

WAS S

IN LANGSAMER

eisodos

**Zeitschrift für
Antike Literatur
und
Theorie**

WO L K E N N F O R M A T E

schraubt
das glas
geteilt

ist runde ist kein rein ist kein raus
hermetisch geschlossen ist beiderseits einsam

kleine bewegung der hand stülpt
leere ins nichts gibt kaum luft
darin sich auflösen

pendens

blicken zwischen landeinwärts geneigt
blätter noch keine und
schon im gedächtnis
krähen erweil auf dem äußersten ast
auf im raum zwischen grün und schwarzweiß
die schwerkraft gehoben

2016 (2) Sommer

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

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

Christiane Reitz

Universität Rostock

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

Das Titelbild ist ein Ausschnitt des Schutzumschlags des Gedichtbandes *wolkenformate* von Dirk Uwe Hansen, Photographie: Michael Wagener, © gutleut Verlag 2016.

eisodos

**Zeitschrift für
Antike Literatur
und
Theorie**

2016 (2) Sommer

Inhaltsverzeichnis

Vorwort der Herausgeberinnen	1
Wie ein Kind am Strand Scherben sammelt	
Dirk Uwe Hansen	2
Ovid <i>Amores I</i>	
Jonas Ludäscher	8
Fool's Gold	
Evan Armacost	19
Buchrezension	
Vanessa Zetzmann	29
Theater ist kein Textmuseum!	
Jan Philipp Gloger	36

VORWORT DER HERAUSGEBERINNEN

Sommer und Ruhe sind in den vorangegangenen eineinhalb Monaten kaum in der **eisodos**-Redaktion eingekehrt. Mit dicken Pullovern und rauchenden Köpfen, mit dampfenden Kaffeetassen vor der Nase und vor den Augen die Aussicht auf naßkaltes Sturmtreiben kümmern wir uns in Bochum und Berlin um die letzten Feinarbeiten an der diesjährigen – wahrlich prall gefüllten – Sommerausgabe. Mit zwei Interviews, zwei Artikeln und einer Buchrezension haben wir uns diesmal mächtig ins Zeug gelegt.

Dirk Uwe Hansen, Dichter und Altphilologe an der Universität Greifswald, erzählt in unserem Interview von seinen Übersetzungen und Nachdichtungen Sapphos, von seiner eigenen Lyrik sowie, wie die griechische Antike sein Leben als Dichter bereichert. Ovid und die Frage, wie narratologische Überlegungen zu den *Amores* die Einleitungs- und Schlussgedichte mehr aufschließen, erörtert Jonas Ludäscher von der Universität Eichstätt. Die düstere Umdeutung von Vergils goldenem Zeitalter durch Senecas *Hercules furens* bedenkt Evan Levine von der Boston University in seinem Beitrag. Vanessa Zetzmann von der Universität Würzburg bespricht in ihrer Buchrezension einen aus einer Tagung entstandenen Sammelband, der sich dem antiken und mittelalterlichen Tragikkonzept zuwendet und für die Bedeutung dieser antiken Konzept für die Deutung antiker Literatur wirbt. Schließlich haben wir für unsere Theaterrezension diesmal ein neues Format ausprobiert, nämlich das des Interviews. Der Regisseur Jan Philipp Gloger sprach mit **eisodos** über seine Inszenierung der euripideischen *Troerinnen* am Staatstheater Karlsruhe und plädiert beherzt für ein Theater, das mehr als Textexegese ist.

Die Herausgeberinnen

Bettina Bohle

Universität Bonn

Lena Krauss

Universität Zürich

und die Redaktionsassistentin

Helen Neutzler

Ruhr-Universität Bochum

WIE EIN KIND AM STRAND SCHERBEN SAMMELT

Ein Interview mit Dirk Uwe Hansen

Dirk Uwe Hansen

Dichter & Altphilologe

eisodos Du hast Epigramme der *Anthologia Graeca* und die Fragmente Sapphos übersetzt. Was fasziniert dich an diesen Texten? Was können wir heute noch damit anfangen?

Dirk Uwe Hansen Zur Anthologie bin ich eher von außen gekommen, zunächst aus literaturhistorischem Interesse: Die Sammlung hat mich fasziniert als Gemeinschaftswerk vieler Sammler, Redaktoren und Dichter, die auch noch in Raum und Zeit denkbar weit voneinander entfernt waren. Hinzu kommt natürlich, dass das Epigramm eine so unglaublich vielfältige, flexible und langlebige Gattung ist. Während die anderen literarischen Genera ja meist eine Hochzeit haben, mit der wir sie hauptsächlich verknüpfen, blüht das Epigramm von archaischer bis in byzantinische Zeit durchgehend, wenn auch im Hellenismus die meisten Blüten zu finden sind. Wir haben hier also eine Art Geschichte der griechischen, oder besser: griechischsprachigen Literatur in Beispielen, und das auch noch in einer wunderschönen Handschrift, die selbst einen interessanten Fall von komplexer Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte repräsentiert. An die Übersetzung habe ich mich dann aber erst herangetraut, als ich mit Jens Gerlach, Kyriakos Savvidis, Christoph Kugelmeier und Peter von Möllendorff Mitstreiter für das Projekt gefunden hatte. Und erst beim Übersetzen ist mir dann letztlich klar geworden, von welcher bewundernswerten Qualität viele dieser Epigramme sind. Und seitdem kann ich mich immer wieder neu dafür begeistern, wie die Autoren und die wenigen Autorinnen der Sammlung es schaffen, mit nur einer Handvoll von Versen Gegenstände und Situationen vor Augen treten zu lassen, Personen zu charakterisieren oder gleich kleine Dramen ablaufen zu lassen.

Was ein heutiger Leser mit den Texten anfangen kann, hängt sicher sehr stark davon ab, wieviel von seiner Lebenswirklichkeit er in den Texten wiederentdeckt oder mit welchem Erkenntnisinteresse er an die Sammlung herangeht. Wenn Rufin etwa von einem erfolgreich oder katastrophal endenden Liebesabenteuer berichtet, wird man das leicht nachvollziehen können und sicher mit viel Genuss die knappe und pointierte Beschreibung lesen; auch die Schilderung eines Haines oder einer Quelle, als Ort einer Weihung etwa, wird uns erfreuen können wie ein Naturgedicht. Wenn aber statt des Ortes einer Weihung ellenlang die geweihten Gegenstände beschrieben werden, wenn es sich dabei um

Schöpfkellen, Fleischgabeln und Messer eines in Rente gehenden Koches handelt, wenn das Thema dann auch noch in mehreren Gedichten nacheinander vorgenommen wird und die Formulierungen dabei immer komplizierter werden, dann muss man schon sehr viel Freude an manierter Literatur haben, um das noch mit Lust lesen zu können. Dafür sind gerade solche Epigramme und Epigrammreihen natürlich aus (literatur)historischer Sicht von hohem Interesse.

Mit Sappho ging es mir ganz anders. Ich habe mir vor dreißig Jahren, nicht ohne eine gewisse naive Selbstüberschätzung, gleich nach meinem ersten Semester „Griechisch für Anfänger“ die Tusculum-Ausgabe von Max Treu gekauft und begonnen, mich – zunächst ohne großes Verständnis – durch die Fragmente zu arbeiten. Und auch wenn es mir an allen Ecken und Enden an Kenntnissen gemangelt hat, haben mich doch immer wieder einzelne Verse und Formulierungen so sehr begeistert, dass ich sie auf der Stelle auswendig lernen wollte, der Apfel (Frg. 105) natürlich, die Hyazinthe (Frg. 105c), der Mond (Frg. 168b), die Liebespathologie (Frg. 31) ... Im Laufe der Jahre ist mein Verständnis dann doch ein wenig gewachsen, die Begeisterung dabei auch, für Sapphos Umgang mit Sprache und – vor allem – der Metrik.

Und was wir heute noch damit anfangen können? Vielleicht bin ich ja immer noch ein bisschen naiv, aber ich kann mir gar nicht vorstellen, dass man die Reste von Sapphos Dichtung betrachten kann, ohne Begeisterung zu empfinden.

eisodos Wie beeinflusst deine Übersetzertätigkeit Deine eigene Lyrik und wie wiederum beeinflusst deine eigene Lyrik Deine Übersetzungen antiker Gedichte?

Dirk Uwe Hansen Dass die beiden einander beeinflussen, scheint mit sicher. Wie genau das passiert, ist schwer zu sagen; für mich gehören die beiden Tätigkeiten so sehr zusammen, dass ich sie nur schwer auseinanderdröseln kann – ich vermute, dass, wenn ich ein Gedicht lese, und den Wunsch verspüre, es zu übersetzen, dieselben Hirnregionen aktiviert werden, wie wenn ich eine Idee zu einem eigenen Gedicht habe; das ist mit Sicherheit passiert, als ich Phoebe Giannisis Band *Homerika*¹ gelesen habe. Andererseits übersetze ich natürlich auch manchmal Epigramme nur deswegen, weil sie in der *Anthologia Graeca* stehen, auch wenn sie mich vielleicht nicht gerade inspirieren.

Vielleicht hat das Übersetzen auch einen ähnlichen Effekt, wie das Kopieren alter Meister für einen bildenden Künstler hat: Beim Übersetzen muss ich mich Aufgaben stellen, die ich in der eigenen Produktion vermeiden kann, und lerne so etwas dazu – Dialoge zu schreiben etwa, Liebesgedichte oder ‘witzige’ Gedichte, Und schließlich kann man natürlich überhaupt nicht schreiben, ohne sich anderen Texten auszusetzen, und das Übersetzen ist für mich die intensivste Form der Auseinandersetzung mit einem fremden Text. Zwei Dinge, die mich beim Schreiben eigener Texte sehr stark beschäftigen, kann ich ziemlich direkt auf meine Übersetzertätigkeit zurückführen: Ich versuche zunehmend,

¹ Erschienen bei Reinecke & Voß 2016.

meine Texte zu verknappen und sie dabei mit einem konkreten Ort oder einer konkreten Situation zu verbinden, das habe ich von den Epigrammen übernommen oder zumindest in der Beschäftigung mit den Epigrammen weiterentwickelt. Und die Metrik natürlich: Mich hat von Anfang an der Rhythmus der sapphischen Gedichte fasziniert und eine Zeitlang habe ich versucht, sie tatsächlich im Versmaß des Originals zu übersetzen, also die quantifizierende Metrik in eine entsprechende akzentuierende deutsche zu überführen. Das hat nicht sehr gut funktioniert; die Übersetzungen wurden dadurch zu einförmig und entsprachen viel zu wenig der Flexibilität der sapphischen Verse, bei denen ja Wort- und Versakzent miteinander spielen können statt in eins zu fallen. Ich habe daher für die Übersetzungen ganz darauf verzichtet. Für die freien Bearbeitungen habe ich dann aber einzelne rhythmische Figuren, wieder in akzentuierender Form, übernommen und die Gedichte dann um diese Passagen herum aufgebaut. Und diese Technik benutze ich auch für meine eigenen Gedichte; die meisten beginnen mit einer Formulierung, die mich rhythmisch überzeugt – häufig ist das ein Pherekrateus, habe ich festgestellt –, um die herum ich dann den Text aus Stücken, die als Bruchstücke äolischer Verse gelesen werden könnten, aufbaue – gern und immer wieder auch in korrespondierenden Strophen.

eisodos Sapphos berühmtes Gedicht über Eifersucht (Fr. 31) scheint uns frappierend nah. Jeder, der das quälende Gefühl der Eifersucht kennt, meint, das Gedicht spreche ihr/ihm aus der Seele. Wie gelingt ihr dies? Und ist dies in deinen Augen die genuine Aufgabe von Lyrik oder Literatur insgesamt?

Dirk Uwe Hansen Ist es denn ein Gedicht über Eifersucht? Ich gebe dir Recht darin, dass das Gedicht uns frappierend nah ist, aber es ist doch auch erstaunlich, dass es uns als Schilderung von Eifersucht so nahe gehen kann, wie als Schilderung der Symptome von Verliebtheit, von Erinnerung an Verliebtheit, von Verlustangst oder sogar (wie Svenbro es vorgeschlagen hat) der Panik des Autors angesichts des eigenen Textes.² Mir will eher scheinen, dass es nicht Sappho gelingt, ihre Stimme auf uns zu übertragen, sondern uns, ihre Worte in einen von uns vorgeschaffenen Kontext zu übernehmen. Und doch ist es natürlich Sappho, die ihrem Text diese Qualität gibt. Vielleicht funktioniert gerade dieser Text so gut, weil er wenig voraussetzungsreich ist, – das wird er ja erst, wenn wir versuchen herauszufinden, warum und wo „der Mann da“ der Angesprochenen gegenüber sitzt, und wie genau sie eigentlich angesprochen wird –, und Sappho Formulierungen wählt, die in der Schlichtheit, mit der sie die körperlichen Erscheinungen konstatieren, unmittelbar verständlich scheinen? Hinzu kommt natürlich, dass wir Menschen offenbar das Bedürfnis haben, uns in dieser Weise verstanden zu fühlen. Und natürlich kann es sehr tröstlich sein, das eigene Erleben und Erleiden in einem Gegenüber gespiegelt zu sehen. Dass es aber die Aufgabe der Lyrik ist, für solche Spiegelungen zur Verfügung zu stehen, glaube ich nicht, ohne jedoch zu wissen, was die Aufgabe der Lyrik stattdessen ist. Vielleicht ist sie einfach

² Jesper Svenbro, *Echo an Sappho, Gedichte & Essays*, Waldgut Verlag 2011.

dafür da, Wesen aus Sprache zu schaffen, die dann die Leser, wenn sie sie mit Respekt und Sorgfalt behandeln, zum Leben erwecken können?

eisodos Dasselbe Gedicht Sapphos scheint uns fern, wenn wir bedenken in welchen kultur-historischen Kontext (der 'Mädchenschule') es steht. Wie gelingt es dir, den historisch-kulturellen Graben zwischen Antike und Heute in deinen Übersetzungen zu überwinden, oder gilt es diesen gar nicht zu überwinden, sondern ihm nur Rechnung zu tragen?

Dirk Uwe Hansen Ja, dieser Graben ist ein Problem, mit dem jede Sapphoübersetzung zu kämpfen hat; noch heftiger zeigt es sich etwa in der *Anthologia Graeca* bei Straton von Sardeis, mit dem ich gerade beschäftigt bin, aber diesen Graben gibt es natürlich auch bei Gedichten zu ganz unverfänglichen Themen wie Seefahrt oder Landbau. Ihn verschwinden lassen wollen, heißt, soweit ich sehe, der Autorin oder dem Autor Unrecht zu tun. Ihm Rechnung zu tragen, lässt sich gewiss leisten, etwa durch einen wissenschaftlichen Apparat aus Vor- und Nachworten und Anmerkungen, der diesen Graben auch für den Leser einer Übersetzung sichtbar bleiben lässt. Für die Übersetzung der *Anthologia Graeca* versuchen wir das auch. Bei meiner Sappho-Übersetzung habe ich beides nicht getan, sondern bin, um im Bild zu bleiben, diesseits des Grabens geblieben. Nachdem ich sehr lange zwar den Wunsch hatte, Sappho zu übersetzen, aber es mir nicht gelingen wollte, einen eigenen Zugang für eine Übersetzung zu finden, hatte ich – nicht zuletzt vermittelt durch Anne Carsons bewunderswerte Übersetzung in „If not. Winter³ – eine Art Schuppen-von-den-Augen-Erlebnis. Denn bei aller Bewunderung für Sappho als Dichterin, bei aller Begeisterung für die archaische äolische Dichtung, unmittelbar fasziniert war ich ja nicht von dem, was ich jenseits des Grabens vermutete, sondern von dem, was diesseits des Grabens von der missgünstigen Überlieferung an Land gespült worden ist – und zwar in genau der Form, in der es nun dalag.

