

### 3 Die Ebene der Darstellung

In der modernen Erzähltheorie wird die von russischen Formalisten aufgeworfene Unterscheidung der beiden Erzählebenen *fabula* und *sjužet* bzw. *histoire* und *discours*, die bereits antike Korrespondenzen aufweist, weiter untergliedert, indem der Erzähltext in drei, vier oder fünf verschiedene Aspekte eingeteilt wird. So unterscheidet z. B. Genette in einer Trias zwischen der Geschichte (*histoire*), der Erzählung (*récit*) und der Narration (*narration*), wobei der Begriff der Geschichte (*histoire*) demjenigen von Todorov entspricht (s. Kap. 1.2), wohingegen ihm die Ebene der Darstellung (*discours*) zu heterogen erscheint, weshalb er sie durch die zwei Aspekte Erzählung (*récit*) und Narration (*narration*) ersetzt. Dabei bezeichnet der Terminus der Erzählung (*récit*) die Art und Weise, wie der narrative Text die Geschichte präsentiert, während unter dem Begriff der Narration (*narration*) der produzierende Akt zu verstehen ist, der die Erzählung hervorbringt.<sup>318</sup> Martínez und Scheffel unterscheiden zwischen der Handlung (der erzählten Welt), der Erzählung und dem Erzählen als dem Akt, der die Erzählung hervorbringt, wobei bei ihnen – anders als bei Genette – diese drei Kategorien nicht gleichberechtigt nebeneinander stehen, sondern die Erzählung und das Erzählen eine Binnendifferenzierung auf der Ebene der Darstellung markieren.<sup>319</sup>

In der antiken Erzähltheorie lässt sich keine Unterscheidung zwischen der eigentlichen Erzählung bzw. der Darstellung und dem Akt des Erzählens erkennen.<sup>320</sup> Daher besteht dieses Kapitel aus den folgenden Unterkapiteln, die keine

---

**318** Vgl. Genette (2010, 12): „Ich schlage vor, [. . .] das Signifikat oder den narrativen Inhalt *Geschichte* zu nennen [. . .], den Signifikanten, die Aussage, den narrativen Text oder Diskurs *Erzählung* im eigentlichen Sinne, während *Narration* dem produzierenden narrativen Akt sowie im weiteren Sinne der realen oder fiktiven Situation vorbehalten sein soll, in der er erfolgt.“ Vgl. auch Genette (2010, 11–15 und 181); Genette (1983, 10); Genette (1972, 71–76).

**319** Vgl. Martínez und Scheffel (2016, 26 f. und 32). In ihrer Systematik gehören die Zeit und der Modus zur Erzählung, wohingegen die Stimme dem Erzählen angehört. In der modernen Erzähltheorie wird unter der Rubrik der Stimme auch die Frage behandelt, wie sich der Zeitpunkt des Erzählens zur erzählten Geschichte verhält. In dieser Monographie werden die entsprechenden antiken Reflexionen aus den in Kapitel 2.3.1 genannten Gründen im Kapitel zur Ebene der Geschichte (was wird dargestellt?) behandelt.

**320** In Aristoteles' *Mimesis*-Begriff liegt zwar auch die performative Bedeutung des Vollzuges einer ähnlichen Handlung. Aber der Begriff bedeutet zugleich in struktureller, an der *histoire* orientierter Hinsicht, dass der Dichter in einer logischen Ereignisfolge das Allgemeine nachahmt; s. Kap. 1.1.3.2; 1.4.1.2 und 3.2.1.2.

derartige Differenzierung suggerieren sollen: Zuerst werden Reflexionen über Anachronien und Anachronismen präsentiert (Kap. 3.1). Daran schließt sich ein großer Block über die Unterscheidung zwischen der Autor- und der Figurenrede an (Kap. 3.2). Und schließlich werden antike Reflexionen über die Fokalisierung analysiert (Kap. 3.3).

### 3.1 Die Zeit auf der Ebene der Darstellung

Zu den Aufgaben des Geschichtsschreibers, die der Ciceronische Antonius in *De oratore* skizziert (s. Kap. 2.1.3.3), gehört auch die chronologische Reihenfolge der Ereignisse (zur Zeit auf der Ebene der Geschichte s. Kap. 2.3). Dieses Postulat schlägt sich auch in dessen Aussage nieder, dass von einem Historiker erst die Überlegungen, dann die Handlungen und schließlich die Ergebnisse der historischen Ereignisse erwartet werden. Wenn die chronologische Reihenfolge der erzählten Ereignisse signifikant verändert wird, spricht man in der modernen Erzähltheorie von Anachronien, und zwar entweder von einer Analepse im Sinne eines Nachtrags oder von einer Prolepse im Sinne einer Vorwegnahme.<sup>321</sup>

Darüber hinaus erscheint es sinnvoll, anhand des Kriteriums der Reichweite zwischen internen und externen Anachronien sowie zwischen repetitiven und kompletiven Anachronien zu unterscheiden: Der Inhalt einer internen Anachronie liegt innerhalb des Zeitrahmens der (Haupt-)Handlung, derjenige einer externen Anachronie fällt aus dem Zeitrahmen der Basiserzählung heraus (z. B. Homers Erzählung von Odysseus' Verwundung auf dem Parnass im 19. Buch der *Odyssee*). Bei einer repetitiven Anachronie werden die Ereignisse zweimal erzählt (selbst wenn die eine Erzählung nur eine kurze Erwähnung ist), bei einer kompletiven Anachronie werden neue Ereignisse geschildert.<sup>322</sup>

Ferner müssen bei der Differenzierung von Anachronien zumindest auch zwei weitere Faktoren berücksichtigt werden, nämlich die Frage, wer spricht, und die Möglichkeit, dass die Haupthandlung durch weitere Nebenhandlungen (eingeschobene Erzählungen) unterbrochen wird und somit mehrere Erzählstränge vorliegen. Es ist zwar möglich, dass eine Nebenhandlung eine Analepse zur Haupthandlung darstellt, es ist aber ebenso möglich, dass die Handlungen

<sup>321</sup> Vgl. z. B. Genette (2010, 18–26); Martínez und Scheffel (2016, 35 f.).

<sup>322</sup> Zu dieser Differenzierung vgl. Genette (2010, 27–47). Zu Anachronien in den Homer-Schollen vgl. Nünlist (2009, 34–48 und 88 f.). Zu Anachronien in der antiken Erzähltheorie und v. a. in antiken Erzählungen vgl. Grethlein (2019).

gleichzeitig verlaufen. In jedem Fall müssen sie aufgrund der Linearität der Erzählung nacheinander geschildert werden, wobei im zweiten Fall keine Analepse zu sehen ist.<sup>323</sup> Außerdem können u. U. auch innerhalb der Nebenhandlung wiederum Anachronien festgestellt werden.

In der antiken Erzähltheorie waren die griechischen Begriffe ἀνάληψις („Wiederholung“) und πρόληψις („Vorwegnahme“) zumindest noch nicht in dem Maße kanonische Fachbegriffe, wie sie es in der gegenwärtigen Erzähltheorie sind, da häufig über Anachronien reflektiert wurde, ohne dass ein Terminus technicus hierfür benutzt wurde, und da zwar auch der Begriff πρόληψις (v. a. aber προαναφώνησις: „Vorankündigung, Ausblick“) hierfür verwendet wurde, dieser aber eine weitere Bedeutung hatte, indem er – wie sein lateinisches Pendant *anticipatio* – auch Anachronismen und die abwehrende Vorwegnahme der gegnerischen Argumente bezeichnete.<sup>324</sup> Dem Oberbegriff der Anachronie entspricht am ehesten der Ausdruck ἐξ ἀναστροφῆς („im umgekehrter Reihenfolge“), wobei dieser Ausdruck – wie überhaupt das Wortfeld von ἀναστροφή – auch die Abweichung von der normalen Wortstellung bezeichnen kann.<sup>325</sup> Der Gegensatz zwischen der

---

**323** Vgl. Serv. Aen. 8,607: Der spätantike Vergil-Kommentator Servius (s. Kap. 3.1.1) weist darauf hin, dass die Erzählung von Aeneas, der Bundesgenossen sammelt und sich auf den Weg zu Tarchon macht, im achten Buch der *Aeneis* (Verg. Aen. 8,607) zunächst (durch die Venus-Vulcanus-Szene und die Ereignisse im trojanischen Lager) unterbrochen und im zehnten Buch (Verg. Aen. 10,148) nahtlos fortgeführt wird. Hier liegt keine Analepse vor, sondern die Unterbrechung eines Erzählstranges durch die Schilderung von gleichzeitig verlaufenden Ereignissen, nämlich zum einen der Szene Venus-Vulcanus auf der Ebene des Götterapparates und zum anderen der Parallelhandlung im Lager der Trojaner; vgl. Cyron (2009, 129, Fn. 306); anders: Lazzarini (1989, 91f.). Zu Reflexionen über das Erzählen von gleichzeitig verlaufenden Handlungen vgl. auch Arist. Poet. 1459b22–31, der hierin einen Vorzug des Epos gegenüber der Tragödie sieht, und Pseudo-Plutarchs Essay über Homer (Ps.Plut. Hom. 162), in dessen Bemerkungen sich Überlegungen über Analepsen, die im Mittelpunkt stehen, und über das Erzählen von gleichzeitig verlaufenden Handlungen vermischen, wobei der Autor das Verb παραδιηγέομαι für die Nebenerzählung verwendet; s. Kap. 2.1.1.

**324** Vgl. Quint. inst. 4,1,49; Lausberg (2008, 425). Zur προαναφώνησις vgl. Duckworth (1931). Mit diesem Begriff konnte auch die rhetorische Technik bezeichnet werden, etwas vorher anzukündigen, was später im Detail erzählt wird, ohne dass hierdurch die Chronologie der Ereignisse signifikant verändert werden musste; vgl. Ps.Herodian fig. 61 Hajdú; Nünlist (2009, 35f.). Der antike Begriff ἀνάληψις bedeutet „Wiederholung“ und wird nicht in der Bedeutung des modernen Begriffs der Analepse verwendet. Am ehesten entspricht der Begriff ἀνακεφαλαίωσις der internen repetitiven Analepse (vgl. schol. bT Il. 18,444–456b; Nünlist 2009, 45f.), der in der Rhetorik die zusammenfassende Rekapitulation bezeichnet (vgl. Arist. fr. 133 Rose; Nünlist 2009, 45, Fn. 75). Zur Prolepse vgl. Braun (2005).

**325** Vgl. Nünlist (2009, 89) mit weiteren Literaturangaben (Fn. 52); Lundon (1998, 223–225).

chronologischen Reihenfolge der Ereignisse und Abweichungen hiervon wird seit dem Mittelalter auch mit den Ausdrücken *ordo naturalis* vs. *ordo artificialis* bezeichnet.<sup>326</sup>

Anachronien sind häufig das Resultat der Auswahl der Ereignisse (s. Kap. 2.1.1), aber nicht zwingend hiermit verbunden, da die Beschränkung auf einen geeigneten Stoff und/oder Zeitraum dazu führen kann, aber nicht muss, dass relevante Ereignisse nachgetragen oder vorweggenommen werden. Außerdem stehen Anachronien in Zusammenhang mit der Ökonomie der Erzählung, da sie zumeist in der Form verwendet werden (sollen), dass dasjenige nicht noch einmal (ausführlich) an der – gemäß der Chronologie der Ereignisse – eigentlichen Stelle erzählt wird, was entweder vorweggenommen worden ist oder nachgetragen wird.<sup>327</sup>

Der Unterschied zwischen Anachronismen und Anachronien besteht darin, dass in einem Anachronismus eine falsche zeitliche Einordnung vorgenommen wird, wohingegen in einer Anachronie Ereignisse geschildert werden, die sich gemäß der Chronologie der Ereignisse vorher zugetragen haben oder später zugetragen werden und die durch eine absichtsvolle Entscheidung des Autors bzw. Erzählers und legitimer Weise die Chronologie durchbrechen. In der griechischen und lateinischen Erzähltheorie werden Anachronien und Anachronismen nicht terminologisch voneinander unterschieden, sondern Anachronismen werden häufig mit dem Wortfeld der Prolepse bezeichnet.

---

**326** Vgl. Quadlbauer (1977). Martianus Capella (fünftes oder frühes sechstes Jahrhundert n. Chr.) verwendet den Ausdruck *dispositio artificialis* (*ordo oratoris artificio comparatur*) in Opposition zum *naturalis (temporum) ordo* (*ordo naturae*) als Oberbegriff für das Abweichen von der natürlichen Reihenfolge der Redeteile oder der Chronologie der erzählten Ereignisse. Denn zum einen nennt er das Beispiel, dass Cicero in der Rede *Pro Milone* vor der Erzählung (*narratio*) bereits Vorentscheidungen argumentativ zurückweist (für dieses Beispiel vgl. Sulpicius Victor 14, RhLM 320,24 f. Halm), und zum anderen das Beispiel, dass Cicero in der (uns verlorenen) Rede *Pro Cornelio* zuerst diejenigen Vorwürfe entkräftet hat, die nach dessen Tribunat lagen, und dann auf das Tribunat selbst zu sprechen gekommen ist; vgl. Mart. Cap. 5,506 f. Zu den Ausdrücken *ordo naturalis* und *ordo artificiosus* in der antiken Bedeutung, dass der Redner sich entweder schulbuchmäßig an die konventionelle Reihenfolge der Redeteile (Einleitung, Erzählung, Beweisführung etc.) halten oder von dieser abweichen kann, s. Kap. 2.1. Zum *ordo naturalis* und zum *ordo artificialis* vgl. auch Ernst (2000).

**327** Zu Analepsen bei Homer vgl. auch Pseudo-Plutarchs Essay über Homer (Ps.Plut. Hom. 162); s. Kap. 2.1.1.

### 3.1.1 Anachronien

In der Rhetorik stellt die chronologische Reihenfolge der Ereignisse eine Anforderung an den Redner dar; sie ist der Forderung nach Deutlichkeit der Erzählung untergeordnet:<sup>328</sup>

aperta [. . .] narratio poterit esse, si, ut quidque primum gestum erit, ita primum exponeatur, et rerum ac temporum ordo servabitur [. . .]. hic erit considerandum, ne quid perturbate [. . .] dicatur [. . .].

[Die Erzählung kann deutlich sein, wenn dasjenige, was zuerst geschehen ist, auch zuerst dargestellt wird und die chronologische Reihenfolge der Ereignisse bewahrt wird. Hierbei muss man darauf aufpassen, nichts durcheinander zu sagen.]

Andererseits zeigen Quintilians Instruktionen zur rhetorischen Erzählung, dass die chronologische Reihenfolge der Ereignisse der Regelfall ist, der auch Ausnahmen zulässt, wenn die anachronische Ereignisfolge dem eigenen Standpunkt dient:<sup>329</sup>

ne iis quidem accedo qui semper eo putant ordine quo quid actum sit esse narrandum, sed eo malo narrare quo expedit. quod fieri plurimis figuris licet. nam et aliquando nobis excidisse simulamus cum quid utiliore loco reducimus, et interim nos reddituros relicum ordinem testamur quia sic futura sit causa lucidior.

[Ich schlage mich nicht einmal auf die Seite derjenigen, die meinen, dass man immer in derjenigen Reihenfolge erzählen muss, in der etwas geschehen ist, sondern will lieber in derjenigen Reihenfolge erzählen, in der es zweckdienlich ist. Das darf durch sehr viele Figuren geschehen. Denn manchmal tun wir so, als wäre uns etwas entfallen, wenn wir es an einer nützlicheren Stelle vorbringen, und bisweilen versichern wir, dass wir die übrige Reihenfolge wiedergeben werden, weil der Fall so deutlicher sein wird.]

An einer anderen Stelle benutzt Quintilian im Zusammenhang mit Reflexionen über die zweckmäßige Anordnung (*oeconomia*) der Redeteile und der erzählten Ereignisse den Ausdruck *more Homérico* [nach Homerischer Art], um die Möglichkeit zu bezeichnen, von der Chronologie der erzählten Ereignisse abzuweichen.<sup>330</sup>

**328** Cic. inv. 1,29. Vgl. für diese Anweisung schon die unter Aristoteles' Namen überlieferte *Alexander-Rhetorik* (rhet. Alex. 1438a27–33). Zum rhetorischen Erzählbegriff s. Kap. 1.1.2. Zur Forderung nach Deutlichkeit der Erzählung s. S. 6f., Fn. 21.

**329** Quint. inst. 4,2,83.

**330** Vgl. Quint. inst. 7,10,11: *ubi ab initiis incipiendum, ubi more Homérico a mediis vel ultimis* [sc. die zweckmäßige Anordnung lehrt,] wo man [sc. innerhalb der Erzählung] am Anfang, wo man nach Homerischer Art in der Mitte oder am Ende anfangen muss.] Zur *oeconomia* (οἰκονομία) s. auch Kap. 2.1.1 und vgl. Grisolia (2001); Cyron (2009, 84–117) in Bezug auf Servius' *Aeneis*-Kommentar.

Daher deuten bereits die Rhetorik-Handbücher darauf hin, dass Anachronien in der antiken Erzähltheorie keine dichterische Lizenz in dem strengen Sinn darstellen, dass die chronologische Reihenfolge der Ereignisse vom Redner ebenso wie vom Historiker (die diesbezüglichen Aussagen werden im Folgenden analysiert) immer erwartet wird, vom Dichter aber vernachlässigt werden darf. Auf eine dichterische Lizenz deuten zwar Reflexionen über die Analepse, die Vergil in den ersten Büchern der *Aeneis* dadurch anwendet, dass er Aeneas im ersten Buch in Karthago ankommen und ihn beginnen lässt, der Königin Dido zu erzählen, wie er aus Troja geflohen ist und ihn Irrfahrten nach Karthago verschlagen haben (diese Figurenrede ist der Inhalt des zweiten und dritten Buches). So findet sich in Servius' Einleitung seines *Aeneis*-Kommentars, der auf den Anfang des fünften Jahrhunderts n.Chr. datiert wird,<sup>331</sup> die folgende Bemerkung:<sup>332</sup>

ordo [. . .] manifestus est, licet quidam superflue dicant secundum primum esse, tertium secundum, et primum tertium, ideo quia primo Ilium concidit, post erravit Aeneas, inde ad Didonis regna pervenit, nescientes hanc esse artem poeticam, ut a mediis incipientes per narrationem prima reddamus et non numquam futura praeoccupemus, ut per vaticinationem: quod etiam Horatius sic praecepit in arte poetica „ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici, pleraque differat et praesens in tempus omittat“: unde constat perite fecisse Vergilium.

[Der Aufbau ist klar, mögen auch einige überflüssigerweise sagen, dass das zweite Buch das erste ist, das dritte das zweite und das erste deshalb das dritte, weil zuerst Troja gefallen ist, danach Aeneas umhergeirrt und dann zu Didos Königreich gelangt ist; sie wissen nicht, dass dies Dichtkunst ist, nämlich dass wir in der Erzählung in der Mitte anfangen und sie als erstes wiedergeben und manchmal die Zukunft vorwegnehmen, wie z. B. durch eine Prophezeiung. Das hat auch Horaz so in der *Ars poetica* gelehrt: „dass er jetzt schon dasjenige sagt, was jetzt gesagt werden muss, und das Übrige aufschiebt und für den Augenblick übergeht“. Daher steht fest, dass Vergil das kunstfertig getan hat.]

---

**331** Der Servius-Kommentar besteht aus einem kurzen Kommentar aus der ersten Dekade des fünften Jahrhunderts n.Chr., der in einigen Handschriften in ausführlicherer Form überliefert ist (Servius auctus oder Servius Danielis nach dem ersten Herausgeber Pierre Daniel), wobei die Zusätze (in modernen Ausgaben und hier kursiv gedruckt) möglicherweise auf Aelius Donatus oder einen Kompilator aus dem siebenten oder achten Jahrhundert n.Chr. zurückgehen; vgl. Cyron (2009, 11 f.).

**332** Serv. Aen. praef.; vgl. hierzu Mühlhelt (1965, 115) und die französische Übersetzung von Baudou und Clément-Tarantino (2015, 28–31). Vgl. auch den Servius auctus zu Aen. 9,83: Er weist darauf hin, dass Jupiters Versprechen, dafür zu sorgen, dass die Schiffe der Trojaner nie zerstört werden würden (erstmal erwähnt Verg. Aen. 9,83–89), der zeitlichen Abfolge nach ihren Platz im dritten Buch hätte. Es werde aber erst in Buch 9 erwähnt, da die Gelegenheit passender sei und so dasselbe nicht zweimal erzählt werden müsse; vgl. Cyron (2009, 129); Lazzarini (1989, 92 f.). Zu Anachronien in Servius' *Aeneis*-Kommentar vgl. Lazzarini (1989, 88–98). Vgl. ferner Kazanskaya (2016) über das Hysteron Proteron im Corpus Servianum und die folgenden allgemeinen Studien zu Servius: Garcea et al. (2016); Stok (2013); Delvigo (2011); Casali und Stok (2008).

Dabei bezieht sich Servius auf Horaz' Anweisungen zum Aufbau des Gedichtes:<sup>333</sup>

ordinis haec virtus erit et Venus, [. . .]  
ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici,  
pleraque differat et praesens in tempus omittat.

[Das ist Vorzug und Anmut des Aufbaus, [. . .] dass er [sc. der Dichter] jetzt schon dasjenige sagt, was jetzt schon gesagt werden muss, und das Übrige aufschiebt und für den Augenblick übergeht.]

Ob sich Servius zu Recht auf Horaz beruft, wenn er für die Analepse auf diese Stelle in der *Ars poetica* verweist, ist etwas unklar. Horaz' Instruktion scheint weitaus allgemeiner gehalten zu sein. Vermutlich meint er, dass alles am richtigen Ort gesagt werden muss, womit zweierlei impliziert ist: In der Regel soll die chronologische Ereignisfolge bewahrt werden; es kann aber zweckmäßig sein, vereinzelt Anachronien zu verwenden. Servius hält es offensichtlich für gelungen, dass Vergil die besagte Anachronie gebraucht hat, und beruft sich dafür auf Horaz' allgemeine Maxime, dass alles an seinem Ort gesagt werden muss, da sie eben auch impliziert, dass der Dichter die Chronologie durchbrechen und relevante Dinge an der relevanten Stelle nachtragen oder vorwegnehmen darf.<sup>334</sup>

Ähnlich wie Servius äußert sich Macrobius, wenn er die Einschätzung trifft, dass die chronologische Reihenfolge der Ereignisse ein Gattungsgesetz der Geschichtsschreibung ist und Vergil sich bei der Verwendung der Analepse Homer zum Vorbild genommen hat:<sup>335</sup>

ille [sc. Homerus] enim vitans in poemate historicorum similitudinem, quibus lex est incipere ab initio rerum et continuam narrationem ad finem usque perducere, ipse poetica disciplina a rerum medio coepit et ad initium post reversus est. (10) ergo Vlixis errorem non incipit a Troiano littore describere, sed facit eum primo navigantem de insula Calypsonis, et ex persona sua perducit ad Phaeacas. illic in convivio Alcinoi regis narrat ipse quem ad modum de Troia ad Calypsonem usque pervenerit. post Phaeacas rursus Vlixis navigationem usque ad Ithacam ex persona propria poeta describit. (11) quem secutus Maro Aeneas de Sicilia producit, cuius navigationem describendo perducit ad Libyam.

<sup>333</sup> Hor. ars 42–44. Zur *Ars poetica* allgemein s. Kap. 2.1.1.

<sup>334</sup> Ps.-Acro verweist zur Erklärung dieser Horazstelle auf diejenige Analepse, die in Aen. 9,83 beginnt und über die auch der Servius auctus reflektiert (s. Fn. 332). Das Verhältnis zwischen der Anachronie und Horaz' allgemeiner Maxime wird aber bei ihm und bei Brink (1971, 130f.), der Ps.-Acro zitiert, nicht deutlich.

<sup>335</sup> Macr. sat. 5,2,9–12. Zu den Vergil-Zitaten vgl. Verg. Aen. 3,715 und 5,1f. Zum Modus der Autorrede (*ex persona sua/propria*, wenn der Autor Subjekt ist, oder *ex poetae persona*) vgl. Gell. 10,16,8 (s. Fn. 354); Serv. Aen. 6,359 (s. Fn. 356) u.ö.; s. Kap. 3.2. Zum Vergleich zwischen Homer und Vergil in Macrobius' *Saturnalia* vgl. Weiß (2017, 155–330); Wlosok (1990). Zu Vergils Homerimitation vgl. Knauer (1979).

illic in convivio Didonis ipse narrat Aeneas usque ad Siciliam de Troia navigationem et addit uno versu quod iam copiose poeta descripserat: „hinc me digressum vestris deus appulit oris“. (12) post Africam quoque rursus poeta ex persona sua iter classis usque ad ipsam descripsit Italiam: „interea medium Aeneas iam classe tenebat certus iter“.

[Jener [sc. Homer] hat nämlich selbst, indem er in der Dichtung die Ähnlichkeit mit Historikern vermied, für die das Gesetz gilt, am Anfang der Ereignisse anzufangen und eine kontinuierliche Erzählung bis zum Ende durchzuführen, durch die Dichtungslehre in der Mitte der Ereignisse angefangen und ist danach zum Anfang zurückgekehrt. (10) Also fängt er nicht bei der Trojanischen Küste an, die Irrfahrt des Odysseus zu beschreiben, sondern lässt ihn im ersten Buch von der Insel der Calypso lossegeln und führt ihn im Modus der Autorrede zu den Phäaken. Dort erzählt er selbst [sc. Odysseus] beim Gastmahl des Königs Alcinous, wie er von Troja bis zu Calypso gelangt ist. Nach [sc. dem Aufenthalt bei] den Phäaken beschreibt der Dichter wiederum Odysseus' Fahrt bis nach Ithaca im Modus der Autorrede. (11) Ihm folgend lässt Maro Aeneas von Sizilien aus lossegeln; durch die Beschreibung seiner Fahrt führt er ihn nach Libyen. Dort erzählt Aeneas selbst bei Didos Gastmahl seine Fahrt von Troja bis nach Sizilien und fügt mit einem einzigen Vers hinzu, was der Dichter schon ausführlich beschrieben hatte: „Nachdem ich von hier aufgebrochen war, hat ein Gott mich an eure Küste getrieben.“ (12) Auch nach [sc. dem Aufenthalt in] Afrika hat wieder der Dichter im Modus der Autorrede den Weg der Flotte bis nach Italien selbst beschrieben: „Währenddessen hatte Aeneas mit seiner Flotte schon zuversichtlich die halbe Strecke hinter sich gebracht [ . . . ].“]

Im Fall von Homer bezieht sich Macrobius auf die phantastischen Abenteuer, die die Figur Odysseus in einer Analepse in den Büchern 9 bis 12 der *Odyssee* den Phäaken erzählt. Die von Vergil in den ersten Büchern der *Aeneis* verwendete Analepse beschreibt Macrobius nicht nur als Homer-Imitation, sondern gibt auch zu erkennen, inwiefern Vergils Schilderung von Aeneas' Flucht aus Troja bis zu dessen Ankunft in Karthago und dessen Erzählung während Didos Gastmahl der Ökonomie der Erzählung Rechnung tragen: Vergil verteilt die entsprechenden Informationen adäquat auf seine Autor- und auf Aeneas' Figurenrede, indem er im Modus der Autorrede beschreibt, wie ein Seesturm Aeneas und seine Mannschaft von Sizilien nach Karthago verschlägt, und Aeneas seine Flucht aus Troja und seine Fahrt nach Sizilien ausführlich während Didos Gastmahl schildert, wohingegen er den Weg von Sizilien nach Karthago in nur einem Vers erwähnt.

Claudius Donat erklärt in seinen *Interpretationes Vergilianae* (2. Hälfte des vierten Jahrhunderts n.Chr.) noch deutlicher als Macrobius, inwiefern die von Vergil in den ersten Büchern der *Aeneis* verwendete Analepse im Zusammenhang mit der Ökonomie der Erzählung steht:<sup>336</sup>

haec ergo quae posterioris temporis fuerunt posuit prima et in aliud tempus superiora distulit, ut in convivio Didonis narrarentur, ne, si prima ponerentur, odiosum foret haec eadem inquirente Didone repetere, quae vitandae prolixitatis causa semel dici convenerat.

