



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

Wissenschaftlicher Beirat

Manuel Baumbach

Ruhr-Universität Bochum

Stefan Büttner

Universität Wien

Jonas Grethlein

Universität Heidelberg

Hans Ulrich Gumbrecht

Stanford University

Rebecca Lämmle

Universität Basel

Peter von Möllendorff

Justus-Liebig-Universität Gießen

Melanie Möller

Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Gernot Michael Müller

Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt

Heinz-Günther Nesselrath

Universität Göttingen

Maria Oikonomou

Universität Wien

Christoph Riedweg

Universität Zürich

Arbogast Schmitt

Philipps-Universität Marburg

Thomas A. Schmitz

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Monika Schmitz-Emans

Ruhr-Universität Bochum

Jörn Steigerwald

Universität Paderborn

Martin Vöhler

University of Cyprus

Michael Weißenberger

Universität Rostock

Zandro Zanetti

Universität Zürich

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

Eine Übersicht der in **eisodos** verwendeten Abkürzungen griechischer und lateinischer Autornamen und Werktitel findet sich unter folgendem Link: http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Abkürzungen_antiker_Autoren_und_Werktitel

Titelbild: Ivo van Hove, *Antigone*, Juliette Binoche, © Jan Versweyveld.

eisodos

**Zeitschrift für
Antike Literatur
und
Theorie**

Inhaltsverzeichnis

Vorwort der Herausgeberinnen	1
Hellenistische Leuchtfeuer in Tibulls Priapus-Elegie Helen E. Neutzler	2
Rezension: Rebecca Lämmle, Poetik des Satyrspiels. Gary P. Vos	20
Theaterrezension Dr. Julie Ackroyd	27

VORWORT DER HERAUSGEBERINNEN

Sommer und Sonne – Zeit für Muße und Erholung und, wie wir hoffen, auch für die Lektüre der Sommer-Ausgabe von **eisodos**. Für uns bedeutet die Sommerausgabe, dass auch wir kurz aus unserem Urlaub auftauchen, um noch einen letzten prüfenden Blick auf schönen Beiträgen, die wir diesmal wieder veröffentlichen dürfen, zu werfen.

Die Sommer-Ausgabe von **eisodos** enthält diesmal zwei Rezensionen, eine von Gary Vos, der über Rebecca Lämmles' *Poetik des Satyrspiels* (2013) schreibt.

Daneben findet sich erneut eine Rezension von Dr. Julie Ackroyd, die diesmal eine Inszenierung der *Antigone* am Barbican Theatre (London) mit einer Inszenierung desselben Regisseurs von Arthur Millers *View from the Bridge* vergleicht und dabei zu interessanten Ergebnissen kommt.

Der Beitrag von Helen Neutzler (Bochum) untersucht die oft als verwirrend und sprunghaft beschriebenen *Elegie* 1,4 des Tibull mit dem begrifflichen Instrumentarium der Intertextualität von Genette. Die Berücksichtigung der hellenistischen Vorbilder von Tibull, die sich so ermitteln lassen, ermöglichen, so zeigt Helen Neutzler, eine kohärentere und unterhaltsamere Lesart.

Unser Interviewpartner für diese Ausgabe ist uns recht kurzfristig, aber aus sehr verständlichen Gründen abhanden gekommen, so dass diese Ausgabe leider ohne Interview erscheint.

Ein paar Formalia: Wir möchten daran erinnern, dass wir die Längenvorgaben geändert haben; wir akzeptieren nun auch längere Beiträge (bis zu 15 Seiten).

Außerdem haben wir eine Reihe interessanter Rezensionsexemplare von Verlagen erhalten (die Liste der zur Verfügung stehenden Publikationen findet sich unter <http://eisodos.org/einreichen/#rezensionen>). Wir hoffen darauf, dass sich interessierte Rezensenten finden (bitte melden unter: herausgeber@eisodos.org)

Wir wünschen einen schönen Sommer und eine unterhaltsame Lektüre!

Die Herausgeberinnen

Bettina Bohle

Topoi. Freie Universität Berlin

Lena Krauss

Universität Zürich

HELLENISTISCHE LEUCHTFEUER IN TIBULLS PRIAPUS-ELEGIE

Transtextuelle Bezüge zur hellenistischen Dichtung und ihre Funktion in Tibulls Elegie 1,4*

Helen E. Neutzler

Ruhr-Universität Bochum

1. So deutlich unterscheidet sich die Priapus-Elegie von den anderen Elegien Tibulls, und so verwirrend scheint ihr Aufbau zu sein, dass der Leser dieser Elegie auf den ersten Blick ziemlich hilflos oder gar „ill-prepared“¹ entgegen zu treten scheint. Dieser sieht sich nämlich nicht nur mit einem ganz neuen Thema, dem παιδικὸς ἔρως (*paidikos eros*), der Knabenliebe, konfrontiert, auch die Sprechsituation unterscheidet sich deutlich von allen der vorangegangenen Elegien. Bei der Elegie handelt es sich um einen durch das elegische Ich wiedergegebenen Dialog zwischen ihm selbst und dem Gott Priapus über die Knabenliebe. Auf die Frage des elegischen Ichs nach Ratschlägen zu diesem Thema (Vv. 1–8)², folgt ein ausgefeilter Lehrvortrag des Priapus mit vielen verschiedenen Hinweisen (Vv. 9–72), in dem er zunächst vor der Knabenliebe warnt, zur Geduld, zu falschen Schwüren, zum schnellen Handeln, zum Gehorsam dem Jüngling gegenüber und zur Schätzung der Dichtkunst auffordert. Auch die finale Wendung der Elegie (Vv. 73–84), in der das elegische Ich zunächst vorgibt, die Lehren für einen gewissen Titius erfragt zu haben und schließlich enthüllt, dass es selbst unglücklich und vollkommen hilflos in einen Knaben namens Marathus verliebt ist, ist wenig vorbereitet.

Eine weitere Besonderheit der Elegie ist das außerordentlich umfangreiche Vorkommen von transtextuellen Bezügen zur hellenistischen Dichtung. Ganz im Gegensatz zu Properz, der die hellenistischen Dichter Kallimachos und Philetas gleich mehrmals als seine Vorbilder anführt,³ und auch zu Ovid,⁴ nennt Tibull an keiner Stelle seines Werkes irgendeinen Namen eines griechischen oder auch römischen Dichters. Tibull gibt also keine direkten Hinweise auf seine Vorbilder oder Einflüsse. Deshalb könnte es aufschlussreich sein, solche transtextuellen Beziehungen näher zu untersuchen, um auf diese Weise Informationen

* Der Begriff der Transtextualität wurde 1993 von G. Genette in seiner Monographie „Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe“ eingeführt und bezeichnet jede direkte oder indirekte Relation eines Textes zu einem oder auch mehreren anderen Texten. Nach Genettes Transtextualitätsbegriff werden verschiedene Arten von Transtextualität unterschieden. Weitere Erläuterungen hierzu finden sich im zweiten Teil dieses Aufsatzes, vgl. S. 4f.

¹ Bright (1978) 233.

² Die in Klammern angegebenen Versangaben in dieser Arbeit beziehen sich stets auf Tib. 1,4.

³ Vgl. Prop. 2,1,39–41; 2,34,27–32; 3,9,43–44; bes. 3,1,1–6; 4,1,61–64.

⁴ Vgl. Ov. *am.* 2,4,19–20; *trist.* 2, 367–368.

über Tibulls Vorbilder zu gewinnen und somit auch seine Elegien besser verstehen zu können.

Die Frage nach den hellenistischen Einflüssen auf Tibulls Werk findet in der Forschung schon lange Beachtung; bereits an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert wurde auf sie aufmerksam gemacht.⁵ Auch Smith berücksichtigte diese Einflüsse in seinem Tibull-Kommentar.⁶ Papyrus-Funde mit Fragmenten der *Aitien* und *Iamben* des alexandrinischen Dichters Kallimachos ab dem Ende des 19. Jahrhunderts⁷ führten zu einer deutlichen Belebung der Fragestellung, besonders der Frage nach Kallimachos' Einfluss auf Tibull. 1946 machte Dawson in seinem Aufsatz zum dritten *Iambus* von Kallimachos auf deutliche Parallelen zu Tibulls *Elegie* 1,4 aufmerksam; auch zwischen dem neunten *Iambus* und der *Elegie* sah er thematische Verwandtschaften.⁸ Als dann Kallimachos' Werk durch die zweibändige Ausgabe von Pfeiffer⁹ in der Mitte des 20. Jahrhunderts so gut zugänglich war wie noch nie, wurden immer neue Bezüge zu Kallimachos entdeckt. Luck ergänzte noch weitere Stellen und wies darauf hin, dass sowohl das Hauptthema und die dialogische Struktur als auch die Fiktion der sprechenden Statue und diverse Unterthemen von hellenistischer Dichtung – insbesondere von Kallimachos – beeinflusst seien. Tibull sei „in his dependence on the classical and Alexandrian tradition in Greek poetry [...] hardly more ‘original’ than either Propertius or Ovid.“¹⁰

Ein Jahr später auf der jährlichen Konferenz der Fondation Hardt bewerteten die Teilnehmer die hellenistischen Elemente in Tibull völlig anders und waren fast übereinstimmend der Meinung, dass „la tendance consciente de sa poésie, pour la forme comme pour le fond, n'est pas hellénistique, mais romaine“¹¹ (die bewusste Tendenz seiner Poesie, sowohl was die Form als auch was den Inhalt angeht, nicht hellenistisch, sondern römisch ist). Auch nach der Einschätzung von Solmsen ist die Elegie eher durch Motive der Tragödie und anderer augusteischen *genera* beeinflusst, als durch hellenistische Dichtung.¹² 1973 erstellte Bulloch eine detaillierte Liste mit allen bisher erkannten Bezügen zwischen hellenistischen Dichtern und Tibull, von denen sich sieben auf die *Elegie* 1,4 beziehen und alle bis auf ein Bezug aus Kallimachos' Dichtungen stammen.¹³ Cairns zeigte 1979 in seiner Monographie *Tibullus. A Hellenistic Poet at Rome*¹⁴ die Beziehung zwischen Tibulls Elegien und hellenistischer Dichtung in thematischer, sprachlicher, kompositorischer und gattungsgemäßer Hinsicht auf. Auch Murgatroyd und Maltby weisen in ihren jeweiligen

⁵ Vgl. z.B. Wilhelm (1896). Jacoby (1910).

⁶ Vgl. Smith (1911) 264–265; 270; 281; 289.

⁷ Vgl. Lehnus (2011) 26–27.

⁸ Vgl. Dawson (1946).

⁹ Vgl. Pfeiffer (1949/1953).

¹⁰ Luck (1959) 83–84.

¹¹ Beitrag des Philologen Waszink in der Diskussion zum Vortrag von Grimal (1963) 294.

¹² Vgl. Solmsen (1962) 320–325.

¹³ Vgl. Bulloch (1973).

¹⁴ Vgl. Cairns (1979).

Kommentaren zur *Elegie* 1,4 auf den großen Einfluss hellenistischer Dichtung hin.¹⁵

Bei der Betrachtung dieser Forschungsgeschichte fallen folgende Dinge auf: Die Beeinflussung der vierten *Elegie* durch hellenistische Dichtung scheint fast unumstritten zu sein, lediglich die Tiefe und die Bedeutung, die diesen Einflüssen beigemessen werden, und ihre Bewertung unterscheiden sich. Die größten Gemeinsamkeiten werden mit Kallimachos gesehen, was aber wohl vor allem an dem im Vergleich zu anderen hellenistischen Dichtern recht guten Überlieferungszustand seiner Werke liegt. Luck und Bulloch bieten detaillierte Auflistungen der wörtlichen und thematischen Bezüge in der *Elegie* 1,4. Cairns berücksichtigt auch andere Arten von Relationen zwischen zwei Texten und liefert so ebenfalls wertvolle Ansätze für diese Arbeit. Wahrlich erstaunlich ist jedoch, dass bisher niemand der konkreten Funktion der transtextuellen Beziehungen in der *Elegie* 1,4 nachgegangen zu sein scheint. Immer wird lediglich auf ihr bloßes Vorhandensein verwiesen. Dabei ist gerade die Frage nach ihrer Funktion entscheidend für ihr Verständnis und das der gesamten Elegie.

Aus dem Gang der bisherigen Forschung ergeben sich folglich zwei Ziele für die vorliegende Arbeit. Zunächst wird in ihr auf der Basis von Genettes Transtextualitätsmodell den verschiedenen Arten von transtextuellen Bezügen zwischen hellenistischer Poesie und der *Elegie* 1,4 nachgegangen werden. In einem zweiten Schritt soll dann jeweils die Frage nach der Funktion dieser Bezüge für das Verständnis der Elegie beantwortet werden. Dabei wird die These vertreten, dass diese sowohl vom Leser erkannt werden und ihm so als poetologische Hinweise zur Orientierung dienen sollen, als auch besonders die inhaltliche Aussage der Elegie, nämlich das Versagen von jeglichen Lehrmethoden, Prinzipien oder Planungen im Angesicht der Liebe, auf eine humorvolle und in der römischen Liebeselegie völlig neuartige Art hervorheben.