Mit einem anderen Bild: Wie ich ja auch eine an den Strand gespülte Scherbe schön finden kann und interessant geformt, ohne zu wissen oder auch nur wissen zu wollen, ob sie ein Stück vom Hals einer Bierflasche oder Fragment eines Kirchenfensters ist, so haben mich eben auch die Reste der Dichtung Sapphos in genau der Form fasziniert, die sie ohne Zutun der Dichterin und häufig genug durch puren Zufall bekommen haben. Und so habe ich dann ein paar herrliche Monate damit verbracht, mir, wie ein Kind am Strand Scherben sammelt, eine Sammlung von Stückchen sapphischer Dichtung zusammenzutragen, ihre Formen genau anzusehen, manche versuchsweise aneinanderzulegen, sie zwischen Auge und Sonne zu halten und mich an den Farben zu freuen, die an den Bruchkanten aufleuchten. Die Texte, die dabei entstanden sind, waren der Versuch, diese Eindrücke irgendwo zwischen Übersetzung, Nachdichtung und von Sappho inspiriertem eigenen Gedicht festzuhalten, einmal in einer möglichst schlichten Umrisszeichnung, also einer Übersetzung, die mit einfachsten Mitteln den Bestand des Fragmentes wiedergibt,

³ Anne Carson, *If not. Winter, Fragments of Sappho*, London 2003.

und daneben in einer Art Farbskizze von dem Glitzern und Glänzen, das entsteht, wenn man diese Scherben in die Sonne hält, auch wenn dabei ihre ursprüngliche Form und Beschaffenheit nicht mehr zu erkennen ist.

ÜBER DIRK U. HANSEN Dirk U. Hansen studierte klassische Philologie in Hamburg und Köln und promovierte 1994 an Universität Hamburg über das attizistische Lexikon des Moeris. Er lehrt an der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. 2011 erschien der von ihm herausgegebene und mitübersetzte erste Band der *Anthologia Graeca* und seine Übersetzung von Phoebe Giannisis Band *Homerika* im Verlag Reinecke & Voß. Ebenfalls 2011 debütierte er mit dem Gedichtband *Sirenen*, dem 2012 die Übersetzungen und Nachdichtungen Sapphos *Scherben – Skizzen* folgte (beide im Udo Degener Verlag). 2013 legte er mit *zwischen unge / sehnen orten* bei Silbende Kunst seinen dritten Gedichtband nach. 2016 ist sein aktueller Gedichtband *wolkenformate* im Gutleut Verlag erschienen.

AUS DIRK U. HANSENS WERK Die folgenden zwei Texte entstammen dem 2012 erschienen Gedichtband *Sappho: Scherben – Skizzen*. Im Vorwort hierzu schreibt Dirk Uwe Hansen, er habe sich die Fragmente Sapphos „wie Scherben eines kostbaren Gefäßes ... vor Augen [gehalten] und hin und her [gedreht], um entweder das vollständige Gefäß aus ihnen zu erkennen, oder die Scherben selbst als geheimnisvolle und für sich selbst schöne Gegenstände zu betrachten“:

Sappho Frg. 30 Voigt / Übers. Hansen

Mädchen ...
 die ganze Nacht ...
 deine Lieben besingen und die der
 jungen Frauen mit dem Veilchenschoß.
 Doch aufgestanden ...
 geh zu deinen Freunden ...
 Soviel wie die hellstimmige ...
 Schlaf wollen wir sehen

Sappho / Nachdichtung Hansen

Da waren die jungen Frauen,
 die haben die ganze Nacht ge-
 sungen von deiner Liebsten
 Veilchenschoß. Aber du stehst
 auf; wie Lerchen wollen wir sein, wir
 wollen nicht schlafen

*Sappho Frg. 51, 52, 54 Voigt /
Übers. Hansen*

Ich weiß nicht, was ich tu. Zweifach sind
meine Überlegungen.

Ich glaube den Himmel zu berühren.

Den, der vom Himmel kam und einen pur-
purnen Mantel anzog.

Sappho / Nachdichtung Hansen

Was weiß denn ich wo
hin und welche ich bin
so schnell

so weit der Himmel / ist
nicht zu berühren und

wenn einer kommt von dort
der hüllt sich in Purpur

Das letzte hier vorgestellte Gedicht ist dem neusten Gedichband Hansens entnommen, der den Titel *wolkenformate* trägt:

rhododaktylos reverse

sind zwei finger
breit überm horizont
ballen wolken
krakeln mit schlackenschwarz
hinter scheiben
schmelzen die reste vom
regenbogen
vor dem anstich

OVID *Amores* I

Ein narratologischer Zugang

Jonas Ludäscher

Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt

1. Im Jahr 2014 hat Oliensis der Fülle der Beiträge, die sich mit den *Amores* Ovids befassen, eine neue, bedenkenswerte Nuance hinzugefügt: Sie vertritt die These, dass der Sprecher in den Gedichten des ersten Buches nicht durchgehend derselbe sei, sondern dass zwischen *Naso poeta* und *Ovidius auctor* unterschieden werden müsse; diese Unterscheidung zielt darauf ab, dass in den *Amores* einerseits der textimmanente, in den Rahmengesängen greifbare, *Naso poeta*, andererseits der textexterne *Ovidius auctor* als realer Verfasser des Werkes auftreten.¹

Im Folgenden soll auf der Grundlage der von Genette² entwickelten narratologischen Kriterien untersucht werden, ob diese Unterscheidung dahingehend verfeinert werden könnte, dass neben dem textexternen *Ovidius auctor* beim textimmanenten Ich weiter zwischen *Naso poeta* und „Naso amator“ unterschieden werden kann. Letztgenannter wäre demnach die fiktive Person, welche die Liebesgeschichte mit Corinna im ersten Buch erlebt und erzählt, *Naso poeta* hingegen ein fiktiver Dichter, der als Verfasser eben dieser Liebeserzählung betrachtet werden kann, und in den Gedichten, in denen er selbst als Sprecher auftritt – es handelt sich dabei um die Rahmengesänge *Am.* 1,1 und 1,15 – über den Entstehungsprozess des Werkes und seine eigene Stellung als Autor und Dichter referiert und reflektiert. Da im Folgenden der Fokus auf *Naso poeta* liegen soll, wird auf den Gedichten, in denen dieser als Sprecher fungiert, der Schwerpunkt der hier präsentierten Überlegungen liegen.

2. Im Rahmen einer auch heute noch lesenswerten Analyse postuliert Reitzenstein, *Am.* 1,1 „soll dem Leser den Schlüssel zum Verständnis des Ganzen in die Hand geben. Und das geschieht mit aller Deutlichkeit.“³ Für die Komplexität der ovidischen Dichtung spricht jedoch, dass diese von Reitzenstein festgestellte Deutlichkeit durchaus unterschiedlich wahrgenommen wurde und wird.⁴

¹ Oliensis (2014).

² Grundlegend Genette (³2010), daneben auch Genette (1989).

³ Reitzenstein (1935) 71.

⁴ Exemplarisch seien an dieser Stelle die Extrempositionen der divergierenden Meinungen genannt: Moles (1991), der die Kontinuität zwischen den einzelnen Elegien betont, auf der einen Seite, und auf der anderen die in Anlehnung an Oliensis (2014) hier vorgestellten Überlegungen; die Uneindeutigkeit des Anfanges betonen auch Baar (2006) 198 und Ferguson (1978).

Wichtig für das Verständnis sowohl des einzelnen Gedichtes als auch, und damit einhergehend, für das der gesamten Sammlung sind schon die ersten Verse. So evozieren diese durch die ersten Worte *arma gravi numero* die ersten Worte der *Aeneis* (*arma virumque cano*⁵) und erzeugen so auf Rezipientenseite eine Spannung zwischen der durch den Titel des Werkes aufgebauten Erwartungshaltung und dem tatsächlichen Beginn des Werkes.⁶ Diese Spannung wird erst im zweiten Vers aufgelöst, in dem deutlich wird, dass es sich bei dem Epos zwar um den ursprünglichen Plan des Dichters handelte, der aber von Cupido durchkreuzt wurde. Diese Aussage veranlasste Kenney zu der Feststellung, Ovid sei von Anfang seiner schriftstellerischen Laufbahn an ein Dichter der Verwandlung gewesen; die erste Verwandlung sei die des Versmaßes in *Am.* 1,1.⁷ Zu dieser Ansicht ist anzumerken, dass die Transformation des Versmaßes Voraussetzung für den Inhalt – und auch die Form – von *Am.* 1,1 ist und dementsprechend retrospektiv geschildert wird. Auch verdeutlicht allein der Gebrauch des elegischen Distichons, dass das geschilderte Vorhaben nicht umgesetzt wurde, da für die Gattung Epos der Hexameter das Versmaß der Wahl wäre.

Betrachtet man den zweiten Vers genauer, so kann man feststellen, dass bei *materia conveniente modis* („wobei der Stoff zum Versmaß passt“) erst mit *conveniente* deutlich wird, dass eben nicht der Hexameter, sondern das elegische Distichon das Versmaß des Textes ist.⁸ Auf diese Weise wird bereits auf formaler Ebene der Gegenstand der Dichtung deutlich, bevor er explizit genannt wird. Das Motiv der Übereinstimmung von Form und Inhalt wird auch in der Ansprache des Erzählers an Cupido aufgenommen, indem darauf hingewiesen wird, dass ein geeigneter Stoff fehle.⁹ So erscheint es des Weiteren als durchaus passend, dass diese Elegie das Eingangsmotiv des Metrums auch wieder in den beiden Schlusdistichen aufnimmt, in denen endgültig Abschied vom epischen Stoff genommen wird:

Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat:
 ferrea cum vestris bella valete modis!
 cingere litorea flaventia tempora myrto,
 Musa, per undenos emodulanda pedes!¹⁰

⁵ Vergil, *Aen.* 1,1.

⁶ Das einleitende Epigramm liefert keinerlei Informationen über den Inhalt der Gedichte. Freilich wäre auch an eine Variation des Motives der *militia amoris* zu denken.

⁷ Kenney (2002) 27.

⁸ Diese Erkenntnis wird dem modernen Leser freilich durch das gängige Druckbild schon durch einen flüchtigen Blick auf die Seite zugänglich, doch schon bei der handschriftlichen Überlieferung (als Beispiel diene hier die St. Galler Handschrift, online einzusehen unter <http://www.e-codices.unifr.ch/de/list/one/csg/0864>) und insbesondere bei akustischer Rezeption ist dies weniger offensichtlich.

⁹ *Am.* 1,1,19–20.

¹⁰ *Am.* 1,1,27–30: „Das Werk erhebt sich mir in sechs Versfüßen, in fünf senkt es sich nieder: / Lebt wohl ihr grausamen Kriege mit eurem Metrum! / Bekränze die blonden Locken mit Myrte vom Ufer, / Muse, die man mit elf Versfüßen besingen muss!“

Dass freilich eben dieser Abschied, der hier das Ende der Elegie markiert, Voraussetzung für die Entstehung des Textes ist, der ihn beinhaltet, wird nicht explizit thematisiert.

Unbestreitbar ist aber die Schwerpunktsetzung des ersten Gedichtes, die sich aus dem ersten Distichon ergibt: Die Dichtung selbst und die Tätigkeit des Dichters, nicht Liebe sind das Thema der ersten Verse und auch des gesamten ersten Gedichtes.¹¹ Neben Informationen über die Art der Dichtung finden sich aber auch Aussagen der Erzählerfigur über sich selbst. So wird gleich im Eingangsdistichon deutlich, dass es sich beim Sprecher um einen Dichter handelt. Diese Erkenntnis steht jedoch nicht im ersten Vers, sondern wird erst im zweiten zur Gewissheit. *Am.* 1,1,1 kann noch als möglicher erster Vers eines Epos betrachtet werden,¹² erst *Am.* 1,1,2 schafft Klarheit darüber, dass diese Verse nicht den Beginn einer epischen Erzählung darstellen, sondern dass hier ein Dichter über den Entstehungsprozess des vorliegenden Textes berichtet. Jedoch wird auch hier der genaue Punkt der Eindeutigkeit unterschiedlich identifiziert. Baar etwa geht davon aus, dass bereits *edere* den poetologischen Kontext eindeutig definiert,¹³ während Ferguson unter Verweis auf die Phrase *proelia edere* („eine Schlacht austragen“) auch *edere* noch als nicht eindeutig ansieht.¹⁴ Festzuhalten bleibt aber, dass sich der Erzähler in den ersten beiden Versen als Dichter zu erkennen gibt, der vom Entstehungsprozess seiner Dichtung berichtet. Diese Darstellung endet jedoch nicht nach den ersten Versen, sondern zieht sich durch das ganze Gedicht.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch die wiederholte Selbstdarstellung der Erzählerfigur. So wird in den Eingangsversen die für den Hellenismus typische Abkehr von dichterischen Großformen in ihr Gegenteil verkehrt, indem ein Epos als eigentlich intendiertes Werk angegeben wird. Dass dieses freilich nicht verwirklicht wurde, sondern durch göttliches Eingreifen – hier durch Cupido – verhindert wird, hat zur Folge, dass entgegen der ursprünglichen Absicht eben doch Elegie verfasst wird.

Auch die Rede an Cupido enthält Informationen über die Erzählerfigur, indem sich der Erzähler selbst als *uates*¹⁵ („Dichter“) bezeichnet.¹⁶ Dies allerdings in der Form, dass *Pieridum uates, non tua, turba sumus* („Wir sind Dichter der Musen, nicht deine Schar“) inhaltlich verschiedene Facetten aufweist. So wird zum einen negativ geäußert, dass Cupido eigentlich nicht die zuständige Gottheit für Dichtung, oder zumindest die angestrebte Art der Dichtung, ist.¹⁷ Zum anderen werden positiv die Musen¹⁸ als die Gottheiten dar-

¹¹ Baar (2006) 197.

¹² So spricht in Verg. *Aen.* 1,1 der Erzähler selbst, in Hom. *Od.* 1,1 taucht er immerhin als Pronomen auf.

¹³ Baar (2006) 198.

¹⁴ Ferguson (1978) 121; allerdings ist bedenkenenswert, dass in der lateinischen Literatur weder *arma* noch *bella* als Objekte zu *edere* verwendet werden, so dass es sich dabei um eine sprachliche Neuschöpfung Ovids handeln würde, was freilich nicht auszuschließen ist.

¹⁵ *Am.* 1,1,24.

¹⁶ Vgl. dazu ausführlich Newman (1967).

¹⁷ Eine Aussage, die sich in *Am.* 1,2 anders darstellt, da dort eben gerade die Dichter im Gefolge von Cupidos Triumphzug auftauchen.

¹⁸ Wie McKeown (1989) ad loc. richtig feststellt, handelt es sich hier bei den Pieriden um die tatsäch-

gestellt, denen sich der Erzähler zugehörig fühlt. Schließlich ist auch die Bezeichnung *uates* als programmatisch zu betrachten. Bei diesem Wort handelt es sich um ein in augusteischer Zeit wieder verwendeten archaischen Ausdruck, um eine Abgrenzung zu *poeta* zu schaffen. Durch den Plural – *turba* verdeutlicht, dass es sich nicht um einen poetischen, sondern einen echten Plural handelt – wird ferner deutlich, dass sich der Erzähler hier in einen größeren literarischen Kontext einordnet. Dieser Kontext wird an dieser Stelle freilich nicht weiter ausgeführt, jedoch liefert der Dichterkatalog in *Am.* 1,15 nachträglich eine ausführliche Aufzählung von bedeutenden Dichtern, in deren Reihe sich der Sprecher einordnet.

Neben dieser Funktion der Selbstbeschreibung durch *uates* erfolgt hier aber auch eine Abgrenzung zu Cupido, der in V. 5 als *saeue puer* angeredet wird.¹⁹ Dadurch wird an dieser Stelle ein Gegensatz zwischen dem jugendlichen Alter Cupidos einerseits und dem „dignified archaic term“²⁰ *uates* andererseits konstruiert, der den Unabhängigkeitsanspruch des Dichters und seiner Dichtung gegenüber Cupido verdeutlichen soll; dies ist auch die Kernaussage der weiteren Ansprache des Erzählers an Cupido, die auch durch mythologische Beispiele (V. 7–12) untermauert wird. Davis hat zum im Verlauf des Gedichtes wechselnden Gebrauch der Begriffe *uates* und *puer*²¹ festgestellt, dass durch das erneute Auftauchen ein Rollenwechsel markiert werde, der sich im Laufe des Gedichtes vollziehe und in V. 26 seinen Wendepunkt erreiche.²² Die Frage ist nun aber, ob hier tatsächlich ein Wechsel vorliegt. So wird Cupido als die für das vorliegende Werk inspirierende oder vielmehr prägende Gottheit bereits in V. 3f. dargestellt und behält diese Rolle auch bei; in V. 24 untermauert seine knappe Replik auf die Worte des Erzählers ‘*Quod’ que ‘canas, vates, accipe’ dixit ‘opus!’* seinen Anspruch auf den Einfluss auf die Dichtung. Auch wenn der Gebrauch von *uates* in diesem Vers sarkastisch ist,²³ wird auf diese Weise letztendlich dem Erzähler die Funktion des Dichters dennoch nicht abgesprochen. Das einzige, was sich auf den ersten Blick ändert, ist das hierarchische Verhältnis der beiden. Hier ist allerdings festzuhalten, dass es sich bei der ersten Darstellung dieser Hierarchie um die Perspektive des Erzählers handelt. Diese Perspektive wird rückblickend in den Entstehungsprozess des Werkes verlegt. Für den Rezipienten der Dichtung ist jedoch schon durch das verwendete Versmaß ersichtlich, dass diese Einschätzung der Machtverteilung in der Dichtung nicht zutrifft. Daher ist der einzige Prozess, der stattfindet, die Erkenntnis des Erzählers, der in V. 25–30 schließlich einsehen muss, dass in seinem Falle eben doch Cupido und nicht er

lichen Musen und nicht um die Töchter des Pieros, die mit diesen in den Wettstreit treten. Wobei diese potentielle Ambiguität auch einen humoristischen Reiz haben könnte.

