

Das Epos auf der Bühne? Zu dramatischen Zügen der *Thebais* des Statius

1 Vorbemerkungen

Das antike Epos versteht sich als Super-Gattung: Als der (durch Homer repräsentierte und determinierte) Ursprung aller anderen Gattungen – in dieser Funktion das Gegenstück zur Satire, die ja in parodistischer Weise zur Konterfaktur jeder Gattung werden kann und wiederum via Anknüpfung an die *Batrachomyomachia* oder den *Margites* direkt an Homer rückgekoppelt wurde – ebenso wie als ein Kern, der durch beliebige Elemente anderer *genera* ergänzt und bereichert werden kann (*generic enrichment*), ohne dadurch seines epischen Charakters verlustig zu gehen.¹ Dass dieser inklusive Zug von den Epikern der experimentierfreudigen, auf der augusteischen Klassik ebenso wie der neronischen Antiklassik aufbauenden flavischen Zeit genützt wurde, ist bekannt. Eher schon verdient ein anderer, gern übersehener Umstand Aufmerksamkeit: die relative Bedeutungslosigkeit, die Gattungsabgrenzungen vonseiten antiker Literaturtheorie beigemessen wird und die sich stark von jenem Kategorisierungstrend mittelalterlicher und neuzeitlicher Poetiken unterscheidet, welcher wohl noch den heutigen Blick auf das Gattungsverständnis antiker Literaten und ihrer Leserschaft prägt.² Wenn etwa Statius' *Thebais* zu Beginn den Erzähler in der Pose des enthusiastisierten *vates* inszeniert,³ an ihrem Ende jedoch als *bissenos multum vigilata per annos / Thebai(s)* (*Theb.* 12,811f.) kallimacheische Qualitätsansprüche stellt, demonstriert sie damit eine Spreizung, die auch die Literaturtheorie des ersten Jahrhunderts ‚vorsieht‘: Ps.-Longinus etwa lässt in Περὶ ὑψους das Erhabene auf ἐνθουσιασμός („Verzückung“) und der τῶν ἐμπροσθεν μεγάλων συγγραφέων καὶ ποιητῶν μίμησις καὶ ζήλωσις beruhen („Nachahmung von und Wetteifern mit den großen Schriftstellern und Dichtern früherer Zeit“: Longin. *subl.* 13,2),⁴ ohne indes – und das ist wichtig – hinsichtlich der μεγάλοι συγγραφεῖς καὶ ποιηταί oder hinsichtlich der Texte, in denen ὕψος zum Ausdruck kommt, Einschränkungen generischer Art zu treffen. Diesem recht entspannten Umgang mit Gattungsdifferenzen scheint auch die *Thebais* zu folgen, wie im Folgenden anhand eines bestimmten Phänomens, der Einbeziehung einzelner dramatischer, vielleicht sollte man sagen: dramaturgischer Elemente in die epische Narration, umrissen werden soll.

1 Vgl. z. B. Hardie 2019; Ambühl 2019, 167–170 sowie 172 zur aristotelischen Definition der Tragödie als perfektioniertes Epos. Zum Begriff *generic enrichment* vgl. Harrison 2007, 1–18.

2 Vgl. Ambühl 2019, 171–175.

3 Vgl. Bessone 2014, 318; zur horazischen Note dieser Pose vgl. Schetter 1962, 206.

4 Hardie 2019, 28.

Gleich vorweg: Einen quellenkritischen Ansatz verfolge ich nicht, doch es schadet nicht, sich vor Augen zu halten, dass Statius ein Großteil möglicher Quellen für den Thebaisstoff durch zum Teil sehr bekannte Dramen abgedeckt vorlag: von Aischylos die Trilogie *Laius* / *Oedipus* / *Septem*, ferner die *Argivae*, *Hypsipyle* und *Nemea*; von Sophokles der *Oedipus Rex*, *Oedipus Coloneus* und *Antigone*, *Achaeorum concilium*, *Amphiaraus* und andere; schließlich von Euripides die *Supplices*, *Phoenissae*, *Hypsipyle*, *Antigone* und ein weiterer *Oedipus* – um nur wesentliche einschlägige Werke der drei klassischen attischen Tragiker zu nennen.⁵ Eine Rolle kann jedoch außer dem thebanischen Kyklos, also archaischen Epen, welche die Antike zum Teil Homer zuwies (gerade für die kyklische *Θηβαίς* trifft das zu) auch die *Thebais* des ungefähren Platonzeitgenossen Antimachos von Kolophon gespielt haben: Wenn dieses nur in Fragmenten zu erahnende klassische Epos wirklich, wie von Wyss und Matthews vermutet wurde, relativ frei von (stofflichen) Einflüssen seitens der Tragödie war,⁶ dann lagen Statius recht verschiedene Quellen vor und luden regelrecht dazu ein, ihre unterschiedlichen Darstellungsweisen in einem neuen Text miteinander zu kombinieren. Wie viele er davon allerdings wirklich gekannt und herangezogen hat, ist eine ganz andere Frage, der man mit größerer oder geringerer Skepsis begegnen kann.⁷

Eine gattungsübergreifende Kombination (*generic enrichment*) lag auch im Zuge der römisch-epischen Tradition nahe, selbst wenn man nicht von der Literatur der neronischen Zeit ausgeht, die sich schon darin gefallen hatte, Episches ins Drama und Dramatisches ins Epos zu integrieren.⁸ Seit jeher hat man Vergils *Aeneis* als viel dramatischer empfunden denn Homer, und Macrobius lässt seine elitäre Partygesellschaft im fünften Buch der *Saturnalia* eben dieses Phänomen, auf das übrigens auch der Vergilkommentator Servius hinweist, ausführlich diskutieren.⁹ Der ostentative Vergilnachfolger Statius wiederum folgte diesem Trend so deutlich, dass sein Kommentator Lactantius Placidus trocken anmerkte, die ἀναγνώρισις der *Hypsipyle* und ihrer Söhne laufe *more comoediae* ab (Lact. Plac. *Theb.* 5, 718 f.).¹⁰ Macht man sich daher auf die Suche nach Dramatischem in der *Thebais*, scheint billiger Erfolg garantiert, wenn auch angesichts der von Lactantius Placidus angenommenen Interferenz von Epos und Komödie etwas unberechenbar. Ein vielversprechender Ausgangspunkt scheint mir die längst festgestellte und von der vergilischen Tendenz zur Ausmalung der Szenerie (jedoch bei gleichzeitiger Dramatisierung des Epos durch Handlung) abweichende Bildhaftigkeit der Erzählweise zu sein,¹¹ welche ein hohes Maß an Anschaulichkeit auf Kosten einer

5 Ambühl 2019, 180 mit Anm. 43 und Parkes 2021, bes. 107 mit Anm. 3, geben Literatur zum Verhältnis des Statius zu dramatischen Bearbeitungen des Thebenstoffes.

6 Wyss 1936, XIII f.; Matthews 1996, 24–26.

7 Vgl. z. B. Vessey 1973, 67–71 und Hulls 2014.

8 Ambühl 2019, 185 (mit Literatur).

9 Beispiele aus Servius und Macrobius listet Ambühl 2019, 174 f. auf.

10 Vgl. Soerink 2014, 184 mit Anm. 58.

11 Die m. W. älteste dahingehende Würdigung des Statius bietet v. Barth 1613, Buch 10 (= Bibliotheca), Nr. 35: *Poetica inter astra Pegasus velox / Papinius, volare doctus et stare*. Die epigrammatische Kürze

gewissen Statik erzielt, Handlung immer wieder in ‚Standbilder‘ einfriert und danach entweder wieder in Bewegung setzt oder gleich zu einem späteren Punkt des Geschehens springt, der seinerseits statischen Charakter zeigen kann. Man betrachte die folgende Beschreibung der (Doppel-)Hochzeitsfestivitäten in Argos (*Theb.* 2, 213–243):