2. Um die vielfältigen Bezüge zwischen verschiedenen Texten möglichst systematisch und vollständig erfassen zu können, ist es notwendig, sich der verschiedenen Arten, auf die ein Text einen anderen beeinflussen kann, bewusst zu werden. Zu diesem Zweck stellt Genette in seiner Monographie *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* den Begriff der Transtextualität auf.¹⁶ Unter Transtextualität versteht er hierbei alles, was einen Text in eine offensichtliche oder versteckte Relation zu anderen Texten setzt.¹⁷ Diese Relationen können ganz unterschiedlicher Natur sein. Genette unterscheidet insgesamt fünf Typen transtextueller Beziehungen.¹⁸ Von diesen scheinen mir besonders die Begriffe der Intertextualität und der Hypertextualität für diese Arbeit geeignet und weiterführend zu sein. Unter Intertextualität versteht Genette die „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“¹⁹. Er begrenzt die vielfältigen Bedeutungsebenen, die der Begriff der In-

¹⁵ Vgl. Murgatroyd (1980) 128–159. Maltby (2002) 215–239.

¹⁶ Genette (1993) 9–16.

¹⁷ Vgl. ebd. 9

¹⁸ Vgl. ebd. 10

¹⁹ Ebd.

tertextualität im Laufe der Zeit erhalten hat, somit auf konkrete gekennzeichnete und ungekennzeichnete Übernahmen aus oder direkte Anspielungen auf einen anderen Text, ohne deren Erkennung der neue Text oft nicht verstanden werden kann.²⁰ Die Hypertextualität bezeichnet hingegen die Beziehung zwischen einem früheren Hypotext und einem von diesem abgeleiteten, späteren Hypertext. Der Hypotext wird hierbei entweder durch Transformation verändert oder nachgeahmt.²¹ Dabei muss die zu Grunde liegende Vorlage nicht explizit erwähnt werden, oft weist nur die Tatsache, dass der jüngere Text ohne den alten in seiner aktuellen Form gar nicht existieren könnte, auf eine hypertextuelle Verbindung hin.²²

Nicht immer lassen sich diese beiden Begriffe eindeutig und klar voneinander abgrenzen. Genauso wie es nur selten vorkommt, dass selbst eine fast wörtlich übereinstimmende Passage in genau dem gleichen Kontext, mit genau dem gleichen Sinn und der gleichen Intention übernommen wird, lassen sich oft bei der Transformation oder Nachahmung eines Textes auch intertextuelle Beziehungen erkennen. Daher werden Bezüge, die sehr eng und eindeutig auf bestimmte Textstellen Bezug nehmen, im Folgenden als intertextuell bezeichnet und diejenigen, die ganze Ideenkomplexe und typische Merkmale eines Autors oder einer ganzen Gattung transformieren oder nachahmen, als hypertextuell.

Trotz dieser Problematik ermöglicht es die von Genette getroffene Unterscheidung von verschiedenen Arten der Transtextualität, sich der verschiedenen Formen der Beziehungen zwischen mehreren Texten bewusst zu werden und beschränkt die Untersuchung nicht nur auf die wörtliche Ebene. Gleichzeitig bietet diese Systematik eine Trennung der verschiedenen Ebenen, auf denen Texte aufeinander einwirken können. So lässt sich ein systematischeres und vollständigeres Bild der Beziehungen zwischen hellenistischer Dichtung und Tibulls Elegie aufzeigen. Daher werden im Folgenden zunächst die intertextuellen Bezüge der Elegie zur hellenistischen Dichtung herausgearbeitet und jeweils auf ihre konkrete Funktion untersucht, gefolgt von den hypertextuellen Bezügen.

3. Da die Intertextualität die direkteste aller transtextuellen Beziehungen ist und Bezug auf eine konkrete Textstelle nimmt, handelt es sich bei ihr hauptsächlich um thematische oder gar wörtliche Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten. Im Folgenden soll es jedoch nicht das Ziel sein, alle intertextuellen Beziehungen zwischen der vierten *Elegie* Tibulls und hellenistischer Poesie herauszuarbeiten, was schon allein aufgrund der nur bruchstückhaften Überlieferung der hellenistischen Dichtung nicht möglich wäre, sondern vielmehr einzelne wichtige intertextuell beeinflusste Themenkomplexe herauszustellen und ihre Bedeutung zu ergründen.

In der vierten *Elegie* Tibulls lassen sich gleich mehrere hellenistische Themen und Bilder finden. Schon das Hauptthema der Elegie, der παιδικὸς ἔρως (*paidikos eros*) verweist

²⁰ Vgl. ebd.

²¹ Vgl. ebd. 14–16.

²² Vgl. ebd. 15.

deutlich auf die hellenistische Dichtung.²³ Im Hellenismus entstanden viele erotische Epigramme, aber auch andere längere erotische Dichtungen, die das Thema der Knabenliebe behandeln. Beispiele hierfür sind Kallimachos' *Iamben* 3 und 5 oder Theokrits *Idyllen* 29 und 30.

Mit dem *paidikos eros* führt Tibull ein ganz neues Thema in die römische Liebeselegie ein. Dadurch überrascht er den Leser, dem bisher nur die Elegien, in denen die Liebe zu Frauen behandelt wird, bekannt sind, und ruft ihm unweigerlich die hellenistische Dichtung in Erinnerung. Die Wahl dieses Themas bietet aber wohl vor allem den Reiz, Bekanntes in einer völlig neuen Form zu präsentieren.²⁴ Von der eher ernsthaften Delia-Thematik wird Abstand genommen, um die bekannte Liebesproblematik in einem neuen Themenkomplex humorvoll und ironisch behandeln zu können. Das Scheitern der Liebe ist aber auch hier unausweichlich und dient wohl auch als Andeutung, dass der Traum eines glücklichen Wiedersehens mit Delia, der am Ende der dritten *Elegie* gehegt wird,²⁵ zumindest nicht dauerhaft wahr werden kann, wie zu Beginn der fünften *Elegie* dann auch sofort deutlich wird.²⁶

Auch im ersten Lehrsatz des Priapus

Sed te ne capiant, primo si forte negarit,
taedia: paulatim sub iuga colla dabit.

Aber dich soll kein Überdruß ergreifen, wenn er [der Knabe] sich zunächst heftig weigern sollte: Nach und nach wird er seinen Hals unter das Joch geben.

lässt sich eine enge intertextuelle Beziehung zu Kallimachos ausmachen²⁷:

Ληφθήσει, περίφευγε, Μενέκρατες' εἶπα Πανήμου
εἰκάδι, καὶ Λώου τῆ τίνι· τῆ δεκάτη
ἦλθεν ὁ βοῦς ὑπ' ἄροτρον ἐκούσιος. εὖ γ', ἐμός Ἑρμῆς,
εὖ γ', ἐμός· οὐ παρὰ τὰς εἴκοσι μεμφόμεθα.

‘Auch du wirst ergriffen werden, fliehe nur, Menekrates!’, sagte ich am zwanzigsten Tag des Panemos, und – an welchem Tag des Loos noch? – am zehnten kam der Ochse freiwillig unter das Joch. Recht so, mein Glück,²⁸ gut, meines allein; über die zwanzig Tage ärgere ich mich nicht.²⁹

²³ Vgl. Luck (1959) 93. Cairns (1979) 21–23.

²⁴ Vgl. Lee-Stecum (1998) 154.

²⁵ Vgl. Tib. 1,3,89–93.

²⁶ Vgl. Tib. 1,5,1–2.

²⁷ Vv. 15–16. Vgl. Luck (1959) 94. Bulloch (1973) 79. Murgatroyd (1980) 137. Maltby (2002) 220–221.

²⁸ Der Ausruf ἐμός Ἑρμῆς nimmt Bezug zu der Redewendung κοινός Ἑρμῆς (Vgl. *LSJ*, s.V. Ἑρμῆς II.2), die das Teilen von Glück bezeichnet, und betont durch die Verwendung des Possessivpronomens ἐμός, dass der Sprecher das Glück ganz für sich allein beansprucht, Vgl. Asper (2004) 465, Anm. 13.

²⁹ Call. *Epigr.* 45 Pf.

Beide Male wird die Vorstellung des mit der Zeit nachgebenden Jünglings durch die Metapher des sich-unters-Joch-Beugens ausgedrückt und so die endlich totale Kontrolle über den umworbenen Jungen hervorgehoben. Das übereinstimmende Bild des Jochs in diesem ganz speziellen Kontext der Knabenliebe lässt deutlich auf einen intertextuellen Bezug schließen.

Im letzten Teil von Priapus' Rede polemisiert dieser deutlich gegen Jungen, die ihre Liebe vom Erhalt materieller Geschenke abhängig machen, die Dichtkunst dagegen nicht zu schätzen wissen.³⁰ Hier sind die drei Themen käufliche Liebe, Armut und Dichtung eng miteinander verwoben. All diese Themen kommen auch schon in hellenistischer Dichtung vor und die Beziehung zu Kallimachos scheint hier besonders eng zu sein.

Durch den Ausruf

Heu male nunc artes miseras haec saecula tractant
iam tener assuevit munera velle puer.

Ach, nun behandeln diese Jahrhunderte die elenden Künste schlecht:
Schon der // zarte Knabe hat sich daran gewöhnt, Geschenke zu verlangen.³¹

werden käufliche Liebe und die zunehmende Orientierung an materiellen Werten beklagt. Der dritte *Iambus* von Kallimachos zeigt ein ganz ähnliches Bild.³² Auch wenn der erste Teil des *Iambus* nur schlecht erhalten ist, verrät die *Diegesis*:

Καταμέμφεται τὸν καιρὸν ὡς πλούτου
μᾶλλον ἢ ἀρετῆς ὄντα, τὸν δὲ
πρὸ αὐτοῦ ἀποδέχεται ὃς τῆς ἐναν-
τίας ἦν τούτων γνώμης· παρεπι-
κόπτει δὲ καὶ Εὐθύδημόν τινα, ὡς
κεχρημένον τῆ ὥρα πορισμῶ, ὑ-
πὸ τῆς μητρὸς πλουσίῳ συσταθέντα.

Er tadelt die aktuellen Zustände, weil sie mehr Wert auf Reichtum als auf Tugend legen, die Zeit vor diesen, die der gegenteiligen Auffassung war, billigt er. Dabei schildert er auch einen Euthydemos, weil er seine jugendliche Schönheit zu Erwerbszwecken missbrauche, nachdem er von seiner Mutter mit einem Reichen zusammengebracht worden sei.³³

Beide Dichter verurteilen die Tatsache, dass materiellen Gütern ein höherer Wert beigemessen wird als der Tugend und der Dichtung. Darüber hinaus steht diese Kritik in

³⁰ Vv. 57–73.

³¹ Vv. 57–58.

³² Vgl. Dawson (1946) 11–12. Murgatroyd (1980) 151. Maltby (2002) 231.

³³ *Dieg.* 6,34–40 zu Call. *Iamb.* 3, Pf. Die *Diegesis* werden im Folgenden aus Pfeiffer zitiert.

beiden Fällen im direkten Zusammenhang mit der Knabenliebe.

Diese Gemeinsamkeit wird sogar noch verstärkt, berücksichtigt man, dass der oben zitierte Ausruf in den Versen 57–58 eindeutig aus der Perspektive eines armen Mannes erfolgt, der dem unworbenen Jungen keine solchen kostbaren Geschenke machen kann, um dessen Gunst zu bekommen. Dieser Standpunkt findet sich in Kallimachos' *Epigramm* 32 wieder, in dem das elegische Ich einem Jüngling namens Menippos gegenüber seine Armut eingesteht und ihn anfleht, ihm diese nicht immer wieder vorzuhalten.³⁴ Beide Textstellen beschreiben die Situation eines Mannes, der aufgrund seiner Armut in der Knabenliebe nicht erfolgreich ist.

Des Weiteren fällt auf, dass sowohl bei Kallimachos als auch bei Tibull der Kult der Kybele im Zusammenhang mit der Verdammung der käuflichen Liebe vorkommt.³⁵ In der *Elegie* 1,4 verflucht Priapus denjenigen, der die Musen nicht zu schätzen weiß, auf folgende Weise:

At qui non audit Musas, qui vendit amorem,
 Idaeae currus ille sequatur Opis
 Et tercentenas erroribus expleat urbes
 Et secet ad Phrygios vilia membra modos.

Aber wer die Musen nicht hört, wer Liebe verkauft, jener soll den Wagen der phrygischen Ops³⁶ folgen, dreihundert Städte auf Irrfahrten durchwandern und sich zu phrygischen Rhythmen seine nutzlosen Glieder abschneiden.³⁷

Kallimachos kommentiert im dritten *Iambus* angesichts seiner Erfolgslosigkeit beim Jüngling Euthydemos, die durch dessen Fixierung auf Reichtum verschuldet ist:

[...] .ν μοι τοῦτ', ἄν ἦν ὀνήϊσ[το]ν
 .]υ[.] . [.] K[υβή]βη τὴν κόμην ἀναρρίπτειν
 Φρύγ[α] πρ[ὸς] αὐλὸν ἢ ποδῆρες ἔλκοντα
 Ἄδω[ν]ιν αἰᾶ, τῆς θεοῦ τὸν ἄνθρωπον,
 ἠλεμίζειν· νῦν δ' ὁ μάργος ἐς Μούσας
 ἔνευσα.³⁸

Es wäre wohl dieses für mich am besten, zum phrygischen Flötenspiel das Haar emporzuwerfen oder das lange Gewand schleppend, den Adonis, ach weh, den Mann der Göttin, zu beweinen; jetzt habe ich Töricher mich aber den Musen zugewandt.

³⁴ Vgl. Call. *Epigr.* 32 Pf.

