

Boris DUNSCH - Arbogast SCHMITT - Thomas A. SCHMITZ (Hgg.), Epos, Lyrik, Drama. Genese und Ausformung der literarischen Gattungen. Bibliothek der Klassischen Altertumswissenschaften Bd. 2/139. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2013, 421 S.

Oft totgesagt, ist sie doch eine der langlebigsten Gattungen in der Familie der wissenschaftlichen Publikationsformen: die Festschrift. Angesichts fortlaufender Spezialisierung und Verengung auch in den Geisteswissenschaften ist es geradezu eine Wohltat, wieder einmal ein Buch zu lesen, welches – bei den Irrfahrten des Odysseus beginnend und mit der Musik Felix Mendelssohns endend – vierzehn völlig unterschiedliche Beiträge auf gut vierhundert Seiten vereint. Unterschiedlich, möchte man anfügen, nicht nur in der Thematik, sondern auch punkto Länge: Während der kürzeste Beitrag mit sechs Seiten eine Miscelle ist, ist der längste mit 78 Seiten schon fast eine kleine Monographie. Wo sonst, wenn nicht in einer Festschrift, hat man heutzutage noch so unbegrenzten Gestaltungsfreiraum? Die vierzehn Autoren – das Maskulinum ist hier nicht generisch zu verstehen, denn die Kontributoren sind in der Tat allesamt männlichen Geschlechts – feiern mit diesem schönen Band den 75. Geburtstag ihres Lehrers, Mentors, Kollegen und Freundes Ernst-Richard Schwinge (*1934), dessen wissenschaftliches Œuvre in einer Einleitung der drei Herausgeber kurz skizziert und gewürdigt wird (S. 7-11) und das sich im ausführlichen, chronologischen Schriftenverzeichnis im Anhang detailliert nachvollziehen lässt (S. 413-421). Der Haupttitel *Epos, Lyrik, Drama* umreißt Schwinges Forschungsschwerpunkte, während der Untertitel *Genese und Ausformung der literarischen Gattungen* dessen Interesse auch für übergreifende Gattungsfragen antönt. Im Einklang mit dem Hauptbetätigungsfeld des zu Ehrenden, der von 1976 bis 1999 als Professor für Gräzistik an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel tätig war, ist das Gros der Beiträge gräzistisch ausgerichtet (Baudy-Seidensticker: insgesamt acht); darauf folgen Aufsätze zu lateinisch-römischen Themen (Dunsch-Heldmann: drei) sowie zur Antikerezeption in der deutschen Kultur (K.-D. Müller-Krummacher: ebenfalls drei). Der letztgenannte Bereich ist ein Forschungsfeld, mit dem sich Schwinge vermehrt seit seiner Emeritierung beschäftigt, wie etwa die Abhandlung zu *Schiller und die griechische Tragödie* (2006) sowie die Aufsatzsammlung „*Uralte Gegenwart*“. *Studien zu Antikerezeptionen in Deutschland* (2011) zeigen. Dass die Festschrift in und mit der Antikerezeption im Deutschland des 18. und 19. Jahrhunderts endet, ist somit nicht allein der Chronologie der Themen geschuldet, sondern bildet ein Stück weit auch die Progression von Schwinges Betätigungsfeldern in seiner Forschung ab.

Zu Beginn des Bandes steht die Arbeit von **Gerhard Baudy**, „**Die Irrfahrt des Odysseus - eine Zeitreise auf die Vorstufen der Zivilisation: Zu den kulturellen Hintergründen und kulturphaseologischen Implikationen der epischen Untergattung ‚Heroenreise‘**“ (S. 13-54). Ausgehend von einigen Grundsatzüberlegungen zum kulturanthropo- und evolutionsbiologischen Hintergrund von Abenteuer- und Heimkehrerzählungen, die als ursprünglich oral tradierte und später verschriftlichte Sublimierungsformen neophytischer Initiationsriten gesehen werden, entwickelt Baudy seine These, dergemäß es sich bei den Irrfahrten des Odysseus „um einen verräumlichten Kulturentstehungsmythos“ handle (S. 23), der die Entwicklung des Menschen vom Jäger und Sammler über den Viehhirten und Nomaden zum sesshaften Ackerbauern abbilde, wobei sich diese dreigestufte Sequenz auch in der individuellen menschlichen Entwicklung vom Kind über den Jugendlichen zum Erwachsenen spiegele. „Eben das widerfährt nun“, so Baudy, „auch dem epischen Helden Odysseus, wiewohl er längst ein erwachsener Mann ist. Er wird auf seinen Irrfahrten in eine vorbäuerliche Welt zurückversetzt und nähert sich ihr schrittweise wieder an. Von seiner Ehefrau und vom Kulturland getrennt, regrediert er zugleich lebensgeschichtlich in einen vorerwachsenen Zustand“ (S. 24). Diese Wiederannäherung an die zeitweilig verloren gegangene, ‚höchste‘ Zivilisationsstufe sieht Baudy in Odysseus’ einzelnen Abenteuern abgebildet – wobei die narrative Abfolge keine lineare Entwicklung zeigt, sondern diese gewissermaßen in Pendelbewegungen nachzeichnet: Lotophagen (= Ur-Paradies = Kindheit), Kyklopen (= Viehwirtschaft, Nomaden = Jugend), Insel des Aiolos (= immerwährendes Hochzeitsfest = Übergang ins Erwachsenenalter), Laistrygonen (~ Kyklopen), Insel der Kirke (~ Lotophagen), Land der Toten („die Unterwelt, in der alle Vergangenheit gespeichert, aber auch die Zukunft bereits embryonal enthalten ist“, S. 40), Insel des Helios („Urfrevel des ersten Stieropfers, der die Menschen einst aus der paradiesischen Gemeinschaft mit den Göttern verbannt hat“, S. 41), Insel der Kalypso („Dublette des Kirkeabenteuers“, S. 42), Phäaken (= erst seit kurzem zivilisiertes Volk = Annäherung ans Erwachsenenalter), schließlich die Rückkehr nach Ithaka (= Ackerbau = Erwachsenenalter). Parallel zu seiner kulturanthropologischen Lesart von Odysseus’ Abenteuer- und Heimkehrgeschichte sucht Baudy ferner die einzelnen Abenteuer als „Reflex[e] regionaler Festriten, die eine urzeitliche Epoche der Menschheitsentwicklung [...] imaginierten“ (S. 31), plausibel zu machen, und sieht beispielsweise in der Laistrygonenstadt ein „paradoxe[s] Bild einer ackerbaulosen, im Hinterland liegenden Kannibalenstadt“, die nach seinem Verständnis für „die mythische Hypostasierung einer jährlichen Festerfahrung“ stehe (S. 39). Während man der Kulturprogressionsthese grundsätzlich zustimmen wird, so erscheint die Verknüpfung märchenhafter Geschehnisse und Lokalitäten mit konkreten Festriten aufgrund ihrer spekulativen Natur doch eher

