

eisodos
Zeitschrift für
Literatur und
Theorie



2018 (1) Frühling

e i s o d o s – Zeitschrift für 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

University of Cambridge

Peter von Möllendorff

Justus-Liebig-Universität Gießen

Melanie Möller

Freie Universität Berlin

Gernot Michael Müller

Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt

Heinz-Günther Nesselrath

Universität Göttingen

Maria Oikonomou

Universität Wien

Gerhard Poppenberg

Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

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

Linda Simonis

Ruhr-Universität Bochum

Jörn Steigerwald

Universität Paderborn

Martin Vöhler

Aristotle University of Thessaloniki

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 Literatur von Antike bis in die Gegenwart, 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 **eisodos**-Titelbild zeigt eine Szene aus der Aufführung Aristophanes' *Lysistrata*, welche am 9. Februar 2018 von UCL Classics Play im Shaw Theatre London aufgeführt wurde. In dieser Ausgabe sind sowohl eine Rezension des Stückes von Saoirse McGilligan als auch ein Interview mit einem der wissenschaftlichen Begleiter des Projekts, Tom Mackenzie (UCL), zu finden.

eisodos

Zeitschrift für
Literatur und
Theorie

2018 (1) Frühling

Inhaltsverzeichnis

Vorwort der Herausgeberinnen	1
Die Macht der Ohnmacht	
Evelyn Sarna	2
Apollinaires <i>Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre</i>	
Florian Lützelberger	20
Tragisches Ritual?	
Sarah Lang	38
Buchrezension	
Ann-Katrin Wintzer	52
Buchrezension	
Martin Reinfelder	60
Theatre review	
Saoirse McGilligan	67
Interview	
Tom Mackenzie	70

VORWORT DER HERAUSGEBERINNEN

Liebe Leserinnen und Leser von **eisodos**,

es ist Frühling! *Here comes the sun!* Gerade wurde der Beatles-Song, den George Harrison im März 1969 im Garten Eric Claptons komponierte, zum schönsten Frühlingslied gekürt.¹ Angefangen diese unsere Ausgabe, die unsere letzte noch mal an Umfang übertrifft, zu layouten haben wir vor gut einem Monat im März, als noch graue Farben und Kälte vorherrschten, und jetzt, passend zur Vollendung unserer diesmaligen Arbeit, ist die Welt endgültig wieder in lichtiges Grün getaucht.

In dieser Ausgabe finden Sie drei Artikel, zunächst zur teuflisch inszenierten Weiblichkeit im *Faust*- und *Wagnerbuch* von Evelyn Sarna, dann Florian Lützelbergers Darstellung einer modernen Lektüre zwischen Psyche und Ästhetik der Kriegsgedichte Apollinaires sowie schließlich zum tragischen Ritual in Euripides' *Elektra* von Sarah Lang. Außerdem gibt es zwei Buchrezensionen, eine Theaterrezension und ein Interview. Ann-Katrin Wintzer bespricht Schwindts *Thaumato-graphia* (2016), der interpretierenden Kommentar von Julia Schenk zu Schweinsberg zum pseudohomerischen Hermes-Hymnus (2017) wird von Martin Reinfelder detailgenau rezensiert und Saoirse McGilligan hat sich für uns die *Lysistrata*-Aufführung des UCL Classics Play vom Februar dieses Jahres angeschaut. *Last but not least* können Sie im Interview mit einem der wissenschaftlichen Begleiter dieser Aufführung, Tom Mackenzie, von den Herausforderungen lesen, den antiken Witz ins Hier und Heute zu transportieren.

Nun bleibt uns nur noch Ihnen viel Spaß bei der Lektüre zu wünschen. Genießen Sie den Frühling, dem Harrison seine Hymne geschrieben hat, und bleiben Sie uns gewogen,

Die Herausgeberinnen

Bettina Bohle

Ruhr-Universität Bochum

Lena Krauss

Ruhr-Universität Bochum

und die Redaktionsassistentin

Helen Neutzler

Ruhr-Universität Bochum

¹ Die ZEIT, Zeit zum Entdecken, Beilage der ZEIT, N° 11 März 2018, S. 44.

DIE MACHT DER OHNMACHT

Teuflich inszenierte Weiblichkeit im Faust- (1587) und Wagnerbuch (1593)

Evelyn Sarna

Otto-Friedrich-Universität Bamberg

1. Die große Begeisterung, die seit Jahrhunderten von literarischen Inszenierungen des Teufels ausgeht, wird alleine an einem der erfolgreichsten Prosaromane der Frühen Neuzeit konkret sichtbar – an *Doctor Fausti Weheklag*¹ (auch als *Faustbuch* bekannt). Nicht umsonst folgten auf die populäre Erstfassung aus dem Jahr 1587 gleich mehrere Auflagen und eine Fortsetzung der Geschichte im *Ander Theil D. Johann Fausti Historien*² im Jahr 1593 (auch als *Wagnerbuch* bekannt). Neben dem diabolischen Paktschluss stehen in beiden Prosaromanen unter anderem die sexuellen Verbindungen der zwei Teufelsbündner – Faust und Wagner – mit ihren in Frauen verwandelten Teufeln – Mephostophiles und Auerhan – und anderen weiblichen Diaboli im Zentrum des Geschehens. Die teuflischen Transformationen in feminine Wesen rücken dabei insbesondere durch ihre stark sexuell aufgeladenen und ausführlichen Körperbeschreibungen in den Vordergrund der Handlung und markieren dadurch eine deutliche Geschlechterdifferenz zum im *Faust-* und *Wagnerbuch* kaum charakterisierten und an keiner Stelle sexuell markierten männlichen Körper.³ Die germanistische Mediävistin Ingrid Bennewitz verweist in ihrem Aufsatz „Der Körper der Dame. Zur Konstruktion von ‚Weiblichkeit‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters“ darauf, dass in der Analyse literarischer Werke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit das Augenmerk auch auf auffällige textuelle Geschlechterkonstruktionen gelegt werden soll, denn mit

„... dem Prozeß der Verschriftlichung setzt in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters zugleich jener des Erschreibens und Festschreibens von ‚Geschlecht‘ als Geschlechtsidentität (gender) ein. Erst unter der Voraussetzung, daß die Geschlechterrollen sozial und kulturell determiniert werden mußten, um die Unterscheidung der Geschlechter zu gewährleisten *und* ihre unter-

¹ Hier und in der Folge wird mit folgender Abkürzung operiert: (FB S. Seitenzahl/ Z. Zeilenangabe, H. Nummer der *Historia*).

² Hier und in der Folge wird direkt aus dem Erstdruck des *Wagnerbuches* von 1593 zitiert. Es wird mit folgender Abkürzung operiert: (WB S. Seitenzahl in der PDF zum Druck, [Seitenzahl im Druck, falls vorhanden/ Angabe zur Seitenzahl, die als Bleistiftzeichen aus zweiter Hand im Druck eingefügt wurde]). ‚Vor.‘ bezeichnet hier und in der Folge die Abkürzung für die Vorrede des *Wagner-* bzw. des *Faustbuches*.

³ Vgl. hierzu Sieber (2015) 119.

schiedliche Partizipation an gesellschaftlicher Öffentlichkeit und Macht zu legitimieren, wird deutlich, welcher Stellenwert der Inszenierung des (weiblichen) Körpers in der mittelalterlichen [und frühneuzeitlichen] Literatur zukommt.“⁴

Um die literarischen Konstruktionen von Geschlecht im Mittelalter und der Frühen Neuzeit wissenschaftlich fundiert aufschlüsseln zu können, bietet sich dazu eine anachronistische Anwendung des eher ‚modernen‘ methodischen Ansatzes der *Gender Studies* an. Insbesondere für die Erschließung mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Texte hat sich dieser in der germanistischen Mediävistik als überaus ertragreich erwiesen und gilt in diesem Fachbereich als etabliertes literaturwissenschaftliches Analyseinstrument.⁵ Die Germanistin Birgit Kochskämper erklärt hierzu, dass die damalige Gesellschaft

„... in erheblichem Maße sowohl im weltlichen und kirchlichen Recht, in der anthropologischen Theorie als auch in der sozialökonomischen Ordnung nicht nur nach Ständen, sondern quer dazu immer auch nach einem asymmetrischen System der Zweigeschlechtlichkeit strukturiert ...“⁶

war. Aus diesem Grund habe sich eine literarische „Konstruktion der Geschlechterdifferenz ... [mit] ihren kulturellen Ausprägungen“⁷ auch in Texten der damaligen Zeit festgesetzt.⁸ Daran – und hier ist Ingrid Bennewitz vollkommen zuzustimmen – werde das erste literarische „Festschreiben ... von ‚Geschlecht‘ als Geschlechtsidentität (gender)“⁹ in verschiedenen interessanten und variierenden Ausprägungen textuell sichtbar. Die Germanistin Kerstin Schmitt verweist bei der anachronistischen Anwendung der *Gender Studies* auf mittelalterliche bzw. frühneuzeitliche Texte darüber hinaus auf einen weiteren, diese Argumentation stützenden Umstand: Es sind gerade Pioniere auf dem Feld der *Gender Studies* wie Judith Butler und Thomas Laqueur,¹⁰ die

„... den Blick darauf gelenkt [haben], dass *sex* wie auch *gender* Kategorien sind, deren jeweilige Konzeption historisch und kulturellen Diskurszusammenhängen geschuldet sind. Mit anderen Worten: Die Darstellungsmodalitäten, mittels derer das biologische Geschlecht (*sex*) beschrieben wird, sind heute wie im Mittelalter [und der Frühen Neuzeit] von den entsprechenden Wissenssystemen und Diskurszusammenhängen abhängig ...“¹¹

⁴ Bennewitz (1996) 236.

⁵ Einen Überblick zur Auseinandersetzung der mediävistischen Forschung mit den *Gender Studies* bietet etwa Birgit Kochskämper, vgl. Kochskämper (1999) 309–351.

⁶ Kochskämper (1999) 320.

⁷ Kochskämper (1999) 320.

⁸ Vgl. Kochskämper (1999) 321.

⁹ Bennewitz (1996) 236.

¹⁰ Vgl. Butler (1991), Butler (1995), Laqueur (1992).

¹¹ Schmitt (2002) 29.

Dementsprechend fallen in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit stark variierende Geschlechterkonstruktionen auf, die bevorzugt die literarische Inszenierung des Femininen betreffen, da dort – und auch hier ist Bennewitz zuzustimmen – die

„... Männlichkeit und die dazu gehörigen Rollen ... so sehr als Norm gedacht [werden] (durch den männlichen Autor), daß es keiner besonderen Inszenierung der Männlichkeit und insbesondere des männlichen Körpers, seiner so anderen Verortung und Reglementierung im sozialen Raum, bedarf.“¹²

Häufig treten bei der literarischen Inszenierung des Weiblichen der damaligen Zeit negativ geprägte Darstellungen auf, die z.B. auf einer „theologische[n] Misogynie“¹³ aufbauen. Besonders in der Frühen Neuzeit – der Zeit der Hexenverfolgung – fand auf dem biblischen Sündenfall Evas aufbauend in literarischen Werken, wie etwa dem Hexenhammer, auch als *Malleus maleficarum*¹⁴ bekannt, oder in Johannes Hartliebs *Secreta mulierum*¹⁵, eine literarische Zeichnung eines negativen Frauenbildes statt, nach dem dem Weiblichen eine schwache Natur sowie moralische Labilität unterstellt wurde. Aufgrund dessen galt das Feminine als das vom Teufel leicht verführbare und sexuelle Geschlecht.¹⁶ Daneben greifen literarische Konstruktionen des Weiblichen z.B. auch auf die „untergeordnete rechtliche und ökonomische Situation von Frauen“¹⁷ in der damaligen Gesellschaft zurück. Demgegenüber stehen literarisch positiv konstruierte Frauenbilder von „z.B. mittelalterliche[n] Zunftmeisterinnen und Schriftstellerinnen oder ‚emanzipierte[n]‘ literarische[n] Frauengestalten (wie etwa die Isolde-Gestalt Gottfrieds von Straßburg)“¹⁸ oder vom theologisch geprägten makellosen Marientypus. Als Gegenkonstrukt zum negativ gezeichneten Bild der biblischen Eva tritt dieser unter anderem in der Literatur in variierenden Formen der *mater lactans* (also der stillenden Mutter Maria), der *mater dolorosa* (der schmerzempfindenden Mutter Maria) oder der *maria mediatrix* (der als Mittlerin aller Gnade fungierenden Maria) auf.¹⁹ Je nach Textgattung, Autor und Zeitstufe können die literarischen Weiblichkeitskonstruktionen stark voneinander abweichen, aber auch innerhalb eines spezifischen Textes unterschiedlich literarisch inszeniert sein.²⁰

Da im *Faust-* und *Wagnerbuch* markante literarische Konstruktionen des femininen Geschlechts zum Vorschein kommen, darf eine literaturwissenschaftliche Fokussierung dieser nicht ausbleiben. In Günther Mahals Monographie *Mephistos Metamorphosen* etwa

¹² Bennewitz (1998) 190.

¹³ Kochskämper (1999) 311.

¹⁴ Vgl. Sprenger/ Institoris (1982).

¹⁵ Vgl. Bosselmann-Cyran (1985).

¹⁶ Vgl. hierzu Bosselmann-Cyran (1985) 91f. und Sprenger / Institoris (1982) 98–102.

¹⁷ Kochskämper (1999) 311.

¹⁸ Kochskämper (1999) 311.

¹⁹ Vgl. dazu Dworschak (1999) 194f.

²⁰ Vgl. dazu z.B. Sievert (1989) 135–158, die sich etwa zur Verwendung erotischer Weiblichkeitskonstruktionen bei Heinrich von Morungen – also im Minnesang – äußert, aber dann das Gegenexempel Reinmars anbringt, der sich des ‚typischen‘ Frauenbildes mit erotischen Merkmalen des roten Mundes, der schönen Augen und der sexuell anziehenden Ausstrahlung nicht bedient, vgl. dazu Sievert (1989) 138f.

werden sie zwar kurz thematisiert, aber „gänzlich beschränkt auf die Funktion sexueller Stimulierung und erotischer Befriedigung“²¹ Fausts und Wagners zur Ablenkung vor der bevorstehenden Verdammnis in die Hölle.²² Auch aktuellere Arbeiten beschäftigen sich nur oberflächlich mit der Thematik – so beispielsweise Janice Hansen in ihrer Dissertation *Redeeming Faustus: Tracing the pacts of Mariken and Faust from the 1500s to the present*. Sie stellt – ebenfalls wie Mahal – fest, dass der Teufel „pretty women“²³ benutzt und „does what he can to keep Faustus entertained and not thinking about God“.²⁴ Doch wurde in der Forschung bisher nicht geklärt, welche spezifischen literarischen Konstrukte von Weiblichkeit im *Faust-* und *Wagnerbuch* Anwendung finden, inwiefern diese auf narrativer Ebene funktionalisiert oder entgegen ihres literarisch gezeichneten Geschlechterstereotypen unfunktionalisiert werden und welche Korrelationen von Geschlecht und Macht sich daraus ergeben. Mithilfe methodischer Gesichtspunkte aus den *Gender Studies* soll diesen bislang unbeachtet gebliebenen Aspekten im Folgenden nachgegangen werden. Im Zentrum der vorliegenden Studie steht dabei die These, dass an den weiblichen Körperverwandlungen der Diaboli des *Faust-* und *Wagnerbuches* eine literarische Umfunktionalisierung des frühneuzeitlich normativ festgesetzten Machtverhältnisses zwischen unterdrücktem, inaktivem weiblichen und beherrschendem, aktivem männlichen Geschlecht sichtbar wird. Im ersten Teil der Analyse werden dafür zentrale Begriffe aus den *Gender Studies*, die auf das *Faust-* und *Wagnerbuch* angewendet werden können, näher definiert. Darauf aufbauend werden im zweiten Abschnitt die teuflischen Verwandlungen in feminine Körper fokussiert und somit die literarischen Konstrukte von Weiblichkeit im *Faust-* und *Wagnerbuch* aufgeschlüsselt. In einem dritten Teil wird veranschaulicht, inwiefern diese auf narrativer Ebene funktionalisiert werden. Im Hinblick auf die These vorliegender Studie wird dann diskutiert, ob an den markant beschriebenen femininen Körperverwandlungen der Teufel eine Umfunktionalisierung des frühneuzeitlich normativ festgesetzten Machtverhältnisses zwischen weiblichem und männlichem Geschlecht deutlich wird. Ein Fazit schließt die Analyse ab und fasst die wichtigsten Ergebnisse zusammen.

2. Einleitend werden nun zentrale Begriffe aus den *Gender Studies* definiert. Da *Doctor Fausti Weheklag* und *Ander Theil D. Johann Fausti Historien* frühneuzeitliche Texte sind, erscheint hier eine strikte Differenzierung von biologischem Geschlecht (*sex*) und Geschlechtsidentität (*gender*) – die in den *Gender Studies* häufig vorgenommen wird – diffizil. Der Begriff der Geschlechtsidentität umschreibt dabei die unabhängig vom *sex* empfundene Zugehörigkeit einer Person zu einem bestimmten Geschlecht und die damit einhergehende Präsentation dieser durch ein kulturell geformtes ‚weibliches‘ bzw. ‚männliches‘

²¹ Mahal (1982) 219.

²² Vgl. hierzu exemplarisch Mahal (1982) 219–224, Cantarino-Becker (1994) 27–44, Münkler (2011) 212–221 und Brüggemann (2010) 233f.

²³ Hansen (2016) 23.

²⁴ Hansen (2016) 23.

Verhalten und Aussehen.²⁵ Da sowohl das *Faust*- als auch das *Wagnerbuch* stark durch religiöse Ansichten der Frühen Neuzeit geprägt sind, muss der Körper in diesen, wie Ingrid Bennewitz es im Hinblick auf Texte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit formuliert, aus biblischer sowie theologisch-dogmatischer Sicht stets „die ‚richtige‘ soziale Geschlechtsidentität“²⁶ aufweisen und mit dieser in Einklang gebracht werden.²⁷ Dementsprechend können *sex* und *gender* bei der Analyse beider Texte nicht als voneinander unabhängige Aspekte betrachtet werden. Das biologische Geschlecht wurde in dieser Zeitstufe als stabile gottgegebene Konstante angesehen und musste aus diesem Grund auch automatisch die jeweilig zur Physis dazugehörige Geschlechtsidentität inkludieren.²⁸ Der Begriff *gendering of the body* der Genderforscherin Judith Butler beschreibt einen weiteren wichtigen Gesichtspunkt,²⁹ der sich im *Faust*- und *Wagnerbuch* beobachten lässt. Beim *gendering of the body* werden einem Körper bestimmte gesellschaftlich geformte ‚männliche‘ oder ‚weibliche‘ Attribute und Merkmale zugewiesen, die jedoch – wie Bennewitz konstatiert – in Texten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit stark von neuzeitlichen Körperbildern abweichen können.³⁰ Mit dem *gender shifting* beschreibt Butler darüber hinaus das Changieren von einem zum anderen Geschlecht mit den jeweilig dazugehörigen, von der Gesellschaft normativ zugeschriebenen Gendereigenschaften.³¹ Dabei kann es unter anderem zum *crossdressing* kommen, bei dem sich eine Person mehrere Charakteristika des anderen Geschlechts einverleibt und im engeren Sinne eine Verkleidung als Mann bzw. Frau anstrebt.³² Hierbei kollidieren meistens *sex* und *gender* miteinander, sodass der Körper und die Kostümierung ihre genderkonforme Deckungsgleichheit einbüßen.³³ Innerhalb eines solchen Kontextes können, was in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Literatur häufig der Fall ist, Geschlechtergrenzen überschritten und durch ein *crossdressing* erprobt werden, ohne – trotz gesellschaftlich geforderter, gottgewollter Übereinstimmung von Physis und Geschlechtsidentität – dafür gemäßregelt zu werden.³⁴

3. Auf dieser Begriffsbasis aufbauend erfolgt nun eine literarische Analyse der in Frauen transformierten Teufel Mephostophiles und Auerhan. Dabei stellt sich zu Beginn die Frage nach dem eigentlichen Geschlecht der beiden Diaboli. Auerhan gibt hierzu im *Wagnerbuch* Aufschluss:

²⁵ Vgl. Judith Butler (1991).

²⁶ Bennewitz (2002) 7.

²⁷ Vgl. Bennewitz (2002) 4–6.

²⁸ Vgl. Bennewitz (2002) 4–6.

²⁹ Vgl. Butler (1991) 17; 217; 199 und Butler (1995).

³⁰ Vgl. zudem Bennewitz (2002) 6.

³¹ Vgl. Butler (1991) 29.

³² Vgl. dazu Weichselbaumer (1999) 326–341 sowie Bullough (1993) 7 und Butler (1995) 170f. sowie Sieber (2015) 103–141.

³³ Vgl. hierzu Sieber (2015) 111 und Butler (1995) 4.

³⁴ Vgl. Bennewitz (2002) 4.

„Es ist bey jnen kein sonderlicher vnderschied des Geschlechts / ... Daher [k]önnen sie sich wol in / ein Männlein oder weiblein / wenn sie wöllen / transmutiren ...“ (WB S. 149, [K/ 74v])

„Es ist bei ihnen kein sonderlicher Unterschied des Geschlechts / ... Daher können sie sich gewiss in / ein Männlein oder Weiblein / wenn sie wollen / verwandeln ...“

Auch Mephostophiles kann sich im *Faustbuch* – dem Bericht Auerhans entsprechend – in männliche oder weibliche Individuen transformieren. Beide Figuren stülpen also ihrer eigentlichen ‚geschlechtsneutralen‘ Gestalt ein für ihre Zeit genderkonformes Auftreten über. Sie erscheinen in der Metamorphose eines Mönchs (vgl. FB S. 17/ Z. 14, H. 2; vgl. FB S. 25/ Z. 26, H. 8), des Achilles (vgl. WB S. 53, [25v]), einer verführerischen Frau (vgl. WB S. 349 f., [158v f.]) oder der Helena (vgl. FB S. 97/ Z. 28–S. 98/ Z. 3, H. 49) und nehmen dabei nicht nur das sozial vorgeschriebene Verhalten, sondern auch das optische Aussehen des männlichen oder weiblichen Geschlechtes an.³⁵ Hierbei kann allerdings nicht von einem *crossdressing* gesprochen werden, da die Höllenwesen bei ihren Transformationen (vgl. WB Vor. S. 19 f., [8v f.]) *sex* und *gender* zum Einklang bringen. Auffällig ist dabei, dass allein bei den Verwandlungen der Teufel in verführerische Frauen genaue Körperbeschreibungen des Weiblichen erfolgen und das Männliche einzig auf sprachlicher Ebene durch die Bezeichnung als „Mönch“ oder „Achilles“ etwa als maskuliner Körper definiert wird. Damit bestätigt sich hier die zu Beginn der Studie angeführte Aussage von Ingrid Bennewitz, dass die „Männlichkeit und die dazu gehörigen Rollen“³⁶ in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit „so sehr als Norm gedacht“³⁷ werden, „daß es keiner besonderen Inszenierung der Männlichkeit ... bedarf“³⁸ und dementsprechend häufig nur das Weibliche literarisch inszeniert wird.

Durch ihre wechselnden Verwandlungen in männliche oder weibliche Kreaturen betreiben Mephostophiles und Auerhan also ein *gender shifting*. Die Literaturwissenschaftlerin E. Jane Burns geht in ihrem Aufsatz „Devilish Ways“³⁹ auf den teuflischen Geschlechterwechsel in literarischen Werken ein. Sie stellt fest, dass die Teufelsfiguren häufig „no apparent or specific body“⁴⁰ aufweisen, weshalb „the devil routinely takes on the bodies of others“,⁴¹ um seine Opfer zu manipulieren.⁴² Das *gender shifting* macht Burns zufolge also einen wesentlichen Teil der teuflischen Künste zur Sündenverführung und zum Glaubensabfall aus.⁴³ Dem ist auch im Hinblick auf das *Faust-* und *Wagnerbuch* zuzustimmen.

³⁵ Vgl. hierzu auch Bullough (1993) 7.

³⁶ Bennewitz (1998) 190.

³⁷ Bennewitz (1998) 190.

³⁸ Bennewitz (1998) 190.

³⁹ Vgl. Burns (1998) 11–32.

⁴⁰ Burns (1998) 18.

⁴¹ Burns (1998) 18.

⁴² Vgl. Sieber (2015) 118.

⁴³ Vgl. Burns (1998) 18f.

Mephostophiles und Auerhan inszenieren sich durch ihr stetiges *gender shifting* geschlechtlich so, wie es für sie situationsbedingt notwendig wird und setzen ihr optisches Auftreten zur primären Herstellung überlegener Machtkonstellationen gekonnt in Szene. Sie starten einen optisch bis ins Detail ausgeführten Gestaltwechsel, um ihre Teufelsbündner zu steuern, zu manipulieren sowie letztendlich dadurch in den abgesicherten Besitz ihrer Seelen zu gelangen. Dabei zeichnet sich die Perfektion Mephostophiles' und Auerhans im *gender shifting* durch eine gezielte Imitation der sozial geformten Attribute und Merkmale des Weiblichen aus. Mephostophiles bringt beispielsweise in seiner Transformation als Helena ohne jegliche Schwierigkeiten *sex* und *gender* des Weiblichen zum Einklang und setzt sich ein perfekt-feminines Aussehen auf:

„Diese Helena erschiene in einem köstlichen schwarzen Purpurkleid / jr Haar hatt sie herab hangen / das schön / herrlich als Goldfarb schiene / auch so lang / daß es jr biß in die Kniebiegen hinab gienge / mit schönen Kollschwartzten Augen / ein lieblich Angesicht / mit einem runden Köpfflein / jre Lefftzen rot wie Kirschen / mit einem kleinen Mündlein / einen Halß wie ein weisser Schwan / rote Bäcklin wie ein Rößlin / ein vberauß schön gleissend Angesicht / ein länglichte auffgerichte gerade Person.“ (FB S. 97/ Z. 28–S. 98/ Z. 3, H. 49)

„Diese Helena erschien in einem köstlichen schwarzen Purpurkleid / ihr Haar hatte sie herabhängen / das schön / herrlich wie Goldfarbe schien / auch so lang / dass es ihr bis in die Kniebeugen hinabging / mit schönen kohlschwarzen Augen / ein liebliches Angesicht / mit einem runden Köpfflein / ihre Lippen rot wie Kirschen / mit einem kleinen Mündlein / einem Hals wie ein weißer Schwan / rote Bäcklein wie ein Röslein / ein überaus schön glänzendes Angesicht / eine längliche aufgerichtete gerade Person.“

Die langen Haare, der Schwanenhals, die schwarzen Augen, die roten Lippen etc. stellen Attribute einer makellos-hübschen Schönheit dar, wie sie etwa auch oft im Minnesang beschrieben wird.⁴⁴ Es kommt zu einer erstklassigen Geschlechterimitation, bei der sich die Studenten Fausts, denen sich der Teufel als Helena vorgeführt hat, zu der antiken Frau sexuell hingezogen fühlen, sodass sie „gegen jr in Liebe entzündet waren“ (FB S. 98/ Z. 4 f., H. 49). Die hohe ‚Qualität‘ der Transformation Mephostophiles' sowie anderer Diaboli zeigt sich des Weiteren in ähnlichen Nachahmungen des Weiblichen. So bildet auch Auerhan in gleicher Perfektion für seinen Teufelsbündner ein „schön Weibsbild“ (WB S. 349, [158v]) nach. Darüber hinaus führt er ihm einen weiteren Teufel vor Augen, den eigentlich ‚geschlechtsneutralen‘ Abuzaha, der sich die anatomische ‚Hülle‘ sowie das Verhalten einer „schöne[n] Junckfraw“ (WB S. 135, [67v]) einverleibt hat.

⁴⁴ Vgl. Bennewitz (2000) 162.

Die sozial geformten Attribute und Merkmale des Weiblichen, derer sich die Diaboli bedienen, brillieren somit nicht nur durch ihre erstklassige Nachstellung femininer Körper, sondern auch durch eine zu der Zeit in der Literatur und bildenden Kunst durchaus übliche Diabolisierung des Weiblichen.⁴⁵ Hierbei stützte man sich auf den biblischen Sündenfallbericht, in dem Eva als Urmutter aller Frauen und aller Verführerinnen sowie als aus Adams Rippe geformte Kreatur betrachtet wurde.⁴⁶ Die weibliche Physis galt demgemäß als „nicht perfekter männlicher Körper“,⁴⁷ den eine schwache Natur sowie moralische Labilität auszeichnete.⁴⁸ Allen Frauen wurde darauf aufbauend eine ‚Schwäche‘ unterstellt, die sie stets zur „sexuellen Unersättlichkeit“⁴⁹ verleitete.⁵⁰ Auch im *Faustbuch* findet sich ein Verweis auf diesen Umstand wieder, denn der Teufel animiert

„... Euam ... zum Vngehorsam gegen Gott / vnd leuget vnd treuget so lang vnd viel / biß er endlich nit allein Euam / sondern auch durch das Weib Adam selbst zu Fall ... [bringt].“⁵¹ (FB Vor. S. 9/ Z. 13–22)

„... Eva ... zum Ungehorsam gegen Gott / und lügt und betrügt so lange und viel / bis er endlich nicht allein Eva / sondern auch durch die Frau Adam selbst zum Fall ... [bringt].“

In der Frühen Neuzeit herrschten nebeneinander ambivalent existierende, unter anderem religiös geprägte literarische Frauenbilder vor, die neben der positiv gezeichneten, makellosen und jungfräulichen Marienfigur auch auf die negativ inszenierte biblische Eva als die Sünderin schlechthin zurückgriffen.⁵² Feminine Körper wurden also nach dem Bild der Eva als Ursprung der Sünde verstanden und damit die Schönheit des Weiblichen mit dem Verderben assoziiert.⁵³ Bei den infernalischen Metamorphosen durch ein gezieltes *gendering of the body* werden im *Faust-* und *Wagnerbuch* also sozial geprägte Attribute und Merkmale des negativ-femininen Typus der biblischen Eva imitiert. Der makellose sowie schöne Frauenkörper, wie z.B. der Helenas, Abuzahas oder weiterer Teufel (vgl. FB S. 110/ Z. 18, H. 59), wird durch seinen sexuellen Einsatz mit der *cupiditas* – dem Laster der Begierde – in Relation gesetzt und tritt somit auf textueller Ebene als mit dem Teufel in Verbindung gebrachter, femininer Körper in Erscheinung. Dadurch verkörpern die im Text gezeichneten weiblichen Wesen, die bereits durch ihr Geschlecht (*sex*) in die unmittelbare Nachfolge der lasziven, vom Teufel verführten Eva treten, im *Faust-* und

⁴⁵ Vgl. dazu Matthews-Grieco (1994) 61–101 sowie Berriot-Salvadore (1994) 367–459 und Sallmann (1994) 461–474 sowie Dinzelbacher (1996) 14.