336 Claud. Don. prooem. Zu Tiberius Claudius Donat vgl. Pirovano (2006).



[Also hat er dasjenige, was zur späteren Zeit gehörte, an die erste Stelle gesetzt und das Vorige auf eine andere Zeit aufgeschoben, damit es bei Didos Gastmahl erzählt wird, um für den Fall, dass es an die erste Stelle gesetzt würde, den Anstoß zu vermeiden, dasselbe auf Didos Frage hin zu wiederholen, was nach allgemeiner Auffassung nur einmal gesagt werden durfte, um Weitschweifigkeit zu verhindern.]

Claudius Donat geht von der Prämisse aus, dass Didos Gastmahl der geeignete Ort ist, an dem Aeneas von seinem Weg von Troja bis nach Karthago berichten muss, da Dido selbstverständlich den Ankömmling Aeneas fragt, wer er ist und woher er kommt. Daher würde Vergil Anstoß erregen (Claudius Donat verwendet hierfür das Adjektiv *odiosum*), wenn er im ersten Buch der *Aeneis* ebenfalls (im Modus der Autorrede) den ganzen Weg (ausführlich) schildern würde, da er somit gegen das Gebot der *brevitas*, nicht ausschweifend zu werden, verstoßen würde.<sup>337</sup>

Die Einschätzung, dass die chronologische Reihenfolge der Ereignisse vom Dichter vernachlässigt werden darf, findet sich auch in Aelius Donats Vorrede zu seinem Kommentar zu Terenz' Komödie *Andria*. Hieraus kann man ersehen, dass Anachronien nicht nur im Epos, sondern auch im Drama erlaubt sind, wobei die Komödie durch das nur hier überlieferte Adverb *narrative* [erzählend] sogar explizit als erzählende Gattung bezeichnet wird.<sup>338</sup>

perspecto argumento scire debemus hanc esse virtutem poeticam, ut a novissimis argumenti rebus incipiens initium fabulae et originem narrative reddat spectatoribus auctor <r>emque praesentem ibi exhibeat, ubi finis est fabulae. hunc enim ordinem et circulum poeticae virtutis non modo secuti sunt tragici comique auctores, sed Homerus etiam et Vergilius tenuerunt.

[Nachdem wir die Handlung durchschaut haben, müssen wir zur Kenntnis nehmen, dass darin eine poetische Tugend liegt, dass der Autor mit den letzten Ereignissen der Handlung anfängt, den Zuschauern aber den Anfang und Ursprung der (fiktiven) Geschichte erzählend präsentiert und das aktuelle Ereignis dort darstellt, wo das Ende der (fiktiven) Geschichte ist. Diese Reihenfolge und diesen Zirkel der poetischen Tugend haben nämlich nicht nur Tragödien- und Komödienschriftsteller befolgt, sondern auch Homer und Vergil eingehalten.]

<sup>337</sup> Zur *brevitas* s. S. 6 f., Fn. 21.

<sup>338</sup> Ael. Don. Ter. Andr. praef. II 2 Cioffi (2017, 4 f.). Die Überlieferung ist an vielen Stellen nicht einheitlich und die Textkonstitution folglich unsicher, wie Cioffis textkritischer Apparat zeigt. Abweichend von Cioffi folge ich an dieser Stelle Jakobi (2017, 25), wenn ich *auctor* <r>emque praesentem ibi exhibeat lese. Das PFA *exhibiturus*, das Cioffi liest (*auctor, rem praesentem ibi exhibiturus*), ist weniger sinnvoll. Zu Aelius Donat vgl. auch Jakobi (1996).

Diese Reflexionen des Aelius Donat beziehen sich allem Anschein nach sowohl auf die Auswahl der Ereignisse als auch auf die (fehlende) chronologische Reihenfolge der dargestellten Geschichte:<sup>339</sup> Aelius Donat erklärt einerseits, dass Terenz nicht die ganze (fiktive) Geschichte aufführen lässt, sondern insbesondere das Ende der Geschichte darstellt. Andererseits kann die Vorgeschichte nicht als bekannt vorausgesetzt werden, sondern muss nachgetragen werden. Im Fall der *Andria* geschieht dies im Laufe des Stückes, insbesondere in der ersten Szene,<sup>340</sup> in der Simo und sein Sklave Sosia Hochzeitsvorbereitungen treffen und Simo seinem Sklaven die Umstände erzählt, unter denen er Pamphilus mit Philumena verlobte.<sup>341</sup>

Die Annahme, dass Aelius Donat insbesondere in der ersten Szene der *Andria* die Analepse verwirklicht sieht, bestätigt sich, wenn man seinen Kommentar zu Vers 28 betrachtet, mit dem die erste Szene des ersten Aktes beginnt. Zugleich wird die fließende Grenze zwischen dem erzählenden und dem aufführenden Charakter der Komödie beleuchtet:<sup>342</sup>

in hac scaena haec virtus est, ut <pro> argumenti narratione actio scaenica videatur, ut sine fastidio longus sermo sit ac senilis oratio.

[In dieser Szene ist das der Vorzug, dass <anstelle> der Erzählung des Inhalts eine szenische Aufführung gesehen wird, so dass das Gespräch und die Rede des alten Mannes ohne Anstoß lang sind.]

---

**339** Aelius Donat fasst zuvor den Inhalt der Komödie folgendermaßen zusammen (vgl. Ael. Don. Ter. Andr. praef. II 1 Cioffi 2017, 3f.): Chremes, der Vater der Pasibula und der Philumena, glaubte fälschlicherweise, dass er seine Tochter Pasibula in Athen für immer verloren hätte. Obwohl Charinus Philumena liebte und um ihre Hand anhielt, verlobte Chremes sie mit Pamphilus, einem Sohn des Simo. Pamphilus aber liebte ein Mädchen, das Glycerium hieß; in Wirklichkeit handelte es sich um Pasibula, die verloren geglaubte Tochter des Chremes. Von ihr erwartete er ein Kind, ohne dass sein Vater Simo zunächst hiervon wusste. Als dieser hiervon erfuhr, stellte er seinen Sohn auf die Probe, indem er die Hochzeit mit Philumena anberaumte. Wie Aelius Donat an dieser Stelle seiner Zusammenfassung angibt, sind die Gefahr des Charinus und des Pamphilus und der ganze Irrtum in dem Bühnenstück bis zum Ende geführt worden, bis ein gewisser Crito von der Insel Andros nach Athen kam und den Sachverhalt aufklärte. Pasibula wird von ihm erkannt, von ihren Eltern aufgenommen und ihrem Liebhaber Pamphilus übergeben. Ebenso wird Philumena ihrem Liebhaber Charinus anvertraut und mit ihm verlobt.

**340** Der Prolog (Ter. Andr. 1–27) hat bei Terenz hier und generell keine exponierende Funktion, sondern enthält komödientheoretische Reflexionen.

**341** Das Stück beginnt mit Kommandos, die Simo erteilt, bevor es zu der Erzählung (von Teilen) der Vorgeschichte kommt.

**342** Ael. Don. Ter. Andr. 28,1f. Cioffi (2017, 20). Bei *pro* (28,1) handelt es sich um eine Supplieung von Jakobi (2017, 25f.), die eine Parallele an der zweiten Stelle (28,2) hat. Anstelle dessen wird das textkritische Problem auch dadurch gelöst, dass entweder *in* ergänzt wird (Wessner) oder *narratio esse* gelesen wird (Klotz).

haec scaena pro argumenti narratione proponitur, in qua fundamenta fabulae iaciuntur, ut virtute poetae, sine officio prologi [. . .] agi res magis quam narrari videantur.

[Diese Szene wird anstelle der Erzählung des Inhalts vorgelegt, in der die Fundamente der Geschichte gelegt werden, so dass die Ereignisse durch die Tugend des Dichters ohne den Dienst eines Prologs eher aufgeführt als erzählt zu werden scheinen.]

Das Gespräch zwischen Simo und Sosia in der ersten Szene dient also den beiden Zwecken, dass sowohl Handlung aufgeführt wird als auch wichtige Informationen (dem Publikum) bekannt gegeben werden, die die Vorgeschichte betreffen und die andere Dichter in einem Prolog erzählen würden. Dabei wird es als Vorzug angesehen, dass der Aufführungscharakter der Komödie den erzählenden Charakter überwiegt.<sup>343</sup>

Auch in einem Homer-Scholion zum Katalog der Schiffe in der *Ilias* werden Anachronien als typisch für die Dichtung betrachtet:<sup>344</sup>

θαυμάσιος ὁ ποιητὴς μὴδ' ὅτι οὖν παραλιμπάνων τῆς ὑποθέσεως, πάντα δ' ἐξ ἀναστροφῆς κατὰ τὸν ἐπιβάλλοντα καιρὸν διηγούμενος, τὴν τῶν θεῶν ἔριν, τὴν τῆς Ἑλένης ἀρπαγὴν, τὸν Ἀχιλλέως θάνατον· ἡ γὰρ κατὰ τάξιν διήγησις νεωτερικὸν καὶ συγγραφικὸν καὶ τῆς ποιητικῆς ἀπο σεμνότητος.

[Bewundernswert lässt der Dichter nichts von der Handlung aus und erzählt alles in umgekehrter Reihenfolge zum geeigneten Zeitpunkt, den Streit der Göttinnen, den Raub der Helena, den Tod des Achill. Denn die chronologische Erzählung ist eine jüngere Entwicklung und typisch für die Geschichtsschreibung und ohne die poetische Erhabenheit.]

Denn Homer verwendet zum einen Analepsen im Zusammenhang mit dem Streit der Göttinnen und dem Raub der Helena und zum anderen eine Prolepse im Zusammenhang mit der Prophezeiung von Achills Tod.<sup>345</sup> In diesem Testimonium wird sogar mit der Erhabenheit (σεμνότης) ein Mehrwert bzw. eine Funktion angegeben, die Anachronien in der Dichtung erfüllen.<sup>346</sup>

<sup>343</sup> Zu diesen beiden Funktionen und der Bevorzugung der dramatischen Aufführung vgl. auch den Kommentar Ael. Don. Ter. Ph. 35,2; Cic. Tusc. 1,8.

<sup>344</sup> Schol. b. Il. 2,494–877.

<sup>345</sup> Zum Paris-Urteil und dem Streit der Göttinnen Hera, Athene und Aphrodite vgl. Hom. Il. 24,28–30. Zum Raub der Helena vgl. auch Hom. Il. 3,86–94. Zur Prophezeiung von Achills Tod vgl. Hom. Il. 19,404–418.

<sup>346</sup> Für eine ähnliche Reflexion über Anachronien in den Homer-Scholien vgl. auch schol. bT Il. 15,610–614b (im Zusammenhang mit der Prophezeiung von Hektors Tod): καὶ ἡ πρόληψις δὲ σχῆμα ποιητικόν· προσεκτικὸν δὲ ταῦτα τὸν ἀκροατὴν καὶ περιπαθέστερον ἀπεργάζεται. [Und die Prolepse ist eine dichterische Figur. Das macht den Rezipienten aufmerksam und bewegt ihn relativ stark.]

Auch wenn Anachronien also als charakteristisch für die Dichtung angesehen wurden, ist die Schlussfolgerung nicht gerechtfertigt, dass sie in der antiken Erzähltheorie eine dichterische Lizenz in dem strengen Sinn darstellen, dass sie nur den Dichtern erlaubt sind, wohingegen der Historiker und der Redner immer die chronologische Reihenfolge der Ereignisse bewahren müssen. Dies zeigt die folgende Übersicht über Theons Unterscheidung von fünf verschiedenen Formen der Anachronie (die chronologische Reihenfolge der Ereignisse ist A B C):<sup>347</sup>

Anachronie 1: B A C

Anachronie 2: C B A

Anachronie 3: B C A

Anachronie 4: C A B

Anachronie 5: A C B

Denn Theon nennt zwar als Beispiel für die erste Anachronie Homers *Odyssee*, wobei er die Funktion der Analepse in einer eleganten Anordnung der erzählten Ereignisse sieht:<sup>348</sup>

καὶ γὰρ ἀπὸ τῶν μέσων ἐστὶν ἀρξάμενον ἐπὶ τὴν ἀρχὴν ἀναδραμεῖν, εἴτα ἐπὶ τὰ τελευταῖα καταντῆσαι, ὅπερ ἐν Ὀδυσσεΐᾳ Ὅμηρος πεποίηκεν· ἤρξατο μὲν γὰρ ἀπὸ τῶν χρόνων, καθ' οὓς Ὀδυσσεὺς ἦν παρὰ Καλυψοί, εἴτα ἀνέδραμεν ἐπὶ τὴν ἀρχὴν μετὰ τινος οἰκονομίας γλαφυράς· ἐποίηε γὰρ τὸν Ὀδυσσεῖα τοῖς Φαίαξι τὰ καθ' ἑαυτὸν διηγούμενον, εἴτα συνάψας τὴν λοιπὴν διήγησιν ἔληξεν εἰς τὰ τελευταῖα, μέχρι τοὺς μνηστῆρας ἀπέκτεινεν Ὀδυσσεύς, καὶ πρὸς τοὺς γονέας αὐτῶν φιλίαν ἐποιήσατο.

[Es ist nämlich auch möglich, in der Mitte zu beginnen, dann zum Anfang zurückzulaufen und dann zum Ende zu gelangen, was Homer in der *Odyssee* getan hat. Er hat nämlich mit der Zeit angefangen, zu der Odysseus bei Kalypso war; dann ist er mit einer eleganten Anordnung zum Anfang zurückgeeilt. Er lässt nämlich Odysseus den Phäaken erzählen, was ihm zugestoßen ist; dann hat er die restliche Erzählung zusammengefügt und zum Ende geführt, bis Odysseus die Freier getötet hat und sich mit ihren Eltern versöhnt hat.]

Aber Theon fügt als Beispiel für die erste Anachronie Thukydides hinzu, der im ersten Buch des *Peloponnesischen Krieges* erst von den kurzfristigen Anlässen zum Krieg berichtet, indem er die Ereignisse um Epidamnos und Poteidaia schildert, und dann im Zusammenhang mit den längerfristigen Ursachen des Krieges auf die Pentekontaetie (den knapp 50 Jahren zwischen dem Ende der Perserfeldzüge [479 v.Chr.] und dem Ausbruch des Peloponnesischen Krieges zwischen Athen und Sparta [431 v.Chr.]) zu sprechen kommt, bevor er den Krieg in annalis-

<sup>347</sup> Vgl. Theon RhG II 86 f. Spengel (Patillon und Bolognesi 1997, 48 f.).

<sup>348</sup> Theon RhG II 86,8–17 Spengel (Patillon und Bolognesi 1997, 48 f.).

tischer Form darstellt: B (Thuk. 1,24–88) – A (Thuk. 1,89–118) – C (Thuk. 1,118–8) statt A (Thuk. 1,89–118) – B (Thuk. 1,24–88) – C (Thuk. 1,118–8).<sup>349</sup>

Als Beispiel für die zweite Form der Analepse nennt Theon eine Passage aus dem dritten Buch von Herodots Geschichtswerk. In der chronologischen Reihenfolge der Ereignisse würde diese Erzählung folgendermaßen lauten: Da der persische König Kambyses unter einer Augenkrankheit leidet, schickt er einen Boten nach Ägypten, damit ihm der ägyptische König Amasis den besten Augenarzt zukommen lässt. Der Augenarzt verlässt wider Willen seine Heimat, Frau und Kinder und rächt sich am ägyptischen König, indem er den persischen König überredet, die Aushändigung einer Tochter des Amasis zu fordern, damit der ägyptische König entweder schweren Herzens seine Tochter hergibt oder durch Verweigerung den Unmut des Kambyses auf sich zieht.

In Herodots Erzählung ist zuerst die Rede davon, dass Kambyses einen Boten nach Ägypten schickt, damit dieser nach einer Tochter des Amasis verlangt, da ein Ägypter dem Perserkönig dazu riet und Amasis dafür zürnte, ihn von seiner Frau und seinen Kindern getrennt zu haben. Dann gibt er den Grund für diese Gesandtschaft an, nämlich dass der Perserkönig von Ägyptens König den besten Augenarzt erbeten hat.<sup>350</sup> Für die drei anderen Arten der Anachronie nennt Theon keine Beispiele.

Daher galt die Anachronie insgesamt betrachtet als erzähltechnische Auffälligkeit, die typisch für Dichter ist, aber nicht ausschließlich von diesen eingesetzt wird, sondern auch von Historikern und Rednern verwendet werden kann.

---

**349** Vgl. Theon RhG II 86,17–20 Spengel (Patillon und Bolognesi 1997, 49). In der Einleitung seines Geschichtswerkes, der sog. Archäologie, begründet Thukydides seine These, dass der Peloponnesische Krieg der größte Krieg (auch im Vergleich zum Trojanischen Krieg) gewesen sei (Thuk. 1,1–19). Hieran schließt sich das sog. Methodenkapitel (Thuk. 1,20–23, v. a. 22) an (s. Kap. 1.4.2.1), an dessen Ende Thukydides seine Einschätzung äußert, dass Athens gewachsene Machtposition der eigentliche Grund für den Krieg war. Es folgt die Darstellung der Ereignisse um Epidamnos und Poteidaia, die den Anlass zum Krieg gegeben haben (Thuk. 1,24–88): Korinth und Kerkyra bekriegen sich, weil die Korinther bereit sind, dem Demos von Epidamnos gegen die Aristokraten zu helfen. Athen unterstützt Kerkyra in der Seeschlacht bei Sybota gegen die Korinther (433 v.Chr.), aus der beide Seiten mit Gewinnen und Verlusten herausgehen (Thuk. 1,24–55). Als die korinthische Kolonie Poteidaia an Makedonien abfällt, schließt Athen einen Bündnisvertrag mit dem makedonischen König Perdikkas und schließt das von Korinth unterstützte Poteidaia ein. Hierauf wenden sich die Korinther hilfessuchend an Sparta (432 v.Chr.), wo die Volksversammlung vorbehaltlich der Entscheidung einer Bundesversammlung den Krieg beschließt, da Athen vertragsbrüchig geworden sei (Thuk. 1,56–88). In Thukydides' Geschichtswerk folgt nun die Diskussion der Ursachen des Krieges, indem Athens Aufstieg seit der Schlacht bei Mykale (479 v.Chr.) beleuchtet wird (Thuk. 1,89–118). Für eine Inhaltsübersicht über Thukydides' Werk vgl. die Übersetzung von Weißenberger (2017, 51–91).

**350** Vgl. Theon RhG II 86,20–87,6 Spengel (Patillon und Bolognesi 1997, 49); Herodot 3,1.

Die Anachronie konnte in beide Richtungen ausschlagen: Sie konnte als Vorzug eines guten, aber auch als Fehler eines schlechten erzählenden Autors zum Vorschein kommen, der Verwirrung stiftet.

### 3.1.2 Anachronismen

Über einen Anachronismus reflektiert z. B. der zu Augustus' Zeiten wirkende Grammatiker Iulius Hyginus im Zusammenhang mit Fehlern, die sich seiner Ansicht nach im sechsten Buch der *Aeneis* finden und die Vergil korrigiert hätte, wenn er nicht zu früh verstorben wäre; Gellius hat uns diese Überlegungen in seinen *Noctes Atticae* überliefert. Im sechsten Buch der *Aeneis* fordert der verstorbene Bootsführer Palinurus in der Unterwelt Aeneas auf, ihn zu bestatten und den Hafen von Velia anzusteuern.<sup>351</sup>

eripe me his, invicte, malis: aut tu mihi terram  
inice, namque potes, portusque require Velinos.

[Entreiße mich, Unbesiegbarer, aus diesem Übel. Oder bedecke mich mit Erde, denn du kannst das, und suche den Hafen von Velia auf.]

Da die letztere Aufforderung insofern problematisch ist, als davon ausgegangen wurde, dass die Stadt Velia, von der der Hafen seinen Namen hat, unter Servius Tullius und damit über 600 Jahre nach Aeneas' Ankunft in Italien gegründet worden ist,<sup>352</sup> sieht Hyginus hierin einen Anachronismus.<sup>353</sup> Ihm zufolge bieten sich zur Lösung des Problems keine vergleichbaren Parallelen aus der *Aeneis* an:<sup>354</sup>

„neque simile“ inquit „illud videri debet, quod est in primo carmine: Italiam fato profugus Laviniaque venit litora, (7) et aequae in sexto libro: Chalcidicaque levis tandem super astitit arce, (8) quoniam poetae ipsi quaedam κατὰ πρόληψιν historiae dicere ex sua persona concedi solet, quae facta ipse postea scire potuit, sicut Vergilius scivit de Lavinio oppido et de colonia Chalcidicensi.“

<sup>351</sup> Verg. Aen. 6,365f.

<sup>352</sup> Vgl. Gell. 10,16,1–5.

<sup>353</sup> Der Vorwurf des Anachronismus wird durch die allgemeine Formulierung ausgedrückt (Gell. 10,16,5) *cum id nomen eo tempore fuerit nusquam gentium* [obwohl es diesen Namen zu dieser Zeit nirgends gegeben hat].

<sup>354</sup> Gell. 10,16,6–8. Zu den Vergil-Zitaten vgl. Verg. Aen. 1,2f. und 6,17. Zum Modus der Autorrede (*ex persona sua/propria*, wenn der Autor Subjekt ist, oder *ex poetae persona*) vgl. Macr. sat. 5,2,10–12 (s. Fn. 335); Serv. Aen. 6,359 (s. Fn. 356) u.ö.; s. Kap. 3.2.

[„Auch darf dasjenige“, sagte er, „nicht vergleichbar erscheinen, was im ersten Gesang steht: ‚Er kam schicksalsbedingt als Flüchtling nach Italien und an die Küsten von Lavinium‘, (7) und ebenso im sechsten Buch: ‚und schließlich landete er [sc. Daedalus] leicht auf der Spitze der Chalcidischen Burg [sc. Cumae]‘, (8) da dem Dichter selbst gewöhnlicher Weise zugestanden wird, etwas gemäß der Vorwegnahme (κατὰ πρόληψιν) der Geschichte im Modus der Autorrede zu sagen, wovon er selbst wissen konnte, dass es später geschehen ist, so wie Vergil von der Stadt Lavinium und der Chalcidischen Kolonie wusste.“]

Hyginus betrachtet es also als gerechtfertigt, dass der Dichter Vergil im Modus der Autorrede Zukunftswissen – man sollte in diesem Kontext den Begriff des Anachronismus meiden, da Anachronismen dem Autor als Fehler vorgeworfen werden (s. Kap. 3.1) – im Zusammenhang mit topographischen Angaben verwendet, sieht hierin aber nicht die Lösung von Palinurus’ problematischer Rede vom Hafen von Velia, da die Figur Palinurus dieses Wissen nicht haben konnte. Hyginus erwägt im Anschluss die Möglichkeit, dass Palinurus eine Weissagung getroffen hat, verwirft aber dieses Textverständnis insofern, als es auf die Seele des verstorbenen Palinurus zutreffen könnte, nicht aber auf Aeneas, in dessen Fall sich nicht sinnvoll erklären lässt, wie er den Hafen von Velia hätte aufsuchen können.<sup>355</sup> Hyginus’ am Ende des Zitates geäußerte Regel ist so allgemein gehalten, dass sie auch Prolepsen umfasst: Der Dichter darf dasjenige Zukunftswissen zum Ausdruck bringen, „wovon er selbst wissen konnte, dass es später geschehen ist“.

Der Eindruck, dass topographisches Zukunftswissen (in der Dichtung) auf den Modus der Autorrede beschränkt ist, darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass in der antiken Erzähltheorie auch die Ansicht vertreten wird, dass die Figuren hiervon Gebrauch machen (dürfen). Die entscheidende Frage ist, ob es realistisch begründbar ist, dass die Figur von den Dingen wissen kann, die sie in dem Zukunftswissen schildert. Diese Anschauung lässt sich auch in Servius’ Kommentar zu der soeben diskutierten Stelle in Vergils *Aeneis* antreffen:<sup>356</sup>

GENS CRUDELIS [. . .] sane sciendum Veliam tempore quo Aeneas ad Italiam venit, nondum fuisse. ergo anticipatio est, quae [. . .] si ex poetae persona fiat, tolerabilis est; si autem per alium, vitiosissima est, ut nunc de Palinuro ait: quamquam alii ad divinandi scientiam referant, quasi ab umbra dictum.

<sup>355</sup> Vgl. Gell. 10,16,9f.

<sup>356</sup> Serv. Aen. 6,359. Vgl. hierzu die französische Übersetzung von Jeunet-Mancy (2012, 99f.) und Lazzarini (1989, 87f.). Zu den von Servius diskutierten Anachronismen vgl. auch Cyron (2009, 28–32), der Anachronismen in einem Kapitel zur Fokalisierung behandelt. Zum Modus der Autorrede (*ex persona sua/propria*, wenn der Autor Subjekt ist, oder *ex poetae persona*) vgl. Macr. sat. 5,2,10–12 (s. Fn. 335); Gell. 10,16,8 (s. Fn. 354) und s. Kap. 3.2.

[„Ein grausames Volk“: [. . .] Freilich muss man wissen, dass es Velia zu der Zeit, zu der Aeneas nach Italien kam, noch nicht gab. Also handelt es sich um eine Antizipation, die [. . .] tolerierbar ist, wenn sie im Modus der Autorrede geschehen sollte; wenn sie aber durch einen anderen geschieht, ist sie im höchsten Maße fehlerhaft, wie er es jetzt über Palinurus sagt. Allerdings beziehen es einige auf die Kunst der Weissagung, so als sei es von einem Schatten [sc. eines Toten] gesprochen.]

Nach Servius handelt es sich um eine Antizipation (*anticipatio*), womit ein Anachronismus bzw. Zukunftswissen gemeint ist.<sup>357</sup> In diesem Fall wird sie als im höchsten Maße fehlerhaft betrachtet, da der Autor Vergil sein geographisches Wissen auf die Zeit der Erzählung nicht im Modus der Autorrede projiziert, sondern dieses Wissen Palinurus in den Mund legt. Es ist aber nicht so, dass Servius nur der Regel folgt, dass (topographisches) Zukunftswissen im Modus der Autorrede erlaubt, in Figurenreden aber verboten ist. Denn auch er stellt zusätzlich die Frage, ob es realistisch begründbar ist, dass die Figur dasjenige Wissen hat, das sie zum Ausdruck bringt.<sup>358</sup> Die vorliegende Stelle ließe sich nämlich so erklären, dass Palinurus in der Unterwelt die Kunst der Weissagung besitzt; so betrachtet ist es nachvollziehbar, dass er die spätere Ortsbezeichnung kennt.<sup>359</sup>

Servius' Kommentar zu einer Stelle im dritten Buch der *Aeneis*, in dem Aeneas Dido von seinen Irrfahrten berichtet, zeigt, dass auch die Figuren von Zukunftswissen Gebrauch machen dürfen. Dieses Zukunftswissen würden wir als Wissen beschreiben, dass das erzählende Ich im Gegensatz zum erzählten Ich besitzt, aber auf das erzählte Ich projiziert.<sup>360</sup> Aeneas erzählt, dass er und seine Gefährten Achaemenides zum ersten Mal erblickten, als dieser am Strand Siziliens bittflehend auf sie zulief, und gibt die folgenden Informationen preis:<sup>361</sup>

[. . .] at cetera Graius,  
et quondam patriis ad Troiam missus in armis.

[[. . .] aber im Übrigen war er ein Grieche und einst in den väterlichen Waffen nach Troja entsandt worden.]

**357** Servius verwendet an einer anderen Stelle das Lehnwort *prolepsis* für einen Anachronismus; vgl. Serv. Aen. 6,900.

**358** Anders gesagt: Servius folgt zum einen der Faustregel, dass topographische Anachronismen im Modus der Autorrede erlaubt, in Figurenreden aber verboten sind. Zum anderen überprüft er, ob es realistisch begründbar ist, dass die Figur dasjenige Wissen hat, das es äußert.

**359** Möglicherweise bezieht sich Servius bei dieser Erklärung (auch) auf Hyginus' von Gellius überlieferte Überlegungen (Gell. 10,16,1–10); vgl. das zuvor diskutierte Zitat.

**360** Teilweise vergleichbar ist die doppelte Zeitperspektive (s. Kap. 2.3.2): Der Autor (bzw. Erzähler) kennt – anders als die Figuren – die gesamte Geschichte als mehr oder minder kausal verknüpfte Ereignisfolge, bei der der Anfang sinnhaft auf das Ende bezogen ist.

**361** Verg. Aen. 3,594 f.



Diese Angaben kommentiert Servius auf die folgende Weise:<sup>362</sup>

AD TROIAM MISSUS aut ex sequenti eius confessione hoc *didicit*: aut Graecum esse colligit ex trepidatione.

[„Nach Troja entsandt“: Entweder sagt er das aus dessen folgendem Bericht oder er schließt aus dessen Zaudern darauf, dass er ein Grieche ist.]