¹⁹ Der Umstand, dass dadurch das Wort im ersten wie im letzten Vers (V. 20) der direkten Rede des Erzählers das Wort *puer* auftaucht, mag zwar auffällig sein, da es jedoch in völlig unterschiedlichen Kontexten – einmal in Bezug auf die Gottheit, am Schluss als mögliches Objekt der Liebe – verwendet wird, würde es zu weitgehen, hier von einem Rahmen zu sprechen.

²⁰ McKeown (1989) ad loc.

²¹ Beide tauchen V. 24f. wiederum in zwei aufeinanderfolgenden Versen auf.

²² Davis (1989) 63 f.

²³ So McKeown (1989) ad loc.

selbst oder die Musen die letztendliche Entscheidung über den Gegenstand der Dichtung treffen.

Auffällig ist in diesem Zusammenhang darüber hinaus, dass drei Distichen, das zweite (V. 3f.) und das vorletzte (V. 27 f.) des Gedichtes sowie mit V. 17f. auch das vorletzte der Rede des Erzählers, auf das Versmaß Bezug nehmen; lediglich an zwei Stellen (V. 19f. und V. 26) wird auf den potentiellen Inhalt der von Cupido inspirierten Dichtung verwiesen. So ergibt sich quantitativ, betrachtet man aber die gesamte Elegie auch qualitativ ein stärkeres Gewicht auf die formalen Aspekte und die Produktionsseite der Dichtung. Dies hängt auch damit zusammen, dass es sich bei dem autodiegetischen Erzähler²⁴ selbst um einen Dichter handelt, der hier laut Oliensis in einem „incorporated preface“ die Entstehungsgeschichte der *Amores* schildert.²⁵

Dies wirft jedoch die Frage auf, ob *Am.* 1,1 tatsächlich als „integriertes Vorwort“ gesehen werden kann. Der Begriff wird zwar von Genette explizit anhand von Werken der griechisch-römischen Antike entwickelt,²⁶ bei diesen liegt aber ein anderer Befund vor als dies bei den *Amores* der Fall ist. So ist den von Genette untersuchten Epen, Romanen und historiographischen Werken²⁷ gemein, dass zwar eine Unterteilung in Bücher vorliegt, diese Bücher aber in sich nicht, wie die *Amores*, in einzelne Gedichte untergliedert sind. Aus diesem formalen Grund würde *Am.* 1,1 somit die Funktion eines „normalen“ Vorwortes²⁸ einnehmen. Und tatsächlich finden sich auch typische Funktionen eines Vorwortes: So wird über den Entstehungsprozess (V. 1–2) ebenso referiert wie, am selben Ort, auch über Gattungszugehörigkeit und -charakteristika reflektiert wird.²⁹

Es bleibt die Frage, ob *Am.* 1,1 überhaupt als Paratext angesehen werden kann. Betrachtet man die handschriftliche Überlieferung, mögen Zweifel angebracht sein: weder in der St. Galler Handschrift noch in der Oxforder³⁰ findet sich eine Trennung zwischen dem einleitenden Epigramm und der folgenden Elegie. Sollte dieser Befund antiker Schreibpraxis entsprechen, hätte, metaphorisch gesprochen, der Leser schon mit dem Epigramm die Schwelle zum Werk überschritten und befände sich somit mit *Am.* 1,1 bereits, jenseits des Paratextes, im eigentlichen Text. Führt man sich aber den Inhalt dieser Elegie vor Augen, weist sie, wie bereits gesagt, mehr paratextuelle als elegische Momente auf. Auch die Stellung innerhalb des ersten Buches lässt die Klassifizierung als Paratext durchaus zu. Das einleitende Epigramm kann etwa als Vorwort zur zweiten Auflage³¹ betrachtet wer-

²⁴ Zum Begriff vgl. Genette (2010) 159.

²⁵ Oliensis (2014) 209; der deutsche Begriff lautet integriertes Vorwort; im Folgenden wird der deutsche Terminus verwendet.

²⁶ Genette (1989) 159–160.

²⁷ Neben Homer und Vergil nennt Genette unter anderem Herodot und Thukydides.

²⁸ Normal wäre es freilich in dem Sinne, dass es ein eigenständiger Paratext im Sinne Genettes wäre.

²⁹ Zu Funktionen von Vorworten s. Genette (1989) 190–227. Auch hier ist allerdings zu berücksichtigen, dass diese, wie sämtliche übrigen Kriterien, Genettes deskriptiv und keinesfalls normativ zu verstehen sind.

³⁰ Für die St. Galler s.o. Anm. 6, für Einsichtnahme in und Photographien aus der Oxforder möchte ich an dieser Stelle Herrn Linus Ubl herzlich danken.

³¹ Dafür, dass es sich bei der überlieferten Form um die proklamierte zweite Auflage handelt, sprach

den, während *Am.* 1,1 als Vorwort zur elegischen Dichtung dient. Folglich liegt ein Vorwort (das Epigramm) vor, das sich auf den äußeren Aspekt der um zwei Bücher gekürzten Neuauflage bezieht, und ein weiteres (*Am.* 1,1), das eine fiktive Entstehungsgeschichte liefert. Die Folge daraus ist, dass sowohl das Epigramm als auch *Am.* 1,1 als Paratext betrachtet werden können; die Frage, die sich daraus ergibt, ist aber, zu welchem Bezugspunkt sie Paratext sind. Eine mögliche Lösung wurde eingangs bereits angedeutet.

So kann das Epigramm als Vorwort zu den *Amores* im Sinne Genettes gesehen werden. *Am.* 1,1 wiederum erfüllt dieselbe Funktion für den elegischen Inhalt. Man könnte es daher als integriertes Vorwort sehen; dagegen spricht jedoch seine inhaltlich eindeutige Abgrenzung von den folgenden Elegien, so dass es durchaus möglich ist, diese Elegie als eigenständiges Vorwort zu betrachten. Unabhängig von den terminologischen Feinheiten scheint jedoch klar, dass durch den Status als Paratext eine eigene diegetische Ebene etabliert wird, in der ein Dichter über sein Werk berichtet und reflektiert. Dieser Unterschied spiegelt sich in der anfangs erwähnten, von Oliensis im Kontext ihrer Analyse von *Am.* 1,15 vorgeschlagenen Unterscheidung von Ovid als textexternem Autor einerseits und Naso als textinternem Dichter und Liebhaber andererseits wider.³² Auf Grundlage der vorherigen Ausführungen kann diese Differenzierung aber noch weiter verfeinert werden. So ist es möglich, das Konstrukt des intradiegetischen Naso in einen *Naso poeta* und einen *Naso amator* zu unterscheiden. Ersterer tritt im textinternen Paratext in Erscheinung, letzterer ist das elegische Ich.

3. In einem nächsten Schritt gilt es zu prüfen, ob sich diese Unterscheidung auch anhand von *Am.* 1,15 aufrechterhalten lässt. Zu den Besonderheiten des ersten Buches der *Amores* gehört die abschließende Elegie 1,15. Während nämlich jedes der drei Bücher über ein eigenes Einleitungsgedicht verfügt, weisen nur das erste und dritte ein eigenes Abschlussgedicht, das Martini als „Epilog“ bezeichnet,³³ auf. *Am.* 1,15 unterscheidet sich dabei von *Am.* 3,15 dadurch, dass es rein selbstreflexiv ist und keinerlei weitere biographischen Informationen über den Sprecher bietet.³⁴

Beim Abschlussgedicht des ersten *Amores*-Buches stellt sich zunächst die grundsätzliche Frage nach der Art des Textes.³⁵ So zählt McKeown dieses Gedicht zu den Sphragisge-

sich jüngst Beck (2014) aus.

³² Oliensis (2014) 218.

³³ Martini (1933) 13.

³⁴ Oliensis (2014) 212; dies stellt, wie Oliensis anmerkt, auch einen Unterschied zu einem weiteren prominenten Abschlussgedicht aus augusteischer Zeit dar, c. 3,30 von Horaz. Auch in diesem nimmt der Nachruhm zwar eine wichtige thematische Rolle ein, es finden sich daneben aber auch, zumindest ansatzweise, biographische Informationen (V. 12–13), die jedoch erst in Verbindung mit Ep. 1,20 für einen Leser, der nicht mit der Biographie des Dichters vertraut ist, aufgelöst werden können.

³⁵ Geht man von der Stellung innerhalb des ersten Buches aus, wäre man versucht, diese Elegie als Nachwort zu betrachten. Allerdings muss man feststellen, dass Genette in seinen recht knappen Ausführungen über das Nachwort (228–230) dieses als lediglich in der Position innerhalb eines Buches vom Vorwort unterschieden sieht und dabei die antike Tradition der Sphragis mit ihren Eigenheiten nicht behandelt.

dichten.³⁶ Kranz sieht im Werk Ovids eine eigene Form der Anfangs- und Schlussgedichte verwirklicht, die für ihn letztendlich aber eine Weiterentwicklung der bisherigen Sphragisform darstellen;³⁷ explizit wird auch 1,15 dieser Form zugerechnet.³⁸ Schließlich ist aber zu erwägen, ob diese Einschätzung in Bezug auf das vorliegende Gedicht aufrechterhalten werden kann.

Betrachtet man die von Peirano zusammengestellten typischen Eigenschaften einer Sphragis, in der sie ein „closing authorial statement“ sieht, so fällt in Hinblick auf *Am.* 1,15 auf, dass von der Nennung von Namen, Herkunft und Biographie des Dichters sowie dessen Anspruch auf Nachruhm³⁹ lediglich das letztgenannte Motiv auftaucht. Gerade in diesem Zusammenhang wurde aber auch festgestellt, dass es sich bei *Am.* 1,15 um „probably the most audacious blurb ever produced by an author at, or not far from, the beginning of his career“⁴⁰ handeln würde. Entscheidend dafür, ob diese Aussage haltbar ist, ist auch die Frage, wer der Sprecher von *Am.* 1,15 ist. So machen Ryan und Perkins in ihrem Kommentar durch die verwendete Terminologie deutlich, dass sie davon ausgehen, dass der Autor Ovid selbst der Sprecher dieser Elegie sei.⁴¹ Im Gegensatz dazu spricht sich Oliensis dafür aus, *Am.* 1,15 nicht als Selbstaussage Ovids zu lesen; die Gründe für diese Sichtweise sieht sie zum einen in der schieren Menge an Topoi und Verweisen in dieser Elegie, wodurch eine Authentizität im Sinne einer authentischen auktorialen Aussage infrage gestellt werde, und zum anderen darin, dass der Anspruch auf Nachruhm, wie er hier geäußert wird, nämlich in den genannten Kanon aufgenommen zu werden, sich auf nur 15 Gedichte gründe und somit als überzogen betrachtet werden kann.⁴²

Für die Klärung des Status dieser Elegie ist es unablässig, ihren Inhalt genauer zu untersuchen. So sieht Oliensis in dem Abschlussgedicht des ersten Buches eine Entwicklung von Bescheidenheitstopos und Neidabwehr im Einleitungsepigramm hin zu absoluter Selbstsicherheit in *Am.* 1,15 verwirklicht.⁴³ So einleuchtend und zutreffend dieser inhaltliche Vergleich ist,⁴⁴ stellt sich dennoch die Frage, ob es nicht einen besseren Bezugspunkt für den Vergleich gibt. Es ist zwar durchaus sinnvoll, das Ende des Buches mit dem Anfang zu vergleichen, es ist aber ebenfalls wichtig, den richtigen Anfang zu wählen: Das einleitende Epigramm steht als Paratext außerhalb der Diegese des Buches und hebt sich vor allem dadurch, dass die Funktion des Sprechers nicht von einem Menschen, sondern von den Büchern selbst ausgefüllt wird, deutlich vom gesamten Rest der *Amores* ab; Oli-

³⁶ McKeown (1989) 388.

³⁷ Kranz (1961) 122.

³⁸ Ebd. 124.

³⁹ Peirano (2014) 224; bei angeführtem Zitat fällt auf, dass eine Sphragis somit implizit einer Form der Genette'schen Vorworteinteilung zugerechnet wird.

⁴⁰ Oliensis (2014) 209.

⁴¹ Ryan, Perkins (2011) 136.

⁴² Oliensis (2014) 218.

⁴³ Ebd., 211.

⁴⁴ Man denke nur an das zweite Distichon des Epigrammes *ut iam tibi nos sit legisse uoluptas, / at leuior demptis poena duobus erit* im Kontrast zum Anspruch auf dauerhaften Ruhm, der *Am.* 1,15 durchzieht.

ensis hingegen plädiert überzeugend in Abgrenzung zu anderen Lesarten dafür, *Am.* 1,15 als innerhalb der im ersten Buch konstruierten Welt zu betrachten.⁴⁵ Somit würde sich als Bezugspunkt eher *Am.* 1,1 als das Epigramm anbieten, wie im Folgenden untersucht werden wird.

In beiden Elegien finden sich Anklänge an namhafte Dichter. Während dies bei den ersten Worten von *Am.* 1,1 jedoch noch recht offensichtlich ist, ist die Anspielung in *Am.* 1,15,1 womöglich weniger augenscheinlich. Dabei kann in *Liur edax* sogar ein doppelter Verweis gesehen werden:⁴⁶ So ist der Neid in verschiedenen Variationen häufiges Thema bei Kallimachos.⁴⁷ Zusätzlich dazu verwendet Horaz in *c.* 3,30,3 die Formulierung *imber edax*, die auch metrisch identisch ist mit *Liur edax*.⁴⁸ Durch nur zwei Wörter wird hier also ein Bezug sowohl zu hellenistischer als auch zu römischer Dichtung hergestellt, in deren Tradition sich der Sprecher verortet.

Auffällig ist auch, dass in *Am.* 1,15,25, dem Vers, in dem die Werke Vergils aufgezählt werden, die Aeneis als *Aeneia[que] arma* zitiert wird, was einen Anklang an *Am.* 1,1,1 darstellt. Neben dem inhaltlichen Schwerpunkt auf der Dichtung stellt auch der Bezug zu Apollo eine wichtige Parallele zwischen den Rahmengesängen dar. In *Am.* 1,1,16 wird die Gottheit explizit als für die Dichtung zuständige Gottheit genannt, allerdings – letztlich vergeblich – mit dem Ziel, den Einfluss Cupidos auf das eigene Werk abzuwehren. In *Am.* 1,15,35 f. hingegen stellt sich der Erzähler als ganz zum Gefolge Apollos gehörig dar, ja er lässt sich sogar von ihm das Wasser reichen, worin ein Sinnbild für die göttliche Inspiration des Dichters zu sehen ist.⁴⁹ Dadurch verortet der Sprecher dieser Elegie sich eindeutig im Gefolge Apollos, wie es auch schon in *Am.* 1,1 geschehen ist, wo sich der Sprecher sowohl zum Gefolge der Musen rechnet, als auch seine Dichtung als Zuständigkeitsbereich Apollos bezeichnet.

Des Weiteren fällt auf, dass sich der Sprecher in V. 37 als mit Myrte bekränzt imaginiert. Mit Blick auf die für die Gottheiten typischen Pflanzen wäre eventuell ein Lorbeerkranz naheliegender gewesen, da es sich bei Lorbeer um die mit Apoll assoziierte Pflanze schlechthin handelt, während die Myrte die Pflanze der Venus ist.⁵⁰ Eine mögliche Lösung für diesen scheinbaren Widerspruch kann ein Blick auf den Katalog der genannten Dichter liefern. Dabei lässt sich feststellen, dass es sich ausschließlich um Autoren handelt, die ihre Werke in Versen verfasst haben, und dabei dennoch ein breites Spektrum an literarischen Genera abgedeckt wird. Ebenso ist auffällig, dass die Chronologie der Autoren weitestge-

⁴⁵ Ebd. 217.

⁴⁶ McKeown (1989) 389–390f.