⁴⁶ Vgl. hierzu exemplarisch Hubrath (2001) 243–262 und Roper (1995) 208 sowie Schnell (1998) 201.

⁴⁷ Bennowitz (2002) 6.

⁴⁸ Vgl. hierzu Bosselmann-Cyran (1985) 91 f. und Şaḡar (1981) 241–246 sowie Scholz Williams (1989) 353–371 und Cantarino-Becker (1994) 27–44 sowie Bennowitz (2002) 6.

⁴⁹ Scholz Williams (1989) 355.

⁵⁰ Vgl. dazu auch Sprenger/ Institoris (1982) 98–102.

⁵¹ Ergänzungen in Klammern durch E. S (= Abkürzung für die Verfasserin).

⁵² Vgl. Goetz (1995) 60.

⁵³ Vgl. Kroll (2002) 77–96.

Wagnerbuch tatsächlich verteufelte Subjekte. Es entsteht ein Paradoxon, da sie in beiden Texten von den Höllenwesen höchstpersönlich dargestellt werden. Mephostophiles und Auerhan transformieren sich zum Teil selbst in die von ihren Teufelsbündnern begehrten Konkubinen (vgl. FB S. 97/ Z. 28–S. 98/ Z. 3, H. 49; vgl. WB S. 349, [158v]) oder führen ihnen verführerische *Succubi*, sogenannte ‚Beischlafteufel‘, die sich ebenfalls in weibliche Wesen verwandeln, zur erotischen Befriedigung zu (vgl. FB S. 29/ Z. 7–17, H. 10; vgl. WB S. 135, [67v]; vgl. WB 136 f., [J iij f./ 67r f.]; vgl. WB S. 139, [69v]).⁵⁴ Auch die beiden Erzählinstanzen des *Faust-* und *Wagnerbuches* akzentuieren diesen Umstand. Sie berichten mehrmals von der sexuellen Vereinigung Fausts mit zahlreichen „[t]eufflischen Weibern“ (FB S. 109/ Z. 13 f., H. 57), exponieren seine „Vnkeuschheit / biß an sein Ende“ (FB S. 109/ Z. 14, H. 57) und unterstreichen seine sexuellen Ausschweifungen, indem sie beschreiben, wie „er heut mit dem einen Teuffel Vnzucht triebe / [und] Morgen einen andern im Sinn hatte“ (FB S. 29/ Z. 16 f., H. 10).⁵⁵ In gleicher Weise genießen auch Wagner und sein Schüler Johann de Luna, der ebenfalls ein Teufelsbündner ist, die *cupiditas* und erfreuen sich (vgl. WB S. 189, [94v]) an den erotischen Verführungen der Teufel voller „Schandt unnd Vnzucht“ (WB S. 189, [94v]). Das *gendering of the body* inkludiert mehrere von der damaligen Zeit weiblich-diabolisierte Merkmale. Mephostophiles erscheint dem Figurenarsenal, aber auch dem Leser, z.B. als Helena, von einem „köstlichen schwarzen Purpurkleid“ (FB S. 97/ Z. 28 f., H. 49) umhüllt, imaginativ vor Augen. Der Blick wird provokant auf ein liebliches „Mündlein“ (FB S. 97/ Z. 34, H. 49) mit Lippen „rot wie Kirschen“ (FB S. 97/ Z. 33, H. 49) gelenkt und weitergeführt zum „Halß wie ein weisser Schwan“ (FB S. 97/ Z. 34, H. 49).⁵⁶ Der Teufel Fausts inszeniert sein weibliches Agieren als eine wollüstige Verführung, wie sie der biblischen Eva zugeschrieben wird: „[S]ie [also Mephostophiles] sahe sich allenthalben in der Stuben vmb / mit gar frechem und bübischem Gesicht“ (FB S. 98/ Z. 3 f., H. 49).⁵⁷ Gleiches ist bei Abuzahas Genderinszenierung zu beobachten. Er gestaltet seine Femininität in Erscheinung „eine[r] schöne[n] Junckfraw / gantz nackigt“ (WB S. 135, [67v]), mit einem „schönen Busch mit Straußfedern“ (WB S. 135, [67v]) vor dem weiblichen Geschlechtsteil. Mit der provokanten Verhüllung des Genitals, das „Wagner nit sehen solte“ (WB S. 135, [67v]), tritt im *Ander Theil D. Johann Fausti Historien* die Lenkung des sowohl textinternen als auch textexternen männlichen Blickes auf das sexualisierte bei der Kopulation relevante Geschlechtsorgan auf.⁵⁸ Den erotischen Phantasien des Teufelspaktierers sowie denen des Lesers werden somit keine Grenzen gesetzt. Des Weiteren wird im *Wagnerbuch* das typische Negativbild der sogenannten ‚Frau Welt‘ verwendet, deren Vorderseite mit Schönheit imponiert, deren Rückseite aber ihren eigent-

⁵⁴ Vgl. Berlis (2006) 140–161 und Mahal (1982) 219.

⁵⁵ Ergänzung in Klammern durch E. S.

⁵⁶ Vgl. dazu Sieber (2015) 119.

⁵⁷ Ergänzung in Klammern durch E. S.

⁵⁸ Vgl. dazu Sieber (2015) 119.

lich entstellten, von Schlangen und Kröten zerfressenen Rücken preisgibt.⁵⁹ Sie verweist mit ihren beiden, gegensätzlich konzipierten Körperseiten in der Frontalansicht auf weltlichen Genuss und in der Rückansicht auf die Vergänglichkeit des Menschen und seine zu Lebzeiten ausgeführten Laster, die ihn letztendlich ins Verderben stürzen. Auerhans Genderinszenierung als Liebhaberin Wagners vereinigt diese Züge: Der Teufel ist anfangs ein „schön[es] Weibsbild“ (WB S. 349, [158v]) und „küsset den Waegener gantz höflich / vnd blib drey ... Wochen bey jhm“ (WB S. 349, [158v]). Bei seiner Verabschiedung jedoch wendet er Wagner den Rücken zu, wodurch der Diabolus identifiziert wird:

„Da erkant er sie allererst recht / vnd wurde jnnen / das es ein heßlich alt vnnd vngestalt Weib war / vnnd fast einem todten Leichnam gleich sahe / aber reden vnd gehn kund sie ... gleich wie ein ander Mensch ...“ (WB S. 349 f., [158v f.]).

„Da erkannte er sie zum ersten Mal richtig / und wurde inne / dass es ein hässliches, altes und deformiertes Weib war / und fast einem toten Leichnam gleich sah / aber reden und gehen konnte sie ... genauso wie ein anderer Mensch. . .“

Der Umstand, dass die Frau im Sprachduktus und in der Bewegung einem anderen Menschen gleicht, kann so interpretiert werden, dass sie einzelne Züge der weiblichen Teufelstransformationen aufweist, mit denen Wagner in der Vergangenheit regelmäßig verkehrte. Der Paktierer enttarnt über Umwege ihre Gestalt als die Auerhans oder sogar eines anderen Teufels. Der Unterschied von Vorder- und Rückseite der vom Diabolus dargestellten lasziven Frau (vgl. WB S. 349 f., [158v f.]) verweist außerdem auf die zuvor besprochenen zwei Seiten der ‚Frau Welt‘-Figur.⁶⁰

Mit der Einverleibung spezifischer genderkonformer Merkmale durch Mephistophiles, Auerhan und weitere Teufel kommt es also zu Weiblichkeitsentwürfen, die auf negativ-feminine Frauentypen (die verführerisch-diabolische Eva und die ‚Frau Welt‘-Figur) der Frühen Neuzeit zurückgreifen.

4. Nun soll näher betrachtet werden, inwiefern die spezifischen literarischen Konstruktionen des Weiblichen auf narrativer Ebene funktionalisiert werden. Darauf folgend wird auf die anfangs gestellte These vorliegender Studie eingegangen und diskutiert, ob an den femininen Körperverwandlungen der Teufel eine Umfunktionalisierung des frühneuzeitlich normativ festgesetzten Machtverhältnisses zwischen unterdrücktem, inaktiv-weiblichem (also dem ‚ohnmächtigen‘) und beherrschendem, aktiv-männlichem (also dem ‚mächtigen‘) Geschlecht deutlich wird.

Zwei wichtige Funktionen der diabolischen Metamorphosen in weibliche Körper fallen dabei im *Faust*- und *Wagnerbuch* deutlich auf.

⁵⁹ Vgl. Hammer-Tugendhat (2009) 181.

⁶⁰ Vgl. Rohlf (2002) 147–164; hierzu 157.

Das *gender shifting* der Diaboli stört nicht nur die frühneuzeitliche binäre sexuelle Geschlechterordnung, sondern betont zugleich die pervertierte Sündhaftigkeit der Teufelsbündner, zu der sie animiert werden: den widernatürlichen Koitus mit den Teufeln. Die bewusste sexuelle Vereinigung Fausts und Wagners mit den Diaboli wird entgegen der Norm des gottgewollten heterosexuellen Begehrens praktiziert.⁶¹ Es kommt zur Sodomie. Nach mittelalterlichem Verständnis umfasst diese nicht den heutigen Begriff für sexuelle Praktiken eines Menschen mit Tieren, sondern sexuelle Handlungen, die von der Norm des heterosexuellen Vaginalverkehrs zur Zeugung von Kindern abweichen und somit die göttliche Ordnung missachten.⁶² Interessanterweise würde der Umstand der Unwissenheit um die Teufelstransformation und des dann vollzogenen Geschlechtsaktes beide Männer entlasten. In beiden frühneuzeitlichen Prosaromanen ist das jedoch nicht der Fall, da deutlich auf die aktive Wahrnehmung der Situation verwiesen wird. Aus eigenem Willen und in vollem Bewusstsein bittet Faust seinen Höllengeist darum, ihm die schöne Helena darzustellen, „die seine Concubina seyn möchte“ (FB S. 110/ Z. 5–26, H. 59). Er beabsichtigt, sie (also Mephostophiles) zu seinem „Schlaffweib“ (FB S. 110/ Z. 18, H. 59) zu machen. In gleicher Weise verlangt Wagner nach Helena, „welche sein Herr auch gehabt“ (WB S. 139, [69v]) hatte und sehnt sich nach einer sexuellen Vereinigung mit ihr, trotz des Wissens, dass das allein durch die teuflische Transformation eines Höllenwesens möglich ist (vgl. WB S. 139 f., [69v f.]). Es kommt zur Verspottung christlicher Grundsätze, zur Blasphemie Fausts und Wagners, indem sich beide gegen den Geschlechtsverkehr innerhalb göttlicher Regeln entscheiden und stattdessen eine reine Lustbefriedigung durch den Geschlechtsakt mit dem Teufel präferieren.⁶³ Somit erfüllt die Transformation der Teufel in weibliche Wesen nicht nur den Zweck der Unterhaltung, Ablenkung und Manipulation der Paktierer, sondern nimmt hier weitere Funktionen ein, die bisher in der Forschung außer Acht gelassen wurden: die Erweiterung ihres Sündenpools durch den Vollzug einer Todsünde und die damit einhergehende vollkommene Abkehr von Gott.

Eine weitere Funktion der diabolischen Metamorphosen in Frauen offenbart sich, wenn man zu den diabolischen Körperkonstruktionen von Weiblichkeit die Begriffe „Macht“ und „Sexualität“ hinzuzieht. In Texten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit zeigt sich häufig – wie die germanistische Mediävistin Claudia Brinker-von der Heyde konstatiert – eine Korrelation von weiblicher Sexualität und einer damit einhergehenden freigesetzten Macht des femininen Körpers.⁶⁴ Doch wo der weibliche Körper textuell mit Herrschergewalt und Machtpotenzial in Verbindung gebracht wird, wird deutlich auf eine gestörte Ordnung im damals gottgewollten System der männlichen Gesellschaft hingewiesen.⁶⁵ Dass sich die Teufel Mephostophiles und Auerhan als verführerische Frauen inszenieren und dadurch

⁶¹ Vgl. hierzu Sieber (2015) 107.

⁶² Vgl. hierzu: Kraß (2003) 7–30 und Hergemöller (1992) 9–38 sowie Spreitzer (2002) 11–28; hierzu 15f.

⁶³ Vgl. Sieber (2015) 21.

⁶⁴ Vgl. dazu z.B. Brinker-von der Heyde (1999) 47–66.

⁶⁵ Vgl. dazu z.B. Brinker-von der Heyde (1999) 47–66.

gezielt eine gottgewollte Ordnung gefährden wollen, ist nicht erstaunlich. Was an dieser Stelle jedoch auf literaturwissenschaftlicher Ebene bemerkenswert ist, ist der Umstand, dass die Entscheidung literarischer Figuren für einen weiblichen Körper – im Gegensatz zum männlichen – immer mit Prestigeverringering, Demütigung und einem eingeschränkten Handlungsradius der Frau einhergeht.⁶⁶ Betrachtet man hierzu z.B. die literarische Figur der Päpstin Johanna, die sich gezielt für die Verkleidung als Mann entscheidet, um dadurch Wissen und Macht als Frau zu erlangen und um die negativen Faktoren des Femininen zu übergehen.⁶⁷ Bei den weiblich transformierten Teufeln des *Faust-* und *Wagnerbuchs* ist das jedoch nicht der Fall. Das Überstülpen der Teufel weiblicher Hüllen führt nur auf den ersten Blick zu den erwähnten Nachteilen und zu Einschränkungen in ihrem Aktionspotenzial. Das Paradoxe am diabolischen Gestaltwechsel ist die gegensätzliche Fusion zweier Handlungsabsichten. Einerseits wollen beide Diaboli als weibliche und sexuelle Subjekte ihre Schwarzkünstler zur Abkehr vom Glauben motivieren, deren Aufmerksamkeit auf weltliche Freuden lenken und sie als Teufel beherrschen. Andererseits inszenieren sie sich als gehorsame und überwiegend sprachlose Frauen, die sich dem Mann unterordnen.⁶⁸ Die femininen Figuren im *Faust-* und *Wagnerbuch* stellen somit keine realen Frauen dar, sondern sind „materialisierte männliche Projektionen“,⁶⁹ die Wunschvorstellungen erfüllen.⁷⁰ Die Diaboli fügen sich der Gendernorm und inszenieren das Weibliche durch eine sexuelle Unterwerfung exakt so, wie es dem weiblichen Geschlecht zu der Zeit vorgeschrieben wurde. Die Teufel sprechen nicht, sind praktisch inaktiv und erfüllen einzig die sexuellen Begierden beider Schwarzmagier. Obwohl sie zum einen zu Verführerinnen werden, die Faust und Wagner beherrschen, gaukeln sie zum anderen ein der Frühen Neuzeit entsprechendes, ‚gehorsames‘ Idealbild der Frau inklusive dazugehöriger sexueller Unterwerfung und ‚Ohnmacht‘ vor, was eigentlich nicht dem Frauentypus der ‚aktiven‘ diabolischen Verführerin entspricht.⁷¹ Das Bild des literarisch gezeichneten femininen Geschlechterstereotyps der aktiv-handelnden erotischen Verführerin wird an die männlichen Wunschvorstellungen angepasst und optimiert. Mephostophiles und Auerhan setzen sich als unterdrückte Frauen in Szene, die das männliche Begehren stillen. Gleichzeitig implizieren sie dadurch, dass ihre Teufelsbündner die sexuelle Übermacht über sie haben. Nach genauer Betrachtung ist jedoch das Gegenteil der Fall, denn die Geschlechterimitation wird zu einer Komponente des teuflisch-manipulativen Spiels. In Wahrheit sind es die beiden Höllencreaturen, die durch ihre Verführungskünste und Sexualpraktiken Faust und Wagner nicht nur von Gedanken an eine Rückkehr zum Glauben abbringen, sondern sie auch zur Todsünde der Sodomie verleiten.

⁶⁶ Vgl. Weichselbaumer (1999) 339.

⁶⁷ Vgl. dazu Bennewitz (1998) 173–191.

⁶⁸ Vgl. Jonas (1986) 67–93.

⁶⁹ Mathes (2001) 66.

⁷⁰ Vgl. Peters (1988) 35–56.

⁷¹ Vgl. Sieber (2015) 126.

Somit wird die frühneuzeitliche Geschlechterordnung zugunsten einer Herstellung überlegener Machtverhältnisse von den Teufeln zerstört und die Genderinszenierung zur Machtherstellung genutzt. Das frühneuzeitlich normativ festgesetzte Machtverhältnis zwischen unterdrücktem, inaktivem weiblichen – also dem ‚ohnmächtigen‘ – und beherrschendem, aktivem männlichen – also dem ‚mächtigen‘ – Körper scheint nur auf den ersten Blick gegeben. Denn wo sich eigentlich ein eingeschränkter Aktionsradius der weiblichen Teufelstamorphosen vermuten ließe, wird literarisch das Gegenteil inszeniert. Obwohl dem *Faust-* und *Wagnerbuch* eine Gesellschaftsform zugrunde liegt, in der eine Unterordnung der Frau normativ gefordert wird und damit auf literarischer Ebene auch ein eingeschränktes Aktionspotenzial des weiblichen Körpers zu erwarten wäre, nutzen die Teufel die ‚Ohnmacht‘ – also die Inaktivität und Einschränkung – des weiblichen Körpers aus, um diese in omnipotente Macht und Herrschergewalt über ihre Teufelsbündner zu verkehren. Denn die Genderinszenierung der Diaboli kommt präferiert dann zum Einsatz, wenn die Schwarzmagier Gefahr laufen, sich aus den Ketten der infernalischen Dominanz zu befreien. So verhindert Mephistophiles die christliche Eheverbindung Fausts, indem er ihm „alle Tag vnd Nacht ein Weib zu Bett“ (FB S. 29/ Z. 8, H. 10) führt. Auerhan leitet ähnliche Maßnahmen ein, um Wagner präventiv von einer Rückkehr zu Gott abzuhalten. Große Bedeutung erlangt seine Genderinszenierung, als er mit dem drohenden Risiko einer Hinwendung Wagners zum Christentum konfrontiert wird. Der Paktierer richtet seine Aufmerksamkeit auf die Bibellehre, wodurch der Dämon befürchtet: „wenn diß lang wâhren solt / so dôrfft ich wohl ein bösen Marckt halten“ (WB S. 349, [158v]). Er leitet umgehend ein Manipulationsmanöver ein und schafft es durch seine Transformation in eine Frau seinen Teufelsbündner „drey Wochen“ (WB S. 349, [158v]) lang bis zu seinem Tod von der Hinwendung zum Christentum abzubringen (vgl. WB S. 349 f., [158v f.]). Ähnliches ist bei einem vorherigen Versuch des Zauberers, sich mit dem Regelwerk Gottes auseinanderzusetzen, zu beobachten. Der Höllengeist agiert dabei auf gleiche Weise und präsentiert Wagner einen Dämon in Gestalt einer „schöne[n] Junckfraw“ (WB S. 135, [67v]), sodass der Paktierer alles vergaß, „was er zuvor bedacht hette / vnnd fieng seine Leibskugeln auff den Abuzaha zu werffen“ (WB S. 137, [68v]).

5. Es werden nun die wichtigsten Ergebnisse der Analyse zusammengefasst und im Hinblick auf die These vorliegender Studie ausgedeutet. Bei der literarischen Darstellung des Teuflich-Weiblichen wird auf zwei Typen frühneuzeitlicher Frauenbilder zurückgegriffen. Zum einen tritt das Negativbild der sogenannten ‚Frau Welt‘ auf, deren Vorderseite Wagner mit ihrer Schönheit imponiert und deren entstellte Rückseite ihn bei ihrem Abschied an alle seine Laster und seine Unzucht mit dem Teufel erinnert. Zum anderen werden bei den Verwandlungen der Höllenwesen in Frauen durch ein *gendering of the body* einzelne sozial geprägte Attribute und Merkmale des negativ-femininen Typus der biblischen Eva imitiert. Dadurch wird insbesondere auf die erotische Schönheit des vom Diabolus

verführten, ‚schwachen‘ weiblichen Geschlechts verwiesen, mit der Mephistophiles und Auerhan ihre Teufelsbündner ins Verderben stürzen. Es kommt eine in der Forschung bisher unbeachtet gebliebene paradoxe Verkehrung von Machtverhältnissen des weiblichen Körpers durch die Teufel zum Vorschein. Folgendes Paradoxon ergibt sich daraus: Der Weiblichkeitsentwurf im *Faust*- und *Wagnerbuch* wird durch die Genderinszenierung der Teufel different und entgegen der eigentlichen frühneuzeitlichen Rollenerwartung des ‚ohnmächtigen‘, inaktiven Frauenkörpers funktionalisiert. Die Diaboli, die als mächtige transzendente Wesen gelten, bedienen sich ausgerechnet einer weiblichen Körperkonstruktion mit allen einhergehenden gendertypischen weiblichen Einschränkungen, um durch die ‚Ohnmacht‘ des weiblichen Körpers letztendlich zur ultimativen Macht über ihre Teufelsbündner zu gelangen, sie zur Sodomie und zur endgültigen Abkehr von Gott zu verleiten. Somit wird der eigentlich inaktive weibliche Körper mit seiner von der Gesellschaft normativ geforderten Einschränkung im Aktionspotenzial zum aktiven Instrument der Teufel umfunktionalisiert.

evelyn.sarna@uni-bamberg.de

ÜBER DIE AUTORIN Evelyn Sarna schloss ihr Studium an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg mit einem Bachelor of Arts in der Germanistik sowie Kunstgeschichte und einem Master of Arts in der Literaturwissenschaft und Literaturvermittlung ab. Sie ist seit Oktober 2016 Dozentin für germanistisch-mediävistische Seminare an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg und arbeitet seit Februar 2018 als Stipendiatin der Promotionsförderung des Cusanuswerkes an ihrer Dissertation zur Edition und Analyse der frühneuzeitlichen Wagnerbuchdrucke.

BIBLIOGRAPHIE

Textausgaben und Drucke

- Bosselmann-Cyran (1985): Kristian Bosselmann-Cyran (Hg.), *>Secreta mulierum<. Mit Glosse in der deutschen Bearbeitung von Johann Hartlieb. Text und Untersuchungen*, Pattensen, Hannover.
- Fridericum Schotum, *Ander theil D. Johan Fausti Hi=storien / darinn beschriben ist. Christophori Wagens / Fausti gewesenen Discipels auff=gerichter Pact mit dem Teuffel so sich genandt Auerhan / vnnd jhm in eines Affen gestalt erschienen / auch seine Abenthewrli=che Zoten vnnd possen / so er durch beförde=rung des Teuffels geübet / vnnd was es mit jhm zu letzt für ein schrecklich ende genommen. Neben einer feinen Beschreibung der Newen Jnseln / was für Leute darinn wohnen / was für*

Früchte darin wachsen / was sie für Religion vnnd Götzendienst haben / vnnd wie sie von den Spaniern eingenommen werden Alles aus seinen verlassenen schrifften genommen / vnd weil es gar kurtzweilig zu lesen / in druck verfertigt. Durch Fridericum Schotum Tolet: Jetzt zu P. 1593, Tolet 1593 (Online-Zugriff der Staatsbibliothek München, Signatur: Rar. 798–2), <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10858373.html> (Stand: 19.10.2017).

Historia von D. Johann Fausten. Text des Druckes von 1587. Kritische Ausgabe. Mit den Zusatztexten der Wolfenbütteler Handschrift und der zeitgenössischen Drucke. Hg. von Stephan Füssel und Hans Joachim Kreutzer, Stuttgart 2006.

Sprenger, Institoris (1982): Jakob Sprenger, Heinrich Institoris, *Der Hexenhammer, Maleus maleficarum*, aus dem Lateinischen übertragen und eingeleitet von J. W. R. Schmidt, München 1982.

Sekundärliteratur

Bennewitz (1996): Ingrid Bennewitz, „Der Körper der Dame. Zur Konstruktion von ‚Weiblichkeit‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters“, in: Jan-Dirk Müller (Hg.), *„Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Stuttgart u. a., 222–238.

Bennewitz (1998): Ingrid Bennewitz, „Berichte aus der Zeit einer Päpstin. Zur Inszenierung des Geschlechtertauschs in der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit“, in: Trude Ehlert (Hg.), *Chevaliers errants, demoiselles et l’Autre: höfische und nachhöfische Literatur im europäischen Mittelalter. Festschrift für Xenja von Ertzdorff zum 65. Geburtstag*, Göttingen, 173–191.

Bennewitz (2000): Ingrid Bennewitz, „Ein kurze rede von guoten minnen. Liebeswahrnehmungen und Liebes-Konzeptionen in der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit“, in: Walter Lenschen (Hg.), *Die Sprachen der Liebe. Langages de l’amour*, Bern u. a., 155–185.

Bennewitz (2002): Ingrid Bennewitz, „Zur Konstruktion von Körper und Geschlecht in der Literatur des Mittelalters“, in: Ingrid Bennewitz, Ingrid Kasten (Hgg.), *Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter. Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur*, Münster, Hamburg u. a., 1–10.

Berlis (2006): Angela Berlis, „Historische Konstruktionen der Bösen“, in: Helga Kuhlmann, Stefanie Schäfer-Bossert (Hgg.), *Hat das Böse ein Geschlecht? Theologische und religionswissenschaftliche Verhältnisbestimmungen*, Stuttgart, 140–161.

Berriot-Salvadore (1994): Évelyne Berriot-Salvadore, „Der Medizinische und andere wissenschaftliche Diskurs“, in: Georges Duby, Michelle Perrot u. a. (Hgg.), *Geschichte der Frauen. Band 3: Frühe Neuzeit*, Frankfurt, New York u. a., 367–459.

Brinker-von der Heyde (1999): Claudia Brinker-von der Heyde, „Weiber – Herrschaft oder: Wer reitet wen? Zur Konstruktion und Symbolik der Geschlechterbeziehung“, in: Ingrid Bennewitz, Helmut Tervooren (Hgg.), *Manl̄chiu w̄ip, w̄ipl̄ch man. Zur Kon-*

- struktion der Kategorien ‚Körper‘ und ‚Geschlecht‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters, Berlin u. a., 47–66.
- Brüggemann (2010): Romy Brüggemann, *Die Angst vor dem Bösen. Codierung des malum in der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Narren-, Teufel- und Teufelsbündnerliteratur*, Würzburg.
- Bullough (1993): Vern Leroy Bullough, Bonnie Bullough, *Cross Dressing, Sex, and Gender*, Philadelphia.
- Burns (1998): E. Jane Burns, „Devilish Ways: Sexing the Subject in the Queste del Saint Graal“, in: *Arthuriana. Special Issue on Symbolic and Sexual Economics in Arthurian Literature* 8, 11–32.
- Butler (1991): Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke*, Frankfurt am Main.
- Butler (1995): Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann*, Berlin.
- Cantarino-Becker (1994): Barbara Cantarino-Becker, “Dr. Faustus and runaway courage: theorizing gender in early modern german literature“, in: Lynne Tatlock (Hg.), *The Graph of sex and the german text. Gendered culture in early modern germany 1500–1700*, Amsterdam, Atlanta, 27–44.
- Dinzelbacher (1996): Peter Dinzelbacher, *Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes- und Gotteserfahrung: Mentalitätsgeschichte und Ikonographie*, Paderborn, München u. a.
- Dworschak (1999): Helmut Dworschak, „Der Gebrauch des Körpers beim Gebet“, in: Alois M. Haas, Ingrid Kasten (Hgg.), *Schwierige Frauen – schwierige Männer in der Literatur des Mittelalters*, Bern u. a., 353–371.
- Goetz (1995): Hans-Werner Goetz, *Frauen im Mittelalter. Frauenbild und Frauenleben im Frankreich*, Weimar, Köln u. a.
- Hammer-Tugendhat (2009): Daniela Hammer-Tugendhat, *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln, Weimar u. a.
- Hansen (2016): Janice Elizabeth Hansen, *Redeeming Faustus: Tracing the pacts of Mariken and Faust from the 1500s to the present*. Chapel Hill.
- Hergemöller (1992): Bernd-Ulrich Hergemöller, „Grundfragen zum Verständnis gleichgeschlechtlichen Verhaltens im späten Mittelalter“, in: Rüdiger Lautmann, Angela Taeger (Hgg.), *Männerliebe im alten Deutschland. Sozialgeschichtliche Abhandlung*, Berlin, 9–38.
- Hubrath (2001): Margarete Hubrath, „Eva. Der Sündenfall und seine Folgen im Mittelalter und in der frühen Neuzeit“, in: Ulrich Müller, Werner Wunderlich (Hgg.), *Verführer, Schurken, Magier*, St. Gallen, 243–262.
- Jonas (1986): Monika Jonas, „Idealisierung und Dämonisierung als Mittel der Repression. Eine Untersuchung zur Weiblichkeitsdarstellung im spätmittelalterlichen Schwank“, in: Sylvia Wallinger, Monika Jonas (Hgg.), *Der Widerspenstigen Zähmung. Studien*

- zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Innsbruck, 67–93.
- Kochskämper (1999): Birgit Kochskämper, ‚Frau‘ und ‚Mann‘ im Althochdeutschen, Frankfurt am Main u. a.
- Kraß (2003): Andreas Kraß, „Queer Studies – Eine Einführung“, in: Andreas Kraß (Hg.), *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität*, Frankfurt am Main, 7–30.
- Kroll (2002): Renate Kroll, „Verführerin mit Herrschaftsstatus. Zur Symbiose von weiblichem Körper und klassenspezifischer Nobilität im mittelalterlichen Text“, in: Ingrid Bennewitz, Ingrid Kasten (Hgg.), *Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter. Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur*, Münster, Hamburg u. a., 77–96.
- Laqueur (1992): Thomas Laqueur, *Auf den Leib geschrieben. Zur Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, Frankfurt am Main.
- Mahal (1982): Günther Mahal, *Mephistos Metamorphosen. Fausts Partner als Repräsentant literarischer Teufelsgestaltung*, Göttingen.
- Mathes (2001): Bettina Mathes, *Verhandlungen mit Faust. Geschlechterverhältnisse in der Kultur der Frühen Neuzeit*, Königstein (Taunus).
- Matthews-Grieco (1994): Sara F. Matthews-Grieco, „Körper, äussere Erscheinung und Sexualität“, in: Georges Duby, Michelle Perrot u. a. (Hgg.), *Geschichte der Frauen. Band 3: Frühe Neuzeit*, Frankfurt, New York u. a., 61–101.
- Münkler (2011): Marina Münkler, *Narrative Ambiguität. Die Faustbücher des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Göttingen.
- Peters (1988): Ursula Peters, „Frauenliteratur im Mittelalter? Überlegungen zur Trobairitzpoesie, zur Frauenmystik und zur feministischen Literaturbetrachtung“, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 38, 35–56.
- Rohlf (2002): Sabine Rohlf, „Antifaschismus und die Differenz der Geschlechter in *Der große Mann* von Heinrich Mann“, in: Julia Schöll (Hg.), *Gender – Exil – Schreiben*, Würzburg, 147–164.
- Roper (1995): Lyndal Roper, *Ödipus und der Teufel. Körper und Psyche in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt am Main.
- Šaḥar (1981): Šülammīt Šaḥar, *Die Frau im Mittelalter. Übersetzt von Ruth Achlama*, Königstein (Taunus).
- Sallmann (1994): Jean-Michel Sallmann, „Hexen“, in: Georges Duby, Michelle Perrot u. a. (Hgg.), *Geschichte der Frauen. Band 3: Frühe Neuzeit*, Frankfurt, New York u. a., 461–474.
- Schmitt (2002): Kerstin Schmitt, *Poetik der Montage. Figurenkonzeption und Intertextualität in der „Kudrun“*, Berlin.
- Schnell (1998): Rüdiger Schnell, *Frauendiskurs, Männerdiskurs, Ehediskurs. Textsorten und Geschlechterkonzepte in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Frankfurt am Main, New York.