Servius hält also zwei Lösungen des Problems für möglich, dass Aeneas zu diesem Zeitpunkt seiner Erzählung schon weiß, dass die unbekannte Person ein Grieche ist, der nach Troja entsandt worden ist: Entweder äußert Aeneas sein späteres Wissen zum früheren Zeitpunkt der Erzählung. Oder Aeneas schließt aus dem Umstand, dass Achaemenides zögert, auf sie zuzulaufen, weil er in ihnen die feindlichen Trojaner erkennt,<sup>363</sup> darauf, dass er ein Grieche ist, der vor Troja gekämpft hat. Ein von den Figuren verwendetes Zukunftswissen wird daher nur dann kritisiert, wenn es als Anachronismus in der Form betrachtet werden muss, dass die Figuren das Wissen des Autors zum Ausdruck bringen. Wenn es realistisch begründbar ist, dass die Figuren dasjenige Wissen haben, das sie preisgeben, liegt der anerkannte Fall einer Verwendung von Zukunftswissen vor.<sup>364</sup>

Durch diese erzähltheoretisch-poetologischen Vorstellungen erklärt sich die Kritik, die Servius in seinem Kommentar zu einer anderen Stelle im dritten Buch der *Aeneis* übt. Dort heißt es:<sup>365</sup>

arduus inde Acragas ostentat maxima longe  
moenia.

[Darauf zeigt das hochragende Acragas von weitem seine riesigen Mauern.]

**362** Serv. Aen. 3,595. Der Servius auctus schreibt *didicit* [er hat es gelernt] anstelle von *dicit*.

**363** Vgl. Verg. Aen. 3,596–598.

**364** Dieselbe erzähltheoretische Position lässt sich auch in den Homerscholien erkennen. In vergleichbarer Weise wird das Problem, dass die Figur Odysseus, als er den Phäaken in den Büchern 9 bis 12 der *Odyssee* von seinen phantastischen Abenteuern berichtet, die Zyklopen einleitend als wild und gesetzlos bezeichnet, obwohl er diese Erfahrung erst zu einem späteren Zeitpunkt seiner Erzählung gemacht hat, dadurch gelöst, dass Odysseus anerkanntermaßen Zukunftswissen verwendet hat (Schol. HQT Od. 9,229): προληπτικῶ γὰρ τρόπῳ χρῆται, ἃ μετὰ ταῦτα ἔγνω ταῦτα ἐν ἀρχῇ τιθεῖς. [Er [sc. Odysseus] benutzt nämlich eine Figur der Vorwegnahme, indem er an den Anfang setzt, was er danach erfahren hat.] Wie Nünlist (2009, 125 f.) bemerkt, würde man diese Auffälligkeit in der gegenwärtigen Erzähltheorie mit der Differenz zwischen dem erzählenden und dem erlebenden Ich erklären, da das erzählende Ich *ex eventu* mehr Wissen als das erlebende Ich hat, in diesem Fall aber sein Wissen auf das erlebende Ich projiziert. Vgl. auch schol. Q Od. 12,240, wo Odysseus' Beschreibung der Charybdis mit dem Adverb προληπτικῶς [proleptisch] bezeichnet wird; Nünlist (2009, 125 f. mit Fn. 36).

**365** Verg. Aen. 3,703f.

Das Toponym Acragas (Agragas) (und andere zuvor genannte Ortsangaben) kommentiert Servius auf die folgende Weise:<sup>366</sup>

AGRAGAS [. . .] notandum sane Vergilium haec, quantum ad sua tempora spectat, dicere, non quantum ad operis; Aenea enim navigante nec fuerat Camerina siccata, nec Gela vel Agrigentum conditae: quod frequenter facit, sed nunc ideo vitiosum est, quia ex persona narrantur Aeneae.

[„Agragas“: [. . .] Es muss bemerkt werden, dass Vergil dies freilich insofern sagt, als er auf seine eigene Zeit und nicht auf diejenige des Werkes blickt. Während Aeneas' Fahrt nämlich war weder Camerina trocken gelegt noch waren Gela oder Agrigent gegründet. Das macht er häufig, aber jetzt ist es deshalb fehlerhaft, weil sie [sc. die Ortsangaben] aus der Person des Aeneas erzählt werden.]

Da die Figur Aeneas das spätere Wissen des Autors preisgibt, wird Vergil dieser Anachronismus vorgeworfen.

Keine Kritik übt Servius an der Erwähnung der Stadt Nomentum, die einerseits Vergil im siebenten Buch der *Aeneis* und die andererseits die Figur Anchises im sechsten Buch beim Namen nennt, obwohl sie zur Zeit der Erzählung noch nicht gegründet worden war. Die erste Stelle erklärt Servius folgendermaßen:<sup>367</sup>

QUI NOMENTUM URBEM hoc ex sua persona dicit poeta: nam adhuc civitas Nomentana non fuerat, ut in sexto ait „hi tibi Nomentum et Gabios“, item „haec tum nomina erunt, nunc sunt sine nomine terrae“.

[„Die die Stadt Nomentum [sc. bewohnen]“: Das sagt der Dichter in eigener Person. Denn die Bürgerschaft von Nomentum hatte es noch nicht gegeben, wie er im sechsten Buch sagt „diese werden dir Nomentum und Gabii [sc. gründen]“; ebenso: „das werden dann die Namen sein, jetzt sind es Landstriche ohne Namen“.]

Servius sieht hier kein Problem, da der Dichter Vergil anerkanntermaßen von einem topographischen Zukunftswissen Gebrauch macht, und verweist zum Beleg für die spätere Gründung von Nomentum auf zwei Textstellen im sechsten Buch der *Aeneis*. Dort spricht Anchises in der Unterwelt zu Aeneas und skizziert ihm prophetisch die Zukunft Roms, wobei er u. a. die Stadt Nomentum erwähnt. Zu den Ortsangaben bemerkt Servius Folgendes:<sup>368</sup>

NUNC SUNT SINE NOMINE TERRAE atqui in catalogo hinc est dicturus aliquas civitates; sed ex persona sua praeoccupat.

<sup>366</sup> Serv. Aen. 3,703.

<sup>367</sup> Serv. Aen. 7,712. Zum ersten von Servius zum Vergleich herangezogenen Zitat vgl. Verg. Aen. 6,773; zum zweiten Zitat vgl. Verg. Aen. 6,776.

<sup>368</sup> Serv. Aen. 6,776. Zur Erwähnung von Nomentum vgl. Verg. Aen. 6,773. Zum Verb *praeoccupare* [vorwegnehmen] vgl. Serv. Aen. praef. über die Prolepse (s. Kap. 3.1.1).

[„Jetzt sind es Landstriche ohne Namen“: Im hierauf folgenden Katalog jedoch ist er im Begriff, einige Bürgerschaften zu nennen; aber er nimmt es in eigener Person vorweg.]

Servius akzeptiert es offensichtlich, dass Anchises einige Ortsangaben in der eigenen Person in Form von Zukunftswissen vorwegnimmt. Der Grund hierfür wird darin liegen, dass Anchises in der Unterwelt die Kunst der Weissagung besitzt.

Auf dieselbe Weise erklärt sich die Tatsache, dass Anchises gegenüber Aeneas im sechsten Buch der *Aeneis* den Namen der Stadt Rom nennt, ohne dass Servius hierin einen Kunstfehler sieht. Im fünften Buch tut Anchises dies noch nicht, wenn er in einem Traum Aeneas erscheint, was Servius (in Bezug auf beide Textstellen) folgendermaßen kommentiert:<sup>369</sup>

TUM GENUS OMNE TUUM ET, QUAE DENTUR MOENIA, DISCES. hae sunt causae, propter quas Aeneas descendit ad inferos: generis agnitio, et civitatis nomen, quod ei nullus umquam praedixerat, sed solus indicat pater. latet enim, ut supra diximus, verum urbis nomen: unde ei pater quasi pro mysterio *et adfectione* ait „illa inclita Roma“. *et nomen quidem Romae a poeta dictum est; nam verum urbis nomen, ut dictum est, latet.*

[„Dann wirst du dein ganzes Geschlecht kennenlernen sowie, welche Mauern gegeben werden“: Das sind die Gründe, aus denen Aeneas in die Unterwelt hinabsteigt: die Kenntnis des Geschlechts und der Name der Bürgerschaft, den ihm niemand je vorhergesagt hatte, sondern nur der Vater angibt. Wie wir weiter oben gesagt haben, bleibt nämlich der wahre Name der Stadt verborgen. Daher sagt ihm sein Vater gewissermaßen geheimnisvoll und *pathetisch* „jenes berühmte Rom“. Und gewiss ist der Name „Rom“ vom Dichter gesagt worden; denn der wahre Name der Stadt bleibt, wie gesagt wurde, verborgen.]

Der Schwerpunkt von Servius' Kommentar liegt auf der Erklärung des Umstandes, dass Aeneas noch nicht im fünften, sondern erst im sechsten Buch der *Aeneis* davon erfahren wird, dass die Stadt, die seine Nachfahren gründen werden, Rom heißt. Denn Servius zufolge steigt Aeneas in die Unterwelt hinab, um über seine Nachfahren und den Namen der Stadt informiert zu werden. Somit dient die andeutungsvolle Verheißung, die im Traum geschieht, der Motivierung des Geschehens. Nebenbei wird deutlich, dass die vermeintlich anachronistische Ver-

<sup>369</sup> Serv. Aen. 5,737. Zu *illa inclita Roma* vgl. Aen. 6,781. Mit seinem Querverweis bezieht sich Servius wohl auf seinen Kommentar zu Aen. 1,277 (Jupiter-Prophezeiung): ROMANOSQUE SUO DE NOMINE DICET *perite non ait Romam, sed Romanos. urbis enim illius verum nomen nemo vel in sacris enuntiat*. [„Und er wird sie nach seinem Namen Römer nennen“: Kunstfertig sagt er nicht „Rom“, sondern „Römer“. Den wahren Namen jener Stadt sagt nämlich sogar in heiligen Kontexten niemand.]

wendung des Toponyms „Rom“ im sechsten Buch nicht kritisiert wird – vermutlich deshalb, weil Anchises in der Unterwelt die Gabe der Prophetie besitzt.<sup>370</sup>

### 3.2 Die Unterscheidung zwischen der Autor- und der Figurenrede

In der modernen Erzähltheorie versteht man unter dem Ort des Erzählens die Frage, auf welcher Erzählebene gesprochen wird, und unterscheidet die folgenden Orte des Erzählens: Die extradiegetische Erzählung als das Erzählen steht in Opposition zur intradiegetischen Erzählung als das erzählte Erzählen in dem Sinn, dass das extradiegetische Erzählen den narrativen Akt darstellt, der die intradiegetische Erzählung, also die geschilderten Ereignisse, hervorbringt. Diese Erzählorte werden noch weiter ausdifferenziert: die metadiegetische Erzählung als das erzählte erzählte Erzählen; die metametadiegetische Erzählung etc.<sup>371</sup>

In der antiken Erzähltheorie wurde nicht zwischen dem narrativen Akt, der die Erzählung hervorbringt, und der eigentlichen Erzählung unterschieden. Stattdessen wurde zwischen der Rede des Autors und derjenigen der Figuren differenziert, wobei auch Fachbegriffe für diese Differenzierung anhand des Redekriteriums geprägt wurden (s. die folgenden Unterkapitel).<sup>372</sup> Als paradigmatisch für diese Unterscheidung kann Athenaios' Ausspruch gelten, dass Homer nicht alles sagt, was bei Homer gesagt wird.<sup>373</sup> Für die weitere Ausdifferenzierung (die Figurenrede in der Figurenrede etc.) gibt es keine antiken Termini technici.<sup>374</sup>

**370** Undeutlich ist die zu Serv. Aen. 5,737 hinzugefügte Erklärung des Servius auctus, dass der Name „Rom“ vom Dichter gesprochen ist. Vermutlich bezieht er sich (insbesondere) auf die Nennung Roms im Proömium (Verg. Aen. 1,7).

**371** Vgl. Genette (2010, 147–152); Martínez und Scheffel (2016, 80). Zumindest aus der Perspektive eines Klassischen Philologen ist der Begriff „metadiegetisch“ unglücklich gewählt, da er ein Erzählen auf einer übergeordneten Ebene suggeriert, wie Genette (2010, 148, Fn. 40) selbst eingesteht.

**372** Vgl. auch die Formulierungen *ex persona poetae* (Serv. Aen. 10,467) und *poeta (ipse) loquitur* (Dositheus GL VII 428,6–14 Keil; Diomedes GL I 482,14–25 Keil; Serv. ecl. 3,1; Isid. orig. 8,7,11); Feddern (2018, 398–401).

**373** Vgl. Athen. 178d3: οὐ γὰρ εἴ τι λέγεται παρ' Ὀμήρῳ, τοῦθ' Ὅμηρος λέγει. [Denn es ist nicht so, dass, wenn etwas bei Homer gesagt wird, Homer das sagt.]

**374** Der Gegensatz zwischen der Autor- und der Figurenrede lässt sich nur schwer mit den modernen Begriffen extradiegetisch, intradiegetisch, metadiegetisch etc. wiedergeben, da eine Figurenrede sowohl intradiegetisch als auch metadiegetisch ist: Als narrativer Akt gehört sie zur intradiegetischen Erzählung, die von der Figur geschilderten Ereignisse konstituieren die metadiegetische Erzählung. Daher wird im Folgenden von der antiken Differenzierung zwischen der

### 3.2.1 Distanz? Zum Platonischen Redekriterium und zur Anschaulichkeit

Der von Genette eingeführte Begriff der Distanz, der an die Seite der von Percy Lubbock etablierten Opposition zwischen *showing* und *telling* getreten ist,<sup>375</sup> umfasst mehrere Aspekte. Bei der Frage, durch welche Kriterien sich die modernen Konzepte der Distanz bzw. des *showing* und *telling* am besten definieren lassen, gehen in der modernen Erzähltheorie insgesamt die Antworten auseinander.<sup>376</sup>

Im Folgenden sollen antike Korrespondenzen zum modernen Distanzbegriff beleuchtet werden, ohne dass behauptet werden kann, dass alle in der modernen Erzähltheorie diskutierten Aspekte in einem antiken erzähltheoretischen Begriff zugleich abgedeckt werden. Insbesondere wird ein Kriterium keine Rolle spielen: die Dissoziierung zwischen Autor und Erzähler.<sup>377</sup> Stattdessen werden in den folgenden Unterkapiteln zwei Phänomene behandelt, die im modernen Begriff der Distanz eine wichtige Rolle spielen: das Platonische Redekriterium (Kap. 3.2.1.1), das Aristoteles im dritten Kapitel seiner *Poetik* rezipiert, aber in wesentlichen Punkten abändert (Kap. 3.2.1.2), und die Anschaulichkeit der Erzählung (Kap. 3.2.1.3).<sup>378</sup>

---

Autor- und der Figurenrede gesprochen, ohne dass hierfür die Termini extradiegetisch, intradiegetisch, metadiegetisch etc. verwendet werden.

**375** Vgl. Genette (2010 [1972], 104) (s. Kap. 3.2.1.1); Lubbock (1954 [1922], 62): „the art of fiction does not begin until the novelist thinks of his story as a matter to be *shown*, to be so exhibited that it will tell itself.“ Zur Historizität der Unterscheidung zwischen *showing* und *telling* vgl. Friedman (1955), der selbst zur Etablierung dieser Unterscheidung beigetragen hat.

**376** Klauk und Köppe (2014, 850f.) unterscheiden die folgenden sieben Aspekte: (1) Die Anwesenheit des Erzählers im Modus des *telling* vs. seine Abwesenheit im Modus des *showing*. (2) Die Beziehung des Erzählers zu den von ihm erzählten Ereignissen, die seine örtliche, zeitliche oder generell seine epistemische Position beinhaltet und die fern (*telling*) oder nah (*showing*) sein kann. (3) Das Vorhandensein von Dialog im Modus des *showing* vs. das Nicht-Vorhandensein im Modus des *telling*. (4) Der explizite (*telling*) vs. der implizite Darstellungsmodus (*showing*). (5) Die Parteilichkeit (*telling*), zu der Kommentare und Bewertungen gehören, vs. die Objektivität (*showing*) der Darstellung. (6) Das Tempo der Erzählung, das schnell (*telling*) oder langsam (*showing*) sein und mehr (*showing*) oder weniger (*telling*) detaillierte Informationen transportieren kann. (7) Der Eindruck des Rezipienten, dass ihm die Geschichte erzählt wird (*telling*) oder er Augenzeuge des Geschehens ist (*showing*). Es ist schwierig, vielleicht sogar unmöglich, all diese Aspekte zu einer einheitlichen Definition zusammenzuführen. Einzelne Punkte umfassen aber andere: So impliziert die Anwesenheit des Erzählers dessen Kommentare und Bewertungen. Hierdurch stellt sich der Eindruck beim Rezipienten ein, dass ihm das Geschehen berichtet wird. Folglich könnte man hierin das *telling* erblicken; vgl. Klauk und Köppe (2014, 851).

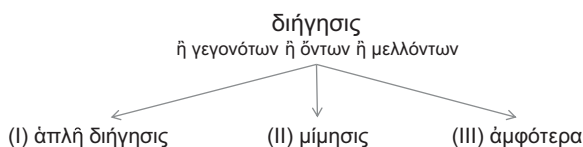
**377** Dieses Kapitel trägt teilweise Halliwells (2014, 136) Wunsch Rechnung: „More work would be justified on the pre-modern history of critical assumptions about the relationship between authors and narrators.“

**378** Zur Anschaulichkeit der Erzählung als Merkmal des nicht-distanzierten Erzählens (der so definierten *Mimesis*) vgl. Genette (2010 [1972], 104): „Im Gegensatz zur dramatischen Darstellung

### 3.2.1.1 Zum Platonischen Redekriterium (rep. 392c7–398b)

Genette zufolge behandelt Platon bei der Diskussion der Darstellungsweise der Dichtung (rep. 392c7–398b) erstmalig die Distanz, die durch den fiktiven Erzähler hergestellt wird und die Genette durch die Merkmale der Mittelbarkeit und Verdichtung definiert sieht.<sup>379</sup> An dieser Stelle der sog. Dichterkritik (s. Kap. 1.4.1.1) werden drei Darstellungsmodi anhand des sog. Platonischen Redekriteriums unterschieden. Eine ähnliche Unterteilung der (dichterischen) Erzählung findet sich auch bei anderen Autoren.<sup>380</sup>

Ausgehend von der Feststellung, dass jede Darstellung entweder von vergangenen oder von gegenwärtigen oder von zukünftigen Dingen berichtet, unterscheidet der Platonische Sokrates anhand des Redekriteriums drei Darstellungsweisen (s. Abb. 3):<sup>381</sup>



**Abb. 3:** Die drei Darstellungsweisen nach Platon.

Die einfache Darstellung (ἀπλή διήγησις) – vereinfacht gesagt: die Erzählung – liegt vor, wenn der Dichter spricht. Als Beispiel zitiert der Platonische Sokrates

---

kann keine Erzählung ihre Geschichte ‚zeigen‘ oder ‚nachahmen‘, sie kann sie nur möglichst detailliert, präzise oder ‚lebendig‘ erzählen und dadurch eine Mimesis-Illusion hervorrufen, die die einzige Form narrativer Mimesis ist [ . . . ].“ Zur Anschaulichkeit als wesentliches Merkmal der Literatur vgl. Willems (1989).

**379** Vgl. Genette (2010 [1972], 104–118), der Platon und Aristoteles als Entdecker derjenigen Phänomene identifiziert, die er unter dem Begriff der Distanz behandelt (s. teilweise Fn. 389); zum Zusammenhang zwischen dem fiktiven Erzähler und der Distanz vgl. Klauk und Köppe (2014, 850). Vgl. auch Margolin (2014, 647): „Plato was the first to claim that the underlying difference between narrative and drama as basic types of discourse consists in the difference between directly showing and indirectly telling or reporting, rooted in the absence or presence respectively of a mediating instance between the characters’ speech and the audience. And the narrator is precisely this mediating instance.“

**380** Zu den Darstellungsmodi vgl. Liveley (2019, 12–34); Tilg (2019, 69 f.); Grüne (2018, 15 f.); Feddern (2018, 384–401); Müller (2012, 87–94); Vassallo (2011); Nünlist (2009, 94–134).

**381** Vgl. Plat. rep. 392d2–6. Der Begriff διήγησις wird in der Forschung häufig mit „Erzählung“ übersetzt, bedeutet aber in diesem Zusammenhang (als Oberbegriff) „Darstellung“. Zur Unterscheidung der drei Zeitstufen (ἢ γεγονότων ἢ ὄντων ἢ μελλόντων) [entweder des Geschehenen oder des Gegenwärtigen oder des Zukünftigen] s. Kap. 2.3.1.

den Anfang der *Ilias* bis zu derjenigen Stelle, an der Chryses spricht.<sup>382</sup> In moderner Terminologie würden wir sagen, dass die (heterodiegetische) Autorrede als ἀπλὴ διήγησις bezeichnet wird.<sup>383</sup> An einer Stelle verwendet Platon auch den Begriff des Berichts (ἀπαγγελία) synonym zum Ausdruck der einfachen Darstellung.<sup>384</sup> Die *Mimesis* (μίμησις) hingegen liegt vor,<sup>385</sup> wenn der Dichter den Eindruck erweckt, nicht als er selbst zu sprechen, sondern jemand anderes zu sein, den er nachahmt, wie z. B. Chryses.<sup>386</sup> In dieser Bedeutung ist die *Mimesis* nicht als bloßes Zitat einer Figurenrede zu verstehen, sondern der Dichter wird zu derjenigen Person, die er als redende Person ankündigt. Die performative *Mimesis* umfasst nicht nur das Reden, sondern auch das Handeln, die Stimme, Gestik und Mimik. Um den Unterschied zwischen einfacher Darstellung und *Mimesis* zu verdeutlichen, wird die Szene zwischen Agamemnon und Chryses am Anfang der *Ilias* in indirekter Rede paraphrasiert.<sup>387</sup> Der dritte Typus der Darstellung wiederum ist als Mischform der beiden anderen Typen anzusehen: Wenn sich Autorrede und *Mimesis* abwechseln, liegt diese Art der Darstellung vor. Hierfür wird kein griechischer Fachbegriff geprägt, sondern das Wort ἀμφοτέρω [beides] benutzt.

Anhand dieser drei Typen werden anschließend literarische Gattungen unterschieden: Der Dithyrambus wird als Beispiel für die einfache Darstellung genannt. Tragödie und Komödie gelten als Beispiele für die *Mimesis*, und das

**382** Vgl. Plat. rep. 393a3–7. Zu Chryses' Rede vgl. Hom. Il. 1,17–21. Vgl. auch die Definition der einfachen Darstellung als „das, was zwischen den Figurenreden steht“ (Plat. rep. 393b7: τὰ μεταξύ τῶν ῥήσεων).

**383** Bei Platon werden die Darstellungsmodi anhand von Erzählformen exemplifiziert, die wir als heterodiegetisch bezeichnen würden, wohingegen das homodiegetische Erzählen nicht in den Blick genommen wird; vgl. Halliwell (2014, 131). Dies liegt aber auch daran, dass die *Mimesis* die Unterscheidung zwischen der Hetero- und der Homodiegeese bzw. zwischen einer fremden und der eigenen Person unterläuft, da sie nicht das bloße Zitat, sondern auch die Gefahr bedeutet, dass sich der Nachahmende dem Nachgeahmten auch über den Akt der Nachahmung hinaus angleicht; vgl. Plat. rep. 395b9–d3; Feddern und Kablitz (2020, 24 f.).

**384** Vgl. Plat. rep. 394c2. Vgl. auch die Verwendung des Verbs ἀπαγγέλλειν bei Platon (Plat. rep. 396c7) und bei Aristoteles (Arist. Poet. 1448a20–24; s. Fn. 394).

**385** Zur Platonischen *Mimesis* vgl. den Forschungsüberblick bei Harth (1965, 5–28); Dupont-Roc (1976); Zimbrich (1984); Else (1986, 3–73); Kardaun (1993); Halliwell (2002, 37–147); Büttner (2004); Halliwell (2005); Teisserenc (2005); Schmitt (2010); Feddern und Kablitz (2020, 14–38) und s. Kap. 1.4.1.1, Fn. 98. Zur *Mimesis* von der Antike bis zur Moderne vgl. Gebauer und Wulf (1992).

**386** Vgl. Plat. rep. 393a7–b2; c4–8.

**387** Vgl. Plat. rep. 393c10–394b2; Hom. Il. 1,12–42.

Epos wiederum ist das Musterbeispiel für den Mischtypus, in dem sich Autorrede und *Mimesis* abwechseln.<sup>388</sup>

Genette versteht die bei Platon diskutierten Darstellungsweisen derart, dass die einfache Darstellung (ἀπλή διήγησις) die vom Erzähler vermittelte Geschichte bezeichnet.<sup>389</sup>

Erstmals wurde dieses Problem [sc. der Distanz], wie es scheint, von Platon im 3. Buch des *Staats* [. . .] behandelt. Bekanntlich unterscheidet Platon dort zwei narrative Modi, je nachdem, ob der Dichter „selbst redet und auch gar nicht den Eindruck erwecken will, ein anderer als er sei der Redende“ (was er die *reine Erzählung* [. . .] nennt), oder ob er im Gegenteil „versucht, die Illusion zu erzeugen, nicht er sei es, der redet“, sondern diese oder jene Figur, wenn es sich um gesprochene Worte handelt: und genau das nennt Platon die Nachahmung oder *mimesis*. Und um den Unterschied klarzumachen, gibt er das Ende der Szene zwischen Chryses und den Achaïern, das Homer durch direkte Rede nach Art des Dramas mimetisch gestaltet hat, im Modus der *diegesis* wieder. Aus der unmittelbaren Dialogszene wird so eine durch den Erzähler vermittelte Schilderung, in der das, was die einzelnen Figuren sagen, zusammenfließt und zu indirekter Rede verdichtet wird. Diesen beiden Merkmalen, Indirektheit und Verdichtung, die die „reine Erzählung“ von der dem Theater entlehnten „mimetischen“ Darstellung unterscheiden, werden wir weiter unten wiederbegegnen. Der Gegensatz von *diegesis* und *mimesis* läuft also, um unser vorläufiges Vokabular zu benutzen, darauf hinaus, daß die „reine Erzählung“ *distanzierter* ist als die „Nachahmung“: sie sagt es knapper und auf mittelbarere Weise.

Nachdem dieser Gegensatz von Aristoteles ein wenig abgeschwächt worden war (er machte aus der reinen Erzählung und der direkten Darstellung zwei Spielarten der *Mimesis* [. . .]), [sc. tauchte er wieder auf] unter den kaum veränderten Namen *showing* (zeigen) vs. *telling* (erzählen) [. . .].

Als Charakteristikum der einfachen Darstellung gegenüber der *Mimesis* sei die größere Distanz anzusehen, die sich darin zeige, dass die einfache Darstellung kürzer ausfällt und durch den Erzähler vermittelt wird. Wie jedoch de Jong gezeigt hat, sind andere Gründe für die kondensierte Form der Erzählung verantwortlich, die bei Platon der Verdeutlichung der einfachen Darstellung dient.<sup>390</sup> Denn diese Art der Darstellung erklärt sich dadurch, dass der Platonische Sokrates eine Prosaparaphrase der Homerstelle gibt, bei der es ihm nicht darauf ankommt, alle Informationen zu nennen, die bei Homer vorliegen, sondern einen Eindruck von derjenigen Darstellungsweise zu vermitteln, die er ἀπλή

<sup>388</sup> Vgl. Plat. rep. 394b9–c5.

<sup>389</sup> Genette (2010 [1972], 104).

<sup>390</sup> Vgl. de Jong (2004, 4). Vgl. auch Halliwell (2014, 130 f.), der darauf aufmerksam macht, dass der Platonische Sokrates nicht zwischen *showing* und *telling* unterscheidet und nicht die Quantität der Informationen in den Blick nimmt.



διήγησις nennt. Folglich ist die Ökonomie der Erzählung maßgeblich für ihre Kürze verantwortlich.