Diffuderat Argos
exspectata dies: laeto regalia coetu
atria complentur, species est cernere avorum 215
comminus et vivis certantia vultibus aera:
Tantum ausae perferre manus! Pater ipse bicornis
in laevum prona nixus sedet Inachus urna;
Hunc tegit Iasiusque senex placidusque Phoroneus,
et bellator Abas indignatusque Tonantem 220
Acrisius nudoque ferens caput ense Coroeus,
torvaque iam Danai facinus meditantis imago;
exin mille duces. Foribus tum immissa superbis
unda fremit vulgi, procerum manus omnis et alto
quis propior de rege gradus, stant ordine primi. 225
Interior sacris calet et sonat aula tumultu
femineo; casta matrem cinxere corona
Argolides, pars virginibus circum undique fusae
foedera conciliant nova solanturque timorem.
Ibant insignes vultuque habituque verendo 230
candida purpureum fusae super ora pudorem
deiectaeque genas; tacite subit ille supremus
virginitatis amor, primaeque modestia culpa
confundit vultus; tunc ora rigantur honestis
imbribus, et teneros lacrimae iuvere parentes. 235
Non secus ac supero pariter si cardine lapsae
Pallas et asperior Phoebi soror, utraque telis,
utraque torva genis flavoque in vertice nodo,
illa suas Cyntho comites agat, haec Aracyntho:
tunc, si fas oculis, non umquam longa tuendo 240
expedias, cui maior honos, cui gratior; aut plus
de Iove, mutatosque velint transumere cultus,
et Pallas deceat pharetras et Delia cristas.

macht nicht klar, ob von Barth mit *volare* und *stare* die Epen *Thebais*/*Achilleis* und die (beschreibenden) *Silvae* einander gegenüberstellt oder das Schwanken der epischen Erzählung innerhalb der *Thebais* mit seinem ‚Stop-and-Go‘-Verfahren umreißt. Beides wäre berechtigt. Vgl. ferner Krumbholz 1954/55; zu Vergil: Heinze ³1915, 17, 119–125, 319–323, 466–473; Anderson 1976, 53–103 setzt den „visible space“ der *Aeneis* gegen den „latent space“ Homers ab und geht damit entscheidend über Heinzes Zurückhaltung gegenüber dem ‚malenden‘ Vergil hinaus.

Ein heiteres Gewimmel hatte der ersehnte Tag in Argos ausgelöst: Mit einer frohen Menge [215] füllt sich der Hof des Königs; eine Augenweide ist es, die Bronzebilder der Ahnen, die mit lebendigen Gesichtern wetteifern, von Nahem zu betrachten: Dass Künstlerhände es gewagt haben, solche Werke zu schaffen! Zwiefach gehört sitzt Vater Inachus selbst, nach links gewandt und auf eine gekippte Urne gestützt. Ihn verdecken der alte Iasius und der freundliche Phoroneus, der Krieger Abas, Acrisius, empört über den Donnerer, [220] und Coroeus, mit blankem Schwert und einen Kopf tragend, dann das böse Bild des Danaus, der schon den Frevel plant. In weiterer Folge tausend Anführer.

Da braust die Welle des Volkes, durch hohe Türen eingelassen; die Schar der Edlen und [225] alle, die dem König im Rang näher sind, stehen in erster Reihe. Die Halle drinnen glüht von Opfern und tönt wider von hektischen Frauen. In züchtigem Reigen haben die Töchter von Argos die Mutter umstellt, zum Teil helfen sie, überall verteilt, den Jungfrauen bei der Eheschließung und trösten sie über die Furcht hinweg.

[230] Die schritten dahin, hervorstechend mit der Schönheit ihrer Gesichter und ihrem respektgebietenden Auftreten, pupurrote Scham auf den schneeweißen Wangen ausgebreitet und die Wangen gesenkt: Ganz heimlich keimt die letzte Jungfräulichkeitsnostalgie auf, und die Demut der ersten Schuld macht ihre Blicke unsicher; da werden die Gesichter feucht von ehrenhaften [235] Regenschauern, und die sanften Eltern hatten ihre Freude an den Tränen.

Nicht anders, wenn Pallas und die herbere Schwester des Phoebus zugleich sich vom Himmelspol herabgeschwungen hätten, grimmig eine jede mit Waffen, mit ihrer Miene und dem blonden Haarknoten auf dem Scheitel, wenn die eine ihre Begleiterinnen vom Kynthos herführte, die andere vom Arakynthos: [240] Da würdest du, wenn solcher Anblick überhaupt gestattet, nicht einmal nach langem Schauen zu einer Lösung kommen, wem die höhere Ehre zusteht, wem die hübschere, oder wer mehr von Jupiter hat, und wenn sie ihre Accessoires tauschen wollten, stünde Pallas der Köcher gut und Delia der Helmbusch.

Hier wendet Statius eine Reihe verschiedener Techniken an, um fortlaufende Handlung in stehende Bilder zu verwandeln: (1) 213–223: Beschreibung bzw., als Minimalvariante dazu, Erwähnung von Bildern (Ekphrasis), als solche verdeutlicht durch den Hinweis *species est cernere ...* (vgl. den genauso funktionierenden Beginn von Stat. *silv* 1, 3: *Cernere facundi Tibur glaciale Vopisci ...*);¹² (2) 223–229: Einfrieren der Handlung in ein *tableau vivant*, also eine Art Gruppenstandbild,¹³ wie man es auch aus den sog. „Wimmelbüchern“ für Kinder kennt (man beachte die Verben *stant* und *cinxere*, ein präsensisches Perfekt, in 223 und 225); (3) 230–235: Momentaufnahme einer Einzelhandlung (bezeichnenderweise im Imperfekt: *ibant* 230), die sogleich zum Ausgangspunkt psychologisierender Deutung genommen wird; (4) 236–243: Vergleich der ‚handelnden‘ Personen mit Gottheiten, genauer zu Bildern (Bildtypen) dieser Gottheiten – jedenfalls wenn man annimmt, dass antike Menschen realweltlich und mit eigenen Augen nicht mehr anthropomorphe Gottesbegegnungen erlebten als unsereiner. Wiederum wird hier auch (*tuendo*: 240) ein ruhiges Schauen als Rezipientenhaltung angedeutet.

Eine solche Erzählweise läuft nicht nur dem Lessingschen Postulat von ‚Zeichen in der Zeit‘, also Handlungsverläufen, als Gegenstand der Literatur zuwider (was nicht

¹² vgl. Kreuz 2016, 480.

¹³ Der Begriff kam mit einem entsprechenden Gesellschaftsspiel des Biedermeiers in Mode, kann aber rückprojiziert für entsprechende textliche Phänomene gebraucht werden, die z. B. in der Literatur der deutschen Klassik erscheinen: vgl. allgemein Brandl-Risi 2013; Jooss 1999; Kreuz 2004.

weiter stören muss), sondern weicht auch von den Usancen antiker Epik ab. Zwar hält diese alle oben aufgelisteten und auch weitere, von Statius andernorts eingesetzte Verfahren zur Erzeugung von Bildern in der Narration schon seit Homer in ihrem ‚Werkzeugkasten‘ bereit und gebraucht manche davon sogar in systematischer Weise – man denkt an das Zielinskische Gesetz über die Formulierung paralleler Handlungen bei Homer via ‚Einfrieren‘ gerade nicht im Fokus liegender Erzählstränge in der Dauerschleife des automatisch Handlung verbildlichenden imperfektiven Aspekts (Statius als Sohn eines Homerphilologen war damit zweifellos vertraut),¹⁴ auf die Tendenz Vergils, Handlungen und ihre Räume ‚auszumalen‘ wurde oben schon hingewiesen, und sie findet sich bei Ovid, dem vielleicht wichtigsten poetischen Vorbild des Statius, noch weiter entwickelt;¹⁵ doch in keinem anderen antiken Epos spielen ekphrastische Passagen (im weitesten Sinne) eine so große Rolle wie in der *Thebais*, wo der von epischem Erzählen eigentlich zu erwartende Primat der erzählten Handlung über beschreibende Passagen zumindest fragwürdig wird (um in den *Silvae* vollends auf den Kopf gestellt zu werden).¹⁶ Und man wird dem Phänomen wohl nicht gerecht, wenn man es bloß als Beleg für die Beliebtheit von Text-Bild-Experimenten im Dunstkreis der zweiten Sophistik verbucht.