- Scholz Williams (1989): Gerhild Scholz Williams, „Die dritte Kreatur: Das Frauenbild in den Schriften von Paracelsus (1491–1543)“, in: Ingrid Bennewitz (Hg.), *Der frauwen buoch. Versuche zu einer feministischen Mediävistik*, Göppingen, 353–371.
- Sieber (2015): Andrea Sieber, „Gender-Studies“, in: Christiane Ackermann, Michael Egerding (Hgg.), *Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch*, Berlin, Boston, 103–141.
- Sievert (1989): Heike Sievert, „Die Konzeption der Frauenrolle in der Liebeslyrik Walthers von der Vogelweide“, in: Ingrid Bennewitz (Hg.), *Der frauwen buoch. Versuche zu einer feministischen Mediävistik*, Göppingen 1989, 135–158.
- Spreitzer (2002): Brigitte Spreitzer, „Verquere Körper. Zur Diskursivierung der ‚stummen Sünde‘ im Mittelalter“, In: Ingrid Bennewitz, Ingrid Kasten (Hgg.), *Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter. Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur*, Münster, Hamburg u. a., 11–28.
- Weichselbaumer (1999): Ruth Weichselbaumer, „Er wart gemerket unde erkant/ durch seine unvroweliche site. Männliches Cross-Dressing in der mittelhochdeutschen Literatur“, in: Ingrid Bennewitz, Helmut Tervooren (Hgg.), *Manlîchiu wîp, wîplîch man. Zur Konstruktion der Kategorien ‚Körper‘ und ‚Geschlecht‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Berlin, 326–341.

APOLLINAIRES *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre*

Für den Versuch einer modernen Lektüre zwischen Psyche und Ästhetik

Florian Lützelberger

Otto-Friedrich-Universität Bamberg

1. Es ist evident, dass einschneidende, traumatische Erlebnisse und Geschehnisse wie etwa die beiden Weltkriege, der Holocaust oder auch der Terror der Kolonialzeit nicht spurlos an Gesellschaft, Kunst und Literatur vorbeigegangen sind und so soll dieser Beitrag zu einer derartig ausgerichteten Lektüre von Guillaume Apollinaires *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre*, einem Gedichtband, der zu Teilen direkt aus den Schützengräben des Ersten Weltkrieges stammt, einladen.

Generationen von Menschen waren und sind bis heute von etwas betroffen, das wir als kollektives Trauma betiteln können – diese „Vorstellung ... ist für das Verständnis der Erinnerungsgemeinschaft[en] nach 1945 zentral“;¹ viele von ihnen trugen und tragen zusätzlich noch persönliche seelische Wunden an sich – sei es als Täter oder Opfer. „Eine spezifische Variante des Traumas ist das Kriegstrauma (*battle shock*), das als ein psychiatrischer Befund im Umkreis des ersten [sic!] Weltkrieges zum ersten Mal medizinisch diagnostiziert und therapiert wurde.“² Neumann spricht in diesem Kontext von „eine[r] Erfahrung von extremer Intensität, die die individuellen Bewältigungsmöglichkeiten überfordert und das Selbstverständnis nachhaltig erschüttert.“³ Resick definiert das traumatisierende Erlebnis als Konfrontation mit „einem oder mehreren Ereignissen ... , die tatsächlichen oder drohenden Tod oder ernsthafte Verletzung oder eine Gefahr der körperlichen Unversehrtheit der eigenen Person oder anderer Personen beinhalteten“. Auch sie benennt dabei „[w]iederkehrende und eindringlich belastende Erinnerungen ... , wiederkehrende, belastende Träume“⁴ und das damit einhergehende Gefühl des erneuten Durchlebens als eine mögliche Reaktion auf die traumatischen Erlebnisse. Ein Trauma geht dabei zudem häufig einher mit der Destabilisierung der eigenen Erfahrungskontinuität.⁵ Übersetzt man dies nun in geisteswissenschaftliche Modelle, so könnte man sich in

¹ Bannasch / Hammer (2005) 287; Bannasch und Hammer beziehen sich dabei auf Sigrid Weigels *Télescope im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur* (1999).

² Assmann (1999) 95.

³ Neumann (2008b) 729f.

⁴ Resick (2003) 22f.

⁵ Vgl. Neumann (2008a) 728f.

Anschluss an Assmann der Frameanalyse Goffmans bedienen, in der er Rahmen als eine Art Sinnzuordnungsprinzip definiert, die dem Individuum dabei helfen, Geschehnisse des Alltags einordnen und verarbeiten zu können, und den Begriff des Traumas folgendermaßen fassen: „[T]raumatische Erfahrungen sind dadurch gekennzeichnet, dass alle kulturell vorgeprägten Sinnrahmen versagen.“⁶ An ähnlicher Stelle nun knüpft Neumann an: Aufgrund der enormen Intensität der zugrundeliegenden Erfahrung entzieht diese sich meist auch der Möglichkeit der Verarbeitung in bereits vorhandenen Mustern und

„wird . . . von übrigen Gedächtnisbeständen dissoziiert, so dass der Eindruck einer Erinnerungslücke entsteht. Die das T[rauma] auslösende Erfahrung wird in sich unfreiwillig einstellenden Erinnerungsfragmenten zwanghaft reproduziert.“⁷

Die traumatische Erinnerung bleibt dabei ein Fremdkörper im Selbst.

Anknüpfend an diese Betrachtungen nähern sich Fischer und Riedesser der Thematik der Kriegserfahrung und seiner schriftstellerischen Verarbeitung ebenfalls von psychologisch-traumatologischer Warte, welche ausschließlich literaturwissenschaftliche Betrachtungsweisen auf fruchtbare Weise ergänzen kann:

„Manche Rituale, Sitten und Gebräuche entstammen der Not, mit psychischer Traumatisierung zurechtzukommen. . . . Literatur und Philosophie sind voll von Auseinandersetzungen mit Leiden und Tod und dem Eindruck, der Prägung, den diese bei den betroffenen Menschen hinterlässt.“⁸

Eine knappe, doch hierzu passende Definition des Phänomens Trauma gibt zudem Assmann:

„Die neue und spezifischere Bedeutung des Begriffs [Trauma; d. Vf.] betrifft dagegen eine psychische Wunde, die eine rätselhafte Symptomatik hervorgebracht und die Ärzte vor ganz neue Probleme gestellt hat. Das psychische Trauma geht auf lebensbedrohende und die Seele tief verwundende Erfahrungen von extremer Gewalt zurück, deren Wucht den Reizschutz zerschlägt und die aufgrund ihrer fremdartigen und identitätsbedrohenden Qualität psychisch nicht verarbeitet werden können.“⁹

Beziehen wir uns weiter auf Assmann, so lässt sich feststellen, dass die zuvor genannten kulturellen Erfindungen der Menschheit wie die Literatur also häufig in Zusammenhang

⁶ Assmann (2000) 51f.

⁷ Neumann (2008a) 728f.

⁸ Fischer / Riedesser (1998) 29.

⁹ Assmann (2014) 93.

mit der großen Sinnfrage, die Tod, Gewalt und Leid im Menschen aufwerfen, stehen. Auch Freud überträgt in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) die physische Verletzung und deren (Mit-)Erleben auf die Verletzung der Psyche und beleuchtet so die Entstehung von Traumata. Dabei verbindet er den Begriff direkt mit Kriegserfahrungen:

„Der schreckliche, eben jetzt abgelaufene Krieg hat eine große Anzahl solcher Erkrankungen entstehen lassen und wenigstens der Versuchung ein Ende gesetzt, sie auf organische Schädigung des Nervensystems durch Einwirkung mechanischer Gewalt zurückzuführen.“¹⁰

Weiterhin führt er aus, dass es, eben wie beim Bewegungsapparat, letztlich auch bei der Psyche um deren Unversehrtheit gehe:

„Für den lebenden Organismus ist der Reizschutz eine beinahe wichtigere Aufgabe als die Reizaufnahme; er ist mit einem eigenen Energievorrat ausgestattet und muß vor allem bestrebt sein, die besonderen Formen der Energieumsetzung, die in ihm spielen, vor dem gleichmachenden, also zerstörenden Einfluß der übergroßen, draußen arbeitenden Energien zu bewahren.“¹¹

Boysen und Immer erklären nun in diesem Zusammenhang, dass es folglich zu traumatischen Erscheinungen komme, wenn „eine Wahrnehmung von großer Intensität die Schutzhülle durchbricht und nicht verarbeitet werden kann.“¹² Anknüpfend daran ist auch für Löschnigg „schon allein das beträchtliche Korpus der Weltkriegsliteratur Beweis für die Dringlichkeit der Aufarbeitung persönlicher Fronterfahrung.“¹³ Ähnlich schließen auch Boysen und Immer an:

„Kultur- und literaturwissenschaftliche Studien schließen insbesondere an Freuds psychologische Neuperspektivierung des Traumas an, um die Literatur als Ausdrucks-, Verarbeitungs- und Repräsentationsmedium psychischer Traumata zu deuten. Dabei wird zumeist die Literarizität, Fiktionalität und Ästhetizität literarischer Texte betont, die sie zum prädestinierten Medium der ‚Traumaartikulation‘ machen.“¹⁴

Dies kommentieren erneut Fischer und Riedesser: „Vor allem vom Umgang der Dichterinnen und Dichter mit diesen Problemen kann eine wissenschaftliche Psychotraumatologie lernen.“¹⁵

¹⁰ Freud (1961) 9.

¹¹ Ebd. 11.

¹² Boysen / Immer (2015).

¹³ Löschnigg (1994) 48.

¹⁴ Boysen / Immer (2015).

¹⁵ Fischer / Riedesser (1998) 30.

Vieldiskutiert ist dabei ein ausschließlich psychoanalytischer Ansatz zur Arbeit mit Literatur, der heutzutage teils antiquiert wirken mag – gerade in Verbindung mit biographischen Lesarten. Warum und unter welchen Vorannahmen ich mich für eine Lektüre von Apollinaires *Calligrammes* doch (zu Teilen) auf ihn stützen möchte, soll an dieser Stelle in einem kurzen Abschnitt erläutert werden. Die Diskussion um die Verknüpfung von Literatur und außerliterarischer Erfahrung des Autors mag für die meisten herkömmlichen literarischen Gattungen durchaus legitimer Natur sein – grundsätzlich ist der Autor nicht, wie etwa bei Hamburger, die der Lyrik jegliche Fiktionalität abspricht, mit dem lyrischen Ich identifizierbar.¹⁶ So sollen die Gedichte der großen Kriege des 20. Jahrhunderts auch nicht wie bei Lamping als Werke verstanden werden, die „nicht fiktiv [sind], weil der Verfasser in ihnen selbst spricht.“¹⁷ Detering hingegen misst dem Genre der Lyrik innerhalb des Kriegsdiskurses und auch der Kriegsliteratur innerhalb der literarischen Produktion eine besondere Rolle zu:

„Die Funktionsverflechtungen von ... [K]rieg und Literatur, ihr reziprokes Begünstigungs- und Steuerungsverhältnis, zeichnen sich in der Lyrik deutlicher noch als in anderen Gattungen ab. Der lyrische Text, aufgrund seiner Kürze schneller zu produzieren und zügiger zur Publikation zu bringen als Prosa und Dramatik, kann als ‚Gelegenheitsgedicht‘ ... militärische oder politische Ereignisse des Kriegsverlaufs unmittelbar nach ihrem Eintreten kommentieren. ... Die in Lyrik angelegte Neigung zu bündiger Verdichtung begünstigt ... [außerdem] die Gattungswahl als Mittel direkter Erlebnisverarbeitung, z.B. in Extremsituationen wie im Schützengraben und nach der Kampferfahrung. Nicht nur im Ersten Weltkrieg stellte Lyrik daher die ‚bei weitem bevorzugte Gattung‘, sondern sie darf von jeher als Vorzugsgenre der Kriegsliteratur gelten.“¹⁸

Auf methodisch-fachgeschichtlicher Ebene stellt Honold außerdem Folgendes fest:

„Die theoretisch-analytische Beschäftigung mit K. [Kriegsliteratur; d. Vf.] hat in jüngster Zeit Impulse aus der Traumaforschung erhalten ... sowie aus der Debatte um Ästhetik und Gewalt“.¹⁹

Ähnlich setzt Featherstone an und es eröffnet sich so klar die Möglichkeit eines psychoanalytisch-biographischen Ansatzes zur literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem verhältnismäßig jungen Genre:

“Of all twentieth-century literatures, war poetry seems in many ways the least open to the intrusion of any kind of literature theory. The direction of much

¹⁶ Vgl. Hamburger (1987).

¹⁷ Lamping (1993) 110.

¹⁸ Detering (2013) 10.

¹⁹ Honold (2007) 404.

contemporary theory, based on versions of Saussurean linguistics, has been towards the divorce of literature and life, and the sign and its referents. But war poems seem to insist on the closeness of writing to often appalling personal experience, and confront readers with what the critic Paul Fussell has termed ‘actual and terrible moral challenges’ . . . To do anything other than acknowledge that experience and those challenges . . . seem[s] recklessly improper.”²⁰

Die individuelle Erinnerung und Erschütterung wird also durch die Übertragung in ästhetische Strukturen in das kommunikative Gedächtnis implementiert, womit ein erster Schritt in Richtung einer Verarbeitung der Geschehnisse getan ist. Auch Poier-Bernhard bestätigt diese Auflösung der strikten Trennung von Leben und Kunst durch den Einfluss des Surrealismus, zu dessen Vorläufern Apollinaire ohne Zweifel zählen kann: „vor allem aber die traditionelle Trennung von Kunst und Leben werden radikal in Frage gestellt; Kunst wird als Lebenspraxis verstanden, die sich nicht [nur; d. Vf.] von Verstand, Ästhetik und Moral bestimmen lassen darf.“²¹ Fragestellungen bzw. Kern derartiger Lesarten könnten gemäß Neumann etwa die Folgenden sein:

„Darstellungsformen des T.s in literar. Texten; . . . Studien zur literar. T.darstellung gehen von der Einsicht aus, dass das T. eine Grenzerfahrung ist, deren Darstellbarkeit auf bes. ästhetische Strukturen und Formen angewiesen ist. Im Zentrum solcher Ansätze steht die Frage, wie die traumatische Erinnerung trotz ihrer eigentümlichen ‚Unsagbarkeit‘ narrativ inszeniert werden kann. V.a. Bildlichkeit bzw. Tropen (Metapher; Metonymie; Synekdoche), Anachronie, Montagetechniken . . . , sowie die Auflösung eines singulären Plots gelten als prominente Formen der Inszenierung von T.ta.“²²

Featherstone selbst geht aber noch weiter, stuft einen einzig traumatologisch und psychoanalytisch geprägten Blick auf Kriegsliteratur im Allgemeinen und Kriegsliteratur im Speziellen jedoch als zu eng ein und erweitert ihn um einen essentiellen Aspekt – auch dieser Überlegung folge ich sehr gerne:

“Whilst it is clearly true that a reading of war poetry which . . . did not approach an experiential base would damage the writing and its purposes, the view of war poetry as the expression of extreme experience alone is also limiting. In this reading war poetry is largely separated from the literary and intellectual cultures of the society which produced it and seems to come from what Keith Douglas terms ‘another place’, unaffected by the historical and social forces of peacetime. Its authors then become icons of suffering rather

²⁰ Featherstone (1995) 1.

²¹ Poier-Bernhard (2008) 747.

²² Neumann (2008a) 729.

than participants in the complex and changing cultures that preceded, affected and were affected by, the wars.”²³

Zusammenfassend kann also festgestellt werden, dass sich bei der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit präsurealistischer Kriegslyrik, bei der Zeichen und außersprachliche Bedeutung, eben Kunst und Leben, im Saussureschen Sinne schwierig getrennt werden können, die Arbeit im Spannungsfeld zwischen psychoanalytischen und ästhetischen Betrachtungsweisen anbietet, um eine einseitige Analyse zu vermeiden und so einen mehrdimensionalen Blick auf eine Textsorte zu eröffnen, die in sich selbst derart große Unterschiede und Unregelmäßigkeiten birgt und in der sich unterschiedlichste Aspekte und Intentionen verwoben finden. Diesen Blickwinkeln, etwa denen von Detering, Featherstone und Poier-Bernhard, möchte ich folgen und zur Diskussion über die Herangehensweise an Kriegsliteratur im Allgemeinen und Kriegslyrik im Speziellen anregen, wenngleich gerade bei Apollinaire deutlich die Verflechtung von Ästhetik und Psyche berücksichtigt werden muss, befinden wir uns doch in einer Übergangsphase im Spannungsfeld von Avantgarde und Surrealismus, den wir allerdings in Ansätzen schon aus einigen der ideogramatischen Gedichte Apollinaires herauslesen können.

Bei einer ausschließlich psychoanalytischen Lesart erschiene das Werk hingegen nur in seiner biographischen Dimension, wobei sein ästhetischer Wert untergeordnet würde – ein solcher Zugriff erschiene im Falle von Apollinaires *Calligrammes* – durchaus zurecht – wie eine wenig haltbare Ferndiagnose. Zuwenden muss man sich vielmehr Auerbachs Definition der Mimesis als „Interpretation des Wirklichen durch literarische Darstellung“²⁴ als Lösung des Dilemmas. So gestaltet der Lyriker aus Splittern der Realität, aus den Erinnerungssplintern des Traumas, eine neue, literarische Welt, die zwar unserer Realität nicht gleicht, aber doch ganz im Sinne des aufkommenden Surrealismus auch ästhetisierte Bruchstücke von dem enthalten kann, was wir als außerliterarische Wirklichkeit vorfinden. Die literarische Moderne und gerade die Avantgarden des beginnenden 20. Jahrhunderts werden, wenn wir uns auf Aristoteles rückbesinnen, so nicht umsonst als Übergang von welt-abbildenden bzw. -darstellenden zu welt-schaffenden Literatur- und Kunstverständnissen interpretiert.²⁵ Von einem grundsätzlichen Verfall von der traditionellen Mimesis kann jedoch nicht die Rede sein – gerade das Verschwimmen von Literatur und Außersprachlichem ist es, was die literarische Produktion dieser Zeit prägt.

2. Während des Ersten Weltkrieges entstanden in ganz Europa neue Kategorien und Kulturen des Schreibens, darunter literarische Darstellungen der Fronterfahrung, in denen die Autoren das Gesehene und Erlebte meist zu verarbeiten suchten. Zu diesen *écrivains combattants*, die meist ein schonungslos realistisches Bild des Krieges zeichnen – hier

²³ Featherstone (1995) 1.

²⁴ Auerbach (1946) 515.

²⁵ Vgl. Rehage (2003) 19.

treffen traditionell und modern gefasste Mimesis aufeinander –, gehört auch Guillaume Apollinaire, dessen Gedichtband *Calligrammes. Poèmes de la Paix et de la Guerre* der Kriegsthematik und seinen Erfahrungen in den Schützengräben des Ersten Weltkrieges von 1914 bis 1916 gewidmet ist.²⁶ Der Band umfasst insgesamt sechs Abteilungen: Die Gedichte der ersten, *Ondes*, stammen noch aus der Vorkriegszeit, *Étendards* entstand während der Zeit der Vorbereitung auf den Krieg, in der sich Apollinaire in der Kaserne von Nîmes befand. Der Abschnitt *Case d'armes* geht zurück auf die Zeit des Poeten in Beaumont-sur-Vesle, also der von Euphorie geprägten Zeit nach der Ankunft an der Front. Die letzten drei Kapitel des Bandes mit den Titeln *Lueurs des tirs*, *Obus couleur de lune* und *La tête étoilée* lassen sich zeitlich nicht mit absoluter Eindeutigkeit einordnen, mit *La tête étoilée* spielte Apollinaire aber sehr wahrscheinlich auf seine Verwundung am Kopf an, die für ihn das Ausscheiden aus dem Kriegsgeschehen bedeutete. Die namensgebenden Kalligramme schließlich

„sind Textbilder oder Figurengedichte, in denen die typographische Anordnung der Wörter im Vordergrund steht. In den meisten Kalligrammen gibt die graphische Strukturierung Aufschluss über den Gegenstand des Textes.“²⁷

Der Literatur, die zu dieser Zeit entstanden ist, schreiben nun Grimm und Zimmermann die Verarbeitungsabsicht als zentrales Element zu: „Die Literatur der Kriegsjahre und des Nachkriegsjahrzehnts kennt nur *ein* Thema: die Bewältigung des Krieges und seiner Folgen.“²⁸ Auch bei der aufmerksamen Lektüre des Bandes von Apollinaire wird rasch klar, dass dieser hiervon nicht ausgenommen werden kann und nach Verarbeitung des Gesehenen und Erfahrenen strebt. Gerade in der Kriegssyrik sind beispielsweise die Eigennamen realer Individuen oder Schauplätze viel relevanter als in der Vorkriegszeit. So laden bereits Ortsangaben wie *Lundi rue Christine* als Gedichttitel zu einer Lektüre ein, die die außersprachliche Realität nicht außen vor lassen sollte – zumindest in ästhetischer Distanz. Gar laden die *Calligrammes* selbst uns zu einer derartigen Lesart ein, wenn das lyrische Ich in *Merveille de la guerre* sich mit dem biographischen Namen des Dichters vorstellt und im gleichen Moment den typischen Simultanitäts- und Gleichzeitigkeitseffekt des Kubismus anschneidet (V. 31–32):²⁹

Je lègue à l'avenir l'histoire de Guillaume Apollinaire	Ich vermache der Zukunft die Geschichte von Guillaume Apollinaire
Qui fut à la guerre et sut être partout.	Der in den Krieg zog und es verstand, überall gleichzeitig zu sein.

So kann Apollinaires lyrische Produktion schwerlich getrennt von seiner Biographie und seiner Verfassung gesehen werden; gerade in den *Poèmes de guerre* verarbeitet der

²⁶ Vgl. Detering (2013) 13.

²⁷ Trautner (1998) 565.

²⁸ Grimm / Zimmermann (2006) 332.

²⁹ Apollinaire ([1918] 2015) 138; diese und alle weiteren Übersetzungen aus dem Französischen wurden von mir selbst vorgenommen.

Dichter das in den verschiedenen Etappen seiner Kriegserfahrung Erlebte. So ist es, folgt man etwa Renaud, unerlässlich, einige Eckpunkte aus Apollinaires Kriegsbiographie zu kennen, um seine Kriegslyrik, eben die verarbeiteten *Splitter*, verstehen zu können: „C’est l’ensemble du comportement d’Apollinaire qu’il faut s’efforcer de saisir, et la poésie ne peut en être séparée à aucun moment.“³⁰

Bereits kurz nach Beginn des Krieges bemühte sich Apollinaire als Freiwilliger in der französischen Armee aufgenommen zu werden: Er war russischer Staatsbürger mit italienisch-polnischen Wurzeln und wurde so im Frankreich des beginnenden 20. Jahrhunderts mehr geduldet als integriert; im Kriegsdienst sah er die einzige Möglichkeit zur Erlangung französischer Akzeptanz. Es waren also vorrangig kompensatorische Gründe, die den Schriftsteller zum Leben als Soldat motivierten.

Gegen Ende des Jahres 1914 wurde Apollinaire in das 38. Artillerieregiment von Nîmes aufgenommen und durchlief seine Ausbildung in der dortigen Kaserne bis ins Frühjahr 1915. Im Kriegsgebiet, in das es ihn Anfang April zog, war Apollinaire zunächst an einem eher ruhigeren Artillerieposten in der Nähe von Reims stationiert, wo er sogar noch schriftstellerisch tätig war und publizierte. Mit den Mitteln, die ihm zur Verfügung standen, stellte er zum Beispiel im Gelatinedruckverfahren den Gedichtband *Case d’armos* her, der später in *Calligrammes* integriert wurde.

Neben seiner dichterischen Produktion sind es heute vor allem die zahlreichen Feldpostbriefe an seine Geliebten, die uns einen Einblick in die innere Verfassung und Haltung Apollinaires ermöglichen und uns auch bei der Dechiffrierung autobiographischer Elemente behilflich sein können. Aus diesen ist zunächst uneingeschränkt Begeisterung herauszulesen. Am 28. Juni 1915 wurde der *poète-soldat* jedoch direkt an die Front versetzt und der Ton, den er in den Briefen anschlug, wandelte sich schlagartig. Seine dunkler werdenden Gefühle drückt er etwa folgendermaßen in einem Schreiben vom 18. April 1914 aus: „Je sentais que j’étais seul à découvert. J’avais peur.“³¹ Trotz mehrfacher Beförderungen blieb seine Gefühlswelt jedoch weiterhin von Grauen und Schauer bestimmt.

Die direkte Kriegserfahrung des Poeten endete am 17. Mai 1916 aufgrund einer Kopfverletzung durch Granatsplitter; trotz der langsamen Genesung seiner Schädelverletzung blieb Apollinaire jedoch weiterhin geschwächt und sein Gesundheitszustand kritisch. Am 9. November 1918 verstarb Guillaume Apollinaire schließlich nur drei Tage vor dem Waffenstillstand an der Spanischen Grippe.

3. Eine zentrale Rolle in jeder künstlerischen Auseinandersetzung mit der Thematik des Krieges nehmen der an der Front allgegenwärtige Tod und das Sterben ein; in verschiedensten Darstellungsweisen finden wir sie als wiederkehrende Begleiter. In den *Calligrammes* beschäftigt sich Apollinaire in sehr konzentrierter Form mit der Thematik; die explizite

³⁰ Renaud (1969) 384.

³¹ *Lettres à Lou. Préface et notes de Michel Décaudin* ([1969] 1990) 301f., zit. nach Rehage (2003) 44; „Ich fühlte mich so, als stünde ich alleine und ohne Deckung da. Ich hatte Angst.“

Auseinandersetzung mit dem Tod beschränkt sich vor allem auf die Gedichte, die gegen Ende seines Frontaufenthaltes entstanden, also nachdem er selbst unzählige Menschen auf dem Schlachtfeld hatte sterben sehen. Vom aktiven Töten berichtet Apollinaire jedoch nie direkt; zwar finden wir in Vers 24 von *Désir* die Worte „j’ai tiré“, was jedoch keineswegs mit einem finalen „j’ai tué“ gleichzusetzen ist, da die Konsequenzen bewusst offen- und wesentliche Elemente der Kriegserfahrung ausgelassen werden.³² Hier könnten, bedienten wir uns psychologischer Instrumente, auch für posttraumatische Belastungsstörung typische Erinnerungslücken vermutet werden, d.h. gewissermaßen ein Negativ der für die Moderne typischen Realitätssplinter. Folgt man auch Neuner, Schauer und Elbert, so können diese als häufiges Symptom gelten, das nach Erlebnissen wie militärischen Einsätzen durchaus keine Seltenheit ist: Es handelt sich um „die Unfähigkeit, das Ereignis selbst zu verstehen und mitzuteilen“, aber dennoch den Wunsch, gar die Notwendigkeit, sich mitzuteilen.³³ Apollinaire versucht nichtsdestotrotz, sich mit dem Gesehenen auseinanderzusetzen, auch wenn dies häufig unpersönlich konstruiert oder kodiert bleibt. So wird der Kriegstod in den Gedichten der frühen Zyklen noch in abgeschwächter, gar romantisierter Weise dargestellt, die an die melancholischen Gedichte aus *Alcools* erinnert, die aus einer Zeit stammen, als der Krieg für ihn noch nicht in der Gesamtheit seines Horrors fassbar war.³⁴ Im Verlauf seiner persönlichen Kriegserfahrung hielten auch diese romantischen Vorstellungen der Kriegsrealität und dem alltäglichen Tod nicht stand. Apollinaires Verse und sprachliche Bilder werden zunehmend realistischer und in der Folge auch düsterer. Bemerkenswert hierbei erscheint, dass, obwohl Apollinaire viele seiner Kameraden im Krieg fallen sieht, das lyrische Ich weiterhin keine konkreten Namen nennt und die Klagen weiterhin unpersönlich konstruiert werden: „Souvenirs de mes compagnons morts à la guerre.“³⁵ Auch diesen Aspekt könnte man als Distanzierung von den Schrecken der persönlichen Kriegsrealität interpretieren, also als ein Sprechen ohne wirklich zu sprechen, da Apollinaire hier bewusst autoreflexive und persönliche Bezüge verschleiert oder auslässt.

Dieser Umgang mit dem Geschehenen, der mit der Entpersonalisierung der Ereignisse einhergeht, ist auch an mehreren weiteren Stellen anhand von zahlreichen Techniken ablesbar: Der Schrecken wird hierbei meist durch mehrere Faktoren zwar bewusst entzerrt und so gewissermaßen abgeschwächt, jedoch könnte man dies eher auf der persönlichen Ebene des Dichters verorten, als Möglichkeit der Aussprache des Unaussprechlichen. Insgesamt bleibt dabei festzustellen, dass das massenhafte Sterben seiner Kameraden in Apollinaire großes Unverständnis und das Gefühl von Ohnmacht aufwirft. Bis zum Ende versucht er, der Sinnlosigkeit des Sterbens doch einen Sinn zuzuordnen, selbst über die Grenzen seiner persönlichen Sprachlosigkeit hinweg. Häufig wirkt die Todesdarstellung in den Gedichten der *Calligrammes* daher zwar ästhetisch durchdacht, doch ebenso häufig auch starr und

³² Apollinaire ([1918] 2015) 129; „Ich habe geschossen“ und „Ich habe getötet“.

³³ Elbert / Neuner / Schauer (2009) 303.

³⁴ Vgl. Rehage (2003) 88.

