispiel für diese Beobachtung birgt die 13. Station, wo die Punier das Kapitol besteigen und glauben, den Himmel berühren zu können, es aber noch nicht unmittelbar tun (vgl. V. 880–1).

Meine Interpretation dieser Auffälligkeiten lautet, dass einerseits Rom mit dem Himmel verglichen wird und einen Ort darstellt, an dem die Grenze zur ätherischen Sphäre durchlässig ist, und andererseits der Aufstieg in den Himmel mit dem Besteigen eines topographischen Berges verbunden ist. Von diesem Ereignis, dass Figuren innerhalb einer Erzählung einen topographisch konkreten Raum betreten – im Fall der *Africa* Ganymed das Ida-Gebirge oder die Karthager das Kapitol – und von dort in einen metaphysischen Ort, nämlich den Himmel, übertreten, lässt sich eine Parallele zu anderen literarischen Beispielen ziehen: Eine Ortsveränderung in physischer Form lässt auch in der *Odyssee* einen Übertritt von einem realen in einen außer-natürlichen Raum zu. Odysseus' Nekyia im 11. Gesang ist mit einer Reise in die Unterwelt verbunden, die an topographisch konkrete Orte wie das Land der Kimmerer und das Überqueren des Okeanos-Stromes gebunden ist.¹⁸⁹ Die Überzeugung des Mittelalters, dass das irdische Paradies als realer Ort im Osten erreicht werden kann,¹⁹⁰ sorgt dafür, dass sich derartige Ereignisse in der Literatur finden. So kann der Heilige Brandan auf seiner Seereise paradiesartige Inseln ansegeln und Alexander der Große gelangt in dem Werk *Iter ad paradisum*, das die Verheißung schon im Titel trägt, bis an die Pforten des Paradieses. Dass Jenseitsreisen eine produktive Quelle für Vergleiche zu diesem literarischen Phänomen darstellen, soll ein letztes antikes Beispiel aus der *Aeneis* unterstreichen: Im 6. Buch wird der Eingang in die Unterwelt bei den Phlegräischen Feldern in der Nähe des Avernesees bei Cumae verortet.¹⁹¹

Als nächstes ruft der *monstrator* die Vision, die Proculus von Romulus hat (*visum* [V. 932]), in Erinnerung. Doch trotz des Verbalstamms *vis-* handelt es sich um keinen Aspekt der Visualität, der für die topographische Analyse relevant ist, weil erstens kein Raum, sondern eine Person wahrgenommen wird, und sie zweitens in einer Binnenerzählung passiert. Das Verb *silet* (V. 933) drückt das exakte Gegenteil von akustischer Lautproduktion aus und ist genauso wie *tacitusque* (V. 894) nicht für die Raumkonstruktion verantwortlich. Deshalb erzeugt der Halbvers *At crimen silet ille Patrum*. (V. 933b) auch keinen Raum, sondern deutet auf praeteritische Weise an, dass der heterodiegetische Epos-Erzähler mehr weiß als der Leser und die Karthager. Ob der *monstrator viae* die Tat nicht kennt und deshalb schweigt oder ob er von der Tat Bescheid weiß, sie aber bewusst verheimlicht, lässt der Text offen.

Das Verb *descendunt* (V. 934) vermittelt eine Raumkonstruktion durch Bewegung und bildet das Antonym zu *Ascendunt* (V. 881). Durch die Präpositionalergänzung *flumina preter* (V. 933) wird jedoch klar, dass es sich um keine Abwärtsbewegung von einer erhöhten Position wie der

¹⁸⁹ Vgl. HEUBECK / HOEKSTRA 1989, 77–79.

¹⁹⁰ Vgl. EGO 2000, 307 und HEIMGARTNER 2000, 308.

¹⁹¹ Vgl. BINDER 2019, 508–9.

von einem Berg hinab handelt, sondern dass sich die Gruppe auf horizontaler Ebene der Flussrichtung folgend fortbewegt.

Der V. 936 bringt die *Propria* von Landstrichen in Italien ein (*Ausonie ... Latie* [V. 936]), die aber für die topographische Analyse keine Bedeutung aufweisen, da sie außerhalb des Stadtraums liegen. Dasselbe Phänomen erscheint noch einmal in V. 939, wo das Toponymikon des gesamten Landes erwähnt wird (*Italie* [V. 939]), das ebenso wenig relevant ist, da es in der Binnenerzählung als Genetiv eines Beinamens dient. Diese Binnendiegese von *Italus* und *Picus* in den V. 938–940 stellt über zwei Parallelen – *novi* (V. 940) zu *nove* (V. 865) und *prior* (V. 938) zu *primus* (V. 865)] – einen intratextuellen Bezug zum Beginn des Rombesuchs her, in dem ebenfalls ein früherer König der Stadt Rom, nämlich Euander, thematisiert wird.

Bei der 45. Station (Erzählung über Porsenna) handelt das zweite Mal eine Geschichte als personifizierte Figur und hält die Karthager fest (*tenuit ... / Historia* [V. 941–2]). Genauso wie beim ersten Mal (vgl. die Geschichte von Cacus und Herkules in V. 873–5) sorgt auch hier die Formulierung für eine Verzögerung, da weder ein literarischer Raum erzeugt noch die Handlung vorangetrieben wird, sondern Informationen über historische Persönlichkeiten erzählt werden. Neben dem Argument der dichterischen Sprache, welche die *Historia* (V. 942) als Personifikation auftreten lassen kann, könnte auch die idiomatische Phrase *jemanden fesselt eine Geschichte*, die es auch in der deutschen Sprache gibt, eine Begründung für diese Art der figuralen Inszenierung sein. Geht man davon aus, dass die Geschichte – auch wenn sie selbst als Figur handelt – vom *monstrator viae* mündlich erzählt wird, so wie es auch an etlichen Stellen zuvor der Fall gewesen ist, kann *Historia* (V. 942) als ein Merkmal für akustische Wahrnehmung gelten. Innerhalb dieser Figurenrede des *monstrator* über die nach Rom zurückkehrenden Könige und die Heerlager des Porsenna wird wieder ein Projektionsraum geschaffen, der nicht Teil des römischen Stadtraums ist. Mithilfe des Abl. separativus *Clusio* (V. 942) und der Bewegung von *redeunt* ... *reges* (V. 942) wird der literarische Raum erzeugt, in dem die Binnenerzählung spielt. Mit *Castraque Porsenne* (V. 943) verhält es sich genauso, dass zwar eine architektonische Entität genannt, diese aber innerhalb der Figurenrede erwähnt wird.

Bei der 47. Station stellt die Brücke (*gemino ... ponte* [V. 945]) ein spannendes räumliches Element dar, weil sie einerseits eine Grenze symbolisiert, andererseits aber auch die Handlungsmöglichkeit der Überquerung schafft und drittens ein architektonisches Merkmal ist. Im Gegensatz zur Pfahlbrücke (vgl. V. 876), welche zwar dieselben Charakteristika aufweist, von den Karthager aber nicht überquert, sondern nur betrachtet wird, kommt es bei der Insel von Lycaon, welche von besagter Zwillingsbrücke mit beiden Flussufern verbunden wird, zur zweiten Tiberquerung (*transitur* [V. 946]). Die Möglichkeit der Überquerung wird außerdem durch das

Adjektiv *pervia* (V. 946) erhärtet. Während die zweite Flussüberschreitung an sich schon für Struktur in der Topographie sorgt, da die Figuren jetzt zu einer bereits bekannten Region zurückkehren – betont durch *iterum* (V. 949) –, lässt sich das Argument für eine strukturierte Orientierung noch zusätzlich bekräftigen, da die Ortsangabe *leve ... ripe* (V. 949) die rückverweisende Ergänzung zu *dextre ... ripe* (V. 926) bildet. Bei dieser Station selbst wird auch dadurch Struktur geschaffen, dass mit der nachgereichten Binnenerzählung, wie die Insel entstanden ist (vgl. V. 947–8), eine bereits etablierte Räumlichkeit weiter erläutert wird.

Die tatsächlichen räumlichen Orte, die im Text durch allerlei topographische Mittel entfaltet werden, sind oft passive Objekte, die von den Figuren gesehen, überquert oder betreten werden. Ein Signal dafür ist *Calcabant* (V. 950), das in der aktiven Formulierung der Karthager als Subjekt die Passivität der *campana ... confinia* (V. 949) ausdrückt, die betreten werden. Außerdem stellt das Verb *Calcabant* (V. 950) eine wörtliche Parallele zu *calcata* (V. 888) dar und funktioniert genauso wie *tremuere* (V. 912) und *tetigere* (V. 927), dass es einen Raum konstruiert, obwohl es kein Verb der visuellen und akustischen Wahrnehmung oder der Bewegung ist.

Bei der letzten Station, innerhalb der die Punier zum Kapitol zurückkehren, ist *Capitolino ... vertice* (V. 952) ein weiteres Beispiel für die Raumkonstruktion durch die Kasusverwendung des Abl. separativus. Dieser V. schafft außerdem Struktur; sowohl auf zeitlicher Ebene durch das Adverb *tandem* (V. 952), als auch wegen des Morphems *re-* mit der Bedeutung „zurück“ in *redeuntes* (V. 952). Die zeitliche Strukturierung wird gestützt durch die Konstruktion des Temporalsatzes mit *Ut* (V. 952). Drittens wird auch auf der inhaltlichen Ebene die Orientierung erleichtert, da der konkrete Ort, von dem die Figuren zurückkehren, noch einmal erwähnt wird (*Capitolino ... vertice* [V. 952]). Beim Kapitolshügel handelt es sich außerdem um einen topographischen Raum, der zuvor erzeugt und auf den der lateinische Text innerhalb der Passage mittlerweile mehrmals verwiesen hat.

Der Halbvers *Defessum tenere gradum* (V. 953a) leitet das Ende des Rombesuchs ein. Die karthagische Gesandtschaft kommt zur Ruhe und die Bewegung zum Stillstand. Dass der Weg durch Rom nun endlich abgeschlossen ist, unterstreicht das Adverb *tandem* (V. 952). Als Folge der Bewegung kehrt körperliche Erschöpfung ein (*Defessum* [V. 953]). Ein weiteres Merkmal für Ruhe ist auch *sedentes* (V. 954). Dass die erschöpften Punier nach dem Rombesuch nichts tun und passiv werden, zeigt sich sprachlich in der Inszenierung des V. 953b–954a, in dem die personifizierte Emotion *stupor* (V. 953) die Karthager auf dieselbe Weise ergreift wie die Trauer in V. 895. Die müden Wanderer müssen zuerst einmal das Gesehene verarbeiten (*Visa revolvētes* [V. 954]); auf die visuelle Wahrnehmung folgt also eine geistige Betätigung. Gleichzeitig macht sich aber eine Lähmung unter den Figuren breit, die sich anhand von Ausdrücken der

geistigen Erschöpfung (*stupor* [V. 954] und *Attoniti* [V. 955]) ablesen lässt. Es gibt somit nicht nur eine physische Pause (*Defessum* [V. 953] und *sedentes* [V. 954]), sondern auch eine mentale. Die Emotion *stupor* (V. 954) bildet außerdem eine lexikalische Wiederholungsfigur zu *stupuit* (V. 858) am Anfang der Textpassage. In einer Ringkomposition umrahmen Ausdrücke der geistigen Stumpfheit den Rombesuch, der angefüllt ist mit dem Lernen und der Wissenserweiterung über römische Geschichte und Mythos (vgl. o. Anm. 151). Die Karthager unternehmen nicht nur auf der Erzählebene der Eposhandlung eine Bildungsreise, sondern diese Interpretation wird auch auf der sprachlichen Ebene durch die beiden *stupor*-Ausdrücke zugespitzt: Vor dem Betreten Roms und nach dem Ende des Rombesuchs gibt es nur *stupor*.¹⁹² Wissen über römische Geschichte hat nur Platz innerhalb der Stadt Rom, die lexikalisch von Ausdrücken der geistigen Starrheit eingeklammert wird.

Das Schweigen der Karthager am Ende der Textpassage als Ausdruck der akustischen Stille (*siluere* [V. 955]) steht im Gegensatz zu den Reden des *monstrator* und den zahlreichen, vorherigen Stellen, wo der literarische Raum auf der Ebene des Hörens konstruiert wurde.¹⁹³ Gleichzeitig spiegelt *siluere* (V. 955) auch die mentale Pause wider, weil es nun – einen V. nach *Visa revolventes* (V. 954) und nachdem *stupor* (V. 954) eingetreten ist – keine geistige Beschäftigung mehr gibt, die sich in Form von Sprechen zeigen könnte. Am letzten Wort der ausgewählten Textstelle (*diu* [V. 955]) wird die poetologische Funktion des Verharrens, die bereits etabliert wurde, noch einmal ersichtlich, da die Rede davon ist, dass Zeit vergeht, ohne dass die Handlung vorangetrieben wird. Dieser Effekt gibt den Gesandten Zeit, damit sie die Eindrücke des Rombesuchs auf sich wirken lassen können. Sowohl durch die physische (*sedentes* [V. 954]) als auch die akustische (*siluere* [V. 955]) Ruhe, die nach der Bewegung und den erzählten Geschichten auf dem Weg durch Rom einkehrt, entsteht eine deutliche Markierung, dass die Episode der Romschau zu Ende ist.

3.4.9 Abschließende Erkenntnisse

Aus der topographischen Analyse ergibt sich die Feststellung, dass die soeben genannte Station, der jeweilige Naturraum oder die Gebäude, welche die Karthager gerade besuchen, in den Vordergrund und die zuvor etablierten Räumlichkeiten in den Hintergrund treten. Die Voraussetzungen dafür sind die Phänomene der Figurbezogenheit und der Sprossräume, dass der

¹⁹² Auch PERUCCHI hat den *stupor* als Leitmotiv im Rombesuch identifiziert (vgl. PERUCCHI 2024, 292).

¹⁹³ Das Schweigen ist zuvor schon bei *tacitusque* (V. 894) und *silet* (V. 933) vorgekommen. Während in V. 933 der *monstrator* schweigt, in V. 894 aber die Karthager als Folge des Anblicks, der sich ihnen bei der auf dem Kapitol aufgehäuften Kriegsgabe bietet, verstummen, ist das Schweigen der Punier mit Trauer verbunden (*Luctus* [V. 895]).

literarische Raum nur so lange präsent ist, wie Handlung in ihm stattfindet. Nachdem eine Station abgeschlossen wurde, geht es zügig zur nächsten Station weiter, wodurch sich ein stationenhaftes Erzählen ergibt. Das Muster der figurbezogenen Sprossräume wird im letzten Drittel des Rombesuchs (ab V. 925b) gebrochen, da sich die Fortbewegung der Gesandten am Fluss Tiber orientiert und sie von Uferseite zu Uferseite wechseln, wodurch vermehrt Orte, die zuvor bereits beschrieben wurden, ein weiteres Mal erwähnt werden. Das Kapitol als wiederkehrende Örtlichkeit ist auch ein Beispiel für diese Beobachtung. All diese Merkmale wiederum sorgen dafür, dass der literarische Raum strukturiert und eine Orientierung innerhalb der topographischen Fläche ermöglicht wird. Die Argumente, die für eine Raumstruktur sprechen, sind zahlreich und wurden an etlichen Stellen aufgegriffen, weshalb sich nach der Analyse die Schlussfolgerung aufstellen lässt, dass das stationenhafte Erzählen in einem strukturierten Raum stattfindet. Im weiteren Verlauf der Masterarbeit wird das nächste Unterkapitel zeigen, dass diese additive Erzählweise auch an den Temporaladverbien ablesbar ist, die eine Station nach der anderen aneinanderreihen und wenig bis gar keine Zeit zwischen den Orten vergehen lassen.

Jeder einzelne Ort, von dem die Karthager auf ihrem Weg durch Rom zum nächsten gelangen, „ist allein bestimmt durch sein Verhältnis zu den benachbarten Orten im Umkreis der Sichtbarkeit“¹⁹⁴. Durch den Aspekt der visuellen Wahrnehmung, der so viel zur Raumkonstruktion beiträgt, gelangen die Figuren „von einem Teilraum zum anderen Teilraum, [... aber der] Ort ist nie in überschaubarer Beziehung zum Ganzen (Ergänzung N.R.)“¹⁹⁵ gesetzt. So fehlt – auch wenn der Rombesuch in detaillierter Schilderung zahlreiche Gebäude beschreibt – doch eine panoramatische Gesamtschau. Der Raum, innerhalb dessen sich nun die literarischen Figuren bewegen, nennt PIATTI Figurenraum.¹⁹⁶ Dieser teilt sich in Handlungszonen und Schauplätze: Während die Schauplätze die jeweils kleinsten Raumeinheiten wie z.B. ein einzelnes Haus darstellen, sorgen Handlungszonen für die Struktur des literarischen Raums, in dem die Handlung stattfindet. Ihr wesentliches Merkmal besteht aber darin, dass sie kein räumliches Kontinuum darstellen, d.h. dass sich zwischen ihnen Leerstellen befinden können und dass ihr Verhältnis zueinander wie bspw. der dazwischen liegende Abstand unbestimmt bleiben kann.¹⁹⁷ Das deckt sich mit der Beobachtung, dass es innerhalb des Rombesuchs zu räumlichen Verkürzungen kommt. Diese passieren, indem keine Zeit dargestellt wird, die zwischen den Stationen vergeht, sondern indem diese nacheinander angefügt werden. Da die Zeit unerzählt bleibt, kann auch der Raum, der eigentlich durchschritten werden müsste, um von der einen Station zur nächsten

¹⁹⁴ STRAUS 2013, 50.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Vgl. PIATTI 2008, 129.

¹⁹⁷ Vgl. ebd.

zu gelangen, nicht existieren. Dieses Phänomen fällt grundsätzlich bei jeder Station auf, bei manchen jedoch deutlicher als bei anderen, da der Abstand zwischen den Gebäuden des realen Georaums¹⁹⁸ unterschiedlich groß ist. Bei geringerer Distanz ist die Beobachtung weniger auffällig, so z.B. im Inneren der Stadt, wo die Gebäude unmittelbar nebeneinander liegen. Beim Marsfeld hingegen, das außerhalb des historischen Stadtkerns liegt, kommt es zu einer deutlichen Verkürzung: Zuvor wird das Flaminische Tor beschrieben, das in die Himmelsrichtung zum Gebiet der Etrusker zeigt (*que Tuscum respicit orbem* [V. 915]) und durch das die Stadt Rom verlassen werden muss, um zum Marsfeld zu gelangen, ehe im nächsten V. bereits das Marsfeld genannt wird; an erster Position steht *Martius* (V. 916), zu dem sich in Sperrstellung über den ganzen V. *campus* (V. 916) spannt. Dieses Hyperbaton, das innerhalb eines V. größer nicht sein kann, und die dazwischen nachgereichten Ergänzungen *hac reduces* (V. 916) und *vicino flumine* (V. 916) mögen den plötzlichen Bruch zwar abschwächen, sodass doch etwas Erzählraum und -zeit vergeht, bis die Karthager am Marsfeld ankommen, doch die räumliche Verkürzung bleibt spürbar. Die räumliche (und zeitliche) Verdichtung ist ein typisches Element der epischen Textgattung, doch der Preis von derartigen Einsparungen sind topographische (und chronologische) Ungenauigkeiten.¹⁹⁹

3.5 Analyse der Kategorie Zeit

Die vorliegende Masterarbeit legt den Fokus auf die topographische Analyse, weshalb diese einen größeren Umfang erhält. Da der Chronotopos aber beide Konstituenten umfasst, kann die Kategorie Zeit vor einer Chronotopos-Interpretation (s. Kap. 3.6) nicht unbehandelt bleiben. Obwohl Zeit und Raum in einem literarischen Text untrennbar miteinander verbunden sind, kann die Trennung von erzählter Zeit und erzähltem Raum dennoch eine gewinnbringende Methode sein, um die Erzählung zu analysieren.²⁰⁰ Bachtin selbst schreibt, dass die Kategorien Raum und Zeit im Zuge einer philosophisch-abstrakten Auseinandersetzung mit dem literarischen Werk getrennt werden können,²⁰¹ und betrachtet selbst bei seinen Studien die beiden Kategorien gesondert. Das nehme ich zum Anlass, im folgenden Unterkapitel Aspekte der zeitlichen Ebene losgelöst vom literarischen Raum zu betrachten.

Ein besonderes Merkmal der lateinischen Epik ist, dass es keine genauen Zeitangaben und auch keine Instrumente gibt, um Zeit zu messen. Wenn Zeit angegeben wird, dann mithilfe von

¹⁹⁸ Der Begriff Georaum bezeichnet die Erdoberfläche als räumliche Realität (vgl. ebd., 23). Der Georaum Rom meint also die reale Hauptstadt Italiens.

¹⁹⁹ Vgl. BERMAN 2015, 146.

²⁰⁰ Vgl. FRANK 2009, 74.

²⁰¹ Vgl. BACHTIN 2021, 180.

Referenzen auf die Natur.²⁰² Zusätzlich dazu ist die Zeit im lateinischen Epos sehr durchdacht konstruiert, wenn z.B. der Beginn einer epischen Handlung, der Tagesanbruch und der Buchanfang zusammenfallen.²⁰³ Auch die *Africa* besitzt „eine dominante Zeitachse, die von der mythischen Vergangenheit Griechenlands über die Zeit des Zweiten Punischen Krieges bis zu ihm selbst und über ihn hinaus in die Zukunft einer neuen kulturellen Blütezeit führt.“²⁰⁴ Wie sich die Konstruktion der Zeit in der ausgewählten Textpassage des Rombesuchs verhält, soll dieses Unterkapitel zeigen.

3.5.1 Narratologische und historische Zeitstruktur

Als Vorbemerkung muss erwähnt werden, dass in der Episode des Rombesuchs zwei unterschiedliche Arten von Zeitstrukturen zusammenfallen. Die erste ist die erzählte Zeit, die Aufschluss darüber gibt, wie lange sich die Karthager durch Rom bewegen oder wieviel Zeit vergeht, wenn sie sich bei einer bestimmten Station aufhalten, weshalb sie als narratologische Zeitstruktur bezeichnet sein soll. Die zweite Struktur wird intern über das Alter der Gebäude und der Geschichten über die Vergangenheit geregelt und heißt deshalb historische Zeitstruktur.

Innerhalb der Gesamthandlung des Epos und der damit verbundenen narratologischen Gesamtstruktur nimmt der Rombesuch einen bestimmten Zeitraum ein. Dabei unterbricht er während seiner Dauer die restliche Handlung des Epos, da diese erst fortsetzen kann, wenn die Punier für die folgenden Friedensverhandlungen an einem bestimmten Ort angelangt sind. Indem die Gesandtschaft den Rombesuch auf sich nimmt, macht sie den zeitlichen Ablauf des Epos von sich abhängig, sodass die Römer auf die Ankunft der Karthager warten müssen. Erst wenn die Schilderung der Gebäude abgeschlossen ist, kann die Haupthandlung des Epos wiederaufgenommen werden. Das hat zur Folge, dass die Dauer des Rundgangs von dem subjektiven Zeitmaß, das die Karthager zur Erfüllung benötigen, abhängig ist.²⁰⁵ Die narratologische Zeitstruktur innerhalb der Stadt wird somit von keinen äußeren Einflüssen bestimmt – vielmehr ist es genau umgekehrt.

Aufschluss über die Konstruktion der narratologischen Zeitstruktur kann die Analyse von konkreten, in epischen Texten sehr sparsam verwendeten Zeitangaben geben, weshalb nun ein Blick auf die Temporaladverbien geworfen wird (s. Anhang, Code 13). Im Gegensatz zu den Lokaladverbien ist die Häufung der Zeitadverbien und ihre Verteilung auf die Verspositionen

²⁰² Vgl. WOLKENHAUER 2019, 219–220.

²⁰³ Vgl. ebd., 219.

²⁰⁴ STIERLE 2003, 382.

