



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Niet echt? - Net echt! : grenzeloze kunst op het Romeinse toneel

Wessels, A.B.

Citation

Wessels, A. B. (2013). *Niet echt? - Net echt! : grenzeloze kunst op het Romeinse toneel*. Leiden: Universiteit Leiden. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/20848>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/20848>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Prof.dr. A.B. Wessels

Niet echt? – Net echt!

Grenzeloze kunst op het Romeinse toneel



Universiteit
Leiden

Bij ons leer je de wereld kennen

Niet echt? – Net echt!

Grenzeloze kunst op het Romeinse toneel

Oratie uitgesproken door

Prof.dr. A.B. Wessels

bij de aanvaarding van het ambt van hoogleraar op het gebied van
Latijnse Taal- en Letterkunde
aan de Universiteit Leiden
op maandag 29 april 2013



Universiteit
Leiden

Mijnheer de Rector Magnificus, zeer gewaardeerde toeoorders, beste collega's en studenten, lieve vrienden, lieve familie!

In de titel *Schiffbruch mit Zuschauer*¹, een kloek werk van filosoof Hans Blumenberg, gaan vier verzen van de Romeinse dichter Lucretius schuil, namelijk uit diens leerdicht over *De natuur van de dingen*, waar staat:²

*Suave, mari magno turbantibus aequora ventis,
e terra magnum alterius spectare laborem;
non quia vexari quemquamst iucunda voluptas,
sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est.*

Zoet genot is het als de winden het water opzwiepen op de wijde zee, vanaf het land te kijken naar de inspanning van een ander, niet omdat het een genoeg is als er iemand wordt gekweld, maar omdat het zoet genot is om te zien wat voor ellende jou zelf bespaard blijft.

Bij Lucretius gaat het om vrees en om de overwinning van deze vrees. De grootste uitwerking echter hadden deze vier verzen op de tragedietheorie in de 18de eeuw. Het beeld van de toeschouwer die vanaf de zekere kust een ongeluk aanschouwt, dat zich op grote afstand afspeelt, en verheugd is om van een dergelijk ongeluk zelf verschoond te blijven, is tot op de dag van vandaag een cliché voor het „aangenaam gruwen“; voor het genoeg dat men beleeft aan het vreeswekkende, zoals in het bijzonder de toeschouwer dit tijdens het bekijken van een toneelstuk beleeft.

Immers, in het theater, kan de toeschouwer, in tegenstelling tot het ‘echte leven’, ervan uitgaan dat hem de figuren op de toneelvloer niet zullen aanvallen. Ook als op het podium ze elkaar doodslaan

* Voor de Nederlandse versie zeg ik van harte Emile van Brakel dank.

¹ Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt a.M. 1997 (eerste uitgave 1979).

² Lucr. DRN 2, 1-4.

en vermoorden, mag men gerust achteruithangen, zelfs wanneer de toneelspelers luid om hulp schreeuwen. Met andere woorden: de toeschouwer kan het leed van de toneelspeler weliswaar aan het eigen lijf beleven, maar ervaart zichzelf tegelijkertijd als een soevereine beschouwer: hij is op veilige afstand en wordt dus niet ‘echt’ getroffen.

De eerste voorwaarde voor het genoegen aan het vreeswekkende³ is de imaginaire grens tussen toneelruimte en toeschouwerruimte; het overschrijden van deze grens is noch mogelijk noch geoorloofd. De afgedwongen hulpeloosheid van de toeschouwer, die in wat er op het podium gebeurt helemaal niet mag ingrijpen, is voorwaarde om te kunnen genieten van het eigen welbevinden. Tot zover is deze situatie nog heel goed te vergelijken met het door Lucretius geformuleerde beeld.

Deze genoegens, beleefd in eigen welzijn, zouden echter gewetenloos zijn, als er niet nóg één voorwaarde bijkwam: Anders dan de Lucretiaanse toeschouwer, die het kapseizende schip beziet, is het noodzakelijk dat de toeschouwer in het theater weet dat nóch het daadwerkelijke heden, nóch de toneelspelers op de planken, op enigerlei wijze door ongeluk worden getroffen. Anders gezegd: De toneelbeschouwer moet ervan op aankunnen, dat het lichaam van de toneelspeler niet identiek is met dat van de vertolkte rol en dat de eigenlijke persoon van de toneelspeler bewaard blijft voor het uitgebeelde leed. In de moderne performance-kunst wordt deze grens voortdurend in twijfel getrokken of overschreden. Wanneer zich een kunstenaar zoals Marina Abramovič op het podium

