

2017 (1) Frühling



**eisodos**  
Zeitschrift für  
Antike Literatur  
und  
Theorie

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

Herausgegeben von Bettina Bohle und Lena Krauss

Erscheinungsort: Berlin

ISSN: 2364-4397

eisodos erscheint unter dem Copyright CC BY.

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

## Wissenschaftlicher Beirat

Manuel Baumbach

*Ruhr-Universität Bochum*

Stefan Büttner

*Universität Wien*

Jonas Grethlein

*Universität Heidelberg*

Hans Ulrich Gumbrecht

*Stanford University*

Rebecca Lämmle

*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 antiker Literatur und des Theorievergleichs.

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

Das **eisodos**-Titelbild stammt aus den Illustrationen zu Alexander Popes *The Rape of the Lock* von Aubrey Beardsley, welche in der Online-Edition dieses Gedichts der Bibliothek der University of Adelaide zu finden ist (<https://ebooks.adelaide.edu.au/p/pope/alexander/rape/complete.html>).

2017 (1) Frühling

**eisodos**  
Zeitschrift für  
Antike Literatur  
und  
Theorie

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort der Herausgeberinnen . . . . .	1
Antike experimentell!	
Prodromos Tsinikoris . . . . .	2
The Signification of a Curl	
Sophie Emilia Seidler . . . . .	6
Buchrezension	
Stephan Renker . . . . .	17

---

# VORWORT DER HERAUSGEBERINNEN

Liebe Leserinnen und Leser von **eisodos**,

was für ein Wetter! Regen, Hagel, Sonnenschein – so oder ähnlich gestaltete sich das Osterwetter in Berlin. Ganz offensichtlich ist es April.

In ähnlich buntem Sinne bietet auch die erste Frühlingsausgabe nach der thematischen Neuorientierung von **eisodos** einen ganzen Strauß unterschiedlicher Themen: Da gibt es das moderne griechische Theater im Interview mit dem Regisseur und Theaterautor Prodromos Tsinikoris, die lateinische Rezeption des Griechischen in Stephan Renkers Rezension von Hutchinsons *Greek to Latin* (2013) und erstmalig gibt es auch einen Beitrag aus der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, der sich sich nur am Rande mit der Antike beschäftigt: Sophie Emilia Seidler von der Universität Wien blickt aus Lacanischer Perspektive auf Alexander Popes Gedicht über den Raub Berenikes Locke. Dies freut uns besonders, weil es zeigt, dass unsere thematische Öffnung weg der Beschäftigung mit der Antike auf fruchtbaren Boden gefallen ist.

Insbesondere für solche Beiträge hat **eisodos** zwei neue Mitglieder für unseren wissenschaftlichen Beirat gewinnen können. Wir freuen uns, Prof. Linda Simonis aus Bochum und Prof. Gerhard Poppenberg aus Heidelberg zu begrüßen.

Nun bleibt uns noch, unseren Leserinnen und Lesern viel Freude bei der Lektüre zu wünschen. Haben Sie einen guten Semesterstart und ein gelungenes Semester! Die nächste Ausgabe von **eisodos** erscheint erst zu Beginn des Herbstsemesters. Bis dahin bombardieren Sie uns mit Fragen, Anregungen, Kritik, Beiträgen und bleiben Sie uns gewogen!

Die Herausgeberinnen

Bettina Bohle

*Universität Bonn*

Lena Krauss

*Universität Zürich*

und die Redaktionsassistentin

Helen Neutzler

*Ruhr-Universität Bochum*

---

# ANTIKE EXPERIMENTELL!

## *Ein Interview mit Prodromos Tsinikoris*

Prodromos Tsinikoris

*Regisseur & Theaterautor*

**eisodos** Du leitest zusammen mit Anestis Azas die Experimentierbühne des Athener Nationaltheaters. Wie wichtig ist die griechische Antike für Deine Arbeit?

**Prodromos Tsinikoris** Was meinst Du mit Antike? Aischylos oder Euripides oder Aristophanes?

**eisodos** Bringt ihr z. B. zeitgenössische Dramatiker, die sich auf diese Tradition beziehen? Spielt das überhaupt eine Rolle?

**Prodromos Tsinikoris** Nein, tut es nicht. Ich tue mich mit der Frage schwer. Wieso soll das eine Rolle spielen?

**eisodos** Beim Nationaltheater würde ich erwarten, dass sie eine Traditionspflege betreiben.

**Prodromos Tsinikoris** Ist das in Deutschland so? Dass jedes Jahr irgend so ein Schiller gemacht werden muss oder ein Goethe?

**eisodos** Ja, ich glaube schon.

**Prodromos Tsinikoris** Bei uns ist das nicht so, aber das hat damit zu tun, dass solche klassischen Texte nicht während der Wintersaison laufen, sondern immer im Sommer. Die Leute fangen jedes Jahr im April an, Tragödien und Komödien zu proben, die dann im Sommer in den *open air*-Theatern Griechenlands auf und ab touren.

**eisodos** In den historischen Theatern.

**Prodromos Tsinikoris** Ja, in den antiken Theatern. Nicht in geschlossenen Räumen. Im Sommer bei über 40 Grad tut sich das keiner an. Und deshalb kommt das sehr selten vor, dass solche Stücke – ich spreche jetzt von den drei Tragikern und Aristophanes – in einem geschlossenen Theater während des Winters, von Herbst bis Frühling gezeigt werden.

Letztes Jahr hatten wir einen solchen Fall mit dem Stück *Die süße Tyrannei des Ödipus* von Maria Protopappa, das ist eine Schauspielerin und Regisseurin.

Es gibt hier das Gefühl, antike Tragödien – das sind unsere Wurzeln und wir sind die einzigen die das richtig spielen können. Genau wegen dieser Tradition gibt es bestimmte Benimm-Regeln, diese Regeln hat Maria in ihrem Stück untergraben und ironisch bespielt. Das kam bei den griechischen Kritikern gar nicht gut an. Aber Gott sei Dank ist Barbara Engelhard vom Fast Forward-Festival in Braunschweig gekommen und hat das Stück zu einem Festival junger europäischer Regisseure in Deutschland eingeladen.

**eisodos** Was sind das für Regeln?

**Prodromos Tsinikoris** Zum einen darf eine Tragödie nicht lustig sein. . . . Lustig ist nicht das richtige Wort . . . man sollte sich bei einem Tragödienabend nicht unterhalten, man darf keine Witze machen. Es ist kein Tabu, man kommt nicht ins Gefängnis, wie in der Türkei, aber die Leute tun sich schwer. Ich kann das nicht richtig erklären, man muss schon hier sein, um zu verstehen, wie das gemeint ist. Man kann auch nicht so leicht mit festgemachten, vorgezeichneten Rollen experimentieren. Ödipus muss ein Tyrann sein, der bestraft wird. Genauso wie Kreon in der *Antigone*. Meistens ist es eine einfache schwarz-weiße Weltanschauung, bei der die Bösen am Ende bestraft werden für ihre Hybris. Aber ich finde, darum geht es in den Stücken gar nicht und umso weniger geht es darum in der Welt.

**eisodos** Wenn deutsche Regisseure so ein Stück machen, wollen sie häufig neue oder ambivalente Lesarten finden. Gibt es also in Griechenland eher tradierte Interpretationen?