²⁰⁵ Vgl. STÖRMER-CAYSA 2007, 82.

unauffällig. Vielmehr wird eine Unterscheidung zwischen Adverbien, die auf einen in der Vergangenheit liegenden Zeitpunkt verweisen und sich deshalb für die Untersuchung der historischen Zeitstruktur eignen, und denen getroffen, die eine Zeitdauer ausdrücken und sich deshalb auf die narratologische Zeitstruktur der Handlung des Rombesuchs beziehen. Die Adverbien der letzteren Gruppe bilden das Übergangselement zwischen den Stationen. Da alle Zeitangaben unpräzise sind, lässt sich nicht exakt erschließen, wieviel Zeit genau zwischen den einzelnen Stationen vergeht. Aufgrund ihrer Semantik (*paulum* [V. 896] = „ein wenig“, *iam* [V. 903 u. a.] = „schon“, *mox* [V. 863] = „bald“ usw.) ist aber anzunehmen, dass dazwischen nur wenig Zeit verstreicht. Das Adverb *Iam* (V. 903, 925, 933 und 949) sorgt für eine additive Erzählweise und knüpft die Geschehnisse der Erzählung aneinander, sodass die Aktivitäten bei den einzelnen Stationen nacheinander stattfinden. Diese beifügende Konstruktion der Ereignisse spiegelt sich in dem einsilbigen Wort *iam* wider. Die Adverbien *mox* (V. 863) und *Tum* (V. 896) erfüllen dieselbe Funktion. Als die Karthager ihren Spaziergang beenden, stoßen zwei Temporaladverbien aufeinander (*tum protinus* [V. 953]), was mehrere Effekte nach sich zieht: Einerseits ist es ein weiteres Signal für die additive Erzählweise, andererseits hebt *protinus* (V. 953) hervor, dass sofort auf eine Station die nächste folgt und nur wenig Zeit dazwischen vergeht. Damit bringt es den Rombesuch zu einem abrupten Ende und hat eine ähnliche Wirkung wie *subito* (V. 859) am Beginn der Textpassage, das die Grenzüberschreitung innerhalb des epischen Vergleichs mit Ganymed plötzlich und unerwartet geschehen lässt. Da *subito* (V. 859) aber in einer Binnenerzählung steht, hat es keinen Einfluss auf die narratologische Zeitstruktur des Rombesuchs. Das Adverb *iterum* (V. 949) unterstützt Petrarcas Vorgehensweise, die im vorigen Unterkapitel analysiert wurde, dass die Referenz auf ein bereits bekanntes Merkmal Struktur schafft. Auch *tandem* (V. 952) wurde bereits bei der topographischen Analyse aufgegriffen (s. o.). *Inde* (V. 945 und 954) könnte von der Wortbedeutung her sowohl ein Temporal- als auch ein Lokaladverb sein, weshalb das Wort an beiden Stellen eine zweifache Codierung erhalten hat.²⁰⁶ Nichtsdestoweniger – unabhängig davon, ob es in seiner temporalen oder lokalen Semantik verstanden wird – markiert es den Übergang von einer Station zur nächsten und schafft somit Struktur. Deutlich im Kontrast zu der geringen Zeit, die zwischen den Stationen vergeht, steht *diu* (V. 955) am Ende der Passage. Ebenso wie bei *paulum* (V. 896) ist auch die Angabe „lange“ zu ungenau, um die exakte Zeitdauer zu bestimmen. Außerdem wird die Zeitangabe der langen Pause nach dem Spaziergang noch im selben V. mit dem ersten nachfolgenden Wort des nächsten Satzes, nämlich *Mox* (V. 955), das nicht mehr Teil der ausgewählten Textstelle ist, sofort

²⁰⁶ Da es in der Übersetzung von HUSS – in V. 945 mit „Danach“ (HUSS 2007a, 617) und in V. 954 mit „So“ (ebd., 619) – als Temporaladverb wiedergegeben wird, wird es hier in diesem Unterkapitel angeführt.

relativiert. Da unmittelbar das nächste Zeitadverb folgt, erzeugt der Dichter eine gewisse Ironie: Er sagt zwar, dass es eine lange Pause in der erzählten Zeit gibt, aber auf der Ebene der Erzählzeit geht das epische Geschehen sofort weiter. Auch wenn der Stillstand der Punier innerhalb der Handlung lang sein mag, ist die Sprechpause des Epos-Erzählers extrem kurz, da sofort nach *diu* (V. 955) das nächste Wort *Mox* (V. 955) den Fortgang des Sujets einleitet. Auf raffinierte Weise schafft es Petrarca hier, mithilfe einer besonderen Stellung von Wörtern innerhalb eines V. auf textueller Ebene eine Botschaft zu vermitteln, die über den Inhalt hinausgeht.

Die Lokaladverbien mit Bezug zur historischen Zeitstruktur sind von der Anzahl geringer, aber für die Forschungsfrage dieser Arbeit wesentlicher, da die historische Zeitstruktur diejenige ist, welche die Chronotopos-Interpretation vorbereitet. So verweisen *quondam* (V. 935) und *olim* (V. 948) in die Vergangenheit und bringen somit eine zurückliegende Epoche in die Handlung des Textes ein. Wie diese mit dem Raum verknüpft wird, ist Thema des restlichen Unterkapitels. Die Kombination zweier Temporaladverbien (*iam tunc* [V. 888 und 914]) ruft die Assoziation hervor, dass der Epos-Erzähler aus einer späteren Epoche als derjenigen stammt, in der die Handlung spielt, da er bereits über Wissen zu Ereignissen verfügt, die erst zu einem historisch späteren Zeitpunkt stattfinden werden. Mit der Formulierung „schon damals“ (für *iam tunc* in V. 888) deutet Petrarca einen Vorverweis auf die Zukunft an, weil er aus retrospektiver Sicht des 14. Jh. weiß, dass die Römer nach dem Zweiten Punischen Krieg viele Siege gewinnen und die Schwellen des Jupiter-Tempels noch oft überschreiten werden (*Liminaque innumeris iam tunc calcata triumphis* [V. 888]).

Außer den Lokaladverbien gibt es noch andere Ausdrücke, die einen Einfluss auf die Konstruktion von Zeit haben. So finden sich mit *Prisca* (V. 935) und *eterni* (V. 938) zwei Adjektive, die ebenfalls in die Vergangenheit zurückweisen. Durch die Angabe *per evum* (V. 870) wird eine Dauer zum Ausdruck gebracht, die aufgrund ihres unbegrenzten Ausmaßes wenig Potenzial für eine analytische Betrachtung hat. Während die drei letztgenannten Beispiele die narratologische Zeitstruktur betreffen, beziehen sich die Abl. abs. *valle relictæ* (V. 905), *superato vertice* (V. 907) und *Gurgite transmisso* (V. 926) auf die Struktur der erzählten Zeit. Die in der topographischen Analyse vorbereitete Interpretation lässt sich hier fortführen, dass sich mithilfe der Vorzeitigkeit der Partizipialkonstruktionen zwar eine exakte Ordnung aufstellen lässt, wann welche Station der Reihe nach besucht wird, aber nichts darüber verraten wird, wie lange der Aufenthalt bei einer Station dauert.

Die Opposition zu den Verben der Bewegung bilden die Verben der Ruhe, Verzögerung und des Verharrens (s. Anhang, Code 16), von denen bereits festgestellt wurde, dass sie keinen literarischen Raum erzeugen, sondern höchstens einen bereits bestehenden Ort erweitern

können.²⁰⁷ Nach einem Blick auf Textstellen, welche mit diesem Code versehen sind, macht sich im lateinischen Text eine auffällige Formulierung bemerkbar: Die Karthager stehen als Objekte im Akkusativ, die entweder vom personifizierten Raum (*tenuit fixos* [V. 878]) oder von der personifizierten Geschichte (*tenuit ... illos* [V. 941], *morantes / Detinuit* [V. 874–5]) festgehalten werden.²⁰⁸ Im erst- und letztgenannten Zitat sind beide Wörter im Akkusativ ein Ausdruck des Verweilens (*fixos* [V. 878] und *morantes* [V. 875]), wodurch sich eine pleonastische Ausdrucksweise ergibt, welche das Verharren besonders betont. Bei *morantes* (V. 874) handeln die Punier selbst aktiv, während sie bei *tenuit fixos* (V. 878) in zweifacher Weise festgehalten werden. Am Ende des Rombesuchs werden die Punier nicht von einer Personifikation als Figur aufgehalten, sondern kommen selbst zum Stillstand (*tenuere gradum* [V. 953], *sedentes* [V. 954]). Bei *Hesit* (V. 861), das ebenfalls ein Verb dieser Kategorie ist, handelt Ganymed im Projektionsraum, weshalb es für die Analyse nicht weiter relevant ist.

Etliche Geschichten, welche die Karthager im Laufe des Rombesuchs vom *monstrator viae* hören, handeln von Personen der Vergangenheit (s. Anhang, Code 5), die nicht direkt besichtigt werden können, da sie nur innerhalb der Erzählungen vorhanden sind. Einen Teil der codierten Textzitate bilden mythische Figuren aus der Gründungszeit Roms.²⁰⁹ Außerdem sind der Riese Cacus und Herkules Bestandteil desselben Mythos (*Caci / Herculeusque labor* [V. 873–4]), zu dem auch die Rinder dazugehören (*loteque boves* [V. 875]). Darüber hinaus zählen zu diesen Personen Euander (*Evandri* [V. 865]), der Gründer der Stadt Pallanteum (vgl. V. 864),²¹⁰ und seine Frau bzw. Mutter, welche die Schrift nach Rom gebracht hat (*Archados alme* [V. 866], *Fatidice Carmentis* [V. 869]).²¹¹ Neben mythologischen Figuren wie Helden, Königen und Göttern ist auch die Rede von historischen Persönlichkeiten, die mythisch aufgeladen sein können: Neben der heldenhaften Cloelia (*insignis equestri* [V. 877], *virgine torva* [V. 878]) sind auch der unerschrockene Horatius Cocles (*acris / Coclitis* [V. 876–7]) und zwei Bildhauer vertreten (*Praxitelis opus Phidieque insigne supremi* [V. 910]). Die übrigen Textzitate stellen kollektive Gruppen dar: Gallier (*Gallorum* [V. 897]), berühmte Männer (*nomina clara virorum* [V. 937]), Könige (*Ausonie ... regum et Latie primordia gentis / Ultima* [V. 936–7]) und Vorfahren

²⁰⁷ Nach Lotman ist die Unterbrechung der Romschilderung, wenn die karthagischen Gesandten verharren, ein sujetloser Teil des Textes, weil keine Handlung passiert. Sobald die Bewegung aber fortgesetzt und eine Aktion eingeführt wird, welche die topographische Struktur überwindet, wird der Text – analog zur Grenzüberschreitung, die für das In-Gang-Setzen der Handlung unentbehrlich ist (s. o.) – wieder sujethaltig (vgl. LOTMAN 2003, 540–1).

²⁰⁸ PERUCCHI kommt ebenfalls auf die Unterbrechungen und Pausen des Spaziergangs zu sprechen und hält dabei dieselbe Beobachtung fest, dass die Karthager als passive Objekte von den Orten gefesselt werden (vgl. PERUCCHI 2024, 292–3).

²⁰⁹ Vgl. *Quirinus* (V. 929), *Picus* (V. 939), Janus (*Iani* [V. 934]) oder *Italus* (V. 938), der durch das Attribut *prior* (V. 938) deutlich in die Vergangenheit verweist.

²¹⁰ Vgl. HUSS 2007b, 127.

²¹¹ Vgl. ebd., 127–8.

(*stirpsque omnis avorum* [V. 939]). Aus der Untersuchung dieses Codes geht die Erkenntnis hervor, dass die historische Zeitstruktur des Rombesuchs von der Vergangenheit des römischen Reiches geprägt ist, die in den Stadtraum Roms eingeschrieben wird.

3.5.2 Interpretation der Analyseergebnisse

An diese kurz gefasste Analyse schließt sich die Interpretation an: Die Vielzahl an Temporaladverbien offenbart eine additive Erzählweise, welche ein unbestimmtes, aber geringes Maß an Zeit zwischen den einzelnen Stationen vergehen lässt. Die einzigen Argumente, die gegen diese Feststellung sprechen, sind der V. *Iam flumina preter / Descendunt* (V. 933–4) und das Verb *Progreditur* (V. 929), da hier explizit geschildert wird, wie sich die Figuren flussabwärts bewegen oder einfach nur voranschreiten, bevor sie zur nächsten Station kommen. Insgesamt kann im Verlauf des Rombesuchs eine Raffung zwischen den Stationen, aber eine Dehnung bei den Stationen festgestellt werden. Die Raffung zeigt sich anhand der Temporaladverbien, welche die Stationen unmittelbar miteinander verbinden. Die Dehnung ergibt sich aus den Verben der Verzögerung und aus den historischen und mythologischen Erzählungen, die der *monstrator viae* an den jeweiligen Stationen liefert; die Erzählungen selbst sind aber in geraffter Form präsentiert, da die Erzählzeit der indirekten Figurenrede des *monstrator* viel weniger Zeit benötigt als die erzählte Zeit seiner extradiegetischen Binnenerzählungen. Die erzählte Zeit der Haupthandlung des Rombesuchs wird zugunsten dessen, was erzählerisch relevant ist, gedehnt: Rom und seine politische sowie ideologische Präsentation sind wichtig, deshalb vergeht die Zeit bei den prunkvollen Gebäuden langsamer.

Im Kontext der Verweise in die Vergangenheit und auf historische Persönlichkeiten eröffnet sich eine Lesart des Rombesuch im Sinne der Lefebvreschen Raumtheorie. Jener zufolge macht Petrarca seinem Publikum das antike Rom in der Form zugänglich, wie es in der Antike existiert hat, also in einer Form, die seiner Leserschaft ansonsten nicht zugänglich wäre. Dieser Interpretation folgend wird das Rom der *Africa* zu einem literarischen Repräsentationsraum, der, weil er in dem literarischen Werk des Epos eingebunden ist, eine komplexe Symbolisierung aufweist und mit einer verborgenen Seite des sozialen Lebens verknüpft ist.²¹² Die Absicht auf eine Gesellschaftsveränderung, von der Lefebvre schreibt, dass sie an Repräsentationsräume

²¹² Vgl. GÜNZEL 2003, 257. Für Lefebvres Monographie *La production de l'espace* von 1974, worin er das Grundverständnis seiner Raumtheorie – dass der Raum keinen Behälter darstellt, sondern selbst als Produktion sozialer Praktiken konzipiert ist – anhand von drei Ebenen des Räumlichen (1. soziale Raumpraxis, 2. Raumrepräsentation und 3. Repräsentationsraum) erläutert, in Übersetzung s. LEFEBVRE 2003. Für weitere Informationen s. neben GÜNZEL 2003, 254–7 auch GÜNZEL 2009, 11 und HALLET / NEUMANN 2009, 14.

geknüpft sein kann, könnte in dem Wunsch Petrarcas zu finden sein, dass Rom wieder zum Papstszentrum und (politischen) Zentrum wird.

Der Weg durch Rom, den die Karthager zurücklegen, besitzt nicht nur ein topographisches Wesen, sondern auch ein metaphorisches Gewicht (man denke an *Lebensweg*, *einen Weg beschreiten* usw.) und sein „eigentliches Kernstück ist der Strom der Zeit“²¹³. Dieser Lauf der Zeit wird im Weg des Rombesuchs auf eine besonders symbolhafte Ebene gehoben, da Petrarcas Text auch ein Weg durch die Geschichte Roms, durch die historische Zeit und durch mythologische Epochen ist. Der Spaziergang der Punier durch Rom spiegelt dabei nicht nur einen verdichteten Blick auf die Stadtgeschichte wider, sondern dient mit seinen historischen Katalogen gleichzeitig auch als „microcosm of the poem at large“²¹⁴. Der Rundgang umfasst alles Großartige, was Rom zu bieten hat, woran sich das nächste Charakteristikum des epischen Spaziergangs zeigt: Die Idealvorstellung Roms existiert nicht in der Gegenwart, sondern an den Rändern der Zeit – entweder in der Vergangenheit oder in der Zukunft. Diese Interpretation trifft neben der *Africa* auch auf das 8. Buch der *Aeneis* zu. Das gegenwärtige Rom ist darin entweder als archäologisches Archiv oder zukunftsweisende Projektion vorhanden,²¹⁵ jedenfalls aber nicht in einer realistischen Form. Petrarca liefert stattdessen die Beschreibung eines idealen Roms, „das zu republikanischer Zeit noch gar nicht bestand, ja, das in der beschriebenen Form niemals vorhanden war und seine Entstehung allein der Feder des Literaten verdankt.“²¹⁶

3.6 Chronotopos-Interpretation

3.6.1 Das raumzeittheoretische Konzept nach Michail Bachtin

Eine Verortung der literaturwissenschaftlichen Persönlichkeit Bachtins muss ihn als einen der wichtigsten „theoretische[n] Vordenker des *spatial turn* (Änderung N.R.)“²¹⁷ positionieren, da er lange Zeit vor dem Aufkommen der Raumwende ein raumtheoretisches Modell entwickelt hat.²¹⁸ Dabei ist der sowjetische Philologe aber mehr für seine Theorie der Dialogizität bekannt, auf dessen Basis Julia Kristeva das Konzept der Intertextualität entwirft, und weniger für den Chronotopos, der Bachtins einzige einschlägige raumtheoretische Studie ist.²¹⁹ Darin

²¹³ BACHTIN 2021, 181.

²¹⁴ HUI 2011, 151.

²¹⁵ Vgl. ebd., 150 und 152.

²¹⁶ DISSELKAMP 2013, 62.

²¹⁷ WAGNER 2013, 215. Kursivierung im Original.

²¹⁸ Vgl. GEROK-REITER / HAMMER 2015, 485–6.

²¹⁹ Vgl. FRANK 2009, 72. Zur Entstehungsgeschichte von Bachtins Chronotopos-Studie s. ebd., 64 und FRANK 2015, 160. Zur Begriffsgeschichte des Chronotopos und seiner Herkunft aus den Naturwissenschaften s. FRANK /

verfolgt der Literaturwissenschaftler jedoch weniger eine theoretische Abhandlung des Chronotopos-Modells, sondern analysiert beispielhaft konkrete Ausgestaltungen des Chronotopos anhand einzelner Texte aus der Romangattung, die er diachron vorstellt. Seine Analyse umfasst dabei literarische Epochen von der griechischen Antike bis zum Barock.²²⁰ In der Einleitung seiner zwischen 1937 und 1938 entstandenen, aber erst 1975 publizierten Studie versucht Bachtin darzulegen, was er nun unter dem Chronotopos versteht:

Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert. Diese Überschneidung der Reihen und dieses Verschmelzen der Merkmale sind charakteristisch für den künstlerischen Chronotopos.²²¹

Bachtin illustriert somit anhand des Begriffs Chronotopos, dass der Raum nicht ohne die Zeit und umgekehrt die Zeit nicht ohne den Raum gedacht werden kann. Stattdessen gehen beide aus einer gegenseitigen Verbindung hervor und werden erst dadurch anschaulich, dass sie miteinander verflochten sind. „Die Zeit, die an sich abstrakt und sinnlich nicht erfahrbar ist, gewinnt erst durch ihre Verdichtung und Konkretisierung in spezifischen Raumbildern Gestalt“²²² und der Raum braucht die Zeit, die in ihm vergeht, damit er selbst überhaupt existieren kann. Ansonsten wäre er ohne die Zeit leer und statisch. Ohne das eine könnte das andere in einem literarischen Text nicht existieren.²²³

MAHLKE 2021, 213 und SASSE 2010, 300. Zum Chronotopos allgemein s. neben ebd. auch SASSE 2009, 232–3 und GÜNZEL 2013, 105–6.

²²⁰ Für die apologetische Begründung, weshalb die vorliegende Masterarbeit ein literaturtheoretisches Konzept, das Bachtin anhand des Romangenres entwickelt und nur auf dieses anwendet, auf eine andere Gattung, und zwar ein Epos des 14. Jh. überträgt, können die Argumente bei Bachtin selbst gefunden werden. So schreibt er, dass „Motive wie Begegnung und Trennung (Abschied), Verlieren und Wiedergewinnen, Suchen und Finden, Wiedererkennen und Nichtwiedererkennen [...] als konstituierende Elemente nicht nur in die Sujets von Romanen [gelangen], die verschiedenen Epochen angehören und verschieden geartet sind, sondern auch in die Sujets von literarischen Werken anderer (epischer, dramatischer und sogar lyrischer) Genres (Ergänzung N.R.)“ (BACHTIN 2021, 20). Der Grund dafür liegt darin, dass in diesen genannten Motiven Handlungselemente eingeschrieben sind, die ebenfalls chronotopisch sind, aber nicht aufgrund der Gattung, in der sie auftreten, sondern aufgrund ihres natürlichen Wesens (vgl. ebd.). Es folgt daraus, dass auch andere literarische Gattungen als der Roman Chronotopoi aufweisen, weil in ihnen derartige Motive vorkommen können. Folglich ist jedes künstlerisch-literarische Bild chronotopisch (vgl. WAGNER 2013, 216). Unter Berücksichtigung dieser Aspekte ist die Übertragung der Chronotopos-Theorie auf die *Africa* von Petrarca gerechtfertigt. Doch obschon die Relevanz des Chronotopos für vormoderne Erzähltexte außer Zweifel steht, wurde dieses literaturtheoretische Modell noch immer nicht systematisch in den Bereich der Erzähltheorie integriert – worin die historische Raumnarratologie ein begründetes Desiderat sieht (vgl. RIPPL 2019, 231). Auch aus diesem Grund kann das Konzept des Chronotopos nicht einfach übernommen, sondern muss angepasst werden, worauf ich weiter unten zu sprechen kommen werde.

²²¹ BACHTIN 2021, 7–8.

²²² HALLET / NEUMANN 2009, 18.

²²³ Vgl. FRANK 2015, 160.

Bei diesem Definitionsversuch muss darauf hingewiesen werden, dass es nicht eine einzige Auffassung des Chronotopos gibt, sondern dass Bachtin ein vielfältiges Verständnis davon hat, welche Raum-Zeit-Relationen sich damit beschreiben lassen. Eine große Herausforderung bei der Beschäftigung mit Bachtins Theorie liegt also darin, dass er „das Konzept des Chronotopos in unterschiedlichen Bedeutungen [verwendet], die zumeist komplementär, bisweilen aber auch inkompatibel zu sein scheinen (Ergänzung N.R.)“²²⁴. Durch Bachtins uneinheitlichen Begriffseinsatz in unterschiedlichen Bedeutungen und verschiedenen Kontexten erhält der Chronotopos eine „semantische Mehrdeutigkeit und begriffliche Unschärfe“²²⁵. Möglicherweise liegt aber genau darin das literaturwissenschaftliche Potenzial der Chronotopos-Studie. Bachtin zumindest scheint davon überzeugt zu sein, denn er nennt den Chronotopos ein unabgeschlossenes Konzept, das sich deshalb an weitere theoretische Entwicklungen anpassen kann. Doch mit diesem Vorteil geht der Preis einher, dass eine einfache Verwendung des Chronotopos nicht möglich, sondern vielmehr problematisch ist.²²⁶ „Bevor man das Konzept anwendet, sind Präzisierungen nötig – aber auch eigene Modifikationen und Erweiterungen möglich.“²²⁷ Eine Erweiterung, welche die vorliegende Arbeit vornimmt, besteht einerseits in der Anwendung auf eine Gattung, die nicht derjenigen entspricht, anhand der Bachtin das Konzept entwickelt hat, nämlich statt eines Romans ein Epos zu untersuchen.²²⁸ Andererseits ist es unumgänglich, dass Bachtins weit gefasster Chronotopos-Begriff spezifiziert werden muss; diese Notwendigkeit wird dadurch erfüllt, dass aus Bachtins gesamten Bedeutungsspektrum des Chronotopos nur eine einzige Auffassung zur Interpretation der *Africa* herangezogen wird. So kann dank der Bachtin-Forschung in seiner Studie zwischen sechs verschiedenen Verwendungsweisen des Chronotopos-Begriffs differenziert werden: Es gibt einen realhistorischen, gattungstheoretischen, erzähltheoretischen, gestalterischen, humanporträtistischen und rezeptionsästhetischen Chronotopos.²²⁹ Für die anschließende Interpretation ist nur eine dieser Kategorien relevant und zwar die gestalterische.²³⁰ Sie erfüllt eine inhärent inhaltliche Funktion, deren Rolle darin besteht, die sinnlich nicht wahrnehmbare Zeit trotzdem erfahrbar zu machen, indem sie in dieser Art des Chronotopos Form und Gestalt erhält.²³¹ Das wesentliche Merkmal des gestalterischen

²²⁴ FRANK / MAHLKE 2021, 205.

²²⁵ FRANK 2015, 164.

²²⁶ Vgl. ebd., 168.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ S. WOLKENHAUER 2019, 220 für Argumente, weshalb sich der Chronotopos-Begriff besonders auf Elemente der lateinischen Epik anwenden lässt.

²²⁹ Vgl. FRANK / MAHLKE 2021, 205–6. Für eine überblicksartige Erläuterung der jeweiligen Kategorien s. ebd. In der Forschung wurde versucht, durch eine Einführung der Begriffe Makro- und Mikrochronotopos Klarheit zu schaffen. S. dafür HUSS / KÖNIG / WINKLER 2016, 18 und FRANK 2015, 165.

