

A man wearing a black beanie and glasses is speaking at a podium on a white boat. The podium has a sign that says "#ODYSSEY". In the background, the Houses of Parliament and the Elizabeth Tower (Big Ben) are visible across the River Thames. The sky is overcast. A large red circle is overlaid on the top right of the image, containing the journal's title.

**eisodos**  
Zeitschrift für  
Antike Literatur  
und  
Theorie

2016 (1) Frühling

# e i s o d o s – Zeitschrift für Antike Literatur und Theorie

Herausgegeben von Bettina Bohle und Lena Krauss

Erscheinungsort: Berlin

ISSN: 2364-4397

eisodos erscheint unter dem Copyright CC BY.

[www.eisodos.org](http://www.eisodos.org)

## Wissenschaftlicher Beirat

Manuel Baumbach

*Ruhr-Universität Bochum*

Stefan Büttner

*Universität Wien*

Jonas Grethlein

*Universität Heidelberg*

Hans Ulrich Gumbrecht

*Stanford University*

Rebecca Lämmle

*Universität Basel*

Peter von Möllendorff

*Justus-Liebig-Universität Gießen*

Melanie Möller

*Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg*

Gernot Michael Müller

*Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt*

Heinz-Günther Nesselrath

*Universität Göttingen*

Maria Oikonomou

*Universität Wien*

Christoph Riedweg

*Universität Zürich*

Arbogast Schmitt

*Philipps-Universität Marburg*

Thomas A. Schmitz

*Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn*

Monika Schmitz-Emans

*Ruhr-Universität Bochum*

Jörn Steigerwald

*Universität Paderborn*

Martin Vöhler

*University of Cyprus*

Michael Weißenberger

*Universität Rostock*

Zandro Zanetti

*Universität Zürich*

**eisodos** ist eine *peer-reviewed, open-access, online*-Zeitschrift für B.A.-, M.A.- und Lehramts-Studierende sowie Doktoranden noch ohne peer-reviewed Publikation. Thematischer Schwerpunkt von **eisodos** sind Fragen der Interpretation von antiker Literatur und des Theorievergleichs.

Eine Übersicht der in **eisodos** verwendeten Abkürzungen griechischer und lateinischer Autornamen und Werktitel findet sich unter folgendem Link: [http://de.wikipedia.org/wiki/Liste\\_der\\_Abkürzungen\\_antiker\\_Autoren\\_und\\_Werktitel](http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Abkürzungen_antiker_Autoren_und_Werktitel)

Titelbild: Stanley Tucci, © Manuel Harlan.



2016 (1) Frühling

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort der Herausgeberinnen . . . . .	1
Na, mit Aristoteles natürlich!	
Dr. Julia Trompeter . . . . .	2
Plato and the Greek Novel	
Giulia Sara Corsino . . . . .	7
Tibulls Elegie 1,3 als ‚Antwort‘ auf Vergils 4. Ekloge?	
Niklas Gutt . . . . .	17
Theaterrezension	
Emma Greensmith . . . . .	28

---

# VORWORT DER HERAUSGEBERINNEN

Zusammen mit den ersten wärmenden Sonnenstrahlen erscheint nun auch wieder eine neue Frühlingsausgabe von **eisodos**. Genau die richtigen Voraussetzungen also, um sich in der Sonne bei der Lektüre zu entspannen und dort in seinen Gedanken zu verlieren. Mit dieser Ausgabe beginnt für unsere Zeitschrift bereits ihr drittes Erscheinungsjahr. Wir blicken mit Freude auf die letzten beiden Jahre zurück, stoßen aber auch zu Neuem vor: Seit März wird das **eisodos**-Team durch Helen Neutzler als studentische Redaktionsassistentin ergänzt und bei allen Tätigkeiten unterstützt. Außerdem haben wir uns in der letzten Ausgabe vorgenommen, den Fokus unserer Zeitschrift neu zu durchdenken und in diesem Zusammenhang zu einer Debatte zur Ausrichtung von **eisodos** und zum Verhältnis von antiker Literatur und (moderner) Theorie aufgerufen. Auch in dieser Ausgabe rufen wir nochmals dazu auf, Beiträge in jeglicher Länge und jeglichem Format zu schicken an: [debatte@eisodos.org](mailto:debatte@eisodos.org). In dieser Ausgabe von **eisodos** finden Sie ein breites Spektrum an interessanten Beiträgen, die zum Teil erste Antworten auf diese Fragen vorschlagen und vielleicht auch zu weiteren Überlegungen anregen. So freuen wir uns, unsere länger unterbrochene Interview-Reihe wieder fortsetzen zu können. Julia Trompeter beschreibt die Relevanz antiker Literaturtheorien sowie der antiken Literatur im Allgemeinen für ihre Tätigkeit als Schriftstellerin und Wissenschaftlerin. In gleich zwei Artikeln werden faszinierende neue Perspektiven auf die antike Literatur eröffnet: Giulia Sara Corsino (Scuola Normale Superiore di Pisa) beschäftigt sich mit dem Einfluss von Platons *eros*-Theorie auf den antiken griechischen Roman. Niklas Gutt (Ruhr-Universität Bochum) untersucht für Tibulls *Elegie* 1,3 unter der Berücksichtigung von Genettes Transtextualitätsmodell neue Verständnismöglichkeiten, die sich durch das Erkennen der intertextuellen Bezüge zu Vergils vierter *Ekloge* ergeben. Darüber hinaus hat Emma Greensmith (University of Cambridge) eine Rezension der außergewöhnlichen Lesung der Odyssee verfasst, die im November 2015 den Abschluss des *Almeida Greeks Festivals* des Almeida Theatre in London bildete. Wir wünschen all unseren Leserinnen und Lesern eine anregende Lektüre und einen guten Start ins neue Semester.

Die Herausgeberinnen

Bettina Bohle

*Universität Bonn*

Lena Krauss

*Universität Zürich*

und die Redaktionsassistentin

Helen Neutzler

*Ruhr-Universität Bochum*

---

# NA, MIT ARISTOTELES NATÜRLICH!

## *Ein Interview mit Dr. Julia Trompeter*

Dr. Julia Trompeter

*Schriftstellerin & Wissenschaftlerin*

**eisodos** In Deinem Roman *Die Mittlerin* wird deutlich, dass antike Literaturtheorie für Dich relevant ist, Du erwähnst das aristotelische Konzept von Plot, sprichst von Katharsis etc. Wie würdest Du diese Art der Verarbeitung von (antiker) Literaturtheorie in Deinem eigenen Werk beschreiben?

**Julia Trompeter** In meiner Wahrnehmung spielt die Aristotelische *Poetik* immer noch eine wesentliche Rolle für die Produktion von zeitgenössischer Literatur. Viele RomanautorInnen ebenso wie die Drehbuchschreiber orientieren sich, sei es bewusst oder unbewusst, an Mustern, die sich hervorragend anhand von Aristoteles erklären lassen, ja sogar explizit auf ihn zurückzuführen sind. Zuerst nämlich backt man für seine Geschichte einen geeigneten Charakter, gut oder doch etwas besser als wir selbst, aber eben nicht tadellos oder gar furchtbar übel, sondern einen mittleren sittlichen Charakter, mit dem es sich leicht identifizieren lässt. Dann schickt man diesen Charakter in irgendein Abenteuer. Man (er-)findet also einen Stoff, strickt sich mit diesem einen Plot, webt *Peripetien* (Umschwünge) und Wiedererkennungen in die Handlung ein, und lässt schließlich den Charakter in und mit diesen Gegebenheiten umgehen. Ja, der handelnde Charakter ist sogar der wichtigste Bestandteil des *Mythos*, da ihr bzw. sein Handeln die Handlung ja konstituiert. Es gibt somit in der *Poetik* einen zweifachen Handlungsbegriff, den der *Praxis* und den des *Mythos*, die im engen Zusammenhang stehen, insofern letzterer die Zusammenfügung der ersteren, also der praktischen Handlungen, ist. Wenn der handelnde Charakter nicht völlig tadellos sein darf, heißt das natürlich auch, dass er oder sie in der Gefahr steht, hier und da einen Fehler, griechisch *Hamartia*, zu begehen. Dieser ist außerordentlich wichtig: Denn wenn jemand ganz ohne eigenes Verschulden in ein Unglück gerät, dann erzeugt dies nicht jene Formen von Mitleid und Furcht, die es nach Aristoteles braucht, um eine wirkliche Reinigung, eine *Katharsis*, in den Rezipienten zu erzeugen.

Die gleichen Muster, die Aristoteles auf Basis der Tragödien und Epen seiner Zeit herausgearbeitet und analysiert hat, greifen nun interessanterweise auch heute noch. Einige der Bachelorstudierenden, mit denen ich die *Poetik* behandelt habe, haben in Referaten immer wieder erfolgreich zeigen können, dass viele Film- oder Romanstoffe immer noch genauso konstruiert werden.

Nun aber zu mir: Obwohl ich denke, dass Aristoteles' Anleitung für eine gute Tragödie wie er sie in der *Poetik* gibt, höchst aktuell ist, habe ich mich in meinem Roman nicht an sie gehalten. Mir war es vielmehr wichtig, ihre Relevanz im Roman so transparent wie möglich werden zu lassen. Dazu habe ich mich im Roman selbst mit der *Poetik* auseinandergesetzt, habe die in ihr auffindbaren Ideen literarisch verarbeitet und zu meinem Stoff erklärt. Das heißt also, die *Poetik* war für mich kein Werkzeug zum Schreiben, sondern vielmehr meine inhaltliche Inspiration. Schließlich geht es in meinem Roman ja auch um eine Frau, die einen Roman schreiben soll, und verzweifelt überlegt, wie sie dies am besten bewerkstelligen könnte. Eine mögliche Antwort darauf wäre: Na, mit Aristoteles natürlich! Oder eben gerade nicht? Dass, oder ob es mit dem Romanschreiben vielleicht auch ganz anders geht, als Aristoteles es sich gedacht hat, das würde ich gerne mal mit meinen LeserInnen diskutieren.

**eisodos** Wie steht es mit den antiken literarischen Werken, sind diese für Dich auch von Bedeutung?

**Julia Trompeter** Besonders bedeutsam sind für mich die antiken Tragödien. Auch hier muss ich nochmals auf Aristoteles zurückkommen: Ein wesentlicher Punkt in der *Poetik* ist die Definition von Dichtung als *Mimesis* (Nachahmung) und damit einhergehend Aristoteles' Idee davon, dass nicht ein/e außenstehende/r ErzählerIn die LeserInnen oder HörerInnen diegetisch von Geschehnissen in Kenntnis setzen, sondern dass der *Mythos*, bzw. der Plot, sich vielmehr durch das Handeln der Figuren, das heißt ihr Sprechen und Agieren, entfalten solle. Der Unterschied zwischen beiden Konzepten liegt auf der Hand: Im Falle einer/s Erzählenden besteht eine Distanz zwischen Erzählender/m und den Geschehnissen. Vielleicht ist die/der Erzählende/r sogar auktorial, d. h. allwissend konstruiert und somit durch nichts wirklich zu überraschen. Ganz anders verhält es sich dann, wenn die Figuren (sei es in der Tragödie oder auch im Epos) durch ihr eigenes Handeln – und das heißt immer auch durch Kommunikation – die Handlung selbst generieren. Beim Lesen gelangt man so unweigerlich in die Perspektiven der Handelnden, steht auf ihrem Kenntnisstand oder zumindest kennt man diesen. (Oftmals gibt es ja auch Figuren, die bis zuletzt nicht erkennen, was sie falsch machen, obwohl alle anderen Figuren und auch der Chor es längst begriffen haben, wie etwa im Falle von *Ödipus*). Die Einfühlung in die Charaktere und ihre jeweilige Situation erlangt dadurch eine ganz andere Wucht und Lebendigkeit.