problematisch. Dasselbe gilt auch für die gewagte „These, dass die gesamte Irrfahrt [des Odysseus] vom symmetrischen Bauplan des Labyrinthtanzes inspiriert“ sei (S. 35).¹ Erschwerend kommt hinzu, dass Baudy m.E. die narrativen Eigenheiten von Homers Epos – er spricht bezeichnenderweise fast durchgehend von den ‚Abenteuern des Odysseus‘, kaum von der *Odyssee* – zu wenig in den Blick nimmt. Wie ist etwa der Umstand zu deuten, dass Odysseus, der ja als vielgewandter Lügner präsentiert wird, ausgerechnet ebendiese seine Abenteuer in einer Binnenerzählung am Hofe der Phäaken selber vorträgt? Warum verläuft die Wiederannäherung vom Urzustand des Menschen an die Zivilisation nicht linear, sondern in Pendelbewegungen? Und durchläuft Odysseus als handelnde Figur der *Odyssee*, wiewohl bereits erwachsen, selber nochmals eine zweite Entwicklung, oder ist der erneute Gang durch die verschiedenen Zivilisationsstufen eine Reise, die der Held sozusagen nur über sich ergehen lassen muss? Außerdem behandelt Baudy denjenigen narrativen Seitenstrang der *Odyssee*, der seine These viel stärker untermauern könnte, praktisch gar nicht: die Telemachie. Während Odysseus’ Sohn Telemachos tatsächlich in seiner Mannwerdung nachgezeichnet wird – d.h., menschliche und narrative Entwicklung sind in dieser Figur in der *Odyssee* geradezu synchronisiert –, durchläuft Odysseus diesen Prozess in ganz anderer Weise. Meines Erachtens hat Charles H. Taylor das Entscheidende gesehen, wenn er die Abenteuer des Odysseus dahingehend deutet, dass die ‚Niveauunterschiede‘ der Herausforderungen dazu dienen, die Fähigkeiten des Protagonisten auf nahezu allen Ebenen herauszustellen: „[T]hese marvelous encounters [...] have a consistent bearing on the hero’s role in the poem. Instead of depicting primarily the progressive development of the hero, they reveal the nature of his already developed character. They enable us to understand why he is able to achieve what he does and what the meaning of that achievement is.“² Insgesamt betrachtet, ist zu sagen, dass Baudys Ansatz durchaus lohnend erscheint, dass seine Arbeit jedoch von einer Verknüpfung der Fragestellungen mit den genannten narrativen Eigenheiten der *Odyssee* profitiert hätte.

Joachim Latacz hat mit seinem Beitrag „**Zum Funktionswandel des antiken Epos**“ (S. 55-88) eine ältere Überblicksarbeit (Latacz 1991) aufbereitet und legt nun nach eigenem Bekunden „eine durchgehend aktualisierte, erweiterte und vielfach veränderte Neufassung nach fast 25 Jahren Forschungsfortschritt“ vor (S. 55, Anm. 1). Im Kern geht Latacz darin der Frage nach, aus welchen Gründen und unter welchen Bedingungen die antike Gattung ‚Epos‘ zum Sonder-

¹ Dabei beruft sich Baudy auf eine These von Chiarini (1992: 96-9); vgl. S. 35-36 mit Anm. 54.

² Taylor (1961: 569); vgl. ferner auch Whitman (1958: 296): „In and of himself, the hero is a fixed personality, confronted by no hopeless division in himself; he is equipped, as if by magic, with every skill which any situation might require, so that he needs only to deliberate ways and means [...]“

fall in der antiken Literaturgeschichtsschreibung werden konnte – insofern als die Gattung von Homer (bzw., als „Prä-Epos“ [S. 57], schon Jahrhunderte früher) bis Nonnos die gesamte griechische und römische Literatur umspannt, in der byzantinischen Periode weiterlebt sowie „in der Neuzeit als Imitationsprodukt noch einmal über rund 400 Jahre“ weiter existiert (S. 57). Ein erster Überblicksteil ist der aus den homerischen Epen erschließbaren, vorhomerisch-mündlichen Sängertadition gewidmet (S. 57-71): ihrem sowohl auf die Vergangenheit als auch auf die Gegenwart und die Zukunft gerichteten Themenspektrum, ihrem sowohl auf Unterhaltung (Latacz spricht mit Blick auf das homerische Verb *θέλγειν* von „Berückung“, S. 63) als auch auf Bildung ausgerichteten Wirkungspotential, ihrer normstiftenden und erzieherischen Sozialfunktion. Mit dem Übergang von den ‚dunklen Jahrhunderten‘ zur „Renaissance des 8. Jahrhunderts“ (S. 71) sieht Latacz sodann eine durch die „tiefgreifende Erschütterung des bisher vornehmlich konservativ rückwärtsgerandten Wertesystem[s] der Oberschicht“ implementierte „Funktionsänderung weg von der vornehmlich rühmenden Narrativität [...] hin zur problematisierenden Realitätsreflexion“ (ebd.), die sich in den durch die Erfindung der Schrift möglich gewordenen homerischen Epen niederschläge: „Beide Werke erzählen nicht, um zu erzählen [...], sondern um durch Vorführung einer Krisis im Geschehensablauf längstbekannter alter Sängerstoffe [...] aktuelle und menschlich wie sozial bedeutsame Zeitprobleme von Grund auf neu zu durchdenken [...]“ (ebd.). Freilich wäre an diesem Punkt nachzufragen, ob wir so sicher sein können, ob nicht auch im Zuge der jahrhundertelangen *oral poetry* schon ähnliche Formen der ‚Problematisierung‘ und ‚Realitätsreflexion‘ möglich gewesen sein können; letztlich dürfte unser Wissen jenseits der homerischen Epen doch zu begrenzt sein, als dass sich ein solcher grundsätzlicher Paradigmenwechsel dergestalt postulieren ließe. Mit diesem Paradigmenwechsel einher geht, so Latacz, ein gestufter „Wandel in der poetischen Technik“ (S. 72), sprich eine Änderung des Umgangs mit der für die mündliche Hexameterdichtung typischen Formulartechnik, die sich gemäß Latacz in drei Phasen bzw. Generationen vollzogen habe, wobei Homer die zweite Generation („von der Schrift-Einführung in der Mitte ihrer Produktivitätsphase betroffen“, S. 74), Hesiod die dritte („geht [...] schon ganz selbstverständlich mit der Schrift um“; „Umbruch der Technik zur ausschließlichen Schriftlichkeit“, S. 75) repräsentiere. Nicht berücksichtigt werden in diesem Zusammenhang allerdings die in der Forschung nach wie vor strittigen Fragen, ob *Ilias* und *Odyssee* von demselben Autor oder von zwei verschiedenen Verfassern stammen und ob ggf. Hesiod sogar zeitlich vor den homerischen Epen anzusetzen sei.³ Das

³ *Communis opinio* ist, dass *Ilias* und *Odyssee* von zwei unterschiedlichen Verfassern stammen, doch wird bekanntlich von Richard Janko prominent die Gegenmeinung vertreten (vgl. Janko 2012). Hesiod wird von Martin West vor den homerischen Epen angesetzt