²³⁰ S. BACHTIN 2021, 188.

²³¹ Vgl. FRANK / MAHLKE 2021, 206.

Chronotopos besteht darin, dass Raum und Zeit in seiner darstellenden Funktion zu etwas Konkret-Anschaulichem zusammenfließen. Er macht Verhältnisse der *histoire* zu etwas plastisch Fassbarem.²³² Es gibt unterschiedliche Ausprägungen dieser gestalterischen Kategorie – bspw. den bereits erwähnten Chronotopos der Schwelle (s. o.) –, die sich jeweils in ihrer Art, wie Raum und Zeit miteinander verschmelzen, unterscheiden. Diese Arbeit greift für die Interpretation nur eine der Ausprägungen auf, und zwar, wie sich das Raum-Zeit-Verhältnis im Chronotopos des Schlosses gestaltet. Bachtin beschreibt ihn, wie folgt:

Das Schloß ist angefüllt mit Zeit, und zwar mit historischer Zeit im engen Sinne des Wortes, d.h. mit der Zeit der historischen Vergangenheit. Das Schloß ist der Ort, an dem die Herren der Feudalepoche und somit auch die historischen Figuren der Vergangenheit lebten, an dem sich in sichtbarer Form die Spuren der Jahrhunderte und der Geschlechter abgelagert haben – in den verschiedenen Teilen seines Baues, im Mobiliar, in den Waffen, in der Ahnengalerie, in den Familienarchiven [...]. Schließlich sind es die Legenden und Überlieferungen, die mit den Erinnerungen an ferne Ereignisse alle Ecken und Winkel des Schlosses und seiner Umgebung mit Leben erfüllen.²³³

Der Chronotopos des Schlosses zeichnet sich also besonders durch eine historisierende Geschichtlichkeit aus. Die Zeit in diesem Chronotopos ist rückgewandt, der Vergangenheit zugewandt, denn sie entstammt aus früheren Jahrhunderten. Bachtin nennt sie dementsprechend historische Zeit. Die Spuren, welche die historische Zeit in den topographischen Merkmalen des Schlosses hinterlässt, weisen „etwas Antiquiert-Museales“²³⁴ auf. Somit wird die Verschmelzung von Raum und Zeit in diesem Chronotopos konkret fassbar, anschaulich und „geradezu dinglich präsent“²³⁵, sowohl im Schloss selbst als auch in dessen Ausstattung. Im Mobiliar des Schlosses, also in topographischen Merkmalen des literarischen Raums, wird die Geschichte vergangener Dynastien wie in einem Museum abgelagert, wenn beispielsweise das Antlitz eines verstorbenen Verwandten in einem Ahnenbild konserviert wird.²³⁶ Bachtin bezeichnet eine derartige Überschneidung von Raum und Zeit als organisch und spricht von Verdichtungen der „Spuren des Zeitablaufs im Raum“²³⁷. Die höhere Bedeutsamkeit der Zeit als des Raums in diesem Chronotopos liegt auf der Hand, da ihm eine historische Intensität anhaftet und der Raum lediglich als Speicher der Zeit dient.

²³² Vgl. HUSS / KÖNIG / WINKLER 2016, 19.

²³³ BACHTIN 2021, 183.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ FRANK 2015, 167.

²³⁶ Vgl. WAGNER 2013, 217.

²³⁷ BACHTIN 2021, 183 und 185.

3.6.2 Anwendungsspektrum für die *Africa*

Eben jenes Verhältnis von Raum und Zeit, das Bachtin im Schloss-Chronotopos beschreibt, ist auch im literarischen Rom des Stadtspaziergangs der Karthager in der *Africa* vorhanden, weswegen im weiteren Verlauf der Arbeit mit dem Begriff des Chronotopos der Schloss-Chronotopos mit seinem musealen Wesen gemeint ist. Welche Voraussetzungen für dieses literarische Phänomen in der *Africa* gegeben sind, wird im Folgenden erläutert.

Die erste Bedingung ist die Präsenz einer – wie Bachtin sie nennt – „Zeit der historischen Vergangenheit“²³⁸: Durch die Nennung in der Figurenrede des *monstrator viae* oder des heterodiegetischen Epos-Erzähler sind die Personen der Vergangenheit, auch wenn sie schon gestorben sind, im Sujet präsent und werden mit den jeweiligen Örtlichkeiten, welche die Punier im selben Moment besuchen, in Verbindung gebracht. So kommt es innerhalb des Rombesuchs zu einer Überblendung mehrerer Zeitebenen, da „[d]ie Schauplätze, von denen er [der *monstrator viae*] spricht, [...] nicht beispielsweise über ihre physischen Eigenschaften beschrieben [werden], sondern über das, was sich früher an ihnen zugetragen hat (Ergänzung N.R.)“²³⁹. Besonders der urbane Raum einer Stadt bietet ein unerschöpfliches Maß an Ausdehnungspotenzial in der historischen Dimension. Innerhalb der Stadt koexistieren die Zeitebenen nebeneinander, sodass der Ort eine gewisse Schichtung der Zeiten aufweist, „innerhalb derer die im Stein materialisierte Vergangenheit zeichenhaft in immer neue Gegenwarten hineinragt“²⁴⁰. Rom gilt dabei als Paradebeispiel für die „Stadt der Schichtungen, wo eine auf der anderen aufruht, die frühere überlagert, wo aber auch versprengte Reste des Vergangenen noch immer Teil der gegenwärtigen Stadt sind“²⁴¹. Diese Eigenschaft des Stadtraums ist erforderlich, dass die Karthager mit den Relikten aus vergangenen Epochen in Kontakt treten können.

Die zweite Voraussetzung dafür, dass die Zeit in den Raum eingeschrieben werden kann, ist die Ebene der akustischen Wahrnehmung, da die Vergangenheit über das Medium der mündlichen Erzählung erst innerhalb des literarischen Raums manifestiert wird. Als exemplarische Textstelle, an der das Einschreiben von Zeit in den Raum ersichtlich wird, soll das Marsfeld (33. Station) angeführt werden. Im Anschluss an die Feststellung aus der topographischen Analyse, dass es schwerfällt, zwischen Marsfeld und *monstrator* als Erzählinstanz zu unterscheiden, die die Geschichte überliefert, verrät der lateinische Text selbst mit dem Zitat *Hic longo*

²³⁸ BACHTIN 2021, 183.

²³⁹ HUSS / KÖNIG / WINKLER 2016, 80. Dass ein epischer Dichter auf mehrere Zeitebenen verweist, zeigt sich auch in der *Aeneis*, als Vergil im 8. Buch Pallanteum sieht, und in Lucans *Bellum civile* bei der Schilderung Trojas im 9. Buch. Damit geht unvermeidbar eine Zukunftsperspektive von individuellen Städten einher (vgl. BEHM 2019a, 296).

²⁴⁰ STIERLE 1993, 20.

²⁴¹ Ebd., 21.

traducens ordine rerum / Planities sine fine patet (V. 917–8), dass sich die Vergangenheit im Raum der weiten Ebene verdichtet. Auch bei der 44. Station, wo Italus und Picus mit der Zufluchtsstätte der jungen Stadt unmittelbar in Verbindung gebracht werden, verhält es sich so, aber in abgeschwächter Form. Dieser Vorgang, dass die Vergangenheit – in Form der Geschichten des Straßenführers – mit dem Raum, der vom Dichter genannt wird, ineinander verwoben werden, spiegelt sich in der verschachtelten Struktur der Erzählinstanzen wider, die in den V. 929–951 häufig zwischen extradiegetischer Erzählinstanz des Epos-Dichters und indirekter Figurenrede des *monstrator viae* wechseln (s. o. Kap. 3.3.1). Der Gedanke, dass sich der literarische Raum und die Zeit der historischen Erzählungen miteinander verflechten und die Topographie Roms dabei den Zweck „der historischen Verankerung der vom Text immer wieder evozierten unterschiedlichen Etappen der römischen Geschichte am konkreten, mit archäologischer Akribie importierten Schauplatz Rom“²⁴² erfüllt, ist in der Forschungsliteratur zum Rombesuch bereits zahlreich zu finden.²⁴³ Eine genaue Beschäftigung, welche Stationen die Verschmelzung von Raum und Zeit erwirken, wird unter der Übertragung des Chronotopos-Konzepts dieses Unterkapitel zeigen.

Die Zeitebenen, die dabei im Rombesuch aufkommen, bewegen sich vom Zeitpunkt des Zweiten Punischen Krieges von 218–201 v. Chr. ausgehend in zwei Richtungen, nämlich in die Vergangenheit und in die Zukunft, weshalb dieses Unterkapitel eine derartige Aufteilung erhält. Als Basis für die chronotopische Interpretation wurden in einem analytischen Schritt die Stationen, bei denen eine Datierung selbst im größten Sinn möglich ist, nach vier Kategorien eingeteilt.²⁴⁴ Die ersten drei Kategorien umfassen Gebäude, welche die Karthager aus rein chronologischer Sicht tatsächlich sehen haben können, weil sie vor der Zeit des Zweiten Punischen Krieges errichtet wurden. Dahingehend ist bei diesen Kategorien eine Interpretation des Schloss-Chronotopos im musealen Sinn möglich, dass ein Gründungsmythos im Raum abgebildet wird und dass die historischen Personen, die erwähnt werden, präsent sind. Die vierte

²⁴² HUSS / KÖNIG / WINKLER 2016, 143.

²⁴³ Vgl. HOFFMEISTER 1997, 75. Vgl. auch die Erwähnungen zur Forschungslage in Kap. 2.2.

²⁴⁴ Bei der 10. Station (*Hinc sedem Solis mirantur* [V. 879]) ist sich die Forschung nicht einig, welches Gebäude Petrarca mit dem Verweis auf den Tempel von Sol meint. Es könnte einerseits das Anfang des 3. Jh. n. Chr. errichtete Septizodium oder ein anderes Gebäude sein, das Petrarca aus den *Mirabilia* kannte (vgl. HUSS 2007b, 130–1). Da es keine eindeutige Kenntnis gibt, auf welches Gebäude sich Petrarca bezieht, wird dieses Gebäude von der Chronotopos-Interpretation ausgeschlossen. Ebenfalls unbeachtet bleibt die 31. Station, der Palast der Scipionen, den Petrarca in den Ruinen des Sonnentempels erkennen will, weil der anonyme *Magliabechiano* ein nahegelegenes Haus als *Palacium Scipionis* bezeichnet (vgl. HUSS 2007b, 135 und MARTELOTTI / TROMPEO 1943, 261). Dieses Gebäude ist historisch somit nicht belegbar. Für das Grab des Romulus bei der 37. Station ist eine Datierung schwierig, da es wieder abgetragen und für andere Bauwerke verwendet wurde (vgl. PLATNER 1929, 340). Nimmt man die Lebensdaten von Romulus und Remus an, muss das Grabmal um 717 v. Chr. herum entstanden sein. Diese Einordnung ist ähnlich spekulativ, wie sie auch bei anderen Stationen vorgenommen wird, doch da es sich um ein konkretes Gebäude und keine Erzählung von historischen Figuren handelt, wird auch das Grab des Romulus nicht berücksichtigt.

Kategorie beinhaltet Gebäude, die erst nach dem Zweiten Punischen Krieg errichtet wurden, die Petrarca aber so beschreibt, als wären sie zur Zeit jenes Krieges schon sichtbar. Sie propagieren aus der Sicht der Punier um 201 v. Chr. eine Zukunft, die Petrarca bereits kennen kann. Die ersten drei Kategorien werden im ersten Unterkapitel behandelt, die vierte im zweiten.²⁴⁵

3.6.3 Chronotopos der Vergangenheit

Die erste der vier erwähnten Kategorien umfasst Stationen, welche ihren zeitlichen Ursprung in einer mythischen Vorzeit haben, die ungefähr zur selben Zeit spielt wie der trojanische Krieg und deren Inhalte im Bereich des epischen Gründungsmythos von Rom zu finden wären. Dazu gehören die Mauern von Pallanteum (2. Station), der Stadt des Euander, die der Ursprung für den römischen Ortsnamen Palatin ist.²⁴⁶ Zu Pallanteum gehören auch der Palast von Euander (3. Station) und die Taten der Carmenta (4. Station). Ebenfalls im Mythos verankert sind die Höhle des Cacus und die Taten des Herkules (7. Station). Die letzte Station, die in die erste Kategorie fällt, ist die Erzählung von Italus und Picus (44. Station), wobei Italus und Picus eine unterschiedliche Datierung erhalten: Picus ist ein Halbgott und der Großvater des Latinus, der König von Latium ist,²⁴⁷ weshalb auch er einer mythischen Vorzeit entstammt.

Zur zweiten Kategorie, welche die Zeit des pseudo-historischen – im Gegensatz zum epischen – Gründungsmythos von Romulus und Remus, also eine Zeitspanne vom 8. bis zum 6. Jh. v. Chr., abdeckt, gehören die meisten Stationen. Manche dieser Stationen können aufgrund von Tempelweihesten oder ihrer Nähe zu historisch belegten Personen, deren Lebensdaten bekannt sind, relativ genau eingeordnet werden. Die exakte Datierung ist jedoch nicht von Bedeutung, da es ausreicht, dass die zweite Kategorie Gebäude und Persönlichkeiten bilden, deren zeitliche Verortung mehrere hundert Jahre nach der mythischen Vorzeit, aber trotzdem noch deutlich vor der Handlung des Zweiten Punischen Krieges liegt. Ein Thema innerhalb dieser Kategorie ist der Porsenna-Krieg um 508 v. Chr.; so fallen die Pfahlbrücke (8. Station), welche an Horatius Cocles erinnert, der im Kampf gegen Porsenna und die Etrusker die Brücke

²⁴⁵ Die 47. Station ist die Insel von Lycaon, die aufgrund der dazugehörigen Entstehungsgeschichte ins 6. oder 5. Jh. v. Chr. verortet werden kann. Obgleich sie zwar datiert werden kann, ist sie aber für die Chronotopos-Interpretation nicht relevant. Alle übrigen Stationen, die nicht explizit in einer Fußnote ausgeschlossen oder in den folgenden beiden Kapiteln benannt werden, wurden schon vor der Analyse aussortiert, da sie nur für die Handlung und die Entwicklung der erzählten Zeit relevant sind, aber keine Bedeutung für die Chronotopos-Interpretation aufweisen – die Überquerung des Tiber (Station 35 und 48) hat beispielsweise bis auf die in vorhergehenden Unterkapiteln bereits berührten Aspekte überhaupt keine Relevanz für die Verschmelzung von Raum und Zeit.

²⁴⁶ Vgl. HUSS 2007b, 127.

²⁴⁷ Vgl. ebd., 138.

verteidigt hat, bis sie eingerissen wurde,²⁴⁸ die Statue der Cloelia (9. Station), die Tapferkeit bewies, indem sie durch den Tiber nach Rom zurückschwamm, weshalb sie die Ehrenstatue als Reiterin erhielt,²⁴⁹ die Erzählung von Porsenna selbst (45. Station) und von Scaevola (46. Station) in diesen Zeitraum. Zwei Tempel – der des Jupiter (15. Station) und des Saturn (43. Station) – gehören zur zweiten Kategorie. Während den ersten zu errichten Tarquinius Priscus gelobt und den Grundstein gelegt, Tarquinius Superbus ihn schließlich bauen und beinahe fertigstellen hat lassen,²⁵⁰ wird der zweite in die Zeit der beginnenden Republik datiert.²⁵¹ Der unversehrte Menschenkopf (14. Station) wurde laut Livius 1,55 bei Umbauarbeiten gefunden, die Sextus Tarquinius zur Verlagerung von Tempelgebäuden angeordnet hat. Der Kopf wird als Zeichen dafür gedeutet, dass der Fundort der Sitz des zukünftigen Herrschergeschlechts sein wird. In Verbindung mit Sextus Tarquinius stehen auch Lucretia, Lucius Iunius Brutus und die Vertreibung der Könige, die alle Teil der Erzählungen beim Marsfeld (33. Station) sind. Schließlich gehören noch die Erzählung über Quirinus und seinen Zeitgenossen Proculus (38. und 39. Station) dazu.²⁵² Die angesprochene, aber bisher ausgebliebene zweite Datierung von Italus (44. Station) fällt in diese Kategorie, da mit *asilum* (V. 940) der Lupercal gemeint ist, wo Romulus und Remus nach ihrer Aussetzung gerettet wurden.²⁵³

Die dritte Kategorie verkörpert wieder einen Zeitsprung – wie zwischen der ersten und der zweiten Kategorie – und fasst Gebäude zusammen, die in einer historischen Nähe von weniger als 200 Jahren zu den Geschehnissen des Zweiten Punischen Krieges liegen. Darunter fällt die Porta Appia (1. Station), der Tempel von Tellus (12. Station) und der Juno-Tempel mit den Gänsen (19. Station).²⁵⁴ Auch die Aquädukte (25. Station), von denen das erste gemeinsam mit der Via Appia von Appius Claudius Caecus 312 v. Chr. in Auftrag gegeben wurde, sind 100 Jahre vor dem Zweiten Punischen Krieg errichtet worden.²⁵⁵ Die Dioskuren (30. Station) stellen eine Herausforderung dar, da ihre Datierung ins Ende des 2. Jh. v. Chr., nicht mit den Lebensdaten von Praxiteles und Phidias übereinstimmt, die Petrarca als Urheber der Statuen nennt. Eine Erklärung für diesen Anachronismus könnte darin zu finden sein, dass Petrarca der

²⁴⁸ Vgl. HUSS 2007b, 130. Gebaut wurde die Brücke etwa hundert Jahre zuvor unter König Ancus Marcius (vgl. den Kommentar von WIDMER zu den *Familiaria*-Briefen Petrarcas auf Seite 308 Anm. 32, auf den hier mit WIDMER 2005 verwiesen wird, der im Literaturverzeichnis in Kap. 7.2 zu den Kommentaren und Lexika aber unter Francesco Petrarca zu finden ist).

²⁴⁹ Vgl. HUSS 2007b, 130.

²⁵⁰ Vgl. PLATNER 1929, 297.

²⁵¹ Vgl. ebd., 463.

²⁵² Vgl. HUSS 2007b, 137.

²⁵³ Vgl. ebd., 138.

²⁵⁴ S. zur Porta Appia PLATNER 1929, 402–3, zur Datierung des Tellus-Tempels auf 268 v. Chr. HUSS 2007b, 132 und zu den Gänsen, die um 390 v. Chr. im Juno-Heiligtum gehalten wurden, PLATNER 1929, 289.

²⁵⁵ Vgl. PLATNER 1929, 21. S. ebd., 20–29 zu weiteren unterschiedlichen Aquädukten.

Textvorlage der *Mirabilia* folgt, in denen die Feindschaft von Praxiteles und Phidias erzählt wird.²⁵⁶ Jedenfalls dürften die Statuen im 14. Jh. nicht an demselben Ort gestanden sein wie in der Antike (und Petrarca sie in der *Africa* verortet), sondern der Humanist dürfte sie bei seinem eigenen Besuch in Rom in den verlassenen Überresten der Konstantinstherme gesehen haben.²⁵⁷ Die letzte Station der dritten Kategorie ist der Tempel des Janus (42. Station), der von C. Duilius nach der erfolgreichen Schlacht von Mylae 260 v. Chr. im Ersten Punischen Krieg errichtet wurde.²⁵⁸

Innerhalb dieser drei Kategorien gibt es außer dem den Gebäuden inhärenten Zeitpunkt ihres historischen Ursprungs noch weitere Verweise, die auf sprachlicher Ebene in die Vergangenheit deuten. In V. 865 referiert *primus* (V. 865) auf den chronologisch ersten Ort der Stadt, wodurch der damit geschaffene Raum *locus* (V. 865) chronotopisch aufgeladen wird. Euander, der als mythische Figur einer vergangenen Vorzeit längst tot ist, manifestiert sich in dem Berg, auf dem noch sein Palast steht (*quo structa est regia monte / Evandri primusque nove locus inclitus urbis* [V. 864–5]). Durch den Verweis *primusque ... locus* (V. 865) in die Vergangenheit und die physische Präsenz des Gebäudes verschmelzen der immer noch reale und in Rom vorhandene Raum und die durch Euanders Erwähnung in Erinnerung gerufene Lebenszeit des Königs zu einem Ganzen. Durch die Anwesenheit des Palastes ist auch die vergangene mytho-historische Zeit Euanders präsent. Genauso wie hier der Sitz des Euander verweist auch *prior* (V. 938) in die Regierungszeit eines früheren Königs. Die vergangene Zeit wird im Raum spürbar, wenn *regia ... / Prisca* (V. 934–5) Janus in Erinnerung rufen. Durch die Formulierung des zum Präsens *vident* (V. 934) vorzeitigen Perfekts *fuit* (V. 935) im Relativsatz (*collemque vident ubi regia Iani / Prisca fuit* [V. 934–5]) wird ersichtlich, dass sich die Häuser jetzt nicht mehr dort befinden, sondern die Karthager nurmehr den Hügel sehen. Daran zeigt sich die Eigenschaft des Chronotopos, dass Raum und Zeit untrennbar miteinander verbunden sind, da ein Blick auf den Raum, nämlich den Hügel, ausreicht, um ein vergangenes Element – die Gebäude, die früher dort gestanden sind – vor Augen zu rufen.

Durch eben jene Materialisierung der Zeit im Raum wird die Voraussetzung geschaffen, die notwendig ist, damit sich die Ereignisse szenisch entfalten können.²⁵⁹ Erst wenn die Zeit der Vergangenheit in den Gebäuden verdichtet ist, kann die Handlung stattfinden, dass die Punier sie betrachten. Auf diese Weise fungiert der Chronotopos nicht nur „als eine strukturbildende Kategorie im rein formalen Sinne“²⁶⁰, wenn sich die Gesandten und der römische Stadtführer

²⁵⁶ Vgl. MARTELOTTI / TROMPEO 1943, 260.

²⁵⁷ Vgl. ebd., 261.

²⁵⁸ Vgl. PLATNER 1929, 277–8.

²⁵⁹ Vgl. FRANK 2009, 73.

²⁶⁰ WAGNER 2013, 217.

gemeinsam in Rom befinden, „sondern eben auch als eine sujetbildende Kategorie mit einer inhärenten inhaltlichen Funktion“²⁶¹, indem es für die Handlung des Epos von Bedeutung ist, dass die Punier in der Stadt unterwegs sind. Auf ihrem Weg durch Rom wird der literarische Raum in verschiedene, einzelne Orte innerhalb einer großen Stadtlandschaft diversifiziert,²⁶² wodurch die Stadt gemeinsam mit ihrer stationsartigen Beschaffenheit „zum begehbaren Museum“²⁶³ und an jeder Station ein bestimmter Aspekt der römischen Geschichte anhand der räumlichen Ausgestaltung zugänglich wird. Jenes museale Wesen des Schloss-Chronotopos wird in den V. 939–40 in voller Gänze fassbar, wenn von alten Männern und Vorvätern die Rede ist (*stirpsque omnis avorum* [V. 939]), und dadurch automatisch die Anwesenheit der früheren Generation in den Raum eingeschrieben wird. Es ist zwar kein Ahnenporträt im Herrensalon des Schlosses – was als Beispiel für den Schloss-Chronotopos *par excellence* herangezogen wurde –, aber trotzdem sind die Spuren der Großväter im Raum der Stadt Rom fassbar. In dieser Inszenierung erhält die abstrakte Zeit, die an sich sinnlich nicht erfahrbar ist, die Möglichkeit, durch die räumliche Konkretisierung eine manifeste Gestalt anzunehmen und sehr wohl sinnhaft spürbar zu werden.²⁶⁴

Das Sinnbild des Chronotopos zeigt sich in V. 901: Ein vergangener Moment der Geschichte, nämlich die Ausführung einer Schlacht, wird in Marmor eingemeißelt innerhalb des literarischen Raums festgehalten (*solidoque in marmore pugnas* [V. 901]).²⁶⁵ In den V. 908–9, in dem abermals die Rede von einem plastischen Kunstwerk ist, wird dasselbe Phänomen ersichtlich.

Die vor den Augen der Karthager präsenten Gebäude aus vergangener Zeit sind verdichtete Manifestationen von bereits geschehener Geschichte. Durch die Figurenrede des *monstrator viae* und die Ergänzungen von attributiven Eigennamen im Genetiv oder als Adjektiv durch den Epos-Erzähler wird die Zeit der mythischen oder historischen Stadtgründung manifest und an den literarischen Stadtraum gebunden. Nur der Chronotopos in Form dieser Verschmelzung von Raum und Zeit macht die Begegnung der karthagischen Gesandten mit der Vergangenheit Roms

²⁶¹ WAGNER 2013, 217.