Ich habe mir diese Erkenntnis in meiner Lyrik zu Nutze gemacht. Viele meiner Gedichte tragen „dramatische“ Züge insofern ich meinen lyrischen Ichs und Dus eine eigene Stimme verleihe und sie im Gedicht selbst zu Wort kommen lasse. Meine Gedichte werden somit teilweise zu lyrischen Kurzdramuletten, wobei die darin vorkommenden Ichs und Dus durch das gesprochene Wort animiert werden. Mir ist es wichtig, dass Lyrik mit den LeserInnen kommuniziert, und wie ginge das besser, als durch eine lebendige Kommuni-



kation (im Gedicht), an der man als Lesende/r teilnimmt, um somit selbst ein Teil des kommunikativen Systems zu werden?

**eisodos** Du bist ja neben Deiner schriftstellerischen Tätigkeit auch als Wissenschaftlerin tätig – inwiefern beeinflussen sich diese beiden Bereiche?

**Julia Trompeter** Wie meine bisherigen Antworten wahrscheinlich gezeigt haben, gibt es durchaus ganz direkte inhaltliche Einflüsse meiner Lektüren auf mein eigenes Schreiben, insofern ich darin diverse antike (Literatur-)Theorien aufgreife und/oder mir diese ästhetisch zu Nutze mache. Viel wichtiger aber ist ganz allgemein die Schulung des Denkens und der sprachlichen Fähigkeiten, die ich durch die Beschäftigung mit der antiken Philosophie und dem Altgriechischen erfahren habe.

Um mit Letzterem zu beginnen: Der gesammelte Unterricht in Grammatik, den ich als Schülerin sowohl im Deutschen als auch im Englischen oder Französischen oder Lateinischen (mehr oder weniger) genossen habe, hat nicht im Entferntesten jene Tiefe im Verständnis erreicht, die ich beim Erlernen des Altgriechischen erfahren habe. Die (längst noch nicht abgeschlossene) Entschlüsselung des Aufbaus dieser Sprache in all ihrer Komplexität hat mir dabei nämlich auch die Augen für das Deutsche geöffnet. Zum Beispiel ist mir erst im direkten Vergleich mit den vielen Funktionen, die das Partizip im Altgriechischen übernehmen kann, auch seine entsprechende Funktion im Deutschen klarer geworden. Ähnliches gilt für viele andere grammatische Phänomene. Ich habe das Gefühl, dass mein persönlicher Umgang mit der deutschen Sprache beim Schreiben durch das Erlernen der alten Sprache anders geworden ist, weil ich gelernt habe präziser und vielseitiger mit Sprache zu arbeiten. Das Griechische ist ferner durch seine Genauigkeit wunderbar dazu geeignet, die philosophischen Inhalte des antiken Denkens abzubilden. Diese Genauigkeit auch ins Deutsche oder Englische zu übernehmen ist, wie mir meine momentane Tätigkeit als Co-Übersetzerin eines Aristoteles-Kommentars gezeigt hat, eine sehr große Herausforderung.

Außerdem ist die Schulung des Denkens durch Philosophie ebenfalls von großer Bedeutung für mein Schreiben, was nicht heißen soll, dass ich mich als Intellektuelle bezeichnen würde. Es ist vielmehr so, dass die Fähigkeit zum logischen Schließen und Argumentieren durch die ständige Lektüre philosophischer Texte geschult wird. Dies befähigt einen zum Beispiel dazu, auch im Alltag (etwa in diversen Aussagen in den Medien) Widersprüchliches aufzudecken. Auch für das Unterscheiden zwischen verschiedenen Ebenen der Gegenstandsanalyse, das heißt der Ebene der Beschreibung, Erklärung oder Bewertung irgendeines Gegenstands oder Sachverhalts, die oft heillos durcheinander gewürfelt werden, ist die Philosophie außerordentlich hilfreich. Wenn zum Beispiel jemand nach der Definition einer Sache im Sinne der Frage „Was ist ...?“ gefragt wird, antworten viele sogleich mit einer bewertenden Meinung zu X, noch bevor überhaupt sachlich irgendet-

was mitgeteilt worden ist. Darüber haben sich schon Platon bzw. Sokrates im *Gorgias* geärgert, dass niemand eine klare Antwort auf die Frage geben konnte, was eigentlich die Rhetorik sei, diese aber gerne als etwas ganz besonders Großartiges hingestellt wird. Ein eigentümliches Ziel der Philosophie ist es somit, Klarheit über die eigenen Begriffe zu erlangen. Klar, dass das Erlangen, oder sagen wir mal die Annäherung an eine solche Klarheit, für das eigene Denken und zugleich auch das Schreiben wertvoll ist.

**eisodos** Zum Sinn von Literatur allgemein: In einem Radio-Feature von Janko Hanushevsky<sup>1</sup> wird Siri Hustvedt mit der Aussage zitiert, dass es in jedem Menschen eine Stimme gebe, mit der sich dieser sein eigenes Leben erzähle. Wenn wir Romane läsen oder allgemein uns Kunst aussetzten, erhielten wir die Möglichkeit unser Leben mit anderen Stimmen zu erzählen. Deswegen sei Lesen/Kunst so wichtig, weil wir so neue Perspektiven erhielten, aus denen wir unserer Leben neu betrachten und beurteilen können.

**Julia Trompeter** Ich bin nicht sicher, ob ich Siri Hustvedt hier richtig verstehe. Aber falls ich den Satz einmal frei deuten darf, würde ich dieser Einschätzung widersprechen, indem ich sagen würde, dass es nicht die Aufgabe von Literatur oder Kunst sein kann, das eigene Leben mit anderen Stimmen zu erzählen, sondern vielmehr die Aufgabe sein könnte, anderen Leben die eigene Stimme zu verleihen. Ein Vorteil am literarischen Schreiben ist ja gerade, dass man als AutorIn die Möglichkeit erlangt, auch andere Lebensgeschichten als die eigene darzustellen zu können. Nach Aristoteles ist ein guter Dichter entweder wahnsinnig oder *euplastos*, das heißt wörtlich „leicht formbar“ und meint die Fähigkeit, sich in andere Charaktere in anderen Umstände hineinzudenken und einzufühlen. Dem würde ich zwar zustimmen, was für mich jedoch nicht heißt, eine andere Stimme anzunehmen, als die eigene. Im Gegenteil empfinde ich es sogar häufig übergriffig, wenn AutorInnen versuchen, aus der Perspektive eines anderen zu schreiben und dabei auch dessen Sprache (bspw. Jugendsprache, Dialekte oder Sprachfehler) zu imitieren. Nun habe ich ja in meinen Antworten auf die vorherigen Fragen die Ansicht geäußert, dass gerade die kommunikativen Handlungen der Figuren einen Text lebendig machen. Wenn ich also hier von der „eigenen Stimme“ spreche, meine ich damit, dass ich im Roman (oder auch im Gedicht) anderen Figuren meine Stimme leihen kann, damit diese sich durch meine Stimme äußern können. In der Konsequenz würde das bedeuten, dass ich mich als Dichterin auch ein wenig als Medium oder Sprachrohr anderer verstehe, sofern diese in mir leben, und durch mich lebendig werden können. Die wahre Kunst ist es, sich dabei soweit wie möglich von sich selbst zu entfernen, ohne sich zu verlieren. Das ist manchmal schwierig und bringt einen an Grenzen, denn in manches will man sich vielleicht gar nicht hineindenken. Es ist eine Chance, sich selbst besser kennenzulernen, wenn man sich fragt, warum das so ist. Denn, um es mit Freud zu sagen: „Was als Fremdes abstößt, ist nur

---

<sup>1</sup> „Reading, Thinking, Looking. Eine Begegnung mit der Schriftstellerin Siri Hustvedt“, gesendet am 4. März 2016 im Deutschlandfunk.

allzu vertraut.“ Zusammengefasst gesagt, würde ich also sagen: Wenn ich einen Roman schreibe oder auch lese, bin ich am Lebendigwerden von etwas anderem beteiligt, indem ich mit meiner Stimme (sei es die schreibende oder die lesende) dessen Wort lebendig mache.

**ÜBER JULIA TROMPETER** Julia Trompeter studierte Philosophie in Köln und promovierte 2013 an der Ruhr Universität Bochum über Platon und Galen. Zurzeit übersetzt sie in einem DFG-Projekt mit Prof. James Wilberding in Bochum einen Kommentar von Michael von Ephesos zur Aristotelischen Ethik ins Englische. Als Autorin debütierte sie 2014 mit ihrem Roman *Die Mittlerin*, dem 2016 ihr erster Gedichtband *Zum Begreifen nah* (beide im Verlag Schöffling & Co.) folgte.

---

# PLATO AND THE GREEK NOVEL

## *An Authoritative Model to Inverse*

Giulia Sara Corsino

*Scuola Normale Superiore di Pisa*

The parasite Gnatho, a secondary character in Longus' *Poimenikà*, has fallen in love with Daphnis. As he tries to convince his master to take him as slave, he praises his beauty proving himself to be familiar with the symposia and the whole panoply of erotic symposiastic rhetoric. At the end of Gnatho's ridiculous declaration of love, Astylus ironically states that "Eros makes great σοφισταί" (μεγάλους ὁ Ἔρως ποιεῖ σοφιστὰς, 4,18,1). *Eros* himself had been labeled a *sophist* some centuries before in Plato's *Symposium*. In the portrait of the god depicted by Diotima, he is "a terrible enchanter, sorcerer, and sophist" (203d). We may recognize in Astylus' utterance a more or less overt allusion to the Platonic dialogue: in both texts, the term *sophist* creates an association between the one in love, ever-ready to exploit every deceitful and verbal means to reach the beloved, and the rhetorician, who employs sophisticated and charming words to sway the opinion of his listeners, be it just or not so. Like the Platonic *Eros*, Gnatho is in need of something and tries to obtain it through the display of a consummate symposiastic rhetoric (a little before he had, less poetically, harassed the object of his desire). In the following, I shall examine why Plato is one of the major intertexts of a parodic scene in which a pederast begs his master to buy a teenager for his own pleasure, and go on to analyze why a parallel is drawn between the figure of a parasite and the Platonic god of love.

Nietzsche was the first to highlight that "Plato really gave to all posterity the model for a new art-form, the *novel*".<sup>1</sup> All Platonic dialogues are structured and conceived as narratives. K.A. Morgan notes that the merging of mimetic and narrative forms and the narrative experimentation at work in Theocritus and in the novel as well find a significant precedent in Plato.<sup>2</sup> The novelists of the Imperial Age inherited from the philosopher, amongst other things, the use of narrative frames to create "a vertiginous effect of multiple nested narratives",<sup>3</sup> the use of prose as a narrative form instead of poetry, and the psychology "for the representation of internal struggle and decision-making".<sup>4</sup> Compared to the linearity of the Aesopian fable, the other model of fiction, Plato's prose was much more sophisticated and suited to the expression of the complexity of human

---

<sup>1</sup> Nietzsche (2000), recently, Hunter (2015).

<sup>2</sup> Morgan (2004) 358f.

<sup>3</sup> Ibidem, 364.