⁴⁷ Ebd. 389.

⁴⁸ In Hor. *c.* 2,11,17f. finden sich zwar auch *curas edacis*, da es sich bei *c.* 3,30 jedoch ebenso wie bei *Am.* 1,15 um Texte handelt, die ein Buch bzw. bei Horaz eine aus drei Büchern bestehende Sammlung abschließen, liegt der Vergleich von Ovid mit *c.* 3,30 näher; außerdem bildet die als *edax* bezeichnete Entität eine Opposition zum Dichter und dessen Werk.

⁴⁹ Ryan, Perkins (2011) 137; zu Wasser als Sinnbild für dichterische Inspiration vgl. außerdem Kenney (Hg.)²1994, 305 zu Hor. *c.* 1,26,6.

⁵⁰ Ryan, Perkins (2011) 137.

hend gewahrt bleibt, lediglich die Stellung von Gallus nach Tibull stellt eine Abweichung dar. Dadurch wird aber auch erreicht, dass die beiden Autoren, die der Selbsterwähnung des Dichters am nächsten stehen, römische Elegiker sind. Auch beginnt die Aufzählung bei dem Epiker Homer, um bei eben diesen Elegikern zu enden. Man könnte nun freilich eine Parallelität zu *Am.* 1,1 sehen, wo die Dichtung ebenfalls einen epischen Anfang nimmt, sich jedoch als Elegie herausstellt. Diese Analogie mag zwar hauptsächlich dem chronologischen Ordnungsprinzip des Kataloges geschuldet sein, da Homer als der erste Autor der griechischen Antike gilt und Horaz als augusteischer Dichter, der keine Elegien verfasst hat, zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der *Amores* noch lebte und daher – im Gegensatz zum bereits verstorbenen Vergil – keinen Eingang in den Katalog dieser Elegie finden konnte.

Der Sprecher schließt sich auf diese Weise außerdem unmittelbar an zwei seiner elegischen Vorgänger an, wodurch die Myrte als Pflanze der Venus als Verweis auf den Inhalt der Dichtung gesehen werden kann, da offensichtlich der Inhalt der Werke nicht relevant ist für die Aufnahme in den Katalog. Dadurch ergibt sich eine weitere Verbindung zu *Am.* 1,1, wo auch zumindest implizit der Primat von Form vor Inhalt zugrunde liegt.

4. Fasst man nun all diese genannten Gemeinsamkeiten von *Am.* 1,1 und 1,15 zusammen, ergibt sich folgendes Bild: Der Sprecher beider Gedichte geriert sich als ein Dichter, der über sein literarisches Schaffen, sein Werk und dessen Entstehungsgeschichte und Einflüsse spricht. In beiden Gedichten finden sich außerdem Referenzen verschiedener Art auf literarische Vorgänger, sowohl griechischer als auch lateinischer Sprache. Auch finden sich inhaltliche Verknüpfungen zwischen beiden Gedichten: So wird beispielsweise die in *Am.* 1,1 nicht weiter spezifizierte *turba*, der sich der Sprecher zurechnet, in *Am.* 1,15 durch den umfangreichen Dichterkatalog mit Inhalt gefüllt. Auf dieser Grundlage lässt sich folgern, dass es sich beim Sprecher der beiden Elegien um dieselbe Person handelt, nämlich um den eingangs vorgeschlagenen *Naso poeta*; im ersten Buch sind diesem Sprecher sowohl mit den Rahmgedichten ein eigener Ort als auch mit dem Reflektieren über Literatur ein eigenes Themenfeld zugewiesen, das sich von dem des „Naso amator“, der in beinahe stereotypischer Manier eine elegische Liebesgeschichte mit Corinna erlebt, deutlich abhebt. Daher lässt sich auch sagen, dass im ersten Buch der *Amores* zwei diegetische Ebenen vorliegen: Die eine ist die des *Naso poeta*, die andere diejenige des „Naso amator“, wobei erstere die letztgenannte umrahmt. Dieser Rahmen hat auf der einen Seite einen formalen Charakter, da er aus dem ersten und dem letzten Gedicht des Buches besteht, durch die einheitliche Thematik der Rahmgedichte verfügt er aber auch über eine inhaltliche Dimension.

Auf dieser Grundlage lässt sich auch ein von Oliensis festgestellter Widerspruch erklären, die in *Am.* 1,14 und 1,15 eine „illogical narrative sequence“ im Sinne von *post hoc ergo propter hoc* sieht, da erst nach Entfernung der Geliebten der Dichter seinen Triumph

feiern könne.⁵¹ Wenn nun aber Dichter und Liebhaber unterschiedlichen diegetischen Ebenen zugeordnet werden können, woraus folgt, dass es sich bei diesen nicht um dieselbe Person handelt, gehören auch diese beiden Gedichte unterschiedlichen diegetischen Ebenen an und bilden auch nicht zwangsläufig eine narrative Sequenz, was den scheinbaren Widerspruch aufhebt.

jonas.ludaescher@outlook.com

ÜBER DEN AUTOR Vom Wintersemester 2007/08 bis Wintersemester 2010/11 studierte Jonas Ludäscher an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg zunächst Klassische Philologie und Germanistik für das Lehramt an Gymnasien, später auch Geschichte; seit dem Sommersemester 2011 führte er sein Studium mit den Fächern Latein und Geschichte für das gymnasiale Lehramt an der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt fort, wo er im Herbst 2016 das erste Staatsexamen ablegen wird.

BIBLIOGRAPHIE

Ausgaben und Kommentare

- McKeown (1989): James C. McKeown, *Ovid: Amores. Text, prolegomena and commentary in four volumes*. Volume II: A Commentary on Book One, Liverpool 1989.
- Ryan, Perkins (2011): Maureen B. Ryan, Caroline A. Perkins: *Ovid's Amores, Book one. A commentary*. Norman 2011.
- Kenney (1994): E. J. Kenney (Hg.), *Amores; Medicamina faciei femineae; Ars amatoria; Remedia amoris*. Oxford / New York ²1994.

Sekundärliteratur

- Baar (2006): Mechthild Baar, *Dolor und ingenium. Untersuchungen zur römischen Liebeselegie*, Stuttgart 2006 (Palingenesia 88).
- Davis (1989): John T. Davis, *Fictus adulter. Poet as actor in the Amores*, Amsterdam 1989.
- Ferguson (1978): John Ferguson, „Notes on some uses of ambiguity and similar effects in Ovid's Amores, book 1“, LCM 3 (1978) 121–132.
- Genette (³2010): Gérard Genette, *Die Erzählung*, Paderborn ³2010.
- Genette (1989): Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main / Paris 1989.
- Jong (2014): Irene J. F. de Jong, *Narratology and classics. A practical guide*, Oxford 2014.
- Kenney (2002): E. J. Kenney, „Ovid's Language and Style“, in: Boyd, Barbara Weiden (Hg.): *Brill's companion to Ovid*, Leiden / Boston / Köln 2002, 27–89.

⁵¹ Oliensis (2014) 221.

- Kranz (1961): Walther Kranz, „Sphragis. Ichform und Namensiegel als Eingangs- und Schlussmotiv antiker Dichtung“, RhM 104 (1961) 3–46 & 97–124.
- Martini (1933): Edgar Martini, *Einleitung zu Ovid*, Brünn / Prag u. a. 1933.
- Moles (1991): John Moles, „The dramatic coherence of Ovid, Amores 1.1 and 1.2“, CQ 41 (1991) 551–554.
- Newman (1967): J. K. Newman, *The concept of vates in Augustan poetry*, Brüssel 1967.
- Oliensis (2014): Ellen Oliensis, „The paratext of Amores 1: gaming the system“, in: Jansen, Laura (Hg.): *The Roman paratext. Frame, texts, readers*, Cambridge 2014, 206–223.
- Peirano (2014): Irene Peirano, „‘Sealing’ the book: the sphragis as paratext“, in: Jansen, Laura (Hg.): *The Roman paratext. Frame, texts, readers*, Cambridge 2014, 224–242.
- Reitzenstein (1935): R. Reitzenstein, „Das neue Kunstwollen in den Amores des Ovid“, RhM 84 (1935) 62–89.

FOOL'S GOLD

Representations of the Golden Age in Virgil and Seneca

Evan Armacost

Boston University

Shortly before the frightful climax of Seneca's *Hercules Furens*, the tragic hero looks forward to a new Golden Age of peace and harmony. Upon further analysis, it becomes clear that this Senecan Golden Age closely mirrors the Virgilian Golden Age most famously illustrated in the poet's fourth *Eclogue*. Both authors utilize the theme of agriculture as a metaphor for conquest and civil strife, identify changes in natural phenomena, the role of Saturn, and a legendary war as key steps on the path to the Golden Age, and foretell the heavenly inheritance of a celestial son. The similarities between the two works are significant and numerous enough that I believe Seneca has intentionally incorporated Virgil's themes into his tragedy.

Such intertextuality is all the more interesting when one considers the tonal differences between the two authors: whereas Virgil's fourth *Eclogue* is hopeful and bucolic, Seneca's Golden Age is rife with dark and unsettling undertones. Seneca follows the Virgilian blueprint, but he simultaneously corrupts key themes to create a Golden Age far more eerie and disturbing than peaceful and harmonious. Seneca, therefore, may even be criticizing the themes present in Virgil's Golden Age by demonstrating how harmfully they can be used in the wrong hands. The intertextuality between Virgil and Seneca reveals Hercules' prayer of only fourteen lines as a rich reception vein and even highlights the darker aspects of Virgil's own motifs. In this article, it is my intention to investigate how Seneca employs the themes of Virgil's work and determine what such intertextuality suggests for the tragedy as a whole.

Seneca's Hercules makes his proclamation of a new Golden Age after freeing Thebes from the tyranny of the invading Lycus. The hero prays for peace among the nations, proclaiming: *alta pax gentes alat*. ("May lofty peace cultivate the nations.")¹ With Virgil in mind, however, it becomes clear that Hercules' choice of words is a cause for concern. In his commentary on *Hercules Furens*, John G. Fitch argues that the verb *alere* ("cultivate") is often connected to the practice of agriculture.² While this detail might not seem significant on its own, Virgil writes in his fourth *Eclogue* that agriculture is one of three

¹ Sen. *Herc. f.* 929.

² Fitch (1987) 362.

evils associated with a *prisca fraus* (“ancient offense”).³ Wendell Clausen argues in his commentary on Virgil’s *Eclogues* that this phrase, in addition to *scelus nostrum* (“our crime”) in line 13, is a reference to the guilt of civil war.⁴

An agricultural interpretation of *alat* could be attributed to coincidence if not for the fact that Hercules has also ended a period of civil war. Lycus, the usurper who occupies Thebes at the beginning of Seneca’s tragedy, is the son of another Lycus who used to rule the city. Although Hercules’ adoptive father Amphitryon refers to Lycus the Younger as an exile because his father was deposed and cast out of the city, Lycus has enough of a connection to Thebes that his insurrection can be classified as an act of civil war.⁵

Since both an agricultural term and a reference to civil war are present at this point in Seneca’s tragedy, it is conceivable that Seneca is drawing upon Virgil’s fourth *Eclogue* to strengthen his own proclamation of a Golden Age. The significance of the intertextual relationship is exhibited in the contrast between Virgil’s intention and Seneca’s reception: whereas Virgil looks forward to a time when agriculture is no longer practiced, Seneca alludes to this trademark of civil war during what is supposed to be a prayer for peace.⁶ The intertextuality between the two authors establishes the contradictory tone of this prayer for a Golden Age right from the start: Seneca’s Hercules ostensibly looks forward to a time of peace and prosperity, but his language betrays an uneasy and even sinister double meaning.

To further strengthen the case that *alat* specifically evokes an agricultural image in Seneca’s work, Hercules continues his prayer for a Golden Age by mentioning agriculture specifically:

ferrum omne teneat raris innocui labor
ensesque lateant.⁷

Hercules’ desire to turn swords into ploughshares is admirable, but the phrase *ensesque lateant* may have an additional meaning. Patricia Johnston notes that Virgil uses *latere* in the *Aeneid* almost exclusively to describe acts of treachery: such acts include the goddess Juno’s plots against Aeneas in Book I and to the ruse of the Trojan Horse in Book II, among other examples.⁸ In any case, there is significant textual evidence in Virgil’s work to suggest that Johnston’s argument for the deceptive use of *latere* has a strong foundation.

³ Verg. *Ecl.* 4,31. *alere* (“cultivate”) itself, however, is not used in the fourth *Eclogue*.

⁴ Clausen (1994) 133. Although there is some debate about the dating of Virgil’s *Eclogues*, scholars agree that the work was published shortly after the Treaty of Brundisium between Octavian and Mark Antony in 40 BCE. The treaty was designed to put an end to the conflict between the two generals and thus close the book on Rome’s decades of civil war. Therefore, Clausen suggests that the fourth *Eclogue* looks forward to a time of peace and prosperity without the stain of civil war.

⁵ Sen. *Herc. f.* 269–274.

⁶ Civil war can indeed lead to peace, but only at a terrible price. The emperor Augustus carefully sidesteps the subject of civil war in his *Res Gestae*, remarking that “[he] assembled an army at the age of nineteen to save the state.” (*R. Gest. div. Aug.* 1,1)

⁷ Sen. *Herc. f.* 930–931: “May the work of the innocent field hold all iron / and may swords lie dormant.”

⁸ Sen. *Herc. f.* 930–931.

Given the presence of Virgilian language and themes throughout the rest of *Hercules Furens*, it is not unreasonable to posit that Seneca is using *latere* in a Virgilian fashion. If this is true, Seneca's language once again undermines the very point that Hercules is trying to make: although the hero seems to be wishing for the end of swords and warfare, his words suggest that such weapons will furtively remain during the Golden Age to come. Recognizing the Virgilian trope deepens the intertextuality between Virgil and Seneca and further establishes the prayer's internal contradictions.

Next, Hercules turns to the subject of leadership. Hercules refers specifically to rulers several times throughout Seneca's tragedy, but he is mostly concerned with the kind that should not be allowed to rule.⁹ Virgil, on the other hand, writes about benevolent leadership. The primary leader of Virgil's fourth *Eclogue* is the Roman politician Gaius Asinius Pollio.¹⁰ In addition to being a patron of Virgil, Pollio helped negotiate the Treaty of Brundisium between Octavian and Mark Antony that brought about the period of peace Rome so eagerly desired. Virgil praises Pollio as a savior of the state and a guarantor of peace, writing,

Teque adeo decus hoc aevi te consule inibit,
Pollio, et incipient magni procedere menses.
Te duce, si qua manent sceleris vestigia nostri,
inrita perpetua solvent formidine terras.¹¹

The amount of credit Virgil is giving Pollio alone for the inception of the Golden Age is not insignificant. Rome had been rattled by civil war for over forty years, with two leaders vying for power time and time again.¹² Under the Treaty of Brundisium, there was finally hope for stability. By referring to Pollio four times in three lines (*Te . . . te . . . Pollio . . . te*), Virgil emphasizes the importance of a single leader in bringing about an age of peace.

At the end of Hercules' prayer, Seneca draws a thematic parallel between the tragic hero and Pollio. No longer simply wishing for a better future, Hercules issues a challenge

⁹ During his prayer for a new Golden Age, the tragic hero prays: *non saevi ac truces / regnent tyranni*. (Sen. *Herc. f.* 936–937: “May no cruel or haughty kings rule.”) Fitch suggests that, since Seneca chose to use *non* instead of *ne* as a negative particle, Hercules does not disdain kingship altogether: only unjust rulers are forbidden. Such a distinction is important, for Hercules has decried wicked rulers earlier in the tragedy. Just after slaughtering Lycus, the hero declares: *victima haut ulla amplior / potest magisque opima mactari Iovi, / quam rex iniquus*. (Sen. *Herc. f.* 922–924: “Hardly any victim can be more fully or more richly sacrificed to Jove than an unjust king.”) That said, Hercules' view of himself as a leader is perhaps more important than either of these examples for the purposes of this article.

¹⁰ Virgil writes, *tuus iam regnat Apollo* (“Now your Apollo rules.”) in line ten, but Apollo's role as a leader in the poem is less pronounced than Pollio's.

¹¹ Verg. *Ecl.* 4,11–14: “Precisely in your time and in your consulship the glorious age will begin, / Pollio, and the great months will begin to proceed. / With you as [our] leader, if any traces of our crime remain, / they, powerless, will forever free the lands from fear.”