³⁵ Vgl. Dawson (1946) 12. Luck (1959) 96–97. Bulloch (1973) 79–80. Murgatroyd (1980) 154.

³⁶ Ops, die Frau Saturns, ist das römische Äquivalent zu Rhea, der Frau Kronos', welche die Griechen wiederum mit Kybele, der Göttin des Ida, verbanden, Vgl. Murgatroyd (1980) 153–154.

³⁷ Vv. 67–70.

³⁸ Call. *Iamb.* 3, fr. 193, 34–39 Pf.

Da hier beide im gleichen Zusammenhang, nämlich der der Armut geschuldeten Erfolgslosigkeit bei einem Knaben, den Kult der Kybele hinzuziehen, ist hier eine Beeinflussung Tibulls durch Kallimachos sehr wahrscheinlich. Trotz dieser sehr nahen Parallele besteht jedoch ein deutlicher Unterschied darin, dass Kallimachos den Kult der Kybele, an dem nur Eunuchen teilnahmen, genauso wie den des Adonis, der nur von Frauen gepflegt wurde, ironisch als letzten Ausweg aus seiner wenig Erfolg versprechenden Lage darstellt, da er ja durch das Beitreten zu einem dieser Kulte von seiner unglücklichen Liebe befreit wäre. Tibull hingegen verwendet den Kybele-Kult als grausame und abschreckende Verfluchung des für die Musen Unempfänglichen, der nur durch materielle Geschenke zu gewinnen ist. Er übernimmt zwar die Kybele-Thematik, fügt sie aber auf eine völlig andere, ihm eigene Weise in seine Elegie ein.

Die besondere Wertschätzung der Dichtkunst durch das elegische Ich wird vor allem in diesem Distichon deutlich: *Quem referunt Musae, vivet, dum robora tellus, / dum caelum stellas, dum vehet amnis aquas.* (Wen die Musen nennen, der wird leben, solange die Erde Eichen, solange der Himmel Sterne, solange der Fluss Wasser führt).³⁹). In Kallimachos' zwölftem *Iambus* hebt Apollon, der Heras Tochter zum Geburtstag ein Lied schenkt, den besonderen Wert der Dichtung ganz ähnlich hervor: ἡ δ' ἐμῆ τῆ παιδὶ καλλίστη δόσις ἔστ' ἐμὸν γένειον ἀγνεύη, τριχός καὶ ἐρίφοις χαίρωσιν ἄρπαγ[ε]ς λ]ύκ[ο]ι. (Meine Gabe ist aber für das Kind wunderschön, so lange mein Kinn von Haar rein ist und sich die räuberischen Wölfe an Zicklein erfreuen.),⁴⁰ während die Geschenke der anderen Götter mit der Zeit vergehen würden. Bulloch macht in diesem Zusammenhang auf die parallele Satzkonstruktion mit *dum* bzw. ἔστω aufmerksam.⁴¹

Alle drei Themen, die Armut, die scharfe Kritik an käuflicher Liebe und die besondere Wertschätzung der Dichtung finden sich folglich sowohl bei Tibull als auch bei Kallimachos. Tibull kombiniert sie neu, baut sie stimmig und kontrastierend in seine Elegie ein, um die unabdingbare Notwendigkeit des Scheiterns seiner Liebe zu Marathus eindrucksvoll hervorzuheben. Zugleich positioniert sich Tibull durch sie deutlich in der Nähe zu Kallimachos, besonders weil die Rede über Dichtung immer auch poetologisch verstanden werden kann. So lässt er den Leser bereits vermuten, dass seine Elegie auch noch andere kallimacheische oder hellenistische Elemente enthalten könnte.

Im abschließenden Kommentar des elegischen Ichs⁴² lässt sich ebenfalls eine intertextuelle Beziehung erkennen. Das elegische Ich sieht sich, nachdem es enthüllt hat, dass Titius die gewonnenen Informationen gar nicht anwenden kann, als erfolgreicher und angesehenen Lehrer: *Tempus erit, cum me Veneris praecepta ferentem / deducat iuvenum sedula turba senem.* (Die Zeit wird kommen, wenn mich als alten Mann, während ich

³⁹ Vv. 65–66.

⁴⁰ Call. *Iamb.* fr. 163, 67–70 Asper. Hier wird der Kallimachos-Ausgabe von Asper gefolgt.

⁴¹ Vgl. Bulloch (1973) 79.

⁴² Vv. 73–84.

Liebeslehren verbreite, eine eifrige Schar junger Männer begleitet).⁴³ Ein ähnliches Bild verwendet Kallimachos in den *Aitien*⁴⁴:

γηράσκει δ' ὁ γέρων κείνος ἐλαφρότερον,
κοῦροι τὸν φιλέουσιν, ἐὼν δέ μιν οἶα γονῆα
χειρὸς ἐπ' οἰκείην ἄχρισ ἄγουσι θύρην.

Jener Greis altert leichter, den die jungen Männer lieben und wie ihren eigenen Vater an der Hand gänzlich bis zur Tür seines Hauses führen.⁴⁵

In beiden Ausschnitten wird die Wertschätzung eines alten Mannes durch jüngere, die ihm ein Ehrengelikt geben, thematisiert und als wünschens- und erstrebenswert dargestellt. Tibull benutzt diese Vorstellung aber als seinen eigenen Traum, er subjektiviert Kallimachos' Vorlage und macht eine allgemein vorgetragene Ansicht zu seiner eigenen Wunschvorstellung. Dieser Traum des elegischen Ichs hat die Funktion, die darauf folgende Enthüllung des eigenen Versagens in der Liebe noch deutlicher hervorzuheben.

Tibull übernimmt Ideen, Motive, Bilder und Vergleiche, welche sich meist auf eine konkrete Textstelle zurückführen lassen, die aber oft dennoch in völlig neuer Gestalt in die Elegie eingefügt worden sind und sich deshalb manchmal nicht klar von hypertextuellen Bezügen trennen lassen. Besonders seine Aussagen über die Dichtung und die damit verbundenen intertextuellen Bezüge zu Kallimachos lassen sich poetologisch deuten. Der Leser hat nun erste Orientierungspunkte erhalten, die ihm ein tieferes Verständnis der Elegie ermöglichen, und durch die er auch undeutlichere Beziehungen zur hellenistischen Dichtung wahrnehmen kann.

4. Neben diesen intertextuellen enthält Tibulls Elegie auch hypertextuelle Beziehungen. Hierbei nimmt die Elegie entweder durch Transformation, also durch die Veränderung einer Vorlage, oder durch Nachahmung bestimmter stilistischer Eigenheiten auf einen anderen Text Bezug. Der nächste Unterabschnitt wird aufzeigen, dass das Prinzip der Transformation am neunten *Iambus* von Kallimachos nachweisbar ist, die restlichen beschäftigen sich mit der Nachahmung bestimmter Merkmale hellenistischer Poesie und ihrer Dichter.

Die äußere Form der Elegie scheint durch Transformation verschiedener Kallimachos-Fragmente gestaltet worden zu sein. Der Dialog mit einer Statue ist gleich mehrmals in seinen Werken zu finden. Neben dem *Aitien*-Fragment 114⁴⁶ und dem *Epigramm* 24⁴⁷

⁴³ Vv. 79–80.

⁴⁴ Vgl. Luck (1959) 98. Bulloch (1973) 76. Maltby (2002) 237.

⁴⁵ Call. *Aet.* 1, fr. 41 Pf.

⁴⁶ Dialog zwischen Apollo und einer unbekanntenen Person.

⁴⁷ Die Statue eines Helden spricht.

weist der neunte *Iambus*, der uns abgesehen von zwei Versen auch nur durch den *Diegeseis*-Papyrus überliefert ist, die größten Übereinstimmungen mit der *Elegie* 1,4 auf.⁴⁸

...]Φιλη-
τάδου παιδὸς εὐπρεποῦς ἔραστῆς ἰδὼν
Ἐρμοῦ ἄγαλμα ἐν παλαιστριδίῳ ἐντε-
ταμένον, πυνθάνεται, μὴ διὰ τὸν Φιλη-
τάδαν. Ὁ δὲ φησιν ἄνωθεν εἶναι Τυρση-
νὸς καὶ κατὰ μυστικὸν λόγον ἐντε-
τάσθαι, ἐπὶ κακῷ δὲ αὐτὸν φιλεῖν τὸν
Φιλητάδαν.

Als der Liebhaber des schönen Knaben Philetades auf einer kleinen Palästra ein Bildnis eines erigierten Hermes sieht, fragt er: „Etwa wegen Philetades?“. Das Bildnis aber antwortet ihm von oben herab, dass es etruskisch sei und wegen einer mystischen Lehre erigiert sei, dass seine Liebe zu Philetades aber zum Schlechten gereiche.⁴⁹

In der Elegie und im Kallimachos-Fragment findet der Dialog zwischen einem ithyphalischen Gott und einem Knabenliebhaber statt. Sowohl die Dialogform, die Dialogpartner als auch das übergeordnete Thema stimmen folglich überein. Eine weitere Gemeinsamkeit ist die überraschende und unglückliche Wende am Ende des *Iambus* bzw. der Elegie. In beiden Fällen erfährt der Leser, dass eine glückliche Liebesbeziehung unmöglich ist. Diese unglückliche Wende hat bei Tibull jedoch deutlich mehr Tragweite, weil sie das bis dahin nahegelegte Verständnis der Elegie verändert, ja sogar ins Gegenteil verkehrt. Durch sie verliert der gesamte Vortrag des Priapus an Bedeutung. Des Weiteren unterscheidet sich die Elegie dadurch, dass Tibull Priapus als Gesprächspartner auswählt. Doch auch dabei greift er auf hellenistische Vorstellungen zurück. Priapus war im Hellenismus sehr beliebt⁵⁰ und tritt beispielsweise im ersten *Idyll* von Theokrit als Liebeslehrer auf.⁵¹ Aufgrund der Übereinstimmung von Hauptthema, Form und überraschender Wendung, ist es durchaus möglich, die *Elegie* 1,4 als erweiterte und verlängerte Transformation des neunten *Iambus* von Kallimachos anzusehen. Erkennt der Leser diesen Bezug zur hellenistischen Dichtung schon beim Lesen, wird er etwas auf das überraschende Ende vorbereitet, wenn nicht, wird er ihm wohl spätestens nach dem Lesen der Schlusspointe deutlich werden, so dass die Freude des Wiedererkennens des *Iambus* im zweiten Lesedurchgang ihre volle Wirkung entfalten kann und dem Leser mehr und mehr Parallelen zwischen der Elegie und

⁴⁸ Vgl. Dawson (1946) 12–13. Luck (1959) 93. Bulloch (1973) 78–79. Cairns (1979) 189–190. Murgatroyd (1980) 130. Maltby (2002) 216.

⁴⁹ *Dieg.* 8,33–40 zu Call. *Iamb.* 9 Pf.

⁵⁰ Vgl. Murgatroyd (1980) 129–131. Maltby (2002) 216.

⁵¹ Hier allerdings ohne den Kontext der Knabenliebe, Vgl. Theoc. *Id.* 1,80–92.

hellenistischer Dichtung auffallen.

Neben dieser Transformation ist aber auch die Nachahmung von einigen Eigenheiten der hellenistischen Poesie nachweisbar. Eines der Merkmale der hellenistischen Poesie ist das Täuschen des Lesers.⁵² Diese Tendenz bezeichnet Asper in Bezug auf Kallimachos auch als „Eindruck der Unberechenbarkeit“⁵³. Als Beispiel für diese Unberechenbarkeit kann der oben vorgestellte neunte *Iambus* von Kallimachos dienen. Auch Theokrits viertes *Epigramm* wäre ein Beispiel, in dem ein Liebender einem Hirten zunächst aufträgt, Priapus zu bitten, ihn von seiner Liebe zu erlösen, dann aber deutlich macht, dass er sich in Wahrheit eine glückliche Liebesbeziehung wünscht.⁵⁴

Die Tendenz, den Leser beständig in die Irre zu führen, ist in Tibulls vierter *Elegie* sehr deutlich. Schon zu Beginn spielt Tibull mit den Lesererwartungen. Nach dem ersten Vers *Sic umbrosa tibi contingant tecta, Priape* (So mögen dir, Priapus, schattenspendende Dächer zuteilwerden),⁵⁵ könnte der Leser wohl vor allem durch das an ein rituelles Gebet erinnernde, einleitende *sic*⁵⁶ noch annehmen, dass nun ein Gebet zu Priapus folgt. Wenig später wird jedoch die eigentliche Absicht des elegischen Ichs deutlich: *Quae tua formosos cepit sollertia?* (Welche dir eigene Fähigkeit hält die schönen Jünglinge gefangen?).⁵⁷ Der Gott wird als Ratgeber in der Knabenliebe angerufen. Der anfängliche Eindruck eines unmittelbaren Dialogs wird jedoch durch den erzählenden Einschub in den Versen 7–8 aufgelöst.⁵⁸ Erst jetzt erfährt der Leser, dass es sich gar nicht um einen unmittelbar stattfindenden, sondern um einen durch das elegische Ich wiedergegebenen Dialog handelt. Durch die Einführung des Priapus als jemanden ohne gepflegtes Äußeres⁵⁹ und die spottende Beschreibung des Priapus als *Bacchi rustica proles / armatus curva / falce deus* (Der bäuerliche Nachkomme des Bacchus, der Gott, bewaffnet mit einer gekrümmten Sichel)⁶⁰, werden beim Leser keine großen Erwartungen bezüglich des nun folgenden Vortrages geweckt. Es schließt sich jedoch ein rhetorisch ausgefeilter, wohl gegliederter⁶¹ Lehrvortrag an. Im abschließenden Monolog des elegischen Ichs wird dann das deutlich, was Cairns als „Tibullan trick ending“⁶² bezeichnet. Hier häufen sich die den Leser überraschenden Wendungen im Handlungsverlauf. Bisher wurde der Leser im Glauben gelassen, das elegische Ich erfrage alle Ratschläge für sich selbst. Nun erfährt er aber, dass es diese

⁵² Vgl. Cairns (1979) 166–191.