³ Friedrich Schiller: „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ (1792). In: *Schillers Werke*, band 20, uitgegeven door Benno von Wiese. Weimar 2001, p. 133-147, zie ook Carsten Zelle: „Schiffbruch vor Zuschauer“. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 34 (1990), p. 289-316. Idem: „Über den Grund des Vergnügens an schrecklichen Gegenständen in der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts (mit einem bibliographischen Anhang)“. In: *Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien*. Uitgegeven door Peter Gendolla/ Carsten Zelle. Heidelberg 1990, p. 55-91; Bernd Seidensticker: „Über das Vergnügen an tragischen Gegenständen“. In: *Fragmenta Dramatica. Beiträge zur Interpretation der griechischen Tragikerfragmente und ihrer Wirkungsgeschichte*. Uitgegeven door Heinz Hofmann. Göttingen 1991, p. 219-241.

haar eigen aderen doorsnijdt,⁴ is het voor het publiek lastig om op de stoelen te blijven zitten en van haar zelfbeschadiging met „interesselose Wohlgefallen“⁵ te genieten.

In het volgende halve uur zal ik trachten aan te tonen dat juist in de Romeinse keizertijd, in de eerste eeuwen na Christus dus, de overgang tussen kunst en werkelijkheid bijna vloeiend werd, waardoor elk nog moreel verdedigbaar genot, beleefd aan het vreeswekkende, nagenoeg uitgesloten was.

„Niet echt? Net echt! Grenzeloze kunst op het Romeinse toneel“ – deze titel heb ik mijn oratie meegegeven, en, zoals u wellicht al terecht vermoedt, gaat het om een vraag, die niet alleen door alle tijden, maar ten aanzien van álle expressievormen – zoals toneel- en beeldende kunst, literatuur, religie, enzovoort – steeds opnieuw wordt gesteld en waarover altijd weer wordt gestreden: en wel om de vraag waar kunst begint (of eindigt) en wat kunst –toneelkunst – kunst maakt. Net als in de antieke discussie over de *beeldende* kunst, die met het opbloeien van het realisme tijdens de hellenistische periode⁶ bijzonder opgewonden werd gevoerd, wordt het kunstkarakter van de *toneelkunst*, aan de hand van grensoverschrijdingen verkend. In de debatten over de beeldende kunst zijn „presentie“ en „illusie“, verschijning en schijn de steekwoorden. Een kunstwerk dat zo volmaakt is, dat het de schijn wekt in werkelijkheid helemaal geen kunstwerk te zijn, stelt – met de middelen der kunst – zijn eigen kunstkarakter op de proef. Het is „grenzeloze kunst“ in de dubbele betekenis van het woord: in haar verschijningsvorm oneindig vol kunst en tegelijkertijd kunstmatig – een meesterwerk der illusie, dat zich echter *langs* de grens tussen kunst en niet-kunst beweegt en met het ene oog al naar het alledagse leven gluurt. Het gordijn van Parrhasius⁷ bijvoorbeeld, dat weliswaar

⁴ Vergelijk hiertoe Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M. 2004.

⁵ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* (1790), § 2v. In: *Kant. Werke*, uitgegeven door Wilhelm Weischedel, band 5. Darmstadt 1983, p. 280-283.

⁶ Bijvoorbeeld Theocr. Id. 15, Herond. Mim. 4, de epigrammen van Posidippus (met name 62-70 AB) en de talloze epigrammen over levensechte kunstwerken (e.g. AP 9, 713-742). Vergelijk in dit debat mijn bijdrage *Illusion und Distanz. Zur Wirkungsästhetik lebensechter Gegenstände*. Heidelberg 2013 (in druk).

⁷ Plin. NH 35, 65: *descendisse hic [sc. Parrhasius] in certamen cum Zeuxide traditur; et, cum ille detulisset uvas pictas tanto successu, ut in scaenam aves advolarent, ipse detulisset linteum pictum ita veritate repraesentata, ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitaret tandem remoto linteo ostendi picturam atque intellecto errore concederet palmam ingenuo podore, quoniam ipse volucres fefellisset, Parrhasius autem se*

een *schilderij* is, maar er zó net echt uitziet, alsof het enkel het eigenlijke beeld daarachter verhult, zal in zijn verschijningsvorm, zolang er niemand is die *ziet* dat het geschilderd is, niet méér zijn dan een gordijn. Het wordt pas een kunstobject op het moment dat de blik van de bekijker verandert en hij in staat is om te herkennen dat het gordijn geschilderd is – weliswaar met meesterlijke hand, máár geschilderd.