¹² Flower (2010) 73–84. First Marius and Sulla, then Pompey and Caesar, and finally Octavian and Antony. Harriet Flower argues that “the [first] decisive military action that caused a civil war happened in 88 BC with Sulla's first march on Rome.”

to the earth:

si quod etiamnum est scelus
 latura tellus, properet, et si quod parat
 monstrum, meum sit.¹³

Structurally, these lines seem to have little in common with Virgil's praise of Pollio. The only noticeable parallels are the use of *scelus*, a clause beginning with *si*, and personal or possessive pronouns: *te* in Virgil, *meum* in Seneca. Of all the elements the two passages could have shared, however, these are perhaps the most important. *Scelus nostrum*, if memory serves, is one of the expressions Virgil uses to describe civil war in the fourth *Eclogue*. While the theme of civil war in *Hercules Furens* could previously be interpreted only through Lycus' paternal connection to the city of Thebes, the use of *scelus* here completes the parallel.

The *si* clause and pronoun usage in each passage are slightly more nuanced, but equally rewarding. Virgil writes that, if any traces of the old evil remain during Pollio's consulship, they will free the earth from fear by their own uselessness. Seneca's Hercules, however, demands that any remaining evils or monsters hasten to him. Here, the intertextuality between Seneca and Virgil highlights the differences between the two types of leaders. The forces of evil seem to come to an end on their own under Pollio's command, but Hercules intends to stop them himself. Hercules' desire to save the world is admirable, but his overconfidence will soon be his downfall.

As it stands, the appearances of certain words and phrases in both Virgil and Seneca run the risk of appearing arbitrary. Fortunately, there is an additional aspect of Virgil's fourth *Eclogue* that more directly parallels *Hercules Furens*: the birth of an unnamed child who is destined to embody the Golden Age and ultimately save the world. Clausen suggests that Virgil's contemporary audience would have understood the child to be the expected son of Mark Antony by Octavian's sister Octavia.¹⁴ Since Antony and Octavia were married a month after the Treaty of Brundisium was enacted, it is understandable that Virgil and his audience would have seen this child as a symbol of future peace and prosperity.

Clausen points out that, just as Octavian claimed the lineage of Venus, Mark Antony claimed the lineage of Hercules.¹⁵ Therefore, this fabled son of his is a fitting Hercules figure. Such a connection is established further by how Virgil describes the child and his future. The poet writes:

Ille deum vitam accipiet, divisque videbit

¹³ Sen. *Herc. f.* 937–939: “if even now the earth is about to bring forth any crime, / let it make haste, and if it prepares any monster, / let it be mine.”

¹⁴ Clausen (1994) 122.

¹⁵ *Ibid.*

permixtos heroas, et ipse videbitur illis
pacatumque reget patriis virtutibus orbem.¹⁶

These three lines strengthen the boy's role as a Hercules figure by alluding to Hercules' labors and his deification. Citing contemporary ancient authors, Clausen remarks that the word *pacatum* was often used to refer to the pacification of the world by Hercules during his labors.¹⁷ Furthermore, upon the destruction of his body, Hercules is said to have ascended to Olympus to live among the gods as the greatest hero ever known. Virgil cleverly alludes to Hercules' status as a god and a hero by mentioning that the boy will be seen among gods and heroes together.

While the boy achieves godliness and rules the world in the span of three lines in Virgil, Seneca's Hercules spends much of his time in the tragedy contemplating his place among gods and men. One god in particular is the object of Hercules' interest: Jupiter. Upon leaving the Underworld, Hercules remarks:

si placerent tertiae sortis loca,
regnare potui.¹⁸

A reader might take this to mean that Hercules is preoccupied with Pluto, but there is likely another layer to Hercules' words. Considering that Juno refers to Pluto as *ipsum. . . paria sortitum Iovi*, it seems that Hercules longs for power equal to that of Jupiter himself.¹⁹ While this mixed conditional is clearly contrafactual, such a statement is nearly hubristic in its nature. Such irreverence does not stop here. After murdering Lycus, Hercules makes a great show of properly sacrificing to the gods in supplication like any proper mortal.²⁰ This sacrifice goes awry when Hercules forgets himself yet again, declaring:

Iipse concipiam preces
Iove meque dignas.²¹

Such a declaration is so egocentric as to be sacrilegious. *Iipse* before *concupiam* is emphatic enough, but Hercules' statement that he is on an equal level with Jupiter in the following line is unacceptable. Hercules' motivation for this unruly behavior becomes clear as he declares,

Perdomita tellus, tumida cesserunt freta,
inferna nostros regna sensere impetus:

¹⁶ Verg. *Ecl.* 4,15–17: “He will accept the life of the gods, and he will see / heroes intermingling with gods, and he will be seen among them / and he will rule the world that has been pacified by his fatherly virtues.”

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Sen. *Herc. f.* 609f.: “if the places of the third lot were favorable, / I would have ruled.”

¹⁹ Sen. *Herc. f.* 53.

²⁰ Sen. *Herc. f.* 898f.

²¹ Sen. *Herc. f.* 926f.: “I will make prayers / worthy of Jupiter and myself.”

immune caelum est, dignus Alcide labor.
 in alta mundi spatia sublimis ferar,
 petatur aether: astra promittit pater.²²

Here, Seneca draws a thematic parallel to two lines at the end of Virgil's fourth *Eclogue*:

Adgredero o magnos—aderit iam tempus—honores,
 cara deum suboles, magnum Iovis incrementum!²³

Hercules is indeed attempting to claim his birthright, but once again Seneca has subverted the Virgilian theme with ominous results. Seneca's lines are disturbing on their own, but in contrast to Virgil their meaning becomes even more impactful. Furthermore, this section represents a slight change in tactic on Seneca's part. While the Stoic author has previously turned the Virgilian theme on its head in his twisted reception, he chooses to magnify this element beyond its original proportions. Virgil has made it clear that the young boy of his fourth *Eclogue* is the key to the actualization of the Golden Age, so his inheritance of Jupiter's bounty is not at all unusual. Seneca's Hercules, far too eager for his patrimony, demands access to heaven merely due to his own sense of entitlement.

In his desire for a celestial home, Hercules goes so far as to call heaven a future *labor*. This terminology is troubling, as over half of Hercules' twelve labors were either killings or captures.²⁴ Since the mention of heaven follows a tricolon of his own conquests, Hercules may even be invading heaven for pure sport. Only a few lines later, the tragic hero confirms this grim hypothesis:

Recipis et reseras polum?
 An contumacis ianuam mundi traho?
 Dubitatur etiam? Vincla Saturno exuam
 contraque patris impii regnum impotens
 avum resolvam; bella Titanes parent,
 me duce²⁵ furentes . . .²⁶

²² Sen. *Herc. f.* 955–959: “The earth has been subdued, the swelling seas have died down, / the infernal kingdoms have felt our assaults: / heaven is untried, a labor worthy of Hercules. / may I be carried into the high spaces of the lofty cosmos, / let the sky be sought after: father promises the stars.”

²³ Verg. *Ecl.* 4.48f.: “Approach the great honors – now the time comes – / o dear offspring of gods, grand scion of Jove!”

²⁴ Sen. *Herc. f.* 44–46. Juno observes: *nempe pro telis gerit / quae timuit et quae fudit: armatus venit / leone et hydra*. (“He carries in place of weapons the things which he feared and routed: he comes armed with the lion and hydra.”)

²⁵ *me duce* here echoes *te duce*, a phrase which Virgil uses during his praise of Polio in the fourth *Eclogue*. The phrases occur in the same position of their respective lines, completing the heretofore imperfect parallel between Hercules and Pollio and deepening Hercules' fixation on rulership.

²⁶ Sen. *Herc. f.* 963–968: “Do you uncover and reveal the aether? / Or do I drag down the door of spiteful heaven? Is this still in doubt? I will break Saturn's chains / and, powerless against the kingdom of my wicked father, / I will set my grandfather loose; the Titans will make war, / raging at my command . . .”

Here, Seneca confronts and destabilizes two important elements of Virgil's Golden Age: the presence of Saturn and the role of war. The Virgilian Saturn is a peaceful, bucolic leader during the time before Jupiter. Virgil proudly declares at the beginning of the fourth *Eclogue* that in the new era of peace, *redeunt Saturnia regna*. ("the Saturnian kingdoms return.")²⁷ At the end of Virgil's second *Georgic*, the poet gives a long description of the idyllic, pastoral life in contrast to the hectic, frightening existence in the city.²⁸ Virgil concludes by stating that Saturn lived such a life before the rise of Jupiter and the fall of man.²⁹

Perhaps the most extensive and favorable description of the Virgilian Saturn can be found in the eighth book of the *Aeneid*. The Arcadian king Evander recounts,

Is genus indocile ac dispersum montibus altis
composuit legesque dedit Latiumque vocari
maluit, his quoniam latuisset³⁰ tutis in oris.
Aurea quae perhibent illo sub rege fuere
saecula. Sic placida populos in pace regebat.³¹

Considering his representation throughout Virgil's three major works, it seems that Saturn maintains a uniformly benign presence. By turning this representation on its head, Seneca furthers his distortion of Virgilian characters in the Golden Age. Just as Hercules himself is a darker, broken reflection of the boy in Virgil's fourth *Eclogue*, Saturn seems to be a far cry from the benevolent character of Virgil's literary *corpus*.

The threat of a new Titanomachy is another Senecan distortion of an important theme in Virgil's Golden Age: a legendary war. Immediately after Virgil mentions the three vestiges of the old evil in his fourth *Eclogue*—sea travel, urbanization, and agriculture—the poet sings of a second Tiphys,³² a second *Argo* to carry the chosen heroes, and a second war to be fought; even Achilles will be sent again to Troy.³³ No more detail is given, but immediately Virgil describes the end to sea travel and agriculture. Subsequently, the poet depicts the Golden Age in its full glory. Although there is little in the text to work with, it is not unreasonable to interpret this boarding of the *Argo* and voyage to Troy as preparation for the war to end all wars: the description is preceded by a catalogue of evils

²⁷ Verg. *Ecl.* 4,6.

²⁸ Verg. *Georg.* 2,458-531. Seneca provides almost an exact parallel in the first Choral Ode of *Hercules Furens*, but a comparison here would not further this argument.

²⁹ Verg. *Georg.* 2,538.

³⁰ Here, a form of *latere* is found; if Johnston's argument about the word's pejorative sense is correct, this is a subtle hint at a more sinister Saturn in Virgil's work.

³¹ Verg. *Aen.* 8,321-325: "He gathered the people, ignorant and scattered throughout high mountains / and gave them laws and preferred that it be called Latium / since he hid on these safe shores. / The ages which they held under him as ruler were / golden. Thus, he ruled the people in gentle peace."

³² Helmsman of the *Argo*.

³³ Verg. *Ecl.* 4,34-36.

and followed by that same catalogue being undone, signaling the ultimate commencement of the Golden Age.³⁴

Seneca's war against the gods is significantly more unsettling than its Virgilian counterpart. Gathering Saturn, the Titans, and the Centaurs—all ancient enemies of the Olympians—Hercules intends to wage war against the gods in revenge for their refusal to grant him access to heaven. Examining this new war with Virgil in mind highlights Hercules' impious impracticality. While Virgil's Second Trojan War visibly brings an end to the evils of the past, Hercules' cry for war has no such resolution: it is an empty threat that falls upon the deaf ears of his godly progenitor.

The relationship to a parent is essential to the boy of Virgil's fourth *Eclogue* as well. The poet concludes his work by entreating:

Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem,
matri longa decem tulerunt fastidia menses.
Incipe, parve puer; qui non risere parenti,
nec deus hunc mensa, dea nec dignata cubili est.³⁵

Clausen posits that the final line is another reference to Hercules, who in various myths has feasted with the gods and even married the goddess Hebe.³⁶ It is worth examining, therefore, whether the gods deem Seneca's Hercules worthy of table or bed and how that is reflected in his fate.

At the beginning of the tragedy, one such goddess is eager to make her judgment of Hercules known: Juno. The goddess makes it perfectly clear that Hercules is so unwelcome in the heavenly realm as to be frightening. It is for this reason that she afflicts him with madness: to prevent Jupiter from admitting him into heaven. During the heavenly queen's bitter tirade against her stepson, she claims,

caelo timendum est, regna ne summa occupet
qui vicit ima: sceptrum praeripiet patri.³⁷

Juno's use of the verb *praeripiet* suggests that Hercules is intent on snatching away Jupiter's power before the proper time. Re-examining Hercules' prayer for a Golden Age through a Virgilian lens reveals that this theme of dark succession has been present in Seneca's text from the start. Early on in his proclamation, the hero prays:

³⁴ Curiously, urbanization is not specifically mentioned in the way that sea travel and agriculture are, but the fact that cities are never mentioned again in the fourth *Eclogue* likely speaks for itself.

³⁵ Verg. *Ecl.* 4,60–63: “Begin, small boy, to look upon your mother with a smile, / ten months bore her great loathing. / Begin, small boy; for those who do not smile at a parent, / neither does a god deem him worthy of his table, nor a goddess of her bed.” (It was considered extraordinary for a child to smile at his parents from birth. Incidentally, Virgil is reputed to have been a remarkably happy infant. Cf. Suet. *Vita Verg.* 4.)

³⁶ Clausen (1994) 124.

³⁷ Sen. *Herc. f.* 64–65: “he must be feared in heaven, lest he who conquered the deepest kingdoms / occupy the highest: he will steal his father's scepter.”

nulla tempestas fretum
violenta turbet, nullus irato Iove
exiliat ignis, nullus hiberna nive
nutritus agros amnis eversos trahat.
Venena cessent, nulla nocituro gravis
suco tumescat herba . . .³⁸

Taking a closer look at Seneca's lines with Virgil's *Georgics* in mind, it becomes clear that Hercules' removal of sea-storms, poisons, lightning, and floods would be a reversal of the natural order created by Jupiter.³⁹ In the first *Georgic*, the poet briefly describes the Golden Age that existed before the rule of the Olympian gods. During this era, the land provided every bounty of its own accord and man knew no toil. Jupiter, believing that such paradise fostered lethargy, chose to create the very elements that Seneca's Hercules wishes to expunge: poisons, storms, lightning, and floods.⁴⁰ Hercules' preternatural prayers are disconcerting on their own, but a Virgilian cross-examination reveals the hero's true motivations: Hercules is intent on casting aside his father's precepts and creating a new world order.

Virgil writes at the start of his fourth *Eclogue*, *magnus ab integro saeculorum nascitur ordo*, ("the great order of the ages is born anew") explaining that the new Golden Age is a natural return to the way the world once was.⁴¹ Hercules' Golden Age, on the other hand, is a vengeful attempt to rewrite the past and recreate the world in his own twisted sense of peace. This grim recreation portends a cosmos so eerily quiet that a fearful Juno remarks,

iter ruina quaeret et vacuo volet
regnare mundo.⁴²

On the surface, the representations of the Golden Age in Virgil's fourth *Eclogue* and Seneca's *Hercules Furens* seem to herald the same future: a world free from wicked leaders

³⁸ Sen. *Herc. f.* 931–936: "may no violent storm disturb the sea, / may no fire leap forth from angry Jove, / may no stream nourished by wintry snow / drag the overturned fields. / May poisons cease, may no plant swell / heavy with harmful juice . . ."

The treatment of the sea during the time of the Golden Age is a point of intertextuality between Virgil and Seneca. Virgil writes that, once the Golden Age is brought to completion, sea travel will come to an end. (Verg. *Ecl.* 4,38f.) Since trade by sea will become obsolete during Virgil's Golden Age, the end of sea travel during the time of the Golden Age is a natural, timely progression. Seneca's Hercules, on the other hand, brashly prays for an end to storms upon the sea—in essence, for a mutation of the very laws of nature. Hercules' wishes to end hostile natural phenomena seem benign at first, but the thematic parallels between Virgil and Seneca reveal the audacity of the hero's proposal.

³⁹ Virgil also writes about the end of poisons in his fourth *Eclogue*, remarking that at the start of the Golden Age: *occidet et serpens, et fallax herba veneni / occidet*. ("the serpent and the herb, deceitful with venom, will die.") Hercules' wish for a world free from poison and harmful plants, therefore is not unusual on its own. (Verg. *Ecl.* 4,24f.) Removal of all the hostile natural phenomena Jupiter created, however, is something else entirely.

⁴⁰ Verg. *Georg.* 1,129f.; 326–329.

⁴¹ Verg. *Ecl.* 4,5.