<sup>4</sup> Hunter (2015) 223.

feelings. With regard to the question at hand, we can mention several studies. However, there is another point in connection with the relationship between Plato and the Greek Novel that is challenging and often neglected by scholars, upon which I will seek to shed light.

Plato was considered by the novelists not only a prose stylist, but also one of the main authorities in matters of love. During the Imperial Age, the *Symposium* and the *Phaedrus* were his best-known dialogues and Plato was, in the opinion of the majority of the literate public, not a philosopher *stricto sensu* but a theorist of *eros*. By assuming that Plato's theory of *eros* was so influential and widely-known in that age, we are able to explain – sometimes explicitly, sometimes implicitly – why the ancient Greek novels contain abundant references and quotations from famous passages of the *Symposium* and the *Phaedrus*. Since the erotic experience bore a central role in the novel, the novelists sought to evoke the authority of this 'Plato eroticus' to confer prestige to the newly-born literary genre they practiced. However, the cultural leap between the fundamentally intellectual and homoerotic dimension of Platonic *eros* and love as it is represented in the novel was significant and often problematic. Let us explore how the novelists dealt with the theory of Platonic *eros* through an analysis of several intertextual references. In particular, I will consider three novels: *Leucippe and Clitophon* by Achilles Tatius, *Daphnis and Chloe* by Longus, and *Theagenes and Chariclea* by Heliodorus of Emesa, but I will especially focus on Achilles' book.

A valid general consideration for these novels (with the partial exception of *Theagenes and Chariclea*, which will be read as a counterexample to Longus' and Achilles' books) is that they tend to trivialize and superficially employ Platonic philosophical concepts. This lack of depth in reusing Plato is not to be ascribed to a lack of culture (although it is difficult to reconstruct an educational profile for these authors because of many biographical uncertainties), but to the subordination of philosophy to rhetoric in the curricular *paideia* of young men in the Imperial Age.

“La culture philosophique ne s’adresse qu’à une minorité, à une élite d’esprits qui, pour la préférer, consentent à faire l’effort nécessaire. Elle suppose en effet une rupture avec la culture commune . . .”<sup>5</sup>

writes Marrou.<sup>6</sup> In their youth, Achilles, Longus, and Heliodorus, traditionally designated as the sophistic triad,<sup>7</sup> would probably have approached Plato through fragmented texts cobbled together in anthologies; they learned to imitate his style and to embellish their own rhetoric with his quotations. In their novels, they originally re-elaborated these intertextual references, but refrained, however, from delving into the matter more thoroughly

<sup>5</sup> English translation: “Philosophical culture is only intended for a minority, an intellectual elite who consent to making the necessary effort to prefer it. Indeed, such culture presupposes a break out of common culture.”

<sup>6</sup> Marrou (1948) 283.

<sup>7</sup> See e. g. Hägg (1987) 199–202.

at a conceptual and philosophical level. An example of this process of reworking may be found in the opening sequence of *Leucippe and Clitophon*.

This novel has been interpreted by Ni-Mheallaigh as “a Phaedran text”.<sup>8</sup> Anderson states that Achilles aims to compete with Plato and to become a sort of ‘Plato eroticus’ himself.<sup>9</sup> In fact, the setting of the framework and the opening sequence clearly recall the *incipit* of the *Phaedrus*. The latter begins in Sidon (Phoenicia), in the temple of Astarte (the goddess of love), where an anonymous narrator contemplates a painting of Europa and the Bull, and praises the power of *Eros*, who is leading the Bull and represented “in the guise of a tiny boy, with his wings stretched out” (1,1,3).<sup>10</sup> A young man (Clitophon) standing next to him remarks: “I may call myself a living example of it. I am one who has suffered many buffets from the hand of Love” (1,2,1). The other man replies: “I can see by your looks that you are not far from being one of the god’s initiates”. Clitophon responds: “You are stirring a whole swarm of stories. My adventures are really like fiction” (Σμῆνος ἀνεγείρεις, εἶπε, λόγων· τὰ γὰρ ἐμὰ μύθοις ἔοικε). At this point, the narrator warmly invites the young protagonist to tell his tale. Listening will prove to be a great pleasure for him. Then, he leads Clitophon to “a grove” (ἄλλος) at no great distance, where many thick plane-trees were growing, and a stream of water flowing through, cool and translucent, as if it came from freshly melted snow”. Here, sitting on a low bench, Clitophon starts his tale. The cross-references between the *incipit* of this novel and the *Phaedrus* are as follows:

- both *Phaedrus* and Clitophon pronounce a speech on *Eros* before an expert audience: both the anonymous narrator and Socrates declare their passion for hearing speeches. The first is, more specifically, an “ἔρωτικός” (1,2,1), while the second describes himself as “a man who is sick with the love of discourse” (228b);
- the *locus amoenus* described by Achilles explicitly recalls the place on the Ilissos where Socrates and Phaedrus are seated at the beginning of the eponymous dialogue, a delightful spot away from the busy life of port-cities (cf. Ach. Tat. 1,2,3 and *Phaedr.* 230b–c). Even if many details of the landscape are omitted, the elements left are characteristic of the Platonic reference: worth mentioning, for example, are the “πλάτανοι”, a multiplication of the one plane-tree which, in the *Phaedrus*, evokes the silent presence of Plato, whose name was phonetically connected to that of the πλάτανος;
- the initial *recusatio* of Phaedrus and Clitophon are parallel (cf. *Phaedr.* 228b–c). There is a clear reference to the Platonic distinction between *muthos* and *logos*, when Clitophon protests that his *logoi* seem *muthoi*, and hence they are hardly believable.

<sup>8</sup> Ni-Mheallaigh (2007) 232. See also Repath (2007).

<sup>9</sup> Anderson (1982) 25.

<sup>10</sup> I quote the translation made by Gaselee (Loeb, 2014).

That is to say that his real experience has taken the shape of fiction. It is self-evident that the essential philosophical value of the opposition between *muthos* and *logos* in Plato is here lost and reinterpreted in the new light of the metaliterary opposition between the *mimesis* of the fiction and the reality of experience, a thematic which was destined to have great fortune in the literature of the following centuries;

- an allusion to a mythical maiden kidnapped can be found in both texts (cf. the description of the painting in Achilles and the passage of the *Phaedrus* at 229b–d);
- the competition between orality and literacy, which is explicit in the *Phaedrus*, is implicitly recalled in Achilles;<sup>11</sup>
- finally, the lack of a reconnection with the main frame at the end of the text is typical of some Platonic dialogues such as the *Symposium*, the *Republic*, and the *Theaetetus*.

Another noteworthy parallel between the novel of Achilles Tatius and Plato is the use of the Platonic analogy of sex as initiation, which is stated in *Symp.* 210a and 210e. This image recurs with extraordinary frequency in the novel: as we have seen in the *incipit*, Clitophon looks like someone “not far from being one of Eros’ initiates” (1,2,2); his cousin Clinias has been initiated recently (ἔρωτι τετελεσμένος, 1,7,1) and represents an experienced guide in the eyes of Clitophon, thanks to his initiate status (συνηθέστερος ἤδη τῆ τελετῆ τοῦ θεοῦ, 1,9,7); Clitophon, in turn, tells Leucippe: “if but once Aphrodite initiates us into her mysteries, no other god will ever prove stronger than her” (2,19,1). In Book V the analogy is extremely frequent (cf. 5,15,6; 5,16,3; 5,16,8; 5,25,6; 5,26,3; 5,26,10; 5,27,4). The resolute approach of the widow Melite, who yearns for the handsome Clitophon, culminates in the ‘initiation’ of the young protagonist, who declares that *Eros* can make any place (a ship, in this case) a proper spot for the celebration of his mysteries (πάντα τόπον αὐτῷ τιθέμενος μυστήριον, 5,27,4). Zeitlin considers the widespread use of the analogy of sex as initiation an innovative usage of the age of the Second Sophistic.<sup>12</sup> Burkert emphasizes that

“to speak of the mysteries became routine mainly under the impact of Plato’s *Symposium* [...]. In later romances and related literature many a lover is prone to proposing to his partner initiation into the mysteries of this special god [scil. *Eros*]”.<sup>13</sup>

Whitmarsh remarks that the deepest meaning of this analogy is to be found in the interior change that people experience after marriage, which was considered the proper moment

<sup>11</sup> For further explanations see Ni-Mheallaigh (2007) 232 and Marinčić (2007) 168–200.

<sup>12</sup> Zeitlin (2008) 102.

<sup>13</sup> Burkert (1987) 107.

of sexual initiation, at least for women.<sup>14</sup>

A number of conclusions can be drawn from an analysis of the aforementioned passages. Once again Achilles is approaching the Platonic theory of *eros* according to the *formamentis* of his time, without any evidence of further development. When the anonymous narrator sees in Clitophon a man “not far from being one of Eros’ initiates”, Achilles has in mind not only the *Symposium* but also the distinction made in the *Phaedrus*, between the ones who are “not newly initiated or who have become corrupted” (250e) and “he whose initiation is recent, and who has been the spectator of many glories in the other world” (251a). However, if in Plato the contact between the lovers has above all a spiritual value (they recognize in each other’s face the pure form of beauty), Achilles exalts the materiality of the body and, in the sequence of the sexual initiation of Clitophon at the hands of Melite, he plays with the contrast between a religious metaphor and a playful sex scene. Moreover, the initiation is accomplished after the sexual intercourse rather than after the contemplation of the Hyperuranium.

Longus draws on the Platonic figure of the ἐρωτοδιδάσκαλος, immortalized in the character of Diotima in the *Symposium*, and offers us three different typologies of teachers of love: the old and wise herdsman Philetas (Book II),<sup>15</sup> the sexually voracious Lycaenion (Book III), and, finally, the pederast Gnatho (Book IV). They all substantially give a lesson that is the opposite of the one offered to Socrates by Diotima: if the priestess of Mantinea teaches to the young philosopher a gradual but, in the end, total detachment from corporeal and material love, Philetas declares before the puzzled Daphnis and Chloe that “there is no remedy for Love, that can be eaten or drunk, or uttered in song, save kissing and embracing, and lying naked side by side” (2,7,4). Lycaenion goes further than this, since she materially shows to Daphnis what the “third remedy” for the ἐρωτικός νόσος (lovesickness) is and how to perform it with Chloe. Eventually, Gnatho teaches Daphnis what a “real” man of the Imperial Age should not be: a homosexual, a pederast, a parasite, an assiduous symposium-goer. What is significant, however, is that the young and inexperienced protagonists of our novel never totally put into action the lessons of their ἐρωτοδιδάσκαλοι: they will have sex just after reaching marital union and not immediately, as implied in the words of Philetas; even though Daphnis is ‘initiated’ by Lycaenion, he does not follow her suggestion to secretly possess Chloe in the deep of the wood before marriage (remember that female virginity was an obsession in the Imperial Age, as Goldhill brilliantly points out); and, more importantly, the homoerotic model proposed by Plato has now been inverted into the caricature of a ridiculous parasite and pederast, who tries to disguise himself as a pale imitation of the symposiastic philosopher

---

<sup>14</sup> Whitmarsh (2008) 101f. Different sexual morality and standards were applied and requested on the basis of gender. cf. Jones (2012) 216: “Visits to prostitutes were a common part of a young man’s education, [...] an experience remarkably akin to what Martial recommends for the young man in the epigram [Mart. 11,78]”.

<sup>15</sup> See Whitmarsh (2005) 145–148.



in love, as already noted by Hunter.<sup>16</sup> Is it legitimate to state that Longus aims to subvert the selfsame model he implicitly evokes? It is prudent not to jump to any hasty conclusions about the writer's intention, but rather to understand the cultural background of a novel such as *Daphnis and Chloe*.