Nicht-Mehr-Verstehen, aber Weiterhin-Nachahmen homerischer Formulartechnik sieht Latacz schließlich mit und ab Hesiod als ‚Sprungbrett‘ für das Weiterexistieren der Gattung Epos ebenso wie die Loslösung der „alte[n] Sangeskunst“ aus ihrer „zeitbedingten Sozialstruktur“, was dazu führt, dass das Epos „zum multifunktionalen Transportgefäß umfunktioniert“ wird (S. 77). Das ‚Nachleben‘ der Gattung (inkl. ‚Nachwirkung‘ in der frühen Neuzeit) wird daraufhin nur noch mit einigen sehr groben Pinselstrichen konturiert (S. 78-81) und um Tabellen zum Bestand und zu den Funktionen der antiken und nachantiken Epenproduktion ergänzt (S. 82-88). So nützlich dieser Überblick ist, wäre m.E. doch die Grundsatzfrage zu stellen, ob sich Lataczs Annahme, dass sich bei fast jedem Epos „zweifelsfrei die Primärfunktion bestimmen“ lasse (S. 79), in dieser Schärfe aufrechterhalten lässt; ebenso wäre in Rechnung zu stellen, dass antike und moderne Gattungseinteilungen mitunter stark divergieren. So hat etwa – um nur einige wenige Beispiele zu nennen – die Antike die homerischen Epen als ‚didaktisch‘ anerkannt, spricht eine starke Affinität von *Ilias* und *Odyssee* zum ‚Sach-Epos‘ gesehen; die Gattung ‚Epyllion‘ ist ein modernes Konstrukt, das es so in der Antike nicht gegeben hat; die *Dionysiaca* des Nonnos inkorporieren die verschiedensten ‚Strömungen‘ jahrhundertelanger epischer Traditionen und lassen z.B. auch eine Interpretation als extensiver Dionysoshymnus zu, eine Klassifizierung als bloße „Reproduktion des griechischen Heldenepos“ (S. 84) erscheint deshalb allzu schematisch.

Thomas A. Schmitz, „Erzählung und Imagination in Sapphos Aphroditelied (frg. 1 V)“ (S. 89-103), rollt anhand einiger Grundsatzüberlegungen zu Sapphos ‚Aphroditelied‘ die alte Streitfrage nach der Deutungshoheit zwischen ‚pragmatischer‘ und ‚literarischer‘ Schule – und, damit verbunden, die Frage nach der (Nicht-)Identifikation der realen Autorin Sappho mit dem lyrischen Ich $\Psi\alpha\pi\phi\acute{\omega}$ – noch einmal auf. Eine grundsätzlich neue Interpretation dieses viel diskutierten Gedichts wird in dem Beitrag zwar nicht geboten, doch zeigt Schmitz deutlich, dass selbst bei der Annahme sowohl einer (zumindest partiellen) Identifikation von Autorin und lyrischem Ich als auch einer kontextgebundenen, performativ eingebetteten ‚Ursprungsfunktion‘ des Gedichts gleichwohl von einer darüber hinausgehenden, zeitlosen, ‚transzendenten‘ Wirkungsintention auszugehen ist, die eine rein ‚pragmatische‘ Deutung als unplausibel (bzw. als zu einseitig) erweist. Zum einen „ist die temporäre Struktur des Gedichts mit seiner doppelt gegliederten Vergangenheit, die von den Rezipienten rekonstruiert werden muss, ein Mittel zur Ablösung des

(vgl. West 2012); auch dies ist eine Minderheitenmeinung. Dass Latacz diese abweichenden Auffassungen nicht rezipiert, ist insofern erstaunlich, als er seinerseits die teils mangelnde Rezeption nicht-englischsprachiger Forschung in der anglophonen Welt (zu Recht!) kritisiert (S. 72-73, Anm. 27; S. 75, Anm. 31).

Textes von seiner unmittelbaren Umwelt“ (S. 97); zum anderen lebt „die Psappho des Aphroditeliedes [...] in einer Welt, die sich in wichtigen Punkten von der Alltagsrealität der Sängerin und ihres Publikums unterscheidet“ (ebd.), insofern als ‚Psapphos‘ Aphrodite gegenüber ihrem Schützling eine Helferfunktion einnimmt, die an entsprechende Funktionen der Götter im homerischen Epos erinnert und somit eine intertextuelle Folie aufruft, die eine über eine allfällige konkrete Situation hinausreichende imaginäre/literarische ‚Gegenwelt‘ evoziert. Auf die Frage nach Ausmaß, Umfang und Bedeutung homerischer Intertexte für Sapphos Dichtung, der Schmitz zu Beginn seines Beitrags einige überblicksartige Bemerkungen widmet (S. 90-91), lassen sich nun, eineinhalb Jahre nach Publikation von Sapphos neu entdecktem ‚Brüdergedicht‘ (*P.Sapph.Obbink*; vgl. Obbink 2014), weitere Antworten hinzufügen: Einerseits ruft auch dieses ‚neue‘ Gedicht, in welchem das lyrische Ich die Abwesenheit (und den möglichen Verlust) des einen Bruders kommemoriert und gleichzeitig die Hoffnung auf das Heranwachsen des jüngeren Bruders setzt, einen klar erkennbaren homerischen Intertext auf, nämlich die Heimkehrkonstellation der *Odyssee* und insbesondere die Mannwerdung des Telemachos. Andererseits thematisiert auch das ‚Brüdergedicht‘ die epische Helferfunktion der Götter (vgl. Vers 14: δαίμων ἕκ πόνων ἐπάρωγον, „eine Gottheit als Helfer aus der Mühsal“). Darüber hinaus wird auch die Frage nach dem Ausmaß und den Grenzen des Realitätsbezugs sapphischer Dichtung in ebendiesem Gedicht erneut virulent, da zum einen ein offensichtlicher biographischer Bezug vorzuliegen scheint, zum anderen jedoch ein über die konkrete Situation hinausgehender „hybride[r] Status [der] Sprecherrolle zwischen Realität und Imagination“, wie ihn Schmitz für das Aphroditelied postuliert (S. 99), auch hier aufblitzt. Schmitz‘ Kritik einer rein ‚pragmatischen‘ Sappho-Interpretation hat so durch diesen neuesten Fund eine abermalige Bestätigung erhalten.