⁴² Sen. *Herc. f.* 67–68: "he will seek a path in ruin and wishes to rule / in an empty cosmos."

where a single, divine figure will create a world without blemish. Yet, Seneca subverts Virgil's themes to show the danger of one man actualizing an age of perfection. This subversion is so stark and consistent throughout the text that *Hercules Furens* may have even been a critique of Virgil's hopeful fourth *Eclogue*. Despite the poet's prayer for a peaceful future, the Treaty of Brundisium was soon broken. The eagerly anticipated son was never born, with Octavia bearing a daughter instead.⁴³ War broke out, with Octavian claiming victory and supreme power. Peace came at the cost of Republican principles. *Hercules Furens*, therefore, might have been a cipher for life in the imperial period. Even for a powerful overreacher who sought to create his own peaceful world, the Golden Age Hercules desired would turn out to be little more than rust.

armacost@bu.edu

ABOUT THE AUTHOR Evan Armacost is a junior pursuing a Bachelor of Arts and a Master of Arts in Classical Studies at Boston University. After graduation in May 2018, he is planning on pursuing doctoral studies in Classics. Evan has presented papers at conferences held by the Undergraduate History Association at Boston University and the Eta Sigma Phi chapter at the University of North Carolina. This October, he will be presenting his work on Seneca and Virgil at the CAMWS-SS 96th Anniversary Meeting.

BIBLIOGRAPHY

- Clausen (1994): Wendell Clausen, *A Commentary on Virgil, Eclogues*, Oxford 1994.
- Flower (2010): Harriet I. Flower, "Rome's First Civil War and the Fragility of Republican Political Culture", in: Brian W. Breed, Cynthia Damon, and Andreola Rossi, *Citizens of Discord: Rome and Its Civil Wars*, Oxford 2010.
- Johnston (1980): Patricia A. Johnston, *Vergil's Agricultural Golden Age*, Leiden 1980.
- Fitch (1987): John G. Fitch, *Seneca's Hercules Furens: A Critical Text With Introduction and Commentary*, Ithaca 1987.

⁴³ Clausen (1994) 122.

BUCHREZENSION

R. Toepfer, G. Radke-Uhlmann (Hgg.), Tragik vor der Moderne. Literaturwissenschaftliche Analysen. Studien zu Literatur und Erkenntnis, Band 6. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2015. 11 Beiträge auf 354 Seiten. ISBN 978-3-8253-6309-3. 44,00 Euro.

Vanessa Zetzmann

Julius-Maximilians-Universität Würzburg

Oft wurde versucht, das Tragische absolut zu fassen und unter dem Einfluss von Aristoteles' *Poetik* ein eigenes Tragikkonzept der jeweiligen Zeit vorzuzeichnen. Beginnend mit Schelling, der den *Oedipus Tyrannus* als Stück des Widerspruchs zwischen menschlicher, freiheitlicher Vernunft und der Notwendigkeit des Schicksals interpretierte,¹ sah kurz darauf Hegel in der Dialektik der tragischen Mächte zunächst die weltliche Verkörperung der Selbstentzweiung und Selbstversöhnung des Helden mit seiner sittlichen Natur, später den Widerspruch der Prinzipien der göttlichen und der menschlichen Sphäre.² Diese Liste lässt sich über Nietzsche und zahlreiche weitere Geistesphilosophen bis zu zeitgenössischen Literaturwissenschaftlern wie Hans-Dieter Gelfert³ fortsetzen, der durch „Siebe“⁴ *ex negativo* die Essenz des tragischen Untergangs eines Helden bestimmen möchte.⁵ Zuletzt erschien etwa mit Lothar Willms „Transgression, Tragik und Metatheater“ ein umfassender theorie- und textreicher Versuch einer strukturalistischen Interpretation der Transgression als tragischem Prinzip.⁶

„Seit Aristoteles gibt es eine Poetik der Tragödie, seit Schelling erst eine Philosophie des Tragischen.“⁷ Mit diesem Zitat werfen die Herausgeberinnen Regina Toepfer (als Vertreterin der Mediävistik) und Gyburg Radke-Uhlmann (Klassische Philologie) in der Einleitung des hier rezensierten Sammelbandes zu ihrer interdisziplinären Tagung, die im Jahr 2010 mit Beiträgen sowohl von Klassischen Philologen als auch von Mediävisten in Berlin stattfand, das Grundproblem aller Forscher auf, die sich mit Tragik und Tragödie

¹ Szondi (1961) 13–16.

² Wie im Beitrag von Fuchs-Jolie, Giller (S. 28, Anm. 5) berufe auch ich mich hier für einen Überblick auf Szondi (1961) 20–28. Allgemein s. Hegel (ed. 1986).

³ Gelfert (1995).

⁴ Gelfert (1995) 12–15.

⁵ Für eine ausführliche Beschreibung der Tragikkonzepte Nietzsches, Benjamins, Bohrsers und nicht zuletzt Schmitts s. jetzt Willms (2014) 94–105.

⁶ Willms (2014).

⁷ Szondi (1961) 7.

von der Antike bis in die Neuzeit beschäftigen. Infolge neuzeitlicher Tragikkonzepte wie etwa der einflussreichen Theorie Hegels, der das Tragische als Kollision sittlicher Mächte mit individuellem Handeln und somit als „allgemeinen Weltzustand“ (S. 3) definiert, wurde in der Forschung häufig die hermeneutische Valenz der antiken Tragödientheorien zu wenig beachtet und das Mittelalter wegen mangelnder textueller Evidenz als unerheblich für Reflexionen über literarische Tragik abgetan.⁸ Dies provoziert jedoch, so die Ansicht der Herausgeberinnen, anachronistische Rückprojektionen moderner Konzepte auf antike und mittelalterliche Texte und überdeckt deren eigene Tragikvorstellungen, die für die tragbare Interpretation jener Werke unabdingbar sind. Um diesem Missstand mit interdisziplinär vereinten Kräften beizukommen, hielt man die interdisziplinäre Tagung ab, deren Produkt dieser Sammelband ist.

Wie sich zeigt, ist die Fülle an neuzeitlichen und modernen Tragödientheorien und Definitionen zum Thema Tragik schier unübersichtlich und keinesfalls in einem Buch geschweige denn lediglich einer Einleitung zu fassen; diesem Problem tragen die Autoren Rechnung, indem sie darauf verzichten, einen gemeinsamen theoretischen Ausgangspunkt oder gar eine ausführlichere Darstellung der wichtigsten Theorien zu bieten. Stattdessen, und dies erscheint mir methodisch sinnvoll, geht jeder Beitrag individuell und mit der nötigen Reflexion auf die möglichen Anknüpfungspunkte mit modernen Theorien ein. Dessen ungeachtet kann zumindest für den Umgang mit dem aristotelischen Tragikkonzept gesagt werden, dass sich die Wirkung von A. Schmitts *Poetik*-Kommentar deutlich sichtbar durch den Sammelband zieht. Für eine knappe Übersicht der wichtigsten anderen Tragikkonzepte seien die in der Tragödientheorie noch weniger Belesenen auf die nützliche Zusammenstellung von Peter Szondi⁹ verwiesen, die auch die Beiträge des Sammelbandes immer wieder heranziehen.

2. Die allgemeine Herangehensweise des Sammelbandes sorgt dafür, dass sich dem Leser nach der Lektüre ein vielschichtiges, aus vielen Perspektiven beleuchtetes Bild sowohl der Tragik seit der Moderne als auch der „Tragik vor der Moderne“ bietet: Denn keinesfalls besteht der Anspruch, ein Prinzip der Tragik als absolut zu setzen oder als ‚unhistorisch‘ einhellig zu verwerfen. Stattdessen soll in einem Diskursprinzip die „Variabilität“ (S. 11) der tragischen Formen und der Form der Tragik aufgezeigt werden. Hinzu kommt der Hinweis einerseits auf die Fruchtbarkeit der Reziprozität zwischen moderner und antik-mittelalterlicher Tragikforschung, andererseits aber auch auf die dringend notwendige Revision der bisher einseitigen Beziehung Tragiktheorie – Antike – Mittelalter. So gibt der Band weniger allumfassende konkrete Antworten, sondern wirft Schlaglichter auf wichtige Aspekte, die sich schließlich zu einem aus zahlreichen Fragmenten bestehenden Überblick zusammenfügen. Dieser Überblick ist gleichzeitig eine Anregung zur weiteren

⁸ Z. B. noch Gelfert (1995) 44.

⁹ Szondi (1961); s. a. Willms (2014) 94–105.

Beschäftigung mit diesem Thema.

Um Vergleichbarkeit zu ermöglichen, werden in der Einleitung 3 Leitfragen gestellt, unter denen die Textanalysen stattfinden sollen:

- „1. Wie wird der Sturz des Protagonisten ins Unglück dargestellt, motiviert und gedeutet?
2. Welches Konzept bzw. welche Form oder Struktur des Tragischen liegt zugrunde?
3. Welche Übereinstimmungen und Differenzen lassen sich zu anderen Tragikentwürfen aus Antike, Mittelalter und Moderne feststellen?“ (S. 11)

Die Autoren gehen mit diesen Leitfragen recht verschieden um – dies ist der inhaltlichen Vielfalt des Bandes geschuldet, aus der ich exemplarisch ausgewählte Argumentationen herausgreife.

Einige Autoren behandeln theoretische Werke aus Antike und Mittelalter, wie etwa Brigitte Kappl: Ihr Beitrag „Hamartia und Error“ (S. 47–76) beschreibt prägnant und eingängig Aristoteles’ Handlungstheorie im Bezug auf tragisches Handeln sowie den Begriff der ἁμαρτία (*hamartía*) (S. 48–55) und vergleicht diesen schließlich mit seinem Äquivalent im Cinquecento.¹⁰ Hierbei kommt sie in kombinierter Analyse der *Poetik* und der *Nikomachischen Ethik*¹¹ sowie in Anschluss an Arbogast Schmitts *Poetik-Kommentar*¹² zu dem überzeugenden Schluss, dass Aristoteles die sittliche Verfehlung nicht in einem völlig unsittlichen oder sittlichen Charakter begründet sieht,¹³ sondern als Versagen der sittlichen Erfahrung eines ‚mittleren Charakters‘¹⁴ im Einzelfall, v. a. wenn Begierden (ἐπιθυμῖαι, *epithymíai*) die Erkenntnis des Guten beeinträchtigen. Sie geht gezielt auf das Verhältnis von ἁμαρτία und Charakter ein:

„Die Begriffe, die Aristoteles [...] wählt, um den geeigneten tragischen Protagonisten zu beschreiben [...], sind allesamt von sittlicher Relevanz [...]. [Es] scheint [...] mir schwer vorstellbar, dass *hamartia* hier einen vom Charakter des Handelnden unabhängigen Fehler bezeichnen soll [...].“ (S. 52)

Vielmehr legt sie den Fokus auf die „Verbindung von Allgemeinem und Einzelem“ (S. 52), d.h. die Verwirklichung des zugrundeliegenden Charakters im konkreten Einzelfall durch sittlich relevante Handlung. Insofern wird das Fehlverhalten des Charakters weder

¹⁰ S. hierzu auch die ausführliche Monographie der Autorin: Kappl (2006).

¹¹ Für die Verbindung zwischen Charakteren und ‚wirklicher‘, auf προαίρεσις (*prohaíresis*) basierender bzw. tragischer Handlung s. Aristot. *Poet.* 1449a32–34. 1149b36–a3; Aristot. *NE* 1139a31–b5.

¹² Schmitt (2008). Willms (2014) 104 ist diese Interpretation von Tragik auf Basis des ἁμαρτία-Begriffs jedoch nicht ausreichend.

¹³ Aristot. *Poet.* 1352b34–53a1.

¹⁴ Aristot. *Poet.* 1453a7–12; Aristot. *NE* 1152a14–17.

als unverschuldeter Plan des Schicksals ohne sittliche Relevanz noch als vorsätzliches Vergehen aufgrund eines bösen Charakters gedeutet.¹⁵

Im Gegensatz dazu wurde im Cinquecento die ἀμαρτία v. a. als unabhängig vom Charakter, dafür aber als Folge einer unverschuldeten Unwissenheit¹⁶ gesehen – das Konzept des unverschuldet Leidenden greift also auch hier, wobei diese Unschuld klar vom Charakter und damit von der Sittlichkeit getrennt wird.¹⁷ Doch gab es auch eine andere Entwicklung, die sich eher an der ἀμαρτία als Affektvergehen orientiert und somit näher am aristotelischen ἀμαρτία-Konzept steht, das von Brigitte Kappl herausgestellt wurde: Alessandro Piccolomini eröffnet die Kategorien des äußeren und inneren Zwangs¹⁸ und lässt somit den Affekt als gültige tragische ἀμαρτία zu. Damit lehnt er sich an das Konzept der ἐπιθυμία an, die bei Aristoteles jedoch den Ursprung in uns selbst haben und damit bei ihm keinen Zwang darstellen (S. 54).

Indem sie die Publikumswirkung der von Aristoteles beschriebenen und bei Piccolomini in Ansätzen vorhandenen ἀμαρτία – nämlich als Mitleid und Furcht durch das erkennende und emotionale Miterleben einer nicht unschuldigen, aber nachvollziehbaren Verfehlung eines ‚mittleren‘ Charakters – , ausdrücklich würdigt, zeigt Brigitte Kappl, wie wenig sinnvoll Interpretationen sind, die zwischen „entweder schuldig oder unschuldig“ (S. 73) entscheiden.

Andere arbeiten eher an konkreten tragischen Texten und zeigen die Konzeption des Tragischen auf. So interpretiert z. B. Michael Krewet in seinem Beitrag „Das Tragische im Handeln des Sophokleischen *Philoktet*“ (S. 103–142) klar und verständlich die Tragik von Philoktets Fall, die von Interpreten immer wieder in seinem unverschuldeten Leid wegen der zugrundeliegenden widerstrebenden Prinzipien (Leidenschaft des Helden – weltliches sittliches Prinzip) oder in seiner ἀμαρτία und somit als warnendes Beispiel verortet wurde.¹⁹ Er jedoch zeigt eindringlich, wie Philoktet im Laufe des Stückes immer wieder Handlungsalternativen geboten werden, um aus seinem „leidenschaftlichen Starrsinn“ (S. 120) herauszukommen – unverschuldetes Leid ist also auszuschließen. Doch ebenso wenig sieht Krewet ihn als schuldigen Leidenden; stattdessen – und hier folgt er Brigitte Kappl und damit Arbogast Schmitts *Poetik*-Analyse²⁰, die dem Band generell zugrundeliegt – als menschlichen Charakter, der aufgrund seiner Leidenschaft den spezifischen Ausweg aus seiner misslichen Lage nicht erkennen kann (S. 134f.).²¹

Diese Ansätze, d.h. den theoretischen und den textuellen Ansatz, kombiniert z. B. Gyburg

¹⁵ Z. B. Bremer (1969) 20. 195f. verneint die sittliche Relevanz der ἀμαρτία und entschuldigt sie wegen der Unwissenheit des Protagonisten als „blunder“ (20).

¹⁶ So z. B. Robortello (ed. 1968).

¹⁷ Vgl. Lombardi, Maggi (ed. 1969) 154.

¹⁸ Piccolomini (1575) 196f.

¹⁹ S. Bremer (1969) 165f. Für einen Überblick s. Krewets Beitrag S. 103f.

²⁰ S. Schmitt (2008) 450ff.

²¹ Vgl. im Gegensatz hierzu z. B. Bremer (1969) 166, der die Möglichkeit von tragischer Schuld aushebelt, indem er auf das unverschuldete Leiden Philoktets eingeht.