²⁶² Vgl. ebd., 229.

²⁶³ Ebd., 228.

²⁶⁴ Vgl. FRANK 2009, 73.

²⁶⁵ Dieses Phänomen, dass ein räumliches, statisches Element – hier eine Statuengruppe – einen Moment von Zeit, wenn es auch nur ein winziger Augenblick kämpfender Menschen ist, die zum Schlag ausholen, einfängt und beschreibt, ist das Thema, das Lessing in seinem Essay *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie* von 1766 behandelt. Im sechzehnten Kapitel dieser Schrift kommt er auf das Grundproblem einer jeden Raumtheorie zu sprechen – die Kategorien Raum und Zeit auseinanderzuhalten – und gelangt schließlich zu dem Ergebnis, dass die Malerei ihren Inhalt im Nebeneinander des Bildes vermittelt und die Literatur ihren im Nacheinander der Schrift (vgl. GÜNZEL 2013, 103). Dadurch käme laut Lessing den bildenden Künsten der Vorteil zu, Gegenstände im Raum am besten darzustellen, weil sie räumlich nebeneinander liegen, während die Dichtung besser dazu geeignet sei, zeitliche Entwicklungen, die nacheinander passieren, zum Ausdruck zu bringen (vgl. MEHIGAN / CORKHILL 2013, 12–13). Für eine ausführlichere Erläuterung s. SASSE 2009, 225–6 und SASSE 2010, 294.

möglich, „da er die Zeit im Raum konserviert“²⁶⁶. Auf diese Weise verleiht die Stadt Rom der vom *monstrator viae* erzählten Zeit eine plastische Form, indem sie die Präsenz der historisch-mythischen Vergangenheit in konkreten Formen verkörpert,²⁶⁷ „gewissermaßen als Akkumulation und materielle Verdichtung“²⁶⁸ antiker Vorzeit.

3.6.4 Chronotopos der Zukunft

Die vierte und letzte Kategorie der Stationen des Rombesuchs umfasst solche, die erst zu einem historisch späteren Zeitpunkt errichtet wurden und deshalb während des Zweiten Punischen Krieges noch nicht in Rom sichtbar gewesen sein konnten. Petrarca schildert sie trotzdem und auf diesen historischen Fehler, wie er bezeichnet wird, obwohl diese Formulierung die Möglichkeit der bewussten literarischen Gestaltung auszublenden scheint, hat die Forschung hingewiesen.²⁶⁹ Der goldene Tempel (11. Station) wurde erst im 1. Jh. v. Chr. von Augustus errichtet.²⁷⁰ Auch der Palast von Julius Caesar (26. Station) stammt aus der augusteischen Zeit. Das literarische Vorbild für dieses Gebäude konnte Petrarca bei Sueton finden, der eine Vita über Caesar schreibt.²⁷¹ Die beiden Relativsätze *cui summa potestas / Debita, cui rerum princeps* (V. 904–5) als Ergänzung zu *Cesaream ... domum* (V. 904) sind ein deutliches Signal dafür, dass Petrarca ganz bewusst das Kaiserhaus erwähnt und somit einen anachronistischen Bruch erzeugt, weil er *Cesaream* (V. 904) nicht einfach als beiläufige Bemerkung erwähnt, sondern er dieses Gebäude sogar mit einem doppelten Relativsatz ausschmückt. MARTELOTTI / TROMPEO sind der Meinung, dass Petrarca hier mit Anstrengung seine literarischen Vorlagen ausschöpft, damit er dem Verlangen nachkommen kann, Julius Cäsar trotz der Gefahr anachronistisch zu werden zu erwähnen.²⁷² Das Flaminische Tor (32. Station) ist Teil der Aurelianischen Stadtmauern und wurde im Zuge der Errichtung dieser Mauern 271–275 n. Chr. gebaut.²⁷³ Die Via Flaminia, nach der das Tor benannt ist, wurde 220 v. Chr. angelegt,²⁷⁴ also unmittelbar vor dem Zweiten Punischen Krieg. Darauf könnte sich Petrarca beziehen, wenn er schreibt, dass das Tor schon damals so genannt wurde, obwohl es zu dem Zeitpunkt noch gar nicht existierte (*Flaminia iam tunc / Porta vocabatur* [V. 914–5]). Das Pantheon (34. Station) wurde ebenfalls erst in der Kaiserzeit errichtet. Laut dem Kommentar von HUSS, der CORRADINI zitiert, war sich

²⁶⁶ FRANK 2015, 168.

²⁶⁷ Vgl. FRANK 2009, 73.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Vgl. exempl. WEISS 1973, 35.

²⁷⁰ Vgl. HUSS 2007b, 132.

²⁷¹ Vgl. ebd., 133–4.

²⁷² Vgl. MARTELOTTI / TROMPEO 1943, 260.

²⁷³ Vgl. PLATNER 1929, 407.

²⁷⁴ Vgl. ebd., 562.

Petrarca bewusst, dass das Gebäude aus einer späteren Zeit stammt.²⁷⁵ Zum Haus der Fabier (49. Station) kommentiert HUSS, dass es sich bei jenem Gebäude um das Marcellustheater handelt, das im Mittelalter den Namen *Mons Fabiorum* nach dem Adelsgeschlecht trug, in dessen Besitz es war.²⁷⁶ Da das Marcellustheater aber erst 13 v. Chr. von Augustus errichtet wurde,²⁷⁷ weist auch dieses Gebäude in eine zukünftige Zeit, die historisch nach den Punischen Kriegen liegt. Bei dieser Fülle an Anachronismen stellt sich die Frage, über welches archäologische Wissen Petrarca verfügen konnte. Rom war zu seiner Zeit nicht mehr als eine Ruinenlandschaft und eine genaue Datierung nach modernen Methoden und Möglichkeiten sowieso ausgeschlossen. WEISS ist der Meinung, dass die archäologischen Kenntnisse von Petrarca zwar nicht zu unterschätzen, aber auch nicht besonders hervorragend gewesen sein durften. Er bewertet Petrarca, der sich für seine Interpretationsgrundlage hauptsächlich auf literarische Quellen verlässt, als leichtgläubig, wenn es um Informationen geht, die aus fragwürdigen Romführern wie den *Mirabilia Romae* oder der *Graphia Aureae Urbis Romae* stammten.²⁷⁸ Die Frage nach dem Zugang Petrarcas, ob es ihm gleichgültig ist, dass gewisse Gebäude zur Zeit des Zweiten Punischen Krieges noch nicht existieren konnten, kann nicht beantwortet werden. Deshalb soll es genügen, an dieser Stelle ein Problembewusstsein auszusprechen, das eine Beschäftigung mit Datierungsversuchen nach sich zieht. Für die chronotopische Lesart ist es aber glücklicherweise nicht von Belang, ob der Autor davon wusste, dass er einen Anachronismus schreibt, oder nicht, da für die Untersuchung bloß der literarische Text in seiner vorliegenden Form herangezogen wird.

Mit der Besonderheit, dass Petrarca fünf Gebäude beschreibt, die zeitlich nicht in den Zweiten Punischen Krieg gehören, erreicht er denselben Effekt wie mit den Verweisen in die Vergangenheit, die im vorigen Unterkapitel analysiert wurden, nur dass die Richtung umgekehrt ist und die Zeitreferenzen im Text auf eine spätere Zeit verweisen. An den Zeitanzeigern, welche den Unterschied zwischen der handlungsinternen Gegenwart des auslaufenden 3. Jh. v. Chr. und der kommenden Zukunft verkörpern, wird erkennbar, dass Petrarca beim Verfassen des Rombesuchs nicht das Rom zur Zeit des Zweiten Punischen Krieges, sondern das augusteische und kaiserzeitliche Rom im Blick hat. Wäre es ein realistischer Rombesuch, könnten die

²⁷⁵ Vgl. HUSS 2007b, 136. Auch MARTELOTTI / TROMPEO bemerken den Anachronismus bei diesem Gebäude (vgl. MARTELOTTI / TROMPEO, 262).

²⁷⁶ Vgl. HUSS 2007b, 139.

²⁷⁷ Vgl. die archäologische Datenbank ARACHNE (<https://arachne.dainst.org/entity/5760>; zuletzt besucht am 22.12.2025).

²⁷⁸ Vgl. WEISS 1973, 30. Zu Petrarcas Verwendung der *Mirabilia* und anderer Texte als Vorlage lässt sich die Behauptung formulieren, dass er die Darstellungsform der Aufzählung bzw. der „allgemeinen Präsentation des Großen auf der Grundlage einer Sammlung literarischer Fundstellen“ (DISSELKAMP 2013, 62) nutzt, damit er sich nicht mit der Aufgabe übernimmt, die architektonische Gestalt der einzelnen Bauwerke beschreiben zu müssen.

Karthager keine Häuser jener Epochen sehen. Wenn sie es aber doch tun, wie Petrarca es im fiktionalen Narrativ des Epos schildert, handelt es sich um Zukunftsperspektiven und diese können als Chronotopos aufgefasst werden, da die zukünftige Zeit von Augustus in die Örtlichkeiten des literarischen Raums eingeschrieben wird. Mit diesem Gedanken wird also die Chronotopos-Theorie von Bachtin, der bei der Kategorie des Schloss-Chronotopos von einer historischen Zeit des Vergangenen, aber nicht des Zukünftigen schreibt, um eine zusätzliche Ebene erweitert. Die Interpretation der vorliegenden Arbeit ergänzt das museale Wesen des Schloss-Chronotopos um eine Perspektive, die in die Zukunft weist.

Ein V., der für jenen zukünftigen Aspekt der Chronotopos-Interpretation großes Potenzial besitzt, ist *templa deorum*, / *Venture ad meliora domus* (V. 924–5). Auf sprachlicher Ebene ist das Merkmal für eine spätere Zeit am PFA *Venture* (V. 925) festzumachen. Inhaltlich kommt Petrarca durch die Schilderung des Tempels, von dem er schreibt, dass er dem christlichen Glauben geweiht werden wird, auf die Bedeutung Roms für die spätere christliche Welt zu sprechen und verknüpft die christliche Zukunftsperspektive mit einem konkreten Gebäude des literarischen Raums. Die Transformation des antiken Tempels zu einer katholischen Kirche kann als Exempel für Petrarcas Vermischung von heidnischen mit christlichen Elementen innerhalb des Epos gesehen werden.²⁷⁹ Ein Phänomen, das Bachtin bei seiner Raumstudie zu entdecken scheint, bezeichnet der sowjetische Literaturwissenschaftler als historische Inversion, deren Besonderheit darin besteht, dass „das, was tatsächlich erst in der Zukunft verwirklicht werden kann oder soll, was im Grunde ein Ziel, ein Seinsollendes, keineswegs aber eine Realität der Vergangenheit ist, als etwas, das bereits in früherer Zeit existent war, dargestellt wird“²⁸⁰. Eine derartige historische Inversion trifft in Petrarcas Rombesuch auf jenen Tempel zu, der später zu einer christlichen Kirche umgeweiht werden soll. Ein Kritikpunkt von HUSS und Rachel FALCONER an Bachtin besteht darin, dass jener behaupte, das Epos weise nur in die Vergangenheit, „sei rückwärtsgewandt und habe mit der Zukunft der erzählten Zeit nichts zu tun“²⁸¹. Während diese Behauptung anhand der *Aeneis* bereits widerlegt werden konnte – neben den zahlreichen prophezeienden Anspielungen auf Augustus, der als Nachfolger Aeneas’ gilt, ist wohl Anchises’ Prophetie in Form der Heldenschau im 6. Buch deutlich genug²⁸² –, bleibt

²⁷⁹ Vgl. LEUBE 1976, 309. S. VISSER 2005, 344–351 für eine Analyse, wie Petrarca den antiken Gottheiten ihre Persönlichkeit nimmt, um sie im christlichen Antikenepos integrieren zu können. Dort kommt Visser auch auf den Rombesuch zu sprechen, bei dessen Untersuchung sie meint, dass Petrarca die römischen Götter benutzt, um geographische Orte und antike Realien zu beschreiben (vgl. ebd.).

²⁸⁰ BACHTIN 2021, 75. Bachtin meint mit diesen Dingen, die invertiert werden, Mythen vom Paradies oder vom Goldenen Zeitalter sowie Vorstellungen von einem harmonischen Zustand vollkommener Gerechtigkeit oder vom Naturzustand, der das angeborene Gute beinhaltet (vgl. BACHTIN 2021, 75).

²⁸¹ HUSS / KÖNIG / WINKLER 2016, 29.

²⁸² Vgl. ebd., 29–30.

es anderen überlassen, darauf auch in der *Africa* hinzuweisen. Doch nicht nur anhand der christlichen Zukunftsperspektive innerhalb des Rombesuchs im 8. Buch, die an dem oben zitierten V. ersichtlich wird, sondern auch in anderen Büchern – bspw. wegen der olympischen Szene des 7. Buches, in der Jupiter der Stadt Rom in Figur der allegorischen Stadtgöttin die Position als hegemoniales Zentrum der Christenheit zusagt – weist die *Africa* eine teleologische Zeitlichkeit auf, mit der das Epos darauf hinarbeitet, dass die Römer Karthago besiegen müssen, damit in Rom die Kirche und das Christentum entstehen können.²⁸³

3.6.5 Exkurs: Chronotopos des Epos

Da der Primärtext dieser Arbeit ein epischer Text ist, soll an abschließender Stelle ein Exkurs über Bachtins Überlegungen zum Chronotopos des Epos und dessen potenzieller Erkenntnisgewinn für die *Africa* behandelt werden. Bachtin widmet diesem Chronotopos keine eigene Sektion in seinem Traktat, sondern äußert sich immer wieder in Nebenbemerkungen dazu.²⁸⁴ Aus seinen praeteritischen Andeutungen geht hervor, dass dem Chronotopos des Epos „eine volkstümlich-mythologische Zeit zugrunde liegt, auf deren Hintergrund die antike historische Zeit (mit ihren spezifischen Beschränkungen) hervortreten beginnt.“²⁸⁵ Worauf er damit hinauswill, ist, dass die historische und die mythologische Zeit im Epos eng miteinander verbunden sind. Die historische Zeit der Antike ist stark an einen Ort gebunden und kann von der Natur und den Städten der griechischen Heimat nicht losgelöst werden. Die Menschen der griechischen Antike würden – so Bachtins Behauptung – in jedem Stein, in jedem Baum, in jeder Erscheinung einer heimatlichen Natur ein in ihr verdichtetes Ereignis mythologischer Zeit sehen.²⁸⁶ Weitere Aspekte sind eine enge Verbindung zwischen der Folklorezeit und dem Epos, da es im Epos möglich sei, „so tief wie sonst nirgends in die historische Zeit einzudringen, allerdings nur in einem lokalen und begrenzten Rahmen“²⁸⁷, und das Merkmal, dass epische Figuren keine Privatangelegenheiten und keinen Alltag besitzen, sondern „[a]lle Einzelheiten des Lebens – Essen, Trinken, die Dinge des Hausgebrauch – [...] gleichermaßen wichtig und

²⁸³ Vgl. MARTINEZ 2015, 95 und KLECKER 2001, 652–8. Abgesehen von diesem heilsgeschichtlichen Gesichtspunkt kommt die christliche Ideologie der *Africa* auch in HUSS / KÖNIG / WINKLER 2016, 151–164 zur Sprache.

²⁸⁴ Der Grund dafür kann darin gesehen werden, dass Bachtin das Epos gegenüber dem Roman abwertet, indem er ersterem einen monologischen Charakter zuspricht, der negativ besetzt ist. Mit dieser Wertung setzt er das Epos in Kontrast zum positiv gesehenen, dynamischen Roman, der ein dialogisches Wesen aufweist (vgl. HUSS / KÖNIG / WINKLER 2016, 23 und 20 Anm. 42). Für eine Erläuterung der Unterschiede, die Bachtin zwischen den beiden Gattungen in seinem Essay *Epos und Roman* von 1940 herausarbeitet, s. ebd., 26–28. Für eine Weiterentwicklung des bei Bachtin bestehenden Ansatzes zu einem ausgereiften epischen Chronotopos nach Bachtinschem Schema s. ebenfalls ebd., 21–22.

²⁸⁵ BACHTIN 2021, 29.

²⁸⁶ Vgl. ebd.

²⁸⁷ Ebd., 152.

bedeutsam (Änderung N.R.)“²⁸⁸ sind und zu einem Ganzen verschmelzen. Insgesamt bezeichnet Bachtin die epische Zeit jedoch als etwas vollkommen Vergangenes, als „eine Zeit der Urväter und Heroen, die von der realen Zeit der *Gegenwart* (der Gegenwart derer, die die epischen Lieder schufen, vortrugen und anhörten) durch eine undurchdringliche Grenze getrennt ist.“²⁸⁹ Hinsichtlich dieser Aspekte – bes. der Verdichtung der mythologischen Vergangenheit in den räumlichen Spuren der Natur – scheint der Chronotopos des Epos eine Nähe zum Schloss-Chronotopos zu gewinnen. Beide weisen ein ähnliches, nämlich historisierendes Raum-Zeit-Verhältnis auf, das sich von der Gegenwart entfernt und in die Vergangenheit versetzt.

Neben dieser Ähnlichkeit der Raumzeit-Konzeption dürfte die Analyse von Bachtin – auch wenn sie nicht ungefiltert auf Petrarcas epischen Text des 14. Jh. übertragen werden darf, da er sie für das klassisch-antike Epos aufstellt – noch einen anderen für die *Africa* wesentlichen Punkt getroffen haben, nämlich dass die Figuren der Eposhandlung Personen der Öffentlichkeit sind. So können die Figuren, die im Rombesuch der *Africa* auftreten – nämlich die punischen Gesandten und der *monstrator viae* –, durchaus als öffentliche Personen gelten. Die Karthager sind in offiziellem Auftrag unterwegs und die Aufgabe des *monstrator* besteht darin, öffentliche Plätze zu zeigen. Auch übrige Figuren, die im Zuge der Figurenrede des *monstrator* *vie* evoziert werden, z.B. Cloelia, Cocles oder Romulus und Scaevola, sind keine privaten Personen, sondern erhalten ein gewisses Maß an Öffentlichkeit, da die Orte in Rom, mit denen sie assoziiert werden (Reiterstatue und Pfahlbrücke), öffentlich zugänglich sind, oder sie politisch ambitionierte Menschen waren, die sich um das Wohl der Stadt gekümmert haben. Analog zu den Figuren zeigt sich dieselbe Beobachtung auch bei den Gebäuden, die im Epos thematisiert werden. So hat BERMAN festgestellt, dass es in der Stadt Theben, die in epischen Texten dargestellt wird, sehr wenig Raum für Alltägliches gibt, also keine Wohnhäuser, Geschäfte oder Märkte geschildert werden.²⁹⁰ Pausanias bietet im 9. Buch seiner *Periegesis* eine Stadtrundschau von Theben, in der er über hundert Gebäude mit Namen, darunter 18 Heiligtümer und etliche Gräber, aber kaum öffentliche Gebäude oder Stadtbewohner beschreibt. Die Stadt ist stattdessen voller Monumente aus der Vergangenheit.²⁹¹ Obwohl Pausanias, da er auf Griechisch schreibt, kein textuelles Vorbild für Petrarca sein kann, erkenne ich darin eine motivische Parallele zu Petrarcas Stadtschilderung. Genauso wie BERMAN festgestellt hat, dass das Theben von Pausanias ein Kompilat aus realen, geistig imaginierten und rekonstruierten Bestandteilen des Stadtraums ist,²⁹² lässt sich diese Beobachtung auch für die *Africa* erhärten. Während BERMAN zwar

²⁸⁸ BACHTIN 2021, 153.

²⁸⁹ Ebd. Kursivierung im Original.

²⁹⁰ Vgl. BERMAN 2015, 141.

²⁹¹ Vgl. ebd., 143.

²⁹² Vgl. ebd.

die vielfache Zerstörung der Stadt Theben, die sie im Laufe der Zeit erfahren hat und deshalb immer wieder neu aufgebaut wurde,²⁹³ im Blick hat, ist in der *Africa* nicht die Rede davon, dass Rom ebenfalls Zerstörung und Wiederaufbau erfahren hätte. Die Stadt Rom wird in der Schilderung des 8. Buches vielmehr dadurch zu einer Collage aus realen und imaginierten Stadtteilen, indem Petrarca historisch spätere Gebäude der augusteischen und kaiserzeitlichen Epoche schildert. Dieses Phänomen, dass der literarische Raum eine Mischung aus dem realen Georaum der Stadt und einem literarisch-stilisierten, fiktionalisierten Rom, das in dieser Form gar nicht existieren konnte, ist, bezeichnet Soja als *Thirdspace*.²⁹⁴ Der Drittraum ist eine Komposition aus dem realen und fiktiven Raum.

BERMANS Feststellung, dass Theben wenig Raum für gewöhnliche Gebäude hat, trifft auch auf das Rom in Petrarcas Romschau zu, da – mit Ausnahme der beiläufigen Erwähnung *amplaque domos* (V. 899) – die Gebäude, welche gesehen und besucht werden, nur Sakral- und Repräsentationsbauten mit öffentlichem Charakter sind. Der Stadtraum Roms, den Petrarca beschreibt, ist somit ein Raum der Öffentlichkeit, der jedem zugänglich ist – über das Privatleben der Römer erfahren die Fremden (und die Leserschaft) nichts.

Der Projektionsraum, der als besondere Art eines literarischen Raums im Laufe der Arbeit an mehreren Textstellen behandelt wurde, lässt sich als Argument zur Etablierung eines gattungstheoretischen Chronotopos des Epos anführen. Während HUSS / KÖNIG / WINKLER „unzugängliche, projizierte, hypothetische, kontrafaktische Raumzeitgebilde: etwa die Welt jenseitiger Zukunfts- oder Vergangenheitsvisionen oder die Raumzeiten der epischen Gleichniswelten“²⁹⁵ als mögliche Erscheinungen von Projektionsräumen nennen, behaupten sie weiterhin, dass das Hinzutreten von eben jenen raumzeitlichen Gegebenheiten, „die zwar nicht von den Figuren der Haupthandlung betreten werden, wohl aber vom Text thematisiert werden“²⁹⁶ den literarischen Raum der Handlung zur derjenigen Art von Chronotopos erweitert, der für das Eposgenre bestimmend ist.²⁹⁷ Schließlich macht die fantastische Facette der narrativen Gattung Epos genau diese Möglichkeit aus, dass Raumzeitgefüge zwischen tatsächlich vorhandenen Schauplätzen und projizierten Orten changieren können.²⁹⁸ Um die Etablierung eines eigenen Chronotopos des Epos endgültig zu behaupten, widersprechen HUSS / KÖNIG / WINKLER

²⁹³ Vgl. BERMAN 2015, 143.

²⁹⁴ Edward W. Soja (1940–2015) ist ein US-amerikanischer Sozialgeograph, der 1989 den Begriff *spatial turn* für die Raumwende in den Sozial- und Kulturwissenschaften prägt. Weiterführend zu Soja und seinem Schaffen s. WARF / ARIAS 2009, 4–7 und FRANK 2009, 58–9 und GÜNZEL 2003, 254–6 und DÖRING / THIELMANN 2008, 7–9 und HALLET / NEUMANN 2009, 15.

²⁹⁵ HUSS / KÖNIG / WINKLER 2016, 56.

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Vgl. ebd.

²⁹⁸ Vgl. ebd.

deutlich der Bemerkung Bachtins, dass das Epos monologisch sei. Die Autoren argumentieren, dass „[d]ie historische Tiefe des Stadtraums [...] an sich schon ein Beweis für die ideologische Relevanz von Raumkonstruktionen [sei], die der von Bachtin vertreten Ansicht einer vermeintlich monologischen absoluten Vergangenheit der epischen Welt dezidiert widerspricht (Ergänzung N.R.)“²⁹⁹. Dass der epische Stadtraum in der *Africa* eine historische Tiefe aufweist, indem er sowohl in die Zukunft als auch in die Vergangenheit weist, hofft dieses Kapitel ausführlich dargelegt haben zu können, weshalb auch die vorliegende Masterarbeit dem monologischen Charakter von Bachtins Analyse zu widersprechen wagt und als Stütze zur Einführung des gattungstheoretischen Chronotopos für das Epos gelten mag.

Der Aspekt von Bachtins Chronotopos des Epos, der für meine Forschungsfrage am relevantesten ist, besteht darin, dass das Epos auf eine mythische Vorzeit, die Bachtin als archaische Folklorezeit versteht, zurückgreift. Jeder Baum, jede Säule und jedes Gebäude, das im Epos vorkommt, verweist auf eine frühere Zeit – eine Beobachtung innerhalb des literarischen Textes, die das vorliegende Kapitel zur Genüge unter Beweis stellen konnte.