Lutz Käppel, „Bemerkungen zur dramatischen Technik des (ps.-)aischyleischen ‚Prometheus Desmotes‘“ (S. 105-128), diskutiert einen „der ganz großen Problemfälle der Tragödienforschung“ (S. 105): das unter Aischylos‘ Namen überlieferte Drama „Der gefesselte Prometheus“ (Προμηθεὺς Δεσμότης) und die seit jeher diskutierte Frage nach seiner ‚Echtheit‘ bzw., damit eng verknüpft, der Bewertung seiner dichterischen Qualitäten und Eigenarten. Vor dem Hintergrund der in seiner Habilitationsschrift vertretenen These (Käppel 1998; Zusammenfassung S. 111-113), „dass das aristotelische Konzept der ganzheitlichen, einheitlichen und kausal stringenten Handlungskonstruktion ein hervorragendes heuristisches Instrument liefert, um die Konstruktion der Handlung in der Orestie des Aischylos zu beschreiben und so ein wesentliches Moment der Ästhetik der aischyleischen dramatischen Kunst in der Orestie zu erfassen“ (S. 111), unterzieht Käppel die Handlungsstruktur und Handlungsmo-

tivation des „Gefesselten Prometheus“ einer analogen Analyse und kommt dabei zum Schluss, dass sich letztere Tragödie von Aischylos' Trilogie durch eine grundsätzlich verschiedene Logik der Handlungsentwicklung wesentlich unterscheidet: Nicht „Handlungskonstruktion“, so Käppel, sondern „Charakterkonstruktion [...] mit allen daraus für das Verhältnis der Handlungen zueinander erwachsenden Konsequenzen“ erweist sich für das (ps.-)aischyleische Drama als konstitutiv (S. 122). Von besonderem Interesse ist dabei, wie Käppel nicht nur den konkret auf der Bühne präsenten Prometheus, sondern ebenso den physisch abwesenden, aber gleichwohl handlungsbestimmend aktiven Zeus als ‚Charakter‘ des Dramas betrachtet und analysiert. An dieser Stelle hätte man sich u.U. einige weiterführende Überlegungen zum Charakterbegriff sowohl aus dramentheoretischer als auch aus narratologischer Sicht wünschen können. Allerdings muss Käppels – zugegebenermaßen vorsichtig formulierter – Schlussfolgerung, den „Gefesselten Prometheus“ aufgrund der erzielten Ergebnisse eher als unecht anzusehen, nach meinem Dafürhalten widersprochen werden: Gerade aufgrund der von Käppel eingangs referierten grundsätzlichen Unterscheidung des Aristoteles zwischen ‚Handlungsdrama‘ und ‚Charakterdrama‘ (*Poet.* 1451a16-19; S. 109-111 [Aristoteles spricht an dieser Stelle allerdings vom Epos]) ist doch wohl anzunehmen, dass beide Arten von Dramen (wie auch allfällige ‚Mischformen‘) verbreitet und üblich waren (s. auch u. Schmitts Arbeit und meine Bemerkungen zu dem Exkurs auf S. 153-161). Angesichts der desolaten Überlieferungslage der aischyleischen Tragödien – sieben unter seinem Namen tradierte Dramen stehen einem Gesamtœuvre von ca. neunzig Stücken gegenüber, d.h. nur deutlich weniger als 10% von Aischylos' Schaffen ist uns überliefert – scheint mir eine Verallgemeinerung hinsichtlich der Natur aischyleischer Handlungskonstruktion problematisch.

Carl Werner Müller, „Die Ilias-Zitate im platonischen *Hippias*“ (S. 129-134). Sowohl Hippias als auch der platonische Sokrates zitieren im Laufe des Dialogs Passagen aus der *Ilias*, um ihre jeweilige Position zu stützen. Müller zeigt, wie Sokrates „souveräner und authentischer über seinen Homertext als der Sophist aus Elis [verfügt]“ (S. 133), indem er „textgetreu“ zitiert und somit „in Sachen ‚Homer‘ für Authentizität versus Oberflächlichkeit [steht]“ (S. 134), während der ungenau zitierende Hippias seine eigene sophistische Mnemotechnik höchstselbst *ad absurdum* führt.

Als explizite Bezugnahme auf verschiedene Arbeiten von Ernst-Richard Schwinge ist der Beitrag des Mitherausgebers **Arbogast Schmitt** zu verstehen: „Aristoteles über die Entstehung der Gattungsunterschiede in der Dichtung“ (S. 135-212).⁴

⁴ Vgl. S. 135, Anm. 1. Besonders hervorzuheben ist Schwinges Aufsatz „Griechische Poesie und die Lehre von der Gattungstrinität in der Moderne“ (= Schwinge 1981).

Die Abhandlung ist in drei Teile gegliedert (man ist angesichts der Länge schon fast versucht von Kapiteln zu sprechen): Als erstes wird „Die Behandlung der Gattungsdifferenzen im Wortlaut der *Poetik*“ untersucht (S. 136-151), darauf folgt „Das Hauptkriterium der Gattungsunterscheidung: der handelnde Mensch“ (S. 151-189), und schließlich „Folgerungen aus dem Aristotelischen Handlungsverständnis für die Differenzierung der Gattungen“ (S. 189-207). Bekanntlich behandelt die aristotelische *Poetik* die sog. mimetischen Gattungen – also Epos, Tragödie, Komödie sowie Dithyrambendichtung –, nicht aber die Lyrik. Dennoch könne man, so Schmitt, als „Ergebnis [...] festhalten, dass auch Aristoteles das, was wir mit den Gattungsbegriffen Epos, Lyrik, Drama bzw. mit den zu diesen Gattungen gehörenden Merkmalen episch, lyrisch, dramatisch bezeichnen, zu kennen scheint, dass diese Unterschiede für ihn aber nicht die Besonderheit von drei (Grund-)Gattungen der Dichtung ausmachen, sondern Einteilungskriterien auf zu unterscheidenden Ebenen sind: ‚Episch‘ bezeichnet eine Kombination aus einem bestimmten Gegenstand in einer bestimmten Darstellungsweise und in einem bestimmten Medium, ‚episch‘ ist also Bezeichnung einer Gattung. ‚Dramatisch‘ ist lediglich die Bezeichnung des Darstellungsmodus einer Dichtung, ‚lyrisch‘ bezeichnet überhaupt keine einzelne Dichtungsgattung, sondern ist charakteristisch für Dichtung überhaupt“ (S. 136). Daraus zieht Schmitt den Schluss, anstelle einer Kritik an Aristoteles’ Beschränkung sei vielmehr „die neuere Einteilung in Epos, Lyrik und Drama [zu] kritisieren, und zwar als Vermischung der Einteilungskriterien“ (S. 197). Insgesamt betrachtet, liest sich Schmitts Arbeit über weite Strecken nachgerade als interpretierender Kommentar zu Aristoteles’ *Poetik*; eine umfassende Würdigung und Zusammenfassung kann und soll an dieser Stelle nicht erfolgen, herausgegriffen sei jedoch eine Passage, die der Rezensent aus seiner subjektiven Sicht als besonders lesenswert empfindet, nämlich den Exkurs „Zum Verhältnis von Charakter und Handlung bei Aristoteles“ (S. 153-161): Schmitt zeigt in diesen Ausführungen überzeugend, dass aus Aristoteles’ prinzipieller Unterscheidung zwischen ‚Handlungsdrama‘ und ‚Charakterdrama‘ und seiner Ablehnung des letzteren (*Poet.* 1451a16-19) keineswegs abzuleiten ist, dass er deshalb „die Bedeutung des Charakters für die Handlungsgestaltung“ (S. 159) für nicht gegeben erachte. Exemplifiziert wird dies am Beispiel von Euripides’ *Medea*: Medeas Handeln ergibt sich, so Schmitt, konsequent und Schritt für Schritt, ist aber zugleich auch an jedem Punkt aus ihren (teils widersprüchlichen) Charaktereigenschaften erklärbar. Somit „kann man mit gutem Grund sagen, dass Euripides in der Darstellung des Tuns und Redens Medeas genau das verwirklicht hat, was Aristoteles für die Bedingung guter Kunst hält: Er hat gezeigt, dass alles, was seine Medea tut und sagt, wahrscheinlicher oder notwendiger Ausdruck ihrer ‚Beschaffenheit‘, ihres Charakters ist“ (S. 160); dennoch „bietet die *Medea* des Euripides kein Charakterge-