Radke-Uhlmann: Die Herausgeberin nennt ihren Beitrag „Euripides tragikotatos. Warum die *Alkestis* Literatur ist“ (S. 317–342) und geht damit nicht auf Tragik im Besonderen, sondern auf ein sehr allgemeines Problem der Literaturwissenschaft ein, das schon bei Aristoteles thematisiert wird: Die Frage danach, was Literatur eigentlich zu (guter) Literatur macht. Von hier gelangt sie zu der noch grundlegenden Frage nach dem Gegenstand von Literatur. Während Aristoteles dies als etwas Bestimmtes, also Reales ansieht, wurde in der Moderne und Gegenwart auf die Unbestimmtheit des literarischen Gegenstands hingearbeitet (S. 321). Da die Antwort auf diese zu normativ anmutende Frage „im Mund [zerfalle] wie modrige Pilze“ (S. 320) – hier eine Anspielung auf Hugo von Hofmannsthals Chandos-Brief und das neuerliche Unvermögen des fiktiven Absenders, seine Erfahrungswelt treffend und prägnant zu beschreiben –, weicht sie aus auf das Problem, „was mit Blick auf den Menschen Verdichtung, Konkretisierung sinnvollerweise bedeuten kann“ (S. 322). Hiermit geht sie auf den Verweisungscharakter der Literatur ein und kommt von Aristoteles’ Schluss, dass der Mensch Lust empfinde am Erkennen der Konkretisierung einer abstrakten Idee oder Begebenheit (S. 322 mit Anm. 14. 15), zu ihrer allgemeineren These, dass Literatur immer darauf hin verdichte, „was sie [...] für diejenige innere Aktivität hält, die für den Menschen spezifisch und spezifisch fordernd ist“ (S. 323). Dies wendet sie nun auf die generelle Euripides-Interpretation im Bereich der Tragik an, die in der Moderne fälschlicherweise von einer Dichotomie von „Fiktionalität und Wirklichkeit“ (S. 325) dominiert worden sei. Stattdessen weist sie anhand von Euripides’ *Alkestis* auf die Unwichtigkeit des Märchenmotivs im Bezug auf die Handlung an sich hin und verortet die wahre Tragik in dem Problem der Selbsterkenntnis der Alkestis: Ihr übermäßig starker Wunsch sei es, nach ihrem Tod als überragend tugendhafte Frau erinnert zu werden – darüber vergesse sie jedoch, ihrem Mann ein glückliches Weiterleben, d.h. ihren Segen für eine Wiederheirat, zu ermöglichen (S. 332f.). Indem auch Admet nicht verstehe, wie diese Vorschrift sein Weiterleben beeinflussen werde, setze sich Alkestis’ Tragik durch ihn fort. Durch diesen Erkenntnisprozess des Zuschauers, der dank der Konkretisierung immer spezifischer werde, werde eine „neue“ Art von Mitleid erzeugt, nämlich eine erkenntnisbasierte Form, die dem Zuschauer Lust bereite. Insofern unterstreiche der Gegensatz Wirklichkeit – Fiktion genau diese Spezifizierung von Erkenntnis der Handlung.

Hiermit sieht die Autorin von einer normativen oder formalen Definition von Literatur ab – jedoch bleibt die Frage ungeklärt, wie sich jene Verdichtung und Konkretisierung in der Relation zwischen Autor und Publikum verhält: Gibt es genau einen Erkenntnisgegenstand, den der Zuschauer erkennen kann, um die Tragödie in ihrer vollen Tiefe zu verstehen? Oder liegt der Fokus darauf, den Menschen zum Nachdenken anzuregen und damit zu seiner individuellen Schlussfolgerung kommen zu lassen? Hierfür müssten freilich noch weitere Werke in diesem Hinblick untersucht werden. Diese Herangehensweise bietet also noch Entwicklungspotential, wie die Autorin nach ihren anspruchsvollen theoretischen Überlegungen auch versichert.

Diese ausgewählten, vor allem klassisch-philologisch orientierten Referate müssen aus Platzgründen hier genügen; sind die mediävistischen Beiträge – u.a. zum *Tristan*²² des Gottfried von Straßburg, zur mittelhochdeutschen *Rabenschlacht*²³ und zum Prosaroman *La Mort le Roi Artu*²⁴ – zwar auch für fachfremde Literaturwissenschaftler gut lesbar und voller interessanter Denkanstöße,²⁵ so sei deren Rezension jedoch aus fachlicher Rücksicht einem Kenner überlassen.

3. Insgesamt lässt sich sagen, dass der vorliegende Sammelband es schafft, sowohl grundlegende Einsichten in antike und neuzeitliche Tragiktheorien zu vermitteln als auch Sensibilität zu schaffen für interpretatorische Rückprojektionen im Allgemeinen. Durch die Kombination von Antike und Mittelalter können neue Forschungswege eröffnet werden, die uns allen notwendigerweise die Variabilität und Pluralität ‚des Tragischen‘ vor Augen führen. Wie bereits erwähnt, konnte dies in diesem Band bisher nur fragmentarisch geschehen – aus nachvollziehbaren Platz- und Zeitgründen. Diesem Umstand wird Rechnung getragen, indem demnächst ein weiterer Band als Ergebnis der Folgetagung im Jahre 2012 erscheinen wird.

vanessa.zetzmann@uni-wuerzburg.de

ÜBER DIE AUTORIN Vanessa Zetzmann hat Klassische Philologie in Würzburg und Oxford studiert und 2015 das erste Staatsexamen abgelegt. Derzeit arbeitet sie an ihrem Dissertationsprojekt *Gestaltung und dramatische Funktionen scheiternder Reden in der attischen Tragödie* an der Universität Würzburg. Zu ihren Interessen gehören neben dem griechischen Drama antike Rhetorik, moderne Literaturtheorien und die Darstellung von Kommunikation in der antiken Literatur.

BIBLIOGRAPHIE

- Bremer (1969): Jan M. Bremer, *Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, Amsterdam 1969.
- Gelfert (1995): Hans-Dieter Gelfert, *Die Tragödie. Theorie und Geschichte*, Göttingen 1995.
- Hegel (ed. 1986): Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 3 Bde., Frankfurt am Main 1986.

²² Beitrag Ulrich Wyss (S. 343–354).

²³ Beitrag Kay Malcher, Katharina Philipowski (S. 143–178).

²⁴ Beitrag Elisabeth Schmidt (S. 179–200).

²⁵ So z. B. die Hinweise auf die Widerspiegelung der Tragik auf formal-literarischer Ebene, vgl. die Beiträge von Malcher, Philipowski (S. 168ff.) u. Fuchs-Jolie, Giller (S. 27–46).

- Kappl (2006): Brigitte Kappl, *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*, Berlin / New York 2006.
- Lombardi, Maggi (ed. 1969): Vincenzo Lombardi, Bartolomeo Maggi, *In Aristotelis Librum De Poetica Communes Explanations* (1550), München 1969 (Poetiken des Cinquecento 4).
- Piccolomini (1575): Alessandro Piccolomini, *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele*, Vinegia 1575.
- Robortello (ed. 1968): Francesco Robortello, *Explicationes in librum Aristotelis, qui inscribitur De poetica*, München 1968 (Poetiken des Cinquecento 8).
- Schmitt (2008): Arbogast Schmitt, *Aristoteles: Poetik, übers. u. erläutert v. Arbogast Schmitt*, Berlin 2008.
- Szondi (1961): Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt am Main 1961.
- Uhlmann (2003): Gyburg Uhlmann, *Tragik und Metatragik. Euripides' Bakchen und die moderne Literaturwissenschaft*, Berlin / New York 2003.
- Willms (2014): Lothar Willms, *Transgression, Tragik und Metatheater. Versuch einer Neuinterpretation des antiken Dramas*, Tübingen 2014.

THEATER IST KEIN TEXTMUSEUM!

Ein Interview mit dem Regisseur Jan Philipp Gloger zu seiner Inszenierung der euripideischen Troerinnen am Badischen Staatstheater Karlsruhe (Premiere: 9.4.16)

Jan Philipp Gloger

Regisseur

eisodos Wie kam es zur Inszenierung?

Jan Philipp Gloger Die *Troerinnen* zu inszenieren war ein Vorschlag des Karlsruher Theaters. Ich habe mir den Text angeguckt und fand ihn interessant und auch relevant. Die Frage der Relevanz ist immer die Wichtigste für mich. Wenn ich in Texten etwas für uns oder unsere Zeit Relevantes erspüre, dann kann ich mich dafür entscheiden, sie zu machen. Wie, ist dann die zweite Frage.

eisodos Warum habt ihr euch dafür entschieden als Textgrundlage eine Neuübersetzung zu verwenden?

JPG Wir haben unterschiedliche Übersetzungen gelesen. Gerade bei dem Stück gibt es in der Übersetzungsgeschichte eine ganz markante Tendenz: die Übersetzer gehen häufig dazu über, das Stück zu bearbeiten. Sartres *Troerinnen* sind ganz weit entfernt von einer Übersetzung. Ähnlich ist es mit dem *Untergang* von Walter Jens, um zwei markante und prominente Beispiele zu nennen. Es gibt auch andere Übersetzungen, z. B. von Urs Toller, der Regisseur, also Theaterpraktiker ist. Einige Übersetzungen trugen den Staub eines nicht besonders dichterisch agierenden Alt-Philologen oder einfach den Staub der Jahre. Es gibt eine herrlich altmodische aus der Zeit kurz vor dem Ersten Weltkrieg von Franz Werfel. Wenn ich Shakespeare mache, dann nehme ich auch mal die Übersetzung von Schlegel-Tieck, weil diese in sich literarisch wertvoll und altmodisch ist; ich suche als Regisseur am liebsten das Eigene im Fremden, ich will Texte, die sperrig sind und an denen ich mich abarbeiten muss. Aber all die Übersetzungen der *Troerinnen* waren mir in sich schon zu sehr bearbeitet, das hatte mir zu wenig mit dem Urtext zu tun. Mir wurde die Interpretation quasi schon vorgegeben – dabei ist das ist doch mein Job! In diesem Fall haben wir also jemanden gefragt, Konstantin Küspert, und zwar, ob er uns unsere Strichfassung übersetzt. Das ist ja ganz maßgeblich, denn das heißt: wir gucken uns mit der Übersetzung eines Alt-Philologen – in diesem Fall Kurt Steinmann, der die

Reclam-Übersetzung gemacht hat – diesen Text an. Auf dieser Basis haben wir unsere Strichfassung erstellt und entschieden, Chor machen wir nicht, den einen Text haben wir hierhin, den anderen dorthin geschoben, haben gesagt: das lassen wir weg, usw. Wir haben über die Interlinearübersetzung sicher gestellt, dass wir nichts einfach übergehen oder der Text schon zu sehr vorinterpretiert ist. Dann haben wir Konstantin den Text zum Übersetzen gegeben. Ich habe daneben auch ganz ausführlich mit Konstantin besprochen, was wir vorhaben – bis hin zu Bühnenbilddetails, denn das Bühnenbild gab es schon, als er anfang zu übersetzen – und habe ihn mit einbezogen. Es ist eine Übersetzung fürs Theater. Konstantin Küspert ist ja auch selbst Autor, er hat einen eigenen Anspruch gegenüber dem Text, wenn er sowas übersetzt. Konstantin ist sehr genau in den Text eingestiegen. Er hat sich auch das Gestrichene sehr genau angeguckt und konnte mir dann ganz viele Sachen erklären. Es war dann ein bisschen, als würde man mit dem Autor sprechen: Das ist doch so und so gemeint, diese Metapher habe ich so und so übersetzt. Er hat sich in diese Welt hineingedacht und hatte sich auch mit den darin vorkommenden griechischen Konzepten, wie z. B. *polis*, auseinandergesetzt.

Wenn jemand heute eine Übersetzung macht, dann gibt es auch die Chance, dass man das von der anderen Seite angeht und eine sehr heutige Sprache verwendet. Das war auch das Ziel. Die Charaktere sagen dann so etwas wie „halt die Fresse“ auf der Bühne. Das ist immer wieder als unangemessen kommentiert worden, aber das erschließt sich mir überhaupt nicht. Wir haben in dem Text unterschiedliche Sprechducti und die meint man mithin auch in der Vorlage ausmachen zu können, denn es gibt ein sehr rhetorisches Sprechen einerseits, und ein offensichtlich sehr direktes Sprechen andererseits. Wenn heute eine Mutter erfährt, gleich soll ihr Kind umgebracht werden, dann sagt sie doch vielleicht zu dem Typen, der ihr Kind umbringen wird „halt die Fresse“. Das sind Menschen im absoluten Ausnahmezustand, warum soll man da ein Blatt vor den Mund nehmen? Das Poetische kann neben dem Banalen existieren, das weiß man doch seit Heiner Müller. Müller ist der große Dichter, der Alltagssprache in einen poetisierten Kosmos einfügt und klar von dieser Reibung profitiert hat. Das hat uns natürlich auch inspiriert.

eisodos Das Winckelmann-Bild von der Antike – rein, edel, gut – scheint da am Wirken zu sein.

JPG Die Rezeptionshaltung der deutschen Klassik und des deutschen Idealismus gegenüber der Antike ist immer noch in den Köpfen der Menschen, so scheinen sie auf die Antike zu gucken, selbst heute noch, wo doch klar sein sollte, dass diese antiken Texte viel näher an Dingen wie z. B. Krieg, Gewalt, auch Sex, dran sind als vieles, was im 19. Jh. (geschrieben und) gespielt wurde.

eisodos Was macht denn die Relevanz des Texts für dich aus?

JPG Inhaltlich ist das Stück natürlich sehr, sehr fremd. Wenn ich sage, ich brauche

immer das Fremde und wenn wir das Fremde in der Sprache eingeebnet haben durch diese moderne oder zeitgemäße Übersetzung, dann bleibt das Fremdartige in der Thematik trotzdem bestehen. Wir hier in jüngerer Zeit in Deutschland Aufgewachsene wissen nicht, wie es sich anfühlt, im Krieg zu sein. Und trotzdem ist der Krieg präsent und er ist nicht zuletzt dadurch präsent, dass in unserer Gesellschaft immer mehr Flüchtlinge leben, die aus diesen Kriegsgebieten und den akuten Bedrohungssituationen kommen. Das heißt, in unserer Gesellschaft gibt es jetzt doch wieder Menschen, die wissen, wie Krieg ist und wie er sich anfühlt. Hier sehe ich eine Dringlichkeit, sich mit dem Krieg und mit dem, was er mit Menschen macht, auseinanderzusetzen und alle unsere Fremdheit und Fernheit, die wir aus unserer eigenen Situation heraus vielleicht in uns tragen, in diese Auseinandersetzung mit hinein zu nehmen. Der Text erzählt davon, wie Krieg Menschen deformiert. Der Text erzählt nicht von Flüchtlingsschicksalen. Das war mal eine Vermutung, dass das ein Text ist, der zur Flüchtlingssituation passt, aber *de facto* gucken wir ja nicht Leute an, die gerade auf der Flucht sind oder geflohen sind, sondern wir sehen Leute, die gefangen genommen wurden und jetzt verschickt werden.



Abbildung 1

Wir haben gesagt, wir machen uns auf die Suche und schauen, wie Krieg Menschen deformiert und beziehen das auf den Text. Dafür haben wir mit einer Psychologin zusammengearbeitet, die uns von ihrer Arbeit mit Zivilisten, die Opfer von Gewalt in Kriegen geworden sind, erzählt hat. Das Stück erzählt nicht nur über die Deformation von Kriegen, es handelt auch von der Schwierigkeit, über Leid zu sprechen. Hekabe sagt das ganz deutlich an bestimmten Stellen, sie scheint eine Ratlose in ihrem Klagen, weiß nicht genau, wie sie klagen soll, ihr fällt, hat man das Gefühl, manchmal auch nichts mehr ein. Da ist eine Frau, die hat gerade mitbekommen, wie in den letzten 10 Stunden ihre Stadt niedergebrannt wurde, sie hat ihren Mann sterben sehen, dann bekommt sie zuerst mit, dass ihre eine Tochter entführt wird, dann, dass die andere schon längst tot ist, schließ-

lich wird die dritte mit dem Enkel entführt und dann wird der Enkel auch noch getötet. Am Schluss werden die Trümmer der Stadt auch noch angezündet, so dass noch nicht mal mehr Spuren von der Stadt übrig bleiben, d. h. es gibt eine Spirale des immer noch gesteigerten Leides. Wie geht man damit um?

Es ist ganz schwierig, über Leid zu sprechen in dem Moment, in dem man es erfährt. Das hat mich total interessiert, denn das ist etwas Theatrales. Man kann im Theater, das ist meine Überzeugung als Regisseur und so wähle ich meine Stoffe aus, nicht einfach Leid zeigen, man kann im Theater nur zeigen, wie jemand mit Leid umgeht und zwar in einer öffentlichen Situation. Die antike Tragödie verhandelt ja immer das Private und das Öffentliche in ihrem Konfliktbereich und hier, bei Euripides, sprechen Leute über Leid und was ihnen gerade widerfahren ist. Sie tun das manchmal mit einer ergreifenden Direktheit und finden die richtigen Worte und manchmal ringen sie um die Worte.

Das geht bis ins Komische hinein: da beschwert sich eine Königin, dass sie keine schönen Matratzen mehr hat. Dieses Stück handelt vom Abstieg einer privilegierten Klasse und es stellt auch die Frage danach, ob Leid relativ ist: der Bauer, der im Stroh geschlafen hat, für den ist der Schritt zum Schlafen auf Stein vielleicht weniger hart als für denjenigen, der in weichen Betten geschlafen hat. Alle diese widersprüchlichen Formen von Leid haben uns interessiert in einer Situation der Ich-Performance. Diese Frauen sind auch Selbst-Darstellerinnen in ihrem Leiden. Wir sehen, wie sie in ihrem Leiden verschiedene Rollen spielen: die Rolle der Übermutter, die Rolle des Clowns – fast –, die Rolle der Sprachlosen, der Schauspielerin mithin, der ihr Text nicht mehr einzufallen scheint. Wir benutzen also das performative, das selbstdarstellerische Prinzip des Theaters, um etwas, wie ich finde, Textimmanentes auszustellen.

eisodos Wie passen die recht modernen Kostüme dazu?