Noch etwas kann man an dieser Passage beobachten (*tuendo*: 240): Statius legt Wert auf präzise räumliche Verortung des Beschriebenen. So wäre für den bloßen Bericht vom hochzeitlichen Geschehen eine genaue Differenzierung zwischen *atria* (215) und *interior aula* (226) nicht unbedingt nötig; für eine klare, kontrollierte Visualisierung des Raumes hingegen schon, und an solcher liegt dem Autor offenbar viel. Wie sieht es nun mit dem Raum der *Thebais* aus? Nicht im Sinne einer symbolischen Befrachtung des Raumes, wie Carole Newlands sie an Statius’ Tendenz, ovidische *loca amoena* herbeizuzitieren und anschließend zu zerstören, festgestellt hat,¹⁷ sondern ganz *proprie* im Sinne des Raumes der geschilderten Handlungen, ob er nun als beschriebener Raum oder als Ereignisraum entworfen wird.¹⁸

2 Der Raum der *Thebais*

Die Geographie der *Thebais* ist an sich einfach: ein kleines Stück von Griechenland beiderseits des Isthmus von Korinth mit Argos und Theben als diametralen Endpunkten und einigen außerhalb dieses Kernraumes liegenden ‚Außenbereichen‘ wie Arkadien (Heimat des Parthenopaeus), Lemnos (Heimat der Hypsipyle) und, wohl am wichtigsten, Athen als Heimat des Theseus und Ziel der Unterstützung suchenden argivischen Witwen. Das ist ein sehr simpler und vor allem kleiner Raum, wenn man ihn mit der

¹⁴ Stat. *silv.* 5,3,146–175.

¹⁵ Vgl. Hardie 2002, bes. 143–226.

¹⁶ Zum Verhältnis von Ekphrasis und Narration in den *Silvae* vgl. Kreuz 2016, 28–33.

¹⁷ Newlands 2004; vgl. auch Keith 2014.

¹⁸ Dennerlein 2009, 115–163.

Märchenwelt der Odyssee, dem halben Mittelmeerraum der *Aeneis* und dem ganzen des *Bellum civile* oder der *Punica* vergleicht.¹⁹ Übertroffen wird diese räumliche Verengung eigentlich nur noch von Homers *Ilias*, die darin freilich als Rekordhalterin gelten muss und deren auf das eine Schlachtfeld zwischen Stadt, Schiffslager und Fluss beschränkter Minimalraum als *campus* des Epos schlechthin galt (vgl. Stat. *silv.* 4,71f. und zu dieser Stelle bes. den Beitrag von Kozák in diesem Band). Innerhalb des *Thebais*-Raumes jedoch bleibt trotz seiner Kleinheit bemerkenswert vieles diffus: Karla Pollmann hat auf die problematisch langen Wegstrecken der argivischen Frauen bei ihrem Umweg über Athen im zwölften Buch hingewiesen, die in starkem Kontrast z. B. zum gerade großgeographisch sehr naturalistischen Raum der Irrfahrten des vergilischen Aeneas stehen und den Raum der *Thebais*, der ja als textimmanenter Raum nicht an die Gegebenheiten des aktualen gebunden sein muss, von diesem doch ein Stück weit abrücken.²⁰ Noch sonderbarer: Als im vierten Buch das argivische Heer endlich aufgebrochen ist, hat es sich ein paar Stunden später (18 Kilometer sind es ungefähr von Argos nach Nemea) bereits verirrt und ist am Verdursten – keine sehr realistische Situation vielleicht, aber eine, die den Raum der (höfischen) Epik des Mittelalters vorwegnimmt, wo Tafelrundenritter vom zentralen Artushof losreiten und binnen weniger Stunden sich auf unbekanntem Terrain einer *âventiure* gegenüber sehen; wobei der Begriff *âventiure* ja sehr wohl räumlich verwendet sein kann (vgl. z. B. Wirnt von Grafenbergs *Wigalois*, 6732–6734: „der nebel ûz einem mose gie / die âventiure er bevie / umbe und umbe als ein rinc.“), sodass epischer Raum sich aus einzelnen *âventiuren*-Settings mit undefiniertem Dazwischen zusammensetzen kann,²¹ ähnlich frühneuzeitlichen Landkarten, die präzise Städte- oder Burgenansichten (Miniaturen, Vignetten) zeigen, zwischen denen bloß

19 Parkes 2021, 108–110 übersieht diese Besonderheit der *Thebais* und weist zwar richtig darauf hin, dass die Vorwärtsbewegung in der *Thebais* durch „delay“ und „cyclicity“ gebremst wird, vermischt dabei aber ganz unterschiedliche Elemente der Erzählung mit der räumlichen Komponente.

20 Pollmann 2004, 291–293; Schulz 2015, 315 weist jedoch darauf hin, dass räumliche Relationen sich zumindest im höfischen Roman nach Bedarf auch verändern können, und für das antike Epos gilt potentiell Ähnliches. Da Statius sich von der aktualen Geographie Griechenlands ein Stück weit absetzt, können also auch die Wegstrecken im Bereich Megara / Eleusis / Athen / Theben andere sein als auf der Landkarte.

21 vgl. z. B. Schulz 2015, 301–303. Freilich setzt Schulz diesen von ‚Insularität‘ geprägten Raum der Texte zu einseitig mit ‚vormoderner Raumwahrnehmung‘ gleich, denn weder gibt es belastbare Hinweise darauf, dass Menschen der Antike oder des Mittelalters Raum überhaupt anders wahrnahmen als heutige, sondern nur darauf, dass sie ihn (bisweilen) anders abzubilden und anders über ihn zu sprechen pflegten, noch kann man die Beschränkungen, denen Texträume gegenüber Realräumen zwangsläufig unterliegen, vor allem ihre Lückenhaftigkeit und ihre Unterwerfung unter den zeitlichen Verlauf des Textes beim Schreiben und Lesen, d. h. die unvermeidliche Auflösung eines realen Nebeneinanders in ein verbales Nacheinander, zum Ausgangspunkt nehmen, um daraus eine „epochentypische mentale Struktur“ hinsichtlich der Raumwahrnehmung abzuleiten (ebd. 302): Man kann ja auch nicht aus der Omnipräsenz gedruckter oder auf Bildschirmen erzeugter Bilder folgern, dass moderne Menschen im Unterschied zu früheren Epochen, welche Reliefs, Statuen und Hausfassaden mit räumlicher Tiefe schufen, die Welt nur noch zweidimensional wahrnehmen.

mehr oder minder bedeutungslose Hügel, Wälder oder sonstige graphische Kürzel eben für „Zwischenraum“ eingezeichnet sind.

Man könnte auch formulieren, dass jene Art von Raum, der die Metalepsen des antiken Epos (die ἀπόλογοι der Odyssee und ihre Nachfolger) prägt,²² zum Hauptraum mittelalterlicher Epik wurde, und es wäre nicht im mindesten verwunderlich, wenn Statius, einer der meistrezipierten Autoren im lateinischen Mittelalter, dafür zumindest unter anderen Pate gestanden wäre. Dass Weg- und Orientierungslosigkeit das ‚interne‘ Hauptmerkmal des Raums von Nemea selbst ist,²³ verschlägt nichts, vielmehr sticht die *âventiure* so besonders deutlich im Sinne eines Foucaultschen Heterotopos²⁴ vom restlichen Raum des Epos ab – wie noch zu zeigen sein wird.