**Prodromos Tsinikoris** Jeden Sommer touren 20, 30 Theaterkompanien durch das Land, die spielen dann drei Mal *Antigone* oder die *Orestie* und es ist jedes Jahr das gleiche. Es gibt keine Bereitschaft, neue Ausdrucksformen zu finden oder mit den Darstellern oder der Darstellerkunst zu experimentieren. Das hat auch damit zu tun, dass Touren kostet, es gibt 30 Leute, die bezahlt werden müssen und damit das klappt, konstruierst du ein Stück, das bei den Leuten gut und sicher/safe ankommt. Und was kommt bei den Leuten gut an? Ein, zwei TV-Stars, die dann Kreon spielen oder Klytaimnestra, Agamemnon oder Medea. Man greift auf Formeln zurück, die das Publikum schon kennt. Jeder Sommer ist für mich eine Tortur, du siehst das gleiche Stück, bei dem nur die Schauspieler sich geändert haben oder auch nicht, du siehst auch dieselben Kostüme und das gleiche Licht – es gibt da keinen Willen zum Risiko. Das kann ich finanziell verstehen, aber von einem künstlerischen Standpunkt her nicht. Solche Herangehensweisen gibt es bestimmt auch in Deutschland. Und es gibt natürlich auch Ausnahmen in Griechenland. Ich will nicht sagen, dass man in Deutschland eine Tragödie besser liest als in Griechenland. Es gibt Regisseure, die interessiert die griechische Antike gar nicht. Wer macht z. B. noch Aristophanes in Deutschland?

**eisodos** Du z. B. mit *Utopia in Progress*.



**Prodromos Tsinikoris** Aber das war total anders. Das war im Kontext einer griechisch-deutschen Koproduktion, bei der man diesen Stoff unterbringen wollte/sollte/durfte, aber sonst macht das keiner und das ist auch verständlich ...

**eisodos** Warum?

**Prodromos Tsinikoris** Weil es bessere Komödien gibt. Bei Aristophanes muss man, meiner Meinung nach, nur den Kern nehmen, also das, worum es in dem Stück geht, und all die Insider-Jokes kann man weglassen. Was auch viel gemacht wird: die Stücke werden 1:1 ins Heute interpretiert. Perikles ist dann Papandreou. Ich kann mit sowas nicht viel anfangen. Ich kann mich erinnern, dass Thalheimer im Deutschen Theater eine *Orestie* gemacht hat, bei der er den letzten Teil einfach rausgeschnitten hat. Am Ende ist Orestes allein auf der Bühne und wartet auf die Götter, die nicht kommen. Das ist eine sehr mutige Zäsur. Das könnte man hier in Griechenland nicht machen.



*Telemachos—Should I Stay Or Should I Go?* © Ute Langkafel MAIFOTO

**eisodos** Die Stücke werden ja auf neugriechisch aufgeführt. Gibt es da je eine Auseinandersetzung über die Übersetzung?

**Prodromos Tsinikoris** Die Übersetzungen stammen häufig aus den 80er oder von noch früher. Es gibt einen Hunger auf neuere Übersetzungen, auf bessere Übersetzungen, aber einen Streit gibt es eigentlich nicht. Immer wenn eine Tragödie aufgeführt wird und sie hat eine neue Übersetzung, dann freuen sich die Leute und die Kritiker eher und sagen z. B.: „ah, jetzt habe ich Aischylos besser verstehen können“.

**eisodos** Wie ist das in deiner eigenen Arbeit?

**Prodromos Tsinikoris** Bei dem Genre, mit dem ich mich beschäftige, Dokumentartheater, gibt es nicht so viel Spielraum, um antike Stücke einzubeziehen. *Prometheus*

war natürlich so ein Stück mit Rimini Protokoll, dann die *Odyssee* bei *Telemachos*, die *Vögel* von Aristophanes bei *Utopia in Progress*, das war irgendwie so ein Zyklus, der sich geschlossen hat.

**eisodos** Deine letzten Stücke haben sehr aktuelle Bezüge, so z. B. *Clean City* oder *Stadt Land Flucht*.

**Prodromos Tsinikoris** Bei *Telemachos* ging es auch ums Jetzt, aber da gab es eben diese antike Folie. Jetzt kommt das immer ein bisschen abhanden, ich weiß nicht, ob das gut ist oder schlecht. Dieses Klischee z. B. von Euripides und *Die Troerinnen* machen und dann über Flüchtlinge sprechen – das macht Jelinek mit Stemann zusammen viel besser.

**eisodos** Moderne Dramatiker sind also näher dran an der Jetzt-Zeit als solche Folien?

**Prodromos Tsinikoris** Ja, es gibt auch nicht so viele Folien, bei denen ich sagen würde „ah guck mal, das kann man jetzt 1:1 übersetzen“. Aber z. B. kann man heute wahrscheinlich wieder eine gute *Antigone* in der Türkei machen, die Entscheidung von Erdogan, die Toten des Militärputsches nicht zu begraben, das kann man 1:1 in der *Antigone* wiederfinden, das könnte man schon machen. Oder die Frauen in Polen, die auf die Straßen gehen und für Frauenrechte streiken, könnten heute eine *Lysistrate* sein. Aber wie gesagt, ich weiß nicht, ob man das so einfach 1:1 übersetzen sollte und nicht irgendwie tiefer in die Texte reingehen müsste.

**ÜBER PRODROMOS TSINIKORIS** Prodromos Tsinikoris arbeitet als Schauspieler und Regisseur. Er wurde 1981 in Wuppertal als Sohn griechischer Gastarbeiter geboren und ging 1999 nach Thessaloniki, um an der Theaterfakultät der Aristoteles Universität zu studieren. Von 2005 bis 2008 war er festes Ensemblemitglied des Theaters „Piramatiki Skinitis Technis“. Er arbeitet u. a. mit dem Regisseur Dimiter Gotscheff und mit Rimini Protokoll. Arbeiten als Regisseur mit Bezug auf antike Stoffe und Texte sind u.a. *Telemachos—Should I Stay Or Should I Go?* (2013, Ballhaus Naunynstrasse / Berlin, Onassis Cultural Centre / Athen) und *Utopia in Progress* (2014, Junges Theater Konstanz). Seit 2015 leitet er, zusammen mit Anestis Azas, die Experimentalbühne des Athener Nationaltheaters.

---

# THE SIGNIFICATION OF A CURL

## *A Lacanian Interpretation of Alexander Pope's mock-heroic The Rape of the Lock*

Sophie Emilia Seidler

*Universität Wien*

1. Alexander Pope's mock-epic *The Rape of the Lock* (first published 1712) is prone to investigations on gender roles—one only needs to think of the title's double entendre, indicating violent theft as well as sexual cruelty—and has, hence, gained much attention within feminist and gender-theoretical criticism. Payne<sup>1</sup> provides an overview of various gender-focussed approaches towards the anti-heroic poem, while Cohen's input<sup>2</sup> seems crucial to a subversive reading. Most critics analyse Belinda's part, Trimble<sup>3</sup> focuses on Clarissa's ambiguous role, whereas Martindale<sup>4</sup> investigates how masculinity is depicted.

Alexander Pope superscribes his "heroi-comical poem" quoting and adapting Martial's barber (*Epigr.* 12,84), who has robbed a customer of his locks instead of trimming them:

Nolueram, Belinda, tuos violare capillos,  
Sed juvat hoc precibus me tribuisse tuis.<sup>5</sup>

"I did not intend to injure your hair, Belinda, but it delights me to have complied with your request."<sup>6</sup>

Meant to make Arabella Fermor, to whom the poem is dedicated, laugh, Pope, imitating the rapacious barber, enjoys, takes delight (*juvat*) in having deprived his heroine of her hair. Yet, the preliminary epigram does not only point to the poet's amusement in exerting the "rape" through cartooning it literarily, but also reveals a dimension crucial for interpretation: Through a replacement of Martial's male addressee, Polytimus,<sup>7</sup> by female Belinda, Pope anticipates the poem's determining issue—gender travesty. The comparison of Belinda and Othello in Canto 5 demonstrates the female/male-transformation even more.