Auf den literarischen Stadtraum Roms trifft das Konzept des Schloss-Chronotopos insofern zu, als im Rombesuch historische und mythologische Zeitpunkte der Geschichte Roms in räumlich-architektonische Entitäten wie Paläste sowie in natürliche Landschaftsmerkmale wie das Marsfeld eingeschrieben und gespeichert werden. An den in diesem Kapitel behandelten Textziten und Beispielen konnte die Masterarbeit hoffentlich verdeutlichen, inwiefern bei Petrarcas Romschilderung die Kategorien Raum und Zeit in einem wechselseitigen Verhältnis stehen und dass sich das raumzeittheoretische Konzept des Chronotopos für eine topographische Lesart des Rombesuchs der karthagischen Gesandtschaft eignet.

²⁹⁹ Vgl. HUSS / KÖNIG / WINKLER 2016, 71.

4 Der Rombesuch in den *Familiaria*

In diesem Kapitel wird ein Vergleich zwischen der im vorangegangenen Kapitel analysierten Rompassage der *Africa* und dem Brief VI,2 aus den *Rerum familiarium libri* gezogen, den Petrarca an seinen Freund Stefano Colonna schreibt, mit dem er zum ersten Mal Rom besucht. Der Vergleich bietet sich deshalb an, weil in jenem Brief ein metaphorischer Spaziergang durch das literarische Rom geschildert wird. Das Motiv des Rombesuchs bildet somit die Parallele zwischen den beiden Texten.³⁰⁰ Der Erkenntnisgewinn, den das folgende Kapitel zu erzielen hofft, besteht darin, mit der Hilfe des Briefes das besondere Merkmal des Chronotopos in der *Africa* aufzuzeigen. Um dieses Ziel zu erreichen, wird der Brieftext hinsichtlich der Fragestellung analysiert, ob die Raum-Zeit-Verhältnisse in ein ähnliches chronotopisches Verhältnis treten bzw. wie sie sich zum Chronotopos in der *Africa* unterscheiden.³⁰¹ Die methodische Vorgehensweise bei dieser Analyse bedient sich dabei jedoch nicht der Codes, die im vorangegangenen Kapitel zum Einsatz gekommen sind, da diese explizit für die Textstelle der *Africa* entwickelt wurden und eine Übertragung auf den Brieftext mit einer anderen Absicht methodisch unsauber wäre; zumal diese Codes nicht den Anspruch erheben, ein Analyse-Instrument zu sein, mit dem ein beliebiger topographischer Text untersucht werden kann.³⁰²

4.1 Gemeinsamkeiten zur *Africa*

Die erwähnte Parallelität zwischen den beiden Texten ergibt sich daraus, dass in beiden der literarische Raum eine besondere Bedeutung einnimmt. In *Fam.* VI,2 zeigt sich das so früh wie

³⁰⁰ Die Verbindung zwischen *Fam.* VI,2 und der Romepisode der *Africa* haben schon MARTELOTTI / TROMPEO hergestellt (vgl. MARTELOTTI / TROMPEO 1943, 255).

³⁰¹ Der Zugang, den das Kapitel verfolgt, gleicht somit dem Vorgehen, das die Briefforschung zu Petrarca größtenteils an den Tag legt: einzelne Texte individuell zu untersuchen, so wie es hauptsächlich mit dem berühmten Mont-Ventoux-Brief *Fam.* IV,1 gemacht wurde (vgl. ASCOLI 2015, 122). Für Forschungsergebnisse zum Colonna-Brief *Fam.* VI,2 s. exempl. STIERLE 1998, 30–32 und DISSELKAMP 2013, 60–63, bes. 63 für eine interessante Argumentation, die der Stadt Rom in jenem Brief einen zeitlosen Charakter zuspricht. Innerhalb der Raumforschung zu jenem Brief wird besonders der Aspekt des Imaginations- und Erinnerungsraums in den Mittelpunkt gerückt; für Ersteres s. PIATTI 2008, 293 und WEISS 1973, 32–3. Für Zweiteres s. ebenfalls WEISS 1973, 33 und STIERLE 2003, 265 und VINKEN 2001, 75 und FERRIOLO 2009, 38. Der Chronotopos-Gedanke ist in der Forschung bereits in seinem Wesen vorhanden (nur nicht als solcher benannt), wenn die Rede davon ist, dass der Spaziergang durch Rom eine Wanderung durch die Zeit ist. In dieser oder ähnlicher Form wurde das Chronotopische des Colonna-Briefes schon gesehen von ASSMANN 1999, 311 und STIERLE 2003, 266 und SCHMITZER 2001, 535 und VINKEN 2001, 71–77.

³⁰² Für die Untersuchung des *Familiaria*-Briefes ist es außerdem gleichgültig, wie viele Naturräume, architektonische Entitäten usw. im Text auftreten und wie Bewegung, Visualität sowie Akustik funktionieren. Die Forschungsabsicht zu *Fam.* VI,2 liegt nicht in einer topographischen Analyse wie bei der *Africa*-Passage, sondern in einer Präzisierung der Chronotopos-Interpretation der *Africa*. Dafür kommt es nicht auf die Topographie der Stadt Rom innerhalb des Briefes an, sondern auf das Verhältnis von Raum und Zeit und bei diesem wiederum nur auf den Gegensatz zur Raum-Zeit-Korrelation im Rom der *Africa*.

in der Überschrift *de locis insignibus urbis Rome*³⁰³, welche klar das Thema des Briefes benennt. Bemerkenswert ist hierbei, dass zweimal unmittelbar nacheinander die Stadt Rom erwähnt wird, denn nach der Überschrift folgt im ersten Satz der Lokativ *Rome* (Fam. VI,2 1.1). Doch nicht bloß die Erwähnung von Rom, sondern auch die Gestaltung, wie sich die Erwähnung der einzelnen Gebäude gliedert, stellt einen starken Bezug zwischen den Texten her, wodurch sich eine deutlich erkennbare Intertextualität offenbart.³⁰⁴ In Brief und Epos überschneiden sich nämlich die behandelten Gebäude.³⁰⁵ So verweisen *hic Evandri regia* (Fam. VI,2 5.47–8), *hic Carmentis edes*, *hic Caci spelunca* (Fam. VI,2 5.48), *hic Capree palus* (Fam. VI,2 5.50–1) und *et Romulus evanescens* (Fam. VI,2 5.51) auf die Stationen 3, 4, 7, 40 und 38 des epischen Rombesuches. Die Reihenfolge der Hügel Roms (*he sunt Esquilie, hic Viminalis, hic Quirinalis collis, hic Celius* [Fam. VI,2 7.57–8]) gleicht bis auf den letzten exakt den Stationen 27, 28, 29 und 5. Dieses Phänomen, dass die gleichen Elemente im Brief direkt aufeinanderfolgen, lässt sich einige weitere Male beobachten: Das Marsfeld (*hic Martius Campus* [Fam. VI,2 7.58], Parallele zu Station 33) ruft dieselbe Geschichte von Lucretia und Lucius Iunius Brutus in Erinnerung (*Hic miserabilis Lucretia ferro incumbens, et in mortem fugiens adulter* [Fam. VI,2 7.59–60] verweist auf Station 33c und *et lese pudicitie vindex Brutus* [Fam. VI, 2 7.60–1] auf Station 33d). Auf die Erwähnung von Porsenna (*Hic minax Porsenna, et etruscus exercitus* [Fam. VI,2 8.61], in der *Africa* Station 45) folgt Scaevola (*et infestus erranti dextre Mutius* [Fam. VI,2 8.61–2] und Station 46). Diese Liste könnte noch lange fortgesetzt werden.³⁰⁶ Neben derselben Abfolge der Stationen bilden wörtliche Entsprechungen das

³⁰³ Die lateinischen Textzitate werden der kritischen Edition von Vittorio ROSSI entnommen.

³⁰⁴ Der präzise Begriff für diese Art von intertextuellen Bezügen lautet extragenerische makrotextuelle Selbstreferentialität, „die über die vorliegende Epistelbuchgattung hinausgeht“ (WULFRAM 2017, 409), wie WULFRAM die Terminologie anhand von Ovids *Epistula ex Ponto* herausarbeitet (vgl. ebd., 409–412). Die Voraussetzung für eine derartige Art von Autoreminiszenz besteht darin, dass „ein substantielles Œuvre, wenn nicht sogar das selbstverständene Hauptwerk eines Autors publiziert vorliegen oder – nicht zu unterschätzen – simultan konzipiert sein“ (ebd., 418) muss. Da die unvollendet gebliebene und erst nach seinem Tod veröffentlichte *Africa* schon als Hauptwerk Petrarcas gesehen werden kann (oder zumindest von ihm gewünscht war) und er 1338 mit der Arbeit an ihr begann (vgl. DISSELKAMP 2013, 57 und MARTINEZ 2015, 87), während der Colonna-Brief entweder um 1338 nach Petrarcas erstem Rombesuch mit Colonna 1337 oder im Jahr 1342 bzw. 1343 entstanden ist – dann könnte sich die Erinnerung auf einen Spaziergang beziehen, der 1341 im Zuge der Dichterkrönung in Rom stattgefunden haben könnte – (vgl. DISSELKAMP 2013, 60), sind die strukturellen Bedingungen für die Makrotextualität erfüllt. Es bleibt die Richtung der Referenzialität spannend, also ob der Brief auf die *Africa* oder die *Africa* auf den Brief verweist: Trotz der strittigen Datierungsfrage dürfte es geklärt sein, dass der Colonna-Brief älter als die Rompassage der *Africa* ist (vgl. WEISS 1973, 35), da Petrarca den Rombesuch im 8. Buch als eine der letzten Episoden zwischen 1350 und 1365 zum Abschluss brachte (vgl. GROTE 2006, 54). Somit verweist die jüngere Textstelle der *Africa*, obwohl das Werk als ganzes früher begonnen wurde, auf den älteren Brief. Das würde auch insofern Sinn ergeben, da die Rompassage der *Africa* – wie sich noch zeigen wird – eine geringere Anzahl an Örtlichkeiten Roms, eine Auswahl sozusagen, beinhaltet als der Brief.

³⁰⁵ Vgl. PERUCCHI 2024, 304.

³⁰⁶ Die Pfahlbrücke und Horatius Cocles (vgl. Station 8) finden Erwähnung in *et fractus a tergo viri fortis Pons Sublicius, et Horatius natans* (Fam. VI,2 8.64–5). Unmittelbar darauf folgt auch im Brief Cloelia (*et Tyberis revehens Cleliam* [Fam. VI,2 8.65]), die in der *Africa* Station 9 ist. *Hoc est Ianiculum* (Fam. VI,2 9.68) und *hic custos armorum Ianus* (Fam. VI,2 10.80–1) bezeichnen denselben Ort wie bei Station 42. Das Zitat *hic Aventinus* (Fam.

nächste Argument für die Makrotextualität.³⁰⁷ Ein besonderes Beispiel für das makrotextuelle Verhältnis zwischen den beiden Texten ist *hic lupa nutrix* (Fam. VI,2 5.48–9), weil diese Erwähnung einen Gegensatz zum Grab des Romulus (Station 37) in der *Africa* bildet. Der Brieftext greift somit ein Element der *Africa* auf, kehrt es aber ins Gegenteil um, da im Brief auf das Beginn von Romulus’ Leben und in der *Africa* auf sein Ende in Form des Grabes referiert wird.

4.2 Unterschiede zur *Africa*

Es zeigen sich aber auch Unterschiede in der literarischen Gestaltung der Texte, die im Folgenden behandelt werden sollen und auf denen das Hauptaugenmerk des intertextuellen Vergleichs liegt. So lässt sich bereits im ersten Satz des Briefes *Deambulabamus Rome soli* (Fam. VI,2 1.4) feststellen, dass sich die Perspektive und Erzählstimme decken. Hierin liegt der erste Unterschied zum Rombesuch der *Africa*, dass es im Brief einen homodiegetischen Erzähler gibt, der von einem Ereignis berichtet, dass er selbst erlebt hat (zumindest in der literarischen Fiktion). Dieser Unterschied in der Erzählperspektive lässt sich auf folgende Weise beschreiben, dass im Brief die wahrnehmende Instanz mit der erzählenden Instanz verschmilzt, während diese in der *Africa* getrennt sind, nämlich in die Figuren der Punier und des *monstrator viae*. Diese Beobachtung kann die These aus dem vorigen Kapitel stützen, dass die Autorinstanz Petrarca mit der erzählenden Instanz des *monstrator viae* verschmilzt (s. o. Kap. 3.3.1 und Anm. 90), da sich hier im Colonna-Brief Petrarca als Briefschreiber ebenfalls mit der Erzählinstanz

VI,2 9.68) verweist auf die Station 6 und *hic inventum sub terram caput hominis* (Fam. VI,2 10.76–7) auf die Station 14. Mit *et romani populi census toto orbe collectus* (Fam. VI,2 10.79–80) könnte die Station 16 gemeint sein, was zumindest die wörtliche Parallele von *census* zu *censumque* (Afr. VIII, V. 887) nahelegen würde. Die Gänse von Station 19 werden in *hic anser argenteus* (Fam. VI,2 10.80) auch als solche benannt und weisen dasselbe attributive Adjektiv auf (*argenteus* zu *argentea* (Afr. VIII, V. 896). Die Parallele wird noch zusätzlich unterstrichen, dass in beiden Texten die Vögel im kollektiven Singular stehen. Petrarca ruft auch im Brief Caesar in Erinnerung (*Hic triumphavit Cesar; hic periit* [Fam. VI,2 11.85]), dessen Palast in der *Africa* anachronistisch in Station 26 erwähnt wird. *Hec Telluris edes* (Fam. VI,2 12.94) meint den Tempel von Station 12. *Hec Neronis insolentia et in edificiis fervens luxus* (Fam. VI,2 13.99–100) ist laut dem Kommentar, den die Übersetzung be-reithält, ein „Hinweis auf das ‚goldene Haus‘, die *domus aurea*“ (WIDMER 2005, 309 Anm. 68) und wäre somit ein Bezug zu Station 11. Die beiden Handwerker werden im Genetiv *Praxitelis Phidieque* (Fam. VI,2 13.104–5) ange-führt, ebenso in Afr. VIII, V. 910. In Absatz 10 des Colonna-Briefes wird dreimal ein Tempel von Jupiter aufge-zählt (*hoc Satoris, hoc Feretrii Iovis templum; hec fuerat cella Iovis, hec domus omnium triumphorum* [Fam. VI,2 10.81–2]). Durch den Zusatz von *hec domus omnium triumphorum* und die Information aus den Anmerkungen – „Jupiter Feretrius hatte einen Tempel auf dem Kapitolsberg; ihm brachte man Kriegsbeute“ (ebd., 308 Anm. 49) über den 2. Tempel und „Sie [die *cella*] befand sich im Tempel des Iupiter Optimus Maximus am Südabhang des kapitolinischen Hügels. (Ergänzung N.R.)“ (ebd., 308, Anm. 50) – passen die Tempel am ehesten zu Station 15, 17 und 18. Welchem von den drei Tempeln, der eine in der *Africa* erwähnte entspricht, ist ohne Belang.

³⁰⁷ S. bspw. *omnium triumphorum* (Fam. VI,2 10.82) parallel zu *innumeris ... triumphis* (Afr. VIII, V. 887) oder *pudicitie* (Fam. VI,2 7.60) zu *pudicum* (Afr. VIII, V. 919) oder *sedem Solis* (Fam. VI,2 13.103) zu *sedem Solis* (Afr. VIII, V. 879) oder *certamen* (Fam. VI,2 13.106) zu *certamina* (Afr. VIII, V. 909). Diese vier angeführten Beispiele weisen auch immer insofern eine inhaltliche Parallele auf, als in beiden Texten dieselben Gebäude bzw. Personen beschrieben werden.

vereint. Auf einer Metaebene bringt dieser erste Satz auch das Thema des Briefes zum Ausdruck: das Umherwandern, das Anlass bietet, sich über die Peripatetiker zu vertiefen.³⁰⁸

Der zweite Unterschied besteht darin, dass der literarische Raum weniger ausführlich geschildert wird. Die einzelnen Orte werden im Brief nicht im Detail beschrieben, sondern nur benannt.³⁰⁹ Anstelle einer *Descriptio* bietet Petrarca vielmehr eine Auflistung, die durch eine Häufung von *hic est* verbunden wird. Die topographische Ebene des Textes besteht nur aus dieser Kombination eines deiktischen Lokaladverbs und einer passenden Form von *esse*.³¹⁰ Manchmal wird diese formelhafte Einleitung mit einem „litaneiartig wiederkehrenden, rhythmisierenden“³¹¹ Charakter, der Ähnlichkeiten zum modernen typographischen Zeichen des Aufzählungspunktes hat, durch ein Substantiv vervollständigt, das eine Topographie beschreibt, und zwar entweder eine architektonische Entität oder einen Naturraum. Viel häufiger jedoch verbindet sich *hic est* mit einer historischen Person, die als handelnde Figur erwähnt wird.³¹² „Die Verweise auf bestimmte Schauplätze [...] summieren sich zu einer literarischen Topographie, einem Bild der Stadt im Sinne einer Topik exemplarischer Namen und Ereignisse. Das Rom, das der Verfasser darstellt, bildet keine Stadt ab, die ein antiker Besucher jemals hätte betreten können,“³¹³ sondern figuriert als Spaziergang durch die historiographische Literatur Roms. Mit Ausnahme des spärlichen Einsatzes von raumverstärkenden Adjektiven gibt es ansonsten keine topographische Beschreibung. Diese intertextuelle Diskrepanz lässt sich möglicherweise durch die unterschiedlichen Textgattungen erklären. Der Brieftext hat außerdem einen anderen Fokus als die *Africa*, denn es geht ihm weniger um eine poetische Ausgestaltung. Damit einhergehend treten auch keine literarischen Figuren wie die Karthager in der *Africa* auf, die sich durch die Stadt bewegen, sondern es bleibt bei gelegentlichen Erwähnungen in der 1. Person Plural (*Deambulabamus* (Fam. VI,2 1.4), *Vagabamur* (Fam. VI,2 5.44), *Solebamus ... ad Termas Dioclitianas subsistere* (Fam. VI,2 15.123–5)). Die Feststellung, dass „die Rom-Beschreibung des Colonna-Briefs keinerlei Bewegungen durch Rom voraussetzt und auch ohne

³⁰⁸ Vgl. VINKEN 2001, 73.

³⁰⁹ Vgl. DISSELKAMP 2013, 61. „Das Aneinanderreihen namhafter urbaner Stätten war ein Verfahren des Städtelobs, [...] für das es Vorbilder mit Rom-Bezug gab.“ (ebd.) Mögliche Vorbilder sind die *Mirabilia Romae* und Wilhelm von Malmesburys Rombeschreibung um 1140 (vgl. ebd.). Damit seien mögliche prätextuelle Folien für Petrarcas Briefgestaltung genannt.

³¹⁰ Innerhalb der Aufzählung sorgt Petrarca für Abwechslung, indem er anstelle von *hic* ein mit dem folgenden Substantiv kongruentes Demonstrativpronomen setzt, z.B. *Hec autem Sacra Via est, he sunt Esquilie* (Fam. VI,2 7.56–7). Beide Varianten sind deiktisch. Bei dem Einsatz von Lokaladverbien wechselt Petrarca auch die topographischen Begrifflichkeiten ab, indem er beispielsweise *Hinc* (Fam. VI,2 9.71) statt *hic* schreibt.

³¹¹ VINKEN 2001, 74.

³¹² Zu der Verbindung von *hic* mit den Namen historischer Personen vgl. STIERLE 2003, 266 und PERUCCHI 2024, 302.

³¹³ DISSELKAMP 2013, 62.

sie hätte entstehen können“³¹⁴, ist ein weiteres Indiz dafür, dass die räumliche Konstituente eine geringe Bedeutung spielt.

Der Unterschied, dass die Schilderung des literarischen Raumes geringer ausfällt als in der *Africa*, beeinflusst im chronotopischen Sinne die zeitliche Ebene. So wird diese nämlich viel ausführlicher gestaltet als die räumliche, und darin zeigt sich der dritte gravierende Unterschied. Im Lauf des gesamten Briefes legt Petrarca mehr Wert auf die Zeit als auf den Raum, indem er die historischen Personen und ihre überlieferte Geschichte häufiger, genauer und in größerer Anzahl als die Gebäude beschreibt. Die ausführlichere Beschreibung der zeitlichen Ebene ist ein Wesensmerkmal, wie sich der Chronotopos in der *Africa* im Gegensatz zum Brief abhebt, nämlich dass der Chronotopos der *Africa* einen größeren Bezug zum Raum herstellt.

Der Schwerpunkt, den Petrarca auf die zeitliche Konstituente legt, wird bspw. daran erkennbar, dass die historischen Persönlichkeiten, welche die Aufzählung dominieren, als Akteure auftreten, wohingegen in der *Africa* der Raum als Handelnder tätig wird (s. o. Kap. 3.3.2). Weiters erhält im Brief jeder der Könige Roms eine Erwähnung, während in der *Africa* nur ihre Vertreibung (vgl. Station 33f) erzählt wird. Insgesamt werden im Brief mehr Personen aufgezählt als im Rombesuch der *Africa*. Bei einigen ist es offensichtlich, weshalb sie in der *Africa* nicht genannt werden, da sie entweder historisch später (nämlich nach dem Zweiten Punischen Krieg) gelebt haben oder aus der christlichen Kulturgeschichte stammen und deshalb in einem Epos antiken Inhalts nicht relevant sind. Es werden im Brief aber auch Personen erwähnt, die sowohl historisch als auch theologisch in das Rom der *Africa* passen würden und bei denen sich Petrarca bewusst entschieden hat, sie nicht in die Romschilderung der *Africa* aufzunehmen. Daraus ergeben sich drei Gruppen an Personen bzw. Gebäuden, die in der *Africa* nicht, im Colonna-Brief aber schon vorkommen. Die erste Gruppe umfasst chronologisch unpassende Elemente, weil sie später als zum Ende des 3. Jh. v. Chr. existierten (wobei diese Bedingung kein Grund ist, dass sie in der *Africa* nicht erwähnt werden könnten, was die anachronistischen Verweise wie der Palast Caesars beweisen), und die keine christlich-religiöse Konnotation aufweisen.³¹⁵ Erwähnenswert ist, dass alle in der vorangegangenen Fußnote zitierten Textstellen die Möglichkeit einer Chronotopos-Interpretation eröffnen, da die biographische Lebenszeit und ihre

³¹⁴ DISSELKAMP 2013, 60.

³¹⁵ Dazu gehört die Erwähnung von Augustus (*Hoc Augustus in templo reges affusos et tributarium orbem vidit* [Fam. VI,2 11.85–6]), die ephemere Architektur von Pompeius und Marius (*hic Pompeii arcus, hec porticus, hoc Marii Cimbrum fuit* [Fam. VI,2 11.86–7]) und die Säule Trajans (*Hec Traiani columna* [Fam. VI,2 11.87–8]). Der Kult des Friedens (*hoc templum Pacis, adventu vere pacifici regis eversum* [Fam. VI,2 12.95]) wird erst nach dem Zweiten Punischen Krieg von Augustus eingeführt (vgl. WIDMER 2005, 309 Anm. 62). Schließlich sind auch die Erwähnung von Julius Caesar (*cuius in vertice Iulii Cesaris ossa quiescere fama est* [Fam. VI,2 11.93–4]) und Hadrian (*et Hadriani moles, cui ipse quoque subiectus est, quod Sancti Angeli Castrum vocant* [Fam. VI,2 11.90–1]) hinzuzufügen.