Das gewöhnliche Gegenmittel, mit dessen Hilfe ein Autor vermeiden kann, dass der Raum seiner Erzählung in unzusammenhängende Einzelschauplätze zerstückelt und auf diese beschränkt wird, besteht darin, die Bewegung vom einen zum anderen zu beschreiben und so den prekären Status des „Dazwischen“ nach Möglichkeit in ein zumindest angedeutetes Kontinuum von Handlungsräumen zu verwandeln, wie es etwa Vergil demonstriert, wenn er nach der Abfahrt von der Wohnstatt des Zyklopen die Weiterfahrt nach Drepanum gerafft durch eine Auflistung von Toponymen, einen Fahrtenkatalog, skizziert (*Aen.* 3, 687–707).²⁵ Tut Statius dieses? Die Antwort fällt zwiespältig aus: Selbstverständlich kennt er das Element, wie *Theb.* 1, 324–335 (der Weg des Polynices von Theben zum Isthmus von Korinth) oder *Ach.* 1, 675–683 (die Fahrt des Ulixes nach Scyrus) zeigen. Und doch meidet er gerade im Zuge der am ausführlichsten beschriebenen Bewegung, beim Zug des argivischen Heeres von Argos gegen Theben, was in diese Richtung wirken könnte. So erfolgt das oben erwähnte Abmarschieren der Truppen keineswegs im Rahmen des Erzählten und damit vor den Augen des Lesers, vielmehr springt nach dem Bericht von der Versammlung der Krieger (bis 4,344) die Handlung zu deren Ziel, nach Theben und zu der Totenbeschwörung durch Tiresias und Manto (4,345–645). In der darauffolgenden Szene stolpern die Argiver gleichsam in Nemea, wo(hin) sie sich verirrt haben, ins Bild, und die kurz referierte göttliche Vorgeschichte der dort herrschenden Wasserlosigkeit trägt nichts dazu bei, diesen neuen Schauplatz mit Argos, von wo das Heer offenbar, doch unerwähnt, inzwischen aufgebrochen sein muss, zu verknüpfen.²⁶

Ein weiteres Beispiel dieser Art:²⁷ Als Tydeus im zweiten Buch als Gesandter des Polynices von Argos nach Theben reist, wird sein Weg in der Tat ‚geographisch‘ geschildert, wenn auch bloß 9½ Verse lang (2,375–384): Hier hat man immerhin Bewe-

22 Einen Überblick über grundsätzliche Elemente und Funktionsweisen des Raumes antiker Epik geben Reitz/Finkmann 2019; vgl. Anderson 1976, 37–40 (zum Raum der Odyssee).

23 Parkes 2014, 412.

24 Foucault 2012, 320; vgl. Kreuz 2016, 33–35.

25 Zum Element des Fahrtenkatalogs vgl. Reitz/Scheidegger Lämmle/Wesselmann (2019), 690 f., Anm. 158; Horsfall (2006), 459–461; Gaßner (1972), 58–61, 102–111.

26 Krumbholz 1954/55, 120.

27 Parkes 2014, 415 f.

gung, wenngleich im Zeitraffer. Bei seinem durch den bekannten Hinterhalt zunächst unterbrochenen Rückweg bricht er in 2,743 (dem letzten Vers des Buches) vom Ort des Gemetzels auf, und nach einer Schilderung des allgemeinen Katzenjammers in Theben (3,1–217) sowie einer olympischen Zwischenszene (3,218–323) kommt er in 3,324–344 bereits in Argos an; konkret beobachtet man ihn, wie er verschwitzt, verwundet und aufgekratzt in einer Mischung aus Beleidigung und Siegerstolz das Stadttor durchschreitet: eine Momentaufnahme, wie so oft bei Statius, vor allem aber eine, der gar keine erzählte Bewegung voranging.

Derartiges ließe sich in großer Fülle aufzählen: Immer wieder stößt man auf Einzelszenen ohne oder weitgehend ohne in den Blick genommene Zwischenräume. Damit korreliert die zuvor skizzierte Bildhaftigkeit der Szenen, und so entsteht der eigenartig ruckartige Charakter der Erzählweise in der *Thebais*.²⁸ Das heißt nun nicht, dass es nicht auch einmal turbulent zugehen kann, doch selbst dann lässt Statius gern wenigstens vorübergehend die Handlung an einem Punkt verharren: So etwa im achten Buch, als Tydeus bei seiner finalen Aristie sich durch eine Art von Ringwall aus um ihn herum getöteten Gegnern selbst zunehmend in eine makabre *stabilitas loci* manövriert. In dieser Lage wird er durch Melanippus schwer verwundet und schickt Gefährten aus, die ihm den Kopf dieses für ihn inzwischen unerreichbaren Kriegers bringen sollen. Parallel dazu verlässt auch Minerva den Schauplatz, um für Tydeus den Trank der Unsterblichkeit zu holen. Die Gefährten kommen zurück, bringen den verlangten abgeschlagenen Kopf, in den Tydeus in dantesker Manier seine Zähne vergräbt. Das wiederum beobachtet die ihrerseits zurückkehrende Minerva, entsetzt sich ob des entmenschten Gebarens ihres Favoriten und flieht (*Theb.* 8,700–764). Dass es damit dem Dichter überlassen bleibt, für Tydeus die Unsterblichkeit zu stiften, welche die Götter ihm verwehrt haben,²⁹ tut hier weniger zur Sache als die Frage, welcher Raum und welche Art von Szenerie hier geschildert wird: Eine Hauptfigur bleibt fix an einem Punkt, während andere teils wichtige, teils unwichtige Figuren hierhin und dorthin weggehen bzw. auch wieder von außen ins Blickfeld kommen – das ist kein konventioneller epischer Raum, sondern der einer antiken Theaterbühne. Es mag den Usancen der Theaterpraxis zuwidergelaufen sein, Gemetzel wie das von und um Tydeus angeordnete vor den Augen des Publikums darzubieten – ob notorische Besucher von Gladiatorenkämpfen oder Hinrichtungen im Amphitheater eine Schlachtszene auf der Theaterbühne allerdings sonderlich grausig gefunden hätten, mag man bezweifeln, und

²⁸ Beim diesem Beitrag zugrundeliegenden Vortrag verglich ich den Leser der *Thebais* mit einem Autofahrer, der sich auf seiner Fahrt mit einer hartnäckigen roten Ampelwelle konfrontiert sieht. Das improvisierend gewählte Bild fand bei den Zuhörer(inne)n so viel Anklang, dass es selbigen Tags noch mehrfach zitiert wurde.

²⁹ Statius zeigt allenthalben sein Bewusstsein, der Schöpfer und alleinige Beherrscher textimmanenter Welten zu sein, am markantesten in den *Silvae*, doch auch in der Epik: Vgl. Bessone 2014, 301 f. und passim zu Stat. *Ach.* 1,12 f. *meque inter prisca parentum / nomina cumque suo numerant Amphione Thebae* – für das Theben im Text ist Statius, was Amphion für das aktuelle ist. Zu den *Silvae* vgl. in dieser Hinsicht Kreuz 2016, 40 f. und passim, ferner den Beitrag von Kersten in diesem Band.

die geschilderte Szene hat, wenn schon nicht etwas typisch Theatralisches, dann eben etwas Amphitheatralisches. Jedenfalls wäre sie prinzipiell spielbar.³⁰

Und sie ist nicht die einzige, auf welche das zutrifft. Gleich im ersten Buch erinnert das Zusammentreffen des Tydeus und des zuvor schon eingetroffenen Polynices unter dem Torbogen zum Palast des Adrastus (1,401–481) allzu sehr an die Standardszenerie der antiken Theaterbühne, eine offene Straße mit Türöffnungen in dahinter zu denkende Gebäude. Selbstverständlich kann Statius die Szene aus einer Tragödie übernommen haben – das ändert aber nichts daran, dass sie nun in einem Epos steht. Am anderen Ende der Handlung, auf dem von verglimmenden Scheiterhaufen schwach beleuchteten Schlachtfeld, tritt Argia von Argos her kommend auf und findet ihren getöteten Gatten. Von der anderen Seite her (*contra videt ire Menoetes: Theb.* 12,360), aus Theben, kommt Antigone, und als sie ihrer Verblüffung über die Anwesenheit der Argia Ausdruck verleiht, weist sie in pointierter Aposiopese (*Haec prior ...! Theb.* 12,385) darauf hin, dass, was Argia dort tut, normalerweise, d. h. so, wie man es beispielsweise von Sophokles her kennt, ihre Rolle wäre.³¹ Die Szene inszeniert sich gleichsam von allein: Auf der Bühne ein Ausschnitt des Schlachtfelds mit qualmendem Scheiterhaufen ähnlich dem Grab der Semele in Euripides' Βάκχαι; durch die eine Parodos die Straße nach Argos; durch die andere der Weg in die Stadt (Theben).