³⁵ Apollinaire ([1918] 2015) 78; „Erinnerungen an meine Kameraden, die im Krieg gefallen sind.“

vor allem konstruiert, da Apollinaire mit seiner eigenen Sprachlosigkeit zu kämpfen hatte.³⁶ Beziehen wir uns wieder zurück auf psychotraumatologische Vorüberlegungen, so ist der Wunsch des Verarbeitens der traumatischen Erlebnisse des Weltkriegs – als solche, nach Maercker, genauer als interpersonelles Typ-II-Trauma definierbar – und deren psychologischer Konsequenzen durch das Einflechten von Erinnerungsstücken immer wieder direkt ablesbar.³⁷ Die literatur- und kulturwissenschaftliche Forschungsliteratur spricht in diesem Zusammenhang zwar immer wieder von einer ‚Flucht‘ Apollinaires, jedoch erscheint dies bei genauerer Betrachtung unzureichend. So schreibt auch die Literaturwissenschaftlerin Claude Debon folgende Worte und legitimiert eine Analyse der psychischen Fragmente:

« [Il] paraît impossible d’ignorer, pendant cette période, les faits biographiques indissociables de la création poétique. Les différentes parties de *Calligrammes*, à partir de ‘Étendards’, sont liées étroitement aux événements qu’Apollinaire est en train de vivre. »³⁸

Es verwundert so zwar kaum, dass sich in der Kriegslyrik Apollinaires Dichterbiographie und lyrisches Ich häufig stark annähern – dennoch sind sie nicht identisch. Apollinaire selbst kündigt die Geburt einer solchen Hybridform zwischen lyrischem Ich und tatsächlichem, außerliterarischem Ich an mehreren, teils auch sehr bedeutungsträchtigen Stellen der *Calligrammes* an. So schreibt er beispielsweise in *La petite auto*, dem ersten Gedicht der *Étendards*, folgende Verse (V. 24–25):³⁹

Je sentais en moi des êtres neufs pleins de dextérité	In meinem Inneren spürte ich, wie neue Wesen voller Geschick
Bâtir et aussi agencer un univers nouveau	Ein neues Universum aufbauten und auch zusammensetzten

Besonders gut nachvollziehbar wird dieses Oszillieren des Ichs zwischen biographischer und ästhetischer Identität im Gedicht *À Nîmes*.⁴⁰ Erzählt wird darin aus der Sicht der ersten Person Singular vom Leben eines Rekruten während dessen Zeit in der Kaserne von Nîmes; dabei sind die Parallelen zur tatsächlichen Biographie Apollinaires kaum zu übersehen und die Verse des Gedichts könnten ebenso gut dessen Tagebuch entstammen – eingebettet jedoch weiterhin in den ästhetisierenden Kontext, schließlich handelt es sich um paargereimte Verspaare; die Stimme des lyrischen Ich scheint die Stimme Apollinaires zu sein, die uns im Stil der kubistischen Simultanität berichtet (V. 7–27):⁴¹

³⁶ Vgl. Rehage (2003) 90.

³⁷ Maercker (2009b) 15.

³⁸ Debon (2004) 67. „Es scheint, bezüglich seines literarischen Schaffens zu dieser Zeit, unmöglich die untrennbar mit dem dichterischen Schaffen verbundenen biographischen Daten von Guillaume Apollinaire außer Acht zu lassen. Die verschiedenen Teile der *Calligrammes* sind schon ab dem Abschnitt *Étendards* fest an das gekoppelt, was Apollinaire erlebt.“

³⁹ Apollinaire ([1918] 2015) 68.

⁴⁰ Vgl. ebd. 72f.

⁴¹ Ebd. 72f.

J'attends que le printemps commande ...	Ich erwarte, dass der Frühling anordne ...
Un bel après-midi de garde à l'écurie	Eines schönen Nachmittages beim Wachdienst im Stall
J'entends sonner les trompettes d'artillerie ...	Höre ich die Trompeten der Artillerie erklingen ...
Je mâche lentement ma portion de bœuf	Ich kaue langsam meine Portion Rindfleisch
Je me promène seul le soir de 5 à 9	Abends, von 5 bis 9, gehe ich allein spazieren
Je selle mon cheval nous battons la campagne	Ich saddle mein Pferd und wir durchstreifen das Land

Doch im weiteren Verlauf entwickelt sich, in besonderem Maße geknüpft an die späteren Erlebnisse an der Front, auch die Rolle des lyrischen Ichs in eine andere Richtung, die bereits surrealistische Züge aufweist: Charakteristisch sind dabei vor allem zahlreiche mythische Elemente und Verwandlungen, die die dunkle Kriegsrealität in einen phantastischen Kontext entheben und dem Dichter so neben der Möglichkeit einer Flucht aus der Anonymität durch deren Aussprache auch ein zeitweises Entkommen vor den Schrecken der Schlachtfelder eröffnen. Zudem sind es ästhetisierende Prozesse, wie zum Beispiel die Darstellung von Geschossen als Feuerwerk, die den Horror des Krieges, zumindest oberflächlich, entrücken sollen und den Dichter so vor dem zu großem Schmerz des Wiedererlebens bewahren.⁴² Im Gedicht *Chant de l'horizon en Champagne*⁴³ finden wir das lyrische Ich nun gar in der Form des entrückten Horizonts vor, also als nicht mehr direkt an den Kriegsereignissen beteiligten Beobachter. Assmann liefert hierfür einen plausiblen Erklärungsansatz: „Um das Ereignis überleben zu können, kommt ein psychischer Abwehrmechanismus zur Anwendung, den die Psychiater ‚Dissoziation‘ nennen.“⁴⁴ Nach Rothkegel geschieht dieses „Abspalten von Gefühlen und auch einzelnen Körperteilen . . . , um sich in Situationen körperlicher und seelischer Bedrängnis vor dem Schmerz zu schützen.“⁴⁵ Dies geht bei Apollinaire mit zahlreichen weiteren ästhetischen Verformungen einher. Im Kontext der Kriegserfahrung und der Auseinandersetzung mit dem Zusammenhang von lyrischem Ich und Autor aus Fleisch und Blut könnte in dieser Zweiteilung des Ichs, eben auch immer wieder angezeigt vom Rückgriff auf die dritte Person Singular, und damit in seiner Abspaltung aus der Kriegsrealität also eine erste Form des Umganges mit dem Horror des Krieges und dem dadurch zurückbleibenden Trauma gesehen werden.

Weiterhin ist zu bemerken, dass sich dies im Verlauf der Entwicklung, auch hier parallel zu biographischen Eckpunkten wie der Versetzung an der Front, weiterhin verstärkt, was man, folgt man Renaud, direkt an den Gedichten *Du coton dans les oreilles*⁴⁶ und *Dans l'abri-caverne*⁴⁷ ablesen könne:

« Le langage des deux . . . réduit le réel à l'état de fantôme, . . . le mine, ou
. . . accélère sa chute dans le néant . . . Que le Moi se donne pour vide ou

⁴² Vgl. Rehage (2003) 101.

⁴³ Vgl. Apollinaire ([1918] 2015) 130–133.

⁴⁴ Assmann (2014) 93.

⁴⁵ Rothkegel (2006) 47.

⁴⁶ Vgl. Apollinaire ([1918] 2015) 155–160.

⁴⁷ Ebd. 124f.

pousse devant lui un truchement, il reste de toute façon absent du poème, mis hors-jeu, privé d'espace et de durée, de réalité. »⁴⁸

Deutlich erhärtet sich also besonders in den späteren Gedichtzyklen der Verdacht, dass Apollinaire unter einer posttraumatischen Belastungsstörung bzw. an einem psychotraumatischen Belastungssyndrom leiden könnte, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts schlichtweg als „Kriegs- und Gefechtsneurose, Granatenschock („shell shock“) und Kampfesmüdigkeit“⁴⁹ betitelt. Heutzutage wird die posttraumatische Belastungsstörung gemäß den gebräuchlichen Krankheitsklassifikationssystemen anhand von fünf Hauptkriterien definiert, die sich jedoch weiterhin in den verschiedensten Störungsbildern und Konsequenzen äußern können: Erlebnis eines Traumas, Intrusionen, Vermeidungsverhalten und emotionaler Taubheitszustand, anhaltendes physiologisches *Hyperarousal*, Dauer von über einem Monat.⁵⁰

Einer der schwerwiegendsten Faktoren, die diese Vermutung untermauern, ist so, folgen wir Maercker erneut, nämlich die aus den Gedichten Apollinaires herausgearbeitete Wahrscheinlichkeit einer dissoziativen Persönlichkeitsstörung, also eine Erschütterung des Ichs mit Tendenz zum Auseinanderklaffen von Elementen der Identität und der Wahrnehmung, die vor der traumatischen Erfahrung untrennbar zusammengehörten.⁵¹ Betrachten wir sein *Rahmenmodell der Ätiologie von Traumafolgen*, so können wir rasch feststellen, dass weitere der Störungsbilder einer posttraumatischen Belastungsstörung in der Poesie Apollinaires anhand von Realitätssplintern abzulesen sind, vor allem das der depressiven Störung: Apollinaire verdammt den Krieg zwar an keiner Stelle der *Calligrammes* direkt mit klaren Worten, dennoch wird sein Gemütszustand einer zunehmenden inneren Leere immer wieder deutlich und so lassen sich an *Dans l'abri-caverne*, dort wo Persönliches hinter Ästhetischem hervorscheint, sogar die potenziellen Symptome einer klinischen Depression bzw. zumindest einer depressiven Störung ablesen, die, wie wir dem Rahmenmodell entnehmen können, ebenso ein klassisches Störungsbild einer posttraumatischen Belastungsstörung darstellen⁵² (V. 8–13):⁵³

Moi j'ai ce soir une âme qui s'est creusée qui est vide	Meine Seele ist heute Abend hohl und leer
On dirait qu'on y tombe sans cesse et sans trouver de fond	Man könnte in sie hineinfallen und unaufhörlich fallen, ohne jemals den Grund zu erreichen
Et qu'il n'y a rien pour se raccrocher	Und es gibt nichts, woran man sich klammern könnte

⁴⁸ Renaud (1969) 429f. „Die Sprache der beiden [Gedichte] ... reduziert das Reale auf einen phantomähnlichen Zustand, ... höhlt es aus oder ... beschleunigt seinen Sturz in die Nichtigkeit. Das Ich zeigt sich ebenfalls als entleert oder stellt sich zumindest hinter eine Vermittlungsinstanz; jedenfalls bleibt es außerhalb des Gedichtes, abseits, sich dem Raum, der Zeit und der Realität entziehend.“

⁴⁹ Maercker (2009b) 14.

⁵⁰ Vgl. ebd.

⁵¹ Vgl. Maercker (2009a) 34.

⁵² Vgl. Rehage (2003) 103f.

⁵³ Apollinaire ([1918] 2015) 124.

Ce qui y tombe et qui y vit c'est une sorte d'êtres laidis qui me font mal et qui viennent de je ne sais où ...	Was dort hineinfällt und dort lebt, sind hässli- che Wesen, die mir wehtun – woher sie kommen, weiß ich nicht ...
Dans ce grand vide de mon âme il manque un soleil il manque ce qui éclaire	In dieser großen Leere meiner Seele fehlt eine Sonne, etwas, das hell scheint.

Auffällig ist an dieser Stelle zudem die Homophonie und -graphie zwischen „tombe“ (er/sie/es fällt) und dem französischen Wort für Grab, ebenfalls „tombe“, die den dunklen Unterton auch als rhetorische Figur mitschwingen lässt und dem Ganzen ein Moment der Endgültigkeit verleiht.

Im Dramolett *Chant de l'honneur*, einem der letzten Gedichte des Bandes, zeigt sich, dass Apollinaire langsam von den ästhetisierenden Strukturen ablässt und er die Zustände in den Schützengräben der Front, vielleicht um sie sich in einem letzten verzweifelten Versuch der Bewältigung von der Seele zu reden, direkt thematisiert⁵⁴ (V. 18–21):⁵⁵

Depuis dix jours au fond d'un couloir trop étroit	Seit zehn Tagen auf dem Boden eines zu engen Flurs
Dans les éboulements et la boue et le froid	Zwischen den Trümmern, dem Schlamm und der Kälte
Parmi la chair qui souffre et dans la pourriture Anxieux nous gardons la route de Tahure	Zwischen dem leidenden Fleisch und der Fäulnis Bewachen wir voller Angst die Straße von Tahure

Im Verlauf dieser Unterhaltung zwischen Dichter und personifiziertem Kriegsalltag, die in diesem Dramengedicht geführt wird, drückt der Dichter immer wieder Selbstzweifel und Zweifel an seiner Rolle als Kriegsdichter aus und stellt bewährte Werte in Frage. „[I]n der Tat ist er ... ‚[e]n tant que poète ... en train de mourir, au champ d'honneur‘.“⁵⁶

Tatsächlich stirbt Apollinaire letztlich wenige Tage vor Ende des Krieges im Krankenhaus, ohne dessen Horror, sei es auf literarischer, psychologischer und eben auch biographischer Ebene, trotz großer Bemühungen, je wirklich entkommen zu sein bzw. ihn vielmehr verarbeitet zu haben. Apollinaires *Calligrammes* können, um es zusammenzufassen, also nicht allein als das Produkt von Reflexions- und Ästhetisierungsprozessen gesehen werden; an zahlreichen Stellen wird vielmehr deutlich, dass sie eben aus den Fundamentalerfahrungen des Krieges geboren wurden und auch als Reaktion auf ebendiese und als Verarbeitungsversuch zu verstehen sind. Sie versuchen, den gebrochenen Reizschutz wiederaufzubauen oder zumindest das Ich vor noch größerem Schaden zu bewahren, was jedoch retrospektiv betrachtet nur bedingt gelingt bzw. in eine Abspaltung des Selbst mündet; zu häufig stockt Apollinaire angesichts des Erlebten und Gefühlten der Atem und die Sprachlosigkeit droht ihn bei allen Ästhetisierungsversuchen zu übermannen. Die

⁵⁴ Vgl. Rehage (2003) 104f.

⁵⁵ Apollinaire ([1918] 2015) 173f.

⁵⁶ Rehage (2003) 104f. („... dabei als Poet auf dem Feld der Ehre zu sterben.“); Rehage bezieht sich bei dieser Darstellung auf Debons Aussagen in *Guillaume Apollinaire après ‚Alcools‘* (1981).

Aussichtslosigkeit der Selbstschutzversuche und damit verbunden die Verzweiflung des Autors kommen im Gedicht *Chant de l'horizon en Champagne*⁵⁷ zum Ausdruck, er verbalisiert gar die Unmöglichkeit des vollständigen Ausbruches aus dem Horror des Krieges und damit auch die Unmöglichkeit, die Bilder des Gesehenen und Erlebten aus seiner Erinnerung zu löschen: „Je suis l'invisible qui ne peut disparaître.“⁵⁸ Im letzten Gedicht der *Calligrammes*, das den Titel *La jolie rousse* trägt, zieht Apollinaire eine Art Bilanz und macht dabei auch nachdrücklich deutlich, dass in ihm noch mehr zu finden sei als das, was er in den Gedichten verbalisieren könne und zwischen den Zeilen mitschwingen lasse, und dass der Krieg ihn als gezeichneten Mann zurücklasse, denn „l'expérience du front . . . l'a non seulement confronté à la mort de ses camarades mais à la sienne propre, à laquelle il a échappé Le poète n'est plus simplement vivant, il est ‚survivant‘“,⁵⁹ was den Verdacht der posttraumatischen Belastungsstörung erneut bestärkt.⁶⁰

4. Wie gezeigt werden konnte, erscheint es schlüssig Apollinaires *Calligrammes* als einen ewigen Versuch, die persönlichen Erfahrungen und die Kriegsrealität zu verarbeiten und mit den daraus resultierenden Konsequenzen umzugehen, zu verstehen. Schönau und Pfeiffer bringen die Bedeutung des Schreibens im Kontext traumatischer Erfahrungen abschließend auf den Punkt:

„In einer traumatischen Situation [wird] der Künstler von einer Bilderflut überschwemmt, die ihn in Ohnmacht versetzt. . . . Er kann sich nur retten und sein inneres Gleichgewicht wiederherstellen, indem er die Bilderflut bearbeitet, gestaltet, zu einem Werk umbildet, mit dem er sich aus seiner Ohnmacht befreit.“⁶¹

Daran scheitert der Dichter jedoch letztlich – eine abschließende Verarbeitung und damit eine Heilung seiner posttraumatischen Störungen gelingt ihm in seinem Werk nicht. Begrifflichkeiten wie etwa ‚Flucht‘ erscheinen letztlich dennoch wenig geeignet, um Apollinaires Schreiben zusammenzufassen, lässt er den Leser doch an seiner Kriegserfahrung teilhaben und versucht sich ihr zu stellen, wenn auch mit Aussparungen. Gerade deshalb ist der Rückgriff auf ein modernes psychotraumatologisches Instrumentarium unerlässlich, um das Werk des Poeten als Medium zwischen Ästhetisierung und Verarbeitung adäquat verstehen zu können. Auch für die Literaturwissenschaft an sich und die literaturwissenschaftliche Traumaforschung könnten sich derartige Ansätze durchaus als gewinnbringend erweisen, denn, wie Kratschmer kommentiert: „Erst die menschliche Wahrnehmung setzt ästhetische Wertungen.“⁶² Um also das Geflecht von Ästhetik und Psyche, von Stilisierung

⁵⁷ Apollinaire ([1924] 2015) 130–133.

⁵⁸ Ebd. 133; „Ich bin der Unsichtbare, der nicht verschwinden kann.“

⁵⁹ Parenteau (2014) 165.

⁶⁰ Ebd. 183f.

⁶¹ Schönau / Pfeiffer (2003) 13.

⁶² Kratschmer (2002) 65.

und (Kriegs-)Biographie, – wie es, wenn wir uns auf Detering und Featherstone zurückbesinnen, typisch für die Kriegsliteratur ist – zu verwirren (aber keineswegs aufzuheben!) und damit zahlreiche lyrische Produkte der großen Kriege gerade auch im Zuge der großen künstlerischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts erst in ihrer vollen Bedeutung verstehen und dechiffrieren zu können, ist es von großer Bedeutung, interdisziplinäre Ansätze, wie hier in der Symbiose von Literaturwissenschaft und Psychologie bzw. Psychotraumatologie, zuzulassen und weiter auszubauen. So kann eben vor allem die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Kriegskünsten und -literaturen von einer derartigen Deutungsart profitieren, denn gerade bei den *soldier poets*, aber auch bei anderweitig traumatisierten Personen in diesem Kontext spielt „[b]ei der Entstehung des Kunstwerks . . . das Bedürfnis nach Konfliktbewältigung . . . als Antriebskraft eine wichtige, noch zu wenig beachtete Rolle“;⁶³ Leben und Literatur sind also noch eng verflochten. Ziel ist es also, „mittels einer psychoanalytischen Textanalyse die unbewussten Kräfte aufzudecken, die im Schöpfungsakt und im literarischen Text wirken“⁶⁴ und damit die Einflüsse der Kriegserfahrung, gelesen durch die Brille der Ästhetik der Zeit und damit sich abgrenzend von einer radikalen, ausschließlich psychoanalytischen Analyse, verstehen zu können. Dieses Desiderat besitzt weiterhin Gültigkeit und eine Art psychoanalytisch-biographische Literaturarchäologie bzw. Spurensuche in den stark ästhetisch geformten Texten des Krieges gilt es noch weiter auszubauen:

„Trotz der Einsicht, dass das T.konzept in den Lit.- und Kulturwissenschaften eine Konjunktur erlebt . . . , zählen Arbeiten, die sich systematisch mit literar. Gestaltungsmitteln von T.ta auseinandersetzen und die T.darstellungen im Kontext funktionsgeschichtlicher Ansätze erforschen, zu den Desideraten. Die verstärkte Beanspruchung des T.begriffs für kulturwissenschaftliche Problemstellungen, seine oftmals metaphorische Verwendungsweise zur Bezeichnung einer allg. Krise der Repräsentation sowie seine undifferenzierte Übertragung auf Kollektiverfahrungen bergen die Gefahr einer Universalisierung, die die je spezifischen Modalitäten von traumatischen Ereignissen verdecken.“⁶⁵

So sind Apollinaires Gedichte abschließend ganz im Sinne von Buelens zu lesen: „Vor allem ist es das Werk . . . [eines] *Betroffenen* – . . . [er stand] nicht über oder neben dem Geschehen, sondern in seinem Zentrum.“⁶⁶ Wenn wir so abschließend noch einmal zu Auerbach zurückkehren, ist Apollinaires Zielführung eine dreifache: Wir finden die ästhetischen Ideale der europäischen Avantgarden sowie eine doppelte Mimesis – einerseits den Versuch einer modernen Mimesis der Geschehnisse auf den Feldern und in den Schützengräben des Ersten Weltkrieges, aber zugleich auch eine befreiende Mimesis seines

⁶³ Schönau / Pfeiffer (2003) 91.

⁶⁴ De Rentii (2008) 757.

⁶⁵ Schönau / Pfeiffer (2003) 91.

⁶⁶ Buelens (2014) 362f.

Innersten, die literarische Interpretation seiner emotionalen Lage in Worten und Bildern. Ziel ist nicht die vollkommene Spiegelung der Wirklichkeit. Vielmehr sind es die traumatischen Bruchstücke des Erlebten, die er, indem er sie sich wie Granatsplitter aus der Brust zu ziehen versucht und zu einem umfassenden Feldbericht zusammensetzt, zu einer möglichen, aber ästhetischen Welt errichtet, die zwischen Realitätsnähe und -ferne oszilliert, und damit gleichermaßen ästhetisiert wie verarbeitet. Geschlossen werden soll mit den Worten Rehages: „Auch verfremdete Wirklichkeitsdarstellung ist Darstellung von Wirklichkeit.“⁶⁷

florian.luetzelberger@uni-bamberg.de

ÜBER DEN AUTOR Florian Lützelberger studierte Romanistik (Französisch und Spanisch), Germanistik, Europäische Ethnologie, Geschichte und Erziehungswissenschaften an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg sowie der Universidad de Granada. Er schloss das Studium mit dem Staatsexamen sowie einem Bachelor of Arts ab und ist seit 2017 als wissenschaftlicher Mitarbeiter in Bamberg tätig. Dort promoviert er seit 2018 im Rahmen der Bamberg Graduate School for Literary, Cultural and Media Studies bei Prof. Dr. Dina De Rentiis in Romanischer Literatur- und Kulturwissenschaft. Dabei widmet er sich einer komparatistischen, diachron angelegten Studie zu einer europäischen Ästhetik des Krieges.

BIBLIOGRAPHIE

Primärtext

Apollinaire ([1918] 2015): Guillaume Apollinaire, *Calligrammes. Poèmes de la guerre et de la paix (1913–1916)*. Vorwort von: Michel Butor, Paris.

Sekundärliteratur

Auerbach (1946): Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen, Basel.

Assmann (2014): Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München.

Assmann (1999): Aleida Assmann, „Trauma des Krieges und Literatur“, in: Elisabeth Bronfen, Birgit Erdle u. a. (Hgg.), *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte 14, Köln u. a., 95–116.

⁶⁷ Rehage (2003) 19.

- Assmann (2000): Jan Assmann, *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*, Frankfurt am Main.
- Bannasch, Hammer (2005): Bettina Bannasch, Almuth Hammer, „Jüdisches Gedächtnis und Literatur“, in: Astrid Erll, Ansgar Nünning, *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Medien und kulturelle Erinnerung 2, Berlin, New York, 277–295.
- Boyken, Immer (2015): Thomas Boyken, Nikolas Immer, *Texturen der Wunde. Konstellationen deutschsprachiger Nachkriegslyrik*, Vorstellung eines Forschungsprojektes im Bereich der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft auf der Homepage der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, <http://www.germ.uni-tuebingen.de/abteilungen/neuere-deutsche-literatur/mitarbeitende/dr-thomas-boyken/forschung/nachkriegslyrik.html> (Stand: 03.04.2016).
- Buelens (2014): Geert Buelens, *Europas Dichter und der Erste Weltkrieg*, Berlin.
- Debon (2004): Claude Debon, *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*, Paris.
- De Rentiis (2008): Dina De Rentiis, „Literaturwissenschaftliche Modelle der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“, in: Ingo Kolboom, Thomas Kotschi u. a. (Hgg.), *Handbuch Französisch. Sprache, Literatur, Kultur, Gesellschaft. Für Studium, Lehre, Praxis* Berlin, 749–759.
- Detering (2013): Nicolas Detering, „Kriegslyrik im Ersten Weltkrieg – Germanistische Perspektiven“, in: Nicolas Detering, Michael Fischer u. a. (Hgg.), *Populäre Kriegslyrik im Ersten Weltkrieg*, Populäre Kultur und Musik 7, Münster u. a., 9–40.
- Elbert, Neuner u. a. (2009): Thomas Elbert, Frank Neuner u. a. „Narrative Exposition“, in: Andreas Maercker (Hg.), *Posttraumatische Belastungsstörungen*, Heidelberg, 301–318.
- Featherstone (1995): Simon Featherstone, *War Poetry. An introductory reader*, London, New York.
- Fischer, Riedesser (1998): Gottfried Fischer, Peter Riedesser, *Lehrbuch der Psychotraumatologie*, München, Basel.
- Freud (1961): Sigmund Freud, „Jenseits des Lustprinzips“, in: Anna Freud (Hg.), *Sigmund Freud. Gesammelt Werke. Chronologisch geordnet* Bd. 13, Frankfurt am Main, 3–69.
- Grimm, Zimmermann (2006): Jürgen Grimm, Margarete Zimmermann, „Literatur und Gesellschaft im Wandel der III. Republik“, in: Jürgen Grimm (Hg.), *Französische Literaturgeschichte*, Stuttgart, Weimar, 306–358.
- Hamburger (1987): Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, München.
- Honold (2007): Alexander Honold, „Kriegsliteratur“, in: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, u. a. (Hgg.), *Metzler Lexikon Literatur*, Stuttgart, Weimar, 402–404.
- Kratschmer (2002): Edwin Kratschmer, *Das ästhetische Monster Mensch. Fragmente zu einer Ästhetik der Gewalt*, Frankfurt am Main.
- Lamping (1993): Dieter Lamping, *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*, Göttingen.

- Löschnigg (1994): Martin Löschnigg, *Der Erste Weltkrieg in deutscher und englischer Literatur*, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Folge 3, 134, Heidelberg.
- Maercker (2009a): Andreas Maercker, „Psychologische Modelle“, in: Andreas Maercker (Hgg.), *Posttraumatische Belastungsstörungen*, Heidelberg, 34–49.
- Maercker (2009b): Andreas Maercker, „Symptomatik, Klassifikation und Epidemiologie“, in: Andreas Maercker (Hg.), *Posttraumatische Belastungsstörungen*, Heidelberg, 13–33.
- Neumann (2008a): Birgit Neumann, „Trauma und Literatur“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart, Weimar, 728–729.
- Neumann (2008b): Birgit Neumann, „Trauma und Traumatheorien“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart, Weimar, 729–730.
- Parenteau (2014): Oliver Parenteau, *Quatre poètes dans la Grande Guerre. Apollinaire, Cocteau, Drieu la Rochelle, Éluard*, Collection Situations 3, Lüttich.
- Poier-Bernhard (2008): Astrid Poier-Bernhard „Literaturwissenschaftliche Modelle der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“, in: Ingo Kolboom, Thomas Kotschi u. a. (Hgg.), *Handbuch Französisch. Sprache, Literatur, Kultur, Gesellschaft. Für Studium, Lehre, Praxis*, Berlin, 743–749.
- Rehage (2003): Georg Philipp Rehage, *Wo sind Worte für das Erleben. Die lyrische Darstellung des Ersten Weltkrieges in der französischen und deutschen Avantgarde. G. Apollinaire, J. Cocteau, A. Stramm, W. Klemm* Heidelberg.
- Renaud (1969): Philippe Renaud, *Lecture d'Apollinaire*, Genf.
- Resick (2003): Patricia Resick, *Stress und Trauma*, Bern u. a.
- Rothkegel (2006): Sybille Rothkegel, „Die Psychologie der Opfer“, in: Michael Goldbach (Hg.), *Die Wahl der Qual*, Hofgeismar, 45–52.
- Schönau , Pfeiffer (2003): Walter Schönau, Joachim Pfeiffer, *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*, Sammlung Metzler 259, Stuttgart, Weimar.
- Trautner (1998): Tamara Trautner, „Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)“, in: Jens Walter (Hg.), *Kindlers neues Literatur-Lexikon* Bd. 1, München, 564–565.

TRAGISCHES RITUAL?

Zum Aigisthosmord der euripideischen Elektra im Opferkontext

Sarah Lang

Karl-Franzens-Universität Graz

1. In diesem Aufsatz soll die Bedeutung des Opferkontextes für die Darstellung des Aigisthosmordes in Euripides' *Elektra* besprochen werden. Dass Opfer, die in Tragödien vorkommen, Stoff zum Nachdenken bieten, hat die Forschungsgeschichte und die Fülle an Literatur dazu aufgezeigt. Weniger beachtet wurde dabei allerdings der Mord an Aigisthos in der euripideischen *Elektra*, der als Moment des Übergangs vom illegitimen zum rechtmäßigen Herrscher ein durchaus bedeutsames Ereignis für die Gemeinschaft darstellt, die das Opfer vollzieht, bei dem Aigisthos gestürzt und getötet wird. Gerade die Wert- und Ritualtheorie, die in der Interpretation von Opfern innerhalb von Tragödien Aufschluss geben könnten, wurden in der Forschungsdiskussion bisher vernachlässigt. Dies soll daher im Folgenden nachgeholt werden.