Entsprechung in der historischen Zeit in die mit ihnen assoziierten topographischen Merkmale (Bogen, Säule, Palast usw.) eingeschrieben werden. Zur zweiten Gruppe zählen unweigerlich Elemente, die ebenfalls später in der Geschichte erscheinen, aber eine Verbindung zum Christentum haben.³¹⁶ Im Kontext dieser Gruppe eröffnet sich ein weiterer Unterschied zur *Africa*, da der Chronotopos des Briefes keine poetisch überhöhte, christliche Zukunftsperspektive aufweisen kann wie es in der *Africa* der Fall ist. In der *Africa* wird nämlich das Christentum durch subtile Verweise in die Zukunft angedeutet, in der Rombeschreibung des Briefes ist es aber bereits eindeutig vorhanden. Bemerkenswert ist, dass Petrarca im Brief bei der Erwähnung des Pantheons ebenfalls auf die Umweihung zum christlichen Glauben zu sprechen kommt (*hoc opus Agrippe, quod falsorum deorum matri veri Dei mater eripuit* [Fam. VI,2 12.96–7]). Die Diskrepanz zwischen heidnischem Glauben und Christentum lässt sich auch daran festmachen, dass im Brief an die Stelle der antiken mythischen Helden (Picus, Italus, Proculus, Herkules, usw.), die in der *Africa* erwähnt werden, christliche Wunder und Heilige treten. Die dritte Gruppe besteht aus in der *Africa* bewusst ausgeblendeten Personen.³¹⁷ Die Auflistung der Unterschiede zwischen Brief und Epos lässt sich mit der Beobachtung abschließen, dass die Elemente des Briefes, die in der *Africa* nicht vorkommen, keine Gebäude, sondern historische Persönlichkeiten sind. Dadurch ergibt sich das Verhältnis, dass deutlich weniger Gebäude als

³¹⁶ Als erstes sind hier christliche Wunder wie Schneefall im August (*Hic ninxit Nonis Augusti* [Fam. VI,2 12.97]) und ein Bach aus Öl (*hinc rivus olei fluxit in Tyberim* [Fam. VI,2 12.97–8]) zu nennen (vgl. WIDMER 2005, 309 Anm. 65 und Anm. 66). Bei dem Verweis auf die Brücke des Heiligen Petrus (*hic eiusdem pons, qui Sancti Petri nomen invenit* [Fam. VI,2 11.89–90]) ist dieselbe Chronotopos-Interpretation möglich wie bei den antiken Bauten, da sich Petrus' Zeit im Raum der Brücke manifestiert. Schließlich gehört zu dieser Gruppe der Katalog an unterschiedlichen christlichen Heiligen: *hic Cristus profugo vicario fuit obviis; hic Petrus in crucem actus; hic truncatus est Paulus; hic assatus Laurentius; hic sepultus venienti Stephano locum fecit. Hic sprexit fervens oleum Iohannes; hic Agnes post obitum vivens suos flere prohibuit; hic Silvester latuit; hic lepram deposuit Constantinus; hic gloriosam Calixtus exercuit Libitinam* (Fam. VI,2 13.106–12).

³¹⁷ Dazu zählen Egeria, die Geliebte des Königs Numa (*hic Nume cum Egeria colloquium* [Fam. VI,2 5.51–2]), Horatier und Curatier, die mit *hic tergemorum acies* (Fam. VI,2 5.52) gemeint sein sollen (vgl. WIDMER 2005, 307 Anm. 17) und die Könige Roms: *Hic fulmine victus victor hostium artifexque militie Tullus Hostilius, hic rex architector Ancus Martius, hic discretor ordinum Priscus Tarquinius habitavit* (Fam. VI,2 6.52–5), *hic Servio caput arsit* (Fam. VI,2 6.55). Außerdem sind noch einige andere Anekdoten aus der Geschichte Roms anzuführen: Erwähnt werden Tullia, Tochter des Servius Tullius (*hic carpento insidens atrox Tullia transivit et scelere suo vicum fecit infamem*. [Fam. VI,2 6.55–6]), Publicola (*Hic erat Publicole nequicquam suspecta domus* [Fam. VI,2 8.65–6]), L. Quinctius Cincinnatus (*hic Quintius arabat dum fieri meruit de aratore dictator, hinc abductus Serranus ad consulatum venit* [Fam. VI,2 8.66–8]), Appius Claudius Caecus (*hic libidinosum tribunal Appii fuit* [Fam. VI,2 9.69–79]), Verginia (*et ferro patris iniurie subducta Virginia, et decemviri luxurie dignus finis* [Fam. VI,2 9.70–1]), Coriolanus (*Hinc Coriolanus, armis forte victurus, suorum pietate victus abscessit* [Fam. VI,2 9.71–2]), Camillus (*hic Camillus inhiantes auro Gallos subito repulit interventu et desperantes cives amissam patriam ferro docuit recuperare, non auro* [Fam. VI,2 9.73–5]), Marcus Curtius (*Hic descendit Curtius armatus* [Fam. VI,2 10.75–6]) und die Verräterin Tarpeia (*Hic fallax virgo armis obruta et suis circumventa fallaciis; hec Tarpeia arx* [Fam. VI,2 10.78–9]). Dass auch römische Feinde, die gegen die Stadt gekämpft haben (*huc compulsus est Perses, hinc repulsus est Hanibal, hinc impulsus est Iugurtha, ut quidam opinantur, alii vero in carcere illum necant* [Fam. VI,2 10.82–5]), in der *Africa* keine Erwähnung finden, liegt vermutlich daran, dass Petrarca in dem Rom verherrlichenden Epos nicht schildern will, wie weit die feindlichen Truppen eingedrungen sind.

Anekdoten aufgezählt werden, was den Kreis zur Feststellung schließt, dass der literarische Raum im Brief schwächer ausgeprägt ist.

4.3 Interpretation

Es kann festgehalten werden, dass Petrarca im Colonna-Brief keine fixierbaren Lokalitäten, sondern nur dazugehörige Erzählungen liefert und nicht an Monumenten oder deren Lokalisierung interessiert ist, sondern an der korrekten Benennung und ihrer Funktion als Verweis auf historische Ereignisse.³¹⁸ Damit einher geht die Frage, welche Folge das für den Chronotopos in der *Africa* nach sich zieht.

Um darauf eine Antwort zu finden, ist es notwendig zu zeigen, wie sich der Chronotopos im Colonna-Brief verhält, da sich im Umkehrschluss – nämlich in Folge der Unterschiede zwischen den beiden Chronotopos-Erscheinungen – das besondere Merkmal des *Africa*-Chronotopos identifizieren lässt. Grundsätzlich funktioniert der Chronotopos des Briefes auf die gleiche Weise wie in der *Africa*, indem die vergangenen Zeitepochen in topographische Orte eingeschrieben werden. Die zeitliche Komponente zeigt sich dabei anhand von Personen der historischen Vergangenheit, die räumliche aber nur an der Formulierung *hic est*. Der Unterschied besteht nun aber darin, dass Petrarca die Gebäude, die er bei dem Spaziergang sieht, nicht beschreibt, sondern nur die historischen Personen nennt, die er mit Rom in Verbindung bringt. Aus dieser zeitlichen Komponente, die im chronotopischen Wechselverhältnis des Briefes dominanter ist als die räumliche, lässt sich das besondere Wesensmerkmal des Chronotopos in der *Africa* ablesen: Im Chronotopos des Rombesuchs der *Africa* wird der literarische Raum ausführlicher beschrieben, wodurch das Verhältnis zwischen Raum und Zeit ausgeglichener ist.

³¹⁸ Vgl. DISSELKAMP 2013, 61–62.

5 Conclusio

In diesem letzten Abschlusskapitel werden die Forschungserkenntnisse zu einem pointierten Forschungsergebnis zusammengefasst (Kap. 5.1), bevor ein Ausblick mögliche Ansatzpunkte für eine weitere Beschäftigung in Aussicht stellt (Kap. 5.2).

5.1 Fazit

Die vorliegende Masterarbeit hat sich mit einer Textstelle aus Petrarcas *Africa* beschäftigt, die in der Forschung stets mit dem Urteil versehen wurde, dass der Dichter anachronistisch arbeitet und die Entstehungszeiten der Bauwerke verwechselt. Im Mittelpunkt der bisherigen Lesarten stand die Geschichtsträchtigkeit der Romepisode und die Bedeutung der römischen Geschichte. Den bestehenden Gedanken, dass der Rombesuch der Punier ein Spaziergang quer durch historische Ereignisse ist, hat die Arbeit aufgegriffen und in ausführlicher Tiefe behandelt. Sie hat damit einer bereits bekannten Erkenntnis nachgespürt und konnte nicht nur die Ergebnisse der älteren Forschung bestätigen, sondern auch präzisieren, indem sie die Interpretation auf einer systematischen Analyse aufbaut und mit mehreren literaturtheoretischen Konzepten untermauert hat.

Im Zuge der narratologischen Untersuchungen ließ sich das Forschungsergebnis aufstellen, dass die Binnenerzählungen des *monstrator viae* eine sekundäre Diegese innerhalb der primären Haupthandlung schaffen. Der *monstrator* wird, wenn er von römischer Geschichte und Mythen spricht, zur Stimme dieser sekundären Diegese. Folglich konnte eine gewisse Verschmelzung zwischen den beiden Erzählstimmen des *monstrator* und des Epos-Dichters Petrarca festgestellt werden. Schließlich hat eine Figurenanalyse ergeben, dass der personifizierte Raum als literarische Figur innerhalb der Textstelle auftritt, was eine wesentliche Rolle zur Raumkonstruktion des Textes beiträgt.

Bei der topographischen Analyse selbst ließ sich die zweite Hypothese zur ersten Forschungsfrage bestätigen, dass die sprachlichen Darstellungsmittel, derer sich der Dichter zur Entfaltung des literarischen Raums bedient, in erster Linie Verbalausdrücke der Sinneswahrnehmung und Bewegung sind. Neben dieser allgemein gültigen Aussage, deren Bekräftigung wenig überraschend ist, besteht das Spezifische der Topographie des Rombesuchs darin, dass Bewegung, Visualität und Akustik nicht die einzigen Faktoren sind, die den literarischen Raum evozieren. Stattdessen tragen Substantive, die ein topographisches Konkretum bezeichnen, sowie zahlreiche Lokaladverbien, Präpositionen und Kasusverwendungen zur Fülle des literarischen Raums bei. Die kurzen Erwähnungen der unterschiedlichen räumlichen Elemente, die

anstelle einer kleinteiligen Ekphrasis dominieren, erfüllen unterschiedliche poetologische Funktionen. Am bedeutendsten scheinen darunter der metaphorische Anstieg eines topographischen Berges, der stets mit einem Aufstieg in die metaphysische Sphäre des ätherischen Himmels verbunden ist, und die Grenzüberschreitung einer Schwelle zu sein, die nach Lotman den Beginn einer sujethaltigen Handlung symbolisiert. Neben der bereits erwähnten Rolle des handelnden Raums, der als Akteur auftritt, tragen die additive Narration, die Fortbewegung der Karthager und die Feststellung, dass manche Stationen mehrmals erwähnt werden, dazu bei, dass die Stadtführung als stationenhaftes Erzählen in einem strukturierten, Orientierung ermöglichenden Raum stattfindet. Damit muss auch der ersten Hypothese zugestimmt werden, dass sich die Route der Punier auf einer Romkarte nachzeichnen ließe. An Petrarcas Rombeschreibung lässt sich beispielhaft zeigen, dass eine mögliche literarische Umsetzung, um einen Raum – ein örtliches Nebeneinander – in einem Text darzustellen, die Beschreibung eines Weges, d.h. in Form einer linearen sprachlichen Struktur, ist. Die komplexe Raumstruktur mehrerer Bauwerke, die in unterschiedlichen Abständen zueinander liegen, wird in eine linear geordnete Anzahl an Elementen transformiert, die im Zuge der imaginären Bewegung zu einer zeitlichen Abfolge wird.³¹⁹

Dieses Nacheinander der narratologischen Zeitstruktur zeichnet sich durch Raffung zwischen den Stationen und Dehnung bei den Stationen aus. Verantwortlich dafür – und darin findet sich die Antwort auf die Forschungsfrage nach den sprachlichen Mitteln zur Zeitgestaltung – sind additive Temporaladverbien, Ausdrücke des Verharrens und Stillstands sowie die Eigenschaft des Textes, dass die Zeit, welche die Karthager zur Fortbewegung zwischen den Stationen benötigen, kaum erzählt, sondern nur durch einzelne Verben der Bewegung angedeutet wird. Die Hypothese zur zweiten Forschungsfrage muss um die Unterscheidung zwischen narratologischer und historischer Zeitstruktur erweitert werden, da die Behauptung, dass sich die zeitliche Ebene vor allem durch Verweise in die Vergangenheit auszeichnet, zu kurz greift. So trifft diese Aussage zwar immer noch zu, da die Stadt „Rom als Ansammlung von Orten, die an historiographisch überlieferte Erzählungen erinnern“³²⁰, geschildert wird, doch eben nicht nur. Denn zusätzlich dazu finden sich auch Verweise auf geschichtliche Ereignisse, die aus der Warte des Zweiten Punischen Krieges noch in der Zukunft liegen, der Dichterpersone Petrarca aber bekannt sind. An neuartigen Forschungsergebnissen in diesem Bereich hat die Masterarbeit eine Klassifizierung der unterschiedlichen Zeitebenen und der zu den jeweiligen Epochen zugehörigen Personen vorzuweisen. Die adaptierte These würde lauten: Die temporale Ebene

³¹⁹ Vgl. WENZ 2009, 212.

³²⁰ Vgl. DISSELKAMP 2013, 62.

des Rombesuchs zeichnet sich durch eine duale Struktur aus; der eine Teil beschreibt den zeitlichen Ablauf der Diegese und der zweite die unterschiedlichen Verweise in Vergangenheit und Zukunft.

Das literarische Phänomen, das die Arbeit als Hauptthema untersucht hat, ist folgendes: Die Zeit, und zwar in Form von Merkmalen einer vergangenen oder zukünftigen Epoche – wobei vergangen und zukünftig relational zu derjenigen Epoche gesehen wird, in der die Haupthandlung des Textes stattfindet –, wird in den literarischen Raum des fiktionalen Textes eingeschrieben, und zwar anhand von topographischen Elementen oder anhand einer Figurenrede, die topographische Elemente evoziert. Die Zeit der vergangenen oder zukünftigen Epoche verschmilzt also insofern mit dem Raum, als die jeweilige Epoche aufgrund der Präsenz von topographischen Merkmalen ebenfalls präsent wird. Diese Verbindung lässt sich am besten mit dem Chronotopos des Schlosses nach Bachtin beschreiben, und zwar mit dem Aspekt des begehbaren Museums, das anhand von Verdichtungen der historischen Zeitspuren die Merkmale der Zeit im Raum sinnlich erfahrbar und anschaulich macht. Doch die Arbeit hat das bestehende Konzept des Chronotopos um einen Aspekt, der in die handlungsinterne Zukunft verweist, erweitert, um den Rombesuch der *Africa* vollständig beschreiben zu können. Das wesentliche Charakteristikum des Chronotopos, wie er im Rombesuch der *Africa* auftritt, liegt in seiner Ausgeglichenheit der beiden Bestandteile, was im Zuge eines intertextuellen Vergleichs zum Brief VI,2 der *Familiaria* postuliert werden konnte. Damit ist auch die dritte Forschungsfrage nach der Verbindung von Raum und Zeit und der damit verbundenen Fiktionalität beantwortet.

Die Masterarbeit hofft anhand der erläuterten Aspekte die Sinnhaftigkeit einer raumtheoretischen Lesart des Rombesuchs in der *Africa* unter Beweis gestellt zu haben. Ein derartiger literaturtheoretischer Zugang eignet sich deshalb für Petrarca, weil er aufgrund des detaillierten Blicks auf die sprachliche Gestaltung die literarische Arbeitsweise des Autors aufdeckt. So kann bspw. der Erkenntnisgewinn, dass Petrarca in einem dichterischen Text den literarischen Raum hauptsächlich durch Verbalausdrücke konstruiert, bei zukünftigen Beschäftigungen mit anderen Werken desselben Autors die topographische Forschungsarbeit erleichtern, da man die Verben besonders in den Blick zu nehmen weiß. Auch andere Erkenntnisse, wie Petrarcas Umgang mit der Eröffnung von Projektionsräumen oder seine Neigung, den literarischen Raum als handelnde Figur im Text auftreten zu lassen, können ebenfalls die weitere Petrarcaforschung beflügeln. Die Erscheinung des Chronotopos ist zwar ein autor-, epochen- und gattungsübergreifendes Phänomen, aber die Arbeit konnte zeigen, wie dieses Konzept innerhalb von zwei Texten Petrarcas ausgeprägt ist. Dabei konnten einerseits bedeutende Gemeinsamkeiten, aber auch deutliche Unterschiede festgestellt werden, was die Möglichkeit für Annahmen eröffnet, wie

dasselbe Phänomen wohl in weiteren Texten Petrarcas gestaltet sein mag. Darüber hinaus bietet die chronotopische Lesart die Argumentationsgrundlage, dass Petrarcas Vorgehen, Gebäude unterschiedlicher Epochen in der Stadtbeschreibung zu vermischen, kein anachronistischer Fehler, der ihm unterlaufen ist, weil er über kein besseres archäologisches Wissen verfügte oder sich auf unzuverlässige literarische Quellen verließ, sondern ein bewusstes, von ihm inszeniertes, literarisches Stilmittel ist, das all die erzähltechnischen und poetologischen Zwecke erfüllt, die Bachtin in seiner Studie beschreibt.

5.2 Ausblick

Weitere Auseinandersetzungsmöglichkeiten mit dem Rombesuch der *Africa* sind aufgrund der eingangs erläuterten Bedeutung, die die Stadt für den Humanisten des 14. Jh. aufwies, so zahlreich, dass hier nur eine Auswahl vorgestellt werden kann.

Innerhalb von Petrarcas Œuvre bietet von den vertrauten Briefen nicht nur der im vorangegangenen Kapitel untersuchte Brief VI,2 Potenzial zur Auslotung des makrotextuellen Rombildes. So schreibt Petrarca in *Fam.* II,14 an Giovanni Colonna über seine Auffassung von Rom bei der ersten Begegnung im Jahr 1337 und schildert, dass er von der Stadt überwältigt bei ihrem Anblick nur verstummen kann.³²¹ Dasselbe Verhalten schildert Petrarca auch bei den Gesandten in der *Africa*, die bei ihrem ersten Aufenthalt in der Tiberstadt von *stupor* getroffen sind. Auf diese Weise könnte die Romidee, die in Petrarcas Briefen ablesbar ist (s. o. Anm. 35), mit der Romdarstellung des epischen Textes abgeglichen werden, wobei auch die metrischen Briefe aufgrund des gleichen Versmaßes ein interessantes Vergleichsfeld abstecken. Weitere Erkenntnisse zur topographischen Gestaltung des Autors scheint auch eine Beschäftigung mit seinem *Itinerarium breve de Ianua usque ad Ierusalem et Terram Sanctam* zu versprechen, da darin ebenfalls der literarische Raum in der Form eines zeitlichen Nacheinanders in Abhängigkeit einer imaginären Bewegung konstruiert wird. Auch die chronotopische Lesart dürfte bei dieser Reisebeschreibung zum Heiligen Land Früchte tragen.

Neben den poetologischen Funktionen der Vorausahnung einer Handlung und der Figurencharakterisierung können Stadträume eindeutige Zeichen von Intertextualität sein. So nimmt BEHM bspw. an, dass jede Stadt im antiken Epos eine Revision bzw. Präfiguration einer anderen literarischen Stadt ist.³²² Dass diese Aussage auch auf nachantike Epen zutrifft, müsste natürlich überprüft werden, dürfte aber naheliegend sein, zumal die Bezüge von Petrarcas

³²¹ Vgl. SCHMITZER 2001, 534 und STIERLE 2003, 264.

³²² Vgl. BEHM 2019, 262.

Rombeschreibung zu den prätextuellen Folien von *Aeneis*, *Ab urbe condita* und *Mirabilia* offenkundig sind. Eine systematische Gegenüberstellung von *Africa* und letztgenanntem Prätext könnte möglicherweise Aufschluss über die textuelle Gestaltung der Gebäude bieten, doch selbst abgesehen davon sind die Möglichkeiten der intertextuellen Bezüge noch nicht ausgeschöpft. Ein antikes Vorbild, von dem sich Petrarca die Idee für den *monstrator viae* geholt haben könnte, ist Ovid, der im dritten Buch seiner Tristien das Elegienbuch selbst sprechen und nach einem Stadtführer für Rom suchen lässt, da der Autor aufgrund seiner Verbannung diese Rolle nicht übernehmen kann (s. Ov. *trist.* 3,1,19–72).³²³ Ovid führt ebenso wie Petrarca eine zweite homodiegetische Erzählinstanz ein, welche die Topographie der Stadt benennt und die dazugehörige Geschichte erzählt. Ovids Route durch Rom beginnt bei den Kaiserforen und führt über das Marcellustheater bis zum Caesarforum zurück, wodurch sich wie bei Petrarca der Kreis eines Rundgangs schließt, nur dass der Endpunkt in der *Africa* das Kapitol ist. In Form dieser Gemeinsamkeiten und des Fokus, den Ovid auf die Architektur der augusteischen Gegenwart legt, wären die Argumente ausgesprochen, die Ovids Tristien als Vorlagentext für Petrarca identifizieren.

Schließlich kann innerhalb von Vergils *Aeneis* nicht nur die von der Forschung bereits mehrmals festgehaltene Rolle der Romschau im 8. Buch als prätextuelle Folie in den Blick genommen werden, sondern auch das 1. Buch von Vergils Epos. Dort bietet Vergil in den V. 418–438 eine Beschreibung der Stadt Karthago, die zu diesem Zeitpunkt errichtet und in der Darstellung als Archetyp einer Stadtanlage geschildert wird. So würde sich an dieser Textstelle ein ähnliches chronotopisches Raum-Zeit-Verhältnis wie in der *Africa* festmachen lassen, welches die Stadt als Vorverweis der Zukunft und Aeneas' eigene Städtegründung zu verstehen gibt. Darüber hinaus eröffnet sich in der Figur des Stadtbetrachters eine weitere intertextuelle Beziehung: Während in der *Aeneis* der Protorömer Aeneas auf die Stadt Karthago blickt, kehrt sich dieses Verhältnis in der *Africa* um, wenn die Karthager wiederum die Stadt Rom betrachten. Beide Figuren in der Betrachterrolle sind beim Anblick der Stadt vom Staunen betroffen.³²⁴ Weiters merkt HUI zum 1. Buch der *Aeneis* an, dass der Blick der besiegten Punier in der *Africa* eine triumphierende Inversion zu dem vertriebenen Trojaner darstellt, der in den V. 456–93 das Kampfgeschehen in einer Art posttraumatischen Vision erneut zu schauen bekommt.³²⁵ Hinsichtlich dieser Aspekte scheint sich eine eingehendere Beschäftigung mit dem Prätext der *Aeneis* anhand dieser intertextuellen Ansatzpunkte als lohnend zu erweisen.

³²³ Vgl. SCHMITZER 2001, 528–30. SCHMITZER stellt besonders einen Bezug zwischen Ovid und Vergils Rombeschreibung durch Euander im 8. Buch der *Aeneis* her.

³²⁴ Vgl. WULFRAM 2009, 16.

³²⁵ Vgl. HUI 2011, 153.

6 Literaturverzeichnis

6.1 Primärtexte

- Quintus HORATIUS Flaccus: Odes Book IV and Carmen Saeculare. Ed. by Richard F. Thomas. Cambridge: Cambridge Univ. Press (Cambridge Greek and Latin Classics) 2011.
- PETRARCA, Francesco: Africa (Hauptbd.). Lateinisch-deutsch. Übers. u. komm. v. Bernhard Huss. Mainz: Dieterich 2007.
- PETRARCA, Francesco: Epistulae Metricae. Briefe in Versen. Hg., übers. u. erl. v. Otto u. Eva Schönberger. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- PETRARCA, Francesco: L’Africa. Hg. v. Nicola Festa. Firenze: Casa Editrice le lettere 1998.
- PETRARCA, Francesco: Le Familiari. Edizione critica per cura di Vittorio Rossi. Volume secondo Libri V–XI. Firenze: Casa Editrice Le Lettere (Edizione Nazionale delle opere di Francesco Petrarca Bd. 11) 1997.
- PÉTRARQUE: L’Afrique. *Affrica*. Tome second (Livres VI–IX). Edition, traduction, introduction et notes de Pierre Laurens. Paris: Les belles lettres (Les Classiques de l’Humanisme) 2018.
- Publius VERGILIUS Maro: Aeneis. Lateinisch-deutsch. Hg. u. übers. v. Niklas Holzberg. Berlin / Boston: de Gruyter (Sammlung Tusculum) 2015.