As accurately explained by Jones in *Playing the Man*, in the time when these Greek novelists wrote, there had been a substantial change in the perception of the value of *andreia*: a man should be not only a *pepaideumenos* (a well-educated man), but also a virile husband, a father, someone able to make his own fortune. Even though Greek novels often portray their male protagonists as *amechanoi* anti-heroes,<sup>17</sup> in the happy ending their ambiguous figures reappear rehabilitated: at a crucial moment and in some unexpected way, Daphnis acquires a great deal of money, so that he may finally marry Chloe (3,27f.); if at the beginning of the book he has no idea of what the 'third remedy' is, in the last chapter he walks well-prepared to the wedding *thalamus* (the bride-chamber); he becomes the father of two children, discovering the existence of his natural father in turn, and becomes the owner of the land where he once served. If we compare the pragmatic ideal of a quiet and *ante litteram* bourgeois life promoted by the novel to the ideal of a life devoted to philosophy (cf. *Ep.* VII, 340b–341a), fundamental to Plato and influential also with regard to his theory of *eros*, we can understand why ancient Greek novels never integrally incorporated the conceptual construct of the Platonic *eros*. In the Imperial Age, a new erotic model, based on heterosexual love, family and procreation, and celebrated in the novel, opposed the erotic views expressed mainly in the *Symposium*: *eros* as a male-male relationship between a younger and an older cultured man (a parody of this unbalanced relationship can be read in Longus), circumscribed within a limited period of one's life, endowed with a deeper religious significance; one that flourishes in the context of the *hetairia* and the drinking party, and which aims at the transmission of certain skills and at seeking to attain immortality through "reproduction and birth in Beauty" (*Symp.* 206e).

With these considerations in mind, what is to be made of the authoritative Platonic model? In my opinion, since the novel was a genre addressed to a wide public,<sup>18</sup> often constituted by women, the novelists attempted to shed light only on the 'noble' Plato, for the prestige he could confer to their works and the undeniable beauty of his prose. Yet simultaneously they sought to censor or cleanse or even parody – when they simply did not understand – some Platonic concepts, including those that implied the superiority of

<sup>16</sup> "The character of the pederastic parasite Gnathon may also be seen as a satirical exposure of Platonic (and neo-Platonic) pretentiousness. Certainly, his plea to Astylos that beauty is a universal which may be manifested in a goatherd as in a plant or a river (4,17,4) can be read as a debased reflection of Platonic 'form' theory, which is particularly amusing in [amusing coming from] the mouth of a character who would appear to lack any higher, Platonic aim", Hunter (1996) 327.

<sup>17</sup> See Konstan (1987) 9–27.

<sup>18</sup> "The ancient novel – in all its manifestations – first arose in a period of increased levels of use of literacy and an ever-widening availability of books", Hunter (2008) 261.

homoerotic *eros* over heterosexual *eros*. Longus swiftly and superficially quotes the famous passage from the *Phaedr.* (249e–252c) that explains in detail how *Eros* gives wings to the human soul; however, I believe there is enough evidence to suggest that through Gnatho's character, the writer, according to his own distorted perspective, wished to stigmatize the figure of the symposiastic pseudo-intellectual, common in his age but culturally rooted in the philosophical environments of the 5th and 4th century. Finally, let us not forget that the novel is by nature a mimetic and fictional genre, less easily adaptable to the inclusion or even criticism of philosophical content. In other words, there is no space for a critical and philosophical approach to Plato's theory of *eros* in the novel.

However, a noteworthy exception might be mentioned. Heliodorus, the last of the Second Sophistic novelists (III–IV century A. D.), seems to propose an alternative model to the Platonic opposition between celestial and earthly love. In the sequence at 3,5 of his novel, Calasiris, a shifty Egyptian priest, endowed of Neo-Platonic philosophy, describes the first encounter of Theagenes and Chariclea during a religious procession in Delphi as the first meeting of two souls predestined for eternal love. The *topos* is that of love at first sight, but here it has been reworked in an original way, endowed with a religious and philosophical meaning. The intertextual material in question is *Phaedr.* 251a–b.<sup>19</sup> If we read both texts, we can find surprising parallels: for both Plato and Heliodorus the process of falling in love at first sight is nothing but the explication of the process of *anamnesis* (ἀνάμνησις) recurring in *Phaedr.* 247c–e, *Phaedr.* 72e–77b and *Men.* 81c–86c. In Heliodorus, that possibility of love that Plato collocates in a hyperuranic dimension, is available on earth, yet undergoes a process of recollection of the pure form of beauty contemplated in the Hyperuranium.

I would like to add a few final remarks to conclude this paper. I have tried to highlight the process of cleansing, trivialization, censorship or parody that Plato underwent at the hands of the novelists, with the single exception of Heliodorus. However, I would like to stress that there is also a creative and constructive aspect to the intertextual play between Plato and the Greek novel. The betrayal of Plato's doctrine is, paradoxically, the way in which many Platonic concepts and images—though adulterated and diminished—have reached a wide audience and stood the test of time. The romantic *topos* of the inseparableness of lovers, for example, derived from the famous speech of Aristophanes

---

<sup>19</sup> “But he whose initiation is recent, and who has been the spectator of many glories in the other world, is amazed when he sees anyone having a godlike face or form, which is the expression of divine beauty; and at first a shudder runs through him, and again the old awe steals over him; then looking upon the face of his beloved as of a god he reverences him, and if he were not afraid of being thought a downright madman, he would sacrifice to his beloved as to the image of a god; then while he gazes on him there is a sort of reaction, and the shudder passes into an unusual heat and perspiration; for, as he receives the effluence of beauty through the eyes, the wing moistens and he warms. And as he warms, the parts out of which the wing grew, and which had been hitherto closed and rigid, and had prevented the wing from shooting forth, are melted, and as nourishment streams upon him, the lower end of the wings begins to swell and grow from the root upwards; and the growth extends under the whole soul—for once the whole was winged.”

in the *Symposium* (189c–193d), became a key point in the construction of the Greek novel plot and, through its medium, was inherited by the erotic literature of the following centuries. We should all be grateful to Achilles, Longus, Heliodorus and the others for the fact that poets and writers continued to relate to us the struggle of eternal love over death, such as that of Tristan and Isolde, and Dante and Beatrice. The *topos* of inseparableness has been explored throughout every literary epoch, from *Orlando Furioso* (the episode of the palace of the wizard Atlante), to Romanticism. More recently, this concept has been incorporated into contemporary cinematography (emblematic is the movie by David Cronenberg entitled *Inseparables*), songs and mass culture, confirming itself to be, ironically, inseparable from the imagery of love.

giulia.corsino@sns.it

**ABOUT THE AUTHOR** Giulia Sara Corsino is a Ph. D student at the Scuola Normale Superiore di Pisa, in Italy. She is working, under the supervision of Glenn W. Most, on the language of mystery and initiation in Plato in order to understand the relation between Platonic philosophical thought and mystery-ecstatic rites in Ancient Greece. She also attended University in Pavia and Cambridge, where her supervisors have been Mario Vegetti and David Sedley.

## BIBLIOGRAPHY

### Sources and Translations

Achilles Tatius, *Leucippe and Clitophon* (2014), with an English translation by S. Gaselee, Cambridge MA.

Heliodorus Emesenus, *Les Ethiopiennes (Theagene et Chariclee)* (1990), texte établi par R. M. Rattenbury, Rev. T. W. Lumb, et traduit par J. Maillon, Paris.

Longus, *Daphnis and Chloe, Longus. Anthia and Habrocomes, Xenophon of Ephesus* (2009), ed. and tr. by J. Henderson, Cambridge MA.

Plato, *Lysis, Symposium, Gorgias* (1975), with an English tr. by W. R. M. Lamb, Cambridge MA.

Plato, *Phaedrus* (2011), ed. by H. Yunis, Cambridge.

### Bibliographical References

Alvares (2014): Alvares, J., *Daphnis and Chloe*, in: E. P. Cueva and S. N. Byrne (Eds.), *A Companion to the Ancient Novel*, Oxford.

Anderson (1982): Anderson, G., *Eros Sophistes: Ancient Novelists at Play*, Chico.

Burkert (1987): Burkert, W., *Ancient Mystery Cults*, Cambridge (Massachusetts) / London.

- Di Marco (2000): Di Marco, M., „Fileta praeceptor amoris: Longo Sofista e la correzione del modello bucolico“, in: *Studi Classici e Orientali* 47, 9–35.
- Goldhill, S. (1995): Goldhill, S., *Foucault's Virginity, Ancient erotic fiction and the history of sexuality*, Cambridge.
- Hägg (1987): Hägg, T., „La rinascita del romanzo greco“, in: P. Janni (Ed.), *Il romanzo greco. Guida storica e critica*, Bari.
- Herrmann (2007): Herrmann, F. G., „Longus' imitation“, in: J. R. Morgan, M. Jones (Eds.), *Philosophical Presences in the Ancient Novel*, Groningen.
- Hunter (1996): Hunter, R. L., „Longus“, in: G. Schmeling (Ed.), *The Novel in the Ancient World*, Leiden.
- Hunter (2008): Hunter, R. L., „Ancient readers“, in: T. Whitmarsh (Ed.), *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*, Cambridge.
- Hunter (2015): Hunter, R. L., *Plato and the Traditions of Ancient Literature. The Silent Stream*, Cambridge.
- Jones (2012): Jones, M., *Playing the Man. Performing Masculinities in the Ancient Greek Novel*, Oxford.
- Konstan (1987): Konstan, D., „La rappresentazione dei rapporti erotici nel romanzo greco“, in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 19, 9–27.
- Konstan (2014): Konstan, D., *Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres*, Princeton.
- Marrou (1948): Marrou, H. I., *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris.
- Marinčič (2007): Marinčič, M., „Advertising One's Own Story. Text and Speech in Achilles Tatius' *Leucippe and Clitophon*“, in: V. Rimell (Ed.), *Seeing Tongues, Hearing Scripts: Orality and Representation in the Ancient Novel*, Groningen.
- Ni-Mheallaigh (2007): Ni-Mheallaigh, K., „Philosophical Framing: The Phaedran Setting of *Leucippe and Cleitophon*“, in: J. R. Morgan, M. Jones (Eds.), *Philosophical Presences in the Ancient Novel*, Groningen.
- Morgan (2004): Morgan, K. A., „Plato“, in: I. J. F. De Jong, R. Nünlist & A. Bowie (Eds.), *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative*, Leiden, Boston.
- Nietzsche (1872): Nietzsche, F., *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig.
- Repath, I. (2007). Emotional Conflict and Platonic Psychology in the Greek Novel, in: J. R. Morgan, M. Jones (Eds.), *Philosophical Presences in the Ancient Novel*, Ancient Narrative Supplementum 10, 53–84, Groningen.
- Sandy (1982): Sandy, G., „Characterization and Philosophical Decor in Heliodorus' *Aethiopica*“, in: *Transactions of the American Philological Association* (1974–) 112, 141–167.
- Schmeling (1996): Schmeling, G., *The Novel in the Ancient World*, Leiden

Whitmarsh (2008): „Class“, in: T. Whitmarsh (Ed.), *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*, Cambridge.

Zeitlin (2008): Zeitlin, F. I., „Religion“, in: T. Whitmarsh (Ed.), *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*, Cambridge.