2. Das Ritual ist ein quasi-sprachliches System zusätzlich zum gesprochenen Wort, eine „von der Pragmatik abgelöste Handlung mit Zeichencharakter“, die über das Menschliche hinausweist und im Rahmen sozialer Kommunikation solidarisiert.¹ Braungart betont die Funktionsweise von Ritual als die des beschreibenden, erlebenden und somit nachvollziehenden Verstehens.² Auch Theater als ‚kulturelle Äußerung‘ ist symbolische Selbstinterpretation und stellt selbst ein Ritual dar.³ Doch Rituale haben als Gesamtkunstwerke ihre eigene Dramaturgie, ihre kunstvolle Darbietung macht künstlerische Äußerung und soziale

¹ Burkert (2011) 91. Eine weitere sehr aufschlussreiche Definition von Ritual durch Braungart ist die folgende: „Das Ritual ist eine regulierte, sequenzialisierte, also in sich strukturierte, von einer Gemeinschaft bzw. für eine Gemeinschaft vollzogene Handlung. Als konstitutiv können folgende Elemente angesehen werden, die für das religiöse wie für das säkulare Ritual gelten: (1) das Ritual wiederholt eine geregelte Handlung; (2) es ist ausdrücklich und deutlich, inszeniert und theatral, möglicherweise bis hin zu einer besonderen Festlichkeit und Feierlichkeit; (3) es ist ästhetisch ausgestaltet und selbstreferentiell; (4) es ist symbolisch verstehbar; (5) es braucht Akteure, die dafür besonders legitimiert sein müssen, und weitere Teilnehmer, die das Ritual anerkennen bzw. die im Ritual mitgedacht sind. In dieser integrativen Gesamtheit, die seine Gesamtgestalt bestimmt, übernimmt das Ritual spezifische soziale und kulturelle Funktionen und ist es kommunikativ. Als ein grundlegender sozialer Handlungstyp schließt das Ritual (verstanden als Oberbegriff) den religiösen Ritus (religiöser Kult, Liturgie), das profane Ritual (etwa Feste und Feiern, die den individuellen Lebensweg begleiten und besondere Stationen hervorheben oder dem kollektiven Leben Struktur geben), den traditionellen Brauch (etwa Rügebräuche, Vereinsrituale) und das besonders geregelte, institutionalisierte, häufig öffentlich-staatszentrierte Zeremoniell ein (Parlamentseröffnung, Amtsantritt, Krönungen, Staatsbesuche).“ Aus: Braungart (2016b) 427.

² Vgl. Braungart (2016a) 38.

³ Vgl. Braungart (2016a) 24.

Handlung in ihrer Zelebrierung und charakteristischen Wiederholung sinnlich erfahrbar.⁴ Ritual ist immer auch Selbstdarstellung, auch – und oft gerade – wenn sich die Beteiligten dieses Umstands nicht bewusst sind.⁵ Ritual kann als symbolische Bewältigung fungieren, die aber auch immer gleichzeitig damit Selbstdarstellung und -interpretation der sozialen Gruppe ist.⁶

Das Opfer ist eine Gemeinschaftsveranstaltung, bei der die Teilnehmer gereinigt, die Tiere geschmückt werden und in fiktiver Freiwilligkeit teilnehmen.⁷ In seinem einflussreichen Aufsatz „Greek Tragedy and Sacrificial Ritual“ (1966) erklärte Burkert die Funktion des Opfers als Reaktion auf das menschliche Erschaudern am Akt der Tötung.⁸ Beispielhaft zeigt er dies am Stieropfer, wie im Kontext des Aigisthosmordes in Euripides’ *Elektra* eines vorkommt: Im Opferkorb liegt, verdeckt von Körnern und Kuchen, das Opfermesser, man führt Wasser und Musikanten mit zum Altar, denn nur dort darf Blut vergossen werden. „Angekommen, markiert man einen Kreis, der Opferstätte, Tier und Teilnehmer umschließt“⁹ und grenzt durch Umtragen von Wassergefäß und Opferkorb das Profane aus. Alle willigen durch das Begießen der Hände mit Wasser ein, Teil der Opfergemeinschaft zu werden, selbst das Tier, das, im Nacken bespritzt, nickt. Mit Gerstenkörnern aus dem Korb in der Hand wird ein Gebet gesprochen. Der Opferherr nähert sich mit verdecktem Messer dem Opfertier und schneidet ihm eine Stirnfranse ab, die verbrannt wird. Nun ist das Tier nicht mehr unversehrt und das Opfer hat begonnen. Das Rind wird geschlachtet, indem man es mit einer Axt erschlägt und die Halsschlagader öffnet. Beim Todesschlag übertönen die Frauen mit dem Opferschrei auf emotionaler Ebene den Tod. Das aufgefangene Blut wird auf den Altarseitenwänden versprenkelt. Nach der Häutung werden die Innereien, allen voran Herz und Leber (*splânchna*) inspiziert und geröstet.¹⁰

Opfer in der Tragödie¹¹ dienen nicht als Abbilder des athenischen Kultalltags¹² und sie sind auch mehr als nur ‚ornamentale Ausschmückung‘ der Tragödien, sondern sollten vielmehr als Teil der Tiefenstruktur dieser aufgefasst werden, nach der diese interpretierbar

⁴ Vgl. Braungart (2016a) 26–27.

⁵ Vgl. Braungart (2016a) 21–22.

⁶ Vgl. Braungart (2016a) 24; 34–35: „Die kulturanthropologische Ritualforschung – van Gennep, Douglas, Turner – hat zeigen können, daß Rituale in allen Kulturen eine entscheidende Bedeutung als Regelung und symbolische Bewältigung vor allem von latent krisenhaften und eine soziale Gruppe oder Gesellschaft gefährdenden Schwellen-, Übergangs- und Grenzsituationen haben. Rituale regeln aber solche Situationen nicht nur. Sie erklären sie auch darstellend. [...] Sterbe- und Todesrituale sind Abschiedsrituale, die den ‚Abschied‘ erleichtern. Rituale können das, weil sie deutlich und bestimmt sind, nicht vieldeutig und offen. [...] Sie lassen sich als Versuche der ästhetischen Bewältigung dessen verstehen, was nicht zu begreifen ist. [...] Rituale beziehen ihre Überzeugungskraft daraus, daß sie als Handlungssequenzen erlebend nachvollzogen werden.“

⁷ Burkert (2011) 93.

⁸ Burkert (1966) 109.

⁹ Burkert (2011) 94.

¹⁰ Burkert (2011) 94f.

¹¹ Einführend zum Thema: Marx (2016); Gödde (2016a); Haas (2016a); Haas (2016b).

¹² Für uns mögen sie eine Quelle dessen sein, doch muss der Athener sich (oder anderen Griechen) wohl kaum selbst seinen kultischen Alltag erklären oder vor Augen führen – er kennt ihn doch.

werden.¹³ Die Sprache der Tragödie ist rituell-religiös, der Aufführungszusammenhang beim Fest des Dionysios Eleuthereus ein kultischer, wodurch Thematik und Metaphorik besonders der Chorlieder oder ganzer Stücke geprägt sind. Ritus wird in der Tragödie erwähnt, erzählt oder gar in der Aufführung durchgeführt, wobei das ganze Arsenal an Kulthandlungen¹⁴ zum Ausdruck kommt, mit dem seine zugrundeliegende Kultur aufwarten kann.¹⁵ Zum Verständnis der Stücke tragen diese Rituale insofern bei, als sie – durch ihre Einbettung in einem fiktiven Setting wie das der Tragödie immer eines darstellt – ausdrücklich fiktiv sind und ihre Aufgabe darin vielmehr eine metaphorische; bei einem Fest den reinen Alltag abzubilden, wäre wohl ein Widerspruch zu einem Fest, das per Definition ein dezidiertes Heraustreten aus dem Alltag darstellt. Die Verankerung der Opfer im Alltag ist nicht zu leugnen und auch notwendig, damit ihnen ihr in der Tragödie charakteristischer Verweischarakter zukommen kann.¹⁶ Gerade wenn sie als ‚Bildreihe‘ oder durchgehende Motive in einem Stück auftreten, haben Rituale interpretierende und mitunter sogar prophetische Funktion¹⁷ – man denke an die sich durchziehende Metaphorik der auf Kinder bezogenen Opfer in der *Elektra*, wodurch klarerweise der Status von Orestes und Elektra als Kinder als sozial problematisch werdender, tragischer Konflikt besonders verbildlicht wird. Doch neben dieser ‚Erlebbarkeit‘ des tragischen Problems durch die Opfer dienen diese auch dazu, den tragischen Konflikt in geordnete Bahnen zu kanalisieren und tragen somit zu dessen Lösung bei.¹⁸

Mythische Szenen, in denen Schreckliches mit der Bildsprache des Opferrituals dargestellt wird, finden sich nicht etwa nur im Theater, sondern genauso auf bildlichen Darstel-

¹³ Zur religiösen Einbindung von Theater in die Lebenswelt des athenischen Kults: Sourvinou-Inwood (2005); Sourvinou-Inwood (2003).

¹⁴ Zu unterschiedlichen Typen von Ritualen siehe Braungart (2016b) 427–28.

¹⁵ E. Krummen weist darauf hin, dass gerade die Verbindung zwischen dramatischer und kultischer Handlung sowie deren kompositionelle Funktion für Theaterstücke im Allgemeinen wenig beachtet wurde. Bei den Ritualen, die im Theater thematisiert oder aufgegriffen werden, handle es sich zudem um das gesamte Spektrum religiöser Erfahrungen, die dem athenischen Polisbürger zuteilwurde – nicht nur um Opferrituale. Vgl. Krummen (1998) 296–98.

¹⁶ Siehe zur ‚mehrdimensionalen Bedeutung‘ religiöser Riten und Ritualhandlungen in der Tragödie Krummen (1998) 299: „Auf diese Weise kann ein im Alltag klar definiertes Ritual sozusagen seine Definition, seine Grenzen verlieren, die Güsse der Reinigung werden zu Güssen, mit denen man den Toten wäscht, die Hochzeitsfackeln werden zu Begräbnisfackeln, derjenige, der opfert, wird zum Opfertier. Rituale in der Tragödie pendeln denn auch oft in beklemmender Weise zwischen Bildhaftigkeit und Wirklichkeit [...]. Sie bündeln gleichsam die Energie des Stückes und markieren einen dramatischen Höhepunkt. Diese Ablösbarkeit von der Wirklichkeit, diese Bildhaftigkeit, erklärt aber auch, weswegen Rituale in der Tragödie angekündigt, aber nicht durchgeführt zu werden brauchen, wie es oft geschieht [...]. Die rituellen Handlungen sind [...] wie ein Bild, sozusagen als ein Zeichensystem zu verstehen. Sie sind Teil einer ausgearbeiteten religiösen und rituellen Bildersprache der Tragödie, die ihr eine Art sakrale Kraft verleiht. Für die Interpretation bedeutet dies, daß sie stets in der ihnen eigenen Aussage sowie im Gesamtzusammenhang des Stückes zu verstehen sind.“

¹⁷ Auch seien bei Euripides diese Bilder ‚literarischer‘ gemeint als beispielsweise bei Sophokles, was sie noch besser als poetische Interpretationshilfen geeignet mache, vgl. Krummen (1998) 300–301.

¹⁸ Braungart meint zum provokativen ästhetischen Spielraum, den Theater wie auch Ritual selbst – bedingt gerade durch seine klaren Grenzen – bieten kann, dass es sich dabei um „geradezu symbolische Inszenierungen der Grenzüberschreitung, ... herausgehobene und als solche akzeptierte Spiel-Räume [handelt], in denen die Grenzüberschreitung toleriert und erlaubt, weil zugleich begrenzt ist.“ Siehe: Braungart (2016a) 20.

lungen der Vasenmalerei. Hier kommt dieselbe Symbolsprache zum Ausdruck: ein Altar, ein Ort des Heiligen, wird von Opferblut befleckt; der tötende Schwerthieb erfolgt durch das Opferschwert – damit wird die Inszenierung der Tat als bewusstes Opfer und nicht etwa unüberlegte Impulstat kommuniziert. Gleichzeitig wird allein durch das so hinzukommende Kultische der Mord ritualisiert, geheiligt und gleichsam gerechtfertigt – unabhängig von der sonstigen Rechtfertigung oder ethischen Sinnhaftigkeit. Blome betont auch, dass gerade in der Bildsprache auf Vasen schreckliches Geschehen bewusst als Opfer inszeniert wird – auch in Fällen, wo dies nicht etwa durch den Mythos vorgeschrieben wäre oder sonst zwingend notwendig. Dabei geht es nicht darum, durch den kultischen Bezug das ohnehin Schreckliche noch entsetzlicher zu machen, sondern darum, es in die ordnende Bildsprache des Opfers einzugliedern. Die Sakralisierung macht die Verbrechen nicht schlimmer, sondern erlaubt es, ihnen Sinn zuzuschreiben.¹⁹ Gewaltszenen in der griechischen Tragödie wurden häufig mit der Metaphorik des Tieropfers ausgestaltet, die in Opferszenen ausgemalt und ausgespielt werden konnte. Auch das Spiel der ‚Unschuldskomödie‘ (nach Karl Meuli), die eine fiktive Freiwilligkeit des Opfers inszeniert, wird als Anspielung übernommen.²⁰ So auch im Fall des Aigisthos, der in einer Position den tödlichen Schlag empfängt, die an eine Verneigung erinnert und auf das Nicken des Opferstiers anspielt.

Während der Mythos die Welt erklärt, macht das Ritual in seiner performativen Komponente²¹ dieses Weltverstehen erlebend nachvollziehbar und erlebbar, doch ist es dabei um nichts weniger kommunikativ – es stellt nur einen anderen, ästhetischen ‚Vermittlungskanal‘ dar.²² Braungart betont die Funktion der Tragödie, die er als Ausdrucksmedium menschlichen Leids auffasst, in der erfahrenden Selbsterkenntnis, die in letzter Konsequenz die Rezipienten ‚polisfähiger‘ macht.²³

3. Der Elektra-Stoff taucht erstmals in Homers *Odyssee* auf, speziell behandelt wird der Stoff dann in Stesichoros’ *Oresteia*, Aischylos’ *Orestie* (im Jahr 458), Pindars elfter *pythischer Ode* und Sophokles’ *Elektra*.²⁴ Die Entstehung von Euripides’ *Elektra* wird

¹⁹ Zur sinnzuschreibenden Funktion der Sakralisierung von Verbrechen im Opferkontext vgl. Blome (1998) 93: „Wichtig ist beim Ganzen vor allem auch die Tatsache, daß die Opfermetaphorik keineswegs nur dort anzutreffen ist, wo sie sowieso dazugehört. [...] Die auf das Opfer anspielenden und seiner Ikonographie entlehnten Elemente sind keine gedankenlose Staffage, sondern bewußt inszenierte bildliche Metaphern, die das traurige Geschehen absichtlich als Opferritual kennzeichnen sollen.“

²⁰ Vgl. Burkert (2011) 96.

²¹ Zur Transmedialisierung vom Narrativ zur Performance, vgl. Easterling (2014).

²² Vgl. dazu Braungart (2007) 361–62: „Der Mythos erklärt; er gibt *anschaulich* aber ebenso das vor, woran Erfahrungen gemacht werden können. Erfahrungsmöglichkeiten können allerdings auch Rituale für das religiöse Bedürfnis eröffnen. In ihnen kann sich religiöse Erfahrung *performativ* vollziehen. Mythen und Rituale sind insofern grundlegend für das *ästhetische* System ‚Religion‘. Religionen sind immer auch *ästhetische* Systeme. Rituale sind jedoch, über die Sphäre der Religion hinausgehend, ein eigener ästhetisch elaborierter, sozial-kultureller Handlungstyp. Ihre gestaltende, transformative, ja dynamisierende Kraft findet neuerdings wieder besondere Aufmerksamkeit. [...] Das Opfer ist immer kommunikativ gerichtet.“

²³ Vgl. Braungart (2007) 378.

²⁴ Denniston (1960) IX-XI.

zwischen 422 und 413 datiert; es handelt sich also um ein Spätwerk.²⁵ Unter Euripides' Werken schafft besonders die *Elektra*, die mit Erwartungen des Zuschauers spielt und diese dann nicht einlöst, ein starkes Bewusstsein des Theaters als solches: als Spiel.²⁶ Die *Elektra* ist zudem auffällig geprägt von einer – männlichen wie weiblichen – Initiationsstruktur, wobei Euripides Elemente der Opferbildsprache relativ frei entnimmt und auch – ihrem direkten Kontext entfremdet und reduziert auf ihren Zeichencharakter – literarisiert und dramatisiert.²⁷

Kurz kann man den Mord an Aigisthos folgendermaßen zusammenfassen: Vorgehend Thessalier, die als begabte Metzger gelten, auf dem Weg zum Opfer in Olympia zu sein, kommen Orestes und Pylades bei Aigisthos vorbei, der gerade dabei ist, Myrtenzweige für ein Nymphenopfer zu pflücken, und werden zur Teilnahme an diesem eingeladen. Orestes schafft es sodann tatsächlich, das Opfertier schnell und sauber zu schlachten, damit Aigisthos das Omen herauslesen kann. Mit dem Hackbeil, das er für die weitere Bearbeitung des Tieres gefordert hatte, schlägt Orestes gezielt in Aigisthos' Rückgrat, während dieser die Eingeweide begutachtet.

Der Botenbericht zum Mord an Aigisthos erstreckt sich über die Verse 774–858. Wie es für das dramatische Mittel des Botenberichtes üblich ist, setzt dieser die Zuschauer über Offstage-Ereignisse in Kenntnis, die in diesem Fall im Palast des Aigisthos passiert sind.²⁸ Aigisthos wird darin zum Opfer der rituellen Opferung, die er selbst als Opferherr ausführt, genau wie Klytaimestra, die später in Elektras Hütte während des Opfers für ein Kind von ihrem Kind selbst ermordet wird. Aigisthos war wohl zu verblendet von der Vorstellung, Orestes würde als Staatsfeind kommen, dass er ihn als Privatmann und persönlichen Feind überhaupt nicht erwartete.²⁹ Der sonst so grausame Aigisthos gibt sich in der Szene sehr gastfreundlich, korrekt und unschuldig, wodurch der Mord in seiner idyllischen Szenerie weniger an eine Heldentat als ein beflecktes Opfer erinnert. Einerseits haben der Tod und Leichname im heiligen Kontext und damit im Opferkontext nichts zu suchen, andererseits deklariert ein gelungenes Opfer seine Inhalte automatisch als gut,³⁰ weil die Götter zustimmen, den Opfernden zu begünstigen.³¹

²⁵ Luschig (2011) 28 datiert die *Elektra* auf 413–415, doch die neuere Literatur tendiert zu einer früheren Datierung, so z.B. Schmitz (2016) 15–18 zwischen 422 und 417 oder Hose (2008) 94 auf 420.

²⁶ Vgl. Lawrence (2013) 269.

²⁷ Vgl. Krummen (1998) 324–25.

²⁸ Hier erfolgt der Bericht durch einen Diener des Orestes, der sich über den Gang der Dinge freut und die Ironie des Mordes besonders herausstellt, wenn er mit den ambivalenten Konzepten ‚Fremde‘ und ‚Bürger‘ spielt. Vgl. dazu Foley (1985) 132.

²⁹ Denniston (1960) 153.

³⁰ Scodel (1993) 166 weist auch darauf hin, dass das gelungene Opfer auf rechtmäßige Macht verweist: „The perverted sacrifice of tragedy can have a grotesque efficacy; the performance of the ritual, however disorted, establishes the power of the performer. Where sacrifice is a murder, naturally, successful performance of the ritual and achievement of the sacrificer's aim are identical.“

³¹ Vgl. dazu Gödde (2011) 365–73: „Vom Bereich der Götter, von Tempeln und Heiligtümern, war der Tod, waren Sterbende oder Leichname bekanntlich strikt verbannt. [...] Zum einen konnte der Tod, weil er im Rahmen des Opfers zelebriert wurde, als gut deklariert werden, denn ein Opfer ist dadurch definiert, daß es den Göttern gefällt und das Glück des Opfernden begünstigt.“

Aigisthos wird im Kontext eines Nymphenopfers getötet, bei dem es um Fruchtbarkeit, das Beschwören des Herankommens eines Kindes, geht. Dieses durch das Opfer erbetene Kind stellt sich allerdings als ein bereits erwachsenes Kind, als der rechtmäßige Herrscher Orestes heraus, der tatsächlich an den Hof gekommen ist. Als das Kind dann erfolgreich als neuer Herrscher angekommen ist, wird Klytimestra bezüglich eines ‚angekommenen‘ Kindes herbestellt und unter Vorspiegelung eines Reinigungsrituals bezüglich dessen Geburt, also ‚Ankommens‘, in ihren Tod gelockt. Die Symbolsprache der Tragödie pervertiert beide Opfer auf höchst eindrucksvolle Weise in tragischer Ironie.³² Doch ist das Rechtssystem durch das pervertierte Opfer nicht etwa gestört – im Grunde hat jeder bekommen, was er verdient hat, und diese Peripetie vom Unrecht ins Recht wurde durch Rituale zelebriert und inszeniert. Da Orest im Auftrag Apolls handelt, kann man ihm das missratene Opfer nicht anlasten. Für Ehebrecher wie Aigisthos gab es harte Strafen und ein Mord galt nicht notwendigerweise als Besudelung des Opfers. Der Mord an demselben findet in einem Gebäude statt, genau wie der an Klytimestra; den ersten Mord hören wir jedoch nur aus der Ferne und bekommen ihn detailliert berichtet, wohingegen wir den an Klytimestra in aller Lebhaftigkeit und Emotionalität miterleben. Das Opfer soll weitere Prosperität der Familie und Herrschaftsausübung garantieren und dabei tötet der legitime Herrscher den Usurpator. Aigisthos fürchtet ausländischen Verrat, Orestes jedoch gehört als rechtmäßiger Herrscher und Aigisthos’ Cousin, also *oikeios*, in doppelter Weise zum Haus.³³ Durch die Eingeweideschau wird Aigisthos sein Verderben angezeigt – das unheilvolle Omen bedeutet, dass das Opfer von den Göttern nicht angenommen wurde, weil eben Orestes im Auftrag Apolls beim Gebet das Gegenteil erbeten hatte. Andererseits war das Opfer aber auch erfolgreich, denn er hatte für das Glück eines Kindes, das im Begriff zu kommen ist, geopfert. Aigisthos ist verwirrt, da er ja immer einen Angriff auf sich selbst erwartet hatte, aber die Fremden nicht als die erwarteten Feinde erkennt. Der Schuldige muss das über ihn hereinbrechende Schicksal erkennen, bevor er bestraft wird. In dem Moment, als er letztendlich die Dinge erkennt, wie sie wirklich sind, erfolgt bereits der tödliche Schlag und er stirbt wie ein dahingeschlachtetes Opfertier. Das schrittweise Erkennen in dramatischer Engführung baut eine enorme Spannung auf, an deren Höhepunkt der tödliche Schlag steht – die sich mit der Anagnorisis lösende aufgestaute Spannung koinzidiert mit dem Opferschrei.

Das gemeinsame Händewaschen, Einkreisen und Körnerwerfen machen die Teilnehmer zu Mitgliedern der Opfergemeinschaft. Da aber Orestes sich unter dem Vorwand, bereits fließendes Wasser zur Reinigung genutzt zu haben, der Reinigung entzieht, ist er kein wirkliches Mitglied der Opfergemeinschaft und mit seinem stillen „Gegengebet“ (808ff.) manifestiert er seine sinisternen Absichten, denn Gebete wurden normalerweise laut gesprochen. Beim Inspizieren der Leber erkennt Aigisthos sein böses Omen, er sieht nun sein

³² Vgl. Easterling (1988) 102.

³³ Luschnig (2011) 189–96.

Verderben, das er zuvor nur erahnt hatte, und stirbt im selben Moment. Seinen durch das Lesen der Innereien hinuntergebeugten Kopf könnte man im Opferkontext als Annahme seiner eigenen Opferrolle interpretieren. Orestes, der anfangs tat, als wäre er unterwegs nach Olympia, wird danach in 860–865 in einer Art umgekehrtem Epinikion stürmischer als ein olympischer Sieger gefeiert; der Sieg rechtfertigt sein Handeln schließlich als Götterwille.³⁴

Orestes betet während des Opfers dafür, dass nicht Aigisthos' Bitten erfüllt werden, sondern seine eigenen. Er nimmt als Fremder am Opfer teil, obwohl er kein Gast ist, sondern im Grunde selbst der legitime Gastgeber. Doch nimmt er auch als Mörder und wortwörtlich Schlächter am Ritual teil. Der Kontext macht das sonst im Großen und Ganzen korrekten Abläufen folgende Opfer schrecklich und für den Zuschauer, der sich sehr wohl der Bedrohung und der kommenden Ereignisse bewusst ist, steigert gerade die Pervertierung einer sonst alltäglichen, ‚unschuldigen‘ Situation die Spannung. Aus Gastfreundschaft zum Mitmachen in der Opferhandlung eingeladen, gibt sein Opfer Orestes selbst die Mordwaffe in die Hand, mit der er fachmännisch das Tier zerlegt und seine mörderischen Qualitäten in einer Vorschau darbietet.³⁵ Das Opfer wird durch den Detailreichtum im Botenbericht womöglich sogar intensiver erlebt, als wenn man es nur aus der Entfernung mit ansehen würde.³⁶ Die Verbalisierung zeigt gerade die Transformation der Ritualhandlung in den körperlich-miterlebbar Schrecken des pervertierten Opfermordes. Das Beschreiben der Details verlangsamt den Fortgang der Handlung auf den Höhepunkt zu, das Lesen der *σπλάγχνα* (Eingeweide) verweist auf das schlechte Omen – das kommende Unheil wird schrecklicher, je bewusster der Zuschauer sich seiner ist und gezwungen wird, tatenlos auszuharren und mitanzusehen, bis es endlich vollbracht ist. Doch im Laufe des Opfers begreift nicht nur der Zuschauer, dass das Opfer schlecht enden wird – auch Aigisthos, das Opfer selbst, muss sich zuerst seines schlimmen Schicksals bewusst werden, damit der Horror perfekt ist. Er muss erst selbst seine Verblendung und Missinterpretation der Umstände erkennen, bevor er an ihnen zugrunde geht.³⁷ Sein Ende ist von graphischem Horror geprägt:

... πᾶν δέ σῶμ' ἄνω κάτω
ἤσπαιρεν ἠλάλαζε δυσθνήσκων φόνῳ.

³⁴ Luschig (2011) 192–7 erklärt: „This brief choral interlude is an epinician in reverse: usually athletes are compared to mythological characters.“

³⁵ Vgl. Easterling (1988) 103.

³⁶ Zum Botenbericht im Drama vgl. Barrett (2002).

³⁷ Die Tragödie spielt hier mit der Informationsdifferenz zwischen den Personen im Stück und dem Zuschauer. Während im Kriminalroman zum Aufbau der Spannung meist der Umstand ausgenutzt wird, dass der Leser unzureichend informiert ist, so spielt die Tragödie genau mit dem Gegenteil: Die mythischen Stoffe sind jedem bekannt, auch wie das Drama enden wird – nun muss man aber mit ansehen, wie das Unglück die Akteure ereilt, die sich ihrerseits ihres schlimmen Schicksals *nicht* schon bewusst sind. Zunächst muss bereits im Vorhinein mitgefiebert werden, wie der Akteur fehlinformiert in sein Unglück rennt, dann muss der Zuschauer auch noch dessen Unglück mitertragen.

... Am ganzen Körper, von oben bis unten,
schüttelte es ihn und er schrie auf, als er einen schrecklichen Tod starb.³⁸

Gerade im Opferkontext sollten zwar die Frauen den Moment der Tötung mit dem Opferschrei überdecken, aber das Opfertier durfte nicht aufschreien – es nahm ja scheinbar freiwillig am Opfer teil, weswegen ein Schrei hier auf ein missratenes Opfer hindeuten würde. Aigisthos schreit aber – dafür gibt es im Falle des Aigisthosopfers keinen Opferschrei (ὄλολυγή). Bedeutet dies nun, dass er einfach seinen eigenen Opferschrei selbst vollzieht oder stellt es das Opfer als schlechtes Omen dar? Elektra jedenfalls hatte prophezeit, das Haus würde den Opferschrei singen, wäre Orestes erfolgreich. Easterling weist darauf hin, dass ein normaler Triumphschrei wie χαίροντες ἀλαλάζοντες (852–855 als die Diener ihren rechtmäßigen Herrn erkennen und ‚als Sieger krönen‘) in dem oben zitierten ἥσπαρην ἥλαλάζε als ironisches Echo anklingen könnte. Sie empfindet es als schlimmstmögliche Verletzung des Gastrechts, dass der Gast seinen Gastgeber beim Opfer ermordet,³⁹ die dann im Kontrast zur triumphalen Siegesfeier danach steht.⁴⁰ Er präsentiert seine Trophäe wie ein siegreicher Athlet, wie ein Heros; nur dass es sich – wie er selbst betont – in dem Fall nicht wie bei Perseus um das Gorgonenhaupt, sondern das – für ihn der Medusa korrespondierende – Haupt des Aigisthos handelt (855–857).⁴¹

Henrichs betont die Umkehrung in Euripides' Nutzung der Opfermetapher gegenüber der des Aischylos, bei dem das Tieropfer als Metapher für Mord steht. Bei Euripides wird das Tieropfer zum Symbol für menschlichen Opfermord.⁴² Easterling meint, der Aigisthosmord, den man als völlig legitime Stürzung eines Usurpators darstellen könnte, sei in seiner Darstellung im Opferkontext problematisiert und würde somit kritisch hinterfragt.⁴³ Das Ritual könnte allerdings auch genau die gegenteilige Bedeutung der Rechtfertigung des Mordes haben.

4. Ganz nach Walter Burkert betont W. Braungart, dass im Falle der attischen Tragödie Theater archaische Gewalt domestiziere. In einer ‚ästhetischen Sublimation‘ werde jene Gewalt durch Symbolhandlungen ausgedrückt; die Ritualisierung sei Bändigung und

³⁸ Eur. *El.* 842–843 (übersetzt von der Verfasserin).

³⁹ Allerdings wurde von Apoll dezidiert Rache nach dem Talionsprinzip angefordert und dies findet sich auch bei allen der drei großen Tragiker gleichermaßen. Das Gastrecht kann als ohnehin durch die hinterlistige Ermordung des rechtmäßigen Hausherrn entweiht betrachtet werden. Die Bildsprache kann hier höchst variabel interpretiert werden. Daher dazu später mehr.

⁴⁰ Vgl. Easterling (1988) 104.

⁴¹ Vgl. Easterling (1988) 105.

⁴² Vgl. so auch Henrichs (2000) 187: „This sacrificial scenario is pushed to its natural limits in a famous scene of Euripides' *Elektra*, a play in which sacrifice looms larger than life. ... While his helpers lift the animal up in the ephebic rite known as ‚bull-lifting‘ (*hairein ton boun*) Aigisthos cuts the victim's throat. As ... Aigisthos bends down to inspect the vital organs of the slaughtered bull ... , Orestes rises up and severs Aigisthos' spine with a sharp blow to his back. His body twitching uncontrollably, he dies a miserable death. This is arguably the most graphic account of a homicide in the extant plays of Euripides.“

⁴³ Vgl. Easterling (1988) 101.