---

<sup>1</sup> Payne (1991).

<sup>2</sup> Cohen (1972).

<sup>3</sup> Trimble (1974).

<sup>4</sup> Martindale (1983).

<sup>5</sup> Pope (1998) 33.

<sup>6</sup> Translation Sophie Emilia Seidler.

<sup>7</sup> Mart. *Epigr.* 12,84.

Pope undertakes another humorous twist: While Martial's Polytimus visits the barber to have his hair or beard cut,<sup>8</sup> although not all of his hair, Belinda never asked for a hair cut by any beau. The perpetrators' reaction is similar though: Both men are amused and proud of their depilatory theft, which is another reason why the satiric epigram is well suited as a motto for Pope's enterprise. Choosing an ancient burlesque author as patron supports Pope's satiric project—he inscribes himself in the subversive genre of mock-epics which already implies a comic perspective on masculinity and male heroism as presented in epics as for example Homer's *Iliad* or Virgil's *Aeneid*.

Yet it seems that the eponymic item itself, Belinda's lock, has not received due interpretation although it constitutes a substitute for both masculinity and femininity, as well as a symbol of maidenhood, beauty, youth, life and power—an object of desire, in Lacanian terms, subverting and transcending sex and gender.

Hence, this article tries to approach the strand of hair suggesting it represents a symbolic phallus—a signifier without signified, oscillating, receding, and surrogating gendered categories. This fetishization, used to establish and maintain gender roles and power structures between men and women, is thoroughly analysed by Jacques Lacan (1901–1981). His theories on phallogentrism may seem slightly outdated in today's psychoanalytic practice, but still hold true for the literary discourse organised by patriarchal order as can be stated of both, the classic genre of epics and British 18<sup>th</sup>-century poetry (among others). It is no anachronism to apply Lacan's theses to a poem of Pope's, since Lacan himself, and Freud before him, used literary examples, very often from former times rather than contemporary works, as role models for their psychoanalytic theory, which is often seen as a reason to abandon both these theorists from real life psychoanalysis and to confine them to literature.

Conversely, Pope's major topics in this epyllion deal with erotic travesty, domination, and subordination to a fetishized object, Lacan can be clue to a deeper understanding of the poem's economy of thought and desire. Pope already exceeds synchronistic borders by mingling ancient elements and contemporary issues (such as the superficiality of contemporary aristocratic society)—yet by means of his mock-comment on fetishization and the permeability and instability of gendered roles within this poem, he even seems to anticipate modernistic gender discussion.

For instance, it is not Belinda who is the object of the Baron's love, but the lock itself which is later deified and praised. It thus obtains functions far beyond its trivial worth. By depriving her of her hair while evoking Martial's Polytimus, the Baron, and Pope, being her author and creator, castrate and mutilate Belinda—the “phallus” she loses dissipates to heaven where it becomes a visible sign of its exorbitant significance. This

---

<sup>8</sup> Obermayer (1998) 89 presents an interesting view on Martial's hair cutting as a means to end up a homosexual relationship. A further comparative analysis of Pope and Martial would be worth consideration.

will be shown by a close-read characterisation of the lock's attributes which will lead to further investigation on the roles accredited to it by the poem's protagonists.

2. "Dire offence from am'rous causes" (1,1) calls Pope the topic of his poem in the opening line of Canto 1, before his narrator, half-moralising, half-ironic, commences his warning plea for chastity to the protagonist, Belinda, who is presented as a sleeping beauty encountering mystical fairies and sylphs in a dream (1,19–36). They admonish her not to give herself to any beau, in order to protect her maidenhood, as coquetry would lead to some "dread event" (1,109) not yet nameable (cf. 1,111): "Beware of all, but most beware of man!" (1,114). But noticing a "Billet-doux" (1,118), "all the Vision vanish'd" (1,120), she undertakes an extensive styling procedure (1,121–148), assisted by the sylphs, which is depicted by opulent paraphrases of trivial accessories (thus, for instance, 1,135–136).

Only in Canto 2, the readers learn about the "dread event's" very nature—it is here we encounter Belinda's lock for the first time:

"This Nymph, to the destruction of mankind,  
Nourish'd two Locks, which graceful hung behind  
In equal curls. . ."9

The sylphs and Belinda herself equate the lock in its original, not detached, position to her untouched maidenhood. As long as she "nourishes" (cf. 2,20) the lock, no suitor is heard, which is why the sylphs still have just reason to plead for everlasting virginity. This, in addition to flawless reputation, innocent dalliance, and erotic appeal at the same time ("Favours to none, to all she smiles extends; / Oft she rejects, but never once offends", 2,11–12), establishes the very essence of Belinda's femininity. She can, hence, be considered as "being whole".<sup>10</sup>

The lock's destructive power, however, is then specified by a comparison to animal traps, enrapturing lovers' hearts and minds—thus the donjuanesque baron, who does not receive a name throughout the entire epyllion:

"Th' advent'rous Baron the bright locks admir'd;  
He saw, he wish'd, and to the prize aspir'd.  
Resolv'd to win, he meditates the way,  
By force to ravish, or by fraud betray."11

He raises Belinda's curl over all love tokens already acquired, which he even sacrifices solemnly in order to attain the one desired pledge (2,35–46). He begs "with ardent eyes / Soon to obtain, and long possess the prize" (2,43–44). The attention the lock gains

<sup>9</sup> Pope (1998) 2,19–21.

<sup>10</sup> Lacan (1958) 287.

<sup>11</sup> Pope (1998) 2,29–32.

by all of the protagonists of Pope's mock-epic appears distortedly exaggerated and thus humorous for readers, but the importance exceeding its actual worth is evident to the internal characters, who charge it with deep emotions such as existential fear, identity trouble and uneasiness about gendered roles. In Lacanian terms, the implementations of power ascribed to the beloved object are similar to the function of a symbolic phallus.

According to Lacan, the phallus is neither "phantasy" nor "object",<sup>12</sup>

"even less the organ, penis or clitoris, that it symbolizes. [...] For the phallus is a signifier, a signifier whose function, in the intrasubjective economy of the analysis, lifts the veil perhaps from the function it performed in the mysteries. For it is the signifier intended to designate as a whole the effects of the signified, in that the signifier conditions them by its presence as a signifier."<sup>13</sup>

Lacan refers to Freud's comments on the castration complex, associated with castration anxiety and penis envy, when he proposes that the (symbolic) phallus represents the "desire of the Other",<sup>14</sup> which to the child is primordially the mother as it experiences a separation from her as soon as the father, or more generally spoken, the metaphoric "name-of-the-father"<sup>15</sup> intrudes on the first bonding between mother and child. During this phase, a child suffers a "demand for love"<sup>16</sup> which it believes to have lost to the father. It therefore follows:

"If the desire of the mother is the phallus, the child wishes to be the phallus in order to satisfy that desire."<sup>17</sup>

From the mother's desire for a phallus, the child learns its absence:

"Here is signed the conjunction of desire, in that the phallic signifier is its mark, with the threat or nostalgia of lacking it."<sup>18</sup>

There is no item or potency to possess, but the symbolic signifier, the mere name of the phallus, which leads to self-conscious power within a gendered, hence phallogocentric, framework.

The following Canto explicates the curl's power in an even more thorough manner, as the plot reaches the narrative's climax. Here, Pope narrates a fine society's frivolous leisure gathering at Hampton-Court in the same mock-pathetic manner as used in the rest of the poem.<sup>19</sup> The guests, including the baron and Belinda, enjoy gossip (3,11–18),

---

<sup>12</sup> Lacan (1958) 285.