⁵³ Asper (2004) 51.

⁵⁴ Vgl. Theoc. *Ep.* 4.

⁵⁵ V. 1.

⁵⁶ Vgl. Maltby (2002) 216–217.

⁵⁷ V. 3.

⁵⁸ Vgl. Radicke (2006) 205.

⁵⁹ Vgl. V. 4.

⁶⁰ Vv. 6–7.

⁶¹ In seiner Rede bedient sich Priapus vieler rhetorischer Stilfiguren. Besonders häufig werden Anaphern verwendet (Vgl. Vv. 11/12/13, Vv. 17/18, Vv. 19/20, Vv. 28/29/30/31, Vv. 41/43). Sein Vortrag ist darüber hinaus noch kunstvoll in sich verlängernde Abschnitte gegliedert, von denen die ersten drei aus je drei Distichen bestehen, auf die dann Abschnitte aus sechs, neun, und acht Distichen folgen, Vgl. Radicke (2006) 197. Murgatroyd (1980) 128.

⁶² Cairns (1979) 173.

nur für einen gewissen Titius in Erfahrung gebracht habe⁶³. Doch damit nicht genug: *Sed Titium coniunx haec meminisse vetat*. (Aber seine Frau verbietet Titius, sich daran zu erinnern).⁶⁴ Da Titius nun aber gar keinen Gebrauch von seinen Lehren machen kann, gibt sich das elegische Ich im Folgenden einer Vision von sich selbst als Liebeslehrer hin: *Me, qui spernuntur, amantes / consultant*. (Mögen mich die Liebenden, die zurückgewiesen werden, um Rat fragen).⁶⁵ Doch auch diese vom Leser nach zweimaliger Irreführung gerade erst gewonnene Information wird sofort wieder für ungültig erklärt. Das elegische Ich wird selbst von einem Knaben zurückgewiesen und gequält.⁶⁶ Es wird klar, dass das elegische Ich alle Ratschläge doch zumindest zum Teil auch für sich erfragt hat, selbst in der Knabenliebe wenig erfolgreich und somit auch nur wenig als Liebeslehrer geeignet ist. Durch das verzweifelte Flehen *Parce, puer, quaeso* (Verschone mich, Junge, bitte)⁶⁷ wird die Hilflosigkeit des elegischen Ichs deutlich. Alle vorher gegebenen Ratschläge sind in der Liebe völlig nutzlos.

Tibull führt seine Leser also wiederholt in die Irre, indem er ganz bewusst Informationen zurückhält oder die bisherigen Erwartungen des Lesers enttäuscht. Dadurch gelingt es ihm nicht nur, den Leser zu unterhalten, sondern auch, ihn während der ganzen Elegie in einem Zustand der ständigen Spannung verharren zu lassen. Auch könnte man meinen, dass durch diese ständigen Täuschungen die Unberechenbarkeit und die Unvorhersehbarkeit der Liebe unterstrichen werden. Genauso wie der Leser im Verlauf der Elegie nie wirklich sicher sein kann, woran er ist, ist auch der Liebende nie wirklich auf der sicheren Seite, kann die Reaktion des anderen nie vorausplanen, muss immer mit dem Unvorstellbaren rechnen.

Ein weiteres hellenistisches Merkmal, das Tibull nachahmt, ist die Ironie. Kallimachos' „intelligenter Witz“⁶⁸ und Theokrits „feliculously ironic and grotesque effects“⁶⁹, die oft durch das Versetzen von Elementen der städtischen Kultur zu einfachen Schafhirten hervorgerufen werden,⁷⁰ können durchaus als Vorbilder für die feine Ironie gedient haben, die die gesamte Elegie durchzieht.

Schon allein der Gedanke, dass die unvorhersehbare Liebe, die sich keinen Regeln unterwirft, durch eine bestimmte Technik oder durch das Einhalten bestimmter Ratschläge erlernt, berechnet oder beherrscht werden kann, ist amüsan.⁷¹ Derselben Idee wird sich später auch Ovid in seiner *Ars amatoria* bedienen.

Aber auch der Gott Priapus wird auf sehr ironische und belustigende Weise ein-

⁶³ Vgl. V. 73.

⁶⁴ V. 74.

⁶⁵ Vv. 77–78.

⁶⁶ Vgl. V. 81.

⁶⁷ V. 83.

⁶⁸ Asper (2004) 53.

⁶⁹ Giangrande (1986) 49.

⁷⁰ Vgl. ebd.

⁷¹ Vgl. Littlewood (1983) 2152.

geführt. Zunächst wird er dem Leser dem allgemeinen Bild von ihm entsprechend als wenig gepflegter Gott,⁷² als *rusticus* und *armatus curva falce*,⁷³ vorgestellt. Dann ist das zum Lehrvortrag überleitende Distichon⁷⁴ aber durch sehr poetische und ernste Sprache ausgestaltet. Es wird das archaische Wort *proles*⁷⁵ verwendet, das einen feierlichen und ernsthaften Ton hat⁷⁶, das *sic ego*⁷⁷ erinnert an epischen Sprachgebrauch⁷⁸ und die Häufigkeit von Spondeen steigt deutlich an⁷⁹, so dass die Ernsthaftigkeit und Bedeutung des Distichons deutlich gesteigert werden. Somit dient das Distichon nicht nur als Überleitung von der Rede des elegischen Ichs zu der des Gottes, sondern verwandelt auch vor den geistigen Augen des augusteischen Lesers den ihm als einfach, ungebildet und ithyphallisch bekannten Gartengott Priapus in eine ernstzunehmende, fast schon heroische Lehrperson. Diese Art, Ironie durch den Gegensatz zwischen heroischer Überhöhung und bäuerlicher Einfachheit zu erzeugen, erinnert ein wenig an die von Giangrande beschriebene Ironie Theokrits.

Es folgt der Vortrag des Priapus selbst, der von Maltby als „mock-didactic“⁸⁰ beschrieben wird. Dieser Eindruck kommt durch den Gegensatz zwischen dem formell vorgetragenen und rhetorisch ausgearbeiteten Vortrag des Priapus und dem eher informellen Thema und der Tatsache, dass Priapus' *praecepta* hauptsächlich auf allgemeinen Banalitäten fußen zustande. Dies vermag schon die nähere Untersuchung des ersten *praeceptum*⁸¹ der Rede zu zeigen. Der Rat, nicht gleich aufzugeben, sondern Geduld zu haben, wird beispielsweise durch das Bild von Menschen, die es im Laufe der Zeit schaffen, sogar Löwen zu zähmen, von Wasser, das mit der Zeit einen Stein aushöhlen kann, von Trauben, die in der Sonne reifen, und von Sternen, die sich auf ihren festgelegten Bahnen fortbewegen, kunstvoll illustriert.⁸² Die besondere Macht der Zeit wird durch die Anaphern von *longa dies*⁸³ und *annus*⁸⁴ hervorgehoben. Gleichzeitig ist es völlig offenbar, dass der Rat abzuwarten und die Zeit für sich arbeiten zu lassen, kein völlig neuer, vorher unbekannter Geniestreich des Priapus ist. Dennoch scheint er vom Liebesratgeber Priapus völlig ernst genommen und für äußerst wichtig gehalten zu werden. Dadurch entsteht ein überaus ironischer Eindruck. Dieses Prinzip, eine sorgfältige Gliederung in *praeceptum*, gefolgt von Beispielen und stilistischen Figuren, bei eigentlich trivialen Ratschlägen, ist auch bei allen folgenden Abschnitten der Rede festzustellen.

⁷²Vgl. V. 4.

⁷³ Vgl. Vv. 7–8.

⁷⁴ Vv. 7–8.

⁷⁵ V. 7.

⁷⁶ Murgatroyd (1980) 134.

⁷⁷ V. 6.

⁷⁸ Vgl. Maltby (2002) 218.

⁷⁹ Vgl. Littlewood (1983) 2153.

⁸⁰ Maltby (2002) 215.

⁸¹ Vv. 15–20.

⁸² Vgl. Vv. 17–20.

⁸³ Vv. 17,18.

⁸⁴ Vv. 19,20.

In der finalen Wendung der Elegie kommt eine ganz neue Nuance von Ironie zum Tragen. Nachdem vorher Ironie auf Kosten des Priapus eingesetzt worden ist, wird durch das Eingestehen der eigenen Machtlosigkeit durch das elegische Ich⁸⁵ nun noch der Aspekt der Selbstironie hinzugefügt. Das elegische Ich, das sich vorher noch ausgemalt hat, dass eine Schar junger Männer es *deducat*⁸⁶, was ein Fachausdruck für das Ehrengleit einer bedeutenden Persönlichkeit oder eines Politikers darstellt⁸⁷, verliert so all seine Autorität, muss gar befürchten, dass die Leser es auslachen werden⁸⁸. Doch nicht nur das elegische Ich wird so ins Lächerliche gezogen, die gesamte Elegie verliert durch die Erkenntnis, dass alle Ratschläge im Angesicht der Liebe nur *vana magisteria* (leere Lehren)⁸⁹ sind, ihre Aussagekraft und Bedeutung. Diese Bedeutungslosigkeit und die daraus resultierende Hilfslosigkeit werden durch die Positionierung dieses Ausdrucks am Schluss der Elegie hervorgehoben. Zu der wirkungsvollen Stellung kommt die Besonderheit, dass hier mit *magisteria* ein fünfsilbiges Wort am Ende des Pentameter steht, was ansonsten von Tibull eher vermieden wird.⁹⁰ Die Elegie endet folglich mit der Feststellung, dass sie ihren vordergründigen Sinn, das Geben von Ratschlägen für die Knabenliebe, nicht erfüllen konnte. Diese Form der Ironie beschreibt Luck deshalb vielleicht nicht ganz zu Unrecht als „touch of romantic irony“⁹¹.

Um die Funktion der Ironie besser verstehen zu können, ist Radickes Aufsatz über die *Elegie* 1,4, in dem er feststellt, dass die Rede des Priapus durch „unzuverlässige Rede“ gekennzeichnet ist, äußerst hilfreich.⁹² Auf diese „unzuverlässige Rede“ werde schon vor der Schlusspointe hingewiesen, indem Priapus schon während seines Lehrvortrags mit zunehmender Deutlichkeit zwischen seiner vordergründigen Rolle als Liebeslehrer und der Rolle des verschmähten Liebhabers, die ja eigentlich dem elegischen Ich zukommt, hin und her springe. Dies werde dadurch deutlich, dass einige Abschnitte der Rede, wie z.B. die Warnung vor der Liebe⁹³ oder die Kritik an käuflicher Liebe,⁹⁴ eindeutig aus Sicht eines unglücklichen Liebhabers erfolgen, während andere durchaus zur Rolle als Liebeslehrer passen.⁹⁵ Dadurch werde offenbar, dass es sich bei dem durch das elegische Ich wiedergegebenen Dialog gar nicht um einen solchen handle, sondern Priapus vielmehr die Funktion einer „Maske, durch die das elegische Ich seine Gefühle mitteilt oder, besser gesagt, seine Gefühle zu verbergen sucht“⁹⁶, erfüllt, und der Lehrvortrag als letzter verzweifelter Versuch zu werten sei, Marathus von sich zu überzeugen. Auch die Tatsache,

⁸⁵ Vgl. Vv. 81–84.

⁸⁶ V. 80.

⁸⁷ Vgl. Georges, s. V. *deduco* II e, ζ, αα

⁸⁸ Vgl. V. 84.

⁸⁹ V. 84.

⁹⁰ Vgl. Maltby (2002) 239.

⁹¹ Luck (1959) 99.

⁹² Vgl. Radicke (2006).

⁹³ Vv. 8–16.

⁹⁴ Vv. 57–72.

⁹⁵ Vv. 15–20; 21–26; 39–50.

⁹⁶ Ebd. 202.

dass die Elegie von Beginn an von Ironie durchzogen wird, die zum Ende hin immer stärker wird, könnte als Hinweis auf diese „unzuverlässige Rede“ gewertet werden. Der Leser wird durch die ironische Einführung des Priapus gleich darauf hingewiesen, dass dieser als Liebeslehrer nicht ganz ernst zu nehmen ist. Der Gegensatz zwischen Ernsthaftigkeit und trivialen Ratschlägen in der Rede verweist zusätzlich zum Gegensatz zwischen der Rolle des Liebeslehrers und des Liebenden noch deutlicher auf die Maskenfunktion des Priapus, bis schließlich die letzte Wendung der Elegie keinen Zweifel mehr an der Tatsache lässt, dass der Lehrvortrag des Priapus nur ein verzweifelter Versuch des elegischen Ichs ist, die eigene Hilfslosigkeit zu verbergen.