Kanalisation aggressiver Triebe, ‚überindividuelle Ordnung‘, die zur Arterhaltung notwendig sei, weswegen sie stabilisierend auf die Polisgemeinschaft wirke.⁴⁴ Sie kann diese Triebe einerseits kanalisieren, aber auch gleichzeitig überhaupt in Frage stellen und sozusagen ‚Triebe der Gesellschaft‘ anprangern. Das Theater wirkt somit nicht nur als Ort, wo – wie es typisch für die Komödie ist – Tagesaktualität einer demokratischen Gesellschaft in Symbolsprache verpackt thematisiert wird, sondern konstituiert besonders im Falle der Tragödie einen Richtplatz, wo die demokratische Gemeinschaft den ihr zugrundeliegenden Wertekodex immer wieder aufs Neue ausdiskutieren muss. Das Schauen des Leids könnte man als einen der Kern-Anblicke des *theatron*, des Schauraumes Theater, bezeichnen.⁴⁵ Gödde geht sogar so weit, vom ‚Epiphanischen des Schreckens‘ zu sprechen, das die Zeugenschaft der Zuschauer bezüglich des Leids fordert.⁴⁶

In diversen Behandlungen des Mythos des Orestes wird der Wertkonflikt zwischen dem Bedürfnis nach Rache und anderen verpflichtenden sozialen Werten ausgehandelt.⁴⁷ Doch die überdeutliche Entmachtung und Erniedrigung der Elektra steigert ihre negativen Gefühle so stark, dass sie im Grunde zu einem rationalen moralischen Urteil nicht mehr in der Lage ist. Agamemnons Kinder finden wir hier in einer besonders miserablen Situation vor, was die Schlechtigkeit und Ungerechtigkeit der Gesamtsituation geradezu bildlich herausstreicht – Elektras Selbstmitleid ist nicht nur akzeptabel, sondern in diesem Fall regelrecht gesellschaftlich notwendig.⁴⁸ Das Setting für einen spektakulären Rache-Showdown ist gelegt und dennoch auch bereits der Zweifel gesät: Agamemnons Kinder haben ihren Status als noble Nachfahren zumindest auf sozialer Ebene verloren. Dies eröffnet einerseits die Hoffnung auf die letztliche Richtigstellung der pervertierten Verhältnisse nach der Peripetie, doch muss diese Wendung genrespezifisch eine tragische sein. Nachdem in der griechischen Antike die Fähigkeit zum treffenden moralischen Urteil mit Edelmut – erworben durch hohe Geburt (*eugeneia*) – verbunden wird, stellt diese äußerliche Herabwürdigung auch einen Vorverweis, eine Warnung bezüglich der womöglich verminderten moralischen Urteilsfähigkeit der Kinder des Agamemnon dar. Ihre Identität, geprägt durch eine Kluft zwischen Sein und Selbst-Bild,⁴⁹ ist ambivalent geworden.⁵⁰

Cropp betont bezüglich der heroischen Helden, dass diese – ihrem epischen Kontext entrissen – in der Tragödie auf einmal demokratischen Wertvorstellungen entsprechen und sich vor diesen rechtfertigen müssen, während im genuin Heroischen ihre Heldenhaftigkeit nie angezweifelt oder problematisiert wurde. Hier wurden die Helden als solche

⁴⁴ Braungart (1996) 160.

⁴⁵ Vgl. Gödde (2016b) 225.

⁴⁶ Vgl. Gödde (2016b) 225–26.

⁴⁷ In der Tragödie geht es schließlich vorwiegend um den Konflikt unterschiedlicher Verpflichtungen und selbstverständlicher Werte, die im Alltag harmonieren, aber unter Stress in Extremsituationen tragisch werden. Vgl. Cairns (2005) 305; 308.

⁴⁸ Vgl. Lawrence (2013) 270–71.

⁴⁹ Eine Theoriegrundlage zu Selbstkonzepten bietet Kristjánsson (2010).

⁵⁰ Vgl. Lawrence (2013) 271.

unhinterfragt und besonders auch als Individuen gefeiert. Setzt man diese jedoch in den Kontext einer Gemeinschaft, wird so manche Handlung zum Problem, mit dem sich sowohl der archaische Held als auch seine Bürgerschaft – die Athener des 5. Jahrhunderts v. Chr., die ihre Wertvorstellungen aus dem Archaischen beziehen, über das ihre eigene Staatsform jedoch im Grunde längst herausgewachsen ist – auseinandersetzen müssen. Konfrontiert mit den neuen Wertansprüchen des demokratischen Athen, büßt der Held seine glamouröse Stellung mehr und mehr ein, besonders bei Euripides, dessen Helden in ihren Leidenschaften so zutiefst menschlich dargestellt werden, dass die Illusion des perfekt Heroischen brechen muss.⁵¹ Doch mit einer simplen Umwertung gibt sich die Tragödie nicht zufrieden:

Lawrence bezeichnet die durch die Agamemnonmörder ausgeführten Rituale in Euripides' *Elektra* als bloße Travestien, in denen es nur darum geht, die Dinge behalten zu dürfen, die man ohnehin schon widerrechtlich erworben hat. Auch ist Orestes' Tat kaum eine Verletzung des Gastrechts, da er ja – wie auch Odysseus bei seiner Heimkehr – nur die Usurpatoren aus ihrer unrechten Position vertreibt und für ihre Untaten bestraft. Das Gastrecht kann schließlich im Grunde nur wirklich verletzt werden, wenn ein legitimer Gastgeber als Voraussetzung gegeben ist – und dies ist hier offensichtlich nicht der Fall. Auch das befleckte Opfer entspricht vielleicht nicht heroischen Vorstellungen, doch sind die moralischen Umstände nicht klar genug, um als wirklich unmoralisch zu gelten. Der zugrundeliegende Wertkonflikt bezieht sich vor allem auf den späteren Muttermord, doch sind Werte und Wertträger bereits durch die Situation dermaßen verwirrt, dass im Grunde kein klares moralisches Urteil mehr getroffen werden kann. Die Vorgänge sind weder moralisch hervorragend noch moralisch unvertretbar.⁵² Genau diese Verweigerung klarer Moral- und Wertvorstellungen verursacht, dass das Stück mit einer außergewöhnlichen Explizitheit theatralisch ist – es zwingt den Zuschauer, sich wirklich mit der Situation auseinanderzusetzen, in der zwar ein klassisch tragischer Stoff behandelt wird, doch die Art der Behandlung in ihrer innovativen Inszenierung provoziert. Bei Euripides' Charakterdarstellung wird schließlich gemeinhin die Entmythisierung und Verbürgerlichung der Helden betont, die in ihrer Versetzung von der archaisch-heroischen in die klassisch-demokratische Zeit geradezu mondän wirken.⁵³ Die Rache zumindest wird nicht selbstverständlich als ein heroischer, gerechtfertigter Akt hingenommen⁵⁴ – die Akteure sind bereits zu Beginn des Stücks gefallene Helden, deren Rache ihren Status auch am Ende nicht mehr vollständig wiederherstellt. Man könnte argumentieren, dies liege daran, dass die Lage von vornherein zu verzwickelt ist, um unreflektiert ein *happy end* zu inszenieren; doch heruntergekommene Helden, die sich selbst ihrer Sache, also der Rechtmäßigkeit und Heldenhaftigkeit ihrer Rache, nicht so ganz sicher sind, erschweren die Identifikation des

⁵¹ Vgl. Cropp (1988) xiv–xxv.

⁵² Vgl. Lawrence (2013) 274.

⁵³ Vgl. Porter (1990) und Schmitz (2016) 15–18.

⁵⁴ Vgl. Lawrence (2013) 275.

Zuschauers mit deren Handlungen – und dies ist wohl durch die Inszenierung bewusst so gesetzt.

Die Ritualtheorie jedoch bietet einen anderen Blick auf die Sachlage: Wenn Orestes den unrechtmäßigen Usurpator stürzt, dann ist dies ein Übergang, der sich zur Verarbeitung in einem Übergangsritual anbietet. In Situationen der Grenzüberschreitung bietet das festgelegte Ritual eine stabile Führung, damit in einer derart unsicheren, schwankenden Situation nicht alles aus den Fugen gerät. Das Ritual diszipliniert die Gewalthandlung – die ja in Orestes' Fall durchaus nicht ungerechtfertigt, ja sogar erwartet ist – lediglich so, dass sie nicht ausartet. Auch ermöglicht der Nach- und Mitvollzug des Herrscherwechsels im Ritual einen inszenatorisch betonten, klaren Einschnitt und expliziten Übergang der Herrscherposition.⁵⁵ Der Mord an Aigisthos im Kontext des Opferrituals bietet ein unübertreffbares Maß an Explizitheit⁵⁶ und Demonstrativität sowohl des Racheakts als auch der Herrschaftsübergabe. Durch die Ritualisierung kommt dem sozialen Akt auch ein gesteigertes Maß an Akzeptanz und Bestätigung zu, wie es vor allem beim folgenden Muttermord wichtig und notwendig wird, da die moralische Lage der Situation wesentlich weniger klar ist und somit besondere Rechtfertigung erfordert. Das Ritual ermöglicht es, mit einer Handlung aus dem Alltäglichen herauszutreten, Zeiten wie Kontinuitäten zu durchbrechen, und eignet sich somit vorzüglich zur Kodifizierung und ästhetischen Inszenierung des pragmatisch notwendigen Racheakts. Die gesamte Opfergemeinschaft wird Teilnehmer des Übergangsrituals für Orestes, der aus seiner erniedrigten, unrechtmäßigen Position heraustritt und endlich zu dem wird, der er sein sollte: rechtmäßiger Herrscher. Dieser Triumph wird durch das Ritual besonders förmlich zelebriert.⁵⁷

5. Der Mord an Aigisthos wird in Euripides' *Elektra* nur durch einen Botenbericht referiert und doch – oder gerade aufgrund seiner außergewöhnlichen Inszenierung darin – wirkt er stärker, als eine direkte Darstellung es möglich machen kann. Die Opferhandlung ritualisiert und rechtfertigt den Mordakt, durch die Verbalisierung der Schilderung verlangsamt sich die Zeit auf den lang angekündigten und erwarteten Moment der Tötung

⁵⁵ Vgl. dazu Braungart (2016a) 82–83: „Sehr viele Rituale sind [...] Übergangsrituale, z.B. die wichtigen Initiationsrituale. Diese Übergangsrituale, deren Struktur *dramatisch* ist, zeigen auch, daß Rituale dazu dienen können, Angst zu verringern und soziale Risiken zu kontrollieren. Je konsequenter das Ritual Wiederholung ist, desto mehr verlangt es eine besondere Form- und Körperkontrolle der Teilnehmer. Das Ritual diszipliniert dann den Körper, indem es ihn beteiligt. [...] Interessanterweise sagen wir auch, wenn wir etwas begriffen haben: Wir können es nachvollziehen. [...] Rituale schließen spielerische, inszenatorische Momente nicht aus. Sie bedeuten nicht notwendig blinde Verfallenheit an die Gewalt.“

⁵⁶ Wie Braungart vielleicht sagen würde, ist das Ritual hier geradezu über-explizit: Eine stark betonte Handlungssequenz, die den Kontext mitbestimmt – „situationsangemessen“ ist –, somit die vollzogene Geste bedeutsam macht und sogar durch die Ritualisierung des Mordes einen gewissen Respekt vor der Tötung ausdrücken könnte. Vgl. Braungart (2016a) 84–85.

⁵⁷ Das Opfer ist gewissermaßen „Gründungsfest“ einer, wenn nicht eigentlich neuen, so doch sich darin erneuernden Gemeinschaft. Vergleiche dazu Braungart (2016a) 86–89: „Auch von anderen Handlungen, die wir besonders hervorheben, sagen wir: wir zelebrieren sie. Solche zelebrierten Handlungen weisen auf rituelle Akte hin. [...] Generell werden Feste für die gefeiert, die an ihnen teilnehmen. Die Teilnehmer des Festes können sich im Fest zu einer sozialen Gruppe neu konstituieren. [...] Wie im Ritual bestätigt sich im Fest die Festgemeinschaft selbst.“

hin. Wenn auch über die Unmoral des pervertierten Opfers oder dessen fragwürdigen bis zu nicht rechtmäßigen Ablauf diskutiert wurde – wodurch Euripides die Rechtmäßigkeit der Blutrache und die Heldenhaftigkeit der Kinder des Agamemnon in Frage stellt –, so muss dennoch letztlich betont werden, dass die erfolgreiche Tötung des Aigisthos als ‚zweiten Opferstieres‘ Orestes ganz wörtlich als Sieger bekränzt. Der Mord am Usurpator rekonstituiert die Gesellschaft, die im Opfer ihre ungerechte Beherrschung gerächt hat und sich um den nun endlich durchgesetzten, legitimen Herrscher neu konstituiert. Am Ende stellt sich allerdings auch die Frage nach der Zeugenschaft – und damit mitschuldigen Teilhabe – der Opfergemeinde und damit im übertragenen Sinne auch der Gemeinschaft der Theaterbesucher am – möglicherweise nur grenzwertig gerechten – Opfer.

sarah.lang@uni-graz.at

ÜBER DIE AUTORIN Sarah Lang, geboren 1992, studierte in Graz Lehramt mit den Fächern Latein und Französisch (2011–2017) und absolvierte ein Bachelorstudium der Archäologie, fortgesetzt durch einen Master der Religionswissenschaft (Abschluss 2017). Seit Wintersemester 2017 ist sie an der Karl-Franzens-Universität Graz im Doktorat inskribiert und arbeitet seit 2016 im Bereich der Digital Humanities am Zentrum für Informationsmodellierung (ZIM-ACDH), aktuell an der technischen Umsetzung des ‚Grazer Repositorium antiker Fabeln (GRaF)‘ für das Institut für Klassische Philologie (Projektleitung Prof. Dr. Ursula Gärtner).

BIBLIOGRAPHIE

- Barrett (2002): James Barrett, *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley.
- Blome (1998): Peter Blome, „Das Schreckliche im Bild“, in: Fritz Graf (Hg.), *Ansichten griechischer Rituale. Geburtstags-Symposium für Walter Burkert. Castelen Bei Basel 15. Bis 18. März 1996*, Stuttgart, 72–98.
- Braungart (1996): Wolfgang Braungart, *Ritual und Literatur*, Tübingen.
- Braungart (2007): Wolfgang Braungart, „Mythos und Ritual, Leiden und Opfer. Ein strukturgeschichtlicher Versuch zur Tragödie“, in: Anton Bierl, Rebecca Lämmle u. a. (Hg.), *Literatur und Religion Bd. 1: Wege zu einer Mythisch-Rituellen Poetik bei den Griechen*, Berlin, New York, 359–424.
- Braungart (2016a): Wolfgang Braungart, *Literatur und Ritual*, Berlin.
- Braungart (2016b): Wolfgang Braungart, „Ritual“, in: Daniel Weidner (Hg.), *Handbuch Literatur und Religion*, Stuttgart, 427–433.
- Burkert (1996): Walter Burkert, „Greek Tragedy and Sacrificial Ritual“, in: *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 7, 87–121.

- Burkert (2011): Walter Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage*, Stuttgart.
- Cairns (2005): Douglas Cairns, „Values“, in: Justina Gregory (Hg.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, 305–320.
- Cropp (1988): M. J. Cropp, *The Plays of Euripides. Electra*, Warminster.
- Denniston (1960): J. D. Denniston, *Euripides Elektra. Edited with Introduction and Commentary*, Oxford.
- Easterling (1988): Patricia E. Easterling, „Tragedy and Ritual (‘Cry „Woe, Woe“ but May the Good Prevail!’)“ in: *Mètis. Anthropologie des Mondes Grecs Anciens* 3 (1-2) 87–109.
- Easterling (2014): Patricia E. Easterling, „Narrative on the Greek Tragic Stage“, in: Douglas Cairns, Ruth Scodel (Hgg.), *Defining Greek Narrative*, Edinburgh, 226–240.
- Foley (1985): Helene Foley, *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, London.
- Gödde (2011): Susanne Gödde, *Euphêmia. Die gute Rede in Kult und Literatur der griechischen Antike*, Heidelberg.
- Gödde (2016a): Susanne Gödde, „Antike“, in: Daniel Weider (Hg.), *Handbuch Literatur und Religion*, Stuttgart, 120–126.
- Gödde (2016b): Susanne Gödde, „Pathos in der Griechischen Tragödie“, in: Martin von Koppenfels, Cornelia Zumbusch (Hg.), *Handbuch Literatur und Emotion*, Berlin, 209–243.
- Haas (2016a): Claude Haas, „Opfer“, in: Daniel Weider (Hg.), *Handbuch Literatur und Religion*, Stuttgart, 408–412.
- Haas (2016b): Claude Haas, „Tragödie, Trauerspiel“, in: Daniel Weider (Hg.), *Handbuch Literatur und Religion*, Stuttgart, 275–282.
- Henrichs (2000): Albert Henrichs, „Drama and Dromena: Bloodshed, Violence, and Sacrificial Metaphor in Euripides“, in: *Harvard Studies in Classical Philology* 100, 173–188.
- Hose (2008): Martin Hose, *Euripides. Der Dichter der Leidenschaften*, München.
- Kristjánsson (2010): Kristján Kristjánsson, *The Self and Its Emotions*, Cambridge.
- Krummen (1998): Eveline Krummen, „Ritual und Katastrophe: Rituelle Handlung und Bildersprache bei Sophokles und Euripides“, in: Fritz Graf (Hg.), *Ansichten griechischer Rituale. Geburtstagssymposium für Walter Burkert, Castelen bei Basel, 15. bis 18. März 1996*, Berlin, 296–326.
- Lawrence (2013): Stuart Lawrence, *Moral Awareness in Greek Tragedy*, Oxford.
- Luschnig, Roisman (2011): H. M. Luschnig, C. A. E. Roisman, *Euripides' Elektra. A Commentary*, Oklahoma.
- Marx (2016): Peter W. Marx, „Theater“, in: Daniel Weider (Hg.), *Handbuch Literatur und Religion*, Stuttgart, 46–54.
- Porter (1990): John Porter, „Tiptoeing through the Corpses: Euripides' Electra, Apollo-nius, and the Bouphonia“, in: *GRBS* 31:3, 255–280.

Scodel (1993): Ruth Scodel, „Tragic Sacrifice and Menandrian Cooking“, in: Ruth Scodel (Hg.), *Theater and Society in the Classical World*, Michigan, 161–176.

Schmitz (2016): Thomas A. Schmitz, *Sophokles' Elektra*, Berlin.

Sourvinou-Inwood (2003): Christiane Sourvinou-Inwood, *Tragedy and Athenian Religion*, Oxford.

Sourvinou-Inwood (2005): Christiane Sourvinou-Inwood, „Tragedy and Anthropology“, in: Justina Gregory (Hg.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, 293–304.

BUCHREZENSION

Jürgen Paul Schwindt, *Thaumatographia oder Zur Kritik der philologischen Vernunft. Vorspiel: Die Jagd des Aktaion (Ovid, Metamorphosen 3,131–259)*, Heidelberg 2016.

Ann-Katrin Wintzer

Das Vorhaben Jürgen Paul Schwindts ist, wie sein Titel erwarten lässt, groß: Er strebt an, eine „Theorie der Philologie als eine Theorie der Literatur“ (15) zu entwickeln, um einer „Kritik der philologischen Vernunft“ (20) den Weg zu bereiten. In dieses Unterfangen soll die 2016 vorgelegte Schrift als erster Band einer künftigen Reihe einführen (vgl. 15). Das Buch beinhaltet eine „Vorüberlegung“ (9–20), in der Schwindt sein Projekt begründet und skizziert, die titelgebende Methode der „Thaumatographie“¹ zur Umsetzung vorschlägt sowie eine Demonstration dieser Methode (21–162). Vorangestellt ist ein Inhaltsverzeichnis (5–8); Schwindt schließt nach Literatur- (163–169) und Abbildungsverzeichnis (171f.)² mit einer Nachbemerkung und Widmung an seine Studenten, die vornehmliche Zielgruppe (173f.).

Eingangs erläutert Schwindt, dass philologische Fragen sich nicht erst angesichts eines Textes stellen, sondern auch für dessen Verfassung bestimmend seien (vgl. 13f.). Die sog. „Philologie der Literatur“ (11) verortet er in der Form literarischer Texte (vgl. 10). Schwindt konstatiert, dass die Vertreter philologischer Disziplinen Philologisches im Text bisher nicht angemessen berücksichtigten (vgl. bes. 11–14); diesem Desiderat will er mit seiner Konzeption einer „Thaumatographie als Textwissenschaft“ (17) begegnen. Sie soll „Nachgang (*méthodos*) zu all den widerständigen und gegenstrebigen Momenten der Texte“ (17) sein und sie soll erlauben, auf die Einordnung jener „*thaúmata* und *átopa*“ (18) in einen unterstellten Sinnzusammenhang zu verzichten (vgl. 17f.). So lasse sich die „Sicht des Textes auf sich selbst“ (15), die „*Heautotheoria* der Literatur“ (15), freilegen. Schwindt spricht hier auch von der „innere[n] Generik“ bzw. dem „generische[n] Code“ eines Textes (18). Sofern jener Code eine dramatische oder jedenfalls szenische Struktur habe, werde durch die „Thaumatographie“ eine „philologische Urszene“ (18) erschlossen. Die Theorie der Literatur, wie sie in „philologischen Urszenen“ fassbar werde, sei „nur als die Summe

¹ Zu Schwindts Bestimmung der „Thaumatographie“ s.u.

² Im Umschlag liegen zehn Bildtafeln bei: Werke von Lynes, Boucher, Rembrandt, Marino, Reid, Gérôme, Knorr, Twombly, Matham und ein anonymes melisches Relief aus dem 5. Jh. v. Chr.

ungezählter Theorien ungezählter Texte zu haben“ (19) – ihre Beobachtung und Beschreibung könne aber zur Grundlage einer „Kritik der philologischen Vernunft“ (20) werden.

Exemplarisch wendet Schwindt die „Thaumatographie“ auf Ovids Actaeon-Erzählung in den *Metamorphosen* (Ov., *Met.* 3,131/138–259)³ an: Diejenige Perspektive, die zu sehen erlaube, wie der Text sich selbst sehe, sei nämlich eine „aktaionische“ (15): Actaeon muss sich als Begehrender (Jäger) schließlich selbst im Begehrten (Beute) entdecken – und ein Philologe sich und sein Fach im Untersuchungsgegenstand Literatur.

In der „Thaumatographie“ arbeitet Schwindt eng und vorwiegend linear am Text; unter 167 Lemmata geht er auf die einzelnen Verse ein und interpretiert Gegebenheiten der Semantik, Syntax und der Gesamtstruktur, die im weitesten Sinne als ‚philologisch‘⁴ gelten können. Das lateinische Original nach Tarrant (2004) ist mit einer modifizierten Übersetzung Röschs (1952, ⁹1980) eingefügt (vgl. 22 Anm. 17 und 18). Schwindt zeigt, dass „Philologie“ als „Ringens um das Überdauern des Wortes“ (21) ein zentrales Thema der ovidischen Actaeon-Erzählung sei: So arbeitet er beispielsweise heraus, wie die Erzählung sich gelegentlich selbst aufnimmt und kommentiert, wodurch sie sich gegen ein oberflächliches Nacherzählen sperre (bes. 33). Vor allem aber legt Schwindt dar, dass die Erzählung vom Schicksal des Actaeon den Blick auf eine zweite Geschichte, eine „Geschichte vom Pakt der Erzählung mit ihrem verworfenen Gegenstand“, freigibt (21): Diana verwandelt nämlich Actaeon, um zu unterbinden, dass er von seiner Begegnung mit ihr erzählen kann, wobei sie ihm das Erzählen scheinbar gestattet (Ov., *Met.* 3,192f.: *„nunc tibi me posito visam velamine narres, / si poteris narrare, licet!“*); dadurch problematisiere die Erzählung ihre eigene Erzählbarkeit und stelle ihren möglichen Untergang mit dem Tod des Actaeon, der sich verbal nicht mehr äußern kann, aus (bes. 125–130); andererseits weise die Erzählung auf ihre potentielle Rückgewinnung durch „Wiederaufnahme . . . und Neulektüre“ hin (162). Schwindts Ausführungen enden mit dem Lemma „Die Jagd des Aktaion. Eine Urszene der Philologie“ (158–162). Resümierend hebt er insbesondere hervor, dass die Erzählung zu einer „Geste des Zeigens“ werde, die sich selbst zeige (vgl. 160).

Darüber hinaus ist die *Thaumatographia* reich an unterschiedlichsten Anregungen, weil Schwindt eine breite Vielfalt interessanter Verknüpfungen schafft: vgl. nur seine Betrachtungen zur Herleitung philologischer Tätigkeit aus einem Jagdtrieb (21), zur Verwandlung als einer Übersetzung des menschlichen Körpers „in die Morphologie des Tiers“ (67) oder zum Fehlen kultureller Orientierungsmuster in der Verfolgungsjagd (98). Es ist dabei allerdings charakteristisch für Schwindts *Thaumatographia*, dass Thesen formuliert, dann aber nicht konsequent verfolgt werden. Oft fehlt einer Behauptung die nähere Erläuterung

³ Erzählung des thebanischen Sagenkreises in Ovids drittem *Metamorphosen*-Buch: Actaeon, ein Jäger und Enkel des Thebengründers Cadmus, gelangt auf Irrwegen in eine Grotte und stört dort das Bad der Jagdgöttin Diana. Sie verwandelt ihn daraufhin in einen Hirsch, der von den eigenen Hunden, im Beisein der eigenen Gefolgsleute, unerkant zerfleischt wird. Anlässlich seines Todes wird innerhalb der erzählten Welt diskutiert, ob Diana ihm gegenüber zu hart verfahren sei.

⁴ Für Schwindts Bestimmung des Philologiebegriffs s.u.

oder eine nachvollziehbare Argumentation; Bündelungen der heterogenen Gedankengänge finden sich kaum. Letzteres dürfte zwar der Methode entsprechen, bewirkt jedoch, dass nach der Lektüre zahlreiche, auch prinzipielle Fragen offen bleiben. Im Folgenden wird eine Auswahl derjenigen Fragen thematisiert, die zugleich einen Eindruck von grundsätzlichen Problemen der *Thaumatographia* Schwindts oder jedenfalls Ungereimtheiten dieses „Vorspiels“ (vgl. Titel) vermitteln können.

Ein zentraler Begriff des Buches ist „Philologie“. Schwindt fasst den Begriff denkbar weit, im Sinne einer ‚Sorge ums Wort‘ (vgl. 80) oder auch ‚Liebe zum Wort‘ (vgl. 162). Diese etymologisierende Verwendung erlaubt ihm die Konstruktion eines Gegensatzes zwischen „Philologie der Literatur“ (11) einerseits und philologischen Wissenschaften (pauschal „die Philologie der Philologen“, 11), die „die Gefahr der Selbstbegegnung im Text“ zu eliminieren wüssten (12), andererseits. Man muss aber fragen, was die Extension des Philologiebegriffs im Verhältnis zu etablierten Begriffen wie „Selbstreferentialität“ oder „Metapoetik“⁵ leisten kann – womit offensichtlich die Frage verbunden wäre, ob „die Philologie der Literatur“ tatsächlich keinerlei Berücksichtigung findet oder sich nicht mit jenen anderen Stichworten zumindest überschneidet, und zwar durchaus auch im Hinblick auf die Gewichtung der Form. Da Schwindt eine differenzierte Positionierung im Rahmen der bisherigen Forschung⁶ unterlässt, steht eine schärfere Profilierung seines Ansatzes aus.

Eine gewisse Unschärfe resultiert außerdem daraus, dass Schwindt Form – welche die „Philologie der Literatur“ impliziere (vgl. bes. 10; 13; 26) – lediglich vage bestimmt: etwa als „Form des Denkens und Gestaltens einer Idee“ (10) oder als „die epistemische Signatur“ eines Textes (13). Die *θαύματα* (*thaúmata*), die den Gegenstand der „Thaumatographie“ und insofern Philologisches in der Form des Textes ausmachen müssten, werden ebenfalls nur schemenhaft konturiert: als „Bruchstellen, die das Abgründige, Überständige, unverstanden im erschlossenen Raum, offenlegen“ (18). Für den Nachvollzug der Methode insgesamt und Schwindts Anspruch auf Darlegung der „Selbstsicht des Textes“ (vgl. 13–15) ist dies problematisch: Anhand welcher Kriterien kann ein *thaúmaton* als solches identifiziert und damit eine Abhängigkeit der Auswahl vom sie tätigen Philologen ausgeschlossen werden? Schwindt zufolge kann man das „thetische Bewußtsein der Philologie“ (12) zwar kontrollieren, wenn man es dem „antithetischen Bewußtsein“ der Texte überlässt (12); im

⁵ Das Bedeutungsspektrum des Begriffs „Metapoetik“ erläutert eingehend, auch im Verhältnis zum Begriff „Selbstreferenz“, Freise, Matthias: „Metapoetik in Michail Lermontovs Gedicht *Est' reci*“, in: Ders.; Kroll, Walter (Hgg.): *M. Ju. Lermontov. Interpretationen. Beiträge des Göttinger Lermontov-Symposiums vom 15. März 2005 zu Ehren von Reinhard Lauer*, Wiesbaden 2009, 1–16, hier 1–6. Im Zusammenhang mit Schwindts Konzeption der „Philologie der Literatur“ dürfte besonders derjenige Aspekt interessieren, den Freise als „strukturelle Metapoetik“ (5) beschreibt: „In der strukturellen Metapoetik verweist die Form auf sich selbst als Konstruktion.“

⁶ Von Interesse könnten dabei auch texttheoretische Ansätze sein, vgl. z.B. Genettes Konzeption der „architextualité“, wonach ein Text sich durch seine Form implizit in einen Verstehenszusammenhang einschreibt (vgl. Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, 12); in der poststrukturalistischen Texttheorie werden Grenzen zwischen literarischem Text und Literaturwissenschaft fragwürdig (gemacht), da beide an demselben Prozess unendlicher Signifikation partizipierten, vgl. z.B. Hay, Louis: „Does ‘text’ exist?“, in: *Studies in Bibliography* 41 (1988) 44–76.

Grunde kommt aber das „antithetische Bewußtsein“ selbst, wie schon die Annahme eines solchen, schwerlich über den Status einer philologischen These hinaus,⁷ was an einigen Beobachtungen zu Schwindts „Thaumatographie“ illustriert werden kann.