Man sieht: Wesentliche Szenen der *Thebais* – und wiederum ließe die Liste sich verlängern – sind regelrecht theaterhaft und bühnentauglich konzipiert.³² Für das Epos resultiert daraus zunächst eine Einschränkung, ist doch die räumliche Ungebundenheit der Handlung gerade eine der Stärken narrativer Literatur gegenüber der oft nicht leicht zu erfüllenden Forderung nach der Einheit des Raumes im Drama. Bringt diese Einschränkung aber auch einen Vorteil mit sich? Donka Markus hat von ganz anderen Beobachtungen ausgehend darauf hingewiesen, dass die Literatur (und gerade die Epik) der Flavierzeit mit der Rezitation in Bauten wie dem Odeum des Domitians nahe der heutigen Piazza Navona rechnet,³³ d. h. für diese Form der Rezeption geschrieben ist – ausgerechnet zur *Thebais* ist dies durch Juvenal ja auch bezeugt.³⁴ Wie solche Rezitationen, die offenbar häufig genug stattfanden, um von Martial und dem jüngeren Plinius

³⁰ Vgl. Lucan. 6, 140–262, wo Scaeva als Einzelkämpfer ein ähnliches Gemetzel ebenfalls vor den Augen seiner zu Zuschauern verwandelten Kameraden anrichtet: vgl. Leigh 1997, 243–246.

³¹ Zu Argia und Antigone im zwölften Buch der *Thebais* vgl. den Beitrag von Andreas Heil in diesem Band.

³² Vgl. Parkes 2021, bes. 118–123, die zwar just dem Bühnenraum wenig Beachtung schenkt, dafür aber andere auf die Tragödie verweisende Elemente in der Epik des Statius identifiziert, z. B. Retardation der Handlung, Boten(berichte), ausdrückliche Vergleiche epischer Handlungen mit Bühnenaktionen oder die Erwähnung typischer Kostüm- und Ausstattungsstücke wie z. B. des *cothurnus*.

³³ LTUR 3,359 f.

³⁴ Iuv. 7,82–86; Markus 2003, 432–435. Zu vergleichbaren Zügen mittelalterlicher, den Bedingungen der Rezitation folgender Literatur vgl. Trınca 2013, 429–431 (mit weiterführender Literatur; für den Hinweis danke ich Manfred Kern).

zur Landplage stilisiert zu werden,³⁵ abliefern, ist viel zu wenig bekannt, mag sich Statius auch selbst im Proömium zur *Thebais* in die Pose des vor Publikum Singenden werfen. Der Umstand aber, dass das Odeum als Gebäudetyp streng genommen nichts anderes als ein überdachtes Theater ist, lässt ohne weiteres die Vermutung zu, dass irgendeine Form von szenisch begleiteten Lesungen zumindest als Möglichkeit offengehalten war: Kombinationen aus Rezitation und eingeschobenen oder sogar simultan gespielten Szenen (mit Text oder als Pantomime) sind vielfältig denkbar, und nichts spricht dagegen, dass man damit auch experimentierte.

Zum Beispiel fällt auf, dass die *Thebais* auf innere Monologe fast gänzlich verzichtet (nur sechs Stück zählt William Dominik),³⁶ dafür konsequent äußere Anzeichen für die psychische Verfasstheit einer Person wie Mimik, Gestik und Verhalten verbalisiert, woraus, wie Silke Anzinger festhält, ein „ausgesprochen filmischer Eindruck“ resultiert.³⁷ Auch dass vom Text der *Thebais* ein deutlich geringerer Prozentsatz auf direkte Rede entfällt (und auch kein auffällig hoher auf indirekte) als dies bei Vergil oder gar Homer der Fall ist, und dass bisweilen die Übergänge zwischen Narration und Rede bzw. von Rede zu Rede nicht ganz klar sind,³⁸ deutet in die gleiche Richtung: eine tendenzielle Konzentration auf die Beschreibung bzw. Erläuterung von Sichtbarem. Mit einer parallel zur Rezitation durch einen einzelnen Vorleser stattfindenden angedeuteten Aufführung der Szenen durch pantomimische Verfahren ist das ebenso gut vereinbar wie mit einem selbst andeutungsweise ‚agierenden‘ Rezitator.

Gleiches gilt für die manchmal auffallende Rolle des (Ver-)Schweigens: Wiederum ist es Silke Anzinger, die beobachtet hat, dass beispielsweise am Ende des Bittganges der Iocasta (*Theb.* 7470–627) zwar Iocasta und Tydeus nochmals ins Bild geraten, Tydeus sogar mit kurzer Scheltrede, dass indes Polynices, das eigentliche Ziel Iocastas, nicht nur im Gespräch zuvor wortlos und auf Gesten beschränkt geblieben war, sondern auch nach dessen Unterbrechung durch den Tod des Aconteus nicht mehr erwähnt wird.³⁹ Man kann dies als narrativen Trick betrachten, jemanden „durch Abwesenheit glänzen“ zu lassen, und bei privater Lektüre des Textes funktioniert der Kunstgriff auch so; man kann aber ebenso gut damit rechnen, dass dieses Glänzen bei einer öffentlichen Rezitation durch einen auf der Bühne Polynices’ stumme (und dadurch umso eindrucklicher wirkende) Verzweiflung darstellenden Mimen übernommen wurde.

Definiert man nun die Gattung Epos nicht bloß als langen, in Versen verfassten Text mit im wesentlichen narrativem Gestus, sondern zumindest in flavischer Zeit auch funktional als eine zur Rezitation unter den oben angedeuteten Bedingungen gedachte

35 Einige Beispiele: Mart. 1,63; 3,44.45.50; 9,83; Iuv. 3,9; Plin. *epist.* 1,13; 6,17; in *epist.* 9,34 befragt Plinius seinen Freund Sueton, ob er, während ein (halbwegs professioneller) *lector* seine Werke rezitiert, als Autor stumm danebensitzen oder *murmure oculis manu* den Vortrag begleiten soll – ob in der Funktion eines Dirigenten oder eines Schauspielers, wird daraus nicht recht ersichtlich.

36 Dominik 1994, 169–175, 310.

37 Anzinger 2007, 233–235; Zitat 234.

38 Dominik (1994) 22 f., 34.

39 Anzinger 2007, 253 f.

Textform, kann man die beschriebene Eigenart der *Thebais* in ihrer Tragweite ermessen: Weder hat man es mit einem beliebigen Gattungshybrid eines bekanntermaßen ‚schrägen‘ Autors zu tun, noch sind aus dramatischen Vorlagentexten Einzelszenen in ein Epos geraten, ohne an dessen Bedingungen und Möglichkeiten angepasst zu werden (oder weil Epos und Drama sowieso bestimmte Szenentypen a priori teilen wie etwa die Teichoskopie).⁴⁰ Vielmehr erscheint die *Thebais* als ein auf die Bedingungen des Vortrags zugeschnittener Text aus der Feder eines Routiniers, der den Literaturbetrieb seiner Zeit und die Erwartungen des Publikums mit qualitativ hochwertiger Ware zu bedienen wusste, und zwar in zweierlei Weise: für tatsächliche „szenische Lesungen“ in einem Odeum ebenso wie für die private Lektüre, bei der der überdurchschnittlich anschauliche Text seine Leser eben virtuell in die Situation der szenisch begleiteten Rezitation versetzte.