JPG Wir wollten eine hohe Klasse zeigen – es ist ja die Herrscherfamilie, die hier abgesägt wird. Dies spielt, wie eben gesagt, eine nicht unwesentliche Rolle, da verliert jemand auch seine Würde. Hekabe kommt am Anfang mit Handtasche, Sonnenbrille und Friseurfrisur auf die Bühne. Man muss diese Frau ja auch erst einmal auf eine Fallhöhe schicken. Immer diese *Troerinnen*, bei denen die schon am Anfang blut- und lehmverschmiert sind – da hat man keine Fallhöhe. Wir haben gesagt: wir wollen die Fassade noch sehen, die innerlich natürlich längst schon gefallen ist. Diese fällt dann im Laufe des Stücks auch äußerlich, am Schluss ist diese Hekabe ohne Perücke, sie ist tränen- und auch etwas blutverschmiert, hat das Blut von Astyanax an den Händen. Der dürre Körper von Annette Büschenberger [der Darstellerin von Hekabe] kommt erst im Laufe des Abends zum Vorschein weil sie Kleidung ablegt, ebenfalls die grauen Haare, die zeigen, dass sie gealtert ist – das ist eine ganz bewusste Setzung. Wir wollten das in einer höher angesetzten Schicht verorten, allerdings nicht, um distanziert mit dem Finger auf die ‘reichen Leute’ zu zeigen. Letztlich ist das eine Schicht, die nicht so weit weg ist von Leuten aus dem Publikum.

eisodos Welche Intention habt ihr mit eurer Inszenierung verfolgt, was sollen die Leute mitnehmen?

JPG Ich tue mich immer schwer damit, eindeutige Zielrichtungen zu nennen. Natürlich soll und kann jeder von dem Abend mitnehmen, was er will. Eine Zielrichtung ist aber, wie gesagt, die Deformation des Menschen durch den Krieg darzustellen, dass man zeigt, wie unbegreiflich-furchtbar es sein kann, diese Dinge – Abhängigkeit, Unterdrückung, körperliche und psychische Gewalt – zu erleben. Die Gewalt wird z. B. vom Boten Talthybios ausgeübt, der bestimmte Informationen vorenthält, so dass man völlig fremdbestimmt ist, aber es geht ja auch um ganz konkrete körperliche Gewalt, auch in der Inszenierung. Der Krieg deformiert uns alle und zwar sowohl die Verlierer wie die Gewinner – wenn man die Griechen überhaupt die Gewinner im Trojanischen Krieg nennen kann. Menelaos und Talthybios – auch das sind verzerrte Bilder. Talthybios sagt einmal: „Dieser Dienst ist etwas für Psychopathen“. Man sieht auf beiden Seiten die Deformierung, bei Menelaos durch die vermeintliche Macht, die er hat.

Diese Deformation zeigen wir auch auf einer körperlichen Ebene, die Bewegungen sind sehr choreographiert. Dadurch, dass wir auf einer Schräge spielen, werden die Körper in ihrer Bewegung verzerrt, es gibt keine Normalität. Ich habe das den Schauspielern immer wieder gesagt: ihr könnt keinen normalen Gang machen, ihr könnt keine normale Handbewegung machen, alles muss fremd sein. Und in dieser Fremdzeit zeigt sich unsere Fremdheit gegenüber dem Thema. In dieser Fremdheit zeigt sich aber auch vielleicht ein bisschen, wie die Leute von sich selbst entfremdet sind. Die ist der zweite Punkt: der Abend soll natürlich Mitfühlen auslösen, aber er soll auch blanke Irritation hinterlassen. Es soll sich nichts lösen und nichts aufgehen. Ich glaube, es darf keine einfachen Wahrheiten geben, es muss eine Restirritation bleiben. Bloße Irritation geht aber auch nicht. Das ist das Los der Regisseure, gerade bei Tragödien, bei diesen übergroßen Themen: Irritation und Fremdheit, Schock und Irrsinn erzeugen, aber auch Identifikation. Identifikation hat aber immer etwas mit Erklärung zu tun und das ist wieder schwierig – das ist ein Balanceakt. Ich finde, dieser Balanceakt ist uns hier ganz gut gelungen.

eisodos Ich war irritiert, hatte zwar Mitgefühl, aber die Charaktere sind in dieser Inszenierung wirklich keine Sympathieträger.

JPG Das ist ja auch das Schlimme: diese Menschen werden deformiert, sie können nicht weinen und leiden und uns das Herz aufschließen – sie sind Monster des Leidens, sie werden egoistischer. Darin müssen sie Unbehagen produzieren. Wenn dieser Abend nicht Unbehagen produzieren würde, würde er nicht ganz stimmen.

eisodos Wie wichtig war für euch die historische Situation, in der das Stück geschrieben wurde? Da gab es ja auch einen realen Krieg. In den Rezensionen wurde immer wieder auf Euripides als Pazifist hingewiesen.



Abbildung 2

JPG Dieses Dictum vom pazifistischen Stück, das ich im Vorhinein immer wieder verwendet habe, haben weder ich noch die Rezensenten erfunden, das steht so bei Georg Hensel, dem Autor des *Spielplans*, den alle Theaterleute immer lesen, das ist so eine Art Schauspielführer für Fortgeschrittene. Es ist natürlich schön, den Kontext zu kennen. Wir haben uns aber nicht mit den Schlachten [des peloponnesischen Kriegs] beschäftigt. Letztlich muss man doch Euripides als großem Menschenkenner und -beschreiber trauen. Das ist ein ganz großes pazifistisches Stück, aber trotzdem ist das keine Tendenzdramatik, die sich einfach einer politischen Zielsetzung andient. Es ist nicht so, dass Euripides ein Stück gegen den Krieg schreibt und wir inszenieren dann dieses Stück gegen den Krieg: wir inszenieren ein Stück, das darauf blickt, was der Krieg macht. Wenn man darauf guckt, dann wird das Stück sich im Effekt schon gegen den Krieg wenden. Inszenieren ist ja nicht nur entschlüsseln und streng genommen auch nicht interpretieren, sondern ein Theaterkunstwerk ist ein eigenständiges neues Kunstwerk und in dieses Kunstwerk geht der Text als eine Komponente mit ein, in meinen Inszenierungen meistens als die wichtigste Komponente.

Ich beschäftige mich gerne mit alten Sprachen und glaube daran, dass man, wenn auch nicht die Wahrheit des Textes, so doch ganz, ganz viel in der möglichst genauen Lektüre findet. Ich habe mich geärgert, dass ich kein Altgriechisch kann. Und so bin ich jemand, der sagt: Natürlich genau mit dem Text und seinen historische Verortungen beschäftigen, aber auch aufpassen, dass Inszenieren nicht Exegese ist.

eisodos Es wird aber von Regisseuren, gerade von Altphilologenseite, häufig eine eben solche Exegese erwartet.

JPG Diese Diskussion kenne ich natürlich, auch, weil ich in der Oper viel das große Repertoire mache, Wagner, Verdi, Mozart, Strauss, usw. Diese Diskussion wird vermutlich geführt werden, solange es Theater gibt. Theater ist aber kein Textmuseum. Theater

ist eine Praxis, die, wie gesagt, genuine Kunst kreiert, deren Teil ein Text ist. Von der anderen Seite gesprochen: ich glaube, wir sind dafür zuständig, dass diese Texte für das benutzt werden, für das sie geschrieben sind, nämlich nicht zum Lesen, sondern zum Spielen, das sind Theatertexte. Spielen ist etwas anderes als Lesen, denn Spielen findet immer in einer Öffentlichkeit statt. Als man mir sagte: warum haben Sie denn Ihren Figaro von Mozart nicht mit Perücken wie zu Mozarts Zeiten gespielt, da habe ich gesagt: im Publikum werden schließlich auch keine Perücken getragen. Die vierte Wand ist doch immer schon, auch in der Antike, eingerissen. Das Theaterereignis ist nicht auf der Bühne, das Theaterereignis findet zwischen Bühne und Publikum statt, insofern haben wir hier kein museales Dispositiv, wir gucken nicht in eine Vitrine.

eisodos Antike Dramentheorien, allen voran Aristoteles' Poetik – welche Rolle spielt das für deine Inszenierungen antiker Texte?

JPG Ich habe mich mit Aristoteles und seiner Dramentheorie befasst. Aber ich denke nicht über Aristoteles nach beim Inszenieren. Man kennt bestimmte Dispositionen des antiken Dramas, man kennt bestimmte Regeln, z. B., dass diese Stücke immer vor der Tür, draußen, stattfinden – so etwas nehmen wir sehr ernst, wenn wir eine Bühne konzipieren. Unsere Bühne ist ja auch ein Steg mit einer Tür dahinter, die Frauen kommen da raus und berichten. Theorien des antiken Theaters haben wir im Hinterkopf, wenn wir uns das ausdenken, aber sicher nicht so wie Altphilologen. Und irgendwann in der konkreten Arbeit muss und darf man die dann auch wieder vergessen.

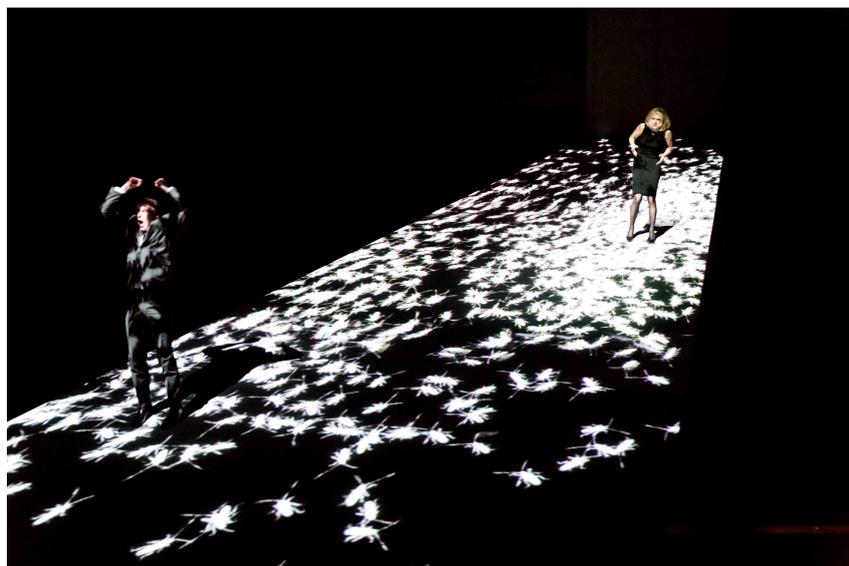


Abbildung 3

eisodos Apropos Bühnenbild: was hatte es mit dem Ungeziefer auf dem Steg auf sich? [Auf den Steg wurden digital, auf hell-weißem Untergrund, krabbelnde dunkel gefärbte Käfer projiziert, die hin und her liefen.]

JPG Da möchte ich eigentlich am liebsten gar nicht drauf antworten, obwohl ich es natürlich kann. So eine Frage muss man zurückschicken: was hat das für dich ausgelöst?

eisodos Ich hatte damit ein Unbehagen.

JPG Man kann solche Dinge nicht entziffern, nicht in letzter Konsequenz und das ist auch wichtig. Wir suchen so etwas in langen Prozessen, weil da komplexe Bedeutungen aufgemacht werden sollen. Ich hoffe darauf, dass Zuschauer dabei sind, die nicht nur mit dem semiotischen Zugriff auf Theater gucken, es also nicht als eine Summe von Zeichen verstehen, die man nur entschlüsseln muss und dann hat man das Theatererlebnis. Theater ist ein zwischen Semiotik/Entschlüsselung und direkter sinnlicher Erreichbarkeit oszillierendes Phänomen. Wenn bei mir zu Hause 10000 Käfer durch das Wohnzimmer laufen würden, dann hätte ich eine spontane Reaktion, die nichts mit Semiotik oder Zeichen zu tun hat. Auf so etwas bauen wir. Man kann darin die 10000 Krieger sehen, die in so eine Stadt einfallen und sich wie ein Geschwür in der Stadt ausbreiten; diese Käfer ziehen sich dann um Hekabe zusammen. Ekel, das Unbeherrschbare. All diese Assoziationen sind möglich. Wir setzen an solchen Stellen bewusst undeutliche Zeichen, weil wir damit eher eine Atmosphäre erzeugen wollen. In diese atmosphärisch-gefühlsmäßige Ebene gehört auch die starke Abstimmung zwischen Video und Musik hinein. Man muss da ja etwas kreieren, was einen Menschen nach einem achtstündigen Arbeitstag, der sich abends dann auch noch Theater antut, unmittelbar packt und ergreift.

eisodos Das stimmt. Ich hatte aber auch den Eindruck, dass dir schon wichtig ist, dass hier auch eine Annäherung an Fremdes stattfinden soll, also eben doch auch vielleicht eine Erschütterung des Theatergängers, ein bildungsbürgerliches Aushebeln.

JPG Ich glaube, dass es gut ist, dass eine bildungsbürgerliche Schicht das Theater trägt. Bildung ist ja ganz wichtig, darauf bauen wir ja auf. Je mehr man weiß über die Antike und über den trojanischen Krieg, desto mehr schließen sich die Stücke auf, auch als Zuschauer. Bildung ist schon eine Säule für den Theaterbesuch, aber wie viele Leute lesen das Stück oder das Programmheft vorher und wie viele Leute wissen noch ganz genau, wie es in der Antike war? Es muss eben auch für die Leute funktionieren, die es nicht wissen. Eine gute Inszenierung funktioniert auf beiden Ebenen, man kann etwas Neues erfahren über Euripides und dieses Drama oder darüber, wie man vor 2500 Jahren über den Menschen nachgedacht hat, aber man kann auch von den dargebotenen Bildern, die unmittelbar sinnlich versuchen, die Ratlosigkeit gegenüber den Deformationen des Krieges darzustellen, profitieren. Auch die antiken Autoren trauen sich ja, die ganz großen Sachen anzugehen: bei Euripides wird in den *Troerinnen* ein totes Kind auf die Bühne getragen. Wir haben uns dann auch getraut, Bilder dafür zu finden. Viele Regisseure weichen dem Zeigen des toten Kindes aus, ich wollte das nicht. Aber ich will auch nicht einen achtjährigen Jungen, der tot spielt, denn dann sehe ich nichts anderes als einen

achtjährigen Jungen, der tot spielt. Also haben wir den Leichensack da hingelegt und Hekabe steckt ihre Hände hinein, die dann blutig sind. Das überträgt sich als Zeichen. Es überträgt sich aber, glaube ich, auch unmittelbar. Gerade an dieser Stelle waren viele Leute geschockt, berührt, den Tränen nah. Die Leute müssen ja nicht heulen, wenn sie ins Theater gehen, aber wenn man so etwas Emotionales erlebt, dann gerade ist man bereit über das, was man gesehen hat, nachzudenken. Theater ist, wie gesagt, ein oszillierendes Medium und gutes Theater wirkt immer auf zwei Ebenen. Es berührt unmittelbar direkt und sinnlich und es treibt uns in eine geistige Auseinandersetzung – das geht meiner Meinung nach am besten zusammen und immer hin und her.

ÜBER JAN PHILIPP GLOGER Jan Philipp Gloger, geboren 1981, studierte Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen und Regie an der Zürcher Hochschule der Künste. Er inszeniert Schauspiel und Oper in In- und Ausland und war 2011–2013 Leitender Regisseur am Staatstheater Mainz. 2008 erhielt er für seine Inszenierung von *Clavigo* den Regiepreis der Bayerischen Theatertage; 2015 wurde er zu den Autorentheatertagen am Deutschen Theater Berlin eingeladen.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abbildung 1: Florentine Krafft (Kassandra), Annette Büschelberger (Hekabe), Sascha Tuxhorn (Talthybios), © Felix Grünschloß.

Abbildung 2: Annette Büschelberger (Hekabe), Florentine Krafft (Kassandra), Sascha Tuxhorn (Talthybios), © Felix Grünschloß.

Abbildung 3: André Wagner (Menelaos), Annette Büschelberger (Hekabe), © Felix Grünschloß.