Schwindt löst die Actaeon-Erzählung aus dem fünfzehn Bücher umspannenden Erzählkontinuum der ovidischen *Metamorphosen* heraus. Er tut dies auf eine übliche, begründbare Art und Weise (Rahmung der Erzählung in Ov., *Met.* 3,138–140 und 253–255). Er tut es aber, ohne zu problematisieren, dass eine eigenmächtige Setzung von Textgrenzen die freizulegende „Selbtsicht“ eines Textes (denn welches Textes dann eigentlich?) von vornherein einschränken und trüben dürfte – was für die *Metamorphosen*, die sich durch eine dichte Verwobenheit ihrer vielen und vielschichtigen Erzählungen auszeichnen,⁸ in besonderer Weise gelten muss. So variiert die Actaeon-Erzählung ein Schema, das in den ersten *Metamorphosen*-Büchern mit je signifikanten Abwandlungen rekurrent ist:⁹ Eine Jungfrau, meist mit Bezug zur Göttin Diana, rastet an einem *locus amoenus*, wird dort von einem Mann bzw. Gott gestört und – wenigstens fast – vergewaltigt und/oder verwandelt. Vor dem Hintergrund dieses Schemas kann Dianas harte Bestrafung des Eindringlings Actaeon als Ergebnis einer Interpretation der Lage erscheinen, die durch die Bemerkungen des epischen Erzählers zu Actaeons Unschuld und seinem Irregehen (vgl. z.B. *Met.* 3,142) zwar als Fehlinterpretation markiert ist; durch den weiteren *Metamorphosen*-Kontext wird sie aber nahegelegt. Sie erscheint noch umso plausibler, als Actaeon in der frühen Tradition des Mythos ein Frevler ist;¹⁰ doch Kallimachos spricht ihn in seinem Hymnos auf das Bad der Pallas von Schuld frei¹¹ und Ovid gestaltet diese Version der Sage aus. Wenn der Erzähler schon zu Beginn der Erzählung auf Actaeons Freiheit von Schuld insistiert (s.o.) und wenn niemals gesagt wird, Actaeon habe Diana gesehen, außer von Diana selbst

⁷ In ähnlicher Weise gültig für das Konstrukt „Selbtsicht des Textes“ (z.B. 15); allenthalben schreibt Schwindt aber dem sehr anthropomorph vorgestellten Text wie selbstverständlich Intentionen zu, z.B. „Die Erzählung verhält sich absichtsvoll blind“ (96) oder „Souverän hält sie (*sc.* die Erzählung) sich von der Zeit ihrer Figuren getrennt“ (112).

⁸ Vgl. z.B. Barchiesi, Alessandro: „Narrative Technique and Narratology in the *Metamorphoses*“, in: Hardie, Philip (ed.): *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002, 180–199, bes. 187: „We cannot gain an overview of the story as a whole, and even when we turn to the individual tales, beginning as they do in mid-sentence and mid-hexameter, straddling book divisions, and framing each other, they resist separation and reordering. It must be significant that Ovid writes in the wake of the traditions not just of Alexandrian poetry but also of the exegesis of Alexandrian poetry.“

⁹ Das Schema lässt sich z.B. in den Erzählungen von Apollo und Daphne (Ov., *Met.* 1,451–567), Iuppiter und Io (1,568–688 und 713–750), Pan und Syrinx (1,689–712) und Iuppiter und Callisto (2,401–532) erkennen; detailliert herausgearbeitet von: Heath, John: „Diana’s Understanding of Ovid’s *Metamorphoses*“, in: CJ 86 (1990/91) 233–243; Schmitzer, Ulrich: „Strenge Jungfräulichkeit. Zur Figur der Göttin Diana in Ovids *Metamorphosen*“, in: WS 114 (2001) 303–321.

¹⁰ Frühere Varianten des Mythos besagen, dass Aktaion Semele begehrte und sich dadurch Zeus zum Rivalen machte oder dass er behauptete, besser zu jagen als Artemis; auch gab es eine Tradition, wonach Aktaion sich erdreistete, der Artemis, als er in ihrem Tempel Jagdbeute geweiht hatte, eine Heirat vorzuschlagen; für eine ausführliche Darstellung der unterschiedlichen Versionen des Mythos in bildender Kunst und Literatur vgl. Heath, John: *Actaeon, the Unmannerly Intruder. The Myth and its Meaning in Classical Literature*, New York 1992. Vgl. auch Schlam, C. C.: „Diana and Actaeon. *Metamorphoses of a Myth*“, in: CA 3 (1984) 82–110.

¹¹ Vgl. Call., *Hymn.* 5,107–116, insbes. 113, wo es von Aktaion heißt, er habe Artemis gesehen, ohne dies zu wollen (οὐκ ἐθέλων).

(*Met.* 3,179f.; 185; 192), so sind dies Belege für die Signifikanz von Kontext und Prätexten. Auch die Bezüge zur Tragödie (z.B. *Met.* 3,135–140) sind als Andeutungen auf frühere – tragische – Behandlungen des Mythos zu verstehen.¹² Ein weitgehender Ausschluss dieser Perspektiven, wie Schwindt ihn vornimmt,¹³ ist zumindest erklärungsbedürftig.

Es ist außerdem feststellbar, dass die Anwendung der „Thaumatographie“ ihren Verfasser nicht gegen Sinnzuschreibungen feilt, die eher von seinen Vorstellungen als vom Text geleitet sind: Ersichtlich wird dies insbesondere, wenn Schwindt die im Hundekatalog (*Met.* 3,206–225) verzeichneten Namen als Ausdruck einer philologischen Betätigung des Actaeon, der sie ausgewählt habe, wertet (vgl. 92). Der Text weist aber Actaeon nicht durch das geringste Indiz als Namensgeber aus.¹⁴

Seine problematische Auslegung der Namen im Hundekatalog bezieht Schwindt in die zusammenfassenden Betrachtungen zur Jagd des Actaeon als „philologischer Urszene“ (158–162) wieder ein und urteilt, Actaeon habe „sich eine Sprache geschaffen, die ganz Bedeutung“ sei (159). Nach seiner Verwandlung müsse derselbe Actaeon allerdings erfahren, dass „Wo die Zeichen so ganz in ihrer vermeinten Bedeutung aufzugehen“ schienen, „kein Raum für den lebensrettenden (*sic*) Zweifel“ sei (159); entsprechend müsse Actaeon als „Zeichen, das seine wahre Bedeutung begraben“ habe, zugrunde gehen (159). Schwindt folgert weiter, die Erzählung zeige hier „die unerfüllbare Sehnsucht der Sprache, mehr zu sein als das, für das nur ihr Schein sich verbürgt“ (159). All dies passt zum Anfang seines Buches: In der „Vorüberlegung“ bemerkt Schwindt nämlich, Erkenntnistheoretiker hätten „mit Gründen vom Prozeß der Entwirklichung und Mortifizierung des anzuzeigenden Bewußtseinsinhaltes – ... von Tod des zu Bezeichnenden im Zeichen“ gesprochen (9); zum Text der *Metamorphosen* passt die Anwendung von Zeichen- und Bedeutungsbegriff auf die ‚Hirschhülle‘ und den verhüllten Menschen Actaeon weniger gut: Zwar heißt es, Actaeons Hunde zerfleischten ihn als *falsi dominum sub imagine cervi* (Ov., *Met.* 3,250). *Imago* drückt aber, im Unterschied zum Zeichenbegriff, eher eine abbildende Bezugnahme aus als eine hinweisende;¹⁵ bei Ovid scheint der Fokus entsprechend eher auf der täuschend echten und in dieser Hinsicht gelungenen Gestalt des Actaeon/Hirschs zu liegen, als dass die *imago* defizitär vorgestellt würde. Auch könnte in der erzählten Welt gerade die menschliche Sprache Actaeon zu erkennen geben, so sie ihm noch zur Verfügung stünde (vgl. Ov., *Met.*

¹² Im *Suidae lexicon* sind bereits für das 5. Jh. v. Chr. Tragödien mit dem Titel *Aktaion* bezeugt (Φ 762; I 451; K 1730); auch bei Aischylos (A., *Fr.* 422) und Euripides (E., *Ba.* 337–341) tritt Aktaion auf. Schwindts Feststellung, „Aus der überlieferten Sage macht die römische Erzählung einen tragischen Stoff“ (23), ist daher irreführend.

¹³ Einschränkend muss man sagen, dass Schwindt den Erzählstrang um Cadmus (Ov., *Met.* 3,1–137 und 4,563–603) für seine Interpretation heranzieht (z.B. 24; 162) und ein Sophokleszitat feststellt (vgl. 23f. zu Ov., *Met.* 3,135–137); es fragt sich dann, aus welchen Gründen dieser Kon- bzw. Prätext für die „Selbstsicht“ des Textes relevant sein sollte, andere aber nicht.

¹⁴ Diesen Einwand antizipiert Schwindt und sucht seine Interpretation durch einen Verweis auf die von ihm „rekonstruierte[n] Logik der narrativen Imagination“ als „wahrscheinliche, wenn nicht zwingende Annahme“ (92 Anm. 39) zu verteidigen.

¹⁵ ThLL VII 1,413,53f. s.v. *imago*.

3,229-231); und letztlich birgt die Sprache der Erzählung ihn als den unter dem Trugbild des Hirschs getöteten Menschen in der Erinnerung.

Insgesamt wird über weite Teile die Ankündigung, ἄτοπα (*átopa*) ausfindig zu machen, dabei jedoch unverortet zu lassen, eingelöst, was sich vor allem der kommentarähnlichen Auflistung verdankt. Das Bestreben, über die unverorteten *átopa* eine „philologische Urszene“ zu erschließen, läuft dem Vorhaben des Nicht-Verortens freilich zuwider. Die Erschließung einer „Urszene“ kann nur vollzogen werden, indem man einen Text auf bestimmte Merkmale reduziert, von diesen abstrahiert und aus den Abstraktionen wiederum einen Zusammenhang konstruiert. Die „Urszene“ ist, so sehr der Begriff das Gegenteil suggeriert, nachträglich. Es bleibt auch unklar,¹⁶ ob „philologische Urszenen“ nur für manche Texte anzunehmen sind oder für alle; ob philologische Urnarrative o.ä. ebenfalls vorstellbar wären; wie das Szenische zusammenzudenken ist mit der These, dass die Philologie eines Textes jeweils in dessen spezifischer Form erscheine; inwiefern die Szenen dann wieder als parabolisch beschreibbar sind (vgl. 18); welche Erkenntnis über die behauptete ‚Urszenenhaftigkeit‘ hinaus mit der Feststellung einer solchen „Urszene“ verbunden sein kann oder anders gesagt: wozu der Umweg über eine Szene nötig ist, wenn es darum geht, das Philologische und Theoretische eines Textes zu beschreiben und untersuchen? Der Actaeon-Teil erhellt dies kaum, zumal nicht deutlich wird, worin das Szenische des Herausgearbeiteten genau besteht.

Von der Gegebenheit solcher Fragen abgesehen, wird die Lektüre der *Thaumatographia* Schwindts durch einige Formalia unnötig erschwert: So ist das Inhaltsverzeichnis (5–8), wie auch das Literaturverzeichnis (163–169), sehr unübersichtlich, da alles Verzeichnete ohne die üblichen Zeilenumbrüche in Blocksatz hintereinander gelistet ist. In der „Vorüberlegung“ (9–20) werden wiederholt Ressourcen für eine in ihrem harschen, verallgemeinernden Ton fast polemische Kritik „der Philologie der Philologen“ (z.B. 11) aufgewandt,¹⁷ die gewinnbringend für detailliertere Erklärungen und eine fundierte Auseinandersetzung mit der Forschung zum Thema hätten genutzt werden können. Im Actaeon-Teil hätten regelmäßige Versangaben mehr zu einer schnellen Orientierung beigetragen als die jetzigen Lemmata, zumal diese oft plakativ sind; ihre großen Themen werden in den zugehörigen, in der Regel ca. 20-zeiligen Abschnitten bisweilen nur grob angerissen.¹⁸ Wie bereits in der Einleitung fehlt auch hier die Verortung in einer wissenschaftlichen Diskussion. Einschlä-

¹⁶ Klärungsbedarf ist Schwindt bewusst: „Wieweit die Ansprüche der szenisch konfigurierten Theorieformationen reichen, wird noch zu prüfen sein“ (19).

¹⁷ Auswahl: „konnte sie (*sc.* die Philologie) jene obstinate Indolenz der Dickhäuter entwickeln, die ... am Text alles abtötete, was sich irgend dem *common-sense*-Gefühl des philologischen Standards zu widersetzen schien“ (11), „an die Stelle der philologischen Selbstreflexion setzte sie (*sc.* die Philologie) andere Verfahren der Sinnzuschreibung, die den Text mit allerlei Bedeutungen belasteten“ (12), „die verlogene Bequemlichkeit, um nicht zu sagen: der träge Größenwahn einer Wissenschaft ... , die sich mit allerlei schönen Geschichten über ihr unübersehbares szientifisches Defizit hinwegzutrusten gelernt hat“ (14).

¹⁸ Dies gilt z.B. für folgende Lemmata: „Intimität und Macht: Die Ökonomie des Göttlichen“ (41f.), „Das Drama der Grenze und die Herrschaft der Zeichen“ (51f.), „Die Logik der Hölle“ (65f.), „Die kategorische Strafe oder Was es bedeute, die Ordnung der Welt in ihr selbst umzukehren“ (69f.), „Existentialgrammatik

gige Beiträge zu Ovids Actaeon werden zwar im Literaturverzeichnis aufgeführt, nicht aber herangezogen.¹⁹ Dies mag, wie auch das Ausbleiben von Bündelungen, zur Methode gehören; beides führt allerdings dazu, dass die Thesen insgesamt schwer einzuordnen sind. Schwindts eloquenter und engagierter Stil ist über weite Teile angenehm zu lesen und vermittelt Begeisterung für den Text; an etlichen Stellen wird das Verständnis jedoch durch ausgeprägten Nominalstil und fehlende Erläuterungen bzw. Arbeitsdefinitionen der vielen voraussetzungsreichen Termini beeinträchtigt.²⁰ Hier wäre die ein oder andere ‚didaktische Reduktion‘ günstig, deren Komplexitätsgrad sich in der Folge ja steigern ließe. Vor einer Neuauflage sollten Tippfehler,²¹ sinnentstellende Worttrennungen,²² absurd anmutende Neologismen²³ und Ungenauigkeiten in der Übersetzung²⁴ getilgt werden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die *Thaumatographia* ihrem Anspruch (vgl. besonders die Anspielungen auf Kants *Kritik* im Titel und in der „Vorüberlegung“, vgl. 20)²⁵ bis auf Weiteres nicht genügen kann. Dabei darf man nicht übersehen, dass Schwindt den publizierten Band als „Vorspiel“ (vgl. Titel) verstanden wissen will. Ein Verdienst dieses „Vorspiels“ ist es, in Frage zu stellen, dass geläufige philologische Methoden einen offenen und angemessenen Umgang mit den vielschichtigen Deutungspotentialen literarischer Texte gewährleisten, und eine Methode anzubieten, die bisherige Einschränkungen überwinden soll. Vor allem der Schritt von der Methode „Thaumatographie“ zu dem Ergebnis „Urszene“ und somit „Konkretisierung literarischer Theorie“ bedarf noch der Klärung. Ferner wäre es vermessen zu leugnen, dass auch die „Thaumatographie“ einen Philologen nicht über die Maßgabe seiner Fähigkeiten, seiner an einen Text herangetragenen Voraussetzungen, u.U. sogar seiner Ziele und eben seiner Methode zur Erkenntnis ‚der‘ „Selbstsicht“ eines Textes erheben kann. Ein Nachdenken über Möglichkeiten, diese Maßgaben auszuweiten, ist aber sicher in den Augen der meisten Philologen verfolgenswert, sodass Schwindt seinen Konfrontationskurs zugunsten von Signalen der Dialogbereitschaft

als Schizographie“ (71f.), „Die Real-Metaphysik der Erzählung“ (105f.), „Säkularisierte Theologie und Anthropozee“ (117), „Die Bedeutung der Sprache“ (150).

¹⁹ So z.B. Schmitzers Aufsatz über die Rolle der Diana in den *Metamorphosen* (s. meine Anm. 9) – dabei ist die von Schmitzer für die Actaeon-Erzählung herausgearbeitete Koexistenz verschiedener Interpretationsmöglichkeiten, deren jeweilige Validität in Frage gestellt werde, ja recht ‚philologisch‘.

²⁰ Typisch sind Sätze wie „Die ethopoetische *crux* der Exposition ist die Schaffung einer Ton- und Stillage, die die herz- und gesichtslose Lakonie der Chronik wie den Zynismus der Umständlichkeit im Flüchtigen vermeidet.“ (24); „Die Philologie der Erzählung spricht als Anwältin dieses Begehrens in die Kompaktillusion des sich vollendenden Wahnsinns hinein und sichert ihrem Bedeuten in der Katastrophe der Zeichen des Jägers seinen festen Ort.“ (135f.).

²¹ Es muss heißen „mindestens“ (10), „Morgenröte“ (54), „*virginitate*“ (151); griechische Begriffe einheitlich mit Akzent oder ohne (in der jetzigen Fassung z.B. „*philologia*“ [162], aber „*apo koinou*“ [59]).

²² So „anth-ropomorph“ (43), „Tiermenschen“ (113) und zahlreiche mehr.

²³ Bspw. „göttinnengestalt-nachahmenden Namen“ (37).

²⁴ Bes. 25 zu *Met.* 3,139f. *alienaque cornua fronti / addita* „das Geweih, das jäh aus der Stirn ihm wuchs“; 34 zu *Met.* 3,157 *arte laboratum nulla* „keiner Hände künstliches Werk“. Ohnehin dürfte die Übersetzung Röschs aber als Verständnishilfe für fachfremdes Publikum nur bedingt geeignet sein, da sie Aspekte der Genauigkeit und Nachvollziehbarkeit der Wahrung eines Versmaßes hintansetzt

²⁵ Diese Anspielungen erwecken den Eindruck, dass die *Thaumatographia* als Meilenstein in der Geschichte der Philologien gedacht/gewünscht ist; etwaige Parallelen zu Kants Vernunftbegriff und seiner *Kritik* werden allerdings von Schwindt nicht näher erläutert.

einstellen könnte. Gerade ein kritikfähiger und unabgeschlossener Austausch über Texte, wie er in den Philologien gepflegt wird, sollte sich doch dem Potential derselben annähern können und insofern philologisch nicht gar so unvernünftig sein.

`annkatrin.wintzer@aibro.de`

ÜBER DIE AUTORIN Ann-Katrin Wintzer hat an der Universität Münster die Fächer Latein und Französisch studiert; in ihrer Masterarbeit beschäftigte sie sich mit der Gestaltung des Actaeon-Mythos in den *Metamorphosen* des Ovid und des Apuleius; derzeit arbeitet sie an einer Dissertation im Fachbereich Latinistik.

BUCHREZENSION

Julia-Maria Schenck zu Schweinsberg Der pseudohomerische Hermes-Hymnus. Ein interpretierender Kommentar. *Heidelberg 2017.*

Martin Reinfelder

*Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt / Bischof-Neumann-Schule
Königstein*

Das Corpus der *Homerischen Hymnen* enthält insgesamt 33 Hymnen im Hexameter. Die Sammlung ist uns unter dem Autorennamen *Homer* überliefert, geht tatsächlich jedoch auf verschiedene Autoren, die zu verschiedenen Zeiten an verschiedenen Orten wirkten, zurück.¹ Viele der Gedichte sind kurze, Göttern gewidmete Ehrerbietungen bzw. Bitten, die einem längeren Vortrag eines Rhapsoden vorangestellt sind und das Ziel haben, die angerufene Gottheit dem Sprecher gewogen zu stimmen. Die Gedichte variieren in ihrer Länge zwischen wenigen Zeilen und mehreren hundert Versen. Die langen Gedichte beinhalten oft ausführliche erzählende Passagen (so z.B. die Hymnen 2–5, 7, 19), die sich mit wichtigen Episoden im Leben der besungenen Gottheit befassen. Das Corpus enthält auch zwei Hymnen, die dem Gott Hermes gewidmet sind. Während einer der beiden Hymnen mit 12 Versen recht kurz ist, ist der andere ein vergleichsweise langes Gedicht mit 580 Versen. Dieses wird im hier besprochenen Buch, einer Dissertation, eingeleitet und kommentiert. Der Kommentar ist die erste Publikation dieser Art im deutschsprachigen Raum seit siebzig Jahren.

Nach einem kurzen Vorwort, in dem Ziel und Anlage des Buches dargestellt werden, gibt die Einleitung einen Überblick, sowohl zu den homerischen Hymnen im Allgemeinen als auch zum Hermes-Hymnos im Speziellen. Es folgen Kommentar und Literaturverzeichnis.

Die knapp siebzig Seiten umfassende Einleitung gliedert sich in die folgenden Teile: (I) „Die pseudohomerische Hymnensammlung: Ein Überblick“; (I.1) „Die Homerischen Hymnen im Prisma der Mesopotamischen Mythologie“; (I.2) „Hymnen bei Platon“; (I.3) „Hymnen als Proömien“; (I.4) „Die besondere Natur der pseudohomerischen Hymnen“; (I.5) „Die Genese des Corpus der Homerischen Hymnen im Hellenismus“; (I.6) „Die Ordnung des pseudohomerischen Hymnencorpus“; (I.7) „Zur handschriftlichen Überlieferung

¹ Siehe zur Sammlung der Hymnen in der Antike A. Faulkner: „The Collection of Homeric Hymns: From the Seventh to the Third Centuries BC“, in: id. (ed.): *The Homeric Hymns. Interpretative Essays* (Oxford 2010) 175–205.

der Hymnen“; (II) „Zur Datierung des Hermes Hymnus“; (II.1) „Sprachlicher Ansatz“; (II.2) „Historischer Ansatz“; (II.3) „Der Hermes-Hymnus – ein Produkt des Hellenismus?“; (III) „Zur Gattung des Hermes Hymnus“; (III.1) „Die Untergattungen der pseudohomerischen Hymnen“; (III.2) „Der Hermes-Hymnus als Epyllion“; (IV) „Homer – Autor des Hermes-Hymnus?“; (VI.1) „Homer als Kollektivbezeichnung“; (IV.2) „Homerisches und Hesiodisches in den Hymnen“; (V) „Zur Geschichte des mythologischen Stoffs“; (V.1) „Das Rinderraubmotiv in der frühgriechischen Literatur“; (V.2) „Der mythische Hermes-Stoff und seine Versionen“; (V.2.1) „Mythenvariation I: Die *Ichneutai* des Sophokles“; (V.2.2) „Mythenvariation II: Die Bibliothek des Apollodor“; (V.2.3) „Resumé“ [sic]; (VI) „Der Hermes des Hymnus auf Hermes“; (VI.1) „Hermes als Erfinder“; (VI.2) „Hermes als Dieb und Magier“; (VI.3) „Hermes als Redner“; (VI.4) „Hermes als komische Figur“.

Insgesamt ist zu bemerken, dass das Buch durch klarer getroffene Entscheidungen (s.u.)² sowie vor allem durch eine sorgfältigere Endredaktion deutlich profitiert hätte. So fallen bereits beim ersten Lesen einige Passagen auf, die man hätte straffen können.³ Äußerst bedauerliche Mängel, die das Buch in einem unnötig schlechten Licht erscheinen

² Neben größeren Entscheidungen werden auch kleinere Entscheidungen in nicht nachvollziehbarer Weise gefällt: So wird kein Wort darüber verloren, warum *Iota adscriptum* geschrieben wird (was auch nicht konsequent durchgehalten wird, vgl. das Zitat „Corn. ND 16, 11–12“ auf S. 99, S. 187 zu V. 174 „δῶησιν“, S. 208 zu V. 266 „ῆ“, S. 291 zu V. 580 „μεγάρο“, während eine andere byzantinische Gewohnheit, das Verwenden von „σ“ und „ς“, gepflegt wird (s. aber S. 217 Anm. 433 „σὺν οἰωνοῖς ἀγαθοῖσιν“ statt „σὺν οἰωνοῖς ἀγαθοῖσιν“, hier fehlt außerdem „MW“ nach dem Zitat).

³ Bspw. S. 24 Anm. 34–36, S. 174–175 zu V. 143 bzw. 145, wo beide Kommentare recht ähnlich sind.

lassen, sind zahlreiche Druckfehler,⁴ ungleiche Formatierungen⁵ und unglückliche Formulierungen.⁶

⁴ Bspw. S. 11 Anm. 7 „Liddle“ statt „Liddell“, „εξ“ statt „ἐξ“, S. 18 Anm. 16 „δὲ“ statt „δέ“, S. 28 „Indem Kallimachos in seinem ersten Hymnen auf den ersten pseudohomerischen Hymnus...“, S. 29 „in der Reihenfolge ihrer Verfassung“ statt „in der Reihenfolge ihrer Abfassung“, S. 66 „Hermes-Hymnus“, S. 7 und 71 „Resumé“, S. 85 Anm. 175 „app. ed. crit“ statt „app. crit.“ (so auch im Abkürzungsverzeichnis), S. 88 Anm. 182 „από“ statt „ἀπό“, S. 90 zu V. 4a „ἐλικωπις“ statt „ἐλικῶπις“, S. 92 zu V. 9 „θνητούς“ statt „θνητοῦς“, S. 93 zu V. 11 „ῥι“ statt „ῥί“, S. 97 Anm. 196 „ἔμψυχά“ statt „ἔμψυχος“, S. 98–9 Anm. 202 Αττις – sic?, S. 117 Anm. 237 ist „ς“ anders formatiert, S. 126 zu V. 50 und Anm. 264 praktisch identisch, S. 133 zu V. 58, in Anm. 291 und Anm. 292 „δν“ statt „ὄν“, S. 135 zu V. 62 „Die Parallele könnte sich ... ergäbe.“, S. 136 zu V. 68 „χθονός“ statt „χθονός“, S. 141 Anm. 310 „όδο“ statt „ὄδος“, S. 145 Anm. 322 „V. 80–89“ statt „V. 114–123“, S. 149 Anm. 337 „“ fehlt, S. 153 zu V. 92 unklare Abgrenzung des Zitats, S. 157 zu V. 101 „das“ statt „Das“, S. 156 zu V. 97: „In a μέλαιναν night peolpe can still see somebody or something, in an ὀρφναίην one not.“, S. 160 zu V. 108–123 „Rind bzw. Stier ist würdiges Opfertier...“, S. 171 Anm. 383 „κατὰ“ statt „κατὰ“, S. 173 „Rinder“ statt „Rindern“, S. 174 zu V. 144 „Douglas Olson“ statt „Olson“, S. 175 zu V. 146 „Schlüsselloch“ statt „Schlüsselloch“, S. 176 zu V. 148 „Wiege“ statt „Wiege“, S. 180 zu V. 155 „ἐν ὄρη“ statt „ἐν ὄρη“, S. 183 zu V. 164 „νήπιον, ὄς“ statt „νήπιον, ὄς“, S. 183 zu V. 166–172 „Themas“ statt „Thema“, S. 179 Anm. 390 „οὐ τί μοι ὑμεες ἐπαίτιοι ἀλλ’ Ἀγαμέμνων, ὃ σφῶϊ προίει Βρισηίδος εἶνεκα κούρης.“ statt „οὐ τί μοι ὑμεες ἐπαίτιοι ἀλλ’ Ἀγαμέμνων, ὃ σφῶϊ προίει Βρισηίδος εἶνεκα κούρης.“, S. 184 zu V. 166 „, τέχνης“ ist zu tilgen, S. 185 zu V. 170–172 „Dann“ ist zu tilgen, S. 188 zu V. 177 „όιομα“ statt „ὄιομα“, S. 188 zu V. 177 „Hermes gebährt sich wie ein Krieger, sich zum Zweikampf rüstend“ statt „Hermes gebärdet sich wie ein Krieger, der sich zum Zweikampf rüstet.“, S. 191 zu V. 190 „Brommerstrauch“ statt „Brombeerstrauch“, S. 193 zu V. 202–211 „Wanderleuten“ statt „Wandersleuten“, S. 195 zu V. 213 „solchen“ in „... eines solchen Sterblichen ...“: ist zu tilgen, S. 203 zu V. 246 „μυχόν“ statt „μυχόν“, S. 204 zu V. 254–259 „, zu einander“, S. 206 zu V. 257 „, zu Gehorsam“ statt „zum Gehorsam“, S. 213, Anm. 430 „οὐδέ“ statt „οὐδε“, S. 227 V. 342a „,“ nach „398“ fehlt, S. 240 zu V. 386a „charakterlichen“, S. 249 V. 413 „bei einander“ statt „beieinander“, S. 255 zu V. 433b „unter“ statt „under“, S. 261 zu V. 457 im vorletzten Absatz fehlt der „,“ am Ende, die Anführungszeichen sind falsch formatiert, S. 287 zu V. 567 Seitenzahl bei „Ludwich (1908)“ fehlt, S. 291 zu V. 578 „Hes. fr. 240, 4b West“ statt „Hes. fr. 240, 4b MW“, S. 301 „Berthe“ statt „Bethé“, S. 302 „Brown ... an myth“ statt „brown ... a myth“.