mälde dieser Frau“, sondern „die Darstellung einer Handlung Medeas mit Anfang, Mitte und Ende, in der durch die Motivation des Handlungsbeginns und durch die strikte Darstellung nur der Folgen genau dieses Beginns und des Ziels, auf das er gerichtet war, alle Handlungen in einem inneren Zusammenhang miteinander stehen“ (S. 161). Mit diesem Exkurs ergibt sich somit – von den Autoren möglicherweise unbeabsichtigt – eine Brücke zu Käppels Arbeit, dessen schematische Unterscheidung zwischen ‚Handlungsdrama‘ und ‚Charakterdrama‘ bei Aischylos damit noch einmal in ein differenzierteres Licht gerückt wird (s.o.).

Adolf Köhnken, „**Schlußverse in Kallimachos-Epigrammen**“ (S. 213-223), untersucht die Frage, inwiefern „‚Kürze‘ und ‚Pointierung‘ [...] Wesensmerkmale [...] der Epigramme des Kallimachos“ sind, so dass „sie bei deren Interpretation und Textkritik grundsätzlich berücksichtigt werden müssen“. Von den zehn Monodisticha des Kallimachos widmen sich die Epigramme 11 Pf. und 34 Pf. der „programmatischen Knappheit“ der Gattung Epigramm (S. 215), während sich die übrigen acht durch kontrastierende und überraschende Wortstellungen und Wortwahl auszeichnen (S. 215-218). Anschließend wird gezeigt, wie Kallimachos eine ähnliche Technik auch bei seinen längeren Epigrammen anwendet (S. 218-222). Unerwartete gedankliche Wendungen und Pointierungen sind typisch für alle Schlüsse in Kallimachos' Epigrammen, was sich – so der ‚Aufhänger‘ von Köhnkens Beitrag – als gewichtiges „Argument gegen die (auch heute noch verbreitete) Athetese jeweils der beiden Schlußverse in den Kallimachos-Epigrammen 28 Pf. = 2 G.-P. (‚Lysanias‘) und 21 Pf. = 29 G.-P. (Auto-Epigraph des Dichters)“ anführen lässt (S. 213).

Bernd Seidensticker, „**Kresilas' Idomeneus und Meriones (P.Mil.Vogl. VIII 309, X 26-29 = AB 64)**“ (S. 225-235). Der letzte gräzistische Beitrag des Bandes ist ein kleiner „Kommentar und Interpretationsversuch“ (S. 225) zu einem Gedicht aus der kurz nach der Jahrtausendwende erstmals veröffentlichten, ca. 600 Verse umfassenden Epigrammsammlung des späthellenistischen Dichters Poseidipp von Pella (sog. „Mailänder Papyrus“, *P.Mil.Vogl.* VIII 309). Geboten werden zuerst der diplomatische Text mit provisorischer Übersetzung und Kommentar; basierend auf dem Kommentar, folgt sodann ein rekonstruierter Text samt definitiver Übersetzung und Interpretation.⁵ Das zwei elegische Distichen umfassende Gedicht stammt aus der Sektion der *Andriantopoiika* (= Epigramme auf Bronzestatuen) und „preist eine Bronzegruppe des Freundespaars Idomeneus und Meriones von der Hand des Kresilas, die so genau gearbeitet ist, dass die beiden homerischen Helden zu leben scheinen“ (S. 231):

⁵ Diesem Aufbauschema folgt auch der neue deutschsprachige Gesamtkommentar zum ‚Neuen Poseidipp‘ (Seidensticker/Stähli/Wessels 2015).

Preise doch ohne zu zögern den bronzenen Idomeneus des berühmten Kresilas; wie sorgfältig hat er (dich) gearbeitet, Idomeneus! Es ruft Idomeneus: „Auf, mein guter Meriones, lauf, auch wenn du durch den Bildhauer schon so lange unbeweglich dastehst!“⁶

Bezüglich der Wiederherstellung des Texts ist zu sagen, dass es sich um eines der überaus stark verstümmelten Gedichte aus der Sammlung handelt: So ist der Name des Idomeneus in den Versen 1 und 2 nicht mit absoluter Sicherheit zu rekonstruieren (S. 227-229). Erschwerend kommt hinzu, dass die Frage nach der Dialektform des Gedichts nicht hinreichend geklärt werden kann: Ist das ganze Gedicht – passend zum kretischen Künstler Kresilas – in Dorisch abgefasst oder nur die direkte Rede des Idomeneus im zweiten Distichon (vgl. Seidenstickers fortlaufenden Kommentar, S. 227-230)? Was die Interpretation angeht (vorausgesetzt, wir akzeptieren den rekonstruierten Text in der vorliegenden Form), so argumentiert Seidensticker m.E. überzeugend, dass die Kommunikationssituation des Gedichts dahingehend zu verstehen ist, dass ein nicht näher zu bestimmender Sprecher in Vers 1 den (intendierten bzw. imaginierten) Betrachter anspricht und zur Bewunderung der Statue auffordert, ehe er im zweiten Vers unerwartet zu einer direkten Ansprache der Idomeneus-Statue übergeht; diese unerwartete Wendung der Kommunikationssituation wird im zweiten Distichon – mindestens ebenso unerwartet – iteriert, indem Idomeneus plötzlich zum Leben erwacht und seinen Freund Meriones zum Davonlaufen auffordert. Wie Seidensticker anmerkt, sind Anreden an lebensecht wirkende Statuen ein häufiger epigrammatischer Topos (S. 232). Anfügen ließe sich, dass auch die ‚Beseeltheit‘ von Statuen einer verbreiteten antiken Vorstellung entsprach, die so weit ging, dass – wie zahlreiche Zeugnisse belegen – gewisse Statuen angebunden wurden, um sie am Fortlaufen zu hindern;⁷ auf diesen Topos dürfte das vorliegende Gedicht ebenfalls anspielen.