<sup>13</sup> Lacan (1958) 285.

<sup>14</sup> Lacan (1958) 289.

<sup>15</sup> Lacan (1996) 230.

<sup>16</sup> Lacan (1958) 289.

<sup>17</sup> Lacan (1958) 289.

<sup>18</sup> Lacan (1958) 289.

<sup>19</sup> Pope's humorous strategies are summarised by Hyman (1960).

coffee (3,105–120) and card-games, the last of which Belinda wins triumphantly (3,75–100). Coffee “sent up in vapours to the Baron’s brain / New Stratagems, the radiant lock to gain” (3,119–120)—as a result, he undertakes the enterprise of achieving the curl with the support of Clarissa, who provides him with the tool needed (3,125–130). Although thus equipped with a “two-edg’d weapon” (3,128), i. e. a pair of little sewing scissors, the baron fails at his first attempts because the guardian sylphs, thoroughly in charge of Belinda’s maidenly honour, prevent the rapacious deed:

“... she bends her head.  
Swift to the lock a thousand sprites repair,  
A thousand wings, by turns, blow back the hair,  
And thrice they twitch’d the diamond in her ear,  
Thrice she look’d back, and thrice the foe drew near.”<sup>20</sup>

But when Ariel, Belinda’s major guardian, “view’d, in spite of all her art, / An earthly Lover lurking at her heart” (3,143–144), already supposing an indecent fall, he withdraws, whereby the baron succeeds to cut one of Belinda’s tresses “From the fair head, for ever, and for ever!” (3,153–154). The baron bursts with excitement:

“Let wreaths of triumph now my temples twine,”  
(The victor cried) “the glorious prize is mine!  
While fish in streams, or birds delight in air, [...] ]  
So long my honour, name, and praise shall live!”<sup>21</sup>

Belinda, however, reacts hysterically: The volume of her “screams of horror” (3,156) is satirically compared to mourning shrieks uttered

“When husbands, or when lapdogs breathe their last;  
Or when rich China vessels fall’n from high,  
In glitt’ring dust and painted fragments lie!”<sup>22</sup>

Belinda, in contrast, lies in “rage, resentment, and despair” (4,9), after the baron’s dreadful “rape”, consoled by her maids, until the “dusky, melancholy sprite” (4,13) Umbriel sets out to encourage the personified goddess of spleen to inspire Belinda to revenge (4,15–78). Belinda is thus inflamed and commences an exclamation of grief, which presents the central scene of Canto 4:

“Was it for this you took such constant care  
The bodkin, comb, and essence to prepare?”

<sup>20</sup> Pope (1998) 3,134–138.

<sup>21</sup> Pope (1998) 3,161–170.

<sup>22</sup> Pope (1998) 3,158–160.

For this your locks in paper durance bound,  
For this with tort'ring irons wreath'd around?  
For this with fillets strain'd your tender head,  
And bravely bore the double loads of lead?"<sup>23</sup>

As Canto 1 informed about Belinda's time-consuming morning toilette, the readers now learn about the tedious effort she had made regarding her hair. Why she endured the pain becomes clear as she explains the social code connected to the curl—it was a visible sign of her virginity, as it attracted admirers, but showed that she had not given it away as a love token and lost her innocence to a gallant suitor:

"Gods! shall the ravisher display your hair,  
While the fops envy, and the ladies stare!  
Honour forbid! at whose unrivall'd shrine  
Ease, pleasure, virtue, all, our sex resign.  
Methinks already I your tears survey,  
Already hear the horrid things they say,  
Already see you a degraded toast,  
And all your honour in a whisper lost!  
How shall I, then, your helpless fame defend?"<sup>24</sup>

After an actual rape grief could not be heavier. She precisely feels the "nostalgia of lacking",<sup>25</sup> as her soliloquy in Canto 4 displays. Belinda is as ashamed of the loss of her lock as any unmarried yet sexually experienced girl in the gossiping society's eyes could be. Her reputation as well as her social position as coquette, but decent damsel is at stake. Through the baron's humiliation, Belinda is at risk of losing all her attributes. She thus actually feels a deficiency, a lack, a "demand",<sup>26</sup> after the lock, being charged with values such as chastity and beauty, was ravished, especially by a man—even a paragon of stereotypical masculinity, as the baron is labelled "advent'rous" (2,29), strategic ("New Stratagems", 2,120), "bold" (5, 79) "proud" and triumphant (cf. 4,139). A symbolic castration is executed; to Belinda, the baron seems to have everything she longs for—an envious feeling comparable to penis envy.

As the sylph did before, Belinda too now fears for her reputation: She envisions rumours, raised by the baron's boasting over his accomplishment, which could easily be interpreted as a voluntary amorous present from belle to beau. Before Belinda's status is violated, her friend Thalestris wishes "Men, monkeys, lap-dogs, parrots, perish all!" (4,120). She asks for the lock to be returned, but the baron refuses, although a friend

---

<sup>23</sup> Pope (1998) 4,97–102.

<sup>24</sup> Pope (1998) 4,103–112.

<sup>25</sup> Lacan (1958) 289.

<sup>26</sup> Lacan (1958) 286.



of his also recommends the refund (4,121–130). His triumphant speech assigns further attributes to the lock:

“But by this lock, this sacred lock I swear,  
 (Which never more shall join its parted hair;  
 Which never more its honours shall renew,  
 Clipp’d from the lovely head where late it grew)  
 That while my nostrils draw the vital air,  
 This hand, which won it, shall for ever wear.”<sup>27</sup>

For him, the lock implies even more: it is an almost fetish-like erotic teaser, challenge, chivalrous quest, and demonstration of his masculinity. The latter seems in need of defence.<sup>28</sup> Having burned all love tokens and traces of former erotic conquests<sup>29</sup> and been beaten by Belinda in the card game battle, he needs to re-establish his virility—though humorous, Pope shows the baron’s nonconformist behaviour within the court’s superficial, fairy-like leisure cosmos. Nameless as he is, he paradoxically intends to inscribe his name onto the stars with the very lock (cf. 3,161–170). Indeed, the very notion of the word “name” hints at its surrogating character as a mere, empty signifier without any signified, e. g. the baron’s actual name. Belinda’s erotic rejection could be considered as inferiority to a maid, which is why he feels obliged to achieve the strand of hair, and to flaunt with it. His manly reputation can therefore only be rescued by the violent act of “raping” her lock. He refuses to restore the symbolic phallus that it is, because he needs “to mask its lack”.<sup>30</sup>

Belinda, on the other hand, appears “in beauteous grief” (4,143) over the “long-contented honours of her head” (4,140): She curses the “detested day, / Which snatch’d my best, my fav’rite curl away!” (4,147–148) and wishes not to have come to Hampton-Court at all (4,149–156), reconsiders the morning’s bad omens (4,161–166) and now herself pleads for chastity: “What mov’d my mind with youthful lords to roam?” (4,159). Belinda feels mutilated, almost castrated:

“See the poor remnants of these slighted hairs!  
 My hands shall rend what ev’n thy rapine spares:  
 These, in two sable ringlets taught to break,  
 Once gave new beauties to the snowy neck.  
 The sister-lock now sits uncouth, alone,  
 And in its fellow’s fate foresees its own;

<sup>27</sup> Pope (1998) 4,133–138.

<sup>28</sup> Cf. Cohen (1972) 55.

<sup>29</sup> Space precludes a further investigation of the baron’s Donjuanism. Though, it has been argued that Casanova-like behaviour can be interpreted as a strategy to conceal homosexuality and thus, within a traditional phallogocentric discourse, hide the most effeminate attitude a man can have. cf. Rank (1924).