Die Annahme, dass die ἀπλή διήγησις eine durch den Erzähler vermittelte Erzählung darstellt, ist deswegen wenig überzeugend, weil der Platonische Sokrates diese Darstellungsweise derart definiert, dass der Dichter als er selbst (*in propria persona*) spricht. Wenn es überhaupt eine Vermittlung gäbe, dann würde diese in der *Mimesis* vorliegen, da der Dichter in diesem Fall eine Figur personifiziert. Eine Unterscheidung zwischen dem Autor und dem Erzähler lässt sich an keiner Stelle erkennen, sondern nur die Unterscheidung zwischen dem Dichter (Autor) und seinen Figuren.<sup>391</sup>

Da bei Platon die drei Darstellungsweisen einerseits auf ganze Gattungen, andererseits auf Teile von Gattungen angewendet werden, ist die folgende Präzisierung bei der Übersetzung in die Terminologie der modernen Erzähltheorie vorzunehmen: Die einfache Darstellung (ἀπλή διήγησις) ist entweder die Autorrede in Opposition zur Figurenrede innerhalb eines Werkes (wie im Epos) oder die ausschließliche Rede des Autors (wie im Dithyrambus).<sup>392</sup> Bei der *Mimesis* handelt es sich entweder um die Figurenrede im Kontrast zur Autorrede innerhalb eines Werkes (wie im Epos) oder um die ausschließliche Rede der Figuren (wie im Drama). Nur der Mischtypus stellt einen Darstellungsmodus dar, der sinnvollerweise auf eine Gattung (wie das Epos), aber nicht auf Teile einer Gattung angewendet wird.<sup>393</sup>

### 3.2.1.2 Zum dritten Kapitel der Aristotelischen Poetik

Aristoteles unterscheidet an einer der schwierigsten Stellen der *Poetik* ebenfalls drei verschiedene Darstellungsweisen. Auch wenn die Bezüge zum Platonischen Redekriterium (s. Kap. 3.2.1.1) ebenso unverkennbar sind wie diejenigen zu Platons ontologischem *Mimesis*-Begriff (s. Kap. 1.1.3.2), lassen sich gravierende

<sup>391</sup> Vgl. Nünlist (2009, 132f.): „When analysing a (narrative) text, modern literary critics commonly differentiate between the author and the narrator. [...] This distinction does not seem to have roots in ancient criticism, where author and narrator appear to be identical.“ Vgl. auch Halliwell (2014, 136): „Book 3 of Plato’s *Republic* apparently draws no distinction between heterodiegetic narrators and the authors of the works in which those narrators are found.“

<sup>392</sup> Dabei ist es eine Frage der modernen Erzähltheorie, ob es adäquater erscheint, von der Rede des Autors oder von derjenigen des Erzählers zu sprechen; Platon nimmt auf der Seite der Produktionsinstanz keine Differenzierung vor. Die Produktionsinstanz wird von Platon zumeist als „der Dichter“ (ὁ ποιητής) bezeichnet; vgl. Plat. rep. 392e3–4; 393a6; c7–8 und 10; 394c2.

<sup>393</sup> Platons Differenzierung zwischen den drei Darstellungsmodi läuft darauf hinaus, dass sich durch sie ethische Gesetze für die Dichter formulieren lassen; die deskriptive Betrachtung geht also in eine normative Betrachtung über. So ist im Platonischen Idealstaat die mimetische Darstellung nur von tapferen Männern erlaubt; vgl. Plat. rep. 395c.

Unterschiede erkennen, die sich aus der von Aristoteles in der gesamten *Poetik* dargelegten Dichtungskonzeption sowie aus dem beobachtbaren Vorhaben erklären, den von Platon diskreditierten *Mimesis*-Begriff zu rehabilitieren:<sup>394</sup>

καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα, ἢ ἕτερόν τι γινόμενον ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα, ἢ πάντας ὡς πρᾶττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους.

[Denn auch in denselben Medien und bei denselben Gegenständen ist es entweder möglich, dass man die *Mimesis* durchführt, indem man erzählt – und zwar entweder, wobei man zu einem gewissen Grad<sup>395</sup> jemand anderes wird, wie Homer dichtet<sup>396</sup>, oder wobei man derselbe bleibt und sich nicht verwandelt – oder dass die Nachahmenden alle als Handelnde und Tätige nachahmen.]

Die in der Forschung umstrittene Frage, ob Aristoteles' Unterscheidung der Darstellungsmodi (auf der obersten Ebene) eine Zwei- oder Dreiteilung zugrunde liegt, lässt sich zwar nicht eindeutig entscheiden. Wahrscheinlicher scheint aber eine Zweiteilung der mimetischen Darstellungsweise zu sein, bei der ἀπαγγέλλοντα als Oberbegriff fungiert, der eine reine Form und eine gemischte Form der Erzählung in Opposition zur szenischen Darstellung vereinigt:<sup>397</sup>

(1) ἀπαγγέλλοντα

(a) ἢ ἕτερόν τι γινόμενον ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ

(b) ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα

(2) ἢ πάντας ὡς πρᾶττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους

**394** Arist. Poet. 1448a20–24. Die letzten beiden Wörter (τοὺς μιμουμένους) werden von Kassel (1965, 5) in Cruces gesetzt. Wie Schmitt (2011, 262) zeigt, ist dieser textkritische Eingriff unnötig. Die Deutung dieses Akkusativs wird im Zusammenhang mit einer Gesamtdedeutung dieser schwierigen Textstelle erfolgen.

**395** Für das adverbielle τι vgl. Xen. Hell. 6,4,7. Selbst wenn man – wie üblich – ἕτερόν τι als Neutrum [etwas anderes] versteht, dürfte kein Problem hierin bestehen.

**396** Es lässt sich nicht entscheiden, ob ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ „wie Homer dichtet“ oder „wie Homer es tut“ als Brachylogie für „wie Homer jemand anderes wird“ bedeutet, aber sachlich besteht zwischen diesen Übersetzungen kein Unterschied.

**397** Zu dieser Frage und zur Deutung des dritten Kapitels der *Poetik* vgl. den Kommentar von Schmitt (2011, 258–266); Lattmann (2005); Feddern und Kablitz (2020, 41–47). Man könnte zwar versucht sein, gegen die Annahme einer Zweiteilung einzuwenden, dass Homers Darstellungsmodus unpräzise wiedergegeben wird, da eine relativierende Angabe wie „teilweise“ oder „manchmal“ fehlt; vgl. Lucas (1968, 67) ad Arist. Poet. 1448a20–24, der hierin aber kein ernsthaftes Problem sieht. Die Verben des Erzählens und des Verwandeln machen ebenso wie das adverbielle τι und – *e contrario* – das zum dritten Darstellungsmodus gehörende πάντας [alle] hinreichend deutlich, dass der epische Darstellungsmodus eine Mischung aus der Rede des Dichters und der *Mimesis* ist.

In dieser Unterscheidung zwischen (zumindest) zwei literarischen Gattungen, dem Epos und dem Drama, ist – anders als bei Platon – nicht die *Mimesis* (μίμησις) eine Form der Darstellung, sondern der Bericht bzw. die Erzählung (ἀπαγγέλλοντα) eine Form der *Mimesis*. Dabei ist das Verhältnis zwischen Erzählung und Nachahmung zusätzlich insofern problematisch, als der positive und der negative Ausdruck des Verwandelns dafür sprechen, dass Aristoteles nicht bloß das Zitat innerhalb eines Berichts im Blick hat, sondern das für das Drama konstitutive Rollenspiel.<sup>398</sup>

Im 24. Kapitel der *Poetik* findet sich eine weitere Gegenüberstellung zwischen dem Epos und dem Drama, die aufschlussreich auch für ein Verständnis des dritten Kapitels ist:<sup>399</sup>

Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιος ἐπαινέσθαι καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν. αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γάρ ἐστι κατὰ ταῦτα μιμητής, οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι' ὅλου ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις· ὁ δὲ ὀλίγα φρονησάμενος εὐθὺς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι ἥθος, καὶ οὐδέν' ἀήθη ἄλλ' ἔχοντα ἥθος.

[Homer verdient, für vieles andere gelobt zu werden, v. a. aber dafür, dass er als einziger Dichter genau weiß, was er tun muss. Denn als Dichter muss er möglichst wenig sagen. Denn nicht in dieser Hinsicht ist er ein mimetischer Dichter. Die anderen Dichter treten aufs Ganze gesehen als sie selbst auf, sie verwenden aber kaum und selten mimetische Darstellung. Er aber spricht nur eine kurze Einleitung und führt sofort einen Mann oder eine Frau oder einen anderen Charakter ein, und zwar niemanden ohne Charakter, sondern jeden mit einem bestimmten Charakter.]

Da Aristoteles hier feststellt, dass der Dichter in eigener Person möglichst wenig sagen soll, weil er sonst kein mimetischer Dichter wäre, wird spätestens an dieser Textstelle deutlich, dass sich die Rede des Dichters mit der *Mimesis* kaum verträgt. Vielmehr ist diese Form der Darstellung (1b) nachrangig gegenüber der szenischen Darstellung. Folglich stellt sich die Frage, wie es zu erklären ist, dass Aristoteles im dritten Kapitel der *Poetik* die Rede des Dichters grundsätzlich als eine Möglichkeit der *Mimesis* ins Spiel bringt, obwohl sie schon dort systematische Schwierigkeiten bereitet und im 24. Kapitel explizit als minderwertige Dichtungsform zurückgewiesen wird.

Die Antwort auf diese Frage wird darin liegen, dass in Aristoteles' *Mimesis*-Begriff zwei Aspekte miteinander verbunden werden, die sich nicht vollständig in Einklang bringen lassen. Dabei handelt es sich zum einen um das Merkmal

<sup>398</sup> In meiner Interpretation des dritten Kapitels (unter Berücksichtigung von Kapitel 9 und 24) der *Poetik* folge ich Kablitz (2018), hier 181f.

<sup>399</sup> Arist. Poet. 1460a5–11.

der Performanz, das insbesondere im dritten Kapitel im Vordergrund steht. Da die Dichtung als Nachahmung von Handelnden definiert ist (s. Kap. 1.1.3.2), bedeutet Nachahmung wesentlich den Vollzug einer ähnlichen Handlung, der im Fall des Dramas viel offensichtlicher zum Vorschein kommt als bei der Rede über eine Handlung.<sup>400</sup>

Der andere Aspekt des Aristotelischen *Mimesis*-Begriffs ist das an der erzählten Geschichte (*histoire*) orientierte, strukturelle Merkmal der kausal motivierten Ereignisfolge, das in den Kapiteln 7 bis 9 expliziert wird: Zunächst fordert Aristoteles in den Kapiteln 7 und 8, dass die Handlung ( $\mu\upsilon\theta\omicron\varsigma$ ) ein einheitliches und abgeschlossenes Ganzes bilden soll, wobei die Kriterien für die Abgrenzung der Handlung und für die Beziehung der einzelnen Ereignisse untereinander dieselben sind, nämlich Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit (s. Kap. 2.1.3.1). Im neunten Kapitel zieht Aristoteles hieraus den Schluss, dass der Dichter nicht wie der Historiker das wirklich Geschehene nachahmen soll, sondern das Mögliche nach Maßgabe von Wahrscheinlichkeit oder sogar Notwendigkeit (s. Kap. 1.4.1.2).<sup>401</sup>

Die Probleme, die das dritte Kapitel der *Poetik* aufwirft, erklären sich also dadurch, dass Aristoteles im *Mimesis*-Begriff eine performative mit einer strukturellen Facette verknüpft. Dabei ist die Tatsache, dass Aristoteles nicht auf den performativen Aspekt der *Mimesis* verzichtet, darauf zurückzuführen, dass die logische Verknüpfung der Ereignisse ebenso wenig wie der nur teilweise unterschiedliche Gegenstandsbereich ausreicht, um die Dichtung von der Geschichtsschreibung abzugrenzen, da auch in der Geschichte bzw. im Alltag

---

**400** Die Nähe des Dramas und die mangelnde Affinität der Erzählung zur *Mimesis* resultieren insofern aus ihrer sprachlichen Struktur, als erzählende Sätze immer Behauptungen über etwas sind, was als tatsächlich vorausgesetzt wird, wohingegen im Drama nicht der Dichter selbst spricht, sondern seine Figuren Sprachhandlungen ausführen lässt, so dass die unterschiedliche Sprecherinstanz den Anspruch auf eine Tatsachenfeststellung untergräbt. Somit steht im Drama der Vollzug von Sprachhandlungen im Vordergrund, während die Erzählung die Aufmerksamkeit auf den berichteten Gegenstand lenkt.

**401** Der Grund für die Orientierung an narrativen Mustern insbesondere im neunten Kapitel der *Poetik*, die auch in dem Vergleich mit der Gattung der Geschichtsschreibung zum Vorschein kommt, liegt in der Vorgängigkeit des Geschehens gegenüber der Erzählung: Ein Geschehen muss vergangen sein oder als vergangen betrachtet werden, damit es als einheitliches Ganzes erzählt werden kann. Das Rollenspiel des Dramas impliziert hingegen die Gleichzeitigkeit von Rede und Geschehen. Daher orientiert sich das Charakteristikum der nach Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder sogar Notwendigkeit strukturierten Handlung an der Erzählung. Aber anders als bei dem Aspekt der Performanz, der Schwierigkeiten in Bezug auf die Erzählung aufwirft, gilt nicht auch umgekehrt, dass das strukturelle Merkmal inkompatibel mit dem Drama wäre: Auch die dramatische Handlung kann eine wahrscheinliche oder sogar notwendige Ereignisfolge aufweisen, so dass diese zur Norm gemacht werden kann.

gelegentlich eine logische Handlungsordnung zu beobachten ist; diesen Umstand diskutiert Aristoteles am Ende des ersten Teils des neunten Kapitels.<sup>402</sup> Folglich benutzt Aristoteles im 24. Kapitel der *Poetik* eine (weitere) normative Bestimmung,<sup>403</sup> um das Epos von der Geschichtsschreibung abzugrenzen, nämlich das für ihn unverzichtbare Kriterium, dass der Dichter im Rollenspiel fremde Rede nachahmt.

Die textkritisch umstrittene und auch aus systematischer Sicht semantisch hochgradig relevante Frage, wer die Nachahmenden sind, von denen Aristoteles am Ende der diskutierten Stelle des dritten Kapitels im Akkusativ (τοὺς μιμουμένους) spricht, muss vor dem Hintergrund von Aristoteles' Dichtungskonzeption so beantwortet werden, dass hiermit die Figuren bzw. Charaktere gemeint sind. In diesem Zusammenhang muss man sich vor Augen führen, dass Aristoteles die Handlung (μῦθος) nicht nur als Zusammenfügung der Ereignisse zu einem logischen Handlungszusammenhang und somit als Produkt, sondern auch als Nachahmung definiert:<sup>404</sup>

ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις.

[Der μῦθος ist die Nachahmung der Handlung.]

Der μῦθος ist Nachahmung von Handlung im Allgemeinen, indem er die logischen Prinzipien der Wahrscheinlichkeit oder sogar Notwendigkeit hervortreten lässt. Diejenigen, die diese Nachahmung ausführen, sind die Protagonisten, die auf der Bühne auftreten oder in die sich der Dichter im Rollenspiel verwandelt. Sie ahmen Handelnde im Allgemeinen nach, indem sie deren Handlungen auf ihre logischen Prinzipien hin transparent machen.

### 3.2.1.3 Zur Anschaulichkeit

Wir haben bereits im Zusammenhang mit der Beschreibung (*descriptio*/ἔκφρασις) gesehen, dass diejenigen Schilderungen als Beschreibungen angesehen und von Erzählungen abgegrenzt wurden, die die geschilderten Personen, Dinge, Ereignisse etc. den Rezipienten anschaulich vor Augen führen: Die Anschaulichkeit

<sup>402</sup> Vgl. Arist. Poet. 1451b27–32; s. Kap. 1.4.1.2.

<sup>403</sup> Es handelt sich um eine weitere normative Bestimmung, da schon die logische Verknüpfung der Ereignisse eine normative Bestimmung ist, die für jede Form der Dichtung gilt.

<sup>404</sup> Arist. Poet. 1450a3f. Vgl. auch 1449b31: Ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν [ . . . ]. [Da Handelnde die Nachahmung ausführen [ . . . ].]; 1451a31f.: ἐπεὶ πράξεως μίμησις ἐστὶ [ . . . ]. [Da er [sc. der μῦθος] Nachahmung von Handlung ist [ . . . ].]. Folglich wird auch am Anfang des zweiten Kapitels gemeint sein, dass die nachahmenden Subjekte die Figuren bzw. Charaktere sind, die handelnde Menschen nachahmen (Arist. Poet. 1448a1).

(*evidentia*/ἐνάργεια) bildet das Differenzkriterium zwischen der Erzählung und der Beschreibung (s. Kap. 1.1.3.4). Das in diesem Zusammenhang verwendete Verb des Zeigens weist sogar deutliche Bezüge zum modernen Begriff *showing* auf.<sup>405</sup>

insequetur ἐνάργεια, quae a Cicerone inlustratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere, et adfectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequentur.

[Es folgt die Anschaulichkeit (ἐνάργεια), die von Cicero *inlustratio* und *evidentia* genannt wird, die nicht so sehr zu sprechen, als vielmehr zu zeigen scheint, und es folgen die Affekte nicht anders, als wenn wir den Ereignissen selbst beiwohnen würden.]

Dabei ist der Gegensatz zwischen der Erzählung und der Beschreibung nicht so zu verstehen, dass eine Erzählung keine anschaulich-beschreibenden Elemente enthält, sondern dass sie grundsätzlich als Schilderung angesehen wurde, die auf dieses Stilmittel verzichten darf. Andererseits galt es als Merkmal einer guten Erzählung, dass sie lebendig gestaltet ist, wie die folgenden Belege zeigen werden.<sup>406</sup> Insbesondere eine Stelle bei Quintilian ist in diesem Zusammenhang instruktiv, an der dieser für die anschauliche Darstellung das Beispiel einer eroberten Stadt wählt:<sup>407</sup>

sic et urbium captarum crescit miseratio. sine dubio enim qui dicit expugnatam esse civitatem complectitur omnia quaecumque talis fortuna recipit, sed in adfectus minus penetrat brevis hic velut nuntius. (68) at si aperias haec, quae verbo uno inclusa erant, apparebunt effusae per domus ac templa flammae et ruentium tectorum fragor et ex diversis clamoribus unus quidam sonus, aliorum fuga incerta, alii extremo complexu suorum cohaerentes et infantium feminarumque ploratus et male usque in illum diem servati

**405** Quint. inst. 6,2,32 (über die Anschaulichkeit bei der Erregung der Affekte). Vgl. auch Priscians Definition der Beschreibung (*Praeexercitamina* Passalacqua 1987, 46; s. Kap. 1.1.3.4, Fn. 40) und Luk. hist. conscr. 51 (s. Fn. 419). Der Begriff *inlustratio* (*illustratio*) ist im Corpus Ciceronianum nicht überliefert. An einer Stelle (Cic. ac. 2,17) übersetzt Cicero ἐνάργεια mit *perspicuitas*. Sachlich ähnlich ist die Stelle Cic. inv. 1,107.

**406** Zur ἐνάργεια generell (und speziell in den Rhetorikhandbüchern) vgl. Lausberg (2008, §§ 810–818); Webb (2010, v. a. 87–106); Dubel (1997). Zur ἐνάργεια in der griechischen Geschichtsschreibung vgl. Walker (1993). Zur ἐνάργεια bei Homer vgl. Grethlein und Huitink (2017).

**407** Quint. inst. 8,3,67–69. Quintilian, der die Begriffe *evidentia* und *repraesentatio* zur Wiedergabe von ἐνάργεια wählt (vgl. Quint. inst. 8,3,61), behandelt die Anschaulichkeit auch in Kapitel 4,2 im Zusammenhang mit der Erzählung (*narratio*). Dort äußert er die traditionelle Ansicht, dass die *narratio* verständlich, kurz und plausibel sein soll (vgl. Quint. inst. 4,2,31), diskutiert und verwirft die Möglichkeit, auch Pathos und Anschaulichkeit als Vorzüge der *narratio* anzusehen (vgl. Quint. inst. 4,2,61–63). Außerdem behandelt er die Anschaulichkeit in Buch 6 im Zusammenhang mit der Erregung der Affekte (vgl. Quint. inst. 6,2,32; s. Fn. 405) und in Buch 9 im Kontext der Stilfiguren (vgl. Quint. inst. 9,2,40–44).

fato senes. (69) tum illa profanorum sacrorumque direptio, efferentium praedas repetentiumque discursus, et acti ante suum quisque praedonem catenati, et conata retinere infantem suum mater, et sicubi maius lucrum est pugna inter victores.

[So wächst auch das Mitgefühl mit eroberten Städten. Wer nämlich sagt, dass eine Bürgerschaft erobert worden ist, umfasst zweifellos alles, was auch immer ein solches Schicksal bereithält, aber zu den Affekten stößt dieser sozusagen kurze Bericht weniger vor. (68) Wenn man aber dasjenige, was in einem Wort eingeschlossen war, sichtbar macht, werden zum Vorschein kommen: Flammen, die sich in Häusern und Tempeln verbreitet haben, das Krachen der einstürzenden Dächer, ein bestimmter Ton aus dem verschiedenartigen Geschrei, die unsichere Flucht der einen, andere, die in der letzten Umarmung mit ihren Angehörigen zusammenhängen, das Weinen der kleinen Kinder und Frauen und die alten Menschen, die durch das Schicksal unglücklicherweise bis zu jenem Tag am Leben geblieben sind. (69) Dann jene Plünderung von Heiligem und nicht-Heiligem, das Zusammenlaufen von denjenigen, die Beute heraustragen, und denjenigen, die sie [sc. die Beute] wieder aufsuchen, die Angeketteten, die vor ihren jeweiligen Plünderer getrieben worden sind, die Mutter, die versucht hat, ihr kleines Kind zurückzuhalten, und, wenn irgendwo ein größerer Gewinn wartet, der Kampf unter den Siegern.]

An anderen Stellen der antiken Erzähltheorie wird deutlich, dass die anschauliche Darstellung insbesondere durch Details erzeugt wird, wozu das Schildern von begleitenden Umständen gehört:<sup>408</sup>

interim ex pluribus efficitur illa quam conamur exprimere facies.

[Bisweilen wird jenes Bild, das wir versuchen auszudrücken, durch Details erzeugt.]

γίνεται δ' ἡ ἐνάργεια πρῶτα μὲν ἐξ ἀκριβολογίας καὶ τοῦ παραλείπειν μηδὲν μηδ' ἐκτέμνειν [. . .]. τὸ γὰρ ἐνάργες ἔχει ἐκ τοῦ πάντα εἰρῆσθαι τὰ συμβαίνοντα, καὶ μὴ παραλελείφθαι μηδέν.

[Die Anschaulichkeit entsteht zuerst aus der detaillierten Schilderung (ἀκριβολογία) und daraus, dass man nichts auslässt oder abschneidet [. . .]. Denn das Anschauliche besteht darin, dass alle Vorfälle genannt sind und nichts ausgelassen ist.]

ἔχει δὲ καὶ τὴν ἐνάργειαν πολλὴν ἡ Λυσίου λέξις. αὕτη δ' ἐστὶ δύναμις τις ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις ἀγούσα τὰ λεγόμενα, γίγνεται δ' ἐκ τῆς τῶν παρακολουθοῦντων λήψεως.

[Der Stil des Lysias besitzt auch viel Anschaulichkeit. Das ist die Fähigkeit, die das Gesagte wahrnehmbar macht; sie entsteht aber aus der Übernahme der Begleitumstände.]

Die anschauliche Darstellung wird nicht nur in der Rhetorik abgehandelt und für die rhetorische Rede empfohlen, sondern insbesondere auch als wichtiger Darstellungsmodus der Geschichtsschreibung und des Epos angesehen. Dies

<sup>408</sup> Quint. inst. 8,3,66; Demetr. eloc. 209; Dion. Hal. Lys. 7.

legt nicht nur das von Quintilian gewählte Beispiel einer eroberten Stadt nahe, sondern zeigt sich besonders deutlich an Polybios' Reflexionen über den anschaulichen Charakter der Historiographie und des Epos. Es war schon beiläufig die Rede davon, dass Polybios den Gegenstandsbereich des Dichters in Geschichte (ιστορία), Darstellung (διάθεσις) und Fiktion (μῦθος) untergliedert und dass unter der Kategorie der διάθεσις die ausführliche und anschauliche Darstellung zu verstehen ist. Im Kontext dieser Unterscheidung wählt er das Beispiel, dass Homer Kämpfende auftreten lässt, zur Exemplifizierung der anschaulichen Darstellung (s. Kap. 1.4.1.3).

An einer Stelle des zweiten Buches seines Geschichtswerkes kritisiert Polybios Phylarchos' anschauliche Darstellung des Kleomenischen Krieges, die Ähnlichkeiten zu derjenigen aufweist, die Quintilian an der zuvor zitierten Stelle illustriert:<sup>409</sup>

βουλόμενος δὴ διασαφεῖν τὴν ὁμότητα τὴν Ἀντιγόνου καὶ Μακεδόνων, ἅμα δὲ τούτοις τὴν Ἀράτου καὶ τῶν Ἀχαιῶν, φησὶ τοὺς Μαντινέας γενομένους ὑποχείριους μεγάλους περιπεσεῖν ἀτυχήμασι, καὶ τὴν ἀρχαιοτάτην καὶ μεγίστην πόλιν τῶν κατὰ τὴν Ἀρκαδίαν τηλικαύταις παλαῖσαις συμφοραῖς ὥστε πάντας εἰς ἐπίστασιν καὶ δάκρυα τοὺς Ἕλληνας ἀγαγεῖν. (7) σπουδάζων δ' εἰς ἔλεον ἐκκαλεῖσθαι τοὺς ἀναγινώσκοντας καὶ συμπαθεῖς ποιεῖν τοῖς λεγομένοις, εἰσάγει περιπλοκάς γυναικῶν καὶ κόμας διερριμμένας καὶ μαστῶν ἐκβολάς, πρὸς δὲ τούτοις δάκρυα καὶ θρήνους ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν ἀναμιξτέκνοις καὶ γονεῦσι γηραιοῖς ἀπαγομένων. (8) ποιεῖ δὲ τοῦτο παρ' ὅλην τὴν ἱστορίαν, πειρώμενος ἐν ἐκάστοις αἰεὶ πρὸ ὀφθαλμῶν τιθέναι τὰ δεινὰ.

[In der Absicht, die Grausamkeit des Antigonos und der Makedonen, zugleich mit ihnen aber auch diejenige des Arat und der Achaier deutlich zu machen, behauptet er, dass die Mantineer, nachdem sie in die Hände der Feinde geraten waren, großes Unglück hätten erleiden müssen und dass die älteste und größte Stadt Arkadiens mit einem so schweren Los hätte kämpfen müssen, dass es alle Griechen zu Anteilnahme und Tränen gerührt hätte. (7) In dem Bemühen aber, dass die Leser zu Mitleid zu bewegen und Mitgefühl in ihnen durch seine Erzählung zu erwecken, führt er Umarmungen der Frauen ein, ausgeraute Haare und Entblößen der Brüste, zusätzlich Tränen und Wehklagen von Männern und Frauen, die zusammen mit ihren Kindern und betagten Eltern weggeführt werden. (8) Das macht er aber in seinem ganzen Geschichtswerk und versucht dabei, immer das Fürchterliche in jedem Einzelfall vor Augen zu stellen.]

Polybios' Kritik an Phylarchos' Darstellung des Kleomenischen Krieges hat in der Forschung zu der These geführt, dass Phylarchos ein Vertreter der sog. tragischen Geschichtsschreibung gewesen sei, die das Ziel der Tragödie, Angst

409 Polyb. 2,56,6–8.



und Mitleid zu erregen, in die Historiographie integriert habe.<sup>410</sup> Die Technik, die Darstellung anschaulich zu gestalten, ist hiervon aber i.W. unberührt, da nicht die Anschaulichkeit an sich Polybios' Kritik heraufbeschwört, sondern Phylarchos' übertriebener Einsatz der anschaulichen Darstellung schrecklicher Ereignisse zu dem Zweck, Mitleid im Rezipienten hervorzurufen, ohne dass diese Darstellung den historischen Ereignissen gerecht wird.<sup>411</sup>

Die Tatsache, dass Polybios die anschauliche Darstellung an sich als wichtigen Darstellungsmodus der Geschichtsschreibung und des Epos ansieht, wird an seiner Timaios-Polemik im 12. Buch deutlich, in der er dem Historiker nahezu das Gegenteil von demjenigen vorwirft, was er Phylarchos vorhält, nämlich eine zu wenig lebendige Darstellung.<sup>412</sup> In diesem Zusammenhang benutzt Polybios zwar überwiegend den Begriff *ἔμφασις*; aber dieser Begriff ist synonym zu *ἐνάργεια* in der Bedeutung der anschaulichen Darstellung.<sup>413</sup> Daher sind auch die folgenden Stellen aufschlussreich für Polybios' Konzept der anschaulichen Darstellung, die er nicht nur vom Dichter, sondern auch vom Historiker fordert. Sie zeigen darüber hinaus, dass sich die lebendige Darstellung aus der empirischen Erfahrung (*ἐμπειρία*) und Autopsie speisen soll.<sup>414</sup>

λοιπὸν οὐτ' ἐμπίρως ὑπὸ τῶν βυβλιακῶν οὐτ' ἐμφαντικῶς οὐδενὸς γραφομένου συμβαίνει τὴν πραγματείαν ἄπρακτον γίνεσθαι τοῖς ἐντυγχάνουσιν·

[Da nun von den Büchergelehrten nichts weder sachgerecht noch anschaulich niedergeschrieben wird, besitzt ihr Werk folglich keinen praktischen Wert für die Leser.]