6.2 Kommentare und Lexika

- BINDER, Gerhard: P. Vergilius Maro, Aeneis. Ein Kommentar. Band 2, Kommentar zu Aeneis 1–6. Trier: WVT (Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium Bd. 105) 2019.
- EGO, Beate: Paradies. I.–II. In: CANCIK, Hubert / SCHNEIDER, Helmuth (Hg.): Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Altertum Band 9 Or–Poi. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2000, 307–308.
- HEIMGARTNER, Martin: Paradies. III. In: CANCIK, Hubert / SCHNEIDER, Helmuth (Hg.): Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Altertum Band 9 Or–Poi. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2000, 308–309.
- HEUBECK, Alfred / HOEKSTRA, Arie: A commentary on Homer’s Odyssey. Volume II Books IX–XVI. Oxford: Clarendon Press 1989.
- HOFMANN, J. B. / SZANTYR, Anton: Lateinische Syntax und Stilistik. Mit dem allgemeinen Teil der lateinischen Grammatik. München: C.H. Beck (Handbuch der Altertumswissenschaft II 2,2) 1965.
- PETRARCA, Francesco: Africa (Kommentarbd.). Hg., übers. u. mit einem Nachw. v. Bernhard Huss. Mainz: Dieterich 2007.
- PETRARCA, Francesco: Familiaria. Bücher der Vertraulichkeiten. Hg. v. Berthe Widmer. Mit einem Geleitwort von Kurt Flasch. Band 1 Buch 1–12. Berlin / New York: de Gruyter 2005.

6.3 Sekundäre Forschungsliteratur

- ARIANI, Marco: Petrarca. Roma: Salerno Editrice (Sestante Bd. 2) 1999.
- ASCOLI, Albert Russell: Epistolary Petrarch. In: ASCOLI, Albert Russell / FALKEID, Unn (Hg.): The Cambridge Companion to Petrarch. Cambridge: University Press 2015, 120–137.
- ASSMANN, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck 1999.
- AUHAUGEN, Ulrike / FALLER, Stefan / HURKA, Florian (Hg.): Petrarca und die römische Literatur. Tübingen: Günter Narr (NeoLatina Bd. 9) 2005.

- BACHTIN, Michail M.: Chronotopos. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Taschenbuch Wissenschaft Bd. 1879) 2021.
- BAUER, Martin: Imagined Travels and Neoplatonic Pilgrimage in Petrarch's ‚Itinerarium ad sepulcrum Domini nostri Iesu Christi‘. In: BAUER, Martin / BOOTH, Philip / FISCHER, Susanna (Hg.): To Jerusalem and Beyond. Interdisciplinary Approaches to the Study of Latin Travel Literature, c. 1200–1500. Heidelberg: University Publishing (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung Bd. 19) 2023, 189–208.
- BEHM, Torben: Cities in ancient epic. In: REITZ, Christiane / FINKMANN, Simone (Hg.): Structures of epic poetry. Berlin / Boston: de Gruyter 2019, 261–302.
- BEHM, Torben: Landscapes in Latin epic. In: REITZ, Christiane / FINKMANN, Simone (Hg.): Structures of epic poetry. Berlin / Boston: de Gruyter 2019, 325–360.
- BERMAN, Daniel W.: Myth, Literature, and the Creation of the Topography of Thebes. Cambridge: University Press 2015.
- BURCKHARDT, Jacob: Bibliothek der Geschichte und Politik. Die Kultur der Renaissance in Italien. Hg. v. Horst Günther. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.
- BURRICHTER, Brigitte: Perspektive – Mittelalter. In: VON CONTZEN, Eva / TILG, Stefan (Hg.): Handbuch Historische Narratologie. Stuttgart: J.B. Metzler 2019, 149–156.
- CREVATIN, Giuliana: Francesco Petrarca. Il mito di Roma e la rinascita della storiografia. In: DISSELKAMP, Martin / IHRING, Peter / WOLFZETTEL, Friedrich (Hg.): Das alte Rom und die neue Zeit. Varianten des Rom-Mythos zwischen Petrarca und dem Barock. Tübingen: Gunter Narr 2006, 7–21.
- CUNTZ, Michael: Deixis. In: DÜNNE, Jörg / MAHLER, Andreas (Hg.): Handbuch Literatur und Raum. Berlin: de Gruyter 2015, 57–70.
- DE JONG, Irene J. F.: Introduction. Narratological Theory on Space. In: DE JONG, Irene J. F. (Hg.): Space in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative. Leiden / Boston: Brill (Mnemosyne. Monographs on Greek and Latin Language and Literature Bd. 339) 2012, 1–18.
- DE JONG, Irene J. F.: Klassische Philologie / Classics. In: VON CONTZEN, Eva / TILG, Stefan (Hg.): Handbuch Historische Narratologie. Stuttgart: J.B. Metzler 2019, 275–284.
- DENNERLEIN, Katrin: Narratologie des Raums. Berlin: de Gruyter 2009.
- DENNERLEIN, Katrin: Raum. In: MARTÍNEZ, Matías (Hg.), Handbuch der Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2011, 158–165.
- DISSELKAMP, Martin: „Nichts ist, Rom, dir gleich“. Topographien und Gegenbilder aus dem mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Europa. Ruppolding / Mainz: Franz Philipp Rutzen (Stendaler Winckelmann-Forschungen Bd. 10) 2013.
- DISSELKAMP, Martin / IHRING, Peter / WOLFZETTEL, Friedrich (Hg.): Das alte Rom und die neue Zeit. Varianten des Rom-Mythos zwischen Petrarca und dem Barock. Tübingen: Gunter Narr 2006.
- DÖRING, Jörg: Spatial Turn. In: GÜNZEL, Stephan: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Stuttgart: J.B. Metzler 2010, 90–99.
- DÖRING, Jörg / THIELMANN, Tristan: Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen. In: DÖRING, Jörg / THIELMANN, Tristan (Hg.): *Spatial Turn*. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld: transcript 2008, 7–45.
- DÜNNE, Jörg / MAHLER, Andreas (Hg.): Handbuch Literatur und Raum. Berlin: de Gruyter 2015.
- FALLER, Stefan: Das Punierbild in Petrarca's Africa. In: AUHAUGEN, Ulrike / FALLER, Stefan / HURKA, Florian (Hg.): Petrarca und die römische Literatur. Tübingen: Günter Narr (NeoLatina Bd. 9) 2005, 69–87.
- FERRIOLO, Massimo Venturi: „Mirarer singula“. Paesaggi tra „cupiditas videndi“ e „beata vita in ascensu montis“. In: LUCIANI, Domenico / MOSSER, Monique (Hg.): Petrarca e i suoi luoghi. Spazi reali e paesaggi poetici alle origini del moderno senso della natura. Treviso: Fondazione Benetton (Memorie Bd. 13) 2009, 27–40.
- FITZON, Thorsten: Petrarca im Landschaftsgarten. Ein Beispiel für die Beziehung von Literatur und Gartenkunst. In: AURNHAMMER, Achim (Hg.): Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik. Berlin / Boston: de Gruyter (Frühe Neuzeit Bd. 118) 2006, 277–296.
- FOSTER, Jonathan: Petrarch's *Africa*. Ennian and Vergilian Influences. In: CAIRNS, Francis (Hg.): Papers of the Liverpool Latin Seminar. Second volume. Liverpool: Francis Cairns (Arca Bd. 3) 1979, 277–298.

- FÖCKING, Marc: „Stranio clima“. Petrarca und die Liebe zur Geographie (*Canzoniere* Nr. 135). In: HEMPFER, Klaus W. / REGN, Gerhard (Hg.): Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner. Stuttgart: Franz Steiner (Text und Kontext, Bd. 17) 2003, 13–38.
- FRANK, Michael C.: Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*. Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin. In: HALLET, Wolfgang / NEUMANN, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009, 53–80.
- FRANK, Michael C.: Chronotopoi. In: DÜNNE, Jörg / MAHLER, Andreas (Hg.): Handbuch Literatur und Raum. Berlin: de Gruyter 2015, 160–169.
- FRANK, Michael C. / MAHLKE, Kirsten: Nachwort. In: BACHTIN, Michail M.: Chronotopos. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Taschenbuch Wissenschaft Bd. 1879) 2021, 201–242.
- GENETTE, Gérard: Die Erzählung. 3. durchg. u. korrig. Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink 2010.
- GEROK-REITER, Annette / HAMMER, Franziska: *Spatial Turn*/Raumforschung. In: ACKERMANN, Christiane / EGERDING, Michael (Hg.): Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch. Berlin: de Gruyter 2015, 481–516.
- GREENE, Thomas M.: Resurrecting Rome. The Double Task of the Humanist Imagination. In: KYTZLER, Bernhard (Hg.): Rom als Idee. Darmstadt: WBG (Wege der Forschung Bd. 656) 1993, 259–276.
- GROTE, Hans: Petrarca lesen. Stuttgart / Bad Cannstatt: Friedrich Frohmann (Legenda Bd. 7) 2006.
- GÜNZEL, Stephan: Raumtheorie. Dialektiken des Raums. In: JAHRAUS, Olivier (Hg.): Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Stuttgart: Reclam 2003, 254–268.
- GÜNZEL, Stephan: *Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn*. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen. In: DÖRING, Jörg / THIELMANN, Tristan: *Spatial Turn*. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld: transcript 2008, 219–237.
- GÜNZEL, Stephan: Einleitung. In: GÜNZEL, Stephan (Hg.): Raumwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Taschenbuch Wissenschaften Bd. 1891) 2009, 7–13.
- GÜNZEL, Stephan (Hg.): Texte zur Theorie des Raums. Stuttgart: Reclam 2013.
- HALLET, Wolfgang / NEUMANN, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung. In: HALLET, Wolfgang / NEUMANN, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009, 11–32.
- HAYWOOD, Eric: Il Petrarca lettore della *Topographica hibernica* di Giraldus Cambrensis. In: TARUGI, Luisa Secchi (Hg.): Francesco Petrarca. L'opera latina. Tradizione e fortuna. Firenze: Franco Cesati (Quaderni della Rassegna Bd. 46) 2006, 647–667.
- HESS, Günter: Mont Ventoux und der Park der Vaucluse. Petrarcas Landschaften und die Bilder des 19. Jahrhunderts (Feuerbach, Böcklin, Joseph Viktor von Scheffel). In: AURNHAMMER, Achim (Hg.): Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik. Berlin / Boston: de Gruyter (Frühe Neuzeit Bd. 118) 2006, 521–538.
- HUI, Andrew: The textual city. Epic walks in Virgil, Lucan, and Petrarch. In: Classical Reception Journal (Bd. 3). Oxford: University Press 2011 (Iss. 2), 148–165.
- HUSS, Bernhard: „Roma caput rerum“? Geschichtsinzenierung, episches self-fashioning und christlicher Selbstzweifel in Petrarcas Africa. In: DISSELKAMP, Martin / IHRING, Peter / WOLFZETTEL, Friedrich (Hg.): Das alte Rom und die neue Zeit. Varianten des Rom-Mythos zwischen Petrarca und dem Barock. Tübingen: Gunter Narr 2006, 23–44.
- HUSS, Bernhard / KÖNIG, Gerd / WINKLER, Alexander: Chronotopik und Ideologie im Epos. Heidelberg: Winter (GRM-Beiheft Bd. 76) 2016.
- HUSS, Bernhard / MELDE, Daniel: Der Dichter als Augenzeuge. Historizitätserwartungen in der Gattungstradition der Epik. In: HUSS, Bernhard / ROLING, Bernd / TRANINGER, Anita (Hg.): Der Tumult der Anfänge und das Versickern am Ende. Gattungskonstruktionen zwischen Tradition und Novation und von der Antike bis zur Frühen Neuzeit. Berlin / Boston: de Gruyter (Frühe Neuzeit Bd. 260) 2025, 133–161.
- HOFFMEISTER, Gerhart: Petrarca. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler (Sammlung Metzler Bd. 301) 1997.
- KIRSTEIN, Robert: An introduction to the concept of space in ancient epic. In: REITZ, Christiane / FINKMANN, Simone (Hg.): Structures of epic poetry. Berlin / Boston: de Gruyter 2019, 245–260.
- KIRSTEIN, Robert: Raum – Antike. In: VON CONTZEN, Eva / TILG, Stefan (Hg.): Handbuch Historische Narratologie. Stuttgart: J.B. Metzler 2019, 206–217.
- KLECKER, Elisabeth: Vergilimitation und christliche Geschichtsdeutung in Petrarcas Africa. In: Wiener Studien (Bd. 114). Wien: H. Böhlau 2001, 645–676.

- KYTZLER, Bernhard: Abschied von Rom. In: KYTZLER, Bernhard (Hg.): Rom als Idee. Darmstadt: WBG (Wege der Forschung Bd. 656) 1993, 298–323.
- LEFEBVRE, Henri: Die Produktion des Raums. In: DÜNNE, Jörg / GÜNZEL, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft. In Zusammenarbeit mit Hermann Doetsch und Roger Lüdeke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Taschenbuch Wissenschaft Bd. 1800) 2003, 330–342.
- LEUBE, Eberhard: Petrarca und die alten Götter. Zum Bild der antiken Mythologie in der „Africa“ und im übrigen lateinischen Werk des Dichters. In: BUCK, August: Petrarca. Darmstadt: WBG (Wege der Forschung Bd. 153) 1976, 308–333.
- LOTMAN, Jurij: Über die Semiosphäre. In: Zeitschrift für Semiotik (Bd. 12). Tübingen: Stauffenburg 1990 (Iss. 4), 287–305.
- LOTMAN, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. Übers. v. Rolf-Dietrich Keil. München: Wilhelm Fink 1993.
- LOTMAN, Jurij: Künstlerischer Raum, Sujet und Figur. In: DÜNNE, Jörg / GÜNZEL, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft. In Zusammenarbeit mit Hermann Doetsch und Roger Lüdeke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Taschenbuch Wissenschaft Bd. 1800) 2003, 529–545.
- LUCIANI, Domenico / MOSSER, Monique: Vacate et videte. In: LUCIANI, Domenico / MOSSER, Monique (Hg.): Petrarca e i suoi luoghi. Spazi reali e paesaggi poetici alle origini del moderno senso della natura. Treviso: Fondazione Benetton (Memorie Bd. 13) 2009, VII–IX.
- MAHR, Johannes (Hg.): Rom. Die gelobte Stadt. Eine literarische Reise. Stuttgart: Reclam 2012.
- MARSZALEK, Magdalena / SASSE, Sylvia: Geopoetiken. In: MARSZALEK, Magdalena / SASSE, Sylvia (Hg.): Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen. Berlin: Kadmos (TopographieForschung Bd. 1) 2010, 7–18.
- MARTELOTTI, Guido: Petrarca e Silio Italico. Un confronto impossibile. In: MARTELOTTI, Guido: Scritti petrarcheschi. Padova: Antenore 1983, 3–26.
- MARTELOTTI, Guido / TROMPEO, Pietro Paolo: Cartaginesi a Roma. In: Nuova Antologia (Bd. 430). Firenze 1943, 254–264.
- MARTINEZ, Ronald L.: The Latin hexameter works. Epystole, Bucolicum carmen, Africa. In: ASCOLI, Albert Russell / FALKEID, Unn (Hg.): The Cambridge Companion to Petrarch. Cambridge: University Press 2015, 87–99.
- MAZZOTTA, Giuseppe: Petrarca e il Discorso di Roma. In: FINUCCI, Valeria (Hg.): Petrarca. Canoni, esemplarità. Roma: Bulzoni (Europa delle Corti. Centro studi sulle società di antico regime. Biblioteca del Cinquecento Bd. 125) 2006, 259–272.
- MEHIGAN, Tim / CORKHILL, Alan: Vorwort. In: MEHIGAN, Tim / CORKHILL, Alan (Hg.): Raumlektüren. Der *Spatial Turn* und die Literatur der Moderne. Bielefeld: transcript 2013, 7–22.
- NEUMANN, Birgit: Raum und Erzählung. In: DÜNNE, Jörg / MAHLER, Andreas (Hg.): Handbuch Literatur und Raum. Berlin: de Gruyter 2015, 96–104.
- NÜNNING, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung. Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: HALLET, Wolfgang / NEUMANN, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009, 33–52.
- OCIEPA, Gabriela: Nach dem Untergang. Narrative Stadtentwürfe: Kasack – Nossack – Jünger. Wrocław / Dresden: Neisse (Dissertationes Inaugurales Selectae) 2006.
- PERUCCHI, Giulia: Fragments of Rome in Ruins and Books. Petrarch's Writings on Monuments (with a new edition of *De Remediis* l.118). In: SCHWAB, Maren Elisabeth et al. (Hg.): The Poetics of Things Past / Gedichtete Geschichtsdinge. Transmission of Knowledge in Verse from Antiquity to Early Modern Times. Baden-Baden: Georg Olms (Forschungen zur neulateinischen Literatur und Sprache Bd. 2) 2024, 291–322.
- PIATTI, Barbara: Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien. Göttingen: Wallstein 2008.
- PLATNER, Samuel B.: A Topographical Dictionary of Ancient Rome. Completed and revised by Thomas Ashby. Oxford: University Press / London: Humphrey Milford 1929.
- RAMSEY, P. A. (Hg.): Rome in the Renaissance. The City and the Myth. Binghamton (Medieval & Renaissance texts & studies Bd. 18) 1982.

- REGN, Gerhard: Aufbruch zur Neuzeit. Francesco Petrarca 1304–1374. In: SPECK, Reiner / NEUMANN, Florian (Hg.): Francesco Petrarca 1304–1374. Werk und Wirkung im Spiegel der Biblioteca Petrarquesca. Köln: DuMont 2004, 33–78.
- RIEKS, Rudolf: Petrarca's Besteigung des Mont Ventoux. In: AUHAUGEN, Ulrike / FALLER, Stefan / HURKA, Florian (Hg.): Petrarca und die römische Literatur. Tübingen: Günter Narr (NeoLatina Bd. 9) 2005, 233–248.
- RIPPL, Coralie: Raum – Frühe Neuzeit. In: VON CONTZEN, Eva / TILG, Stefan (Hg.): Handbuch Historische Narratologie. Stuttgart: J.B. Metzler 2019, 229–238.
- RITTER, Joachim: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. In: RITTER, Joachim: Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Bibliothek Suhrkamp Bd. 379) 1974, 141–163.
- SASSE, Sylvia: Literaturwissenschaft. In: GÜNZEL, Stephan (Hg.): Raumwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Taschenbuch Wissenschaften Bd. 1891) 2009, 225–241.
- SASSE, Sylvia: Poetischer Raum. Chronotopos und Geopoetik. In: GÜNZEL, Stephan: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Stuttgart: J.B. Metzler 2010, 294–308.
- SCHMITZER, Ulrich: Literarische Stadtführungen. Von Homer bis Ammianus Marcellinus und Petrarca. In: Gymnasium (Bd. 108). Heidelberg: C. Winter 2001, 515–537.
- SCHNEIDER, Christian: *Welt ir nu gerne schowen, so hoeret vil bereit*. Raumwahrnehmung und Wahrnehmungsräume in der frühen höfischen Epik. In: VON CONTZEN, Eva / KRAGL, Florian (Hg.): Narratologie und mittelalterliches Erzählen. Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum. Berlin / Boston: de Gruyter (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung 7) 2018, 193–232.
- SEIDLMAYER, Michael: Rom und Romgedanke im Mittelalter. In: KYTZLER, Bernhard (Hg.): Rom als Idee. Darmstadt: WBG (Wege der Forschung Bd. 656) 1993, 158–187.
- SIMPSON, James: Soggetti di trionfo e storia letteraria. Didone e Petrarca nell'*Africa* e nei *Trionfi* di Petrarca. In: FINUCCI, Valeria (Hg.): Petrarca. Canoni, esemplarità. Roma: Bulzoni (Europa delle Corti. Centro studi sulle società di antico regime. Biblioteca del Cinquecento Bd. 125) 2006, 73–92.
- SKEMPIS, Marios / ZIOGAS, Ioannis (Hg.): Geography, Topography, Landscape. Configurations of Space in Greek and Roman Epic. Berlin: de Gruyter 2013.
- SMARR, Janet: Petrarch. A Vergil Without a Rome. In: RAMSEY, P. A. (Hg.): Rome in the Renaissance. The City and the Myth. Binghamton (Medieval & Renaissance texts & studies Bd. 18) 1982, 133–140.
- STIERLE, Karlheinz: Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt. München / Wien: Carl Hanser 1993.
- STIERLE, Karlheinz: Petrarca. Fragmente eines Selbstentwurfs. München / Wien: Carl Hanser 1998.
- STIERLE, Karlheinz: Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts. München / Wien: WBG 2003.
- STÖRMER-CAYSA, Uta: Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman. Berlin / New York: de Gruyter (Studienbuch) 2007.
- STRAUS, Erwin: Landschaftlicher und geographischer Raum (1935). In: GÜNZEL, Stephan (Hg.): Texte zur Theorie des Raums. Stuttgart: Reclam 2013, 50–52.
- TER HAAR, L. G. J.: Sporen van Silius' *Punica* in boek 1 en 2 van Petrarca's *Africa*. In: Lampas (Bd. 30). Amsterdam: Culemborg 1997, 154–162.
- TRAPP, J. B.: Rome, Renovatio and Translatio Imperii. In: RAMSEY, P. A. (Hg.): Rome in the Renaissance. The City and the Myth. Binghamton (Medieval & Renaissance texts & studies Bd. 18) 1982, 93–130.
- VINKEN, Barbara: Du Bellay und Petrarca. Das Rom in der Renaissance. Tübingen: Max Niemeyer (mimesis Bd. 37) 2001.
- VISSER, Tamara: Antike und Christentum in Petrarca's *Africa*. Tübingen: Gunter Narr (NeoLatina Bd. 7) 2005.
- VOCE, Stefania: Bibliografia sull'*Africa* di Petrarca dal 1900 al 2002. Cesena: Stilgraf (Quaderni di Paideia Bd. 1) 2004.
- WAGNER, Kirsten: Topographical Turn. In: GÜNZEL, Stephan: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Stuttgart: J.B. Metzler 2010, 100–109.

- WAGNER, Moritz: Die Großstadt als Chronotopos. Walter Benjamins Berliner Kindheit um neunzehnhundert und Michail Bachtins Raumzeit-Konzeption. In: MEHIGAN, Tim / CORKHILL, Alan (Hg.): Raumlektüren. Der *Spatial Turn* und die Literatur der Moderne. Bielefeld: transcript 2013, 211–233.
- WARF, Barney / ARIAS, Santa: Introduction. The reinsertion of space into the social sciences and humanities. In: WARF, Barney / ARIAS, Santa (Hg.): The Spatial Turn. Interdisciplinary perspectives. London: Routledge / Taylor & Francis Group 2009, 1–10.
- WARNING, Rainer: Petrarcas Tal der Tränen. Poetische Konterdiskursivität im Canzoniere. In: HEMPFER, Klaus W. / REGN, Gerhard (Hg.): Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner. Stuttgart: Franz Steiner (Text und Kontext, Bd. 17) 2003, 225–246.
- WEISS, Roberto: The Renaissance Discovery of Classical Antiquity. Oxford: Basil Blackwell 1973.
- WENZ, Karin: Linguistik/Semiotik. In: GÜNZEL, Stephan (Hg.): Raumwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Taschenbuch Wissenschaften Bd. 1891) 2009, 208–224.
- WOLKENHAUER, Anja: „Time as such”. Chronotopes and *periphrases* of time in Latin epic. In: REITZ, Christiane / FINKMANN, Simone (Hg.): Structures of epic poetry. Berlin / Boston: de Gruyter 2019, 215–242.
- WULFRAM, Hartmut: Descriptio ancilla narrationis. Aeneas besichtigt Karthago (Vergil, Aeneis 1,418–493). In: Rheinisches Museum für Philologie (Bd. 152). J.D. Sauerländer’s 2009 (Iss. 1), 15–48.
- WULFRAM, Hartmut: Vom vielfachen Schriftsinn. Relationale Formen textueller Anspielungen in Ovids *Epistulae ex ponto* 2,10. In: Paideia (Bd. 72). Cesena: Stilgraf Editrice 2017, 401–419.
- WULFRAM, Hartmut: Translatio labyrinthi. Katalog- und Mythenkorrektur in Petrarcas Epystola 3,22. In: SCHWAB, Maren Elisabeth et al. (Hg.): The Poetics of Things Past / Gedichtete Geschichtsdinge. Transmission of Knowledge in Verse from Antiquity to Early Modern Times. Baden-Baden: Georg Olms (Forschungen zur neulateinischen Literatur und Sprache Bd. 2) 2024, 273–290.
- WULFRAM, Hartmut: „Rus media in urbe.“ La Concezione dello Spazio nell’*Epystola* III 18 del Petrarca. In: Petrarchesca (Bd. 13). Pisa / Roma: Fabrizio Serra Editore 2025, 89–101.

6.4 Internetquellen

Archäologische Datenbank ARACHNE (<https://arachne.dainst.org/entity/5760>), zuletzt besucht am 22.12.2025.