<sup>30</sup> Lacan (1958) 289.

Uncurl'd it hangs, the fatal shears demands,  
And tempts once more thy sacrilegious hands."<sup>31</sup>

The final couplet of Canto 4 deciphers the analogy of virginity and ravished hair even more manifestly: "Oh hadst thou, cruel! been content to seize / Hairs less in sight, or any hairs but these!" (4,175–176). That hair the baron should have taken instead is an allusion to pubic hair, and thus reveals a sense of defloration. Had he seized that instead of her visible curl, she would still be considered as worthy of a chaste virgin's label although the signified, the loss of her maidenly honour, would not correspond to the signifier. An awareness of empty signifiers is not only common in modern approaches, but already inherent in the 18<sup>th</sup> century make-up discourse that Pope is clearly playing with (cf. 1,121–148). In discussions of artificiality and nature, it was always a problem that women betray their own nature by the cosmetic crafts, as can, for instance, also be deduced from Swift's *Beautiful Young Nymph Going to Bed* (1734) or Hamlet's critique in women's "painting": "God has given you one face and you make yourselves another" (3,I). Belinda's reputation as a virgin would not, in such case, signify her actual being sexually innocent, but her being seen as such—as make-up would make women look pretty who naturally would not be beautiful.

Canto 5 is primarily (5,9–34) concerned with Clarissa's wise "lecture on good humour",<sup>32</sup> secondarily (5,37–52) with the other girls' decision to take revenge, which is further exerted with support of the sylphs (5,53–86). Belinda stabs her foe, the baron, with a bodkin passed down to her from generation to generation (5,87–96), but still the baron refuses to "Restore the Lock" (5,103). The victory in the end, however, is Belinda's. The urgent desire to regain the lock enables her to unwomanly deeds: She bursts with rage and, assisted by sylphs and fellow-maids, manages to besiege all beaux attending Hampton-Court with a curious range of weapons (cf. 5,53–86): "No common weapons in their hands are found, / Like Gods they fight, nor dread a mortal wound" (5,43–44). In her striving to regain the precious lock, Belinda resembles Othello when he asks for the treacherous handkerchief:

"Restore the lock!" she cries; and all around  
"Restore the lock!" the vaulted roofs rebound.  
Not fierce Othello in so loud a strain  
Roar'd for the handkerchief that caus'd his pain".<sup>33</sup>

The gentle, lovely maid, in the beginning of the epyllion presented as a passive sleeping beauty, is now compared to and even surpasses a model of male brutality and rage.<sup>34</sup> Yet

---

<sup>31</sup> Pope (1998) 4,167–174.

<sup>32</sup> Trimble (1974) 673.

<sup>33</sup> Pope (1998) 5,103–106.

<sup>34</sup> Cf. Cohen (1972) 59.

the lock cannot be found anymore (5,105–110). The poem’s narrator informs her as well as the extradiegetic readership about the curl’s fate:

“But trust the Muse—she saw it upward rise, [. . .]  
A sudden star, it shot through liquid air,  
And drew behind a radiant trail of hair”.<sup>35</sup>

Transformed to a shooting star, the lock shall no longer be mourned,

“which adds new glory to the shining sphere!  
Not all the tresses that fair head can boast  
Shall draw such envy as the lock you lost”.<sup>36</sup>

The ravished lock is to warrant Belinda’s everlasting fame, to her establish immortality, which is why she can confidently cease mourning:

“For, after all the murders of your eye,  
When, after millions slain, yourself shall die:  
When those fair suns shall set, as set they must,  
And all those tresses shall be laid in dust,  
This lock, the Muse shall consecrate to fame  
And ’midst the stars inscribe Belinda’s name.”<sup>37</sup>

Through this final stanza, the poet hints with a wink to the metapoetic function of the “Rape of the Lock”—Belinda herself would be forgotten unless the rapacious episode had happened, and had been “mark’d by none but quick, poetic eyes“ (5,124). Pope creates Belinda’s fame by poeticising the rape—intradiegetically, she would but be one of many indistinguishable maids at Hampton Court if she still possessed both her curls, extradiegetically, her figure would not be central to a literary work. This rape being committed, within the text or by the text itself, Belinda’s name gains attention she otherwise would not have.

Yet she does not retrieve the object desired—instead, it disappears, only to reappear in the sky. Thus, it becomes deified, sacred, and transcendent to such an extent that it bears an almost mythic potency. It is the “simulacrum”<sup>38</sup> of the symbolic phallus, desired by both, acquired by none. As Lacan’s phallus, it is a “signifier of [. . .] *Aufhebung* [the German term, meaning both, annulment and elevation, is used in the original] itself, which it inaugurates (initiates) by its disappearance”.<sup>39</sup> The signifier, which transports high

<sup>35</sup> Pope (1998) 5,123–128.

<sup>36</sup> Pope (1998) 5,142–144.

<sup>37</sup> Pope (1998) 5,145–150.

<sup>38</sup> Lacan (1958) 285.

<sup>39</sup> Lacan (1958) 288.

values and morals, is lifted towards divine spheres while it leads this same set of values ad absurdum. Neither Belinda nor the baron are mentioned again; the phallus' might is the only element of the gendered signification process to remain, visible, almighty, infinite and metaleptic.

3. All protagonists engage in this erotic travesty, bestowing powerful attributes, e. g. triumph and fame, and moral values such as virginity to a seemingly trivial lock. As a result, it gains significance comparable to that of Jacques Lacan's symbolic phallus. Not only a rape is mourned, but also a symbolic castration, and the latter by both Belinda and the baron. The precious object of desire, symbolising femininity as well as virility, recedes in the end; it is apotheotically mystified, just as Lacan states of the phallus. Being a signifier, and even a mere, empty signifier, Belinda's curl causes gender performance and re-shaping of traditional roles—signifying nothing but a trace of a presence, a presence in absence.

sophie.seidler@gmx.at

**ABOUT THE AUTHOR** Sophie Emilia Seidler is a graduate student of Comparative Literature and Classics at the University of Vienna. She received her B. A. in Comparative Literature and German Studies at the Freie Universität Berlin. Her major interests include the representation and transformation of gender and power structures in ancient, modern, and postmodern literature.

## BIBLIOGRAPHY

### Primary Sources

Pope (1998): A. Pope, *The Rape of the Lock. Selected Poetry*. Ed. by P. Rogers. Oxford, 32–53.

Martial (2013): M. Valerius: “Epigramm 12,84.” In: *Epigramme*. Ed. by P. Barié and W. Schindler. Berlin, 910.

Shakespeare (1958): W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. by A. Thompson and N. Taylor. London.

Swift (1958): J. Swift, “A Beautiful Young Nymph Going to Bed.” *The Poems of Jonathan Swift*. Ed. by H. Williams, vol. 2, 2<sup>nd</sup> ed. Oxford, 73–74.

### Secondary Literature

Cohen (1972): R. Cohen, “The Reversal of Gender in *The Rape of the Lock*”. In: *South Atlantic Bulletin* 37.4, 54–60.