---

# TIBULLS ELEGIE 1,3 ALS ‚ANTWORT‘ AUF VERGILS 4. EKLOGE?

## *Perspektiven für eine transtextuelle Deutung*

Niklas Gutt

*Ruhr-Universität Bochum*

1. Der Einfluss der vierten *Ekloge* Vergils auf Tibulls *Elegie* 1,3 ist in der Forschung bereits eingehend untersucht worden.<sup>1</sup> So identifiziert Wimmel (1968) die *Ekloge* als eine wesentliche Quelle für Tibulls Ausgestaltung des Goldenen Zeitalters, der elysischen Felder und der Wiedervereinigung mit Delia, seiner Geliebten.<sup>2</sup> Die jüngere Forschung ist ihm darin größtenteils gefolgt.<sup>3</sup>

Was kann angesichts dessen eine ‚Neuaufgabe‘ der Analyse dieser Beziehung leisten? Keine der bisherigen Untersuchungen nimmt konsequent die Verständnismöglichkeiten in den Blick, die sich dem Rezipienten bieten, wenn er in Tib. 1,3 Referenzen auf Vergils *Ekloge* erkennt.<sup>4</sup> Der vorliegende Beitrag macht ebendiese Bezüge zum Ausgangspunkt für eine Deutung der *Elegie*. Betrachtet man Tibulls Heilskonzepte als Ergebnisse einer Transformation der vergilischen „Goldzeitidee“, kann die *Elegie* als Antwort auf Vergils Vision des idealen Zeitalters verstanden werden: Tibull weist die Prophezeiung eines Zeitembruchs zurück und lässt an ihre Stelle den elegischen Wunsch nach einer Wiedervereinigung mit Delia treten.

Geeignete theoretische ‚Instrumente‘ für unsere Analyse bietet Genettes<sup>5</sup> Modell der Transtextualität: Es umfasst alles, was einen Text „in einen manifesten oder geheimen Zusammenhang mit anderen Texten bringt“.<sup>6</sup> Dazu zählt Genette unter anderem die Intertextualität als wörtliche „Präsenz eines Textes in einem anderen“, etwa in Form von Zitaten, sowie die Hypertextualität. Mit diesem Begriff beschreibt er das Verhältnis eines Textes, des Hypertextes, zu einem anderen Text, dem Hypotext, aus dem ersterer durch eine Transformation, etwa durch eine Änderung des Stils, des Schauplatzes o. ä., entstanden ist.<sup>7</sup>

2. Unsere Untersuchung geht davon aus, dass es sich bei der vierten *Ekloge* im Sinne Genettes um einen Hypotext zu Tib. 1,3 handelt, dass also die *Elegie* zu einem gewissen

---

<sup>1</sup> Einen Überblick über die ältere, aber bis heute maßgebliche Forschung gibt Schiebe (1981) 12–14.

<sup>2</sup> Wimmel (1968) 190–196. 203f. 207. 224f.

<sup>3</sup> Vgl. etwa Schiebe (1981) 87f.

<sup>4</sup> Hinds (1998) 22.

<sup>5</sup> Genette *Palimpseste*, frz. 1982, dt. 1993.

<sup>6</sup> Genette (1993) 9.

<sup>7</sup> Genette (1993) 10f. 14–16. 18–21.

Grad das Ergebnis einer Transformation der *Ekloge* ist. Darin kündigt Vergil die Wiederkehr des Goldenen Zeitalters an, eben jener idealen Zeit, die schon Hesiod in seinen Ἔργα καὶ Ἡμέραι (*Werke und Tage*) beschreibt.<sup>8</sup> Mit der Geburt eines Knaben (Verg. *Ecl.* 4,8) werde das Eisene Zeitalter, ein Äon von Verbrechen (13) und Furcht (14), enden und die *gens aurea* (9), das goldene Geschlecht, aufleben. In der Tradition des Weltaltermythos ist Vergil der erste, der eine Wiederkehr der Goldzeit in Betracht zieht: Vor ihm wurde sie ausschließlich als ein vergangenes Idealstadium begriffen.<sup>9</sup> So werde die Natur wieder aufblühen und ohne menschliches Zutun prächtige Erträge hervorbringen (18–30): Eichen würden Honig spenden (30) und Ziegen ihre Milch den Menschen von selbst zutragen (21). Mit der Vorstellung einer freigiebigen Natur entfaltet Vergil das für den Goldaltermythos charakteristische *automaton*-Motiv. Der Begriff ἀυτόματον, griechisch für „von selbst“, verweist hierbei auf die Blüte der Natur ohne menschliches Einwirken – ein Motiv, das im Gattungskontext der Bukolik, d. h. der Hirtendichtung, speziell als Element einer idealen Hirtenwelt verstanden werden kann.<sup>10</sup>

Dabei werde es zwar immer noch „Spuren“ (31) des Eisernen Zeitalters geben: Seefahrt (32), Mauern (32f.), Landwirtschaft (33) und Kriege (34–36) würden diese Zwischenstufe prägen. Wenn der Knabe (*puer*) jedoch erst einmal zum Mann gereift sei, würden diese Überreste verschwinden und das Goldene Zeitalter werde vollends Einzug gehalten haben (37–45). Das Gedicht schließt mit Appellen an den *puer*, die Freude der Welt über den Anbruch des neuen Äons zu vernehmen (50–53) und seiner Mutter zuzulächeln (60–63). Wie geht Tibull in seiner *Elegie* nun mit der vergilischen Goldzeitkonzeption um?

**3.** Tibull hat seinen Patron Messalla auf einer Expedition in den Osten des Reichs begleitet. Unterwegs ist er jedoch erkrankt und daher allein auf der Insel *Phaeacia* zurückgeblieben (Tib. 1,3,1–3).<sup>11</sup> In dieser Situation denkt er an das sorgenfreie Leben im Goldenen Zeitalter:

Quam bene Saturno vivebant rege prius quam (35)  
 Tellus in longas est patefacta vias!  
 Nondum caeruleas pinus contempserat undas  
 Effusum ventis praebueratque sinum,  
 Nec vagus ignotis repetens compendia terris  
 Presserat externa navita merce ratem. (40)  
 Illo non validus subiit iuga tempore taurus,  
 Non domito frenos ore momordit equus,  
 Non domus ulla fores habuit, non fixus in agris,

<sup>8</sup> Hes. *Op.* 109–126. Vgl. auch Arat. *Phaen.* 96–136.

<sup>9</sup> Schiebe (1981) 21.

<sup>10</sup> Hes. *Op.* 117f. Vgl. Gatz (1967) 118; Schiebe (1981) 24; Binder / Effe (2001) 72; von Albrecht (2006) 40.

<sup>11</sup> Zur Anspielung auf den Aufenthalt des Odysseus bei den Phäaken vgl. Eisenberger (1960) 191; Bright (1978) 17.

Qui regeret certis finibus arva, lapis.  
 Ipsae mella dabant quercus, ultroque ferebant (45)  
 Obvia securis ubera lactis oves.  
 Non acies, non ira fuit, non bella, nec ensem  
 Immiti saevus duxerat arte faber.<sup>12</sup>

Wie gut lebten die Menschen unter der Herrschaft des Saturnus, bevor die Erde für lange Reisen erschlossen wurde! Das Schiff aus Pinienholz hatte das blaue Meer noch nicht gering geschätzt und den Winden sein ausgebreitetes Segel dargeboten, und der umherfahrende Seemann hatte noch nicht, in unbekannten Ländern nach Profit strebend, sein Schiff mit fremdländischer Ware beladen. In jener Zeit trug kein starker Stier das Joch auf sich, biss kein Pferd mit gezähmtem Maul auf die Zügel, kein Haus hatte eine Tür und auf den Feldern war kein Stein befestigt, der das Land mit genauen Grenzlinien einteilte. Selbst die Eichen spendeten Honig, und von selbst brachten die Schafe ihre mit Milch gefüllten Euter den sorglosen Menschen dar. Es gab keine Schlachtreihen, keinen Zorn, keine Kriege, und der gestrenge Schmied hatte noch nicht mit unerbittlichem Handwerk das Schwert geschmiedet.<sup>13</sup>

Dass Tibull hierbei vor allem an Vergil anknüpft, legen offenkundige wörtliche und motivische Übereinstimmungen nahe.<sup>14</sup> So kennzeichnet bspw. das Fehlen von Seefahrt und Handel (37–40) auch schon die vergilische Goldzeit: *Cedet et ipse mari vector, nec nautica pinus / mutabit merces* (*Ecl.* 4,38f.: „Auch wird der Seemann vom Meer weichen und kein Schiff aus Pinienholz / wird Waren tauschen“). Die Entsprechungen von *pinus* und *merces* im gleichen motivischen Umfeld lassen sich mit Genette (1993) als intertextuelle Referenzen Tibulls auf die vierte *Ekloge* verstehen.<sup>15</sup> Auch die Freiheit des Stiers (Tib. 1,3,41: *taurus*) vom Joch (41: *iuga*) findet ihre intertextuelle Entsprechung bei Vergil: *Robustus quoque iam tauris iuga solvet arator* (*Ecl.* 4,41: „Auch der kräftige Pflüger wird alsbald das Joch von seinen Stieren nehmen“). Schließlich verschaffen der *Ekloge* besonders die Motive der Honig spendenden Eichen (Tib. 1,3,45: *mella dabant quercus*) und der von selbst Milch darbringenden Schafe (45: *ubera lactis*), die im Weltaltermythos erst bei Vergil belegt sind,<sup>16</sup> eine „effektive Präsenz“<sup>17</sup> in Tibulls Goldzeitschilderung: *Ipsae*

<sup>12</sup> Tib. 1,3,35–48.

<sup>13</sup> Alle Übersetzungen stammen vom Verfasser.

<sup>14</sup> In der Forschung wird auch der Einfluss der 16. *Epode* Horazens diskutiert, so bspw. von Schiebe (1981) 87. Die nachgewiesenen intertextuellen Spuren verweisen jedoch stärker auf Vergils *Ekloge*.

<sup>15</sup> Vgl. Genette (1993) 10f.

<sup>16</sup> Gatz (1967) 186; bei Vergil bringen freilich Ziegen die Milch hervor. Vgl. auch Hor. *Epod.* 16,47–50.

<sup>17</sup> Genette (1993) 10.



*lacte domum referent distenta capellae / ubera [...] et durae quercus sudabunt roscida mella* (*Ecl.* 4,21f.30: „Von selbst werden die Ziegen ihre mit Milch prall gefüllten Euter nach Hause tragen / [...] und harte Eichen werden Honigtropfen absondern“). Bei beiden ist das Goldene Zeitalter eine Zeit des allumfassenden Friedens (*Tib.* 1,3,47f.; *Ecl.* 4,37–45).

Tibull ahmt diese (und andere) Motive der vergilischen Goldzeitvision jedoch nicht einfach nach. In den sprachlichen und konzeptuellen Unterschieden zur *Ekloge* wird vielmehr eine Transformation greifbar.<sup>18</sup> Während Vergil die Wiederkehr des Goldenen Zeitalters ankündigt, er daher meist das Futur verwendet, handelt es sich für Tibull um einen Heilsbezirk der Vergangenheit, in dessen Schilderung daher Imperfekt und Plusquamperfekt dominieren. Der Elegiker negiert also den von Vergil eingeführten Wiederkehrgedanken: Er ruft die optimistische Vision der *Ekloge* in seiner *Elegie* auf und transformiert sie zur „Erinnerung“ an einen vergangenen Idealzustand (zurück).<sup>19</sup> Allein in der Fremde zurückgelassen, kann sich Tibull die Wiederkehr einer allumfassenden Goldenen Zeit in einer Welt wie der seinen nicht vorstellen.