Eine weitere Parallele zur hellenistischen Poesie ist die Ringkomposition in Tibulls *Elegie* 1,4. Die Ringkomposition, bei der eine bestimmte Anzahl von Themen bis zu einem zentralen Punkt behandelt werden, die dann nach diesem in der umgekehrten Reihenfolge wieder behandelt werden, ist zwar schon seit Homer zu finden, da sie anfänglich wohl vor allem als Gedächtnisstütze bei mündlicher Poesie diente.⁹⁷ Sie nimmt aber auch einen wichtigen Platz in der hellenistischen Dichtung mit ihrer hohen Wertschätzung von formalen Strukturen ein und lässt sich beispielsweise in Theokrits *Idyll* 28 wiederfinden.⁹⁸

Bei den Abschnitten, in die sich die vierte *Elegie* gliedert, fällt ein ähnliches Prinzip auf.⁹⁹ Die einleitende Anrede¹⁰⁰ (A1) steht dem anschließenden Kommentar des elegischen Ichs¹⁰¹ (A2) gegenüber, die Warnung des Priapus vor der Knabenliebe¹⁰² (B1) der Kritik an käuflicher Liebe und dem Lobpreis der Dichtung¹⁰³ (B2) und die Passagen, in denen Priapus zur Geduld und zu falschen Schwüren auffordert¹⁰⁴ (C1) dem Aufruf dazu, den Wünschen des Geliebten zu folgen¹⁰⁵ (C2). Das Mittelstück, das als Spiegelachse dient, bildet der Abschnitt (D), in dem auf die Vergänglichkeit der Jugend aufmerksam gemacht wird.¹⁰⁶ (A2) kommentiert sein Gegenstück ironisch, indem es (A1) als völlig sinnlos enthüllt, und (B2) gibt einen möglichen Grund für die Warnung in (B1) an.¹⁰⁷ Auffällig ist jedoch auch, dass sich mit (B1) und (B2) zwei Abschnitte gegenüberstehen, in denen Priapus seine ihm zugewiesene Rolle als Liebeslehrer verlässt, während in (C1) und (C2) Priapus seine Rolle als Liebeslehrer erfüllt. Der Abschnitt (D) nimmt zu Recht die wichtige Mittelstellung ein, weil hier der verzweifelte Versuch des lyrischen Ichs, Marathus durch den vorgeschobenen Liebeslehrer Priapus doch noch für sich zu gewinnen, besonders deutlich durchschimmert: Das Argument der Vergänglichkeit der Jugend und

⁹⁷ Vgl. Cairns (1979) 195–196.

⁹⁸ Vgl. ebd. 193–194; 202.

⁹⁹ Vgl. ebd. 207–208.

¹⁰⁰ Vv. 1–8.

¹⁰¹ Vv. 73–84.

¹⁰² Vv. 9–14.

¹⁰³ Vv. 57–72.

¹⁰⁴ V. 15–26.

¹⁰⁵ Vv. 39–56.

¹⁰⁶ Vv. 27–38. Vgl. ebd. 207.

¹⁰⁷ Vgl. ebd.

die daraus folgende Aufforderung, die verbleibende Zeit zu nutzen, wird nämlich vorrangig von Liebenden verwendet, um den Geliebten oder die Geliebte von einer Beziehung zu überzeugen.¹⁰⁸ Tibull selbst verwendet diese Argumentation an anderer Stelle, um seine Delia von sich zu überzeugen.¹⁰⁹ Mit Abschnitt (D) steht folglich ein Abschnitt im Mittelpunkt, der unweigerlich die Doppelrolle des Priapus, als Liebeslehrer einerseits, und als unglücklicher Liebender andererseits, offenbart.

Trotz der wiederholten Täuschung des Lesers und der Ironie liegt der Elegie also auch eine klare Gliederung zu Grunde, die dafür sorgt, dass der Leser nicht völlig die Orientierung verliert, und ebenfalls die besondere Rolle des Priapus als Maske des elegischen Ichs hervorhebt.

5. Mit Hilfe der durch Genette geprägten Begriffe der Inter- und der Hypertextualität lassen sich folglich viele verschiedene Einwirkungen hellenistischer Poesie auf die vierte *Elegie* ausmachen. Auch wenn es nicht immer leicht ist, beide Begriffe klar voneinander abzugrenzen, haben sie es doch ermöglicht, die verschiedenen Arten der Einwirkung eines Textes auf einen anderen zu unterscheiden und so ein systematisches, detaillierteres und vollständigeres Bild der Beziehungen zwischen hellenistischer Dichtung und Tibulls Elegie aufzuzeigen.

Intertextuelle Beziehungen lassen sich besonders deutlich zwischen Tibull und Kallimachos' *Aitien*, *Iamben* und *Epigrammen* ausmachen. Diese werden sinnvoll und produktiv in die Elegie eingebunden und stets verwendet, um den Inhalt der Elegie deutlicher hervorzuheben. Gleichzeitig lassen sie sich auch poetologisch deuten. Die großen Ähnlichkeiten zu Kallimachos, besonders im letzten Teil der Elegie,¹¹⁰ sind auf eine Wiedererkennung durch den Leser ausgelegt und verdeutlichen ihm, dass sich in der Elegie noch weitere, nicht so direkte und wörtliche Bezüge zu Kallimachos im Besonderen und zur hellenistischen Dichtung im Allgemeinen finden lassen. Sie bewirken, dass der Leser nach weiteren, indirekteren Parallelen sucht und bereits nach der typischen hellenistischen Ironie und Unberechenbarkeit oder ähnlichen Merkmalen der hellenistischen Dichtung Ausschau hält.

Diese indirekteren, von Genette als hypertextuell bezeichneten Beziehungen lassen sich in der Tat ebenfalls in großer Zahl in der Elegie wiederfinden. Die Elegie wurde wohl nach dem Vorbild von Kallimachos' neuntem *Iambus* gestaltet. Außerdem werden auch sie konsequent verwendet, um den Inhalt kunstvoll zu unterstreichen und dem Leser das Verständnis der gesamten Elegie zu erleichtern. Die Ironie weist eindeutig auf die Maskenfunktion des Priapus hin, die häufigen Überraschungen für den Leser auf die Unbeständigkeit der Liebe. Durch die Ringkomposition bietet Tibull dem Leser aber dennoch noch einige Orientierungshilfen, durch die sich die Elegie leichter verstehen lässt.

¹⁰⁸ Vgl. ebd. Radicke (2006) 199.

¹⁰⁹ Vgl. Tib. 1,1,68–78.

¹¹⁰ Vv. 57–84.

Die Funktion der transtextuellen Beziehungen ist es daher, die Aussage hervorzuheben, dass Liebe nicht gelehrt, nicht erlernt und nicht beherrscht werden kann. Sie werden nicht einfach um ihrer selbst willen übernommen, sondern verändert, neu angeordnet und zu etwas völlig Neuem, zu einer subjektiven Liebesgeschichte, zusammengefügt. Zugleich werden sie jedoch nicht so verfremdet, dass der Leser sie nicht wiedererkennen kann. Durch die Beziehungen zur hellenistischen Dichtung schafft Tibull deutlich hervorstechende Orientierungspunkte für den Leser und hebt dabei zugleich die Botschaft der absoluten Hilfslosigkeit in der Liebe gekonnt, außergewöhnlich und äußerst unterhaltsam hervor, ja bildet sie sogar ganz konkret durch die Gestaltung der Elegie ab, ohne dabei die Leser orientierungslos oder gar „ill-prepared“ im Dunkeln zurückzulassen.

ÜBER DIE AUTORIN Helen E. Neutzler ist seit dem Wintersemester 2013/2014 B.A.-Studentin der Fächer klassische Philologie und Archäologische Wissenschaften an der Ruhr-Universität Bochum. Schwerpunkte legt sie in diesen beiden Fächern auf Latein und die klassische Archäologie. Im Oktober 2014 wurde ihr ein Stipendium des Bildungsfonds der RUB im Rahmen des Deutschlandstipendiums verliehen.

BIBLIOGRAPHY

Textausgaben und Kommentare

- Albius Tibullus aliorumque *Carmina*. Edidit Georg Luck, Stuttgart 1988.
- Callimachus Volumen I *Fragmenta*. Edidit Rudolfus Pfeiffer, Oxford 1949.
- Callimachus Volumen II *Hymni et Epigrammata*. Edidit Rudolfus Pfeiffer, Oxford 1953.
- Asper (2004): Markus Asper, *Kallimachos. Werke*. Griechisch und Deutsch, Darmstadt 2004.
- Maltby (2002): Robert Maltby, *Tibullus. Elegies, Text, Introduction and Commentary*, Cambridge 2002.
- Murgatroyd (1980): Paul Murgatroyd, *Tibullus I. A Commentary on the First Book of Albius Tibullus*, Bristol 1980.
- Smith (1913): Kirby F. Smith, *The Elegies of Albius Tibullus. The Corpus Tibullianum Edited With Introduction and Notes on Books I, II, and IV, 2–14*, Darmstadt ³1964 (1913).

Monographien und Aufsätze

- Bright (1978): David F. Bright, *Haec mihi fingebam. Tibullus in his World*, Leiden 1978.
- Bulloch (1973): Anthony W. Bulloch, „Tibullus and the Alexandrians“, *PCPhS* 19, 1973, 71–89.
- Cairns (1979): Francis Cairns, *Tibullus. A Hellenistic Poet at Rome*, Cambridge 1979.
- Dawson (1946): Christopher M. Dawson, „An Alexandrian Prototype of Marathus“, *AJPh* 67, 1946, 1–15.

- Genette (1993): Gérard Genette, *Palimpseste*. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt a. M. 1993.
- Giangrande (1986): Giuseppe Giangrande, „Theocritus’ Twelfth and Fourth Idylls. A Study in Hellenistic Irony“, in: Bernd Effe (Hg.), *Theokrit und die griechische Bukolik*, Darmstadt 1986, 37–55.
- Grimal (1962): Pierre Grimal, „Tibulle et Hésiode“, *Entretiens* 7, 1962, 271–301.
- Jacoby (1910): Felix Jacoby, „Tibulls erste Elegie. Ein Beitrag zum Verständnis der Tibullischen Kunst“, *RhM* 65, 1910, 22–87.
- Lee-Stecum (1998): Parshia Lee-Stecum, *Powerplay in Tibullus*. Reading Elegies Book One, Cambridge 1998.
- Lehnus (2011): Luigi Lehnus, „Callimachus Rediscovered in Papyri“, in: Benjamin Acosta-Hughes, Luigi Lehnus u.a. (Hgg.), *Brills Companion to Callimachus*, Leiden 2011, 23–38.
- Littlewood (1983): R. Joy Littlewood, „Humour in Tibullus“, *ANRW* II 30.3, 1983, 2128–2158.
- Luck (1959): Georg Luck, *The Latin Love Elegy*, London ²1969 (1959).
- Radicke (2006): Jan Radicke, „Priapus, ein rätselhafter Liebeslehrer. Zur Interpretation von Tibulls Elegie I 4“, *Hermes* 134.2, 2006, 195–210.
- Solmsen (1962): Friedrich Solmsen, „Tibullus as an Augustan Poet“, *Hermes* 90, 1962, 259–325.
- Wilhelm (1896): Friedrich Wilhelm, „Zu Tibullus (I 4)“, in: *Satura Viadrina*. Festschrift zum fünfundzwanzigjährigen Bestehen des philologischen Vereins zu Breslau, Breslau 1896, 48–58.

REZENSION: REBECCA LÄMMLE, POETIK DES SATYRSPIELS.

*Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften,
neue Folge, 2. Reihe, Band 136. Heidelberg:
Universitätsverlag Winter, 2013. 530 Seiten. ISBN
978-3-8253-6064-1. 58,00 Euro.*

Gary P. Vos

University of Edinburgh

Lärmende, geschwätzige, anstrengende Satyrn: Haben sie (nichts) mit Dionysos zu tun? Mit dieser Monographie hat Rebecca Lämmle einen wichtigen Beitrag zur Kenntnis des Satyrspiels geleistet, für den die Autorin im Jahre 2011 den Heidelberger Förderpreis für Klassisch-Philologische Theoriebildung erhalten hat. *Poetik des Satyrspiels*, die überarbeitete Fassung ihrer 2010 an der Universität Basel verteidigten Dissertation, versucht das vieldiskutierte Genre poetologisch zu deuten. Es ist schwierig, in einer kurzen Rezension der ganzen Argumentation und allen Einzelbeobachtungen gerecht zu werden: Deswegen sei direkt gesagt, dass das vorliegende Buch es verdient, zusammen mit Arbeiten wie denen von Cipolla, Csapo und Miller, Krumeich, Pechstein und Seidensticker (hiernach: KPS), Seaford, Sutton, Winkler und Zeitlin, und den gerade erst erschienen Büchern von Kotlińska-Toma und Shaw sowie anderen Exponenten der Renaissance des Satyrspiels gelesen zu werden.¹

Grosso modo ist das Buch in zwei Abschnitte unterteilt. Der erste Teil umfasst sieben umfangreiche Kapitel, die zum Ziel haben zu beweisen, dass das Satyrspiel primär zur Tragödienreflexion diente und damit die religiöse Bedeutung hatte, den Gott Dionysos zu feiern, der in den zugehörigen Tragödien oft ‚vergessen‘ wird, obwohl die Großen Dionysia in Athen doch zu seinen Ehren stattfanden (Vgl. das von Zenobius erhaltene Sprichwort οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον – ‚Es hat nichts mit Dionysos zu tun‘). Diese Befunde werden im zweiten Teil ausgearbeitet mittels einer Reihe von Einzelstudien, die teils die überlieferten Satyrspiele der Trias Aischylos, Sophokles, Euripides kommentieren (*Studien I*, S. 295-350), teils die wichtigsten Motive und Themen des Genres, z.B. ‚Athleten‘, ‚Hunger‘, ‚Kindheit‘, ‚Weinmischen‘, berücksichtigt (*Studien II*, S. 351-443). Der Band wird von einer umfassenden Bibliographie und einem *Index locorum* komplettiert.²

¹ Cipolla 2013); Csapo / Miller (2013); Kotlińska-Toma (2015); KSP (1999); Seaford (1984); Shaw (2014); Sutton (1980); Winkler / Zeitlin (1990).