- Hyman (1960): S. E. Hyman, "The Rape of the Lock". In: *The Hudson Review* 13.3, 406–12.
- Lacan (1996): J. Lacan "The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis" (1953). In: J. Lacan, *Écrits: A Selection*. Ed. by A. Sheridan. 3<sup>rd</sup> ed. New York.
- Lacan (1977): J. Lacan, "The Signification of the Phallus (1958)". In: *Écrits: A Selection*. Ed. by A. Sheridan. 2<sup>nd</sup> Ed. New York.
- Martindale (1983): C. Martindale, "Sense and Sensibility: The Child and the Man in *The Rape of the Lock*". In: *The Modern Language Review* 78.2, 273–84.
- Obermayer (1998): H. P. Obermayer, *Martial und der Diskurs über männliche ,Homosexualität‘ in der Literatur der frühen Kaiserzeit*. Tübingen.
- Payne (1991): D. C. Payne, "Pope and the War against Coquettes; or, Feminism and *The Rape of The Lock* reconsidered—yet again". In: *The Eighteenth Century* 32.1, 3–24.
- Rank (1924): O. Rank, *Die Don Juan-Gestalt*. Leipzig, Wien.
- Trimble (1974): J. Trimble, "Clarissa's Role in *The Rape of the Lock*". In: *Texas Studies in Literature and Language* 15.4, 673–91.

---

# BUCHREZENSION

## *G. O. Hutchinson, Greek to Latin. Frameworks and Contexts for Intertextuality, Oxford 2013*

Stephan Renker

*Universität Hamburg*

Professor Gregory Hutchinsons kurze Selbstvorstellung auf den Internetseiten<sup>1</sup> der University of Oxford beginnt mit dem Satz:

In my research work I seek, unusually for a classicist, to give equal attention to Greek and to Latin, and to work on both prose and poetry.

Und in der Tat changiert Hutchinsons bisherige Publikationsliste zwischen Arbeiten zur griechischen Tragödie (*Aeschylus, Septem Contra Thebas*, Oxford 1985), der Dichtung des Hellenismus (*Hellenistic Poetry*, Oxford 1988), Ciceros Briefliteratur (*Cicero's Correspondence: A Literary Study*, Oxford 1998) und den Elegien des Propertius (*Propertius: Elegies Book IV, Cambridge 2006*). Eine erste buchgewordene Synthese aus Griechisch und Latein erschien bereits 2008 (*Talking Books: Readings in Hellenistic and Roman Books of Poetry*, Oxford 2008). Mit dem zuletzt erschienenen Buch *Greek to Latin: Frameworks and Contexts for Intertextuality* wird der Regius Professor for Greek seiner Selbstbeschreibung erneut gerecht. Ziel dieses Buches ist es,

„to promote ampler thought about intertextuality between the two literatures and at the same time to enrich the consideration of specific instances. It aims to do these things by exploring and exhibiting some of the mental frameworks and concrete contexts within which intertextuality happened.“<sup>2</sup>

Hutchinson geht leider auf keiner Seite auf theoretische Hintergründe der Intertextualitätsdebatte ein.<sup>3</sup>

Nach einer kurzen Einführung (1–2) behandelt Hutchinson in vier Teilen jeweils die Konzepte „Time“, „Space“, „Words“ und „Genre“. Begnügt er sich bei „Time“ noch mit

---

<sup>1</sup> URL = <http://www.classics.ox.ac.uk/gregoryhutchinson.html> (Stand: 05.03.17).

<sup>2</sup> Hutchinson, *Greek to Latin*, 1.

<sup>3</sup> Einen ersten Schritt in das weite Feld der Intertextualität erleichtert Schmitz, Th. A.: *Moderne Literaturtheorie und antike Texte. Eine Einführung*, Darmstadt 2002, 91–9. Weitere lohnenswerte Orientierungshilfen bieten aus meiner Erfahrung G. Allen: *Intertextuality*. London 2000; M. Worton, J. Still (Hgg.): *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester 1990; F. Berndt, L. Tonger-Erk: *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin 2013. Speziell für die Lateinische Literatur sei auf S. Hinds: *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge 1998 hingewiesen. Dieser Klassiker der lateinischen Intertextualität wird auch von Hutchinson (1, Anm. 1) erwähnt.

rund 40 Seiten, wachsen die folgenden Teile auf zunächst circa 90 („Space“ und „Words“) und schließlich auf rund 125 Seiten („Genre“) an. Abschluss des Buches und eindrucksvolle Manifestation der Belesenheit des Autors bilden eine Bibliographie von 50 Seiten (ca. 1350 [!] Titel), sowie zwei Indices („Index of Passages Discussed“ [407–424] und „General Index“ [425–438]). Damit liegt dem Leser ein Werk von knapp 440 Seiten vor, dessen Informationsdichte und Zitatenreichtum für den zartbesaiteten Leser manchmal abschreckend wirken können. Wie es bereits ein vorheriger Rezensent, der das Buch als *opus magnum* mit einem „monument“ vergleicht, ausgedrückt hat:

„... readers will either stand transfixed, or resent an eyesore encroaching into valuable peripheral vision. Like it or lump it—notice it you must.“<sup>4</sup>

Wie sich zeigen wird, zu Recht.

Hutchinsons erster Teil (5–42) legt das Augenmerk auf die zeitlichen Strukturen, in denen römische Autoren über die Interaktionen griechischer und lateinischer Literatur nachdenken. Er zerfällt in zwei Kapitel. Das erste, „Making Histories“ (5–24), beginnt mit der Beobachtung, dass literarische Werke, im Gegensatz zu ihren Autoren, die Zeiten überdauern und sich so außerhalb einer Chronologie bewegen. Somit sind Literaturen über zeitliche Grenzen hinweg miteinander vergleichbar (5–6). Dies führt zunächst zu dem – wie Hutchinson aufzeigt, keinesfalls „naturegegebenen“ – Konzept, Werke in chronologischer Reihenfolge zu ordnen. Dies zieht wiederum nach sich, dass sich die Autoren selbst als auf einer zeitlichen Skala befindlich einordnen (7–12). Hauptthema dieses ersten Kapitels ist die Beobachtung, dass besonders die römische Literaturgeschichte großen Aufwand betrieb, um eine strikte Zweiteilung in griechische und lateinische Literatur aufrechtzuerhalten. So lassen die Römer die lateinische Literatur just in dem Moment beginnen, in dem die Beschäftigung mit der griechischen Literatur als nicht mehr lohnenswert empfunden wird. Gleichzeitig, so zeigt Hutchinson anhand mannigfaltiger Beispiele auf, überschreiten lateinische Autoren immer wieder diese scheinbar eng gesteckten Vorgaben und ordnen sich oder andere in die „falsche“, also griechische, Reihe ein (17–22). Dennoch bevorzugt die Mehrzahl römischen Autoren, wenn griechische und lateinische Vorbilder zur Verfügung stehen, ihre eigenen, römischen Vorgänger als Autoritäten (22–24, unter anderem am Beispiel des Livius gezeigt).

Das zweite Kapitel „Strife and Change“ (25–44) beginnt mit Beobachtungen zum Gebrauch von Lexemen aus dem Wortfeld „alt und neu“ (25–26), der Feststellung, dass aus römischer Sicht die Griechen ihren literarischen Höhepunkt bereits mit Homer erreicht haben, während die lateinische Literatur seit ihren Anfängen als sich fortschreitend verbessernd angesehen wurde (27), sowie einer kurzen Untersuchung zur Abhängigkeit von „being the first and being the best“ (28). Lehrreich ist die semantische Erklärung zu *imitari*. Hier zeigt Hutchinson anhand vieler Beispiele auf, dass das Verb weniger passive

<sup>4</sup> Geue, T.: rez. in: Acta Classica LVII, 2014.