Demgemäß dient die Goldzeitschilderung bei Tibull vor allem als Folie für die Negativzeichnung seines eigenen Schicksals. Ist bei Vergil etwa die Seefahrt ein *priscae vestigium fraudis* (*Ecl.* 4,31), eine unspezifische, allmählich verschwindende Spur des alten Verbrechens (eventuell der Bürgerkriege)<sup>20</sup>, so konnotiert Tibull Seefahrt und Handel speziell mit Blick auf seine Lage negativ: Der Seemann suche Gewinn in *ignotis terris* (*Tib.* 1,3,40), in unbekanntem Ländern, also dort, wo sich Tibull zu Beginn der *Elegie* verortet (3) – die Erfindung der Schifffahrt hat seine Notlage erst ermöglicht. Das *automaton*-Motiv und die damit einhergehende Freiheit von Sorgen stellen ferner ein Ideal dar, zu dem er sich mit seinem Kummer in Kontrast stellen kann: Die Schafe bringen in seiner Goldzeitvorstellung ihre Milch nicht einfach heim (*Ecl.* 4,21: *domum*) wie bei Vergil, sondern zu den *securi* (*Tib.* 1,3,46), den sorglosen Menschen, unter die sich Tibull auf *Phaeacia* sicherlich nicht einreicht. Er lebt vielmehr unter der Herrschaft Iuppiters mit *caedes*, *vulnera* und vielen Wegen in den Tod (49f.), und zwar eben ohne Hoffnung auf einen Zeitenwandel: Er glaubt nicht an Vergils Prophezeiung einer allumfassenden, sorglosen Goldzeit. Die Transformation der optimistischen Wiederkehrvision zur „Erinnerung“ an ein unwiderruflich verlorenes Glücksstadium ist somit Ausdruck der Verzweiflung an seiner Situation, die durch die Umstände seiner Zeit bedingt ist.

4. Schließlich imaginiert Tibull seinen Tod (53–56) und verfällt einer anderen Vision, die motivische Parallelen zu Vergils *Ekloge* aufweist – der Vision der elysischen Felder (57–66):<sup>21</sup>

Sed me, quod facilis tenero sum semper Amori, (57)

<sup>18</sup> Zur Markierung von Hypertextualität durch Intertextualität vgl. Genette (1993) 18.

<sup>19</sup> Vgl. dazu Schiebe (1981) 24.

<sup>20</sup> Der Ausdruck bietet Raum für verschiedene Deutungen. Vgl. Clausen (1994) 133 *ad Verg. Ecl.* 4,13.

<sup>21</sup> Einen Zusammenhang zwischen Elysium und Goldener Zeit sieht schon Eisenberger (1960) 193.

Ipsa Venus campos ducet in Elysios.  
Hic choreae cantusque vigent, passimque vagantes (59)  
Dulce sonant tenui gutture carmen aves,  
Fert casiam non culta seges, totosque per agros (61)  
Floret odoratis terra benigna rosis.<sup>22</sup>

Aber mich wird, weil ich dem zarten Amor immer geneigt  
bin, Venus höchstpersönlich in die elysischen Felder führen. Hier  
stehen Tänze und Gesänge in voller Blüte und Vögel lassen,  
überall umherschwirrend, aus zarter Kehle ein süßes Lied  
erschallen, das unbestellte Feld bringt Kassiazimt hervor und über  
alle Äcker hinweg blühen wohlduftende Rosen auf dem freigiebigen  
Boden.“

Zwar findet Tibull sein Vorbild für die elysischen Felder nicht in Vergils *Ekloge*, sondern bei Homer, Hesiod, Pindar oder Horaz.<sup>23</sup> Gleichwohl erinnert das hier aufgegriffene *automaton*-Motiv, also der Boden, der ohne Zutun (61: *non culta*) exotische Pflanzen wie *casia* (61) oder wohlduftende Rosen (62) hervorbringt, an die Goldzeitvision der vierten *Ekloge*:

At tibi prima, puer, nullo munuscula cultu (18)  
errantis hederas passim cum baccare tellus  
mixtaque ridenti colocasia fundet acantho. (20)  
[...] omnis feret omnia tellus. (39)<sup>24</sup>

Aber dir, Knabe, wird der Boden ohne Zutun als erste kleine Gaben überall  
wild wuchernden Efeu mit Baldrian und Wasserrosen, vermischt mit  
strahlendem Bärenklau, sprießen lassen. [...] Alles wird  
jeglicher Boden hervorbringen.

Besonders nach den intertextuellen Referenzen in Tibulls Goldzeitbeschreibung lässt die Parallele zur *nullo cultu* (*Ecl.* 4,18) freigiebigen Erde an Vergils Prophezeiung denken. Tibull entwickelt jedoch eine eigenständige Glücksvision: Neben Motiven wie Tanz und Gesang, die aus lyrischen Darstellungen der elysischen Felder wie etwa derjenigen Pindars stammen,<sup>25</sup> führt er mit der Rolle der Venus als Begleiterin ins Jenseits (*Tib.* 1,3,57f.) und

---

<sup>22</sup> Tib. 1,3,57–62.

<sup>23</sup> Vgl. Hom. *Od.* 4,560–565; die Vorstellung einer „Insel der Glückseligen“ findet sich bei Hes. *Op.* 169–175; Pind. *O.* 2,65–84; Hor. *Epod.* 16,41–66. Vergil greift die Elysiumsidee erst in seiner *Aeneis* auf, vgl. Verg. *Aen.* 6,241f.

<sup>24</sup> Verg. *Ecl.* 4,18–20.39.

<sup>25</sup> Vgl. Pind. *fr.* 129.

den der Liebesgöttin geweihten *odoratae rosae* (62) auch spezifisch elegische Elemente in seine Vision ein.<sup>26</sup> Überdeutlich tritt die „Elegisierung“ des Elysiums in der Beschreibung der Aktivitäten seiner Bewohner zutage:

Hic iuvenum series teneris immixta puellis (63)

Ludit, et assidue proelia miscet Amor.

Illic est, cuicumque rapax mors venit amanti,

Et gerit insigni myrtea serta coma. (66)<sup>27</sup>

Hier treibt eine Reihe von Jünglingen, unter zarte Mädchen gemischt, ihre Spiele, und Amor zettelt beharrlich Kämpfe an. Dort ist jeder, zu dem als Liebendem der räuberische Tod kam, und trägt auf prachtvollem Haar Myrtenkränze.

Jünglinge vergnügen sich, unter zarte Mädchen gemischt – welcher Begriff könnte mehr vom elegischen Charakter der Vision zeugen als der der *puella*? –, die einzigen Kämpfe, denen sich die *iuvenes* stellen müssen, sind Teil der *militia amoris*, des Kriegsdienstes für Amor, eines zentralen Motivs der Liebes*elegie*<sup>28</sup>: Diejenigen, die als Liebende gestorben sind, können dort ihren Lebensstil auch nach dem Tod weiter ausleben.<sup>29</sup> Somit ergibt sich für Tibull, der ja das elegische Lebensideal, fern der Heimat erkrankt, nicht erfüllen kann, (scheinbar) eine jenseitige Heilsperspektive. Dabei löst er sich zwar stärker als noch in seiner Darstellung des Goldenen Zeitalters von der allumfassenden bukolischen Heilsvorstellung Vergils. Gleichwohl ist das hypertextuelle Verhältnis zur Goldzeitvision der vierten *Ekloge* in der motivischen Parallele, zumal nach den Referenzen in der Goldzeitbeschreibung, immer noch präsent: Tibull integriert Elemente von Vergils Heilsvision in eine eigene, lediglich im Jenseits realisierbare elegische Glücksvorstellung.

Doch ist das elegische Elysium tatsächlich ein Stadium des „ultimate fulfilment“<sup>30</sup> für Tibull, das ähnlich herbeigesehnt wird wie die Goldene Zeit in der vierten *Ekloge*? Er lässt die elysischen Felder hinter sich, um zur Vision eines elegischen Tartarus überzugehen (Tib. 1,3,67–80). Von diesem Exkurs in die Unterwelt wünscht er sich jedoch nicht etwa zurück ins Elysium. Er nimmt die Tartarusvision vielmehr zum Anlass, auf seine Widersacher zu fluchen: Dort solle jeder sein, der seiner Liebe (81: *meos* [...] *amores*) geschadet und ihm einen lange andauernden Kriegsdienst gewünscht habe (81f.). Der Fluch lässt ihn an seine Geliebte denken, der er sich am Schluss der *Elegie* zuwendet (83–94).

<sup>26</sup> Maltby (2002) 203 *ad* Tib. 1,3,61f.

<sup>27</sup> Tib. 1,3,63–66.

<sup>28</sup> Houghton (2007) 126.

<sup>29</sup> Houghton (2007) 153–157.

<sup>30</sup> Wie Houghton (2007) 10 meint. Auch Maltby (2002) 202 sieht das Elysium als Perspektive für „eternal happiness“.

Er gibt die Jenseitsvision folglich für diejenige Person auf, die ihm zu seiner Erfüllung im Elysium fehlt: Delia. Trotz aller wohlduftenden Pflanzen und freigiebigen Böden und auch der elegischen Vorzüge bietet ihm eine jenseitige Goldene Zeit ohne seine *puella* keine Aussicht auf Erfüllung.

5. So wähnt Tibull sein Glück allein in seiner Heimkehr:

At tu casta precor maneat, sanctique pudoris (83)  
Assideat custos sedula semper anus.  
Haec tibi fabellas referat positaque lucerna  
Deducat plena stamina longa colu, (86)  
At circa gravibus pensis affixa puella  
Paulatim somno fessa remittat opus.  
Tunc veniam subito, nec quisquam nuntiet ante, (89)  
Sed videar caelo missus adesse tibi.  
Tunc mihi, qualis eris, longos turbata capillos,  
Obvia nudato, Delia, curre pede. (92)  
Hoc precor, hunc illum nobis Aurora nitentem  
Luciferum roseis candida portet equis.<sup>31</sup>

Aber du sollst, ich bitte dich, züchtig bleiben und als Hüterin der unverletzlichen Sittsamkeit soll eine emsige Alte immerzu bei dir sitzen. Sie soll dir Geschichten erzählen und bei Lampenschein vom vollen Spinnrocken lange Fäden spinnen. Aber in ihrer Nähe soll mein Mädchen, an ihr schweres Pensum gebunden, zum Schlaf erschöpft, allmählich die Arbeit niedersinken lassen. Dann will ich plötzlich kommen, und keiner soll es vorher ankündigen, sondern es soll dir scheinen, als sei ich, vom Himmel herabgesandt, bei dir. Eile mir dann, wie du gerade bist, Delia, die langen Haare zerzaust, barfuß entgegen. Darum bitte ich, diesen glänzenden Tag soll uns Aurora bringen, hell strahlend auf ihren rosenfarbenen Pferden.

In der Forschung wurden verschiedenste Ansätze zur Deutung des Gedichtschlusses entwickelt. So sehen einige in der Rückkehr zu Delia den Abschluss eines Initiationsritus in den Isiskult: Tibull, der immerhin zu der ägyptischen Göttin betet (1,3,27–32), sei ein Myste, der erst von der bisweilen mit Isis identifizierten Venus an die Schwelle des Jenseits geführt werde, um am Ende wieder ins Diesseits zurückzukehren.<sup>32</sup> Die Wendung *caelo missus* (90) hat schließlich sogar zur Geisterbeschwörung angeregt: Tibull

---

<sup>31</sup> Tib. 1,3,83–94.