² In der Bibliographie scheint auf S. 489 der Hinweis auf Storey (2009) weggefallen zu sein; ebenso

Weil, meiner Meinung nach, der erste Teil der wichtigere ist, werde ich mich im Folgenden (hauptsächlich) hierauf beschränken. Trotzdem soll hier bemerkt werden, dass Lämmles Interpretationen sehr nachvollziehbar sind und die Voraussetzungen und Rekonstruktionen des ersten Teils bestärken.³ Hinzukommt, dass das *corpus satyricum*, von dem nur ein Stück vollständig tradiert worden ist (der *Kyklops* des Euripides) und ansonsten äußerst fragmentarisch ist, weitere Exegese benötigt: Im Italienischen gibt es die Arbeit des Cippola (der sich aber nicht systematisch mit den Satyrspielen der Trias beschäftigt), während im deutschen Sprachraum KPS (s. oben) einen allumfassenden und notwendigerweise knappen Überblick über die Texte bietet. KPS ist für alle, die sich mit dem Satyrspiel auseinandersetzen, der Standard: Lämmles Erläuterungen sollen KPS nicht ersetzen, sind allerdings komplementär zu lesen.

Kommen wir auf den ersten Teil zurück. In der Einleitung fängt die Autorin an, etwas ungewöhnlich, jedoch effektiv, die wichtigsten Hypothesen und Ergebnisse, die ihrer Untersuchung zugrunde liegen bzw. daraus hervorgehen, zu behandeln. So enthält das Kapitel Skizzen zum Aufstieg und Niedergang des Genres und ihre Beziehungen zur Tragödie und Komödie. Die Geschichte des Satyrspiels ist sehr komplex: Die Testimonia sind oft widersprüchlich, der Ursprung und die Funktion des Satyrspiels unklar (Gab es zuerst die Tragödie und dann das Satyrspiel oder umgekehrt? Hat das Spiel eine religiöse Bedeutung oder diente es nur dazu, um die Zuschauer, müde von allen Tragödien, aufzuputzen? Was meint Aristoteles überhaupt mit τὸ σατυρικὸν (*to satyrikon*) [*Poet.* 1449a20-23] in seiner Rekonstruktion der Genese des Dramas? „Satyrspiel“, „satyrspielartig“, „einem Satyr entsprechend“?). In der Forschung hat man diese Fragen sehr unterschiedlich beantwortet. Wir wissen nur, dass diese dramatische Form kurz populär war, ab dem Ende des sechsten Jh. v. Chr. bis spätestens 341/340 v. Chr., und dass danach jährlich an den Großen Dionysia nur noch ein einziges Satyrspiel aufgeführt wurde, wobei man also auf die ursprüngliche, tetralogische Kompositionsweise (drei Tragödien und ein Satyrspiel jedes Dichters im Wettbewerb) verzichtet hat. Zum Niedergang des Satyrspiels formuliert Lämmle die Hypothese, dass die erst später entstandene und aggressivere Komödie die Funktion und Themen des Satyrspiels usurpiert hat und damit das Interesse für das Genre Satyrspiel schwand: „Die Komödie prägt im Satyrspiel angelegte Tendenzen aus und genießt ausserdem den Vorteil, ein *von der Tragödie unabhängiges* Genre zu sein“⁴ In den nächsten Kapiteln werden Lämmles Antworten auf die zuvor erwähnten Fragen näher

fehlt Karamanou (2006), erwähnt auf S. 300, Anm. 31–32.

³ Unstimmigkeiten sind kaum komplett zu vermeiden; die wenigen, die es gibt, sind aber selten störend. Z.B.: (1) Dass Inachos ein Flussgott war, wie auf S. 322 behauptet, ist nicht belegt: Das Scholion zu E. *Or.* 932 (m.W. die einzige Quelle) berichtet nur, dass er den Fluss nach sich benannt hat. (2) *Strictu sensu* wird in Astydamos II *Herakles* F 4 (S. 406, Anm. 236) die mythologische Figur Linos nicht erwähnt, obwohl Lämmle das Gegenteil suggeriert. Man muss damit rechnen, dass der Text einfach von dem legendären Appetit des Herakles handeln könnte, ohne dass Astydamos über die Ermordung des Linos, die normalerweise mit dem unbeholfenen Lyraspiel des Heros, nicht seinem Hunger, im Zusammenhang gestellt wird, erzählt hätte.

⁴ Lämmle (2013) 39, ihre Hervorhebung.

erörtert.

Im ersten Kapitel geht sie von einer Definition des Satyrspiels als τραγωδία παίζουσα – „eine spielerische/kindliche Tragödie“ (Dem. *Eloc.* 169) aus und bespricht die formalen Charakteristika der Aufführung und Komposition. Hiermit sei gezeigt, dass das Satyrspiel und die Tragödie eng verknüpft waren. Dies führt zum „Rätsel der Tetralogie“ (Kap. 2). Wenn es so wäre, fragt Lämmle, dass das Satyrspiel als viertes Element einer Tetralogie und die Tetralogie in seiner Ganzheit als eine Einheit betrachtet wurde, was sollte es dann bedeuten? Hier wird das innovative Konzept des sogenannten „1,2,3/4“-Musters herangezogen. Lämmles Quelle, der Marburger Philosoph Reinhardt Brandt, meint, dies sei

„vor allem europäische Organisationsform des Denkens ...; die Trias ist vollständig, sie bedarf jedoch einer weiteren Komponente, sei es nun als ihres Fundaments, sei es als ihrer Verknüpfung mit der Wirklichkeit, als eines Impulses der Bewegung oder aus einem anderen Grund.“⁵

Es wäre dann, so Lämmle,

„die Funktion des Satyrspiels, nicht nur die vorausgegangene tragische Trilogie in die ausgelassene Feier am Abend überzuleiten und im Festrahmen zu verankern, sondern auch und besonders, sie zu kommentieren und zu reflektieren.“⁶

Im dritten Kapitel werden unterschiedliche Hypothesen zur Funktion und zum Entstehen des Satyrspiels besprochen. Für Lämmles These, dass das Satyrspiel sich eines ausführlichen Diskurses der Tragödienreflexion bedient, ist es wichtig zu bemerken, dass es beim oben angeführten Proverb aus Zenobios offenbar um einen Protest des Publikums gegen die Abwesenheit vom Gott Dionysos in den aufgeführten Tragödien handelt: Man soll dann das Satyrspiel inauguriert haben, um den Zuschauern entgegenzukommen.

Nach diesen Voraussetzungen wendet Lämmle sich dem Nachweisen der Tragödienreflexion zu. Sie unterscheidet vier inhaltliche Elemente, die dem Satyrspiel eigentümlich sind. Sie entsprechen den Kapiteln 4 bis 7:

1. Der ab- und anwesende Dionysos,
2. der Chor der Satyrn,
3. das Sprechen über den Chor, und
4. „die Poetik der Serie“.

⁵ Brandt (1991); zitiert nach Lämmle, S. 90.

⁶ Lämmle (2013) 92.

Ich spreche sie kurz an: (1) Dionysos, der normalerweise sowohl in Tragödien als auch Satyrspielen durch Abwesenheit glänzt, wird im Satyrspiel immerhin oft genannt oder (2) es wird auf ihn angespielt durch die Anwesenheit der dionysischen Paraphernalien wie der Thyrsos oder Weinbecher. In beiden Fällen wird dies oft vom Chor der Satyrn gemacht, was ihre spezielle Beziehung zum Gott unterstreicht. Dies wird vom Satyrspiel thematisiert, indem die Satyrn oft in für sie ungewöhnlichen Rollen auftreten. In Euripides' *Kyklops* zum Beispiel repräsentieren die Satyrn die vom Zyklop verhafteten Kameraden des Odysseus: Niemand im Publikum wird sich gedacht haben, dass Odysseus' Männer aussahen wie besoffene, lärmende Halbmenschen, die zum Abenteuer gar nicht geeignet sind. Gerade das, in Kombination mit dem Sprechen über den Chor (3), thematisiert die Funktion des Satyrspiels: Das Spannungsfeld zwischen den drei Tragödien einerseits und dem Satyrspiel andererseits, die Abwesenheit von Dionysos in den Tragödien gegenüber der (wirklich oder implizierten) Präsenz vom Gott im Satyrspiel, und das Zusammenspiel der Choreia (Performance des Chores aus Tanz und Gesang) und Schauspiel der Tragödie gegenüber ihrem paratragischen Widerstreit im Satyrspiel, erwecken den Eindruck, das Satyrspiel sei eine Anomalie in der Tetralogie. (4) Das ist aber gerade die Absicht der Dichter, wie Lämmle im letzten Kapitel geistreich darlegt. Hier spricht sie das Genre als Serie und Kollektivprojekt an: Sie beobachtet, dass das Publikum während der Dionysia auf eine Menge tragischer Figuren in den Tragödien der verschiedenen Dichter stößt, während im Satyrspiel die Satyrn immer einfach Satyrn bleiben. Damit wird innerhalb der Gattung eine Kontinuität zwischen den unterschiedlichen Satyrspielen, die sich so als Episoden einer Serie verstehen lassen, zustande gebracht. Dies wird oft durch das Thema des Serienmordes thematisiert. Lämmle erklärt dies poetologisch: „Nicht selten erinnern sich der Silen und seine Söhne an frühere Erlebnisse und referieren damit auf frühere Satyrspiele. Innerhalb der tragischen Tetralogie ist die Position des Satyrspiels eine andere: ... Die ‚Serie‘ der tragischen Trilogie endet mit einem Satyrspiel. Wie der Serienheld dem Serienmörder das Handwerk legt, setzt das Satyrspiel der Tragödien-Folge ein Ende.“⁷

Diese Ergebnisse scheinen mir nicht nur plausibel, sondern auch zwingend, obwohl nicht alle Forscher sich mit allem einverstanden erklären werden. Ich habe meine Bedenken gegenüber dem 1,2,3/4-Muster und dem Glauben an die Idee, dass das Satyrspiel immer das vierte Element der Serie war (und bin mir bewusst, dass das sehr kontrovers ist). Woher der (un)bewusste Drang nach einem Quartett kommt, wird nirgendwo expliziert (und wäre auch nicht möglich, ohne dass man seine Zuflucht zu psychoanalytischen Theorien nimmt). Es lässt auch eine wichtige Frage unbeantwortet: Wenn diese Organisation ästhetisch oder logisch so gut gefiel, warum hat man sie dann aufgegeben? So frage ich mich, ob man, als die Komödie das Satyrspiel überflüssig gemacht hat, sich nicht dafür hätte entscheiden können, eine Komödie zu der Tetralogie hinzuzufügen. In einer

⁷ Lämmle (2013) 290.

Arbeit, die theoretisch so gut untermauert ist wie die von Lämmle, hätte ich gern eine ausführlichere Darlegung gesehen, gerade weil ihre Argumentation so attraktiv ist.⁸

Hiermit verknüpft ist die Frage nach der Position des Satyrspiels innerhalb der Tetralogie. Lämmle, wie so viele Forscher, insistiert auf der vierten Position.⁹ Aber es gibt Fälle, in denen es in narrativer Hinsicht sogar unlogisch ist, das Satyrspiel am Ende zu positionieren. Zum Beispiel, in Aischylos' Tetralogie *Laios, Ödipus, Sieben gegen Theben, Sphinx* würde man das Satyrspiel *Sphinx* entweder vor oder nach dem *Ödipus* erwarten: Wir wissen nämlich von Sophokles' *Ödipus* und Apollodor, dass es gerade Ödipus ist, der durch das Lösen des Rätsels die Sphinx tötet. Ich würde *Sphinx* an die dritte Stelle der Tetralogie setzen.¹⁰ Soweit ich weiß, ist die einzige Autorität, die dies belegt, Thrasyllus, der Lehrer des Kaisers Tiberius¹¹ Eine zweite, fast kontemporäre Stelle ist Horaz, *Ars Poetica* 220–250, an der der Römer sich mit dem Satyrspiel beschäftigt:¹²

spectator functusque sacris et potus et exlex.
uerum ita risores, ita commendare dicaces
conueniet Satyros, **ita uertere seria ludo**

... und der Zuschauer sein Opfer gebracht hat und sowohl betrunken als zügellos ist. Doch auf diese Weise, so, wird es gefallen, lachende, scherzende Satyrn zu empfehlen, **so wird es gefallen, ernsthafte Sachen in Scherz zu verwandeln.**¹³

Die Erwähnung eines Übergangs vom Seriösen zum Spielerischen hat man selbstverständlich als die Progression von der tragischen Trilogie zum Satyrspiel aufgefasst.¹⁴ Es ist allerdings wahrscheinlicher, dass *seria* sich auf die *sacris* in V. 224 (beide Neutrum plural) bezieht. Horaz ist in dieser Passage nicht so damit beschäftigt, eine Geschichte des griechischen Dramas zu schreiben, sondern will die griechische und römische Gattung des Dramas vergleichen.