Nachahmung, sondern vielmehr aktives Ebenbürtigsein, ja sogar Überholen bedeutet: „a success, not an attempt“ (29). Programmatisch für das Konzept des „literal warfare“ (31) steht für Hutchinson das Zitat des Auctor ad Herennium (4.43): *armis Italia non potest vinci nec Graecia disciplinis* („an Waffen kann Italien nicht besiegt werden, und Griechenland nicht an Wissenschaften“). Während die Römer sich ihrer militärischen Überlegenheit den Griechen gegenüber nicht mehr versichern müssen, haben sie auf dem Gebiet der literarischen Kriegsführung weniger Selbstvertrauen (31). An das Thema Kriegsführung anknüpfend erkundet Hutchinson die Korrelation von „art“ und „courage“, von „military and moral decline“ und von „moral decline and military decline“ (33–34), ehe er in einem letzten und langen Abschnitt die Rivalitäten zwischen griechischen und römischen Dichtern behandelt (35–42). Besonderes Augenmerk liegt hierbei auf den Figuren Cicero und Vergil.

Im zweiten Teil (45–132) wendet sich Hutchinson den geographischen (aber auch mentalen) Räumen zu, in denen „writers and readers of Latin works had had—or were having or were to have—experience related to Greek literature“ (45). Dabei greift er von der Hauptstadt Rom räumlich immer weiter aus, bis er über die Stationen Süditalien, Sizilien, griechisches Festland, griechische Inseln über Kleinasien schließlich in Alexandrien landet. So arbeitet Hutchinson im Kapitel 3 „Rome, Villas, South Italy“ (45–76) zunächst Verbindungen solcherart heraus, wie sie zwischen Griechenland und Italien bereits „before the literary connection“ (46) bestanden. Hierbei reicht die Bandbreite der Beispiele von Odysseus’ Fahrten durch Sizilien und Italien, bis hin zur Übernahme des römischen Rechtswesens oder den Saturnalia von den Griechen. Bei der Untersuchung des Kontakts, der für die Literatur relevant ist, unterscheidet Hutchinson zwischen offizieller Kontaktaufnahme seitens der römischen Politik, nicht-öffentlichem Kontakt, der zum Beispiel von reichen Mitgliedern der Oberschicht privat organisiert wurde und Kontaktaufnahme der Griechen selbst (48). Theater und Bibliotheken spielen bei offiziellem Kontakt die wichtigste Rolle (48–51), während die griechischen Interessen an Kontakt von Philosophie und Rhetorik (52–54) oder von Buchhändlern oder Lehrern der griechischen Sprache (55–59) dominiert waren. Hieran anschließend analysiert Hutchinson das Interesse der römischen Elite am Kontakt mit Griechen. Hauptaugenmerk liegt hierbei ebenfalls auf der Erziehung der Jugend durch „distinguished Greeks“ (59), doch erörtert Hutchinson auch, dass „contact between Romans and literary Greeks [...] in many different ways“ (61) zustande kam. Dass sich der Austausch der Oberschicht mit gebildeten Griechen natürlich nicht nur auf die Häuser der Reichen in Rom, sondern auch auf die Villen auf dem Land bezog, arbeitet Hutchinson ebenso anhand mannigfaltiger Beispiele (65–70) heraus, wie die Bedeutung der Städte im Süden der italienischen Halbinsel (70–76). Hier legt Hutchinson den Schwerpunkt auf die zwei Aspekte „poets and drama“ (70), die besonders in den Städten Tarent, Rhegion und Neapel einflussreich waren.

In Kapitel 4 „Sicily, Athens, Rest of Greek Mainland, Rhodes“ (77–108) hält Hutchin-



son zunächst fest, dass für die Römer Syrakus als „most beautiful of all Greek cities“ (80) galt, ehe er den Großteil seiner Aufmerksamkeit Athen, „the pre-eminent city in mainland Greece as regards the experience of literary culture“ (81) widmet. Gründe für Besuche in Athen waren besonders Bildungsreisen, die immer wieder auch den politischen Umständen geschuldet waren (81–85). Beispiele für die römische Begeisterung für Athen abseits literarischer Werke bietet Hutchinson in dem Abschnitt „Constructing Athens“ (86–90), ehe er sich im Anschluss den Genres Philosophie (90–92), Rhetorik (92–95), Drama (95–96) und deren Präsenz in Athen zuwendet (96–97). Während es für die römische Oberschicht noch verschiedenste Gründe gab, den Rest des griechischen Festlandes zu bereisen (97–101), lag das Hauptinteresse der Rhodos-Reisenden auf den Redelehrern der Insel (101–108).

Im fünften und letzten Kapitel von Teil zwei nimmt Hutchinson den Leser mit nach „Asia“ (*et Asia quae non Europa, in qua etiam Syria, et Asia dicitur prioris pars Asiae, in qua es Ionia ac provincia nostra* [Var. L 5.16]), und nach einem Abstecher nach Marseille, mit nach Alexandrien. In „Asia“ kommen die Römer besonders mit bekannten Rhetoren ins Kontakt (109–113), darüber hinaus sind besonders die Städte Kleinasiens aufgrund ihres Reichtums und ihrer Luxusgüter Ziel von Rundreisen, die sich eben nicht nur einem Zentrum, sondern der Erkundung mehrerer Städte widmen (113–119). Nach den Abschnitten über die beiden Städte außerhalb Griechenlands und Asiens, Marseille und Alexandrien (120–129), beendet Hutchinson seine Reise mit Überlegungen zur Beziehung zwischen Römern und der griechischen Literatur, die zwischen „scorn“ und „enthusiasm and respect“ (131) oszilliert.

Mit dem dritten Teil bewegt sich Hutchinson weg von „Roman’s conception of literary history and [...] actual contact with artistic Greek“, hin zur griechischen Sprache. In Kapitel 6 „Two Languages“ (135–164) behandelt Hutchinson Römer, die in griechischer Sprache schrieben, zunächst auf dem Feld der Prosa (137–142), schließlich auf dem der Dichtung (143–146). Hierbei stellt sich der Bereich der Dichtung, besonders das Epigramm, als komplizierter heraus, als der der Prosa. Wie drastisch die sprachgeschichtlichen Unterschiede zwischen Griechisch und Latein sind, zeigt Hutchinson (148) anhand eines Vergleichs einer Cicero-Übersetzung (*Fin.* 2.52) des platonischen *Phaidros* (*Phaedr.* 250d3–5). Die folgenden beiden Unterkapitel „Borrowing“ (149–153) und „Scattering“ (153–156) gehen auf aus dem Griechischen übernommene Wörter (149–153) und auf Texte ein, in welchen Griechisch parallel zum Lateinischen verwendet wird (153–156). Zuletzt folgen zahlreiche Beispiele für Unterschiede zwischen den beiden Sprachen in Bezug auf Aufführungskonventionen (156–157), Wörterreichtum (158–159), Präzision (159–160) und Klang (160–163). Kapitel 7 „Transposition and Triads“ (165–182) zeigt zunächst auf, inwiefern sich die Beziehung von lateinischen zu griechischen Texten im Vergleich zu lateinischen zu lateinischen Texten darstellt. Konkret wird dies an den Autoren-Triaden Livus, Silius Italicus und Polybios (166–170), Valerius Flaccus, Vergil und Apollonios Rhodios (170–176), sowie Theokrit, erneut Vergil und Calpurnius Siculus (176–182) aufgezeigt.

Das vorletzte Kapitel des dritten Teils „Styles and Settings“ (184–199) behandelt stilistische Ähnlichkeiten und Neuerungen, die lateinische Autoren bei der Adaption der griechischen Texte vornehmen. Besonderes Augenmerk liegt hier auf den Rahmenbedingungen der jeweiligen Epoche, sowie dem persönlichen Stil des Autors. Dies zeigt Hutchinson zum Beispiel in den Unterkapiteln „Moving *Medea*“ (188–194), in dem es um die Adaptionen der euripideischen *Medea* durch Ennius und Seneca geht, und „Recreating the *Timaeus*“, in welchem sich Hutchinson mit dem Platon-Dialog und der Übersetzung Ciceros auseinandersetzt (194–199).