<sup>32</sup> Veremans (1983) 550f.

komme als Geist aus dem Jenseits zu seiner Geliebten.<sup>33</sup> Keine dieser Interpretationen misst jedoch dem Verhältnis der *Elegie* zu Vergils vierter *Ekloge* eine Bedeutung für das Verständnis des Schlusses bei. Dabei bietet gerade die Berücksichtigung der vergilischen Goldzeitkonzeption eine plausible Deutungsmöglichkeit:

Tibull entwirft eine abendliche Szenerie, in der Delia sittsam und unter Aufsicht einer alten Frau auf ihn wartet. Beim Spinnen versinkt sie langsam in Schlaf. Schon in Homers *Odyssee* ist die unablässige Wollarbeit ein Motiv der Treue einer wartenden Ehefrau.<sup>34</sup> Auch in der Liebes*elegie* ist *mutatis mutandis* die Treue der *puella* allein zu ihrem *amator* (und nicht etwa ihrem Ehemann) eine Idealvorstellung, an der das elegische Ich freilich des öfteren zweifelt und verzweifelt.<sup>35</sup> In dieser idealen Situation will Tibull nun „plötzlich“ (89) zu ihr zurückkehren: Es soll ihr scheinen, als sei er *caelo missus* (90), vom Himmel gesandt. In der Forschung wird diese Wendung meist als sprichwörtlicher Ausdruck für eine plötzliche Erscheinung gedeutet.<sup>36</sup> Angesichts des hypertextuellen Verhältnisses zur vierten *Ekloge* lässt sie allerdings auch an die von Vergil prophezeite Ankunft der *nova progenies* denken, mit der das Goldene Zeitalter Einzug hält: *Iam nova progenies caelo demittitur alto* (*Ecl.* 4,7: „Schon wird eine neue Generation hoch vom Himmel herabgesandt“). Wie in der *Ekloge* steht *caelo missus* bei Tibull im Kontext einer Wiederkehr (*Ecl.* 4,4–7; Tib. 1,3,89: *Tunc veniam subito*), die eine Zeit der Freude einläutet (*Ecl.* 4,52; Tib. 1,3,93f.). Erkennt man diese Entsprechung als Referenz an, so lässt sich Tibulls Rückkehr zur treu auf ihn wartenden Delia als Perspektive für die Verwirklichung einer „elegischen“ Goldzeit deuten.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen dabei gerade die Unterschiede zwischen Vergils und Tibulls Wiederkehrvisionen in sprachlicher wie auch konzeptueller Hinsicht: Während Vergil die Wiederkehr der *gens aurea* als kosmisches Ereignis (*Ecl.* 4,9: *toto mundo*) verkündet, das bereits seinen Lauf nehme (7: *iam demittitur*), handelt es sich bei Tibulls Vision um einen Wunsch (signalisiert durch den Optativ *videar*), der sich auf die Wahrnehmung Delias bezieht – sie soll ihn wie einen himmlischen Heilsbringer empfangen. Dementsprechend ist sie allein das Ziel seiner Glücksvision (Tib. 1,3,90: *adesse tibi*). Es geht Tibull anders als Vergil auch nicht um Verkündung: Seine Rückkehr soll niemand vorher ankündigen (89: *ne quisquam nuntiet ante*) – womöglich eine Anspielung auf den prophetischen Charakter der vierten *Ekloge*, von der er sich damit abgrenzt. Wenn Delia ihn dann erblickt, ist das ideale Zeitalter bereits angebrochen, wie das Partizip Perfekt

<sup>33</sup> Drews (1952) 63.

<sup>34</sup> Bei Homer webt Penelope freilich, um ihre Freier hinzuhalten; vgl. Hom. *Od.* 2,93–95.

<sup>35</sup> Zur Wollarbeit als Treuemotiv in der Liebes*elegie* vgl. auch Prop. 1,3,41–46. Zur Angst vor der Untreue der Geliebten vgl. Tib. 1,6,5f.: *Iam mihi tenduntur casses. Iam Delia furtim / nescio quem tacita callida nocte fovet* – „Schon werden mir Fangnetze gespannt. Schon umhegt die verschlagene Delia heimlich in stiller Nacht irgendeinen anderen.“ Eine komplementäre Idealvorstellung ist die Untreue der *puella* ihrem Gatten gegenüber, vgl. Tib. 1,6,9f.

<sup>36</sup> Vgl. Wimmel (1968) 219, der allerdings auch auf die Möglichkeit hinweist, dass die Wendung Tibulls Rückkehr aus der „himmlischen“ Vorstellung des Elysiums beschreibt.

*missus* signalisiert: An die Stelle der erwartungsvollen Freude der Welt tritt die plötzliche Freude der überraschten Geliebten.

Mehr braucht es für Tibulls Heilsvision nicht. Die wohlriechenden Pflanzen und sich von selbst bestellenden Felder der Goldzeit vergilischer Prägung und auch seiner eigenen Elysiumsvision weichen der natürlichen Schönheit Delias: Sie soll ihm barfuß und mit zerzaustem Haar entgegeneilen (91f.). Die Ursprünglichkeit der Natur im Goldenen Zeitalter (*Ecl.* 4,18: *nullo [...] cultu*) wird also „ersetzt“ durch die Natürlichkeit der Geliebten, einen spezifisch elegischen Topos.<sup>37</sup> Den Aufruf zur Eile, den die Parzen bei Vergil an die Zeitalter richten (46: *Talia saecla [...] currite* – „So, ihr Zeitalter, [...] nehmt eilends euren Lauf“), richtet Tibull dementsprechend an Delia: *Tunc mihi, qualis eris, [...] obvia [...] cur-re* (Tib. 1,3,91f.) – an die Stelle des kosmischen Zeitenwandels tritt die Wiedervereinigung der Liebenden.

Die einzige Perspektive, von der sich der in der Fremde zurückgelassene Tibull also Glück verspricht, ist die Rückkehr zu Delia: Nach seiner Ablehnung gegenüber einer diesseitigen, allumfassenden und auch einer jenseitigen, elegischen Goldzeit ohne seine Geliebte transformiert er die kosmische Heilsverkündung Vergils zu einem Wunschtraum intimer Zweisamkeit, einem Ideal, das sich eben nicht für die ganze Welt, sondern nur in der Gefühlswelt der Liebenden realisiert. So bittet er gleich zweimal um das Eintreten dieser Glücksvision (83, 93: *precor*) und lässt sie mit dem Motiv der Morgenröte ausklingen, die mit ihrer Helligkeit (93f.: *Aurora, nitens, Lucifer, candidus*) einen optimistischen Gegenpol zum dunklen Beginn der „Todeselegie“<sup>38</sup> (Vgl. 3–5) bildet. Durch die hypertextuelle Anverwandlung des Wiederkehrgedankens der vierten *Ekloge* entwickelt der Liebesdichter somit eine hoffnungsvoll herbeigesehnte elegische Glücksperspektive, gleichsam ein Gegenkonzept zur allumfassenden bukolischen Heilsvision Vergils.

6. Erfasst man die Bezugnahme der *Elegie* 1,3 auf die vierte *Ekloge* also mit Genettes Modell der Transtextualität, kann sich alles in allem ein neuer Blick auf Tibulls Heilsmotive eröffnen: Durch die Häufung von intertextuellen Referenzen in seiner Goldzeitschilderung sensibilisiert der Elegiker den Rezipienten für das hypertextuelle Verhältnis zur vierten *Ekloge*. Auf diese Weise kann er in seiner Elysiums- und seiner Heimkehrvision immer mehr auf deutliche intertextuelle Spuren verzichten, ohne dabei den Bezug zu Vergil zu verlieren. So transformiert er schließlich, indem er Elemente der vierten *Ekloge* aufruft und sie sich für seine Heilsvision aneignet, die bukolische Glücksperspektive sukzessive zu einer elegischen. Er ‚korrigiert‘ die weltumfassende Verheißung zu einem Ausdruck inniger Sehnsucht: Für den liebenden Tibull, fern der Heimat und damit der Geliebten, verwirklicht sich das Goldene Zeitalter nicht durch einen kosmischen Umbruch – es verwirklicht sich in den Armen seiner Delia.

<sup>37</sup> Vgl. Tib. 1,8,15f.: *Illa placet, quamvis inculto venerit ore / Nec nitidum tarda comperit arte caput.* – „Sie gefällt mir, obwohl sie mit ungeschminktem Gesicht kommt und ihr glänzendes Haar nicht in lange andauernder kunstfertiger Prozedur gepflegt hat.“

<sup>38</sup> So der Titel des Kommentars von Petersen (1952).

**ÜBER DEN AUTOR** Niklas Gutt studiert seit dem Wintersemester 2013/14 an der Ruhr-Universität Bochum die Fächer Klassische Philologie (Schwerpunkt Latein) und Geschichte. Im Winter 2015/16 hat er sein B.A.-Studium mit einer Arbeit zum verlorenen Schluss des pseudocaesarischen *Bellum Hispaniense* beendet und ein M.A.-Studium in Klassischer Philologie abgeschlossen.

## BIBLIOGRAPHIE

### Textausgaben und Kommentare

- Clausen (1994): Wendell Clausen, *A Commentary on Virgil Eclogues*, Oxford 1994.  
 Luck (1988): *Albii Tibulli aliorumque carmina*, edidit Georg Luck, Stuttgart 1988.  
 Maltby (2002): Robert Maltby, *Tibullus, Elegies. Introduction and Commentary* [Arca 41], Cambridge.  
 Mynors (1969): P. Vergili Maronis *Opera*, recognovit brevis adnotatione critica instruxit Roger A. B. Mynors, Oxford 1969.  
 Murgatroyd (1980): Paul Murgatroyd, *Tibullus I. A Commentary on the First Book of the Elegies of Albius Tibullus*, Pietermaritzburg.

### Sekundärliteratur

- von Albrecht (2006): Michael von Albrecht, *Vergil, Bucolica, Georgica, Aeneis. Eine Einführung*, Heidelberg.  
 Binder, Effe (2001): Gerhard Binder, Bernd Effe, *Antike Hirtendichtung. Eine Einführung*, Düsseldorf.  
 Bright (1978): Daniel F. Bright, *Haec mihi fingebam. Tibullus in his World*, Leiden.  
 Drews (1952): Herma Drews, *Der Todesgedanke bei den römischen Elegikern*, Kiel.  
 Eisenberger (1960): Herbert Eisenberger, „Der innere Zusammenhang der Motive in Tibulls Gedicht I,3“, in: *Hermes* 88, 188–197.  
 Gatz (1967): Bodo Gatz, „Weltalter, goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen“, in: *Spudasmata* 16, Hildesheim.  
 Genette (1993): Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt am Main 1993.  
 Hinds (1998): Stephen Hinds, *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge 1998.  
 Houghton (2007): Luke B. T. Houghton, „Tibullus’ Elegiac Underworld“, in: *The Classical Quarterly* 57 (2007) 153–165.  
 Petersen (1952): Botho Petersen, *Kommentar zu Tibulls Todeselegie I,3*, Freiburg.

- Veremans (1983): Jozef Veremans, „Tibull und der Isis- und Osiriskult“, in: Paul Händel, Wolfgang Meid (Hgg.), *Festschrift für Robert Muth*, Innsbruck, 547–557.
- Schiebe (1981): Marianne Schiebe, *Das ideale Dasein bei Tibull und die Goldzeitkonzeption Vergils* (Studia Latina Upsaliensa 13), Uppsala.
- Wimmel (1968): Walter Wimmel, *Der frühe Tibull* (Studia et Testimonia Antiqua 6), München.