⁸ Stattdessen wird der Leser aufmerksam gemacht auf Brandts Buch (1991) und einen Aufsatz von Lämmle (2013b). Leider sind beide mir unzugänglich geblieben.

⁹ Vgl. z.B. S. 19; 22–23; 35; 85; 89, 290.

¹⁰ Sansone (2015) wird in einer noch unveröffentlichten Publikation gerade dafür argumentieren. Er nimmt dafür auch didaskalische und inschriftliche Informationen in Augenschein. Eine Vorpublikation ist auf seiner Academia-Site erhältlich (abgerufen am 08.08.15).

¹¹ Bei Diog. Laert., 3.56), der also etwa 350 Jahre nach dem Untergang der Gattung lebte. Dieser Text wird auch von Lämmle angeführt, innerhalb einer sehr interessanten Diskussion der Systematisierungsversuche: Lämmle (2013) 85–89.

¹² Text nach dem OCT; meine Übersetzung.

¹³ Horaz, *Ars Poetica*, 224–226.

¹⁴ Eine Fehlinterpretation, die schon im 16. Jh. weit verbreit war: Vgl. (*ad loc.*) e.g. die Kommentatoren Cruquius (1578), Orelli (1851; Cruquius folgend), Rostagni (1930), Kiessling-Heinze-Burck (1959). Vgl. „der Ernst der voraufgegangenen Tragödie wird zum heiteren Spiele verkehrt“, Rudd (1989); nicht an unserer Stelle, aber cf. S. 30–31 und *ad* 228). Cf. Brink (1971) *ad* 221 für einen Überblick zur Geschichte der, und Vorschlag zur Interpretation des Passus; Sansone (im Erscheinen) behandelt auch die *Ars Poetica*, konzentriert sich aber auf *nuper* (228).

So interessant diese Stellen für die Ideengeschichte sind, kann man sie doch nicht verwenden, um die Reihenfolge der Dramen in einer Tetralogie zu bestimmen. Wenigstens sollte überlegt werden, ob das Satyrspiel nicht *immer und unbedingt* am Ende der Tetralogie stand: Das Beispiel der *Sphinx* könnte selbstverständlich eine Ausnahme sein. Trotzdem bin ich der Meinung, dass unsere Zeugnisse zur Positionierung des Satyrspiels weniger verlässlich sind als sie uns scheinen. Diese Haarspalterei nur nebenbei: Das 1,2,3/4-Muster wird vielleicht nicht in allen Fällen zutreffend sein, aber Lämmles Vorschläge zur poetologischen und metapoetischen Dimension des Satyrspiels sind damit keineswegs widerlegt. Im Gegenteil, man könnte sogar argumentieren, dass eine variable Position die Einbettung des Satyrspiels in die Tetralogie verstärkt, weil der Kontrast zwischen Tragödie und Satyrspiel auf diese Art und Weise größer ist. Dies gilt vielleicht desto mehr im Fall der sogenannten „Inhaltstetralogien“ mit einem Handlungsstrang, der die individuellen Stücke transzendiert.

Zum Schluss: Der Band ist fast makellos produziert und in einem gewandten Stil (und Schweizer Hochdeutsch verfasst).¹⁵ Sonst gibt es nur einige harmlose Tippfehler: S. 31, Anm. 13: „Was [sc. die] Satyrspielproduktion [...] angeht“; S. 44: „[sc. Die] abschliessenden Bemerkung“; S. 135: *sei* > *sie* (sc. die Entourage); S. 239: „In diese Feier [ist] ein weiteres Ritual eingebettet“; S. 305, Anm. 46 (*bis*): *Euphorio* > *Euphorion* und *Dienarchos* > *Deinarchos*; S. 331, Anm. 12 *Stude* > *Stunde*; S. 340, Anm. 40: (Fr.) *siginification* > *signification*; S. 442, Anm. 314: *Kanntharos* > *Kantharos*; weiterhin noch zwei Dittographien: S. 36: „dass man in in der Forschung“; S. 62, Anm. 44: „eine Schwierigkeit stellt die Form ‚*topeodis*‘ [sc. in Vit. 5.6.9], in einigen Mss. ‚*topeodis*‘ dar.“ Beim zweiten *topeodis* ist *topeodi* zu lesen: cf. den app. crit. der Budé-Edition mit Diskussion der Korruption auf S. 266. Es ist schade, dass der Verlag auf ein Stichwortregister verzichtet hat, was es dem Leser, der schnell etwas nachschauen möchte, unnötig schwer macht: Der soll entweder den griechischen oder lateinischen Passus parat haben und so mit Hilfe des *Index locorum* das Buch durchsuchen oder im Inhaltsverzeichnis ein relevantes Thema im zweiten Teil des Bandes nachschlagen, um Querverweise zu bekommen. Trotzdem möchte ich den Lesern von *Poetik des Satyrspiels* ans Herz legen, den Band von Anfang bis Ende zu lesen: Es gibt hier neue Einblicke in dieses komplexe Korpus und viele Beobachtungen, die Erwägung verdienen. Lämmles luzide Auseinandersetzung führt dazu, dass auch Novizen (oder nicht-Muttersprachler, wie dieser Rezensent) daraus Vorteil ziehen können. Wer ein Satyrspiel lesen möchte, sollte neben KPS Lämmles Buch zu Rate ziehen.

g.p.vos@sms.ed.ac.uk

ÜBER DEN AUTOR Gary P. Vos ist Doktorand an der Universität Edinburgh. Seine Promotion beschäftigt sich mit der mythologischen Figur des Linos in der griechischen

¹⁵ Das Griechisch ist perfekt; doch S. 359: $\Delta\iota\{\acute{o}\}[\sigma > \Delta\iota\{\acute{o}\}[\varsigma$, wie in *TrGF*.

und lateinischen Dichtung, von Homer bis Nonnos. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören das Epos in der Antike, besonders die Interaktionen mit anderen Genres, hellenistische und lateinische Dichtung (insbesondere Kallimachos, Theokritos, Vergil), Intertextualität, Metapoetik, Literaturtheorie sowie die Werke des schottischen Humanisten George Buchanan.

BIBLIOGRAPHY

- Brandt (1991): R. Brandt (1991): Reinhardt Brandt, *D'Artagnan und die Urteilstafel. Über ein Ordnungsprinzip der europäischen Kulturgeschichte (1, 2, 3/4)*, Stuttgart 1991.
- Cipolla (2003): P. Cipolla, *Poeti minori del dramma satiresco. Testo critico, traduzione e commento*, Amsterdam 2003.
- Csapo / Miller (2013): E. Csapo and M.C. Miller (Hgg.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*, Cambridge 2007.
- Karamanou (2006): I. Karamanou, *Euripides. Danae and Dictys. Introduction, Text and Commentary*. Beiträge zur Altertumskunde, 228, München Leipzig 2006.
- Kotlińska-Toma (2015): A. Kotlińska-Toma, *Hellenistic Tragedy: Texts, Translations and a Critical Survey*, London 2015.
- KSP (1999): R. Krumeich, N. Pechstein & B. Seidensticker (Hgg.), *Das griechischen Satyrspiel*, Darmstadt 1999.
- Lämmle (2013b): R. Lämmle, „Quartum datur. Das Satyrspiel in der tragischen Trilogie“, in: R. Brandt (Hgg.), *Die Macht des Vierten. Über eine Ordnung der europäischen Kultur*, Hamburg 2013.
- Sansone (2015): D. Sansone, *The Place of the Satyr Play in the Tragic Tetralogy*, in: Prometheus 41, 2015 (im Erscheinen).
- Seaford (1984): R. A. S. Seaford, *Euripides, Cyclops: with Introduction and Commentary*, Oxford 1984.
- Shaw (2014): C.A. Shaw, *Satyr Play: The Evolution of Greek Comedy and Satyr Play*, Oxford / New York 2014.
- Storey (2009): I. C. Storey, “How can ‘seven’ go into ‘twelve’ (or ‘fifteen’)?” in: J.R.C. Cousland & James Hume (Hgg.), *The Play of Text and Fragments: Essays in Honour of Martin Cropp*, Mnemosyne Supplement 314. Leiden 2009, 111–25.
- Sutton (1980): D.F. Sutton, *The Greek Satyr Play*, Meisenheim am Glan 1980.
- Winkler / Zeitlin (1990): J.J. Winkler & F.I. Zeitlin (Hgg.), *Nothing to Do with Dionysus. Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton 1990.

THEATERREZENSION

Antigone by Sophokles and A View from the Bridge by Arthur Miller†*

Dr. Julie Ackroyd
The Open University

This production of *Antigone* was sold out for months before its opening at the Barbican, due to the casting of Juliette Binoche in the title role. She is an actor who has a reputation of not being afraid to experiment with different forms of theatre as well as taking on productions in a language other than her native French. As a result, her decision to work with the Belgian director Ivo Van Hove has meant that critical expectations for this production were high. Inevitably, since such a recognisable actress was cast, this was not going to be a masked production.

The translation is by Anne Carson, a Canadian poet and Classicist. Her familiarity and confidence with the Greek theatrical form is clearly demonstrated in her play text which is accessible for an audience who may be unfamiliar with the form and structure of Greek theatre. Kate Kellaway, commenting on this translation in *The Observer*, is extremely complimentary about the work describing Carson as “innovative” and identifying that “the language moves between sombre and jocular” and as a result of this “is highly wrought and conversational”.¹ Praise for her work was also forthcoming from *The Guardian* as Charlotte Higgins calls the piece a “deft and elegant new translation [which] promises to be one of the real pleasures of the show.”²

In her *Note from the Translator*, which accompanies the published version of the play text, Carson acknowledges that there are concepts which are central to ancient Greek thought and society which create difficulties when an attempt is made to render them into modern English. It is this idea of ‘untranslatability’ which she uses to raise the inherent problems contained within the concept of ‘piety’, around which the actions of *Antigone* are centred. This is a theme which in the modern world is difficult enough to

* Directed by Ivo Van Hove. World premier Luxemborg 25th February 2015. Barbican Centre, London 4th–28th March 2015 then touring.

† Directed by Ivo Van Hove. Young Vic in the West End at Wyndhams Theatre, London 10th February to 11th April 2015.

¹ Kellaway (2015) on-line.

² Higgins (2015) on-line.



encapsulate as an action and which, in the context of *Antigone*, with the distance between the modern and the ancient Greek world is almost unsurmountable. Yet, throughout the course of the play Antigone is adamant that her action to bury her brother is an “act of perfect piety” which she was “caught in”.³ Carson goes on to reason that Antigone is placed at a difficult impasse, for;

Surely piety is not a criminal act in which one is “caught”?
 Surely piety is a good thing? Surely the community which
 outlaws piety is a community that has tipped over the edge
 into nonsense?⁴

In exploring this question Carson goes right to the heart of the play. In stating that she has been ‘caught in the act of perfect piety’ Antigone has used “standard rhetorical procedure in Greek but sounds over determined in English”.⁵ She is raising a concept which in English is a reasonable proposition and a positive action for an individual to undertake; piety is a laudable act which is rational and therefore does not need to be explained. Being caught undertaking a pious action should therefore reflect well within the wider society on the person undertaking the act. Yet, those familiar with the play know that this is not the case, far from it. Carson discusses this problem further and traces it back to the “two cognates for the same word (noun and verb)” which are used in close proximity within this speech by Sophokles; *eusebia* and *sebizo*. These two terms “refer to the awe that radiates from gods to humans and is given back in worship”.⁶ Here piety is an action expected from a human in order to balance out the actions of the gods. It is not an optional investment in good works to be counted against an individual’s future

³ Sophokles, (2015) line 943.

⁴ Sophokles (2015) p. 5.

⁵ Sophokles (2015) line 943 and p. 5.

⁶ Sophokles (2015) p. 6.

reception by the gods, as it might be in a Christian text, but is a driving need in an individual where an action is needed in order to avoid repercussions from the gods and avert accusations related to *hubris*. Piety is therefore a fearful action and if it is fulfilled then the fear should be removed. The pious individual should be free from any negative backlash which the gods may consider meting out to the impious. They are safe. This is why Carson's Antigone on the page is struggling with the paradox that she has been faced with. If you undertake a pious action then you should not be actively punished for it. In the city of Thebes ruled by Kreon this bending of the rules, to punish someone who is undertaking a socially correct but politically unsanctioned act, is not only unfair but will result in her taking her life. Antigone has undertaken the correct action, yet she is being driven out by society. As a result of this once the bonds of family are severed in a very public manner she can see no reason for continuing. She has no role, no status and no worth within society. The piety which guides her and gives her life meaning has no value in the wider *polis*. This is why she is eventually driven to hang herself in the cave. Ironically this occurs just as her future husband, Haimon, has decided to reintegrate her back into society by (re)claiming her as his bride.



The translation is the strongest part of this production, giving the cast a really solid base upon which to ground their performance. Unfortunately, the cast have not really risen to the challenge. They come across as detached from the text and, whilst acting in a naturalistic way, miss the emotional punctuation which Carson provides within the traditional structure of Classical Greek drama. Binoche comes over not as a tragic figure, but as one who is inflexible and cannot be admired by an audience. As Kellaway observes about her performance “what becomes quickly clear is that celebrity status is not the same as tragic stature. Binoche's shrill Antigone is a diminished figure, more hysteric than heroine – there is much screeching and high-pitched shouting and only intermittent

pathos.”⁷ There is no fear when she embarks on her decision to bury her brother. Her piety seems to stem from personal motivation against the state rather than a desire to ensure that the correct rites are undertaken for her unburied brother. There is a complete lack of an emotional journey for Antigone, as she realises that she has no place in the world. This was further compounded as she was lost in a large set with amplified voices and a generic backdrop of slow motion footage comprising of blurred city streets and unidentifiable people which, as Paul Taylor of *The Independent* points out, “sap[s] this endlessly relevant play of its raw urgency.”⁸ As a result there was a lack of catharsis for the audience, there was no space left for them to feel that there must be some way to save Antigone, and that she was worthy of this due to her piety. At 1 hour and 40 minutes with no interval, it seemed a very long evening.