⁵ So sind generell viele lateinische Begriffe nicht kursiv gesetzt, so S. 23 Anm. 31 „precatio“, S. 37–8 Anm. 72 „terminus post quem“ bzw. „terminus ante quem“, S. 94 „E negativo“ S. 95 zu V. 13a „communis opinio“, S. 104 zu V. 23 und S. 156 zu V. 97 „metri causa“ bzw. „Versus Spondiacus“, S. 133 zu V. 58 „figura etymologica“, S. 152 zu V. 90–93 „lacuna“ (2x), S. 189 zu V. 184–189 „lacuna“, ebenso S. 191 zu V. 188 „Corruptela“ (das außerdem nicht klein geschrieben), ebenso S. 217 zu V. 303 „Omina“ (das außerdem nicht klein geschrieben), ebenso S. 218 zu V. 312 „Consilium“ (das außerdem nicht klein geschrieben), S. 280 zu V. 533–534–535 lacuna. Dazu kommen folgende ungleich formatierte Passagen: S. 24 Anm. 34 „5. vorchristliche Jahrhundert“, Anm. 35 „fünften Jh.“, S. 58 „im ersten vorchristlichen Jh.“ Ebenso Auslassungen in Zitaten, die i.d.R. mit „[...]“ gekennzeichnet sind, vgl. aber z.B. S. 26 Anm. 44, S. 27, 28, 40 Anm. 85, 147 Anm. 332, S. 154 Anm. 346 „[...]“, vgl. S. 27 Anm. 44 „...“, in S. 159 zu V. 107 tauchen „[...]“, „[...]“ und „...“ nebeneinander auf, falsch formatierte „“, „“ finden sich in S. 110 Anm. 228, S. 123 Anm. 250, S. 155 zu V. 97–99, S. 304 unter „Fantuzzi“, auch hier „Dies.“ statt „Ders.“, ein Zitat ohne „“, „“ in S. 112 zu V. 36. Entgegen der sonstigen Praxis ist das Zitat auf S. 145 Anm. 322 übersetzt (von wem ist die Übersetzung?), S. 144 Anm. 320 steht „Knudsen“ nicht in Kapitälchen. Bei den Zitationen S. 152 zu V. 90–93 Bei „Groddeck ... (dagegen Radermacher, Matthiae, Richardson)“ fehlen die Jahreszahlen, ebenso S. 167–168 zu V. 128b „Radermacher ... Gemoll ... Richardson ... (cf. Càssola; West)“, ebenso S. 175 zu V. 146 „Baumeister“, ebenso S. 176 Anm. 387 „Hermann“, S. 180 zu V. 155 „Wolf“, ebenso S. 185 zu V. 172–175 Radermacher, S. 183 zu V. 163 „Pierson (1759, S. 119)“ statt „Pierson (1759) S. 119“, S. 190 zu V. 188 „Richardson (2010, S. 183)“ statt „Richardson (2010) S. 183“, S. 212 zu V. 280a „Radermacher (1931,

Weitere (Einzel-)Beobachtungen: Die Themensetzung einiger Kapitel der Einleitung wirkt willkürlich. Außerdem lassen manche Kapitel eine sorgfältige Literaturrecherche vermissen und bieten wenig neue Erkenntnisse. Letzteres mag auf den generellen Charakter von Einleitungen zurückzuführen sein. Willkürlich wirkt die Themensetzung von (I.1) „Die Homerischen Hymnen im Prisma der Mesopotamischen Mythologie“, außerdem wird hier relevante Literatur nicht berücksichtigt (s.u. Anm. 7). Wenig neue Erkenntnisse bieten (I.2) „Hymnen bei Platon“, (I.3) „Hymnen als Proömien“ (das Fazit, dass $\pi\rho\omicron\omicron\iota\mu\omicron\nu\omicron$ in Thuk. 3.104.4 synonym zu $\acute{\upsilon}\mu\nu\omicron\varsigma$ verwendet wird, vermag kaum zu überraschen), (II.1) „Sprachlicher Ansatz“ (hier hätte man sich weitgehend auf R. Janko: *Homer, Hesiod and the Hymns: Diachronic Development in Epic Diction* (Cambridge 1982) 7–16 stützen können), (II.2) „Historischer Ansatz“ und (II.3) „Der Hermes-Hymnus – ein Produkt des Hellenismus?“. Im letzten Fall wird nach einer sehr breiten Argumentation und unter Zu-

S. 128“ statt „Radermacher (1931) S. 128“, S. 213, Anm. 430 „Matthiae (1800, S. 266f.)“ statt „Matthiae (1800) S. 266f.“, S. 214, Anm. 430 „Baumeister (1860, S. 221)“ statt „Baumeister (1860) S. 221“, S. 215 zu V. 295 „Gemoll (1886, S. 229, 230) und Radermacher (1931, S. 130–131)“ statt „Gemoll (1886) S. 229, 230 und Radermacher (1931) S. 130–131“, S. 216 Anm. 432 „Radermacher (1931, S. 131)“ statt „Radermacher (1931) S. 131“, S. 224 zu V. 334–364 „Görgemanns (1976, S. 119)“ statt „Görgemanns (1976) S. 119“ und „Stroh (2011, S. 50)“ statt „Stroh (2011) S. 50“, S. 241 Anm. 465 „Radke (2007, S. 52ff.)“ statt „Radke (2007) S. 52ff.“ S. 208 zu V. 265 „ $\acute{\epsilon}\omicron\iota\chi\omicron\acute{\alpha}$ “ sollte nicht fett gedruckt sein, Umschrift und Griechisch im Wechsel findet sich regelmäßig, so z.B. S. 144 Anm. 320 (und S. 173) „ $\tau\acute{\epsilon}\chi\upsilon\eta$ “ und 321 „*Techne*“, letzteres wieder z.B. S. 244. Überdies ist die Rechtschreibung nicht einheitlich, vgl. z.B. S. 30 „bewußt“ und S. 31 „verfasst“ bzw. S. 104 zu V. 23 „Schlussilbe“.

⁶ S. 27 Anm. 47 „Abschnitte“ eher „Bücher“, S. 29 Wortstellung „weist scharf...“, S. 46 „Schlaubergerkind“, S. 85 zu V. 3 „Fachbereich“ (wohl eher „Aufgabengebiet“?; ebenso S. 259 zu V. 450), „Epitheton“ (wohl eher „Funktion“?), S. 100 zu V. 17–19 „Die folgenden Verse ... werden ... verdächtigt.“ (wohl eher „... werden ... für eine Interpolation/einen Zusatz gehalten“?), S. 105 zu V. 24 „Schildkrötenverarbeitungsmöglichkeit“, S. 114 zu V. 41–51 „Neuschaffung“ (wohl eher „Erfindung“?), S. 134 zu V. 62 „Stegreifsituation“ (wohl eher „Stegreif“?), S. 135 zu V. 62 „Blitzdenker“, S. 142 zu V. 76 „Der Vorbereitung zweiter Teil“, S. 145 zu V. 77 „Diebestrick“, S. 150 zu V. 86 „Accusativus Graecus“ (in einer gräzistischen Arbeit?); dafür S. 152 zu V. 90, S. 177 zu V. 152b und S. 261 Anm. 512 „Accusativus respectus“, S. 152 zu V. 90–93 „Diebesaktion“, S. 152 zu V. 90–93 „...wird ... eine lacuna statuiert ...“, S. 160 zu V. 108–123 „Schweineopfers“, ebd. „gestückelte Fleischteile“, S. 161 zu V. 111 „Feuererfinder“, S. 171 zu V. 136 „Hermestat“, S. 173 „Wahrscheinlichkeitsargument“ und S. 177 zu V. 153 bzw. S. 200 zu V. 237–242 „Wahrscheinlichkeitsargumentation“, S. 175 zu V. 145: „austricksen“, S. 177 zu V. 155–161 „Die Ratlosigkeit einer Mutter“, „Verhaftung“ (wohl eher „Gefangennahme“?), „Das Erbe, ein Sorgenkind zu sein“, „augenscheinlich“ (wohl eher „offensichtlich“?), S. 178 Anm. 389 „verliehen“ (wohl eher „gegeben“?), „sich ... zu rauben“, S. 181 zu V. 157 „die Bande der Verhaftung“ wohl eher „die Fesselung (bei der Gefangennahme)“?, S. 183 zu V. 163 „Der Anruf der Mutter ist emotionaler Einstieg.“ wohl eher „Der Anruf der Mutter ist ein emotionaler Einstieg.“, S. 189 zu V. 184: „Die Geschichte des Hermes-Hymnus wird an dieser Stelle vom Dichter in zwei Hälften geteilt. Bis hierhin ist Hermes klar der Protagonist, ab sofort werden Apollon und Hermes interagierend die Handlung vorantreiben. Da der zweite Teil des Hymnus zwei Protagonisten hat, ist er länger als der erste.“, S. 190 zu V. 187b „Erkenntnisphasen“, S. 191 zu V. 190 „... ist nur an einer einzigen Homerstelle belegt, an der Odysseus seinem alten Vater Laertes begegnet, wie er sein Land bestellt ... und es scheint nicht unwahrscheinlich das der Dichter in kunstvoller Weise sowohl auf die Stelle ...“, S. 207 zu V. 261–277 „der Leugnung erster Teil“, S. 208 zu V. 261–277 „Wahrscheinlichkeitsgründe“, S. 227 V. 342b–354 „ab sofort“ wohl eher „sofort“, S. 228 V. 342b „Fährtenstränge“, S. 230 zu V. 358: „Apollon (!) – erzürnt über die Schmähung des Agamemnon an seinem Priester Chryses – fährt ... vom Olymp hinab ...“, S. 244 „Apollon staunt, wenn ..., wenn ...“ eher „Apollon staunt, als ..., als ...“, S. 249 zu V. 414b–416a „Die Annahme, dass hier dem Text einige Informationen entfallen sind...“, S. 266 zu V. 473–474 „... wie West (2003) den Text konstituiert.“, S. 267 bzw. V. 477b „Prägnant formuliert Hermes das zum Tausch gegen die Lyra Begehrte.“, S. 284 zu V. 554b „real weiß“ eher „tatsächlich weiß“, S. 257 zu V. 443–444 „Seitenhieb“.

hilfenahme von AR 3.106–166⁷ der Hellenismus als wahrscheinliche Abfassungszeit präsentiert. Diese These ist nicht neu (s. z.B. Janko (1982) 133–150, der sich schließlich aber zu Recht für eine Datierung ins fünfte Jahrhundert entscheidet). Es bleibt im Rahmen dieser Argumentation außerdem unklar, warum im späteren Verlauf der Arbeit immer wieder vom „frühgriechischen Epos“ gesprochen wird (so z.B. S. 78 zu V. 524) und warum das Kapitel (IV) „Homer – Autor des Hermes-Hymnus?“ nach den Erkenntnissen aus (II.3) „Der Hermes-Hymnus – ein Produkt des Hellenismus?“ überhaupt noch folgt.

Im Kommentar rezipiert die Verfasserin die meiste Literatur, wobei sie sich häufig auf die älteren Kommentare stützt und aus diesen große Teile übernimmt.⁸ Hilfreicher wäre es gewesen, die Passagen zusammenzufassen oder (besonders bei lateinischen Kommentaren) zu übersetzen. Während der Abfassung des Kommentars bzw. während der Vorbereitung der Dissertation erschien der Kommentar von A. Vergados zum selben Gedicht.⁹ Es ist rätselhaft, warum die Verfasserin von Vergados' Arbeit offenbar lange nichts wusste – man vergleiche sein Vorwort, in dem er über die ausgedehnte zeitliche und örtliche Abfassung seines Buches reflektiert.¹⁰ Das unvorhergesehene Erscheinen dieses Kommentars hat die Verfasserin offensichtlich dazu angeregt, ihrem Buch im Titel den Zusatz „Ein interpretierender Kommentar“ zu geben. Die Arbeit selbst bleibt – abgesehen vom Titel – jedoch ein „normaler“ Zeilenkommentar. Abgesehen von wenigen Stellen wird nicht in-

⁷ Hier wird der Text komplett abgedruckt, nicht jedoch aus der neueren Ausgabe von R. Hunter (Cambridge 2008), sondern aus der überholten Ausgabe von H. Fränkel (Oxford 1961).

⁸ Folgende Literatur wäre wünschenswert gewesen: Im Kapitel (I.1) „Die Homerischen Hymnen im Prisma der Mesopotamischen Mythologie“ fehlen die Arbeiten von W. Burkert, M. L. West, die das Verhältnis von Griechenland und dem Nahen Osten beleuchten, und A. R. George: *The Babylonian Gilgamesh Epic: Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts*. 2 Bände (Oxford 2003). Auf S. 59 Anm. 129: M. Vasiloudi: *Vita Homeri Herodotea: Textgeschichte, Edition, Übersetzung* (Berlin/New York 2013), S. 116–127 in einer Passage über den Bau der Lyra S. Hagel: *Ancient Greek Music: A New Technical History* (Cambridge 2009) und M. L. West: *Ancient Greek Music* (Oxford 1992) (außerdem hätte eine Skizze das Verständnis erhöht), S. 137 zu V. 71 H. Rix (ed.): *Lexikon der indogermanischen Verben. Die Wurzeln und ihre Primärstambildungen* (Wiesbaden 2001), S. 275 zu V. 511 H. Bernsdorff: *Das Fragmentum Bucolicum Vindobonense (P. Vindob. Rainer 29801). Einleitung, Text und Kommentar* (Göttingen 1999). Veraltete Auflagen sind von folgenden (hier aktuell zitierten) Werken aufgeführt: P. Chantraine: *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots* (Paris 2009), W. Gemoll: *Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch* (München 2006), H. G. Liddell und R. Scott (edd.): *A Greek-English Lexicon. Revised and Augmented Throughout by Sir Henry Stuart Jones. Ninth Edition with a revised supplement* (Oxford 1996).

⁹ A. Vergados: *The ›Homeric‹ Hymn to Hermes. Introduction, Text and Commentary* (Berlin/New York 2013).

¹⁰ S. VII: „This book, like the god who forms its subject matter, has travelled considerably. It began life in the United States as a doctoral dissertation submitted to the Faculty of Arts and Sciences at the University of Virginia. It acquired its penultimate form in Lancaster, PA, where I was working as a visiting assistant professor of Classics at Franklin & Marshall College. And it assumed its final incarnation at the Seminar für Klassische Philologie in Heidelberg.“ Besonders befremdlich mutet somit auch die Aussage über die Betreuungssituation der Verfasserin aus ihrem Vorwort (S. 12) an: „Während andere über den Bolognaprozess diskutierten und die Verschulung des Universitätsstudiums voranbrachten, war er mir ein echter Doktorvater, der mir ganz in der Tradition der Humboldtschen Universität immer zur Seite stand.“ Ebenso unverständlich ist (gerade im digitalen Zeitalter) die Aussage auf S. 143 zu V. 76: „Cf. jetzt Taida (2016) (mir noch nicht zugänglich).“

terpretiert.¹¹ Hierzu ist überhaupt anzumerken, dass sich die Gattung Hymnos – anders als z.B. Tragödien – aufgrund ihrer eindeutigen Aussagen und unter Ermangelung verschiedener Textebenen außer in den erzählenden Passagen¹² kaum für Interpretationen eignet. Nach dem Erscheinen des Kommentars von Vergados wäre eine von Seiten der Verfasserin klarer getroffene Entscheidung, einen Kommentar für Studenten zu verfassen, sicherlich hilfreich gewesen. Andere Arbeiten in diesem Format sind bekanntermaßen die gut aufgenommenen abgekürzten Kommentare zu Aristophanes und Aischylos.¹³ Das Ziel, einen solchen Kommentar zu verfassen, klingt im Vorwort der Verfasserin an (S. 9), ist jedoch nicht konsequent zu Ende geführt: Hilfreich für den studentischen Leser sind insgesamt lange propädeutische Einführungen (z.B. S. 21 und S. 26 Anm. 43), der ballastfreie, zweiteilige Kommentar, der jeder Sektion eine Paraphrase vorausschickt¹⁴ und der sich auf die richtige Erklärung beschränken will,¹⁵ die Bestimmung (elementarer) Verbformen (so z.B. S. 205 zu V. 255, S. 214 zu V. 286 und S. 246 zu V. 405) und das sehr elementare Abkürzungsverzeichnis (S. 293). Für eine Publikation in diesem Format sind jedoch die langen, nicht übersetzten Passagen aus antiken Texten ebenso ungeeignet¹⁶ wie die kommentarlose Übernahme großer Partien aus lateinischen neuzeitlichen Kommentaren.¹⁷ Wenig nützlich sind z.B. auch das bloße Übernehmen einer Sanskrit-Wurzel aus dem Lexikon¹⁸ und die unzähligen wörtlichen Übernahmen aus dem Lexikon des frühgriechischen Epos. Am problematischsten ist die Entscheidung, keinen Text des Hymnos zu drucken: Für den (studentischen) Leser wäre es sehr angenehm gewesen, auch einen solchen zugänglich gemacht zu bekommen. Der Erklärung, man habe den Text von West übernommen (S. 11), steht die Tatsache gegenüber, dass sich die Verfasserin an einigen Stellen (mit Recht) ausdrücklich gegen dessen Text entscheidet. Die zahlreichen textkritischen Diskussionen, die im Kommentar ihren Platz gefunden haben,¹⁹ wären außerdem kürzer und

¹¹ S. 95 zu V. 13b–15, S. 105 zu V. 24a, S. 106–107 zu V. 25 bzw. 26, S. 112 zu V. 36, S. 137 zu V. 71, S. 155–161, S. 200–201 zu V. 238, S. 167–169 zu V. 128b.

¹² Siehe hierzu z.B. N. Richardson: „The Homeric Hymn to Demeter. Some Central Questions Revisited“, in: A. Faulkner (ed.): *The Homeric Hymns. Interpretative Essays* (Oxford 2010) 44–58. Siehe aber auch S. 48. Hier trägt Richardson die Interpretationsansätze seit 1978 zum Demeterhymnus, bzw. vornehmlich zu erzählenden Passagen dieses Hymnus, zusammen.

¹³ Siehe z.B. K. Dover: *Aristophanes, Frogs. Student Edition* (Oxford 1997), N. Dunbar: *Aristophanes: Birds. Edited with Introduction and Commentary by* – (Oxford 1998), D. Raeburn und O. Thomas: *The Agamemnon of Aeschylus: A Commentary for Students* (Oxford 2013).

¹⁴ So auch S. 9–10 im Vorwort angekündigt.

¹⁵ So kündigt die Verfasserin an, sie wolle eine „Schneise durch den Bücherwald ... schlagen“ und die richtige Erklärung bringen ohne andere, falsche Erklärungen zusammenzutragen (aber vgl. S. 12 – hier will die Verfasserin plötzlich das Geleistete zusammenfassen. S. auch 86–87 zu V. 3).

¹⁶ S. z.B. S. 186 zu V. 172. Fremdsprachige Zitate werden nicht übersetzt (s. aber S. 105 Anm. 217 bzw. 218: Hier steht ein lateinischer Text, der im Kommentar übersetzt wurde).

¹⁷ Diese Übernahme führt auch dazu, dass an manchen Stellen nicht nur keine eigene Meinung seitens der Verfasserin zu den Kommentaren, sondern auch eigenartig kurze Erklärungen abgegeben werden. So z.B. S. 146 zu V. 79, wo die Verfasserin $\sigma\alpha\nu\delta\acute{\alpha}\lambda\iota\alpha \acute{\omicron}\nu\iota\kappa\acute{\alpha}$ als „unspezifisch“ erklärt – könnte es sich hierbei nicht um einen *terminus technicus* handeln?

¹⁸ So S. 137 zu V. 71 (Sanskrit ohne Umschrift); s. aber S. 85 zu V. 3 „Agni“ nicht in Sanskrit.

¹⁹ S. z.B. S. 96–97 zu V. 14, S. 100 zu V. 17–19, S. 100–101 zu V. 17, S. 106–107 zu V. 25, S. 110 zu V. 33, S. 111 zu V. 35, S. 113 zu V. 37, S. 114–115 zu V. 41, S. 115 zu V. 43–45, S. 123 zu V. 47, S. 126–127 zu

übersichtlicher in einem Apparat unterzubringen gewesen. Unklar bleibt auch, warum die Verfasserin sich dagegen entschieden hat, die reichen Apparate aus dem Kommentar von Vergados nutzbar zu machen und warum sie kein Register, ein für den (studentischen) Leser hilfreiches Instrument, erstellt hat. Hätte sich die Verfasserin auf einen Kommentar für Studenten beschränkt, hätte sie sicher eine Lücke (im deutschsprachigen) Raum schließen können.

Das Literaturverzeichnis ist bedauerlicherweise recht unübersichtlich gestaltet: Mit seiner Zweiteilung (in Texte und Sekundärliteratur) ist dem Benutzer kein Gefallen getan. Unter den jeweiligen antiken oder modernen Autorennamen sind die Zitationen dann i.d.R. zeitlich absteigend, beginnend mit der neuesten Veröffentlichung, geordnet. Das allein ist ungewöhnlich und unangenehm, jedoch zu allem Überfluss nicht konsequent durchgehalten.²⁰

Wer einen fundierten Kommentar sucht, der alle Probleme bis ins letzte Detail bespricht, wird in Zukunft weiter zur Arbeit von Vergados greifen. Für Studenten kann der vorliegende Kommentar – trotz seiner zahlreichen Unvollkommenheiten – ein guter Begleiter auf der ersten Reise durch den Text sein.

martin-reinfelder@web.de

ÜBER DEN AUTOR Martin Reinfelder studierte Klassische Philologie, Pädagogik und Papyrologie in Frankfurt und Oxford. Nach dem ersten und zweiten Staatsexamen arbeitet er als Lehrer an einem humanistischen Gymnasium und bereitet derzeit eine Dissertation zu den Satyrspielfragmenten des Aischylos vor (*Aeschylus. The Satyr Plays. Introduction, Edition, and Commentary*). Seine Forschungsinteressen umfassen sowohl die Griechische als auch die Lateinische Literatur, einen besonderen Schwerpunkt bildet die Beschäftigung mit dem griechischen Drama und griechischen literarischen Papyri.

V. 50, S. 129 zu V. 52, S. 133 Anm. 291, S. 152 zu V. 90–93, S. 181 zu V. 156b–157–158–159, S. 194–195 zu V. 211, S. 220 zu V. 315b, S. 239–240 zu V. 385, S. 250 zu V. 416a, S. 272 zu V. 502a, S. 274 zu V. 509, S. 279 Anm. 549. Die Verfasserin diskutiert textkritische Probleme und trifft außerdem textkritische Entscheidungen auf S. 95 zu V. 13a, S. 137 zu V. 70, S. 141 zu V. 75, S. 142–143 zu V. 76, S. 144 zu V. 77, S. 147 zu V. 79, S. 148 zu V. 83, S. 152–153 zu V. 90, S. 153 zu V. 91, S. 159 zu V. 108–123, S. 162–163 zu V. 116, S. 164 zu V. 119, S. 167 zu V. 125, S. 170 zu V. 133, S. 171 zu V. 136, S. 184 zu V. 167a, S. 190–191 zu V. 188, S. 192 zu V. 197, S. 193 zu V. 208, S. 222 zu V. 325, S. 239 zu V. 383b, S. 261 zu V. 457, S. 265–266 zu V. 473, zusätzlich zu Diskussion und Entscheidung präsentiert sie eine eigene, plausible Konjektur auf S. 287 zu V. 567.

²⁰ So sind z.B. die Ilias-Kommentare nach Bänden sortiert, Platon, Berthe [sic] und Erbse sind in aufsteigender Reihenfolge geordnet, d.h. beginnend mit der ältesten Veröffentlichung. Nicht im Literaturverzeichnis tauchen auf S. 69 Anm. 150 „Bielfeld, S. 156“ und S. 156 zu V. 97 „De Jong (1998)“.

THEATRE REVIEW

*UCL Classics Play: Lysistrata by Aristophanes**

Saoirse McGilligan

University of London

The UCL Classics' play is fast establishing itself in the London calendar for classical plays. Though recently London's adaptations have mainly come in the form of harrowing tragedies, the task of enacting arguably Aristophanes' most famous comedy, *Lysistrata*, was undertaken by the entirely student-led cast and crew.

The comedy, set in Athens, shows a Greece torn apart by the War between the Athenians and the Spartans. In response to a war so long-lasting that it's lost its purpose, women from all across Greece unite to go on a sex strike until the men in their lives agree peace. The task of displaying a comedy so wrought in the politics of the time to an audience in 2018 always offered a challenge, but with the themes of sex and gender roles at the forefront, the crew ensured that the audience was immersed in the plot of this farcical play.

Although in *Lysistrata* the title character is definitely the main representative of the women, Aristophanes also emphasises the collective role of the women as peace-makers. Perhaps for Aristophanes, this was just another source of absurdity in an already absurd comedy, yet the message in both the original and the adaptation is clear: if women can unite to end war, then all peace resolutions are possible. Throughout the play, women need to defend their opinion against the old men, magistrates and husbands, thus highlighting the requirement of unity for peace. This was effectively realized by director Richard Samson, as each confrontation with the corresponding male group was played out in engaging episodes, filled with physical comedy and hysteria: most notably there was the battle between a macho Kinesias, desperate for sex, and his wife Myrrhinne, who must both seduce her husband but not engage in sex. Patrick McPhearson and Zac Peel respectively successfully showed the consequences and success of the sex strike on a personal level—the physical comedy of Peel always forgetting just one more item before sex had the audience in the greatest laughs of the night. Meanwhile, the battle between the male *poluboroi* chorus¹ and female chorus demonstrated the success of the strike on a wider level.

* February 9th, 2018, Shaw Theatre, St Pancras, London.

¹ Sommerstein, A. (2002) "Aristophanes: *Lysistrata* and other plays", London, Penguin Classics, pg. 3–173, here p. 134.

Aristophanes uses sheer vitriol to underline the exchange of violent threats, and UCL's adaptation played out the scene convincingly in an episode which came closest to representing an *agon*. Stratyllis and the men's leader walked round in a circle, like a boxing match, just one step away from a physical fight, before lining up to lead their battle lines. Though this closely represented the original play's contrast of men and women, the balance of men threatening with fire and the women in turn water was less clearly presented. Aristophanes frequently employs creative allegory, a technique which emphasises themes, such as politics, and formal aspects, such as the *agon*, with poetic devices. A clear example of the technique is provided through the contrast of fire and water, serving as a metaphor whereby Aristophanes reduces the opposition between the men and women to the most basic antithesis of the elements. On the whole, creative allegory played a smaller role in the adaptation. Perhaps this is one of the challenges of directing the ancient play for a modern audience, and in its place, the role of physical comedy came to the forefront, seen through the reconciliation of the Athenians and the Spartans.

The decision of how to make Lysistrata's long speech, so heavily tied down in issues of the time, engaging for the audience was accomplished by the female embodiment of reconciliation. Reconciliation seduced all the desperate men on stage as they desperately grabbed at her, thus providing a physical visualization of the outcome of the treaty—perhaps this could be seen as part of a tendency to undermine serious areas of the play: earlier, the importance of Lysistrata's speech where she tackles gender prejudice, asserting that her “gender has no bearing”, was played down by the ridiculous “machismo” of the men as they stripped down to their underwear shortly after. Nevertheless, with the audience fully engaged in a more tangible expression, physical comedy prevailed once more.

The unusual production design of the Renaissance mixed with ‘Kid-Culture’ set a strong foundation for this frantic play to take place. The stage was interspersed by unimposing castle designs, thus hinting at the period of Renaissance England. Such an era where art and science flourished immediately evoked its associated themes of creative revolution, largess and hope in this adaptation: thus, the women's plight in this rich setting of Ancient Greece became more realistic. The leather straps hinting at bondage and neon lights ensured the ‘Kid-Culture’ tones, which consequently prevented the audience from becoming lost in the specifics of the Renaissance. The setting too facilitated the comparison of the Athenians vs the Spartans, to the more tangible conflict of the English vs the Scottish. Fleur Elkerton's choice of costume encapsulated the setting with the clashes of ruffs and tartan. Such extravagant costume statements, it could be said, even acted as an alternative to Ancient Greek masks as they ensured that there was still an exaggerated focal point on stage for the audience. The “Renaissance meets club-kid aesthetic” climaxed at the end of the play, where the whole cast broke out into a euphoric dance to an electro remix of *Greensleeves*. Though hectic, the scene emphasised the jubilant significance of a

peace treaty between the Spartans and the Athenians and allowed the play to include the important role that dancing played in Ancient Greek Comedies.

Aristophanes' *Lysistrata* is a play where creative allegory plays a significant role in aiding the continuation of the plotline, so that the ever-present message is shown: many different views must unite for peace. UCL's adaptation chose not to highlight the allegorical aspect, instead presenting a ludicrous comedy which endlessly entertained its audience. More significantly, just like the original, it challenged the audience's preconceptions on political inertia to claim: individuals, united, can make a change. The audience left encouraged by the positive outcome of engaging with the political system, and the pertinence of this claim today highlights why Ancient Greek drama still remains relevant in our current world.

saoirse.mcgilligan.16@ucl.ac.uk

ABOUT THE AUTHOR Saoirse McGilligan is in her second year of a Classics B.A. degree at University College London. She is interested in the Roman Neronian period, but her interest in Aristophanes was piqued by studying a Greek Comedy module in the academic year 2017/18.

INTERVIEW

*UCL Classics Play: Lysistrata by Aristophanes*¹

Tom Mackenzie

University of London

Would you say that Ancient comedy illustrates the gap between Antiquity and us in a particularly clear way? And if yes: in what way?

I think it does and it doesn't – Attic comedy in particular is filled with contemporary political references that are unfamiliar to most modern readers (and in some cases obscure even to scholars of Aristophanes). By contrast, there is something timeless about tragedy and Homeric epic, which stage events in a distant and uncertain past. Like all ancient texts, comedy is produced by a society with cultural norms that are substantially different from our own, and sometimes, by depicting a contemporary, rather than a mythological world, it can make those differences particularly apparent. But although Attic comedy is rooted in the world of fifth-century Athens in this way, there are also many respects in which it seems more urbane and more modern than some other genres. The satire of politicians, and the tendency to comment explicitly on particular political questions are remarkably similar to some modern comedies.

How to bridge this gap? By reconstructing the original context? Anachronistically? Is comedy different from other (Ancient) genres in that respect, e.g. tragedy?

Different teachers and theatre practitioners will have different ways of doing this, and when it comes to staging ancient comedy, it depends on what you want to achieve: some productions aim to reproduce the historical staging as closely as possible to enable audiences to gain an insight into ancient world; others try to reproduce some of the spontaneity that ancient audiences would have experienced by updating the setting and political references. But I think the key difference between Attic comedy and tragedy in this respect is that comedy is much more particularised: it makes explicit reference to contemporary political figures and events, whereas tragedy is usually set in the mythological past. This is one reason why people often talk of the 'universal' quality of tragedy, but not of comedy. So, tragedy is often staged in a more abstract or more timeless setting, but with comedy I think this would be harder. In our production, by setting *Lysistrata*

¹ February 9th, 2018, Shaw Theatre, St Pancras, London.

in Elizabethan England, we have tried to convey both the familiarity and the distance of ancient comedy. This period is one which is often studied in English schools, and so is probably more familiar to our audience than ancient Athens. It has also been a source of comedy in British culture (think in particular of the second series of the sitcom *Blackadder*), and so we have tried to exploit some of that comic potential: instead of wearing phalloi, our actors have codpieces.

Connectedly: How is Aristophanes funny?

It's difficult to pinpoint why any particular comedian is funny. I think with Aristophanes, there is an exquisite mixture of the vulgar and the sophisticated: there are basic jokes involving bodily functions, but there are also learned and sometimes quite *recherché* references to other texts, as well as quite nuanced comments on contemporary political and social questions. He is also a technical virtuoso: there are some ingenious word-plays (which are often very difficult to translate), and very cleverly realised scenarios which he exploits to full effect.

Why deal with Ancient texts, comedy or otherwise, at all today?

One important reason to deal with certain ancient texts – and I think it is important not to lose sight of this – is that they are really good. When Aristophanes is put on well, he is hilarious. But a further reason is because of the unique value that Classical Greek and Latin texts have had in the Western tradition: these texts have, rightly or wrongly, been influential on generations of writers within that tradition, so that an understanding of the ancient texts can give us a unique insight into our cultural heritage. Studying ancient Greek and Latin texts is, in a very real sense, a study of ourselves as inheritors of this tradition: it is a study of our origins, and why think of literature in the way that we do. The results can sometimes be unsettling, for instance, when we encounter values that we find abhorrent, but that is all the more reason to engage with these texts and hold them up to scrutiny.

ABOUT TOM MACKENZIE Tom Mackenzie is the A.G. Leventis Research fellow in the department of Greek and Latin at UCL. He completed his DPhil on Parmenides and Empedocles at Oxford, and has previously held teaching posts at Oxford and Cambridge. His research focusses on didactic poetry, and on the intersection between ancient philosophy and literature, with particular reference to the Presocratics.