Den Übergang von der Gräzistik in die Latinistik vollzieht der Mitherausgeber **Boris Dunsch** mit einer breit ausgreifenden Überblicksarbeit über „**Die plautinische Komödie in republikanischer und kaiserzeitlicher Literaturkritik**“ (S. 237-300). In einer recht eigentlichen *tour de force* spürt der Autor den Urteilen über den Komödiendichter Titus Maccius Plautus nach; sein Blick reicht dabei von Selbstaussagen des Plautus über (größtenteils nur fragmentarisch fassbare) Autoren wie den Tragödiendichter Accius und die Literaturkritiker und Philologen Volcacijs Sedigitus, Aelius Stilo und Varro zu den ‚großen Klassikern‘ Cicero und Horaz und schließlich bis in die Kaiserzeit zu Fronto und Gellius; ferner geht er auch (zumindest in groben Zügen) auf die Beurteilung des Plautus in der neuzeitlichen Forschung ein (s. bsd. S. 245-250). Dreh-

⁶ Übersetzung des von Seidensticker rekonstruierten Texts, S. 231.

⁷ Passagen bei Bömer (1952: 121).

und Angelpunkt ist bei alledem der Begriff des ‚Alten‘ bzw. des ‚Archaischen‘, der „schon in der Antike, nur wenige Jahre nach seinem Tod“, mit Plautus in Verbindung gebracht wurde und der auch „in der modernen Forschung, die regelmäßig auf antike Bewertungen des Plautus zurückgreift“, weit verbreitet ist (S. 237). Als Quintessenz von Dunschs ausladendem Durchgang durch die römische Literatur- und Stilkritik „bleibt festzuhalten, dass es explizit negative Äußerungen zu Plautus‘ Sprache und Stil in der gesamten Antike nicht gibt. Im Gegenteil – selbst Horaz, der verschiedentlich Plautus scharf kritisiert, tut dies mit Blick auf die Konstruktion seiner Komödien, im Vergleich zu den griechischen Originalen usw. Horaz unterlässt es aber, auch dort, wo er könnte, die Sprache des Plautus zu kritisieren. [...] Plautus‘ Sprache (oder präziser: seine Lexik) war in antiker Sicht durchweg ein herausragendes Beispiel für *elegantia* [...]“ (S. 295-296). Diese positive Bewertung gipfelt gewiss in der Beurteilung des Plautus als *homo linguae atque elegantiae in verbis Latinae princeps* bei Gellius (*Noct. Att.* 6,17,4; S. 285) und steht in harschem Gegensatz zum vernichtenden Urteil eines neuzeitlichen Literaturkritikers, für den derselbe Autor schlechthin „the worst of all writers who have ever won permant repute“ war (Norwood 1932: 4; S. 241-242). Dunschs Arbeit bietet somit letztlich auch ein gutes Exempel zur Veranschaulichung der Volatilität von Qualitätsurteilen, die im Laufe der Jahrhunderte durchaus von einem Extrem ins andere kippen können. Somit ist gerade dieser Beitrag auch für Nicht-Latinisten eine lohnende Lektüre. Umso mehr erscheint es darum fraglich, dass ausgerechnet hier so viele, z.T. recht lange und anspruchsvolle lateinische Textpassagen ohne Übersetzung zitiert werden. Gewiss, zu allen Übersetzungen (wenn auch nur z.B. in Fußnoten) beizufügen hätte den ohnehin schon langen Beitrag (64 Seiten) noch mehr vergrößert – doch hätte er durch die so geschaffene Zugänglichkeit für ein breiteres Lesepublikum m.E. auch einiges gewonnen.

Martin Hose, „Wie Horaz und ein Philologe die Satire erfanden“ (S. 301-313). In programmatischer Absetzung von der gängigen Praxis in der Literaturgeschichtsschreibung wird die Auffassung von Lucilius als Erfinder der Satire in Frage gestellt, da „in den Fragmenten des Lucilius der Begriff ‚satura‘ als ‚Satire‘ schlichtweg fehlt, ja Verweise innerhalb der Fragmente auf sich selbst den Begriff ‚sermones‘ benutzen“ (S. 303), und da auch Horaz in seinen Bezugnahmen auf Lucilius nie von *satura* spricht. Vielmehr hat Horaz „seine *sermones* durch die Konstruktion der Beziehung zu den *sermones* des Lucilius in eine veritable ‚Gattungstradition‘ eingeschrieben, ja sie eigentlich erschrieben. Er hat dafür Lucilius‘ *poemata* auf die Facette der politisch-moralischen Satire reduziert und seine eigenen *sermones* davon abgehoben und gleichsam stilistisch-poetologisch veredelt. Er macht sich durch diese Abgrenzung gleichsam selbst zu einem Klassiker“ (S. 309). Die Vorstellung von Horaz als Dichter von Sati-

ren in der Tradition des Lucilius sei, so Hose, erst im Zuge späterer (antiker) Horazkommentierung entstanden, als und weil diese Kommentatoren den Begriff *sermones* nicht als Gattungsbegriff aufgefasst und stattdessen den Begriff *satura* aus Horaz' Satiren extrapoliert und *ex post* auch auf Lucilius' *sermones* appliziert hätten.

Konrad Heldmann, „Der Kaiser singt zur Kithara. Tacitus über Neros Künstlerkarriere und den Gang der Geschichte“ (S. 315-358). Es ist eine der wirkmächtigsten Szenen der Filmgeschichte: Peter Ustinov als singender und Kithara spielender Nero, über ihm die Stadt Rom in Flammen, auf seinen Befehl in Brand gesteckt – und somit ins kollektive Gedächtnis der modernen Antikerezeption buchstäblich ‚eingebrennt‘ (*Quo Vadis?*, 1951). Heldmanns Beitrag befasst sich indes nicht mit der alten Streitfrage nach den wahren Schuldigen für das Feuer (Nero oder die Christen?), sondern mit dem Bild des künstlerisch tätigen Kaisers, welches ebenso wie die Vorstellung von Nero als Brandstifter zum „einhellig negative[n] Nero-Bild der Antike“ beigetragen hat (S. 315). Im Mittelpunkt der Diskussion steht Neros Vita und Karriere in den *Annalen* des Tacitus (nebst Sueton und Cassius Dio die wichtigste Quelle für Nero); Heldmanns These ist die, dass Tacitus als ‚politischer‘ Geschichtsschreiber „in die ihm vorliegende Überlieferung eingegriffen und dafür auch Widersprüche innerhalb seiner eigenen Darstellung in Kauf genommen“ habe, um „den Weg Neros vom jugendlichen Prinzeps zum professionellen Bühnensänger – und damit auch zum Despoten – im Sinne eines politischen Lehrstücks als eine schrittweise Enthemmung darstellen und entsprechend seiner Deutung der Prinzipatsgeschichte ursächlich auf die Willfährigkeit des Senats zurückführen zu können“ (S. 315-316). Aus dem Umstand, dass Tacitus die Tötung von Neros Gattin Poppaea durch einen Fußtritt ihres Gatten einer nicht näher begründeten *iracundia* des Kaisers zuschreibt (*Ann.* 16,6,1) und dass sich dieser Vorfall zeitlich unmittelbar nach der zweiten Durchführung der Neronia – der von Nero ein- und durchgeführten Dicht- und Musikwettkämpfe – im Jahre 64/65 n. Chr. ereignete, schließt Heldmann, Tacitus habe einen entsprechenden Kausalzusammenhang insinuieren wollen, nämlich dass Poppaeas Ermordung eine – wie auch immer herbeigeführte – Folge von Neros künstlerischer Aktivität gewesen sei und gleichzeitig den „Auftakt für die brutale Tyrannei in den letzten Regierungsjahren Neros“ dargestellt habe (S. 325). Diese Entwicklung wird von Tacitus sodann als eng verknüpfte Parallele weitergeführt: die Betätigung Neros als Kitharöde einerseits, sein wachsender Hang zum willkürlichen, ‚orientalischen‘ Despotismus andererseits. Tacitus' wiederholt negative Bewertung von Theater und *circus* führt dazu, dass „Pöbel und Kaiser [...] zu einer Gesinnungsgemeinschaft und zu Antipoden von Roms unverdorbenen Elite“ stilisiert werden (S. 331); diese negative Entwicklung Neros wird weiter