7 Anhang

7.1 Primärtext *Africa* VIII,856–955 inkl. Codes

Der folgende lateinische Ausgangstext stellt die Grundlage für die in Kap. 3 befindliche Analyse dar. Im Zuge des Arbeitsprozesses wurde der Text mit bestimmten Codes versehen, welche die Analyse erleichtern sollen und bei der Auswertung der Ergebnisse der Reihe nach abgehandelt werden. Die verwendeten Codes lauten:

- (1) Architektonische Entitäten
- (2) Ausstattung von literarischen Räumen
- (3) Naturräume
- (4) Schwelle
- (5) Personen der Vergangenheit
- (6) Emotionalität
- (7) Poetologische Funktionen von Räumen
- (8) Akustische Wahrnehmung
- (9) Visuelle Wahrnehmung
- (10) Lokaladverbien
- (11) Präpositionen
- (12) Raumverstärkende Adjektive
- (13) Temporaladverbien
- (14) Raum als Handelnder
- (15) Verben der Bewegung
- (16) Verben der Ruhe, Verzögerung und des Verharrens
- (17) Topographisches Konkretum

Lateinischer Primärtext	Codes
Quodcumque petebat Permissum, et <u>magnum</u> <u>admirans</u> <u>ingressus</u> <u>in urbem</u> <u>est</u> . Non aliter <u>stupuit</u> , nisi falsa est fabula, <u>celum</u>	<i>magnum</i> Raumverst. Adjektiv (12) <i>admirans</i> Emotion (6), Visualität (9) <i>ingressus ... est</i> Schwelle (4), Bewegung (15) <i>in urbem</i> Präposition (11) <i>stupuit</i> Emotion (6) <i>celum</i> Topogr. Konkretum (17)

<u>Ingressus</u> viridi <u>subito</u> <u>translatus</u> ab Yda		<i>Ingressus</i> Schwelle (4), Bewegung (15) <i>subito</i> Temporaladverb (13) <i>translatus</i> Bewegung (15) <i>ab Yda</i> Präposition (11)
Laomedonteus puer, ut <u>vaga</u> <u>sidera circum</u>	860	<i>vaga</i> Raumverst. Adjektiv (12), Bewegung (15) <i>sidera circum</i> Präposition (11)
<u>Hesit</u> et Iliacas <u>despexit</u> <u>ab ethere</u> <u>silvas</u> .		<i>Hesit</i> Verharren (16) <i>despexit</i> Visualität (9) <i>ab ethere</i> Präposition (11) <i>silvas</i> Naturraum (3)
<u>Appia</u> marmoreo <u>suscepit</u> <u>limine</u> <u>porta</u>		<i>Appia</i> Architektur (1) <i>suscepit</i> Raum als Handelnder (14) <i>limine</i> Schwelle (4) <i>porta</i> Architektur (1), Schwelle (4)
Prima viros; magno <u>mox</u> <u>obvia</u> <u>menia</u> giro		<i>mox</i> Temporaladverb (13) <i>obvia</i> Raumverst. Adjektiv (12) <i>menia</i> ... / <i>Pallantea</i> Architektur (1)
<u>Pallantea</u> <u>vident</u> , <u>quo</u> structa est <u>regia</u> <u>monte</u>		<i>vident</i> Visualität (9) <i>quo ... monte</i> Naturraum (3)
<u>Evandri</u> primusque nove <u>locus</u> inclitus urbis;	865	<i>regia</i> Architektur (1) <i>Evandri</i> Person d. Verg. (5) <i>locus</i> Topogr. Konkretum (1)
<u>Hic</u> elementa notis impressa, <u>hic</u> <u>Archados alme</u>		<i>Hic</i> Lokaladverb (10) <i>hic</i> Lokaladverb (10) <i>Archados alme</i> Person d. Verg. (5)
Divinum ingenium et miracula maxima rerum		
Monstrator docet ipse vie librosque repertos		
<u>Fatidice Carmentis</u> opus, quantumque Latinis		<i>Fatidice Carmentis</i> Person d. Verg. (5)
<u>Contulit</u> ingeniis mulier veneranda per evum.	870	<i>Contulit</i> Akustik (8)
<u>Celius</u> <u>ad dextram</u> <u>remanet</u> , <u>fastigia</u> <u>leva</u>		<i>Celius</i> Naturraum (3) <i>ad</i> Präposition (11) <i>dextram</i> Poet. Funkt. (7) <i>remanet</i> Raum als Handelnder (14) <i>fastigia leva</i> Poet. Funkt. (7)
<u>Collis Aventini</u> , <u>validasque</u> <u>in rupibus</u> <u>arces</u>		<i>Collis Aventini</i> Naturraum (3) <i>validasque ... arces</i> Architektur (1) <i>in rupibus</i> Präposition (11)
<u>Suspiciunt</u> <u>antrumque</u> <u>vident</u> . <u>Hinc</u> <u>fabula</u> <u>Caci</u>		<i>Suspiciunt</i> Visualität (9) <i>antrum</i> Naturraum (3) <i>vident</i> Visualität (9) <i>Hinc</i> Lokaladverb (10) <i>fabula</i> Akustik (8) <i>Caci</i> Person d. Verg. (5)
<u>Herculeusque labor</u> <u>placido sermone</u> <u>morantes</u>		<i>Herculeusque labor</i> Person d. Verg. (5) <i>placido sermone</i> Akustik (8) <i>morantes</i> Verharren (16)

<u>Detinuit loteque boves in gurgite Tusco.</u>	875	<i>Detinuit</i> Verharren (16) <i>loteque boves</i> Person d. Verg. (5) <i>in</i> Präposition (11) <i>gurgite Tusco</i> Naturraum (3)
<u>Hic quoque Sublicii pontis pila discolor acris</u>		<i>Hic</i> Lokaladverb (10) <i>Sublicii pontis pila discolor</i> Architektur (1) <i>acris</i> / <i>Coclitis</i> Person d. Verg. (5)
<u>Coclitis admonuit, statuaque insignis equestri.</u>		<i>admonuit</i> Raum als Handelnder (14) <i>statuaque insignis equestri</i> Ausstattung (2), Person d. Verg. (5)
<u>Ille locus tenuit fixos in virgine torva.</u>		<i>locus</i> Topogr. Konkretum (17) <i>tenuit</i> Raum als Handelnder (14), Verharren (16) <i>fixos</i> Verharren (16) <i>in</i> Präposition (11) <i>virgine torva</i> Person d. Verg. (5)
<u>Hinc sedem Solis mirantur et aurea templa</u>		<i>Hinc</i> Lokaladverb (10) <i>sedem Solis</i> Architektur (1) <i>mirantur</i> Emotion (6), Visualität (9) <i>aurea templa</i> Architektur (1)
<u>Tellurisque domum, Capitoliaque alta paventes</u>	880	<i>Tellurisque domum</i> Architektur (1) <i>Capitolia</i> Naturraum (3) <i>alta</i> Raumverst. Adjektiv (12) <i>paventes</i> Emotion (6)
<u>Ascendunt ipsumque putant contingere celum.</u>		<i>Ascendunt</i> Bewegung (15) <i>ipsumque putant contingere celum</i> Poet. Funkt. (7)
<u>Hic hominis caput inventum fodientibus alte</u>		<i>Hic</i> Lokaladverb (10)
<u>Audivere, prius patrie portenta coacti</u>		<i>Audivere</i> Akustik (8)
<u>Et bubalum damnare suum subigendaque turpi</u>		
<u>Colla iugo et duri presagia certa laboris.</u>	885	
<u>Hic cellam videre Iovis, qua ditior usquam</u>		<i>Hic</i> Lokaladverb (10) <i>cellam ... Iovis</i> Architektur (1) <i>videre</i> Visualität (9)
<u>Nulla fuit, censumque alta sub rupe repostum,</u>		<i>alta</i> Raumverst. Adjektiv (12) <i>sub rupe</i> Präposition (11)
<u>Liminaque innumeris iam tunc calcata triumphis</u>		<i>Limina</i> Schwelle (4) <i>iam tunc</i> Temporaladverb (13)
<u>Et niveos currus et rapta ex hostibus arma,</u>		<i>niveos currus</i> Ausstattung (2) <i>rapta arma</i> Ausstattung (2) <i>ex hostibus</i> Präposition (11)
<u>Aurea magnorum nec non diademata regum</u>	890	<i>Aurea magnorum ... diademata regum</i> Ausstattung (2)
<u>Sceptraque et armillas et dempta monilia collo</u>		<i>Sceptraque et armillas</i> Ausstattung (2) <i>dempta monilia</i> Ausstattung (2)
<u>Gemmatosque frenos sellasque ex ordine eburnas.</u>		<i>Gemmatosque frenos</i> Ausstattung (2) <i>sellasque ... eburnas</i> Ausstattung (2) <i>ex ordine</i> Präposition (11)
<u>Hic clipeos fractasque rates ac Punica signa</u>		<i>Hic</i> Lokaladverb (10)

		<i>clipeos fractasque rates</i> Ausstattung (2) <i>Punica signa</i> Ausstattung (2)
Et <u>phaleras</u> <u>novere</u> <u>suas</u> ; tacitusque <u>per omnes</u>		<i>phaleras ... suas</i> Ausstattung (2) <i>novere</i> Visualität (9) <i>per omnes</i> Präposition (11)
<u>Luctus</u> <u>iit</u> veteris referens vestigia belli.	895	<i>Luctus</i> Emotion (6) <i>iit</i> Bewegung (15)
<u>Tum</u> volucris <u>per</u> <u>templa</u> <u>vagos</u> argentea <u>paulum</u>		<i>Tum</i> Temporaladverb (13) <i>per</i> Präposition (11) <i>templa</i> Architektur (1) <i>vagos</i> Raumverst. Adjektiv (12), Bewegung (15) <i>paulum</i> Temporaladverb (13)
Occupat incursu <u>Gallorum</u> et <u>voce</u> canora.		<i>Gallorum</i> Person d. Verg. (5) <i>voce canora</i> Akustik (8)
<u>Procedunt</u> , <u>fortesque</u> viros <u>habituque</u> verendas		<i>Procedunt</i> Bewegung (15) <i>fortesque viros habituque verendas</i> / <i>Matronas</i> Ausstattung (2)
<u>Matronas</u> <u>amplasque</u> domos <u>variisque</u> gravatos		<i>amplas</i> Raumverst. Adjektiv (12) <i>amplasque domos</i> Architektur (1) <i>variisque gravatos</i> / <i>Bellorum exuviis arcus</i> Ausstattung (2)
<u>Bellorum exuviis</u> arcus et crebra videntes	900	<i>crebra ...</i> / <i>Signa triumphorum</i> Ausstattung (2) <i>videntes</i> Visualität (9)
<u>Signa triumphorum</u> solidoque in marmore pugnas		<i>solidoque in marmore pugnas</i> Ausstattung (2) <i>in</i> Präposition (11)
Atque <u>sepulcrorum</u> pompas. <u>Monstrantur</u> <u>aquarum</u>		<i>sepulcrorum pompas</i> Ausstattung (2) <i>Monstrantur</i> Visualität (9) <i>aquarum</i> / ... <i>vie</i> Architektur (1)
<u>Sub terram</u> <u>celoque</u> <u>vie</u> . <u>Iam</u> <u>valle</u> Suburre		<i>Sub terram</i> Präposition (11) <i>celo</i> Topogr. Konkretum (17) <i>Iam</i> Temporaladverb (13) <i>valle Suburre</i> Naturraum (3)
<u>Cesaream</u> <u>videre</u> <u>domum</u> , cui summa potestas		<i>Cesaream ... domum</i> Architektur (1) <i>videre</i> Visualität (9)
Debita, cui rerum princeps. <u>Hinc</u> <u>valle</u> <u>relicta</u>	905	<i>Hinc</i> Lokaladverb (10) <i>valle</i> Naturraum (3) <i>relicta</i> Bewegung (15)
<u>Esquilias</u> <u>fessi</u> dictumque a vimine collem,		<i>Esquilias</i> Naturraum (3) <i>fessi</i> Emotion (6) <i>dictumque a vimine collem</i> Naturraum (3) <i>a vimine</i> Präposition (11)
<u>Inde</u> <u>Quirinalem</u> superato vertice <u>montem</u>		<i>Inde</i> Lokaladverb (10) <i>Quirinalem ... montem</i> Naturraum (3)
<u>Transierant</u> , nudoque <u>duos</u> <u>astare</u> <u>gigantes</u>		<i>Transierant</i> Schwelle (4), Bewegung (15) <i>duos astare gigantes</i> Ausstattung (2)
Corpore <u>conspiciunt</u> – en quot certamina fame! –		<i>conspiciunt</i> Visualität (9)
<u>Praxitelis</u> opus <u>Phidieque</u> <u>insigne</u> <u>supremi</u> .	910	<i>Praxitelis opus Phidieque insigne supremi</i> Person d. Verg. (5)

Scipiadum <u>hic</u> <u>latis</u> <u>excelsa</u> <u>palatia</u> <u>muris</u>		<i>hic</i> Lokaladverb (10) <i>latis ... muris</i> Architektur (1) <i>excelsa</i> Raumverst. Adjektiv (12) <i>palatia</i> Architektur (1)
Atque <u>arces</u> <u>tremuere</u> <u>feras</u> et cognita bello		<i>arces ... feras</i> Architektur (1) <i>tremuere</i> Emotion (6)
<u>Signa</u> nimis Libie nomenque genusque superbum.		<i>Signa</i> Ausstattung (2)
<u>Hinc</u> <u>leva</u> <u>flexere</u> <u>viam</u> . <u>Flaminia</u> <u>iam</u> <u>tunc</u>		<i>Hinc</i> Lokaladverb (10) <i>leva</i> Poet. Funkt. (7) <i>flexere viam</i> Bewegung (15) <i>Flaminia ... / Porta</i> Architektur (1) <i>iam tunc</i> Temporaladverb (13)
<u>Porta</u> vocabatur, que Tuscum <u>respicit</u> <u>orbem</u> .	915	<i>respicit</i> Visualität (9), Raum als Handelnder (14) <i>orbem</i> Topogr. Konkretum (17)
<u>Martius</u> <u>hac</u> <u>reduces</u> <u>vicino</u> <u>flumine</u> <u>campus</u>		<i>Martius ... campus</i> Naturraum (3) <i>hac</i> Lokaladverb (10) <i>reduces</i> Bewegung (15) <i>vicino</i> Raumverst. Adjektiv (12) <i>flumine</i> Naturraum (3)
<u>Excipit</u> . <u>Hic</u> <u>longo</u> <u>traducens</u> ordine rerum		<i>Excipit</i> Raum als Handelnder (14) <i>Hic</i> Lokaladverb (10) <i>longo</i> Raumverst. Adjektiv (12) <i>traducens</i> Raum als Handelnder (14)
<u>Planities</u> <u>sine</u> <u>fine</u> <u>patet</u> : quis fascibus altis		<i>Planities</i> Naturraum (3) <i>sine fine</i> Präposition (11) <i>patet</i> Raum als Handelnder (14)
Primus honos, quonam pectus matrona pudicum		
Vulnere traiecit, cui sit commissa virorum	920	
Libertas et qua natos ferus ille securi		
Percutit; ac pulsos <u>violata</u> <u>ex</u> <u>urbe</u> tyrannos		<i>violata ex urbe</i> Präposition (11)
<u>Accipiunt</u> , et cuncta <u>notant</u> . <u>Leva</u> que Minerve		<i>Accipiunt</i> Akustik (8) <i>notant</i> Visualität (9) <i>Leva</i> Poet. Funkt. (7)
<u>Amplaque</u> cunctorum <u>monstrantur</u> <u>templa</u> deorum,		<i>Ampla</i> Raumverst. Adjektiv (12) <i>Amplaque ... templa</i> Architektur (1) <i>monstrantur</i> Visualität (9)
Venture <u>ad</u> <u>meliora</u> <u>domus</u> . <u>Iam</u> <u>Tybridis</u> <u>alti</u>	925	<i>ad meliora</i> Präposition (11) <i>domus</i> Architektur (1) <i>Iam</i> Temporaladverb (13) <i>Tybridis alti / Gurgite</i> Naturraum (3)
<u>Gurgite</u> <u>transmisso</u> , <u>dextre</u> <u>super</u> <u>aggere</u> <u>ripe</u>		<i>transmisso</i> Schwelle (4), Bewegung (15) <i>dextre</i> Poet. Funkt. (7) <i>super</i> Präposition (11) <i>aggere</i> Naturraum (3) <i>ripe</i> Naturraum (3)
Etruscum tetigere <u>latus</u> : ductorque viarum		<i>latus</i> Topogr. Konkretum (17)
<u>Romuleum</u> immensa designat mole <u>sepulcrum</u> ,		<i>Romuleum ... sepulcrum</i> Architektur (1)
<u>Progreditur</u> que <u>loquens</u> quo <u>ductus</u> <u>ad</u> <u>astra</u> <u>Quirinus</u>		<i>Progreditur</i> Bewegung (15)

			<i>loquens</i> Akustik (8) <i>ductus</i> Bewegung (15) <i>ad astra</i> Präposition (11) <i>Quirinus</i> Person d. Verg. (5)
Turbine <u>transierit</u> , qua tempestate Senatum	930		<i>transierit</i> Schwelle (4), Bewegung (15)
Obruerit trepidum, metuensque ut palluerit sol;			
Et Proculi visum <u>memorat Capreamque paludem</u> ;			<i>memorat</i> Akustik (8) <i>Capreamque paludem</i> Naturraum (3)
At crimen silet ille Patrum. <u>Iam flumina preter</u>			<i>Iam</i> Temporaladverb (13) <i>flumina</i> Naturraum (3) <i>preter</i> Präposition (11)
<u>Descendunt, collemque vident ubi regia Iani</u>			<i>Descendunt</i> Bewegung (15) <i>collem</i> Naturraum (3) <i>vident</i> Visualität (9) <i>ubi</i> Lokaladverb (10) <i>regia ... / Prisca</i> Architektur (1) <i>Iani</i> Person d. Verg. (5)
<u>Prisca fuit, iuxtaque domus Saturnia quondam:</u>	935		<i>iuxta</i> Lokaladverb (10) <i>domus Saturnia</i> Architektur (1) <i>quondam</i> Temporaladverb (13)
<u>Ausonie hic regum et Latie primordia gentis</u>			<i>Ausonie ... regum et Latie primordia gentis / Ultima</i> Person d. Verg. (5) <i>hic</i> Lokaladverb (10)
<u>Ultima</u> condisunt et <u>nomina clara virorum.</u>			<i>nomina clara virorum</i> Person d. Verg. (5)
<u>Hic Italus</u> prior eterni rex nominis auctor			<i>Hic</i> Lokaladverb (10) <i>Italus</i> Person d. Verg. (5)
Italie <u>Picusque comes stirpsque omnis avorum</u>			<i>Picus</i> Person d. Verg. (5) <i>stirpsque omnis avorum</i> Person d. Verg. (5)
<u>Narratur, populi que novi monstratur asilum.</u>	940		<i>Narratur</i> Akustik (8) <i>monstratur</i> Visualität (9) <i>asilum</i> Topogr. Konkretum (17)
<u>Inferius</u> longi <u>tenuit</u> certaminis illos			<i>Inferius</i> Lokaladverb (10) <i>tenuit</i> Verharren (16)
<u>Historia</u> et Clusio <u>redeuntes</u> robore reges			<i>Historia</i> Akustik (8) <i>redeuntes</i> Bewegung (15)
<u>Castra</u> que Porsenne, utque incumbens Scevola flammis			<i>Castra</i> Architektur (1)
Supplitia erranti infligat non debita dextre.			
<u>Inde Licaonia</u> gemino <u>brevis insula ponte</u>	945		<i>Inde</i> Lokaladverb (10), Temporaladverb (13) <i>Licaonia ... ponte</i> Architektur (1) <i>brevis insula</i> Naturraum (3) <i>ponte</i> Schwelle (4)
<u>Pervia transitur.</u> Poterat vix ulla <u>relatis</u>			<i>Pervia</i> Raumverst. Adjektiv (12) <i>transitur</i> Schwelle (4), Bewegung (15) <i>relatis</i> Akustik (8)
Esse fides monstribus, tantas quod <u>flumine</u> moles			<i>flumine</i> Naturraum (3)
Regia preda <u>olim</u> populo spargente dedisset.			<i>olim</i> Temporaladverb (13)

<u>Iam campana iterum leve confinia ripe</u>		<i>Iam</i> Temporaladverb (13) <i>campana</i> ... <i>confinia</i> Topogr. Konkretum (17) <i>iterum</i> Temporaladverb (13) <i>leve</i> Poet. Funkt. (7) <i>ripe</i> Naturraum (3)
Calcabant, <u>Fabiasque domos</u> miserandaque <u>tanti</u>	950	<i>Fabiasque domos</i> Architektur (1) <i>tanti</i> / ... <i>generis</i> Person d. Verg. (5)
Funera discebant <u>generis</u> Cremeramque nocentem. Ut <u>Capitolino redeunt</u> <u>vertice tandem</u>		<i>Capitolino</i> ... <i>vertice</i> Naturraum (3) <i>redeunt</i> Bewegung (15) <i>tandem</i> Temporaladverb (13)
<u>Defessum</u> <u>tenuere gradum</u> , <u>tum protinus</u> ingens		<i>Defessum</i> Emotion (6) <i>tenuere gradum</i> Verharren (16) <i>tum protinus</i> Temporaladverb (13)
<u>Visa</u> revolventes <u>stupor</u> arripit. <u>Inde sedentes</u>		<i>Visa</i> Visualität (9) <i>stupor</i> Emotion (6) <i>Inde</i> Lokaladverb (10), Temporaladverb (13) <i>sedentes</i> Verharren (16)
<u>Attoniti</u> siluere <u>diu</u> .	955	<i>Attoniti</i> Emotion (6) <i>diu</i> Temporaladverb (13)

7.2 Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Masterarbeit untersucht, wie der Humanist Francesco Petrarca (1304–1374) in seinem Epos *Africa*, das den Zweiten Punischen Krieg zum Thema hat, den literarischen Raum der Handlung konstruiert. Konkreter Untersuchungsgegenstand ist der Rombesuch im 8. Buch (Vers 856–955), im Zuge dessen eine karthagische Gesandtschaft einen Rundgang durch die Stadt unternimmt. Die Beschreibung des urbanen Stadtraums, die Petrarca bei dieser Gelegenheit liefert und mit historischen Reminiszenzen an Livius und mythologischen Verweisen zu Vergil auflädt, wird topographisch analysiert und auf der Grundlage von raumtheoretischen Modellen interpretiert. Im Vordergrund steht dabei das Chronotopos-Konzept von Michail Bachtin (1895–1975), aber auch die semiotischen Raumtheorien von Jurij Lotman (1922–1993). Die chronotopische Lesart fasst die Eigenart der Romepisode in den Blick, dass Petrarca hier auf scheinbar anachronistische Weise Gebäude schildert, die zum Zeitpunkt der Eposhandlung gar nicht in Rom zu sehen gewesen sein konnten, da sie erst in einer späteren Epoche erbaut wurden. Abschließend zieht die Arbeit einen Vergleich zwischen dem Epos und einem prosaischen Text Petrarcas, dem Brief VI,2 der *Rerum familiarium libri*, in dem der Humanist seinen eigenen Rombesuch schildert, den er mit dem Briefadressaten Stefano Colonna unternommen hat. Da der Brief eine ähnliche Raum-Zeit-Gestaltung aufweist, kann die Arbeit mithilfe dieser Gegenüberstellung die spezifischen Wesensmerkmale des Chronotopos im Rombesuch der *Africa* herausarbeiten.

7.3 Abstract (Englisch)

This paper examines how the humanist Francesco Petrarch (1304–1374) constructs literary space within his epic *Africa* about the Second Punic War. The primary analysis focuses on the visit to Rome in Book 8 (lines 856–955), during which a Carthagian delegation is guided on a tour through the city. Petrarch's depiction of the urban space that is enriched with historical references to Livy and mythical allusions to Virgil is analyzed from a topographical perspective and interpreted on the basis of spatial theory models. Particular emphasis is placed on Mikhail Bakhtin's (1895–1975) chronotope, in addition to the semiotic spatial theories of Juri Lotman (1922–1993). The chronotopic reading draws special attention to the distinctive feature of the Rome episode: Petrarch describes the buildings in an apparently anachronistic manner, illustrating structures that could not have been seen in Rome at the time the poem's action is set. Ultimately, the thesis draws a comparison between the epic and one of Petrarch's prose writings, his letter VI,2 of the *Rerum familiarium libri*, in which the humanist describes his own visit to

Rome carried out in company with the letter's addressee Stefano Colonna. Since the letters narrative unfolds in a similar configuration of space and time, this comparison enables the study to identify the specific characteristics of the chronotope in the Rome episode of the *Africa*.