3 Der Spielraum der Figuren

Ich nehme nochmals den Raum der *Thebais* als ganzen in den Blick. Dass man ihn auch so als Straße, d. h. als das, was durch die antike Theaterbühne zumeist repräsentiert wird, auffassen kann, hat nichts weiter zu sagen: Der epische Held als Diameter, wie Volker Klotz es formuliert,⁴¹ ist in der Regel das hauptsächliche Vehikel, durch welches der Autor seinen Raum aufspannt, und egal wie verschlungen oder im Zickzack der Weg des Helden in der Geographie der ‚realen‘ Welt verlaufen mag, lässt er sich doch oft auf eine simple gerade Linie reduzieren. Dies lässt sich etwa an der Reiseroute des Aeneas und seiner Gefährten demonstrieren, bei der erst die Rückkehr von Karthago nach Sizilien einen komplizierenden Schritt bedeutet:

Troja – Thrakien – Delos – Kreta – Strophaden – Buthrotum – Apulien – Sizilien – Karthago – Sizilien

Hat man es jedoch nicht mit einem einzelnen Helden zu tun, sondern mit mehreren, resultieren in der Regel daraus Parallelhandlungen, die zur räumlichen Bi- oder Multifurkation führen: Der sich von den übrigen Kämpfern trennende und vom Schlachtfeld in die Stadt und von dort wieder zurückeilende Hektor im sechsten Iliasbuch leistet das *en miniature*. Die auch chronologisch sauber aufeinander abgestimmten Parallelhandlungen rund um das Lager der Trojaner mit Ascanius am Fluss einerseits und Aeneas' Fahrt zu Euander tiberaufwärts und via tyrrhenische Küste retour zur Tibermündung andererseits in den Büchern 8 und 9 der *Aeneis* bieten prinzipiell Gleiches in größerem und ‚zeitperspektivisch aufgeladenerem‘ Maßstab, indem sich Aeneas nicht bloß räumlich von seinen Gefährten entfernt, sondern sich wie durch eine Zeitmaschine gleichsam in die römische Zukunft begibt und von dort die Unterstützung holt, die er

⁴⁰ Fucecchi 2019; Parkes 2021 (mit weiteren Beispielen).

⁴¹ Klotz 2006, 283–289.

braucht, um eben diese Zukunft überhaupt zu ermöglichen; von den viel banaler nebeneinandergesetzten zahlreichen Schauplätzen des *Bellum civile* oder der *Punica* ganz zu schweigen.

Die *Thebais* ist auch in dieser Hinsicht anders, oder zumindest eigenwillig. Ohne eine später noch zu machende Einschränkung vorwegzunehmen, kann man sagen, dass für sämtliche Protagonisten trotz ihrer großen Zahl der Raum aus nichts anderem besteht als aus den beiden Städten Argos und Theben sowie der dazwischenliegenden Verbindungsstraße. Sofern Personen nicht wie Eteocles oder Ödipus ohnehin auf einem Punkt verharren, bewegen sie sich nur auf dieser Straße in die eine oder andere Richtung.⁴² Das ergibt eine Raumkonzeption, die erneut an eine Bühne erinnert:

Argos – Nemea – Theben

Freilich: Diese Bühne in ihrer Gesamtheit wird nicht auf einmal bespielt und existiert auch nicht als *totum*, sondern sie setzt sich gleichsam aus etlichen aneinandergestückelten, durch Zwischenräume voneinander getrennten kleinen Bühnen zusammen. Mit dem Standpunkt der Wahrnehmungsinstanz wechselt im Laufe der Erzählung dann jeweils das Theater, und so kommt es, dass die Leser als Zuschauer am nemeischen Handlungsschauplatz schon auf ihren Plätzen sitzen und die Bühne mustern können, womöglich mitsamt der dort wie ein landschaftliches Requisit auf Aktivierung wartenden Hypsipyle, ehe Adrastus und hinter ihm das durstige argivische Heer auf der Suche nach Wasser die Szenerie betreten. Deren nicht geschilderten Abmarsch von Argos und ihren Marsch bis in den Bereich der nemeischen Dürre ersetzt die (gedankliche) Bewegung des Publikums, das sich ja selbst sehr wohl zwischenzeitlich von Argos sogar bis Theben und retour bis Nemea bewegen musste. Verbindendes Element ist die gewahrte Einheit der Zeit, indem die einzelnen Bühnen nicht, wie im antiken Roman oder in der höfischen Epik des Mittelalters, in „zeitenthobene Wissensinseln“ auseinanderfallen, sondern chronologisch kohärent bleiben.⁴³

Dieser räumlichen Engführung wird jedoch durch eine kleine Anzahl von Ausnahmen konterkariert:

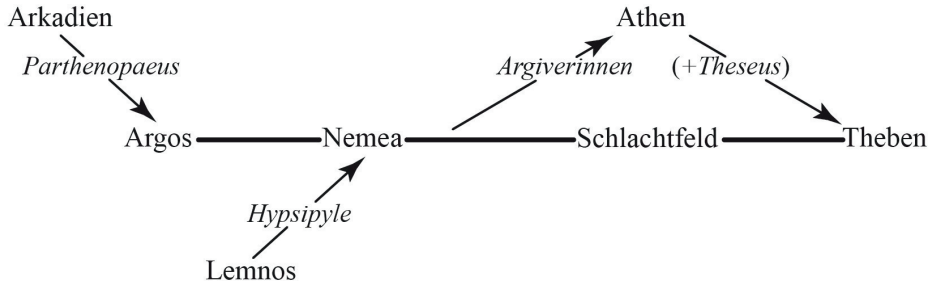
- (1) die *ἀπόλογοι* der Hypsipyle (*Theb.* 5,28–498), die Lemnos als wichtigsten Schauplatz, doch in geraffter Form auch den Weg der Exkönigin von dort nach Nemea referieren;
- (2) der Weg der argivischen Frauen, welche Argia nach Athen und von dort erst unter Theseus' Schutz nach Theben dirigiert (*Theb.* 12,196–203.464–676.790–796);
- (3) der Weg des aus seiner arkadischen Heimat aufbrechenden und zum Heer stoßenden Parthenopaeus (der einzige von den Sieben außer Polynices selbst, dessen Herkunft im Vollsinn des Wortes genauer geschildert wird, während z. B. der Weg des Tydeus nach Argos außerhalb der Thebaishandlung spielte und, möglicherweise

⁴² Parkes 2014, 418–421.

⁴³ Störmer-Caysa 2007, 43.

in deutlichem Kontrast zur *Thebais* des Antimachos,⁴⁴ nur kurz angedeutet wird) (*Theb.* 4,246–344).

Daraus resultiert ungefähr folgendes Schema:



Was daran auffällt, ist die nach ‚Gender‘ vorgenommene Verteilung. Als solche ist diese nicht auffällig: Man würde nur normalerweise größere räumliche Beweglichkeit bei Männern, kleinere bei Frauen erwarten wie etwa in der *Odyssee* oder der *Aeneis*, wo Männer durch ihre Fahrten den weiten Raum der Erzählung eröffnen, Frauen hingegen als Reisestationen bzw. Zielpunkte an ihrem Ort verharren (Kirke, Kalypso, Penelope; Dido, Lavinia).⁴⁵ Bei Statius jedoch ist das Verhältnis genau umgekehrt, und dass der Autor diesen Aspekt absichtsvoll gestaltet hat, beweisen einige flankierende Details:

- (1) Wie schon im homerischen Epos bedeutet ein Wechsel des Verhaltens im Raum potentiell ein Überschreiten von Gendergrenzen. Der auf Ogygia bei Kalypso fest-sitzende, zur *stabilitas loci* gezwungene Odysseus gerät dadurch in eine für sein männliches Ethos prekäre Situation (... παρ' οὐκ ἐθέλων ἐθελούση; Hom. *Od.* 5,154 f.). Umgekehrt wird die Reise der Argia im letzten Thebaisbuch ausdrücklich als männliches Unterfangen bezeichnet (*hic non femineae subitum virtutis amorem / colligit Argia sexuque inmane relicto / tractat opus*: *Theb.* 12,177–179) und auch als Überwindung gefährvoller natürlicher Hindernisse geschildert (12,231–236), obwohl erst wenige Verse zuvor sich den auf demselben Weg heimwärts fliehenden Argivern keine bedeutenden Schwierigkeiten in den Weg stellten (*Theb.* 11,757–761) und primär doch wohl die Übertretung von Creos Bestattungsverbot das wesentliche Gefahrenmoment darstellt.⁴⁶ Doch der Umstand, dass es der Weg – die Bühne –

⁴⁴ Wyss 1936, X; Matthews 1996, 23.

⁴⁵ Der Fall der Dido bei Vergil ist lehrreich: Ihre Vorgeschichte ähnelt hinsichtlich der Bewegung im Raum der der Hypsipyle – sie ist von weit außerhalb des Raumes der *Aeneis* unfreiwillig in diesen und damit gewissermaßen in eine neue Existenz hineingeraten –, wird aber nicht als Kontrast zu Aeneas gestaltet, sondern als Parallele, wie Aeneas selbst auch bemerkt: *O fortunati, quorum iam moenia surgunt!* (Verg. *Aen.* 1,437).