dadurch hervorgehoben, dass der Geschichtsschreiber bei der Darstellung der zweiten Neronia „alle anderen Disziplinen ausgeblendet und die Konkurrenten Neros konsequent ignoriert hat“ und somit das ganze Ereignis „auf einen Solo-Auftritt Neros reduziert und diesen wiederum auf den Auftritt als professioneller Kitharöde, also auf diejenige unter den Leidenschaften des Kaisers, die er von Anfang an als die schlimmste und verhängnisvollste dargestellt hat“ (S. 353-354). So gesehen, erweist sich der taciteische Nero in der Tat als antikes Pendant zum Ustinov'schen Nero, dessen Enthemmung als ‚Künstler‘ ebenfalls mit der Enthemmung als Despot einhergeht.

Klaus-Detlef Müller, „Einspruch gegen den Klassizismus: Lenz' Hofmeister und das Problem der Gattungsmischung in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts“ (S. 359-376), leitet über zur letzten Sektion des Bandes, die die Antikerezeption im Deutschland des 18. und 19. Jahrhunderts in den Blick nimmt (wobei in diesem ersten Beitrag der Antikebezug doch eher marginal bleibt). Gegenstand von Müllers Betrachtung ist das Schaffen des Sturm-und-Drang-Dichters und -Dramatikers Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792), genauer sein Drama *Der Hofmeister* sowie seine beiden theoretischen Schriften *Anmerkungen übers Theater* und *Rezension des Neuen Menoza von dem Verfasser selbst aufgesetzt* (alle 1774).⁸ Lenz' Schaffen steht, so Müller, gewissermaßen symptomatisch für die Schwierigkeit der aus Aristoteles' *Poetik* ererbten Dichotomie zwischen Tragödie und Komödie und der in der französischen Klassik daraus abgeleiteten Ständeklausel zu einer Zeit, in der „der Gattungsdogmatismus der klassizistischen Poetik“ (S. 363) zum Problem und „die Untauglichkeit der poetologischen Begrifflichkeit zur Bezeichnung dramatischer Vorgänge“ (S. 364) deutlich wird. Anhand einer kommentierenden Nacherzählung (sowie unter Rückgriff auf Lenz' eigene theoretische Bemerkungen) wird gezeigt, wie die „unglückselige Existenz der Figuren im *Hofmeister* [...] sich komisch darstellen“ lässt (S. 373-374), d.h., wie das Handeln, Sprechen und Fühlen der Figuren in diesem Drama die Problematik der überkommenen Gattungsdichotomie quasi mimetisch abbildet. Anders als das sog. ‚bürgerliche Trauerspiel‘ ist *Der Hofmeister* demnach mehr als bloß eine ‚Tragödie‘, die „mit dem Personal der Komödie“ operiert (S. 361): „Was hier noch als Vermittlung und Kompromiss versucht wird“, so Müller, „ist im Sturm und Drang zum Widerruf aufgehoben“ (S. 363).

Bernhard Zimmermann, „Tragische Experimente: Zu Friedrich Schillers *Braut von Messina*“ (S. 377-388). Untersucht werden hier Funktion und Bedeutung des Chores in diesem von Schiller im Untertitel als „Ein Trauerspiel mit Chö-

⁸ *Der Neue Menoza* ist eine 1773 entstandene und 1774 veröffentlichte Komödie von Lenz. Seine Eigenrezension ist eine Erwiderung auf eine Kritik an dem Stück durch Christoph Martin Wieland (1733-1813).

ren“ gekennzeichneten Drama (1803). Zimmermann weist die „antikisierende Form“ (S. 386) von Schillers Chor auf verschiedenen Ebenen nach: strukturell (durch die Aufteilung in zwei Halbchöre sowie indem Schiller die dramatische Handlung in Anlehnung an die Praxis der attischen Tragödie durch Chorlieder unterbricht und somit gliedert), formal (mittels antikisierender Metrik), sprachlich („durch eine Vielzahl rhetorischer Klangfiguren“, S. 387), inhaltlich (über den Rückgriff auf für antike Chorlieder typische, reflektierende Inhalte). Durch diesen Dialog mit der Antike entsteht gemäß Zimmermann „ein theatrales Experiment, das den Agon mit den griechischen Klassikern sucht und [...] den Kunstcharakter des Stücks betont und dadurch jeden Realismus vermeidet“ (S. 388).

Friedhelm Krummacher: „Antigone ,mit seinem Ohr‘: Mendelssohns Musik in Droysens Sicht“ (S. 389-411). Dieser letzte Beitrag des Bandes weitet den Horizont der Rezeptionsforschung gleich in zweierlei Hinsicht: zum einen insofern, als hier nun auch die Antikerezeption in der Musik in den Blick kommt; zum anderen, weil es hier sozusagen um eine ‚Rezeption der Rezeption‘ geht: nämlich um die zeitgenössische Rezeption – und im Besonderen um eine Rezension des Historikers Johann Gustav Droysen (1808-1884) – von Felix Mendelssohns (1809-1847) Schauspielmusik zu einer Übersetzung von Sophokles’ *Antigone* (op. 55, 1841) aus dem Jahre 1842.⁹ Auf einleitende Bemerkungen zum Entstehungshintergrund des heutzutage außerhalb von Spezialistenkreisen wenig bekannten Werkes¹⁰ (S. 390-393) folgt eine eingehende musikalische Analyse (S. 394-402), ehe schließlich die Rezeption von Mendelssohns Musik und somit auch Droysens Rezension in den Blick kommen (S. 402-411). Während etwa Robert Schumann die Musik als hybrid empfand und ihr als „halb Oper, halb Tragödie“ kritisch gegenüberstand (S. 405), so hat Droysen offensichtlich genau diese ‚Mittelstellung‘ außerordentlich geschätzt: „Nicht die abgestorbenen Vergangenheiten sollen uns wiederkehren; aber was in ihnen Großes und Unvergängliches, das soll mit dem frischesten und lebendigsten Geist der Gegenwart erfasst, von ihm durchdrungen zu neuer, unberechenbarer Wirkung in die Wirklichkeit geführt werden“ (S. 409). Ausgehend von Droysens ausgewogenem Urteil, spinnt Krummacher ebendiesen Gedanken dahingehend weiter, dass – um es pointiert auszudrücken – nicht nur jede Rezeption eine Interpretation, sondern auch jede Interpretation eine Form von Rezeption darstellt (S. 410): „Dem Musikhistoriker – und wohl auch dem Gräzisten – ist nicht immer hinreichend bewusst, dass die antike Tragödie mit den

⁹ Als Grundlage diente die 1839 publizierte Übersetzung von Johann Jakob Christian Donner (1799-1875), die Mendelssohn nicht sonderlich schätzte (s. S. 391). Zu Mendelssohns klassischer Bildung und seinem Interesse für die griechische Tragödie vgl. Flashar (2001).