τὸ δ' αὐτὸ συμβαίνει καὶ περὶ Τίμαιον καὶ καθόλου τοὺς ἀπὸ ταύτης τῆς βυβλιακῆς ἕξεως ὀρωμένους· ἡ γὰρ ἔμφασις τῶν πραγμάτων αὐτοῖς ἄπεστι διὰ τὸ μόνον ἐκ τῆς αὐτοπαθείας τοῦτο γίνεσθαι τῆς τῶν συγγραφῶν.

**410** Vgl. Lorenz (1931, 10). Zur tragischen Geschichtsschreibung und zu Polybios' Polemik gegen Phylarchos vgl. auch Baier (2016); Farrington (2016); Marincola (2013); Eckstein (2013); Rutherford (2011); Walbank (2011 [1960]); Vanhaegendoren (2010); Foulon (2008); Schepens (2005); Fromentin (2001); Vercruysse (1990); Gray (1987); McCaslin (1985); Sacks (1981, 144–170); Zegers (1959); Ullman (1942).

**411** Vgl. Feddern (2018, 264–280).

**412** Zu Polybios' Timaios-Polemik vgl. Fögen (1999).

**413** Zu *ἔμφασις* und *ἐνάργεια* bei Polybios vgl. Schepens (1975). Bei Polybios findet sich häufig *ἐνέργεια* [Aktivität] an Stellen, an denen er über literarische Darstellungen spricht und an denen man *ἐνάργεια* [Anschaulichkeit] erwarten könnte. Wenn es sich nicht um ein handschriftliches Überlieferungsproblem handelt, verwendet Polybios *ἐνέργεια* synonym zu *ἐνάργεια*; vgl. Walbank (1967, 496) ad Polyb. 15,36,2 (s. Kap. 4.1.2.1) und Walbank (1979, 585) ad Polyb. 34,4,3 (s. Kap. 1.4.1.3).

**414** Polyb. 12,25g2; 12,25h3f.; 12,25h5. Möglicherweise bezieht sich Polybios an der dritten Stelle auf Hom. Od. 8,488–491 (s. Fn. 417).

[Dasselbe trifft auf Timaios und überhaupt auf diejenigen zu, die von dieser Einstellung der Büchergelehrsamkeit ausgehen. Denn ihnen fehlt die Anschaulichkeit der Ereignisse, die nur aus der eigenen Anschauung der Historiker herrühren kann.]

ἥ καὶ τοιαύτας ὥοντο δεῖν ἐν τοῖς ὑπομνήμασιν ὑπάρχειν ἐμφάσεις οἱ πρὸ ἡμῶν ὥσθ', [. . .] ἐπιφθέγγεσθαι [. . .] ὅτε δὲ [sc. ὁ λόγος εἶη] περὶ πολεμικῶν [sc. πραγμάτων], ὅτι [sc. ὁ γράφων] πάλιν ἐστράτευκε καὶ κεκινδύνευκε.

[Daher waren unsere Vorfahren der Meinung, dass die Anschaulichkeit in den Berichten in solchem Ausmaß vorkommen muss, dass man ausruft, wenn über Kriege gehandelt wird, dass der Verfasser einst an Kriegen teilgenommen und sich Gefahren ausgesetzt hat.]

Dass die Forderung nach einer lebendigen Darstellung durch den Historiker realisierbar ist, schließt Polybios aus dem Umstand, dass Homer diese Technik vorbildlich beherrscht hat:<sup>415</sup>

ὅτι δὲ τὸ λεγόμενον οὐκ ἀδύνατον, ἱκανὸν ὑπόδειγμα πρὸς πίστιν ὁ Ποιητής, παρ' ᾧ πολὺ τὸ τῆς τοιαύτης ἐμφάσεως ἴδιαι τις ἂν ὑπάρχον.

[Dass das Gesagte nicht unmöglich ist, dafür ist der Dichter [sc. Homer] ein passendes Beispiel, bei dem man solche Anschaulichkeit im großen Ausmaß sehen kann.]

Daher ist Polybios' Kategorie der διάθεσις als lebendige Darstellung zu verstehen, die vom Dichter ebenso wie vom Historiker verlangt wird. Auch wenn die Anschaulichkeit durch das Schildern vieler Details erzeugt wird, die sicherlich nicht historisch sicher überliefert wurden, sondern topischen Vorstellungen entstammen (im Fall der Eroberung einer Stadt: Umarmungen der Frauen; ausgeraute Haare und Entblößen der Brüste; Tränen und Wehklagen von Männern und Frauen, die zusammen mit ihren Kindern und betagten Eltern weggeführt werden), wurde sie nicht zur Fiktion gerechnet, sondern als Stilmittel angesehen, das gewissermaßen einem Zwischenstatus zwischen Realität und Fiktion angehört. Dies lässt sich bei Polybios daran erkennen, dass die anschauliche Darstellung in einer Reihe mit der Geschichte (ιστορία) und der Fiktion (μῦθος) den Gegenstandsbereich des Dichters untergliedert (s. Kap. 1.4.1.3). In diesem Zusammenhang sollte man sich Quintilians Formulierung vor Augen führen, dass die Anschaulichkeit dasjenige, was in einem Wort eingeschlossen ist, sichtbar macht.<sup>416</sup>

An sich ist die anschauliche Darstellung ein Vorzug, wenn nicht sogar eine Anforderung an eine Erzählung, wie stilkritische Stellen auch bei anderen Au-

<sup>415</sup> Polyb. 12,25i1.

<sup>416</sup> Vgl. Quint. inst. 8,3,68 (s. Fn. 407).

toren zeigen. So lobt Odysseus den Dichtersänger Demodokos im achten Buch der *Odyssee* auf die folgende Weise:<sup>417</sup>

ἦ σέ γε Μοῦσ' ἐδίδαξε, Διὸς παῖς, ἦ σέ γ' Ἀπόλλων  
 λίην γάρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον αἰεῖεις,  
 ὅσσοι ἔρξαν τ' ἑπαθόν τε καὶ ὅσσοι ἐμόγησαν Ἀχαιοί,  
 ὥς τέ που ἦ αὐτὸς παρεὼν ἦ ἄλλου ἀκούσας.

[Entweder hat eine Muse dich unterrichtet, ein Kind des Zeus, oder Apollo; denn du bringst das Schicksal der Griechen mit größter Schicklichkeit, alles, was sie getan und erlitten haben und was die Griechen auf sich genommen haben, als ob du selbst da gewesen wärest oder es von einem anderen gehört hättest.]

Die Art und Weise, wie Odysseus Demodokos lobt, zeigt, dass er über dessen genaue und anschauliche Darstellung spricht.

Plutarch lobt Thukydides für dessen anschauliche Darstellungen, speziell mit Blick auf die Schlacht im Hafen von Syrakus:<sup>418</sup>

ὁ γοῦν Θουκυδίδης αἰεὶ τῷ λόγῳ πρὸς ταύτην ἀμιλλᾶται τὴν ἐνάργειαν, οἷον θεατὴν ποιῆσαι τὸν ἀκροατὴν καὶ τὰ γινόμενα περὶ τοὺς ὁρώντας ἐκπληκτικὰ καὶ ταρακτικὰ πάθη τοῖς ἀναγινώσκουσιν ἐνεργάσασθαι λιχνευόμενος.

[Thukydides strebt durch seine Rede immer nach dieser Anschaulichkeit, wobei er darauf abzielt, den Rezipienten sozusagen zu einem Zuschauer zu machen und die erschütternden und mitreißenden Gefühle, die den Zusehenden entstehen, den Lesern anschaulich vor Augen zu führen.]

Lukian hält es für die Aufgabe des idealen Historikers, der Darstellung Lebendigkeit zu verleihen, und vergleicht ihn in dieser Hinsicht mit dem Maler Phidias:<sup>419</sup>

τοιοῦτο δὴ τι καὶ τὸ τοῦ συγγραφέως ἔργον – εἰς καλὸν διαθέσθαι τὰ πεπραγμένα καὶ εἰς δύναμιν ἐναργέστατα ἐπιδείξει αὐτά. καὶ ὅταν τις ἀκροώμενος οἴηται μετὰ ταῦτα ὄραν τὰ λεγόμενα καὶ μετὰ τοῦτο ἐπαινῇ, τότε δὴ τότε ἀπηκρίβωται καὶ τὸν οἰκεῖον ἔπαινον ἀπέιληφε τὸ ἔργον τῷ τῆς ἱστορίας Φειδίᾳ.

[Von dieser Art ist auch die Aufgabe des Historikers: die Handlungen angemessen zu gliedern und sie so anschaulich wie möglich zu zeigen. Und immer, wenn ein Rezipient glaubt,

<sup>417</sup> Hom. Od. 8,488–491.

<sup>418</sup> Plut. mor. 347a (vgl. Thuk. 7,71); zur Plutarchstelle vgl. Walker (1993, 357). Zu der Vorstellung und Formulierung, dass die Anschaulichkeit den Rezipienten zum Zuschauer macht, vgl. Nikolaos RhG XI 68,9–12 Felten (s. Kap. 1.1.3.4).

<sup>419</sup> Luk. hist. conscr. 51. Die Bedeutung von διαθέσθαι ist nicht eindeutig. Wahrscheinlich ist die adäquate Gesamtkonzeption gemeint, da hierauf der Kontext hinweist; vgl. Luk. hist. conscr. 50 und Porod (2013, 567 und 573) ad Luk. hist. conscr. 50 f. Möglich ist aber auch, dass das Verb wie Polybios' Kategorie der διάθεσις die anschauliche Darstellung bezeichnet.

das Gesagte zu sehen, und es danach lobt, dann ist das Werk vollkommen und hat das Lob erhalten, das dem Phidias der Geschichtsschreibung zusteht.]

Daher galt die Anschaulichkeit in der antiken Erzähltheorie zwar nicht als notwendige literarische Technik, aber als ein Qualitätsmerkmal einer guten Erzählung: Die Autoren sollten – soweit möglich – dafür sorgen, dass die Handlung nicht nur erzählt, sondern auch gezeigt wird.

### 3.2.2 Zur λύσις ἐκ τοῦ προσώπου

Ein Teilaspekt von Porphyrios' Konzept der „(Problem-)Lösung von der Figur her“ (ἡ λύσις ἐκ τοῦ προσώπου) besteht darin, dass zwischen der Autor- und der Figurenrede unterschieden wird (zur λύσις ἐκ τοῦ προσώπου s. Kap. 2.1.5.3). Dies zeigt sich z. B. an der folgenden Stelle, an der Porphyrios das Problem bespricht, dass am Anfang des vierten Buches der *Ilias* gesagt wird, dass Hebe und nicht Ganymed in einer Götterversammlung den Göttern Wein einschenkt:<sup>420</sup>

κατηγοροῦσι τοῦ ποιητοῦ ὡς μαχόμενα λέγοντος, ὅταν ποτὲ μὲν τὸν Γανυμήδην οἶνοχόον εἶναι τῶν θεῶν λέγει, ποτὲ δὲ τὴν Ἥβην. οὐκοῦν λύσομεν ὀνόματι καὶ λέξει, ὅτι οὐχὶ τῶν θεῶν ἀλλὰ τοῦ Διὸς αὐτὸν οἶνοχόον ἀποφαίνει – ἔχει γὰρ ἡ λέξις οὕτως· „τὸν καὶ ἀνηρείψαντο θεοὶ Διὶ οἶνοχοεύειν“ –, ἡ δὲ Ἥβη τοῖς θεοῖς οἶνοχοεῖ· προσώπῳ δέ, ὅτι τὸ μὲν ἐκ τοῦ ποιητοῦ λέγεται, τὸ δὲ ἐξ Αἰνείου, ὃν εἰκὸς μεγαλύνειν τὸ αὐτοῦ γένος.

[Man wirft dem Dichter vor, dass er Widersprüchliches sagt, wenn er mal sagt, dass Ganymed der Mundschenk der Götter ist, und mal, dass Hebe es ist. Wir werden [sc. das Problem] nun lösen durch den Namen und die Sprache, weil sich zeigt, dass er nicht der Mundschenk der Götter, sondern von Zeus ist – die Formulierung lautet nämlich so: „und ihn entführten die Götter, um Zeus Wein einzuschenken“ –, Hera aber den Göttern Wein einschenkt. Durch die Figur, weil das eine vom Dichter gesagt wird, das andere aber von Aineas, der wahrscheinlich sein Geschlecht preist.]

Porphyrios erklärt also diesen vermeintlichen Widerspruch einerseits durch den sprachlich-philologischen Hinweis, dass Hebe den Göttern Nektar einschenkt, während Ganymed der Mundschenk des Zeus ist. Andererseits löst er den vermeintlichen Widerspruch dadurch, dass am Anfang des vierten Buches der Dichter Homer spricht, wohingegen an der anderen Textstelle die Figur Aineas spricht, der die Absicht verfolge, seine Familie glanzvoll dastehen zu lassen.

Ohne den Ausdruck λύσις ἐκ τοῦ προσώπου zu verwenden, löst Porphyrios durch eine Differenzierung auf der Ebene der Figurenreden das Problem, dass

<sup>420</sup> Porph. Il. 4,2 (Schrader 1880, 67,36–68,6; MacPhail 2011, 242). Vgl. Hom. Il. 4,1–3 und 20,234.

Hekabe und Hektor in der *Ilias* unterschiedliche Ansichten hinsichtlich der Frage äußern, ob vom Wein eine stärkende Wirkung ausgeht:<sup>421</sup>

οὐδὲν δὲ θαυμαστὸν, εἰ παρὰ τῷ Ποιητῇ ἐναντία λέγεται ὑπὸ διαφόρων φωνῶν. ὅσα μὲν γὰρ ἔφη αὐτὸς ἅψ' ἑαυτοῦ ἐξ ἰδίου προσώπου, ταῦτα δεῖ ἀκόλουθα εἶναι καὶ μὴ ἐναντία ἀλλήλοις. ὅσα δὲ προσώποις περιτίθῃσιν, οὐκ αὐτοῦ εἰσιν, ἀλλὰ τῶν λεγόντων νοεῖται. ὅθεν καὶ ἐπιδέχεται πολλάκις διαφωνίαν, ὥσπερ καὶ ἐν τούτοις.

[Es ist keineswegs verwunderlich, wenn bei dem Dichter [sc. Homer] von verschiedenen Stimmen Widersprüchliches gesagt wird. Alles, was er selbst von sich selbst aus in eigener Person gesagt hat, muss stimmig sein und darf sich nicht widersprechen. Alles, was er den Figuren zuordnet, gehört nicht zu ihm, sondern wird [sc. als Äußerung] der Sprechenden verstanden. Daher lässt er sogar oft eine Inkonsistenz zu, wie auch in diesem Fall.]

Porphyrrios betrachtet diese Stelle unter der Fragestellung, ob ein textkritischer Eingriff nötig ist. Da die Berücksichtigung der sprechenden Figuren eine Lösung des vermeintlichen Widerspruchs ermöglicht, erweist sich ein textkritischer Eingriff in seinen Augen als unnötig.<sup>422</sup>

### 3.2.3 Weitere Stellen zur Unterscheidung zwischen der Autor- und der Figurenrede und zur unterlassenen Differenzierung

Auch wenn der Ausdruck λύσις ἐκ τοῦ προσώπου erst mit Porphyrrios aufkommt und nicht nur das Redekriterium umfasst (s. Kap. 2.1.5.3 und Kap. 3.2.2), ist das Prinzip, vermeintliche Widersprüche durch die Frage, wer spricht, aufzulösen, älter und lässt sich schon bei Aristoteles antreffen,<sup>423</sup> wie das folgende Fragment belegt:<sup>424</sup>

Κρήτην ἐκατόμπολιν: διὰ τί ἐνταῦθα μὲν πεποίηκεν “ἄλλοι θ' οἱ Κρήτην ἐκατόμπολιν ἀμφενέμοντο”, ἐν δὲ τῇ Ὀδυσσεΐα εἰπὼν ὅτι ἔστιν ἡ Κρήτη καλὴ καὶ πείρα καὶ περίρρυτος, ἐπάγει “ἐν δ' ἀνθρώποι πολλοὶ ἀπειρέσιοι καὶ ἐνενήκοντα πόληες”; τὸ γὰρ ποτὲ μὲν

<sup>421</sup> Porph. Il. 6,265 (Schrader 1880, 100,4–9; MacPhail 2011, 116).

<sup>422</sup> Vgl. Nünlist (2009, 116f.), der auf die verschiedenen Stellen hinweist (116, Fn. 3), an denen Porphyrrios explizit von der λύσις ἐκ τοῦ προσώπου spricht, u. a.: Porph. Il. 1,42 (Schrader 1880, 4,3f.); 3,122 (Schrader 1880, 55,3–6; MacPhail 2011, 278); 4,2 (Schrader 1880, 67,36–68,6; MacPhail 2011, 242); 6,116 (Schrader 1880, 91,4–6); 6,488 (Schrader 1880, 104,19–22; MacPhail 2011, 122); 9,497 (Schrader 1880, 140,24–28). Hierbei ist zu beachten, dass Porphyrrios mit der λύσις ἐκ τοῦ προσώπου auch Probleme löst, indem er die handelnden und nicht nur die sprechenden Figuren in den Blick nimmt; s. Kap. 2.1.5.3.

<sup>423</sup> Vgl. Nünlist (2009, 116, Fn. 2).

<sup>424</sup> Arist. fr. 146 Rose = Schol. ext. B ad Hom. Il. 2,649. Vgl. auch Aristoteles' in der *Poetik* (Arist. Poet. 1461a4–9) formulierte, allgemeinere Regel, dass sich dichterische Probleme u. a. dadurch lösen lassen, dass man die handelnden und sprechenden Figuren betrachtet; s. Kap. 2.1.5.1.

ἐνενήκοντα ποτὲ δὲ ἑκατὸν λέγειν δοκεῖ ἐναντίον εἶναι. [. . .] Ἀριστοτέλης δὲ οὐκ ἄτοπὸν φησιν, εἰ μὴ πάντες τὰ αὐτὰ λέγοντες πεποίηται αὐτῶ· οὕτως γὰρ καὶ ἄλλήλοις τὰ αὐτὰ παντελῶς λέγειν ὄφελον.

[„Kreta mit ihren hundert Städten“: Warum hat er hier gedichtet „andere, die Kreta mit ihren hundert Städten bewohnten“, fügt aber in der *Odyssee*, wenn er sagt, dass Kreta schön, fruchtbar und von Wasser umflossen ist, hinzu „auf ihr gibt es unzählig viele Menschen und neunzig Städte“? Es erscheint doch widersprüchlich, einmal neunzig und einmal hundert zu sagen. [. . .] Aristoteles sagt aber, dass es nicht abwegig ist, wenn er nicht alle dasselbe hat sagen lassen. So müssten sie nämlich auch zueinander gänzlich dasselbe sagen.]

Das Problem, das an dieser Stelle diskutiert wird, besteht darin, dass Homer im zweiten Buch der *Ilias* im Kontext des Schiffskatalogs davon spricht, dass Kreta hundert Städte hat, wohingegen die Figur Odysseus gegenüber Penelope im 19. Buch der *Odyssee* von neunzig Städten spricht.<sup>425</sup> Auch wenn der letzte Satz des Fragmentes schwer verständlich ist, dürfte feststehen, dass Aristoteles den vermeintlichen Widerspruch durch die Unterscheidung anhand der Frage, wer spricht, löst. Wahrscheinlich meint Aristoteles im letzten Satz im Sinn einer *reductio ad absurdum*, dass unter dieser Prämisse (Widersprüche sind nicht erlaubt und der Parameter der sprechenden Person ist irrelevant) alle Figuren (und wahrscheinlich auch der Autor) ganz und gar dasselbe sagen müssten.<sup>426</sup>

In den Homerscholien wird der Unterschied zwischen der Autorrede und der Figurenrede u. a. in stilistischer Hinsicht dahingehend geltend gemacht, dass schmückende Beiwörter (*Epitheta ornantia*) als typisch für die Autorrede

<sup>425</sup> Vgl. Hom. Il. 2,649; Hom. Od. 19,173.

<sup>426</sup> Vgl. Hintenlang (1961, 67–69). Breitenberger sieht einen Widerspruch in der Tatsache, dass Aristoteles mit πάντες [alle] ausschließlich auf die Figuren verweise, obwohl der Kontext erfordere, dass das Verhältnis zwischen den Figuren und Homer erklärt wird. Hieraus schließt sie, dass die Aristotelische Lösung ursprünglich auf einen anderen Kontext bezogen war, in dem sich zwei epische Gestalten widersprachen, und von einem späteren Gelehrten (vielleicht Porphyrios) auf diese Art von Problem übertragen worden ist; vgl. Flashar et al. (2006, 383f.). Es besteht aber kein Grund zu dieser Annahme, da das Textverständnis, dass sich πάντες [alle] sowohl auf die Figuren als auch auf den Autor bezieht, ebenso wenig ausgeschlossen sein dürfte wie die Möglichkeit, dass αὐτῶ „wie er [sc. Homer]“ bedeutet. Vielmehr erscheint es unproblematisch, in einem weiteren Sinn sowohl die Figuren als auch den Autor als Personen (πρόσωπα) und in einem engeren Sinn nur die Figuren als solche zu betrachten. Hierfür sprechen Formulierungen wie ἐξ ἰδίου προσώπου (s. Fn. 421) oder *ex persona poetae* (s. Fn. 356 und 491) in Bezug auf den Dichter. Ferner impliziert das Prinzip, dass es nicht abwegig ist, wenn der Autor nicht alle Figuren dasselbe hat sagen lassen – vorausgesetzt, dass nur die Figuren gemeint sind – die Unterscheidung zwischen Autor und Figuren, so dass sich aus dieser Regel ableiten lässt, dass es nicht abwegig ist, wenn der Autor und die Figuren nicht dasselbe sagen.

angesehen wurden.<sup>427</sup> Dies wird in einem Papyrus-Kommentar zu derjenigen Stelle der *Ilias* deutlich, an der der Flussgott Skamander gegenüber Achill von seinem schönen Wasser spricht,<sup>428</sup> obwohl es voller Blut und Leichen ist. Der Papyrus-Kommentar enthält die Information, dass Dionysios von Sidon (2. Hälfte des zweiten Jahrhunderts v.Chr.) diese Stelle so erklärt hat, dass der Dichter in den Stil der einfachen Darstellung gefallen ist, obwohl die fraglichen Worte Teil einer Figurenrede sind.<sup>429</sup> Es handelt sich also um eine Ausnahme, bei der der Dichter – mit Platon gesprochen (s. Kap. 3.2.1.1) – nicht im Modus der Autorrede (ἀπλῇ διήγησις), sondern der Figurenrede (μίμησις) spricht und trotzdem ein schmückendes Beiwort verwendet.<sup>430</sup>

Auch Strabo benutzt die Unterscheidung zwischen der Autor- und der Figurenrede, um problematische Stellen bei Homer zu erklären. Hierzu gehört eine Stelle im 12. Buch der *Odyssee*, an der es heißt, dass das Ungeheuer Charybdis dreimal am Tag das Wasser einschlürft und wieder ausspeit.<sup>431</sup> Strabo geht wie Polybios davon aus, dass Homer Odysseus' Irrfahrt bei Sizilien stattfinden lässt, da dasjenige, was über Charybdis erzählt wird, eine fiktionale Ausgestaltung der Phänomene in der Straße von Messina sei (zu Polybios' und Strabos Konzepten der literarischen Fiktion s. Kap. 1.4.1.3). Während Polybios meint, dass sich die Diskrepanz, dass sich die dortige Strömung in Wirklichkeit zweimal und nicht dreimal am Tag ändert, dadurch erklärt, dass entweder ein Schreibfehler vorliegt, der emendiert werden muss, oder ein Irrtum des Dichters,<sup>432</sup> bietet Strabo die folgende Erklärung an:<sup>433</sup>

εἰ δὲ δις τῆς παλιρροίας γινομένης καθ' ἑκάστην ἡμέραν καὶ νύκτα ἐκεῖνος τρίς εἴρηκε  
 „τρίς μὲν γάρ τ' ἀνίστην ἐπ' ἡματι, τρίς δ' ἀναροιβδεῖ,“  
 λέγοιτ' ἂν καὶ οὕτως· οὐ γάρ κατ' ἄγνοίαν τῆς ἱστορίας ὑποληπτέον λέγεσθαι τοῦτο, ἀλλὰ  
 τραγῳδίας χάριν καὶ φόβου, ὃν ἡ Κίρκη πολὺν τοῖς λόγοις προστίθεισιν ἀποτροπῆς χάριν,

<sup>427</sup> Vgl. Nünlist (2009, 120 f.).

<sup>428</sup> Vgl. Hom. Il. 21,218.

<sup>429</sup> Vgl. Schol. pap. Hom. Il. 21,218, p. 98 Erbse: ὁ ποιητὴς ἐξέπεσεν εἰς τὴν διηγηματικὴν κατασκευὴν μιμητικῶν ὄντων τῶν λόγων. Für diēgēmatikós zur Bezeichnung der Autorrede in griechischen Scholien vgl. Nünlist (2009, 94–115), der den Begriff zwar mit „narrative“ oder „containing narrator-text“ oder „of the narrator“ wiedergibt, aber klarstellt (132 f.), dass die Unterscheidung zwischen dem Autor und dem Erzähler nicht antik ist.

<sup>430</sup> Dieselbe Vorstellung lässt sich auch prägnant an der folgenden Stelle antreffen (Schol. bT Hom. Il. 6,377ex.): τοῦ ποιητοῦ τὸ ἐπιθετον, οὐ τοῦ προσώπου. [Das Beiwort stammt vom Dichter, nicht von der Figur.] An dieser Stelle im 6. Buch der *Ilias* bezeichnet Hektor seine Frau Andromache als λευκώλενος [weißarmig].

<sup>431</sup> Vgl. Hom. Od. 12,105.

<sup>432</sup> Vgl. Polyb. 34,3,9–11 = Strabo 1,2,16.

<sup>433</sup> Strabo 1,2,36. Zu den Homerziten vgl. Hom. Od. 12,105–107.

ὥστε καὶ τὸ ψεῦδος παραμίγνυσθαι. ἐν αὐτοῖς γοῦν τοῖς ἔπεισι τούτοις εἶρηκε μὲν οὕτως ἡ Κίρκη  
 „τρίς μὲν γάρ τ' ἀνίσχιν ἐπ' ἥματι, τρίς δ' ἀναροιβδεῖ  
 δεινόν· μὴ σὺ γε κείθι τύχοις, ὅτε ροιβδήσειε· οὐ  
 γάρ κεν ῥύσαιτό σ' ὑπὲρ κακοῦ οὐδ' Ἑνοσίχθων.“

[Und wenn er, obwohl der Strömungswechsel zweimal im Laufe eines Tages und einer Nacht erfolgt, sagt, er finde dreimal statt – „Dreimal gurgelt sie täglich es aus, und schlürft es dreimal hinein“ –, so ist es durchaus möglich, das zu sagen: Man soll nämlich nicht meinen, dies werde aus Unkenntnis der Tatsachen gesagt; vielmehr geschieht es um des Dramatischen und des Schreckens willen, den Kirke zur Abschreckung in solchem Maße ihren Worten beigibt, dass sie auch Unwahrheit daruntermischt. Jedenfalls hat Kirke in eben diesen Versen zwar folgendermaßen gesprochen: „Dreimal gurgelt sie täglich es aus, und schlürft es dreimal schrecklich hinein. Weh dir, sofern du der Schlürfenden nahest! Selbst Poseidon könnte dich nicht dem Verderben entreißen.“]

Strabo erklärt die hier zur Diskussion stehende Diskrepanz zwischen der Homerischen Darstellung und der Wirklichkeit nicht als literarische Fiktion, sondern als Information, die Kirke Odysseus erteilt und das Ziel hat, dramatischen Schrecken zu erregen. Somit benutzt er für sein Erklärungsmodell die Figur Kirke, um den Autor Homer von dem Vorwurf der Unkenntnis zu entlasten.<sup>434</sup> Hinzu kommt, dass er Kirke etwas unterstellt, was in nahezu jeder Erzählung vorkommt, nämlich Übertreibung,<sup>435</sup> wie im Folgenden noch deutlicher wird:<sup>436</sup>

καὶ μὴν παρέτυχέ τε τῇ ἀναροιβδήσει ὁ Ὀδυσσεὺς καὶ οὐκ ἀπώλετο, ὥς φησιν αὐτός  
 „ἡ μὲν ἀνεροιβδήσε θαλάσσης ἀλμυρὸν ὕδωρ·  
 αὐτὰρ ἐγὼ ποτὶ μακρὸν ἐρινεὸν ὑψόσ' ἀερθεῖς,  
 τῷ προσφύς ἐχόμεν, ὥς νυκτερίς.“

**434** Vgl. Strabo 1,2,23, wo Strabo in ähnlicher Absicht zwischen dem Autor Homer und der Figur Menelaos unterscheidet.