⁴⁶ Zu diesem ‚Alleingang‘ der Argia vgl. den Beitrag von Andreas Heil in diesem Band (mit weiterer Literatur).

der männlichen Protagonisten ist, auf den Argia sich begibt (wozu sie sogar ein Stück zurückgehen muss;⁴⁷ in Anlehnung an Heimito von Doderer könnte man sagen: um eine passende Weiche aufs männliche Gleis zu finden), macht das Unterfangen ‚männlich‘.⁴⁸

- (2) Wenn Polynices im ersten Buch der *Thebais* sich zwar ungefähr auf der vorgesehenen Linie zwischen Theben und Argos bewegt, aber abseits der Straße, indem er nämlich in Sturm und Nacht durch wegloses Terrain irrt, bildet diese räumliche Extravaganz seinen psychischen Zustand (Wahnsinn, ἔκστασις) ab. In einer Gesellschaft, die mangelnde bzw. fehlende Selbstbeherrschung (*impotentia*) als unmännlich empfindet, muss Außer-sich-Sein einer ähnlichen Einschätzung unterliegen; bei Statius zeigt es jedenfalls ähnliche räumliche Resultate. Glücklicherweise (falls man es angesichts des Fortgangs der Handlung als Glück bezeichnen will) findet Polynices wieder zu sich und damit auch auf die Straße zurück.
- (3) Schließlich der Fall des Parthenopaeus, dem schon deswegen Gewicht zukommt, weil Statius wohl aus seinem allenthalben erkennbaren Interesse für die Psychologie heranwachsender (männlicher) Jugendlicher offenkundig besondere Sorgfalt auf die Zeichnung dieser Figur verwendet hat. Sein Weg aus Arkadien nach Argos und weiter nach Theben ist zugleich der vom Knaben mit noch offener Genderidentität zum Mann mit fixierter gesellschaftlicher Rolle.⁴⁹ Aus der Hut der übermächtigen Mutter Atalante hervortretend betritt er in Argos die Welt der Helden, und mit dieser den engen Pfad, der nur auf das Schlachtfeld und vielleicht von dort wieder zurück nach Argos führen kann.⁵⁰

Ist der männliche (dramatische oder epische) Held sonst oft ein Transgressor welcher Normen und Grenzen auch immer, sind es in der *Thebais* die Frauen, sowohl in räumlicher als auch in geschlechtlicher Hinsicht.⁵¹ Die Männer bleiben in einem Raum eingesperrt, der auf der horizontalen Ebene nur ein fast groteskes Bewegungsmuster, ein ewiges Hin und Her in die Schlacht und wieder zurück, gestattet.

Ergänzt wird diese horizontale Bewegungsmöglichkeit zugegebenermaßen durch eine vertikale mit den drei Ebenen der Götter, der Menschen und der Unterwelt. Bewegung auf dieser Achse scheint primär Göttern vorbehalten, sieht man von der freilich großen Zahl Getöteter ab, die in gewöhnlicher Weise (verzögert eventuell durch ein Bestattungsverbot) oder in spezieller Form wie Amphiaraus in die Unterwelt eingehen. Doch es spielt sich auch sonst einiger Verkehr ab zwischen oben und unten, und insbesondere von unten nach oben: Tisiphone verlässt die Unterwelt (*Theb.* 1,92–101),

⁴⁷ Vgl. Parkes 2014, 417; Pollmann 2004, 291–293; zum Charakter der Argia ebd. 44–48.

⁴⁸ Keith 2013, 291f.

⁴⁹ Sanna 2008, 200–204.

⁵⁰ Vgl. Parkes 2014, 418–421 zur unterschiedlichen Wertigkeit von „Hin“ und „Her“ in der *Thebais*.

⁵¹ Vgl. Brockkötter 2020; Willms 2014; Manolaraki 2012, 301–308 weist geistvoll auf die Schwanen-Männer und Kranich-Frauen der *Thebais* und damit auf das Vertauschen von Genderrollen via Gleichnis hin; vgl. auch Parkes 2014, 416 zur höheren ‚Reisegeschwindigkeit‘ der Frauen in der *Thebais*.

Mercurius holt den Schatten des Laius aus der Unterwelt nach Theben (2,1–119), Tiresias beschwört weitere Totengeister herauf (4,419–645), usw. Dramaturgisch ist all dies unproblematisch, man fühlt sich sogar wiederum an die Möglichkeiten der antiken Theaterbühne erinnert, die Erscheinungen gerade von unten durchaus ermöglichte.⁵² Falls Rezitationen im Odeum szenisch hinterlegt wurden, besteht kein Grund zur Annahme, dass man nicht auch von dieser Möglichkeit Gebrauch machte.

Jedoch: In einer Art von Überblendung der Achsen kann ferner der gesamte Marsch des Heeres nach Theben als Gang in die Unterwelt, als Katabasis, gelesen werden, Creon als Doppelgänger des Dis.⁵³ Das scheint die von mir postulierte Bühnentauglichkeit zu konterkarieren, denn dort müssen die horizontale Achse der (Straßen-)Bühne und die vertikale der Weltbereiche sauber voneinander getrennt bleiben. Aber zwischen dem Ereignisraum eines Textes, also dem innertextlichen Äquivalent zu einem zumindest potential aktuellen Raum, diesfalls Griechenland zwischen Argos und Theben, und dem symbolisch aufgeladenen, gleichsam prägnant gebrauchten Raum („tuned space“) besteht ein grundlegender Unterschied, letztlich der zwischen eigentlicher und metaphorischer Verwendung des Raumbegriffs.⁵⁴ Die Argiver marschieren auf der Handlungsebene nach Theben, einer textimmanenten Repräsentation der mythischen, mehr oder minder mit der aktuellen Stadt in Böotien identischen Gründung des Kadmos. Dass ihr Ziel symbolisch befrachtet und so potentiell zur Metapher wird, ändert nichts an den Ereignissen und auch nicht am Ereignisraum, es verleiht ihm bloß zusätzliche Nuancen. Der Bühnentauglichkeit tut das keinen Abbruch.

Man kann darüber spekulieren, ob Statius sich hier ausschließlich nach dem oben beschriebenen Theaterraum richtete und sein Epos in passende Szenen teilte oder ob er, vom Epos ausgehend, den kleinsten aller epischen Räume, den der *Ilias*, sozusagen gestreckt und mit Nemea um eine wichtige und im Mythos der Sieben gegen Theben ja auch vorgegebene Zwischenstation erweitert hat. Das Resultat ist dasselbe, und das Ergebnis ist, typisch für Statius, ein ungewöhnliches und in vieler Hinsicht experimentelles Stück Literatur.

52 Cic. *Sest.* 126 beschreibt einen theaterhaften Auftritt des App. Claudius Pulcher unter Anspielung auf eine Pacuviusstelle, welche die Scholia Bobiensia ad loc. (p. 138,5–9 Stangl) folgendermaßen erklären: *Intulit [sc. Cicero] versum de fabula Pacuviana, quae sub titulo Ilione fertur. In ea est quippe argumentum ita dispositum, ut Polydori umbra secundum consuetudinem scaenicorum ab inferiore aulaei [Halm, Stangl : aulae codd.] parte procedat et utatur hac invocatione matris suae.* Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich Andreas Heil (Wien); vgl. Beare 1941, 107.

53 Vgl. auch Herrero de Jáuregui 2011 zu einem ähnlichen Phänomen bei Homer; der Lysis der *Ilias* (die ja eine Parallele zum Unternehmen der argivischen Frauen darstellt) als Katabasis. Für Hinweise zu diesem Thema danke ich wiederum Andreas Heil.

54 Gegen Lotman 1973 und van Baak 1983; vgl. Kirstein 2019, 250 f., der allerdings der Versuchung erliegt, „tuned space“ gleichrangig mit „action space“ (Ereignisraum) und „viewed space“ (beschriebener Raum) anzuführen und so zwei Kategorien, die Technik der Raumerzeugung im Text (Ereignisraum und beschriebener Raum) und die Deutung eines Raumes durch den Text, miteinander vermischt.