¹⁰ Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass eine Einspielung mit der Klassischen Philharmonie Stuttgart und dem Kammerchor Stuttgart unter der Leitung von Frieder Bernius vorliegt (Carus-Verlag, 2004).

Aufführungen in Potsdam und Berlin zum ersten Mal auf die moderne Bühne trat und damit für weitere Kreise zugänglich wurde. Die Paarung des alten Textes mit dieser Musik mag auf den ersten Blick als naiver Anachronismus oder als doppelter Klassizismus erscheinen. Mit Droysen wäre jedoch daran zu erinnern, dass jeder Versuch, einen solchen Text zu verstehen, notwendig eine neue Interpretation unter veränderten Bedingungen sein muss. Anachronistisch wäre es also, nur eine scheinbar antike oder allein eine pointiert moderne Vertonung gelten zu lassen.“

Formalia: Der Band ist sauber redigiert und gesetzt und weitestgehend frei von Druckversehen.¹¹ Dass angesichts der inhaltlichen Diversität der Beiträge keine Gesamtbibliographie erstellt wurde, ist sinnvoll, da eine solche dem Leser abgesehen von unnötigem Blättern beim Nachschlagen tatsächlich keinen Nutzen gebracht hätte. Während der Verzicht auf einheitliche Formatierungen und Zitierweisen in den einzelnen Beiträgen – einige listen z.B. die zitierte Literatur in Fußnoten, andere in einer Literaturliste am Ende auf – höchstens kleingeistige Pedanten stören dürfte, mutet die Wahlfreiheit zwischen alter und neuer deutscher Rechtschreibung doch etwas eigenartig an; immerhin geht letztere auf 1996 zurück (mit Modifikationen 2004 und 2006), ist also so ‚neu‘ auch wieder nicht. Ferner ist anzumerken, dass neben Schwinges Schriftenverzeichnis auch ein kurzer Lebenslauf und/oder eine Zusammenstellung der von ihm betreuten Magisterarbeiten und Dissertationen eine schöne Ergänzung gewesen wäre – eine in Festschriften ja durchaus übliche Praxis, die es u.a. ermöglicht, den Beziehungen der Herausgeber und Kontributoren mit dem zu Ehrenden nachzuspüren. Schließlich hätte sich der Rezensent auch einen Index – zumindest ein Stellenverzeichnis – gewünscht, denn im Gegensatz zu einer verzichtbaren Gesamtbibliographie hätte ein solcher durchaus einen gewissen Mehrwert erbracht (z.B. mit Blick auf Berührungspunkte zwischen einzelnen Arbeiten: zu denken wäre beispielsweise an den Bezug auf Aristoteles' *Poetik* bei Käppel, Schmitt, K.-D. Müller [am Rande] und Zimmermann; der Leser von Schmitz' Beitrag könnte über einen Stellenindex leicht ersehen, dass auch Schmitt Sappho kurz behandelt [S. 181-182, zu fr. 94 Voigt]; usw.).

Zitierte Literatur

Andersen/Haug (2012) = Øivind Andersen/Dag T.T. Haug (Hgg.), *Relative Chronology in Early Greek Epic Poetry*, Cambridge et al. 2012.

Bömer (1952) = Franz Bömer, „Excudent alii...“, in: *Hermes* 80, 1952, 117-123.

¹¹ Was optisch zuweilen stört, sind gelegentlich auftretende ‚übergroße‘ Abstände unten am Seitenrand (besonders hässlich: S. 149; 243; 384) sowie einige auf die Folgeseite ‚verfrachtete‘ Fußnoten, ferner ein paar gut gemeinte, aber für das Durchschnittsauge viel zu klein geratene Tabellen (S. 85-88; 125-126). Eine Pracht anzuschauen sind dagegen die sehr schön gesetzten Musiknoten auf S. 399-401.

- Chiarini (1992) = Gioachini Chiarini, *Odisseo, il labirinto marino*, Rom 1992.
- Flashar (2001) = Helmut Flashar, *Felix Mendelssohn-Bartholdy und die griechische Tragödie. Bühnenmusik im Kontext von Politik, Kultur und Bildung*, Leipzig 2001.
- Janko (2012) = Richard Janko, „*πρῶτον τε καὶ ὕστατον αἰὲν ἀείδειν*: relative chronology and the literary history of the early Greek epos“, in: Andersen/Haug (2012) 20-43.
- Käppel (1998) = Lutz Käppel, *Die Konstruktion der Handlung in der Orestie des Aischylos. Die Makrostruktur des ‚Plot‘ als Sinnträger in der Darstellung des Geschlechterfluchs*, München 1998 (Zetemata 99).
- Latacz (1991) = Joachim Latacz, „Hauptfunktionen des antiken Epos in Antike und Moderne“, in: *Der Altsprachliche Unterricht* 34.3, 1991, 8-17.
- Norwood (1932) = Gilbert Norwood, *Plautus and Terence*, New York 1932.
- Obbink (2014) = Dirk Obbink, „Two New Poems by Sappho“, in: *ZPE* 189, 2014, 32-49.
- Schwinge (1981) = Ernst-Richard Schwinge, „Griechische Poesie und die Lehre von der Gattungstrinität in der Moderne. Zur gattungstheoretischen Problematik antiker Literatur“, in: *A&A* 27, 1981, 130-162.
- (2006) = ders., *Schiller und die griechische Tragödie*, Hamburg 2006.
- (2011) = ders., „Uralte Gegenwart“. *Studien zu Antikerezeptionen in Deutschland*, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2011.
- Seidensticker/Stähli/Wessels (2015) = Bernd Seidensticker/Adrian Stähli/Antje Wessels (Hgg.), *Der Neue Poseidipp: Text – Übersetzung – Kommentar*, Darmstadt 2015 (Texte zur Forschung 108).
- Taylor (1961) = Charles H. Taylor, Jr., „The Obstacles to Odysseus’ Return: Identity and Consciousness in ‘The Odyssey’“, in: *The Yale Review* 50.4, 1961, 569-580.
- West (2012) = Martin West, „Towards a chronology of early Greek epic“, in: Andersen/Haug (2012) 224-241.
- Whitman (1958) = Cedric H. Whitman, *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge Mass. 1958.

Prof. Dr. Silvio Bär
Universitetet i Oslo
Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk
Georg Morgenstiernes hus, Blindernveien 31
N-0313 Oslo
E-Mail: silvio.baer@ifikk.uio.no