**435** Für diese Einschätzung vgl. (neben Strabo) Arist. Poet. 1460a17f.: τὸ δὲ θαυμαστὸν ἡδύ· σημείον δέ, πάντες γὰρ προστιθέντες ἀπαγγέλλουσιν ὡς χαριζόμενοι [Dasjenige, was Staunen erregt, ist angenehm; das zeigt sich daran, dass alle beim Geschichtenerzählen übertreiben, weil sie Gefallen finden wollen.]; Quint. inst. 8,6,75: *est autem in usu vulgo quoque et inter inruditos et apud rusticos, videlicet quia natura est omnibus augendi res vel minuendi cupiditas insita nec quisquam vero contentus est; sed ignoscitur, quia non adfirmamus*. [Sie [sc. die Hyperbel] ist aber auch in allgemeinem Gebrauch bei Ungebildeten und Leuten vom Land, und zwar deshalb, weil allen von Natur aus die Begierde, Dinge größer oder kleiner zu machen, angeboren ist und niemand mit der Wahrheit zufrieden ist; aber man verzeiht ihr, weil wir sie nicht mit Nachdruck behaupten.] Zur Hyperbel vgl. Naschert (1998).

**436** Strabo 1,2,36. Für das erste Homerzitat vgl. Hom. Od. 12,431–433. Für τρισμακάρες Δαναοί [dreimal selige Griechen] vgl. Hom. Od. 5,306; für ἀσπασίη τρίλλιστος [endlich, dreimal erfleht] vgl. Hom. Il. 8,488; und für τριχθά τε καὶ τετραχθά [dreifach und vierfach] vgl. Hom. Il. 3,363 und Hom. Od. 9,71; Radt (2002, 109).



εἶτα περιμείνας τὰ ναύαγια καὶ λαβόμενος πάλιν αὐτῶν σώζεται, ὥστ' ἐψεύσατο ἡ Κίρκη. ὡς οὖν τοῦτο, κάκεινο τὸ „τρίς μὲν γάρ τ' ἀνίησιν ἐπ' ἡματι“ ἀντὶ τοῦ „δὶς“, ἅμα καὶ τῆς ὑπερβολῆς τῆς τοιαύτης συνήθους πᾶσιν οὔσης, τρισμακαρίους καὶ τρισαθλίους λεγόντων· καὶ ὁ ποιητὴς „τρισμάκαρες Δαναοί“ καὶ „ἄσπασίη τρίλλιστος“ καὶ „τριχθὰ τε καὶ τετραχθὰ.“

[Dennoch hat Odysseus die Rückschlüpfung erlebt und ist nicht umgekommen, wie er selbst erzählt: „Diese verschlang anjetzo des Meeres salzige Fluten, ich aber hob mich empor, an des Feigenbaumes Gezweige angeklammert, und hing wie die Fledermaus.“ Dann wartet er auf die Schiffstrümmer, greift sie wieder und rettet sich: also hat Kirke nicht die Wahrheit gesagt. Ebenso nun wie dies ist auch jenes „dreimal gurgelt sie täglich es aus“ statt „zweimal“ gesagt, wozu noch kommt, dass eine Übertreibung dieser Art allgemein üblich ist: sagt man doch „dreimal selig“ und „dreimal unglücklich“ (und der Dichter „dreimal selige Griechen“ und „endlich, dreimal erlebt“ und „dreifach und vierfach“).]

Strabo zufolge hat also Kirke die Gefahr, die von Charybdis ausgeht, übertrieben, um Odysseus noch eindringlicher vor ihr zu warnen. Um diese Ansicht zu stützen, weist Strabo darauf hin, dass die übertriebene Rede von „dreimal“ eine Stilfigur darstellt, die zum normalen Sprachgebrauch gehört.

Plutarch benutzt in seinem Essay *De audiendis poetis*, in dem er die Frage erörtert, wie die jungen Menschen die Dichtung rezipieren sollen, die Unterscheidung zwischen der Autor- und der Figurenrede als eines von vielen Mitteln, um problematische Dichterstellen zu erklären, und zwar ethisch anstößige Stellen. Plutarch leitet die Notwendigkeit der Unterscheidung zwischen der Autorrede und der Figurenrede aus dem Umstand ab, dass die Dichtung zu den mimetischen Künsten gehört.<sup>437</sup> Folglich müsse der Dichter die Menschen als Figuren so darstellen, wie sie sind, also gute Menschen als gute Figuren und schlechte Menschen als schlechte Figuren, worin sich das Prinzip der Angemessenheit (*πρέπον/ aptum*) erblicken lässt.<sup>438</sup> Für den Rezipienten der Dichtung bedeutet dies im Umkehrschluss, dass er die Taten und Worte der Figuren nicht als Äußerungen oder

<sup>437</sup> Vgl. Plut. mor. 17f: ἔτι δὲ μᾶλλον ἐπιστήσομεν αὐτὸν ἅμα τῷ προσάγειν τοῖς ποιήμασιν ὑπογράφοντες τὴν ποιητικὴν ὅτι μιμητικὴ τέχνη καὶ δύναμις ἐστὶν ἀντίστροφος τῇ ζῳγραφίᾳ. [Wir werden ihn [sc. den jungen Mann] noch mehr kontrollieren, dadurch dass wir ihn mit dem Hinweis in die Dichtung einführen, dass die Dichtkunst eine nachahmende Kunst und Fähigkeit ist, die das Gegenstück zur Malerei bildet.] Zum nachahmenden Charakter der Dichtung und anderer Künste vgl. den Platonischen und den Aristotelischen *Mimesis*-Begriff (s. Kap. 1.1.3.2, Kap. 1.4.1.2, Kap. 3.2.1.1 und Kap. 3.2.1.2). Zu Plutarch s. Kap. 2.1.5.2.

<sup>438</sup> Zur Angemessenheit s. auch Kap. 2.1.3 und Kap. 2.1.4.

(im Fall von schlechten Wertvorstellungen) sogar als Empfehlungen des Dichters verstehen darf, wie insbesondere die folgende Stelle vor Augen führt:<sup>439</sup>

καὶ τὸ  
 „εἴπερ γὰρ ἀδικεῖν χρή, τυραννίδος πέρι  
 κάλλιστον ἀδικεῖν“  
 καὶ τὸ  
 „τοῦ μὲν δικαίου τὴν δόκησιν ἄρτυσο  
 τὰ δ' ἔργα τοῦ πᾶν δρῶντος· ἔνθα κερδανεῖς“  
 καὶ  
 „τάλαντον ἢ προῖξ, μὴ λάβω; ζῆν δ' ἔστι μοι  
 τάλαντον ὑπεριδόντι; τεύξομαι δ' ὕπνου  
 προέμενος; οὐ δώσω δὲ κἂν Ἄιδου δίκην  
 ὡς ἡσεβηκῶς εἰς τάλαντον ἀργυροῦν;“  
 μοχθηροὶ μὲν εἰσι λόγοι καὶ ψευδεῖς, Ἐτεοκλεῖ δὲ καὶ Ἴξιονι καὶ τοκογλύφῳ πρεσβύτῃ  
 πρέποντες. ἂν οὖν ὑπομνησκώμεν τοὺς παῖδας ὅτι ταῦτ' οὐκ ἐπαινοῦντες οὐδὲ δοκιμάζοντες  
 ἀλλ' ὡς ἄτοπα καὶ φαῦλα φαύλοις καὶ ἀτόποις ἦθεσι καὶ προσώποις περιτιθέντες γράφουσιν,  
 οὐκ ἂν ὑπὸ τῆς δόξης βλάπτοντο τῶν ποιητῶν.

[Auch die Aussage „Wenn es nämlich nötig ist, Unrecht zu tun, ist es das Schönste, es für ein Königreich zu tun“ und die Aussage „Gewinn das Ansehen des gerechten Mannes, aber die Taten desjenigen, der alles tut; davon wirst du profitieren“ und „Ein Talent als Mitgift. Soll ich sie nicht nehmen? Kann ich leben, wenn ich einem Talent keine Beachtung schenke? Werde ich schlafen können, wenn ich es mir entgehen lasse? Werde ich im Hades nicht büßen, wenn ich gegenüber einem Silbertalent etwas Unrechtes getan habe?“ sind verkommene und falsche Reden, die für Eteokles und Ixion und einen alten Wucherer angemessen sind. Wenn wir nun die jungen Menschen daran erinnern, dass die Dichter dies schreiben, ohne es zu loben oder positiv zu bewerten, sondern indem sie Absurdes und Schlechtes schlechten und absurden Charakteren und Personen beilegen, dürfte die Ansicht der Dichter ihnen keinen Schaden zufügen.]

Plutarch löst also das Problem, dass bei Euripides und anderen Autoren moralisch verwerfliche Äußerungen getätigt werden, die schlechten Einfluss auf Kinder und Jugendliche ausüben können, durch den Hinweis darauf, dass Figurenreden vorliegen, die bestimmten Charakteren in den Mund gelegt werden: an der ersten Stelle, einem Zitat aus Euripides' Tragödie *Phoenissae*, spricht Eteokles, der gegen seinen Bruder Polyneikes und um die Macht in Theben kämpft.<sup>440</sup> In dem zweiten

<sup>439</sup> Plut. mor. 18d–f. Die Rede von der Ansicht der Dichter (ἡ τῶν ποιητῶν δόξα) im letzten Satz ist etwas problematisch, da in den zitierten Dramen die Figuren reden. Vielleicht ist dieser Ausdruck in dem allgemeinen Sinn zu verstehen, dass der Dichter die Figuren sagen lässt, was ihnen angemessen ist, so dass es sich in einem weiteren Sinn um die Ansicht des Dichters handelt.

<sup>440</sup> Vgl. Eurip. Phoin. 524 f.

Zitat, das einer anderen Tragödie (wahrscheinlich *Ixion*) des Euripides entstammt, äußert sich Ixion, der für seinen Mord an Deioneus, dem Vater seiner Frau Dia, bekannt war. Und in der dritten Figurenrede spricht ein alter Wucherer, eine Figur aus einer unbekannten Komödie.<sup>441</sup>

Auch wenn die Unterscheidung zwischen der Autor- und der Figurenrede somit als erzähltheoretisches Allgemeinwissen der Antike betrachtet werden kann, zeigen andere Stellen, dass sie nicht so konsequent (und schon gar nicht rigoros) für das Textverstehen genutzt wurde, wie man als moderner Interpret meinen könnte. Die Tatsache, dass eine Figur spricht, reichte allein noch nicht aus, um die entsprechenden Aussagen im Sinn einer strikten Trennung dem Autor ab- und der Figur zuzusprechen. Plutarch selbst löst an anderen Stellen von *De audiendis poetis* das Problem von ethisch anstößigen Stellen nicht – zumindest nicht vorrangig – durch die Unterscheidung von Autor- und Figurenrede, obwohl es sich um Tragödienverse handelt, in denen naturgemäß die Figuren und nicht der Dichter spricht:<sup>442</sup>

„πόλλ', ὦ τέκνον, σφάλλουσιν ἄνθρώπους θεοί.“  
 „τὸ ῥᾶστον εἶπας, αἰτιάσασθαι θεοῦς.“  
 καὶ πάλιν  
 „χρυσοῦ σὲ πλήθει, τούσδε δ' οὐ χαίρειν χρεῶν.“  
 „σκαιὸν τὸ πλουτεῖν κἄλλο μὴδὲν εἰδέναι“  
 καί  
 „τί δῆτα θύειν δεῖ σε καθανούμενον;“  
 „ἄμεινον· οὐδεὶς κάματος εὐσεβεῖν θεοῦς.“

[„Häufig, mein Kind, täuschen die Götter die Menschen.“ „Du hast das Einfachste gesagt: die Götter beschuldigen.“ Und wiederum: „Du darfst dich an einer Menge Gold erfreuen, diese nicht.“ „Es ist tölpelhaft, reich zu sein und nichts anders zu wissen/können.“ und „Wozu ist es denn nötig, zu opfern, wenn du eh sterben wirst?“ „Es ist besser; es ist keine Mühe, die Götter zu verehren.“]

Vielmehr empfiehlt Plutarch mit Blick auf diese Textstellen das Prinzip, die ethisch anstößigen mit moralisch korrekten Aussagen zu vergleichen und die schlechten Stellen zu verwerfen. Gerade hieran kann man erkennen, dass Plutarchs Fokus nicht auf der Erzähltheorie liegt, sondern dass das dominante Thema zumindest in diesem Teil des Essays die Frage darstellt, wie sich problematische Dichterstellen erklären lassen. Dabei stellt die Unterscheidung zwischen der Autor- und der Figurenrede *eine* Lösung und das Prinzip, dass sich der Autor bei widersprüchlichen Äußerungen, insbesondere Wertvorstellungen,

<sup>441</sup> Vgl. Hunter und Russell (2011, 103f.).

<sup>442</sup> Plut. mor. 20d.

hinter der ethisch besseren Aussage verbirgt, eine andere – teilweise aber mit der ersteren verbundene – Lösung dar:<sup>443</sup>

ὅπου μὲν οὖν αὐτοῖς τὸ τιθεῖναι σύνεγγυς ἐκφανεῖς ποιεῖ τὰς ἀντιλογίας, δεῖ τῷ βελτίονι συνηγορεῖν [. . .].

[Wenn nun das dichte Nebeneinanderstellen hiervon [sc. von dichterischen Aussagen] die Widersprüche deutlich macht, muss man die bessere Seite vertreten.]

Folglich illustrieren die zuvor zitierten Dichterstellen die Methode, widersprüchliche Aussagen, die sich bei demselben Dichter, nämlich Euripides (leider sind uns diese Zitate nur fragmentarisch überliefert),<sup>444</sup> finden, dadurch zu lösen, dass die ethisch korrekte Stelle ihrem Inhalt nach dem Autor und die anstößige Stelle der jeweiligen Figur zugeschrieben wird:<sup>445</sup>

ὅσα δ' εἴρηται μὲν ἀτόπως εὐθὺς δ' οὐ λέλυται, ταῦτα δεῖ τοῖς ἀλλαχόθι πρὸς τὸυναντίον εἰρημένους ὑπ' αὐτῶν ἀνταναιρεῖν, μὴ ἀχθομένους τῷ ποιητῇ μηδὲ χαλεπαίνοντας ἀλλ' ἐν ᾗθει καὶ μετὰ παιδιᾷς λεγόμενοις.

[Alles, was absurd gesagt ist und nicht sofort gelöst ist, müssen wir gegen dasjenige stellen, was anderswo von denselben [sc. Dichtern] in gegensätzlicher Weise gesagt ist; dabei dürfen wir nicht dem Dichter zürnen und es ihm übelnehmen, sondern demjenigen, was in Figurenrede und unernst gesagt wurde.]

Daher stellt der Vergleich von Figurenreden das Kriterium dar, mit dessen Hilfe sich sicherstellen lässt, ob die Ansicht des (dramatischen) Autors vorliegt oder nicht. Eine unausgesprochene Prämisse ist dabei, dass die Autoren der analysierten Texte (die Attischen Tragiker, Homer und andere Dichter) als integrale Persönlichkeiten anzusehen sind.

### 3.2.4 Zum Verhältnis zwischen dem Autor und seinen Figuren

In der Antike wurde nicht nur keine Dissoziierung zwischen dem Autor und dem Erzähler vorgenommen, sondern die historisch-biographische (oder biographistische) Interpretation von – insbesondere dichterischen – Erzählungen ging so weit, dass man bei homodiegetischen Erzählungen das literarische Ich i. d. R. mit dem Autor identifiziert hat – außer bei Namensverschiedenheit, aber auch diese Diskrepanz wurde nicht immer als schlagendes Gegenargument wahrgenommen.

<sup>443</sup> Plut. mor. 20c–d.

<sup>444</sup> Vgl. Hunter und Russell (2011, 116).

<sup>445</sup> Plut. mor. 20d–e.

Einschränkend muss ferner hinzugefügt werden, dass Autoren von homodiegetischen Werken geltend gemacht haben, dass das literarische Ich sich durch fiktive Handlungen oder Merkmale vom Autor unterscheidet, und die Rezipienten grundsätzlich mit dieser Möglichkeit gerechnet haben werden. Bei heterodiegetischen Erzählungen hat man den Autor teilweise in den Figuren erkannt, also nicht strikt zwischen der Autor- und der Figurenrede unterschieden, obwohl diese Unterscheidung an sich bekannt war, wie die vorigen Unterkapitel gezeigt haben.<sup>446</sup> In vielen Fällen können wir kaum entscheiden, wie adäquat die antiken autorzentrierten Textanalysen sind. Im Folgenden soll zunächst das Verhältnis zwischen dem Autor und den Figuren in der Heterodiegeese beleuchtet werden (Kap. 3.2.4.1), bevor die Reflexionen über den Autor in der Homodiegeese (das literarische Ich) präsentiert werden (Kap. 3.2.4.2).

### 3.2.4.1 Zum Verhältnis zwischen dem Autor und den Figuren in der Heterodiegeese

Aufschlussreich für die Frage nach dem Autor in der Heterodiegeese ist Aristoteles' in der *Rhetorik* formulierte Lehre, dass es manchmal zweckmäßiger ist, einer anderen Person als Sprachrohr seine eigenen Gedanken und Worte in den Mund zu legen. Seine Beispiele zeigen, dass er u. a. Figurenreden, die sich in Archilochos' Jamben finden, als Aussagen des Autors versteht, der sich hinter seinen Figuren verbirgt:<sup>447</sup>

εἰς δὲ τὸ ἥθος, ἐπειδὴ ἕνια περὶ αὐτοῦ λέγειν ἢ ἐπίφθορον ἢ μακρολογίαν ἢ ἀντιλογίαν ἔχει, καὶ περὶ ἄλλου ἢ λοιδορίαν ἢ ἀγροικίαν, ἕτερον χρὴ λέγοντα ποιεῖν, ὅπερ Ἴσοκράτης ποιεῖ ἐν τῷ Φιλίππῳ καὶ ἐν τῇ Ἀντιδόσει, καὶ ὡς Ἀρχιλόχος ψέγει· ποιεῖ γὰρ τὸν πατέρα λέγοντα περὶ τῆς θυγατρὸς ἐν τῷ ἰάμβῳ „χρημάτων δ' ἀελλπτον οὐθέν ἐστιν οὐδ' ἀπώμοτον“, καὶ τὸν Χάρωνα τὸν τέκτονα ἐν τῷ ἰάμβῳ οὗ ἀρχὴ „οὐ μοι τὰ Γύγεω“. καὶ ὡς Σοφοκλῆς τὸν Αἴμονα ὑπὲρ τῆς Ἀντιγόνης πρὸς τὸν πατέρα ὡς λεγόντων ἐτέρων.

[Was aber den Charakter angeht, so muss man, weil einiges über sich selbst zu sagen entweder Neid weckt oder weitschweifig ist oder Gegenrede herausfordert und es über einen anderen zu sagen entweder schmähend oder roh ist, einen anderen einführen, der redet, was Isokrates im *Philippos* tut und in der *Antidosis* und wie Archilochos Kritik übt; denn er lässt den Vater über seine Tochter sagen/sprechen in dem Jambus: „Kein Ding ist unverhofft,

<sup>446</sup> Zur antiken *persona*-Theorie und zum Problem des lyrischen Ich vgl. Seibert (2014, 64–71); Fischer (2007); Hose (2003); Mayer (2003); Clay (1988). Zum Ich in der römischen Elegie vgl. Dengler (2017). Zu Ovids elegischem Ich vgl. Volk (2005). Zum Verhältnis zwischen den Figuren, dem Autor und der Realität in Servius' Kommentar zu Vergils *Eclogen* vgl. Tischer (2015); Korenajak (2003).

<sup>447</sup> Arist. rhet. 1418b23–33 mit einer Übersetzung nach Rapp (2002, 162). Zu dieser Stelle vgl. Rapp (2002, 985f.) und Hose (2003, 52).

auch nichts, von dem man schwört, dass es nicht sei.“ Und er führt den Zimmermann Charon in dem Jambus ein, der beginnt mit: „Nichts bedeutet mir der Reichtum des Gyges.“ Auch wie Sophokles den Haimon zugunsten von Antigone zu seinem Vater sprechen lässt, als würden es andere sagen.]

In den von Aristoteles zitierten Beispielen vertritt – nach seinem Verständnis – jeweils eine Figur als Sprachrohr die Ansicht des Autors (im letzten Fall schiebt eine Figur die Verantwortung für den Inhalt der Rede auf eine Figurengruppe), wobei die Form der Rede (direkte oder indirekte Rede) irrelevant ist. In Isokrates’ Rede an den Makedonenkönig Philipp paraphrasiert nämlich der Redner an einer Stelle die Ansicht seiner Schüler (und vielleicht auch anderer Zuhörer), die seine ursprünglich geplante Rede gehört, seiner Argumentation zugestimmt und anschließend der Hoffnung Ausdruck verliehen haben (sollen), dass Philipp seinen Irrtum einsieht und den Krieg mit Athen wegen Amphipolis beendet.<sup>448</sup> In der *Antidosis* berichtet Isokrates davon, dass ein Freund ihn davor gewarnt habe, vor Gericht auf seinen untadeligen Charakter und Lebensweise zu sprechen zu kommen, da er auf diese Weise Neid und Missgunst der Richter auf sich ziehen würde. Isokrates zitiert dessen Worte und distanziert sich anschließend insofern von diesem Ratschlag, als er insinuiert, dass die Richter keinen Grund haben und es nicht ihrer Wesensart entspricht, neidisch und missgünstig zu sein.<sup>449</sup>

Archilochos’ Jamben sind uns nur fragmentarisch überliefert. Wir verdanken es zwar Aristoteles, dass er an dieser Stelle Aufschluss darüber erteilt, dass Archilochos in dem einen Tetrameter die Figurenrede eines Vaters einführt, der sich über seine Tochter äußert. Es ist aber nicht sicher, an welcher Stelle diese Figurenrede beginnt, und die fragmentarische Überlieferung dieses Jambus lässt kein Urteil darüber zu, wie adäquat Aristoteles’ Einschätzung ist:<sup>450</sup>

χρημάτων ἄελπτον οὐδέν ἐστιν οὐδ’ ἀπώμοτον  
 οὐδὲ θαυμάσιον, ἐπεὶ δὲ Ζεὺς πατὴρ Ὀλυμπίων  
 ἐκ μεσαμβρίας ἔθηκε νύκτ’, ἀποκρύψας φάος  
 ἡλίου τλάμποντος, λυγρόντ’ δ’ ἦλθ’ ἐπ’ ἀνθρώπους δέος.

**448** Vgl. Isokr. or. 5,4–7. Möglicherweise bezieht sich Aristoteles auch noch auf eine andere Stelle derselben Rede, an der sich indirekte und direkte Rede der Schüler abwechseln, die Isokrates zu bedenken gegeben haben (sollen), dass es vermessen sei, Philipp einen Rat zu erteilen und obendrein zum Frieden zu raten. All diese Bedenken habe Isokrates anschließend ausgeräumt und derart großen Zuspruch von ihnen erfahren, dass sie ihn dazu drängten, Philipp die ausgearbeitete Rede vorzutragen; vgl. Isokr. or. 5,17–23. Zu Isokrates’ Reden vgl. die Übersetzungen von Brodersen (1993/1997).

**449** Vgl. Isokr. or. 15,141–152. Zur *Antidosis* vgl. den Kommentar von Too (2008).

**450** Arch. fr. 122 West (1989) mit der Übersetzung von Nickel (2003, 107).

ἐκ δὲ τοῦ καὶ πιστὰ πάντα κάπνιπτα γίνεται  
 ἀνδράσιν· μηδεὶς ἔθ' ὑμέων εἰσορέων θαυμαζέτω  
 μηδ' ἐὰν δελφῖσι θῆρες ἀνταμείψωνται νομὸν  
 ἐνάλιον, καὶ σφιν θαλάσσης ἤχέεντα κύματα  
 φίλτερ' ἡπείρου γένηται, τοῖσι δ' ὑλέειν ὄρος.

Ἀρ]χηνακτίδης  
 ]ήτου πάϊς[  
 ]τύθη γάμωι[  
 ]..αἶνε..[  
 ]νεῖν·  
 ]  
 ἀν]δράσιν·  
 ].[.].[

[Es gibt nichts Unerwartetes mehr, nichts, was man ableugnen könnte, nichts Staunenswertes, seitdem Zeus, der Vater der Olympier, aus Mittag machte Nacht, als er das strahlende Licht der Sonne verbarg und feige Angst die Menschen überkam. Seitdem wird alles glaubhaft und möglich den Menschen. Keiner von euch darf sich noch darüber wundern, wenn er sieht, wie die Tiere auf dem Land mit den Delphinen ihre Weide tauschen im Meer und ihnen die tosenden Wellen des Meeres willkommener sind als das Land, diesen aber das walddreiche Gebirge.

. . . Archenaktides . . .  
 . . . Sohn des . . .  
 . . . zur Hochzeit  
 . . .  
 . . .  
 . . . den Menschen  
 . . .]

Das Problem besteht darin, dass Aristoteles' Aussage über Archilochos' ersten Jambus („er lässt den Vater über seine Tochter sagen/sprechen in dem Jambus [. . .]“) zweierlei bedeuten kann: Entweder spricht der Vater schon in diesem Vers und somit wohl am Anfang des Tetrameters. Oder die Figurenrede setzt erst später ein und Aristoteles sagt nur, dass der Jambus, auf den er sich bezieht, mit diesen Worten beginnt – so wie er es explizit beim zweiten Archilochos-Zitat tut, indem er die Wendung οὗ ἄρχῃ [der beginnt mit] benutzt. Etwas wahrscheinlicher scheint die erste Möglichkeit zu sein, da dieser Jambus mit allgemeinen Reflexionen darüber beginnt, dass alles möglich ist. Diese Überlegungen könnte man als Autorkommentar bezeichnen. Vermutlich ist dieser Charakter der geäußerten Gedanken der Grund dafür, dass Aristoteles davon ausgeht, dass der Vater der Braut das Sprachrohr des Autors ist.

In ähnlicher Weise ist auch der zweite Jambus zwar an einer anderen Stelle etwas ausführlicher überliefert, lässt aber aufgrund seines fragmentarischen

Zustandes nur bedingt Aufschluss darüber zu, inwiefern der Autor Archilochos den Zimmermann Charon als Sprachrohr benutzt:<sup>451</sup>

οὐ μοι τὰ Γύγεω τοῦ πολυχρύσου μέλει  
οὐδ' εἰλέ πώ με ζῆλος οὐδ' ἀγαίομαι  
θεῶν ἔργα, μεγάλης δ' οὐκ ἐρῶ τυραννίδος·  
ἀπόπροθεν γάρ ἐστιν ὀφθαλμῶν ἑμῶν.

[Nichts bedeutet mir der Reichtum des Gyges, und noch nie packte mich der Neid, ich bewundere nicht einmal die Werke der Götter und ich wünsche mir keine große Herrschaft. Denn das liegt ganz außerhalb meines Gesichtskreises.]