The role which was most successfully conveyed and did elicit some feelings of sympathy was, surprisingly, that of Kreon. He is often presented as an inflexible tyrant. Yet, Patrick O’Kane managed to convey a measured statesmanlike quality which clearly demonstrated that he was undoubtedly thinking of the greater good of the *polis*; “if a man puts family or friends ahead of fatherland / I count him absolutely *good for nothing*”.⁹ He can see no other way to reinstate normality, after a traumatic attack on his city, other than clearly sending out the message to all, regardless of status or family, that if you are not for the city then you are against it. A naturalistic acting style was used which allowed him to interact with his son Haimon, played by Samuel Edward-Cook, and indicate through hugs and significant looks that, whilst he may overtly state his position to a wider audience of the *polis* his love for his son was strong. Higgins praises the fact that in this relationship between family and state Carson has offered a subtlety in her translation which offers more “complex readings” to the viewer than the average. Here there is no absolute “binary interaction” between “state authoritarianism, represented by Creon, (*sic*) versus personal resistance, embodied by Antigone”.¹⁰

Tragically, whilst family do appear to count for something to Kreon in the wider world which exists outside of politics, in the aftermath of the battle for the control of Thebes, the need for strong leadership outweighs all other considerations. The inevitable result of this is that family will be destroyed. In choosing to cast Haimon as a more mature character rather than a love-struck teen much more pathos was given to his final decision to take his life when faced with the death of his betrothed. It also added additional poignancy to the fact that his mother, Eurydike, also being older was never going to be able to present Kreon with a new son and heir. In being inflexible and principled Kreon had brought about the downfall and total destruction of his family. This naturalistic acting style adopted by the production also continued into the work of the chorus which utilised Ismene, Haimon,

⁷ Kellaway (2015) on-line.

⁸ Taylor (2015) on-line.

⁹ Sophokles (2015) p. 18.

¹⁰ Higgins (2015) on-line.

Teiresias and Eurydike. This doubling meant that the voice of the community was tinged with the agendas of the individual. There was a fluid movement of line delivery where speakers slipped in and out of delivering generic choral views of the action and then shifted to become a specific named character. This technique worked particularly well with Ismene who vacillates between yearning to join Antigone and wanting to stay safe and adhere to Kreon's edict of non-burial, at times she slipped back into the chorus in an attempt at anonymity. The performance from Kathryn Pogson as Eurydike and one of the chorus was also very strong. Her allocation of a significant amount of choral dialogue was an extremely positive move which helped to re-anchor the production at points where it had come adrift and the meaning and presentation were suffering from low key amplified delivery.

The structure of the set gave distinct echoes of the traditional Greek *skênê*, with a small lower acting area in front of the raised portion which the chorus utilised in order to bring themselves closer to the audience. Often sitting on the edge of the *skênê* they also walked along the lower edge of the acting area bringing the audience into their confidence when delivering the choral odes. The significance of this structure was however spoiled by the front edge of the raised *skênê* area being populated with a design statement of leather sofas, a sink and book shelves and filing cabinets. This Ikea set dressing, and later the washing of mugs by Ismene / the chorus in the sink, served to trivialise the statements of the chorus and make them appear banal. There was no room for a society here who had anything significant to say. The choral odes were reduced to sofa chats and group discussion rather than punctuation of bigger events and social comment. As a result the whole play came over as an exercise in stoicism with little humanity, energy or fight. Kreon decreed, Antigone disobeyed, Antigone died. Wind effects, back projection and moody black and white footage of an Antigone rehearsing her death could not lift it above this rather disappointing plateau.

After witnessing this cold and unsatisfying *Antigone* I was therefore incredibly surprised on seeing the director, Ivo Van Hove's, other current production in London to find that I was seeing a performance which was more Greek than Greek...

A View from the Bridge by Arthur Miller succeeded in all the ways *Antigone* failed. The image of retribution, which the play closes with, creates a cathartic feeling and leaves the viewer with a feeling that here was a blood feud which, now it had begun, would take generations to play out and perhaps never would. Miller had originally structured the play as a one act presentation in 1955 when it was performed together with *Memory of Two Mondays*. However, he revisited it a year later and reworked it into a two act play with the input of Peter Brook. Andrew Dickson identifies that the "two act prose version [is] –more rounded and deliberate, less obviously indebted to Greek tragedy".¹¹

¹¹ Dickson (2015) 19.

However, the debt which the play owes to the Greek structure and characterisation is still obvious in its evocation of a family where the patriarch, Eddie Carbone, is flawed. His blinkered actions and hubristic attitude will have to be broken or will serve to break him. Miller states that when he was exploring the construction of the play he saw it as a probe into the mysterious world of their [the Carbone family's] incestuous feelings and denial, leading to a murder-suicide.¹²

Mark Strong plays Carbone, an Italian-American man working on the docks unloading ships. His family live in the Brooklyn slums, the view you get from the Brooklyn Bridge when you are passing over rather than through the area. The place that a respectable commuter doesn't wish to visit. He and his wife, Beatrice, are childless and raise Beatrice's niece, Catherine, as their own. The relationship between Eddie and his niece is a subtle portrayal of a love between the two of them which is seen as unhealthy by those outside of the relationship. Yet, until Beatrice raise the fact to Catherine that she is getting too old to throw herself into Eddie's arms and kiss him as she does, Catherine has no idea that this relationship is anything other than as it should be. The performance of Catherine, by Phoebe Fox, has the emotion which Binoche's portrayal of Antigone lacked. Fox conveys the pain of realisation that she must grow up and leave Eddie behind, finding a man whom she can marry. The raw grief once she does move on and finds the sensitive Rodolpho a relative on her mother's side, who proposes to her, is touching and worrying at the same time. There is the recognition there that Eddie will not relinquish his hold over Catherine to grant her the freedom which is essential so that Eddie can retake his role as husband to Beatrice.

The anger which Eddie focuses on Catherine's fiancé increases as he continually goads Rodolpho with accusations of effeminacy. Eventually, Eddie cannot restrain his contempt for the man and, in an aggressively homophobic act in front of witnesses, Eddie kisses him. As Rodolpho is present in the family as a guest and, in keeping with ideas of Greek guest friendship has a supposedly unassailable status, this attack is beyond any other insult Eddie could have visited upon him. It is inevitable that retribution will be meted out to Eddie as a result of this action since Rodolpho, and his brother Marco, are from Sicily, an area which still believes in blood feuds as a way to reinstate family honour. From this moment onwards it is only a matter of time before Eddie pays for his action. Catherine is inevitably torn, whilst she is in theory the bridge between the two sides of the family who should heal the rift via her marriage, she is indirectly responsible for creating it. In this way the view from the bridge is also Catherine's vantage point of an event which she is central to but has no control over.

Charlotte Higgins, from *The Guardian*, identifies the strength of the production as stemming from the fact that "it is clear that Eddie knows he is right. The Sicilians know

¹² Miller (2015) 20.

they are right. There isn't this sense of the play having been agreed on."¹³ The inevitability of the destruction which Catherine's relationship with Rodolpho will put into motion is highlighted through the role of Alfieri, played by Michael Gould. He is a solicitor who advises Eddie and can see the whole unhealthy familial mess from an outsider's perspective. It is clear to him that Eddie's jealousy towards Rodolpho will destroy the family. Gould's chorus-like conveyance of these facts to the audience are put forward in such a matter of fact way that, whilst the audience can in no way blame him for the information, he undoubtedly fulfils a Cassandra like role. He can see what those inside of the events have no hope of becoming privy to in a way which will enable them to save themselves.

The final moments of the play are therefore cathartic in a wholly satisfying manner, which the actions of *Antigone* were not. In *A View from the Bridge* the stripped back set, a white void with none of the usual baggage seen in a production of kitchen table and solid furniture served to throw the humanity of the participants and their actions into sharp relief. Their motivations and emotions are painfully raw and close to the surface which results in a production which is compelling and inclusive for an audience. The final decision to bathe the cast in blood cascading from the ceiling was a bold one which could have come over as a tricky motif, yet had completely the opposite effect. It served to mould the individual figures surrounding and overwhelming Eddie Carbone, as he was stabbed by Marco, into a bloody amorphous whole, which could not be separated. The holding of this tableau as it became drenched with red was mesmerising as the wider significance of the stabbing became apparent. This was not a one off act but one which would stain all present for all time.

Antigone in contrast had no point where a cathartic moment was telegraphed to the audience. Here there was no moment to feel that a monumental event had occurred which would stain the future. I suspect in part that the problem with this muted *Antigone* stemmed from the emotional baggage which seems to have informed the production and affected members of the cast and creative team. According to Binoche and Van Hove they were influenced by two real life events which shocked their native France and Holland. The first was the *Charlie Hebdo* terrorist attack and the subsequent "burials of the Paris terrorists, interred in unmarked graves" whilst the second was the fact that Van Hove was personally affected by the Malaysian Airline flight, shot down over the Ukraine in 2014, which killed a close colleague.¹⁴ The overt link to the body of Polyneikes being denied burial is obviously a raw topic as Van Hove equates it to his friend

"just lying somewhere in a field . . . for over a week, in summer, in sun, rotting.

The Dutch did something beautiful which *Antigone* does here. After two weeks

¹³ Higgins (2015) on-line.

¹⁴ Higgins (2015) on-line.

they brought the bodies to Eindhoven. There was a hearse for everybody, and they were driven through the whole country. The highways were lined with people. It was a huge showing of humanity: that you show respect to the dead. For me it suddenly became totally real.”¹⁵

Whilst in no way one wants to belittle this grief at such personal and emotional occurrences, the events cited have not served to create a bridge to convey meaning to the audience. The wider significance of a violent death and its repercussions on society and those left behind have not been successfully conveyed to the audience. Binoche touches on why this may not be possible in this production as she identifies that her portrayal of Antigone draws on her relationship with the gods and death.

“Somehow she [Antigone] already has an inside contact, as if she is already living with the dead, has a strong relationship with the gods. For her there is no boundary: the visible and invisible worlds are almost the same.”¹⁶

It is this exclusive relationship which serves as a barrier between the audience and the events of *Antigone*. The tacking on at the end of the blaring soundtrack of *Heroine* from Velvet Underground serves only to ensure that the audience are awake to applaud. Luckily for those based in London, Anne Carson is currently working on a translation of *The Bakkhai* which will be produced in London by the Classic Stage Company. We look forward to seeing this in summer of 2015.

Bibliography:

- Dickson (2015): A. Dickson, ‘Ivo Van Hove on directing Arthur Miller: Interview by Andrew Dickson’ in: *A View from the Bridge*, Delfont Mackintosh Theatre programme, London, pp. 18–19.
- Higgins (2015): C. Higgins, ‘Death becomes her: How Juliette Binoche and Ivo Van Hove have remade Antigone.’ in: *The Guardian*, 18/02/2015, on-line (Accessed 22/04/2015).
- Kellaway (2015): K. Kellaway, ‘Antigone review: Juliette Binoche is more hysteric than heroine.’ in: *The Observer*, 08/03/2015, on-line (Accessed 22/04/2015).
- Miller, A, 2015, ‘Arthur Miller on *A View from the Bridge*’: in *A View from the Bridge*, Delfont Mackintosh Theatre programme, London, pp. 20–21.
- Sophokles (2015): Sophokles *Antigone* translated by Ann Carson, Oberon Books, London.
- Taylor (2015): P. Taylor, ‘Antigone, Barbican, theatre review: Juliette Binoche stars in a strangely unmoving Greek tragedy.’ in: *The Independent*, 06/03/2015, on-line (Accessed 22/04/2015).

¹⁵ Van Hove in: Higgins (2015) on-line.

¹⁶ Binoche in: Higgins (2015) on-line.

ABOUT THE AUTHOR Julie Ackroyd obtained her B. A. (Hons.) in mixed English and Humanities with the Open University in England; she then continued to study with them completing an M.A. in Classical Studies. Having won the Open University Travel Bursary she represented the University, in Epidaurus, at the first conference organised by the Archive of Performance of Greek and Roman Drama run by Oxford University, whilst there she presented a paper on “The Use of Butoh in the Peter Hall production of *Bacchai* for the National Theatre, London.”

In 2007 Julie was selected to be part of the judging committee for the Society of London Theatres Olivier Awards 2008 in London. As part of the play panel she viewed seventy eight shows over nine months in order to find and commend the best casts and creative teams working in London theatre.

She was recently awarded her Ph. D. by Birkbeck College, University of London for a thesis on ‘The Recruitment and Training of the Child Actor on the London Stage c.1600’ and is now an Honorary Associate of the Open University Classics Department.

LIST OF ILLUSTRATIONS

Figure 1: Ivo van Hove, *Antigone*, Obi Abili, Juliette Binoche, and Patrick O’Kane (From Left to Right) © Jan Versweyveld.

Figure 2: Ivo van Hove, *Antigone*, Juliette Binoche and Samuel Edward-Cook © Jan Versweyveld.