Literatur

- Anderson, T. M. (1976), *Early Epic Scenery. Homer, Virgil, and the Medieval Legacy*. Ithaca/London.
- Ambühl, A. (2019), „Intergeneric Influences and Interactions“, in: C. Reitz/S. Finkmann (Hgg.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 1: Foundations*. Berlin/Boston, 167–192.
- Anzinger, S. (2007), *Schweigen im römischen Epos. Zur Dramaturgie der Kommunikation bei Vergil, Lucan, Valerius Flaccus und Statius* (Beiträge zur Altertumskunde 237). Berlin/New York.
- v. Barth, C. (1613), *Tarraei Hebii Amphitheatrum sapientiae (...)*. Hanau.
- Beare, W. (1941), „The Roman Stage Curtain“, in: *Hermathena* 58, 104–115.
- Bessone, F. (2014), „Polis, Court, Empire. Greek Culture, Roman Society, and the System of Genres in Statius' Poetry“, in: A. Augoustakis (Hg.), *Flavian Poetry and its Greek Past* (Mnemosyne Supplements 366). Leiden/Boston, 296–322.
- Brandl-Risi, B. (2013), *BilderSzenen. Tableaux vivants zwischen Bildender Kunst, Theater und Literatur im 19. Jahrhundert*. Freiburg i. Breisgau.
- Brockkötter, P. (2020), „Transgressionen bei Lucan. Ein notwendiges Übel?“, in: L. Gilhaus/I. Herrad/M. Meurer/A. Pfeiffer (Hgg.), *Transgression und Devianz in der antiken Welt*. Stuttgart, 121–141.
- Dennerlein, K. (2009), *Narratologie des Raumes*. Berlin/New York.
- Dominik, W. J. (1994), *Speech and Rhetoric in Statius' Thebaid* (Altertumswissenschaftliche Texte und Studien 27). Hildesheim/Zürich.
- Foucault, M. (2012), „Von anderen Räumen“, in: J. Dünne/S. Günzel (Hgg.), *Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M., 317–329.
- Fucecchi, M. (2019), „Teichoscopies in Classical and Late Antique Epic“, in: C. Reitz/S. Finkmann (Hgg.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 2,1: Configuration*. Berlin/Boston, 208–244.
- Hardie, P. R. (2002), *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge.
- Hardie, P. R. (2019), „Ancient and Modern Theories of Epic“, in: C. Reitz/S. Finkmann (Hgg.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 1: Foundations*. Berlin/Boston, 25–50.
- Harrison, S. J. (2007), *Generic Enrichment in Vergil and Horace*. Oxford.
- Heinze, R. (1915), *Virgils epische Technik*. Darmstadt.
- Herrero de Jáuregui, M. (2011), „Priam's Catabasis: Traces of the Epic Journey to Hades in *Iliad* 24“, in: *TAPhA* 141, 37–68.
- Hulls, J.-M. (2014), „Greek Author, Greek Past: Statius, Athens, and the Tragic Self“, in: A. Augoustakis (Hg.), *Flavian Poetry and its Greek Past* (Mnemosyne Supplements 366). Leiden-Boston, 193–213.
- Jooss, B. (1999), *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Gruppenbildern in der Goethezeit*. Berlin.
- Keith, A. (2013), „*Sexus muliebris* in Flavian Epic“, in: *EuGeStA* 3, 282–302.
- Keith, A. (2014), „Ovidian Geographies in Flavian Mythological Epic“, in: M. Skempis/I. Ziogas (Hgg.), *Geography, Topography, Landscape. Configuration of Space in Greek and Roman Epic* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 22). Berlin/Boston, 349–372.
- Kirstein, R. (2019), „An Introduction to the Concept of Space in Classical Epic“, in: C. Reitz/S. Finkmann (Hgg.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 1: Foundations*. Berlin/Boston, 245–259.
- Klotz, V. (2006), *Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner*. München.
- Kreuz, B. (2004), *Die belebte Bildfläche. Beobachtungen an der Antikerezeption Christoph Martin Wielands*. Wien.
- Kreuz, G. E. (2016), *Besonderer Ort, poetischer Blick. Untersuchungen zu Räumen und Bildern in Statius' Silvae* (Hypomnemata 201). Göttingen.
- Krumbholz, G. (1954/55), „Der Erzählungsstil in der *Thebais* des Statius“, in: *Glotta* 34, 93–139 und 231–260.
- Leigh, M. (1997), *Lucan. Spectacle and Engagement*. Oxford.
- Lotman, J. M. (1973), *Die Struktur des künstlerischen Textes*, hg. von R. Grüber. Frankfurt a. M.
- Manolaraki, E. (2003), „*Aeriae Grues*: Crane Migrations from Virgil to Statius“, in: *CJ* 107, 290–311.

- Markus, D. D. (2003), „The Politics of Epic Performance in Statius“, in: A. J. Boyle/W. J. Dominik (Hgg.), *Flavian Rome. Culture, Image, Text*. Leiden/Boston, 431–467.
- Matthews, V. J. (1996), *Antimachos of Colophon. Text and Commentary* (Mnemosyne Supplements 155). Leiden [u. a.].
- Newlands, C. (2004), „Statius and Ovid: Transforming the Landscape“, in: *TAPhA* 134, 133–155.
- Parkes, R. (2014), „The Long Road to Thebes. The Geography of Journeys in Statius' *Thebaid*“, in: M. Skempis/I. Ziogas (Hgg.), *Geography, Topography, Landscape. Configurations of Space in Greek and Roman Epic* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 22). Berlin/Boston, 405–426.
- Parkes, R. (2021), „Finding the Tragic in the Epics of Statius“, in: S. Papaioannou/A. Marinis (Hgg.), *Elements of Tragedy in Flavian Epic* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 103). Berlin/Boston, 107–128.
- Pollmann, K. F. L. (2004), *Statius, Thebaid 12. Introduction, Text, and Commentary* (Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums, N. F., 1. Reihe, Bd. 25). Paderborn [u. a.].
- Reitz, C./Finkmann, S. (2019), „Epic Journeys and Related Scenes – A Short Introduction“, in: C. Reitz/S. Finkmann (Hgg.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 2,2: Configuration*. Berlin/Boston, 3–12.
- Reitz, C./Scheidtger Lämmle, C./Wesselmann, K. (2019), „Epic Catalogues“, in: C. Reitz/S. Finkmann (Hgg.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 1: Foundations*. Berlin/Boston, 653–725.
- Sanna, L. (2008), „Dust, Water and Sweat: the Statian *puer* between Charm and Weakness, Play and War“, in: J. J. L. Smolenaars/H.-J. van Dam/R. R. Nauta (Hgg.), *The Poetry of Statius* (Mnemosyne Supplements 306). Leiden/Boston, 197–214.
- Schetter, W. (1962), „Die Einheit des Prooemium zur *Thebais* des Statius“, in: *MH* 19, 204–217.
- Soerink, J. (2014), „Tragic Epic: Statius' *Thebaid* and Euripides' *Hypsipyle*“, in: A. Augoustakis (Hg.), *Flavian Poetry and its Greek Past* (Mnemosyne Supplements 366). Leiden-Boston, 171–191.
- Störmer-Caysa, U. (2007), *Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman*. Berlin/New York.
- Schulz, A. (2015), *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Studienausgabe*. Berlin [u. a.].
- Trinca, B. (2013), „Schrift – Bild – Imagination. Zur Theatralität des Roman de la Poire von Tibaut“, in: M. Kern (Hg.), *Imaginative Theatralität. Szenische Verfahren und kulturelle Potenziale in mittelalterlicher Dichtung, Kunst und Historiographie*. Heidelberg, 429–442.
- van Baak, J. J. (1983), *The Place of Space in Narration. A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space, with an Analysis of the Role of Space in I. E. Babel's Konarmija*. Amsterdam.
- Vessey, D. W. T. C. (1973), *Statius and the Thebaid*. Cambridge.
- Willms, L. (2014), *Transgression, Tragik und Metatheater: Versuch einer Neuinterpretation des antiken Dramas* (DRAMA – Studien zum antiken Drama und seiner Rezeption 13). Tübingen.
- Wyss, B. (1936), *Antimachi Colophonii reliquiae. Collegit disposuit explicavit Bernhardus Wyss*. Berlin.