Vermutlich ist es auch in diesem Fall so, dass der Beginn der Figurenrede zusammenfällt mit derjenigen Stelle, an der die Figur (Charon) – Aristoteles zufolge – die Ansichten des Autors Archilochos preisgibt. In diesem Jambus wird erstens die Tugend der Bescheidenheit der Figur der Anlass dazu sein, Rückschlüsse auf den Autor zu ziehen, und zweitens der Umstand, dass die Annahme von Bescheidenheit mit denjenigen Informationen über Not und Armut kongruiert, die Archilochos in den anderen Jamben über sich bekannt gibt.<sup>452</sup>

Im letzten Beispiel, das aus Sophokles' Tragödie *Antigone* stammt, gibt die Figur Haimon in indirekter Rede gegenüber seinem Vater Kreon, dem König von Theben, die Meinung des Volkes wieder, das Mitleid für Antigone empfindet, die ihren Bruder Polyneikes beerdigt hat und zur Strafe lebendig begraben werden soll.<sup>453</sup> Dieses Beispiel illustriert weniger eine Figur als Sprachrohr des Autors, als dass es die nachvollziehbare Ansicht belegt, dass sich eine Figur auf die landläufige Meinung beruft und sich hinter dieser versteckt.

### 3.2.4.1.1 Exkurs: Zum Verhältnis zwischen dem Autor und den Figuren in Ciceros Lehrwerk *De oratore*

Die uns überlieferten Reflexionen über das Verhältnis zwischen dem Autor und den Figuren in *De oratore* zeigen, dass es möglich und schlüssig ist, den Autor hinter seinen Figuren zu sehen. Quintilian trifft die Einschätzung, dass Cicero in *De oratore* die Figur Crassus zumindest partiell als sein Sprachrohr benutzt.

<sup>451</sup> Arch. fr. 19 West (1989) mit der Übersetzung von Nickel (2003, 23).

<sup>452</sup> Vgl. Kritias' Reflexionen über Archilochos, die er dessen Jamben entnommen hat (s. Fn. 468 und 469).

<sup>453</sup> Vgl. Soph. Antig. 688–700.



Diese Auffassung äußert er in einem Kontext, in dem er den Nutzen von schriftlichen Übungen bespricht:<sup>454</sup>

nec inmerito M. Tullius hunc [sc. stilum] „optimum effectorem ac magistrum dicendi“ vocat, cui sententiae personam L. Crassi in disputationibus quae sunt de Oratore adsignando iudicium suum cum illius auctoritate coniunxit.

[Und nicht zu Unrecht nennt Marcus Tullius dies [sc. das Schreiben] „den besten Hervorbringer und Lehrer des Redens“; indem er in den Erörterungen, die über den Redner handeln, die Figur des Lucius Crassus dieser Meinung zuwies, hat er sein Urteil mit dessen Autorität verbunden.]

Dabei bezieht sich Quintilian auf eine Stelle im ersten Buch von *De oratore*, an der der Ciceronische Crassus die nahezu gleichlautende Äußerung tätigt.<sup>455</sup> Ferner ist es möglich, dass Quintilian eine Stelle aus Ciceros *Brutus* vor Augen schwebt, an der Cicero auf seine eigenen Lehrjahre zurückblickt und davon berichtet, dass er viele Redeübungen, und zwar insbesondere schriftlicher Natur, betrieben hat.<sup>456</sup>

Ein weiterer Grund, aus dem Quintilian den Ciceronischen Crassus mit Cicero identifiziert, liegt in dessen Ansicht über den Nutzen von Übersetzungsübungen aus dem Griechischen ins Lateinische:<sup>457</sup>

vertere Graeca in Latinum veteres nostri oratores optimum iudicabant. id se L. Crassus in illis Ciceronis de Oratore libris dicit factitasse. id Cicero sua ipse persona frequentissime praecipit, quin etiam libros Platonis atque Xenophontis edidit hoc genere tralatos.

[Unsere alten Redner hielten es für das beste, Griechisches ins Lateinische zu übersetzen. Lucius Crassus sagt in Ciceros bekannten Büchern über den Redner, dass er es häufig getan habe. Cicero selbst lehrt es in eigener Person sehr häufig, ja er hat sogar Bücher von Platon und Xenophon auf diese Weise übersetzt und herausgegeben.]

Auch hier liegt ein Bezug auf eine Stelle im ersten Buch von *De oratore* vor, an der der Ciceronische Crassus von seinen griechisch-lateinischen Übersetzungen spricht.<sup>458</sup> Diejenigen Textstellen hingegen, an denen Cicero in eigener Person diese Übersetzungsübungen empfiehlt, sind uns nicht überliefert.<sup>459</sup>

<sup>454</sup> Quint. inst. 10,3,1.

<sup>455</sup> Vgl. Cic. de orat. 1,150: *stilus optimus et praestantissimus dicendi effector ac magister*. [Das Schreiben ist der beste und hervorstechendste Hervorbringer und Lehrer des Redens.]

<sup>456</sup> Vgl. Cic. Brut. 321.

<sup>457</sup> Quint. inst. 10,5,2.

<sup>458</sup> Vgl. Cic. de orat. 1,155.

<sup>459</sup> Vgl. Mayer (2003, 63, Fn. 11), der die plausible Annahme äußert, dass sich Quintilian auf Briefe bezieht, die verloren sind. Für Ciceros griechische Übungen vgl. aber seine Aussage (Cic. Brut. 310), dass er in seiner Jugend sowohl auf Latein als auch insbesondere auf Griechisch deklamiert hat, und die griechischen Thesen, deren Pro und Contra Cicero erwogen

Man könnte zwar meinen, dass Quintilian, wenn er die Figur Crassus zumindest partiell als Ciceros Sprachrohr ansieht, konsequenterweise den anderen Hauptunterredner des Dialogs, Antonius, nicht als Ciceros Sprachrohr betrachtet. So einfach ist Quintilians Autor-Figuren-Verständnis allerdings nicht, dass er den Autor mit *einer* Figur identifiziert und folglich ausschließt, dass er zumindest partiell auch in anderen Figuren zum Vorschein kommt. Vielmehr ist es in jedem Einzelfall eine Frage des Inhalts, die darüber entscheidet, ob auch die Ansicht des Autors angenommen wird.

Was Antonius' Äußerungen über die geringe Bedeutung der theoretisch-rhetorischen Instruktion betrifft, schätzt es Quintilian so ein, dass sich nicht der Autor Cicero dahinter verbirgt:<sup>460</sup>

quidam naturalem esse rhetoricen volunt et tamen adiuvari exercitatione non diffitentur, ut in libris Ciceronis de oratore dicit Antonius observationem quandam esse, non artem. quod non ideo ut pro vero accipiamus est positum, sed ut Antoni persona servetur, qui dissimulator artis fuit.

[Einige meinen, dass die Rhetorik von der Natur verliehen wird, stellen aber nicht in Abrede, dass sie durch Übung unterstützt wird, so wie Antonius in Ciceros Büchern über den Redner sagt, dass sie eine Beobachtung, aber keine Wissenschaft sei. Das steht nicht so da, dass wir es als Wahrheit verstehen, sondern damit die Person des Antonius bewahrt wird, der ein Verleugner der Wissenschaft war.]

An derjenigen Stelle, auf die sich Quintilian bezieht, spricht zwar Crassus; aber dieser fasst die zuvor von Antonius geäußerte Ansicht zusammen:<sup>461</sup>

„quasi vero“ inquit Crassus „horum ipsorum, de quibus Antonius iam diu loquitur, ars ulla sit: observatio quaedam est, ut ipse dixit, earum rerum, quae in dicendo valent.“

[„So als ob“, sagte Crassus, „es irgendeine Wissenschaft gebe von eben demjenigen, worüber Antonius schon lange spricht. Es ist eine gewisse Beobachtung, wie er selbst gesagt hat, derjenigen Dinge, die im Reden etwas ausrichten.“]

Das Referat über den Witz im zweiten Buch von *De oratore* hingegen ist nach Ciceros eigener Aussage so zu verstehen, dass er seine Ansicht Antonius in den Mund gelegt hat:<sup>462</sup>

[. . .] cetera, quae sunt a me in secundo libro de oratore per Antonii personam disputata de ridiculis [. . .].

---

hat, um angesichts der aktuellen politischen Lage Trost zu finden, wie er in einem Brief aus dem März 49 v.Chr. berichtet (Cic. Att. 9,4).

**460** Quint. inst. 2,17,5f.

**461** Cic. de orat. 2,232. Zu Antonius' vorigem Beitrag vgl. Cic. de orat. 2,32.

**462** Cic. fam. 7,32,2.

[[. . .] das Übrige, das ich im zweiten Buch über den Redner durch die Person des Antonius über Späße erörtert habe [. . .].]

Dabei täuscht Cicero seine Erinnerung, da zwar Antonius den wichtigsten Part im zweiten Buch von *De oratore* einnimmt, aber C. Iulius Caesar Strabo Vopiscus in einem Exkurs den Witz behandelt.<sup>463</sup>

Wenn man nach einer Richtschnur fragt, anhand derer Quintilian bemessen hat, wann die Ansichten einer Figur derjenigen des Autors Cicero entsprechen und wann nicht, drängt sich der Verdacht auf, dass die Äußerungen der Figuren in einem Lehrwerk wie *De oratore* grundsätzlich das Wissen und die Meinung des Autors widerspiegeln, es sei denn, dass eine Identifizierung aus irgendeinem Grund problematisch ist.<sup>464</sup> Ein Problem liegt insbesondere dann vor, wenn sich die Positionen der Figuren widersprechen. Eine Identifizierung mit dem Autor hingegen bietet sich insbesondere dann an, wenn die geäußerten Ansichten intelligent und originell sind (und der Autor als solcher galt). Hierfür spricht auch eine Beobachtung zu einer Textstelle im zweiten Buch von *De oratore*, an der Antonius die Würde (*dignitas*) und nicht den Nutzen als das Hauptziel der beratenden Rede bestimmt:<sup>465</sup>

ergo in suadendo nihil est optabilius quam dignitas; nam qui utilitatem petit, non quid maxime velit suasor, sed quid interdum magis sequatur, videt. nemo est enim, praesertim in tam clara civitate, quin putet expetendam maxime dignitatem, sed vincit utilitas plerumque, cum subest ille timor ea neglecta ne dignitatem quidem posse retineri.

[Nun ist beim Beraten nichts wünschenswerter als Würde. Denn derjenige, der auf die Nützlichkeit abzielt, sieht nicht darauf, was der Berater am meisten wünscht, sondern was er manchmal mehr verfolgt. Es gibt nämlich niemanden, zumal in einer so trefflichen Bürgerschaft, der nicht glaubt, dass vor allem Würde angestrebt werden muss. Aber meistens siegt die Nützlichkeit, wenn ihr die Angst zugrunde liegt, dass auch die Würde nicht aufrechterhalten werden kann, wenn die Nützlichkeit vernachlässigt worden ist.]

Da die hier präsentierte Lehre die Gedanken weiterführt, die Cicero in seinem Jugendwerk *De inventione* formuliert hatte (dort hatte er die Ansicht vertreten, dass sowohl das Ehrenhafte als auch der Nutzen die Ziele der deliberativen

<sup>463</sup> Vgl. Cic. de orat. 2,216–290; Mayer (2003, 64, Fn. 14).

<sup>464</sup> Mit Blick auf die zuvor behandelte Stelle Cic. de orat. 2,232 nimmt Quintilian (Quint. inst. 2,17,5f.) wohl deshalb einen Gegensatz zwischen der Figur Antonius und dem Autor Cicero an, weil Ciceros zahlreiche rhetorische Schriften und insbesondere *De oratore* dafür sprechen, dass er die Rhetorik als Wissenschaft betrachtet hat.

<sup>465</sup> Cic. de orat. 2,334. Mit der Würde (*dignitas*) dürfte kaum etwas anderes als das Ehrenhafte (*honestas*) gemeint sein.

Rede bilden),<sup>466</sup> darf man wohl mit Quintilian annehmen, dass Cicero durch den Mund des Antonius seine eigene Doktrin mitteilt, indem er das Verhältnis der beiden Kategorien genauer erörtern lässt:<sup>467</sup>

deliberativas quoque miror a quibusdam sola utilitate finitas. ac si quid in his unum sequi oporteret, potior fuisset apud me Ciceronis sententia, qui hoc materiae genus dignitate maxime contineri putat.

[Ich wundere mich auch darüber, dass die deliberativen Reden von einigen nur durch die Nützlichkeit definiert worden sind. Und wenn es nötig wäre, hierin einem einzigen [sc. Ziel] zu folgen, hätte Ciceros Meinung bei mir größeres Gewicht gehabt, der der Meinung ist, dass diese Art des Stoffes vor allem durch die Würde bestimmt wird.]

Daher ist die Ansicht, dass sich der Autor teilweise hinter seinen Figuren verbirgt, nicht generell als naive, biographistische Sichtweise zu verwerfen, sondern eine Interpretation, deren Berechtigung oder sogar Notwendigkeit in jedem Einzelfall erwogen werden muss.

### 3.2.4.2 Der Autor in der Homodiegese (zum lyrischen Ich)

Ein Beispiel für die historisch-biographische (oder biographistische) Textanalyse bei einer homodiegetischen Erzählung bieten die Reflexionen des Vorsokratikers Kritias über Archilochos' Jamben:<sup>468</sup>

εἰ γὰρ μῆ, φησὶν, ἐκεῖνος τοιαύτην δόξαν ὑπὲρ ἑαυτοῦ ἐς τοὺς Ἕλληνας ἐξήνεγκεν, οὐκ ἂν ἐπυθόμεθα ἡμεῖς οὔτε ὅτι Ἐνιποῦς υἱὸς ἦν τῆς δούλης, οὔθ' ὅτι καταλιπὼν Πάρον διὰ πένιαν καὶ ἀπορίαν ἦλθεν ἐς Θάσον, οὔθ' ὅτι ἐλθὼν τοῖς ἐνταῦθα ἐχθρὸς ἐγένετο, οὔτε μὴν ὅτι ὁμοίως τοὺς φίλους καὶ τοὺς ἐχθροὺς κακῶς ἔλεγε. πρὸς δὲ τούτοις ἡ δ' ὅς οὔτε ὅτι μοιχὸς ἦν ἤδειμεν ἂν εἰ μὴ παρ' αὐτοῦ μαθόντες, οὔτε ὅτι λάγνος καὶ ὑβριστής, καὶ τὸ ἔτι τούτων αἰσχίον, ὅτι τὴν ἀσπίδα ἀπέβαλεν. οὐκ ἀγαθὸς ἄρα ἦν ὁ Ἀρχιλοχὸς μάρτυς ἑαυτῷ, τοιοῦτον κλέος ἀπολιπὼν καὶ τοιαύτην ἑαυτῷ φήμην.

[Wenn dieser nämlich, sagt er [sc. Kritias], nicht eine solche Meinung über sich bei den Hellenen verbreitet hätte, hätten wir gar nicht erfahren, dass er ein Sohn der Sklavin Enipo war, noch dass er Paros aus Armut und Not verließ und nach Thasos ging, noch dass er nach seiner Ankunft sich mit den Leuten dort verfeindete, noch gar, dass er Freund und Feind in gleicher Weise zu schmähen pflegte. Außerdem wüssten wir weder, dass er ein Ehebrecher war, wenn wir es nicht von ihm erfahren hätten, noch dass er wollüstig und frech war noch, was noch schändlicher als dies und das Schändlichste ist, dass er seinen Schild weggeworfen hat. Also wahrlich kein guter Zeuge war Archilochos sich selbst, da er sich solchen Ruf hinterließ und solche Kunde.]

<sup>466</sup> Vgl. Cic. inv. 2,156.

<sup>467</sup> Quint. inst. 3,8,1.

<sup>468</sup> Kritias fr. 44 Diels und Kranz = Ael. var. 10,13 mit einer Übersetzung nach Hose (2003, 52) und Diels.

Es lässt sich zwar ansatzweise erkennen, dass Kritias die Informationen über Archilochos' Leben dessen Jamben entnommen hat, die uns nur fragmentarisch überliefert sind.<sup>469</sup> Die Frage, wie adäquat Kritias' biographische Interpretation von Archilochos' Jamben ist, lässt sich aber u. a. aufgrund des fragmentarischen Zustandes der Jamben nicht beantworten.

Fragwürdig erscheint hingegen der in Theokrit-Scholien unternommene Versuch, aus einer Ekloge, in der der Ich-Erzähler den Namen Simichidas trägt, biographische Daten über den Autor zu gewinnen:<sup>470</sup>

Θεόκριτος ὁ τῶν βουκολικῶν ποιητῆς Συρακούσιος ἦν τὸ γένος, πατὴρ Σιμίχου, ὡς αὐτὸς φησὶ· „Σιμιχίδα, πᾶ δὴ τὸ μεσαμέριον πόδας ἔλκεις“; ἔνιοι δὲ τὸ „Σιμιχίδα“ ἐπώνυμον εἶναι λέγουσι – δοκεῖ γὰρ σιμός εἶναι τὴν πρόσοψιν –, πατέρα δ' ἐσχηκέναι Πραξαγόραν καὶ μητέρα Φιλίαν.

[Theokrit, der Dichter der Bukolika (Eklogen), war von der Geburt her Syrakusaner, Sohn seines Vaters Simichos, wie er selbst sagt: „Simichidas, wohin lenkst du am Mittag deine Füße?“ Einige sagen aber, dass „Simichidas“ ein Spitzname ist – er scheint nämlich vom Anblick her stumpfnasig zu sein – und dass Praxagoras sein Vater und Philina seine Mutter gewesen ist.]

In Theokrits 7. Idyll berichtet der Ich-Erzähler, der als „Simichidas“ angesprochen wird, von einer Wanderung durch die Insel Kos zu einem Thalysienfest, auf der er einem Hirten begegnet. Dieser Hirte redet das lyrische Ich mit dem zitierten Vers an.<sup>471</sup> Sämtliche noch erkennbaren antiken Erklärer nahmen eine Identität von Ich-Erzähler und Autor an.<sup>472</sup> Das Problem, dass Theokrit mit einem anderen Namen angesprochen wird, wird durch die Annahme eines Patronymikons gelöst und die Alternative referiert, dass „Simichidas“ als Spitzname aufzufassen ist, da Theokrit stumpfnasig gewesen sei.

Besonders aufschlussreich für die Frage nach dem Autor in der Homodiege sind Reaktionen von Autoren, die sich dagegen wehren, dass ihre homodiegetischen Erzählungen vorbehaltlos als Spiegel ihres Lebens gelesen werden. Da derartige Reaktionen, wie wir sie u. a. von Ovid kennen, einen apologetischen Charakter haben, sind die entsprechenden erzähltheoretischen Reflexionen eventuell tendenziös. Trotzdem gewähren sie einen wichtigen Einblick in die Art und Weise, wie Autoren und Rezipienten das Verhältnis zwischen Figuren und der

<sup>469</sup> Zu Archilochos' Umzug von Paros nach Thasos vgl. Arch. fr. 116; zur Schmähung seiner Feinde vgl. die Fragmente 30–87; 96; 124; 167 und 172–184; zu seiner Wollust vgl. die Fragmente 118; 119 und 191; zum Wegwerfen des Schildes vgl. Arch. fr. 5 West (1989); vgl. Lefkowitz (1976, 182).

<sup>470</sup> *Scholia in Theocritum vetera* Wendel (1914, 1).

<sup>471</sup> Vgl. Theok. 7,21.

<sup>472</sup> Vgl. Hose (2003, 53).

Realität bei homodiegetischen Erzählungen wahrgenommen haben und wahrgenommen wissen wollten.<sup>473</sup>

Ovid, der nach allgemeiner Auffassung im Jahr 8 n.Chr. aufgrund einer politischen Intrige und seiner gegen die Augusteische Ehegesetzgebung verstoßende Liebesdichtung, insbesondere seiner *Ars amatoria*, von Augustus nach Tomis an das Schwarze Meer verbannt worden ist,<sup>474</sup> verteidigt sich im zweiten Buch der *Tristia* gegen die gegen ihn erhobenen Vorwürfe und versucht so, auf eine Milderung oder sogar Aufhebung seiner Relegation hinzuwirken. Zu diesem Zweck zählt er viele griechische und lateinische Dichter auf, die nicht für ihre Liebesdichtung bestraft worden sind. Catull wird von Ovid mit dem folgenden Kommentar versehen:<sup>475</sup>

nec contentus ea, multos vulgavit amores,  
in quibus ipse suum fassus adulterium est.

[Und nicht zufrieden mit ihr [sc. Lesbia], hat er viele Liebschaften verbreitet, in denen er selbst seinen Ehebruch bekannt hat.]

Über seine eigene Liebesdichtung und den möglicherweise aus ihr resultierenden sittenverderbenden Einfluss trifft Ovid hingegen (an einer vorigen Textstelle) die folgende Aussage:<sup>476</sup>

sed neque me nuptae didicerunt furta magistro,  
quodque parum novit, nemo docere potest.

**473** Vgl. neben der im Folgenden diskutierten Ovid-Stelle auch Catull. 16 und die Anspielungen auf dieses Gedicht bei Martial (Mart. 1,35) und Plinius (Plin. epist. 4,14,4f.); Sen. contr. exc. 6,8; Apul. mag. 9–13.

**474** Im zweiten Buch der *Tristia* (Ov. trist. 2,207) nennt Ovid *carmen et error* [ein Gedicht / die Dichtung und ein Fehler] als Gründe für seine Exilierung. Über den *error* macht Ovid kaum weitere Angaben, um Augustus' Wunden nicht wieder aufzuwühlen (vgl. Ov. trist. 2,208–210). Er gibt aber zu erkennen, dass er etwas gesehen hat, was er nicht hätte sehen sollen (vgl. Ov. trist. 2,103f.). Was das *carmen* betrifft, sprechen häufige Anspielungen dafür, dass hierunter insbesondere die *Ars amatoria* zu verstehen und hiermit der Vorwurf verbunden ist, dass ihr Verfasser die Rezipienten zu Ehebruch anleite; vgl. z. B. Ov. trist. 2,212 und 347f. (s. Fn. 476). In seiner poetischen Autobiographie (Ov. trist. 4,10) spricht Ovid davon, dass der Grund für seine Exilierung allgemein bekannt sei (vgl. Ov. trist. 4,10,99). Zum zweiten Buch der *Tristia* vgl. die Kommentare von Ingleheart (2010), Ciccarelli (2003) und Luck (1977).

**475** Ov. trist. 2,429f. Mit den *amores* werden sowohl die Liebschaften als auch die Gedichte hierüber bezeichnet sein, von denen uns wahrscheinlich nicht alle überliefert sind. *Adulterium* bedeutet entweder auch hier „Ehebruch“; vgl. Luck (1977, 142f.), der u. a. auf Catull. 110 und 111 verweist, wo von der verheirateten Aufilena die Rede ist, sowie auf Catull. 68,145f., wo Catull von seiner geliebten (Lesbia?) spricht, die sich dem Schoß ihres Mannes entzieht. Oder das Substantiv bezeichnet hier die Untreue zwischen nicht-verheirateten Liebenden, wie Ingleheart (2010, 334) meint.

**476** Ov. trist. 2,347–356.

sic ego delicias et mollia carmina feci,  
 strinxerit ut nomen fabula nulla meum. 350  
 nec quisquam est adeo media de plebe maritus,  
 ut dubius vitio sit pater ille meo.  
 crede mihi, distant mores a carmine nostro  
 (vita verecunda est, Musa iocosa mea)  
 magnaue pars mendax operum est et ficta meorum: 355  
 plus sibi permisit compositore suo.

[Aber weder haben verheiratete Frauen von mir als Lehrer heimliche Liebschaften gelernt, noch kann irgendjemand lehren, was er zu wenig weiß. Ich habe Vergnügungen und zarte Gedichte so gemacht, dass kein übler Nachruf meinen Namen berührt hat. Und es gibt gar keinen Ehemann aus dem breiten Volk von der Art, dass er durch meine Verfehlung ein zweifelhafter Vater ist. Glaub mir, meine Lebensweise unterscheidet sich von meiner Dichtung (mein Leben ist sittsam, meine Muse scherzhaft), und ein großer Teil meiner Werke ist fingiert und erfunden: er hat sich mehr erlaubt als sein Verfasser.]

Ovid unterscheidet also zwischen seiner Liebesdichtung und seinem Leben, indem er behauptet, dass es sich bei seiner Liebesdichtung (wahrscheinlich bezieht er sich sowohl auf die *Ars amatoria* [Liebeskunst] als auch auf die *Amores* [Liebesgedichte]) um fiktionale homodiegetische Erzählungen handelt.<sup>477</sup> Inwiefern ist dies der Fall? Immerhin kommt in beiden Werken ein Ich zum Vorschein, das sich *Naso* nennt – der Name (das *nomen gentile*) „Ovid“ (*Ovidius*) ist aus metrischen Gründen ausgeschlossen.<sup>478</sup>

Der Bezug auf die *Ars amatoria* ist deutlich zu erkennen. Er kommt u. a. in der Aussage zum Vorschein (V. 347f.), dass weder verheiratete Frauen vom Lehrer Ovid heimliche Liebschaften gelernt haben noch irgendjemand lehren kann, was er zu wenig weiß. Denn das Lehren und das Lernen sind die primären Wirkabsichten, die dieses Lehrgedicht verfolgt, wie Ovid an vielen Stellen und paradigmatisch am Anfang des Werkes deklariert:<sup>479</sup>

siquis in hoc artem populo non novit amandi,  
 hoc legat et lecto carmine doctus amet.

[Wenn jemand in diesem Volk die Kunst des Liebens nicht kennt, soll er dieses Gedicht lesen und, nachdem er es gelesen hat, belehrt lieben.]

<sup>477</sup> Ovids anderes Lehrgedicht über die Liebe, die *Remedia amoris* [Heilmittel gegen die Liebe], darf in diesem Zusammenhang nicht vergessen werden.

<sup>478</sup> Zur Selbstbezeichnung als *Naso* vgl. Ov. ars 2,744; 3,812; am. 1 epigr. 1; 1,11,27; 2,1,2; 2,13,25.

<sup>479</sup> Ov. ars 1,1f.

Dabei besteht kein Widerspruch zwischen Ovids in der *Ars amatoria* erhobenem Anspruch, dass er als Lehrer der Liebe auftritt, und der im zweiten Buch der *Tristia* getätigten Aussage, dass er nicht für etwas belangt werden könne, wovon er zu wenig weiß. Denn der Inhalt ist nicht identisch: Ovid erklärt sich zwar zum Lehrer und Experten der Liebe, distanziert sich aber davon, seine Rezipienten zum Ehebruch angeleitet zu haben.

Fraglich ist allerdings, wie sich Ovids im zweiten Buch der *Tristia* getätigte Aussage (V. 355 f.), dass ein großer Teil seiner Werke fingiert ist, mit dem Wahrheitsanspruch verträgt, den er im Proömium der *Ars amatoria* erhebt:<sup>480</sup>

non ego, Phoebe, datas a te mihi mentiar artes,  
 nec nos aerae voce monemur avis,  
 nec mihi sunt visae Clio Clisque sorores  
 servanti pecudes vallibus, Ascra, tuis:  
 usus opus movet hoc: vati parete perito;  
 vera canam: coeptis, mater Amoris, ades!

[Phoebus, ich will nicht fälschlicherweise behaupten, dass mir die Künste von dir gegeben worden sind, noch werden wir durch die Stimme des in der Luft schwebenden Vogels belehrt, noch sind mir Clio und Clios Schwestern erschienen, als ich das Vieh auf deinen Hügeln, Ascra, hütete. Die Erfahrung setzt dieses Werk in Bewegung: gehorcht einem kundigen Dichter! Wahres werde ich singen; Mutter des Amor, stehe dem Vorhaben bei!]