---

# THEATERREZENSION

## *Poetry in Performance* *Almeida Greeks The Odyssey by Homer\**

Emma Greensmith  
*University of Cambridge*

The growing scholarly interest in performance studies within Classics has done much to re-emphasise the fact that many ancient masterpieces were originally created for appreciation not by lone individual readers but by spectators at a performance. Homeric epic is among the *loci classici* for such performative considerations. Performed by travelling poets for at least two hundred years before it was written down, the *Iliad* and *Odyssey* continued to be recited well into the Hellenistic and imperial eras, with a vibrant tradition of public rhapsodic competitions and *homēristai* shows attested as late as the second century AD.

The Almeida's live reading of the *Odyssey* sought to recapture some of this original recitative power. The event marked the final instalment of the "Almeida Greeks" festival, which between May and November last year staged productions of the *Oresteia*, the *Bacchae* and *Medea*, and hosted a series of accompanying talks and discussions – such as 'From Dionysus to Dawkins', and 'Oedipus Explored' featuring Classics-Professor Edith Hall and Psychoanalyst Dr. David Bell. In August the series moved from the tragic stage to the epic word: Homer's *Iliad* was read in full, in translation, by more than sixty artists before an audience at the British Museum, and was watched by more than fifty thousand people as it was live-streamed online.

On Thursday 12<sup>th</sup> November, it was the *Odyssey's* turn. From 9am to 9pm (or "Eos: Dusk til Dawn" as the programme described it) an army of famous actors and artists including Simon Russell Beale, Miranda Richardson and Sir Ian McKellen read Homer's sequel in Robert Fagles' translation, more than 12,000 lines of verse, live-streamed from unusual and iconic locations across London. Such 'long haul' readings are experiencing something of a renaissance in popular culture. Discussing the inspiration behind these events, the Almeida's artistic director Rupert Goold pointed to durational works by performance artist Marina Abramovic (such as her *512 Hours* at the Serpentine Gallery in 2014), and Dermot O'Leary's 24-hour dance for Comic Relief. Last autumn the National Theatre of Wales staged a full version of Christopher Logue's poem *War Music*, which audiences could watch either over four separate evenings or in an eight-hour run-through.

---

\* 12<sup>th</sup> November 2015, Almeida Theatre, UK. 4<sup>th</sup> International Festival of Greek Drama

Recently Melville's *Moby-Dick* has been read, complete, in Liverpool and London. And last month, to mark the poignant, posthumous publication of Seamus Heaney's translation of *Aeneid* VI, poets such as Simon Armitage, Matthew Hollis, Tom Paulin and Jo Shapcott read extracts of the work at the British Library; and Sir Ian McKellen narrated the verses in full on Radio 4's Book of the Week.

Despite such precedents, however, when it comes to the production of ancient works for modern audiences, in general the rule still holds that the more 'dramatic', the better. Theatrical productions of Greek tragedy reach for increasingly elaborate modern re-settings: Aeschylus' *Persians* at the National Theatre in 2010 took place in a village built for military exercises in the Cold War, and the Almeida's own version of Aeschylus' trilogy was replete with visual and verbal modern references; to *House of Cards*, *Macbeth*, the conflict in the Middle East, and at one point even Gilbert and Sullivan. Cinematic adaptations seem to work on the premise that the more blood, guts, gore and glitter one can throw at an ancient work, the more entertaining it will become. The recently-commissioned BBC series based on Homer's *Iliad*, and costing c. £2 million per episode, launched with the aim of "rivalling *Game of Thrones*" in size, scale, and special effects.

So the Almeida's Homer readings were, compared to the festival's more 'conventional' tragic productions, something of a risk. Would people come? Would they – could they – remain engaged? The huge success of the *Iliad* recital has proven that this model could work. But the innovations behind the *Odyssey* reading brought fresh hazards and complications. Rather than being delivered *in situ* (on the 'stage' of the British Museum), this performance embarked upon its own mini-*Odyssey* around the city of London. Professor Simon Goldhill began the marathon, walking into the Almeida theatre reading the opening lines of the proem in Greek. Mid-way through book two, the show was on the move: Kate Fleetwood donned a high-visibility jacket and declaimed her passage whilst walking through the streets of Islington. When Telemachus set off in a chariot from Pylos to Sparta, Bertie Carvel hopped into a black cab and headed into the city. For Odysseus' stormy sea adventures, the performers and live audience were carried in a boat along the Thames. Juliet Stevenson read the cyclops episode from – where else? – a capsule in the London Eye. We then returned, like Odysseus, to our 'home' in Islington, with the Ithaca books beginning in the Town Hall and concluding in a 'secret location' – the old concrete shell of the Islington sorting office, now a building site, derelict and atmospheric, as the suitors were slain and the king returned to his throne.

The steps in this geographical tango were only announced on the day. Audiences could either move with the 'cast' through London, try to meet them at certain locations, or follow them online, via the video link and twitter feed or at the 'watching hub' in the theatre foyer. As an ensemble production, the sheer number of readers and places involved meant that opportunity for run-throughs and practices was limited: this was a show that would only come together in the moment of its performance.



Figure 1

This ambitious model, of ‘wandering poets’ declaiming on the move, both gave rise to the greatest successes of the day, and caused its most significant problems. On the positive side, the use of multiple locations was as clever as it was bold. After all, whilst the main action of the *Iliad* is concentrated on the plains of Troy, the *Odyssey* is self-consciously multifarious in its use of space. The dizzying movement between land and sea, palace and Pylos, earthy farmers’ huts and ethereal enchanted islands is central to the magic of the poem. Injecting a sense of this movement into an otherwise static recital, and encouraging the audience to make connections between the external locations and the internal settings of the poem (the ‘Eye’ and the cyclops; Islington and Ithaca; the Thames boat and Odysseus’ raft) was an ingenious move. Who says that you have to re-create the Cold War or reference *House of Cards* to achieve an inventive ‘adaptation’? For this *Odyssey*, London was turned into the stage, and the mapping of the text onto the city, in those moments, enriched our appreciation of both.

In the same spirit, the technique carried over from the *Iliad* recital of dividing up the text into a host of different readers (fifty-eight in total) produced great energy and impact. The overall effect of multiple performers taking over from one another in turn cannily evoked (whether consciously or not) the ancient rhapsodic technique of ‘capping’, whereby competing rhapsodes ‘answered’ one another as they performed their sections of verse. In London as in antiquity, Homeric performance was a culminating, kaleidoscopic experience. This plethora of readers also produced a variety of ‘responses’. All performance is, of course, an act of interpretation, and each artist’s delivery of his or her passage revealed their personal take on the text; idiosyncratic and impressionistic – even instinctive, due to the very short rehearsal times involved. It was fascinating to see how such distinguished performers responded to the nuances of the poem.

One of the highlights for me was Sir Ian McKellen’s gentle waking of Odysseus from



Figure 2

his slumbers on the shore of Ithaca, which captured so beautifully the confusion, wonder, panic and warmth in the hero's gradual realisation that he is home. Scott Handy, who took over from Sir Ian, was equally engaging as he moved us into a more light-hearted, comic mode. Reading the exchange between Odysseus-the-beggar and Eumaeus (*Odyssey* 14) his 'rustic' rendering of the swineherd's lines – in the sing-song accent of a country-farmer – riffed pleasingly on the tone of Fagles' translation ("what's got into yer head, that crazy plan to mingle w'the mob of suitors?"). After the shift from Town Hall to building site, Andrew Scott made the audience laugh and shudder as the action careered towards the slaughter of the suitors; whilst Lia Williams, channelling the menacing threats of Pallas Athene, narrated the closing battle with a quiet intensity that thrilled us into rapt silence.



Figure 3

That said, the day was not without its frustrations. The multiple locations, whilst creating a major part of the event's allure, also made it disjointed and difficult for an

audience literally and virtually to follow. For the would-be live listeners in London, the last minute announcement of the programme and subsequent timing delays made it hard to know where the performance was at any given time. Far from the romantic image of a mass audience on the move, traversing London with the performing poet, the reality was a much less convivial process of queues and confusion; waiting outside the Town Hall in the cold, hoping that the ship would sail in soon. The online streaming was presumably intended to circumvent this problem. Unfortunately, this suffered from frequent technical glitches. The sections read on the double decker bus were almost incomprehensible to those watching online, cutting out every few minutes, and Lia Williams' powerful delivery of the final verses was nearly lost to the audience in the foyer due to a prolonged stint of buffering. These slip ups, negotiated in good grace by the production team, had a certain charm and humour. As one audience member commented afterwards, there was a sense in which such moments of confusion "humanised" the production, and contributed to the spontaneous, unpredictable energy of the day. I could not help but feel however that part of the thrill of such marathon readings is the opportunity for the audience to 'be there' for the duration; to listen – either in person or online – continuously and intensely, as the hours melt away and captivated attention veers towards borderline discomfort and back again. The frequent changes of location, and the inevitable technological hiccups that accompany filming 'on the move', cut this experience up into chunks; and the breaks and jolts punctured just some of the magic that would have come with hearing the *continuous* epic song.

In the same way, the multiplicity of readers, whilst providing a stimulating range of responses, also produced a disparity in listening experience; particularly since some readings simply worked better than others. Jessica Brown Findlay's recital showed her nerves; and consequently some of the emotional subtleties of her passage, which included the touching and telling moment of Eumaeus laying down a cloak for the beggar, fell flat. Jeremy Irvine veered too far the other way, over-acting where the text called for restraint. As he narrated the suitors' response to Telemachus' return, his distortion of the cautious speech of the 'good suitor' Amphinomus into a boisterous battle cry meant that the sensitivities of this intriguing character were not quite communicated to the audience.

Despite such minor shortcomings, there is no doubt that this will be remembered as a unique and exhilarating performance experience. Rupert Goold and his team deserve plaudits for the scale and ambition of their vision, a spoken rhapsody which succeeded above all in reminding us how powerful recitative readings can be. Stripped of all trappings of theatricalisation, Homer's *Odyssey* came to life in London, and was made relevant to a new audience in all of its long, formulaic splendour. Amidst the modern landscape of London and the technological pizzazz of live-streaming, the event therefore did have something essentially ancient at its core. It offered a taste of what it would have been like to hear epic poetry narrated aloud, by travelling poets and competitive bards, in

a diverse performance experience sometimes preened, sometimes clumsy, which left an audience with the sounds of the song ringing in their ears, and its words dancing before their eyes.

eg357@cam.ac.uk

**ABOUT THE AUTHOR** Emma Greensmith is in the second year of her Ph.D. at the University of Cambridge, where she is working as part of the AHRC Collaborative Research Project *Greek Epic of the Roman Empire: A Cultural History*. She is writing her thesis on the reception of Homer in Imperial Greek Epic, focusing on the *Posthomerica* of Quintus Smyrnaeus (an Iliadic *sequel* from the 3<sup>rd</sup> century AD). She is particularly interested in the poetics of impersonation, the construction of epic authorial identity, and the cultural politics of imitation.

#### **LIST OF ILLUSTRATIONS**

Figure 1: Stanley Tucci in front of the London Eye, © Manuel Harlan.

Figure 2: Ian McKellen reading from in the town hall's council chamber, © Manuel Harlan.

Figure 3: Ian McKellen, © Manuel Harlan.