Zuletzt vergleicht Hutchinson in dem Kapitel „Trunk and Branches“ (201–219) nicht nur lateinische Adaptionen griechischer Texte, sondern auch lateinische Adaptionen lateinischer Texte. Themen abseits des Kanons behandelt Hutchinson besonders im ersten Unterkapitel „The Horses’s Teeth“ (201–205), in welchem er die Beschreibung von Pferde­zähnen bei den Autoren Aristoteles, Varro, Columella und Plinius dem Älteren vergleicht. Nach einer Analyse der astronomischen Schriften des Arat, Ciceros, von Germanicus und Manilius (205–210), schließt Hutchinson zuletzt Beobachtungen zu den Themen an, über die sich Prosaiker und Dichter geäußert haben. So vergleicht er in dem Unterkapitel „Transferring Plague“ (210–219) die Pestbeschreibungen bei Thukydides, Lukrez und in den *Metamorphosen* Ovids.

Im letzten und längsten Teil seiner Monographie wendet sich Hutchinson den unterschiedlichen Genres zu. Die ersten beiden Kapitel (10 und 11) behandeln Prosa, die letzten drei (12, 13 und 14) hexametrische Dichtung. Hutchinson beginnt mit einer Kategorisierung in „genres“ und „super-genres“ (223–224). So nennt er „smaller entities“, wie zum Beispiel „symbolic oratory“, „genre“. „Bigger entities“ nennt er dementsprechend „super-genre“. Die prosaischen „super-genres“ lauten demnach „philosophy, oratory, and history“ (223).<sup>5</sup> Den Begriff „super-super-genre“ für Prosa und Dichtung erspart uns Hutchinson mit einem Augenzwinkern (223). Das erste Kapitel „Landscapes of Prose“ (223–247) untersucht zunächst, inwiefern es in der lateinischen Literatur Überschneidungen zwischen den „super-genres“ Philosophie, Rede und Geschichtsschreibung gab (226–233). Darauf wendet sich Hutchinson der Entwicklung des Prosarhythmus im Lateinischen aus dem Griechisch aus hellenistischer Zeit zu (233–240), ehe er mit Überlegungen endet, inwiefern sich die lateinischen super-genres mit griechischen Themen auseinandersetzen (240–247).

Im elften Kapitel „The Grounds of Prose“ (249–273), untersucht Hutchinson „the grounds of the super-genres“ (249). Dabei macht er sich mit dem Begriff „ground“ einen Fachbegriff aus der Kognitiven Grammatik zunutze. Mit „ground“ wird die situative Ge-

---

<sup>5</sup> Für weitere Informationen zu den Begriffen „genre“ und „super-genre“ siehe Hutchinsin, G. O.: „Genre and super-genre“, in: T. D. Papanghelis, S. J. Harrison, S. Frangoulidis (Hgg.): *Generic Interfaces in Latin Literature: Encounters, Interactions and Transformations*. Berlin 2013, 19–53 Augoustakis (URL = <https://cj.camws.org/sites/default/files/reviews/2015.02.06%20Augoustakis%20on%20Hutchinson.pdf> [Stand: 14.03.17]) spricht in seiner Rezension fälschlicherweise von Dichtung und Prosa als „super-genres“: „He [Hutchinson] calls the smaller entities „genres“ (e. g. pastoral) and the larger entities „super-genres“ (e. g. poetry or prose).“

gebenheit einer Aussage beschrieben, so zum Beispiel Sprecher, Adressat, Zeit und Ort. Wie Hutchinson erklärt, hat Geschichtsschreibung einen anderen „ground“ als eine Rede. Doch wie er selbst zugibt: „But all is, of course, more complicated“ (249). In den folgenden Seiten werden beispielsweise an Kategorien wie „Adressat“ oder „Raum“ die jeweiligen „super-genres“ Philosophie (249–257), Geschichtsschreibung (257–265) und Rede (265–273) eingehend untersucht.

In den letzten drei Kapiteln wendet sich Hutchinson mit der hexametrischen Dichtung dem größten „super-genre“ der lateinischen Dichtung zu. In Kapitel 12 „The Grounds of Hexameter Poetry“ (275–293) und 13 „Space and Intertextuality in Hexameter“ (295–312) untersucht er unterschiedliche „genres“ der hexametrischen Dichtung näher. Diese sind „Narrative“ (279–281 und 295–301), „Didactic“ (281–284 und 301–307), „Pastoral“ (284–286 und 307–312), „Satire“ (287–290 und 312–317), „Occasional Poetry“ (290–292 und 317–319) und „Inscriptions“ (292–293 und 319–321). Diese werden jeweils vor dem Hintergrund ihrer griechischen Vorbilder und unter dem auf Seite 249 erläuterten Konzept „ground“ behandelt.

Das letzte Kapitel „Hexameters: History and Internal Mixture“ (323–354) behandelt zunächst die historische Entwicklung des „super-genres“ hexametrische Dichtung. Dabei beginnt Hutchinson *ab ovo* mit Ennius und Naevius, um schließlich mit Einzeluntersuchungen zu Silius Italicus und Lukan zu enden. Hier setzt er sich besonders mit dem Einfluss Homers auseinander (323–333). Auf den letzten Seiten behandelt Hutchinson „the mixing of genres within the super-genre“ (337). Hier geht Hutchinson im Unterkapitel „Distorting Pastoral“ (340–344) auf bukolische Elemente im Lehrgedicht und im erzählenden Epos ein. In „Mixes Match: Narrative and Didactic“ (344–347) behandelt er Mischungen von Lehrgedicht und erzählendem Epos.

Hutchinson liefert uns ein Füllhorn an Informationen, Querverweisen, Parallelstellen und Literaturangaben. Das Buch liest sich beizeiten wie eine einzige lange Fußnote. Dies ist keinesfalls negativ gemeint. Hutchinson schafft es, große Mengen an Informationen für den Leser gewinnbringend zu organisieren, übersichtlich darzustellen und mit einem klaren Ziel zu präsentieren. Dabei eignet sich das Buch sowohl für eine Komplettlektüre, als auch für das Herausgreifen einzelner Teile oder Kapitel. Nicht zuletzt das saubere Druckbild und die angenehm geringe Zahl an Druckfehlern (dem Rezensenten sind keine aufgefallen) ermöglichen eine flüssige Lektüre. Hutchinson stellt in den ersten beiden Sätzen seiner Arbeit fest:

„The study of classical literature is cut into two halves; scholars usually concentrate their research primarily on Latin literature or on Greek. There has been surprisingly little extended work on the relationship between Latin literature and Greek literature.“<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Hutchinson, *Greek to Latin*, 1.

Dank *Greek to Latin: Frameworks and Contexts for Intertextuality* haben wir nun ein umfangreiches Werk zur Interaktion von lateinischer und griechischer Literatur zur Hand. Dem Buch sei eine breite Leserschaft gewünscht.

stephan.renker@gmail.com

**ÜBER DEN AUTOR** Stephan Renker schloss sein Studium an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg und am Carleton College, Northfield MN (U. S. A.) mit dem Staatsexamen in den Fächern Latein, Griechisch, Englisch und Deutsch sowie einem Master of Arts in Klassischer Philologie ab. Seit Oktober 2015 arbeitet er als Stipendiat im *Doktorandenkolleg Geisteswissenschaften* der Universität Hamburg an einem Kommentar zum dreizehnten Buch der *Posthomerica* des Quintus von Smyrna. Stephan Renker beschäftigt sich zudem mit der griechischen Tragödie, der augusteischen Literatur und einer Neuübersetzung Pseudo-Oppians *Kynegetika*.