Ovid erhebt hier durch Abgrenzung gegenüber Hesiods *Theogonie* (um 700 v. Chr.) einen polemischen Wahrheitsanspruch, indem er sich auf die Epiphanie der und Inspiration durch die Musen bezieht.<sup>481</sup> Während diese die Quelle für das Wissen sind, das Hesiod in seiner *Theogonie* lehrt, kann Ovid aus seiner eigenen Erfahrung schöpfen. Diesen Wahrheitsanspruch muss man sicherlich so verstehen, dass das Thema, das in den beiden Lehrgedichten behandelt wird, ein unterschiedliches Wissen konstituiert. Hesiod behandelt in seiner *Theogonie* die Abstammung der Götter. Es ist zwar nicht sicher, aber wahrscheinlich, dass Hesiods *Theogonie* – wie überhaupt Theogonien und Genealogien – aufgrund der bis in die älteste, historisch kaum fassbare Zeit zurückreichenden Abstammungen als fiktionale Erzäh-

**480** Ov. ars 1,25–30.

**481** Hesiod beginnt die *Theogonie* mit einem Gesang über die Musen (V. 1–21). Warum er dies tut, wird im Folgenden deutlich, wenn Hesiod davon berichtet, dass er einst am Fuße des Helikon den Musen begegnet ist und von ihnen die Dichterweihe empfangen hat (V. 22–35). Anschließend übergeben sie Hesiod einen Lorbeerstab und hauchen ihm ihre göttliche Stimme ein (V. 30–32), worin die Dichterweihe im engeren Sinn zu sehen ist. Sie beauftragen ihn u. a. damit, immer von ihnen selbst zuerst und zuletzt zu singen (V. 33 f.). Nach diesem kurzen Exkurs fährt Hesiod fort, über die Musen zu singen (V. 36–115), und erfüllt somit seinen Auftrag.



lung aufgefasst worden ist (s. Kap. 1.4.2.1) und Hesiod selbst sein Werk an einer in seiner Deutung sehr umstrittenen Stelle als solche beschreibt.<sup>482</sup>

Ovid hingegen muss sich nicht auf die Musen oder andere inspirierende Gottheiten berufen, sondern stützt sich auf seine eigene Erfahrung und lehrt die Wahrheit. Hierbei handelt es sich zweifellos um einen grundsätzlichen Wahrheitsanspruch, durch den Ovid nicht für sich reklamiert, dass er in seiner *Ars amatoria* ausnahmslos die Wahrheit sagt und (auf eigener Erfahrung beruhendes) sicheres Wissen von allen Lehrinhalten besitzt.

Für die Annahme, dass sich Ovid an der fraglichen Stelle seiner Apologie auf die *Amores* bezieht, spricht insbesondere Ovids Aussage (V. 349f.), dass er Vergnügungen und zarte Gedichte so gemacht habe, dass kein übler Nachruf seinen Namen berührt hat. Zwar lassen sich diese beiden Verse auch auf die *Ars amatoria* beziehen, aber die von Ovid im Folgenden genannten griechischen und lateinischen Liebesdichter machen einen Verweis auf die *Amores* plausibel. Das bedeutet nicht, dass Ovid alle Ereignisse erfunden hat, die er in den *Amores* schildert, sondern dass sich Fakten und Fiktionen vermischen. Dabei gibt Ovid dieses Verhältnis einerseits quantitativ – wahrscheinlich zutreffend – so an, dass ein großer Teil seiner Werke fingiert ist.<sup>483</sup> Andererseits bestimmt Ovid das Verhältnis zwischen Fakten und Fiktionen so, dass er sich nichts hat zu Schulden kommen lassen, was als Ehebruch ausgelegt werden könnte.

Es hat zwar den Anschein, als würde Ovid in den anderen Fällen der griechischen und lateinischen Liebesdichter das dichterische Ich jeweils mit dem Autor identifizieren, wohingegen er in Bezug auf die eigene Dichtung und die eigene Person diesen Zusammenhang bestreitet. Seine Kernaussage ist aber in allen Fällen dieselbe: Es handelt sich um fiktionale homodiegetische Erzählungen, in denen nicht alle dargestellten Ereignisse historisch, sondern manche erfunden sind. Dieser Umstand veranlasst ihn nicht zur (modernen) Konzipierung eines vom Autor verschiedenen lyrischen Ich, sondern zum Hinweis, dass zwischen seinem dichterischen Werk und ihm bzw. seiner Lebensweise ein Unterschied besteht.<sup>484</sup> Er beruft sich auf die ambivalente Struktur der Fiktionalität und hält an der grundsätzlichen, weitgehenden Identifizierung zwischen dem Autor und

<sup>482</sup> Vgl. Hes. Theog. 26–28; Feddern (2018, 119–136) mit umfangreichen Literaturhinweisen (119f., Fn. 5).

<sup>483</sup> Es ist aber auch möglich, dass der apologetische Charakter dieses Gedichts (Ov. trist. 2) dafür verantwortlich ist, dass diese Angabe übertrieben ist.

<sup>484</sup> Vgl. Volk (2005, 85), die darauf hinweist, dass Ovid – ebenso wie Catull in *carmen* 16 – einen Kontrast zwischen sich und seinem Werk, nicht aber mit dem Ich-Sprecher seiner Werke herstellt.

dem dichterischen Ich fest, erklärt aber, dass nicht alles, was der Dichter in Ich-Erzählungen schildert, vorbehaltlos als real aufgefasst werden darf. Folglich gilt für Ovid ebenso wie für andere Dichter, dass sie von ihren Liebschaften – vielleicht sogar von Ehebruch – berichtet haben, ohne dass hieraus (sicher) geschlossen werden darf, dass dies der Wahrheit entspricht. Die unausgesprochene Konsequenz ist, dass Ovid es nicht verdient hat, aus Rom verbannt zu werden, da die anderen Liebesdichter zu Recht nicht für ihre teilweise fiktiven Liebeshandlungen bestraft worden sind.

Daher sollte man nicht von einer antiken Theorie des lyrischen Ich sprechen. In Ovids Verteidigung seiner Dichtung steht in V. 353–356 die Fiktion im Vordergrund, wohingegen der Aspekt der Homodiegese eindeutig nachrangig und eher impliziert als explizit ausgesprochen ist. Ovid stellt nämlich einen Gegensatz zwischen seiner Dichtung (*carmen nostrum* und *Musa mea*) und dem Leben bzw. der Lebensweise (*vita* und *mores*) her, der auf der Opposition zwischen Fakten und Fiktionen beruht: Seine Dichtung enthält auch Fiktionen. Somit beschreibt er die Fiktion in erster Linie auf der Ebene der Textstruktur. An diesem Theorieort kommt zwar die erste Person ins Spiel, da klar ist, dass Ovid von seinem Leben und seiner Lebensweise spricht.<sup>485</sup> Ebenso klar ist, dass er sich, wenn er von seinem Werk spricht, insbesondere auf das von ihm dargestellte Ich bezieht: Das dargestellte Ich begeht auch fiktive Handlungen. Trotzdem rückt Ovid nicht die Figur in den Vordergrund, sondern sein dichterisches Werk.

In zweiter Linie beschreibt Ovid die Fiktion produktionsorientiert in Bezug auf den Verfasser. Auch seine produktionsorientierte Beschreibung der Fiktion bringt in keiner Weise eine Größe zum Vorschein, die man mit dem modernen Konzept des lyrischen Ich vergleichen könnte. Ovid spricht nämlich davon, dass sich ein großer Teil seiner Werke mehr erlaubt hat als sein Verfasser. Insofern handelt es sich bei der produktionsorientierten Deklaration der Fiktion nur um eine Variation ihrer textstrukturellen Beschreibung, da die soeben paraphrasierte Aussage kaum etwas anderes bedeutet, als dass das vom ihm dargestellte Ich auch fiktive Handlungen begeht. Trotzdem gilt auch hier: Ovid rückt nicht die Figur (und schon gar nicht eine Erzählinstanz bzw. das lyrische Ich) in den Vordergrund, sondern sein dichterisches Werk, das auch Fiktionen enthält, in Opposition zum Autor.

In keinem Fall erlaubt der Begriff des Verfassers (*compositor*) eine Differenzierung zwischen dem Autor und dem lyrischen Ich als dem erzählendem Ich.

---

<sup>485</sup> Aufgrund von Brachylogie ist *mores* [sc. *mei*] [meine Lebensweise] zu verstehen, da in demselben Vers (353) von *carmen nostrum* [meine Dichtung] die Rede ist. Ferner bezieht sich das Possessivpronomen *mea* sowohl auf *Musa* [meine Muse] als auch auf *vita* [mein Leben] (V. 354).

Vielmehr ist dieselbe Person (Ovid) das, was in der Moderne häufig untergliedert wird in Autor, erzählendem Ich und erzähltem Ich (s. Kap. 1.3), wobei – abgesehen vom ontologischen Unterschied – Fiktionen den Unterschied zwischen der historischen Person bzw. dem Autor Ovid und der *Amores*-Figur Ovid markieren. Der Umstand, dass Ovid keine antike Theorie des lyrischen Ich formuliert, wird schließlich auch daran deutlich, dass der Begriff des Verfassers (*compositor*) so allgemein gehalten ist, dass er sich als indifferent gegenüber der Unterscheidung zwischen der Homodiegese und der Heterodiegese erweist. Bezeichnend ist in dieser Hinsicht die Tatsache, dass Ovid im Folgenden nicht nur andere homodiegetische Werke nennt, um vor Rückschlüssen von den Figuren bzw. dem erzählten Ich auf den Autor zu warnen, sondern mit Accius und Terenz auch zwei Verfasser von heterodiegetischen Werken (Dramen).<sup>486</sup> Statt eine Theorie des lyrischen Ich zu formulieren, beruft sich Ovid mit dem Gegensatz zwischen dem Werk auf der einen Seite und dem Verfasser (bzw. dem Leben bzw. der Lebensweise) auf der anderen Seite auf das allgemeinere Fiktionskonzept (s. Kap. 1.4), das er auf das eigene Werk (und sekundär auf die darin dargestellte eigene Person) anwendet.

### 3.3 Fokalisierung (Erzählperspektive)

Die dargestellte Geschichte wird immer aus einem bestimmten Blickwinkel präsentiert und kann eher an die Perspektive des Autors (bzw. Erzählers) oder eher an diejenige einer erlebenden Figur gekoppelt sein, deren Wahrnehmung mehr oder weniger eingeschränkt ist. Bei der Fokalisierung unterscheiden Genette und andere moderne Erzähltheoretiker zwischen dem Standpunkt des Sprechenden und dem Standpunkt des Wahrnehmenden.<sup>487</sup> Auch in dieser Monographie wird zwischen diesen beiden Standpunkten differenziert, da schon in der Antike erkannt wurde, dass die Antworten auf die Fragen, wer spricht (das Redekriterium) und wer wahrnimmt, nicht identisch sein müssen. Der moderne Begriff der Fokalisierung sei daher als eben diese Diskrepanz verstanden und von dem Redekriterium unterschieden.<sup>488</sup>

<sup>486</sup> Vgl. Ov. trist. 2,359.

<sup>487</sup> Vgl. Genette (2010, 118–121); Martínez und Scheffel (2016, 67 f.).

<sup>488</sup> Zur Fokalisierung in der antiken Erzähltheorie vgl. Nünlist (2003) und (2009, 116–134), der in Bezug auf griechische Scholien nicht nur den Standpunkt des Wahrnehmenden, sondern auch den Standpunkt des Sprechenden (das Redekriterium) behandelt; Pausch (2019), der in einem Handbuchbeitrag v. a. zur Praxis der Perspektive in der Antike auch das Redekriterium berücksichtigt. Zur Fokalisierung in Servius' *Aeneis*-Kommentar vgl. Cyron (2009, 18–34).

Ein Beispiel für eine Fokalisierung und eine theoretische Beschreibung dieses Phänomens finden sich am Anfang der *Aeneis* bzw. in Servius' Kommentar. An dieser Stelle der Erzählung nennt Vergil die Gründe dafür, die Juno dazu bewegen, die Mission des aus Troja flüchtenden Aeneas und seiner Mannschaft zu behindern: die prophezeite Größe Roms, die Karthagos Untergang bedeuten wird, das Paris-Urteil, das zugunsten der Venus und zu Ungunsten der Juno ausfiel, sowie die Ehren, die Jupiter dem von ihm geliebten Trojaner Ganymed gewährte.<sup>489</sup> In diesem Kontext heißt es:<sup>490</sup>

id metuens, veterisque memor Saturnia belli [. . .].

[Die Tochter des Saturnus hatte Angst hiervor und war eingedenk des alten Krieges [. . .].]

Zu diesem Vers, insbesondere zu *veteris* [. . .] *belli*, stellt Servius in seinem Kommentar die folgenden Überlegungen an:<sup>491</sup>

VETERIS BELLI quantum ad Vergilium pertinet, antiqui; si ad Iunonem referas, diu *id est per decennium* gesti. tunc autem ad personam referendum est, cum ipsa loquitur; quod si nulla persona sit, ad poetam refertur. nunc ergo „veteris“ ex persona poetae intellegendum. sic ipse in alio loco „mirantur dona Aeneae, mirantur Iulum flagrantisque dei vultus“ partem ad se rettulit, partem ad Tyrios, qui deum eum esse nesciebant.

[„Des alten Krieges“: Sofern es Vergil betrifft, des alten; wenn du es auf Juno beziehst, des lange, d. h. *ein Jahrzehnt lang*, ausgetragen. Es ist aber dann auf die Figur zu beziehen, wenn sie selbst spricht; wenn es aber keine [sc. sprechende] Figur gibt, wird es auf den Dichter bezogen. Also ist nun „des alten“ aus der Person des Dichters zu verstehen. So hat er selbst an einer anderen Stelle („sie bewundern die Geschenke des Aeneas, sie bewundern Iulus und den feurigen Anblick des Gottes“) einen Teil auf sich bezogen und einen Teil auf die Tyrier, die nicht wussten, dass er ein Gott ist.]

Servius erwägt zwei Möglichkeiten, wie die Rede vom alten Krieg, womit der Trojanische Krieg gemeint ist, zu verstehen ist. Entweder spiegelt das Adjektivattribut *vetus* die Perspektive des Dichters wider – dann bedeutet es „alt“ (Servius verwendet für diese Erklärung das synonyme Adjektiv *antiquus*), da der Trojanische Krieg zu Vergils Zeit über 1000 Jahre zurücklag – oder es ist aus der Perspektive der Figur Juno zu verstehen – dann bedeutet es so viel wie *diu gestus* („lange ausgetragen“),<sup>492</sup> da sich Junos Klage über Aeneas' Fahrt von Troja nach Latium unmittelbar an den Trojanischen Krieg anschließt.

<sup>489</sup> Vgl. Verg. Aen. 1,19–32.

<sup>490</sup> Verg. Aen. 1,23.

<sup>491</sup> Serv. Aen. 1,23. Zu Servius' *Aeneis*-Kommentar s. Kap. 3.1.1.

<sup>492</sup> Bei *id est per decennium* [d. h. ein Jahrzehnt lang] handelt es sich um einen Zusatz des Servius auctus.

Um zu entscheiden, welche dieser beiden Lösungen vorliegt, stellt Servius die Regel auf, dass ein Wort (der Wahrnehmung) dann auf eine Figur zu beziehen ist, wenn eine Figurenrede vorliegt, und andernfalls aus der Perspektive des Autors gesprochen ist. Für ihn fallen also in der Regel der Standpunkt des Sprechenden und derjenige des Wahrnehmenden zusammen. Die letztlich verworfene Überlegung, dass das Adjektivattribut *vetus* aus der Perspektive der Figur Juno gesprochen ist und die – kaum belegbare – Bedeutung von *diu gestus* trägt, stellt Servius wohl nur aus dem Grund an, dass in *metuens* und *memor* in demselben Vers eindeutig eine interne Fokalisierung vorliegt, ohne dass Servius hier einen diesbezüglichen Kommentar formuliert (wie aber andere Stellen noch zeigen werden, kann diese Erkenntnis vorausgesetzt werden). Folglich muss man seine Regel wohl so verstehen, dass, wenn fraglich ist, ob interne Fokalisierung vorliegt (und dies im Kontext vielleicht sogar der Fall ist), die Richtschnur gilt, dass normalerweise der Standpunkt des Sprechenden und derjenige des Wahrnehmenden zusammenfallen. In jedem Fall kommt Servius' Konzept der Fokalisierung in der Erwägung der Alternative und in seinem Wissen zum Vorschein, dass es möglich ist, dass zwar der Autor (*Vergilius/poeta* / *persona poetae*) spricht, aber die Figur (*aliqua persona*) wahrnimmt.<sup>493</sup>

Eine Parallele zu dieser Stelle und eine Stütze für seine Erklärung sieht Servius am Ende des ersten Buches der *Aeneis*. Im Kontext dieser Stelle lässt Venus Cupido die Gestalt von Aeneas' Sohn Ascanius (Julus) annehmen, damit dieser bei Didos Gastmahl in Karthago dafür sorgt, dass sich Dido in Aeneas verliebt.<sup>494</sup>

mirantur dona Aeneae, mirantur Iulum  
flagrantisque dei voltus simulataque verba.

[Sie bewundern die Geschenke des Aeneas, sie bewundern Julius, den feurigen Anblick des Gottes und die verstellten Worte.]

<sup>493</sup> Vgl. Cyron (2009, 19f.), der zwar im entsprechenden Kapitel (18–34) durchgängig vom Erzähler spricht, aber darauf hinweist (34), dass der Servius-Kommentar die „nach modernem Verständnis fundamentale Trennung zwischen dem Erzähler und dem historischen Autor Vergil im Allgemeinen außer Acht“ lässt. Der von Cyron wie als schlagender Beweis angeführte Beleg (Serv. Aen. 2,556) ist aber nicht aussagekräftig, da Servius dort den Gedanken äußert, dass man unter dem Dichter (*poeta*) Vergil versteht: Vergil ist der römische Dichter *par excellence* so wie Homer der griechische Dichter *par excellence* ist. Den Begriff *persona* benutzt Servius auch mit Bezug auf den Autor, und zwar in der Form *ex persona poetae* oder *ex sua persona* (wenn der Dichter Subjekt ist), so dass man zwischen der *persona* im weiteren und im engeren Sinn unterscheiden muss; vgl. Cyron (2009, 22, Fn. 57).

<sup>494</sup> Verg. Aen. 1,709f.

Diese beiden Verse kommentiert Servius auf die folgende Weise:<sup>495</sup>

MIRANTUR DONA AENEAE, MIRANTUR IULUM hoc ad Tyrios rettulit. MIRANTUR IULUM quem putabant Iulum.

[„Sie bewundern die Geschenke des Aeneas, sie bewundern Julius“: Das hat er auf die Tyrier bezogen. „Sie bewundern Julius“: denjenigen, den sie für Julius hielten.]

FLAGRANTISQUE DEI VULTUS hoc ad poetam refertur. [. . .] SIMULATAQUE VERBA [. . .] et hoc ex persona poetae accipiendum.

[„Den feurigen Anblick des Gottes“: Das bezieht sich auf den Dichter. [. . .] „Und die verstellten Worte“: [. . .] Auch das muss man aus der Person des Dichters verstehen.]

Daher wird deutlich, dass Servius an den beiden zitierten Stellen (Aen. 1,23 und 709 f.) eine Mischform beobachtet, die sich, wie wir sagen würden, aus Nullfokalisierung und interner Fokalisierung zusammensetzt.<sup>496</sup> An der zweiten Stelle ist die interne Fokalisierung in Vers 709 zu sehen, da der Dichter spricht und zum einen mit *mirari* [bewundern, staunen] ein Verb der Wahrnehmung in Bezug auf die Karthager anwendet und zum anderen mit dem Eigennamen „Julus“ ihr begrenztes Wissen zum Ausdruck bringt, da die Karthager nicht wissen konnten, dass Cupido die Gestalt von Julius angenommen hat. Die Nullfokalisierung kommt in Vers 710 zum Vorschein, da Vergil spricht, den Anblick des Jungen als feurig wahrnimmt und er im Gegensatz zu den Karthagern weiß, dass Cupido Julius ersetzt hat, so dass er von dem „Gott“ sprechen kann.<sup>497</sup> Dieses Wissen zeigt sich auch darin, dass Vergil Cupidos Worte als „verstellt“ bezeichnet, womit gemeint ist, dass Cupido Julius' Redeweise (und Stimme) in Form einer Prosopopöie nachahmt.

Einen Sonderfall stellt Servius' Kommentar zu einer Stelle im neunten Buch der *Aeneis* dar, an der der Trojaner Nisus überlegt, was er tun soll, nachdem sein Freund Euryalus während ihrer nächtlichen Expedition von einem Reitertrupp der Latiner gefangen genommen wurde. Vergil schildert Nisus' Gedanken auf die folgende Weise:<sup>498</sup>

quid faciat? qua vi iuvenem, quibus audeat armis  
eripere? an sese medios moriturus in enses  
inferat et pulchram properet per vulnera mortem?

<sup>495</sup> Serv. Aen. 1,709 f.

<sup>496</sup> Vgl. Cyron (2009, 21).

<sup>497</sup> Vgl. Claud. Don. Aen. 1,709 f.: *hoc ex persona poetae dictum debemus accipere, ceterum omnes qui aderant Iulum esse arbitrabantur*. [Das müssen wir aus der Person des Dichters gesprochen verstehen, sonst glaubten alle, die da waren, dass es Julius sei.] Zu den *Interpretationes Vergilianae* des Claudius Donat s. Kap. 3.1.1.

<sup>498</sup> Verg. Aen. 9,399–401.

[Was soll er tun? Mit welcher Kraft und welchen Waffen soll er es wagen, den jungen Mann [sc. den Feinden] zu entreißen? Soll er sich etwa todesmutig mitten in die Schwerter stürzen und einen schönen Tod durch Wunden vorzeitig herbeiführen?]

Diese Textstelle weist zumindest Ähnlichkeiten zur erlebten Rede auf. Streng genommen liegt diese Form der transponierten Rede aber nicht vor, da zwar allem Anschein nach Figurenbewusstsein dargestellt wird, aber zum einen die dritte Person und zum anderen das (historische) Präsens und nicht das Präteritum verwendet wird.<sup>499</sup>

Für die Erwägung der Fokalisierung ist die Frage entscheidend, wer einen derartigen Tod als schön wahrnimmt. Servius erklärt diese Stelle auf die folgende Weise:<sup>500</sup>

QUID FACIAT mire adfectum suum poeta interposuit.

[„Was soll er tun?“: Auf bewundernswerte Weise hat der Dichter seinen Affekt hineingelegt.]

PULCHRAM PROPERET PER VULNERA MORTEM [. . .] et „pulchram“ ex persona poetae dictum est. *vel certe „pulchram“ ad eum, qui hoc putat.*

[„Soll er einen schönen Tod durch Wunden vorzeitig herbeiführen?“: Und „einen schönen“ ist aus der Person des Dichters gesprochen. Oder „einen schönen“ gehört gewiss zu demjenigen, der das glaubt.]

Servius bemerkt zuerst, dass eine pathetische Rede vorliegt, die sich u. a. durch die kurze dubitative Frage *quid faciat* auszeichnet,<sup>501</sup> wobei das Pathos vom Dichter stammt. Servius macht allerdings nicht deutlich, wer seiner Ansicht nach die sprechende Person ist. Die Tatsache, dass er die Figur Nisus an dieser Stelle nicht erwähnt, und sein zweiter Kommentar deuten darauf hin, dass ihm zufolge Vergil spricht. Denn Servius' Antwort auf die Frage, wessen Wahrnehmung die Ansicht widerspiegelt, dass ein schöner Tod eine Option ist, lautet, dass es sich um die Wahrnehmung des Dichters handelt, wobei der Dichter spricht und wahrnimmt. Der Servius auctus hingegen gibt eine Alternative an, die etwas unklar bleibt: Entweder nimmt er einen Bezug auf Nisus an oder – und diese Möglichkeit scheint etwas wahrscheinlicher zu sein – er schätzt es so

<sup>499</sup> Zur erlebten Rede, die nach der Systematik der modernen Erzähltheorie nicht zur Fokalisierung, sondern zur Distanz gehört, vgl. Martínez und Scheffel (2016, 54–67, v. a. 61f.); Chatman (1978, 198–209). Auhagen (1998, 55) betrachtet diese Stelle (Verg. Aen. 9,399–401) trotz des Präsens als erlebte Rede.

<sup>500</sup> Serv. Aen. 9,397 und 399.

<sup>501</sup> Wahrscheinlich bezieht sich Servius' Aussage, dass der Dichter auf bewundernswerte Weise seinen Affekt [sc. in diese Stelle / in seine Worte, vielleicht aber auch in Nisus' Gedanken] hineingelegt hat, nicht nur auf *quid faciat*.

ein, dass die Rede vom schönen und ehrenhaften Tod eine landläufige Meinung widerspiegelt.<sup>502</sup>

In Servius' Kommentar finden sich auch Reflexionen über die Fokalisierung in Form eines weiteren Modus, bei dem eine Figur spricht, aber die Wahrnehmung einer anderen Figur vorliegt. Eine derartige Beschreibung der Fokalisierung findet sich z. B. im Kommentar zu einer Stelle im vierten Buch der *Aeneis*, an der Dido ihre Schwester Anna bittet, als Vermittlerin Aeneas zum Verbleib zu bewegen:<sup>503</sup>

non iam coniugium antiquum, quod prodidit, oro,  
nec pulchro ut Latio careat regnumque relinquat.

[Ich bitte nicht mehr um die alte Ehe, die er verraten hat, und auch nicht darum, dass er auf das schöne Latium verzichtet und ein Königreich preisgibt.]

Servius erklärt diese Stelle, insbesondere die Wahl des Adjektivattributes „schön“, auf die folgende Weise:<sup>504</sup>

PULCHRO UT LATIO CAREAT quod illi pulchrum videtur. sic etiam est illud „o tantum libeat mecum tibi sordida rura“: quae tibi sic videntur.

[„Dass er auf das schöne Latium verzichtet“: Was ihm schön erscheint. So verhält sich auch jener Ausspruch: „Mögest du doch den Wunsch verspüren, mit mir das schmutzige Land [sc. zu bewohnen]!“: was dir so erscheint.]

Servius zufolge gibt das Adjektivattribut „schön“ Aeneas' Wahrnehmung wieder, und zur Absicherung seiner Erklärung verweist er auf eine Parallele in Vergils zweiter *Ekloge*, in der Corydon um die Liebe des Alexis wirbt.<sup>505</sup> Denn dort werde in vergleichbarer Weise das Adjektivattribut „schmutzig“ aus der Perspektive des Alexis verwendet, obwohl Corydon spricht.

Auch in Turnus' Rede zu seiner göttlichen Schwester Iuturna, die in Gestalt des Wagenlenkers Metiscus versucht, Turnus von der Verfolgung des Aeneas

**502** Cyron (2009, 23) zufolge ist mit *ad eum, qui hoc putat* die Figur Nisus gemeint. Für die Möglichkeit, dass ein Bezug auf eine weit verbreitete Ansicht vorliegt, vgl. Arist. Poet. 1460b35–61a1; Cic. inv. 1,29: *probabilis erit narratio, [. . .] si res et ad eorum, qui agent, naturam et ad vulgi morem et ad eorum, qui audient, opinionem accommodabitur* [Die Erzählung wird plausibel sein, [. . .] wenn der Sachverhalt angepasst wird an die natürliche Beschaffenheit derjenigen, die handeln, an das herkömmliche Verhalten des breiten Volkes und an die Ansicht der Zuhörer.]; rhet. Her. 1,16 (s. Kap. 2.1.3.2).

**503** Verg. Aen. 4,431f. Zum Kontext vgl. Verg. Aen. 4,416–436.

**504** Serv. Aen. 4,432.

**505** Vgl. Verg. ecl. 2,28.



abzuhalten, erblickt Servius eine Fokalisierung im zuletzt genannten Sinn. Turnus stellt seiner Schwester die folgende Frage:<sup>506</sup>

an fratris miseri letum ut crudele videres?

[Oder [sc. bist du vom Olymp herabgestiegen], damit du den grausamen Tod des elenden Bruders siehst?]

Hierzu bemerkt Servius:<sup>507</sup>

AN FRATRIS MISERI LETUM humile est si ex persona Turni accipias: ergo „miseri“ ad animum sororis referendum est.

[„Oder den Tod des elenden Bruders“: Es ist unheroisch, wenn du es aus der Person des Turnus verstehst. Also muss „des elenden“ auf den wahrnehmenden Geist der Schwester bezogen werden.]

Da es zu einem Helden wie Turnus nicht passen würde, wenn er sich aus seiner Perspektive als „elend“ bezeichnen würde, muss die Wahrnehmung seiner Schwester Iuturna vorliegen, die Mitleid mit ihm hat.<sup>508</sup>

---

**506** Verg. Aen. 12,636.

**507** Serv. Aen. 12,636.

**508** Vgl. Cyron (2009, 34). Eine andere Stelle lässt sich nur schwerlich mit Cyron (2009, 33) als Fokalisierung in diesem Modus auffassen: Wenn Aeneas seinen Landsmann Hektor als *saevus* [wütend, furchtbar] bezeichnet und Servius zur Erklärung dieses Problems fünf Möglichkeiten anbietet (vgl. Serv. Aen. 1,99), von denen eine darin besteht, dass das Adjektivattribut Hektors Charaktereigenschaft gegenüber den Feinden bezeichnet und es sich somit um ein temporäres Adjektiv handelt (*vel adversus hostes „saevus“, et est epitheton ad tempus*), dann wird zumindest auch Aeneas' Wahrnehmung wiedergegeben.