In de toneelkunst gaat het om iets soortgelijks. Ook hier hangt het verschil tussen kunst en niet-kunst af van de herkenbaarheid van desbetreffende signalen - en van het oordeel van de recipiënt: In hoeverre laat de vorm het toe om het onderscheid tussen de podiumwereld en de echte wereld te herkennen, en in hoeverre is de *toeschouwer* nog in staat om de signalen van dit onderscheid waar te nemen? Zo staat mij nog duidelijk de opvoering van een stuk van Peter Weiss voor de geest, waarin de hypocriete regisseur aan het begin de argeloze toeschouwers om begrip verzocht: er zouden bij hoge uitzondering ook enige „inwoners van het belendende psychiatrisch ziekenhuis“ meedoen. De toneelspelers verleenden hieraan op uiterst overtuigende wijze hun medewerking. Ogenscheinlijk tegen de wil van de regisseur in renden zij van het toneel af om willekeurig wat mensen in het publiek een flink pak slaag te geven, waarop de meeste toeschouwers ontzet, aangedaan en boos de zaal verlieten. Door hun vertrouwen in de regisseur verloren zij de door de titel gegeven aanleiding uit het oog: *De vervolging van en de moord op Jean Paul Marat, opgevoerd door de toneelclub van de kliniek te Charenton onder leiding van de heer De Sade*. Aangezien de toneelspelers de hun toegestane podiumruimte hadden verlaten, was hun al te geloofwaardig spel voor diegenen die de tekst niet kenden, niet langer te herkennen als spel. De toneelspelers werden niet meer als toneelspelers waargenomen, maar als psychisch gestoorden, die ongecontroleerd en willekeurig door het gangpad heen stampen om op

artificem. „Volgens de overlevering zou [sc. Parrhasios] met Zeuxis een wedstrijd aangegaan zijn; en nadat Zeuxis zijn geschilderde druiven zo succesvol had uitgesteld dat de vogels naar de schouwplaats kwamen aangevlogen, zou Parrhasios zelf een zo natuurgetrouw geschilderde linnen gordijn hebben opgehangen, en wel zo, dat Zeuxis, die pogde op het oordeel van de vogels, verlangde dat het gordijn dan toch eindelijk weggeschoven werd, opdat men het beeld daarachter kon zien. Toen hij zijn vergissing inzag, kende Zeuxis aan Parrhasios oprecht de prijs toe, omdat Zeuxis weliswaar de vogels, maar Parrhasios hem, Zeuxis, een kunstenaar had kunnen beetnemen.“

de toeschouwers in te hakken. Zoals dit voorbeeld uit de moderne tijd aantoont, moet er in een toneelstuk, wil het het effect van een *toneelstuk* hebben, in tweeërlei opzicht sprake zijn van een paradox: De illusie én de doorbreking van deze illusie, de presentie van het uitgebeelde én het representationele karakter moeten gedurende het stuk tegelijkertijd en in gelijke mate zinnelijk te beleven en duidelijk herkenbaar zijn. Hierdoor wordt de toeschouwer in staat gesteld om geheel en al in het opgevoerde op te gaan, om zich met het podiumpersoneel te identificeren en de opgevoerde emoties zelf te doorleven en om tegelijkertijd de eigen soevereiniteit te kunnen blijven ervaren, die het resultaat is van de zekere wetenschap dat het slechts om een spel gaat, om een kunstmatig opgewekte illusie. De illusie en de presentie, hoe sterk ze ook mogen zijn, moeten uiteindelijk als zodanig herkenbaar blijven.

Het heeft er alle schijn van dat in de Romeinse cultuur, met name in de keizertijd, het maken, het handhaven en het waarnemen van dit onderscheid was bedreigd. Soms wordt zulk samenvallen van tekens en het door deze tekens aangeduide (het be-tekende) als ideaal begroet, zoals de daarmee gepaard gaande versmelting van toneelspeler en rol. Soms echter wordt dit gezien als een compleet falen, zeker als deze versmelting niet voorzien wordt van de notie dat beide zaken eigenlijk gescheiden behoren te worden, dat het be-tekende nu eenmaal wezenlijk van het teken zelf verschilt. Het duidelijkst wordt dit probleem in een parallelle figuur gereflecteerd, namelijk in die van de redenaar. Ook hier is het flikkerende changement tussen eenwording van mens en rol en de bewuste controle over dit evenwichtsspel een centraal probleem. Quintilianus, die in de eerste eeuw na Christus op de analogie van redenaar en toneelspeler al meermaals zinspeelt, waarbij hij *en passant* een theorie over de toneelspeler ontwerpt, drukt de redenaar op het hart dat hij zich moet verplaatsen in de gemoedstoestand, die hij in zijn rol vertolkt, alsof de gevoelens door de mond van die uitgebeelden zélf uitgedrukt werden. (*velut ipsorum ore dicuntur*⁸). Net als de redenaar moet ook de *toneelspeler* ervoor zorgen dat hij de producent van de emotionele golven blijft, die hem nooit mogen

⁸ Quint. Inst. 6, 1,26. Vergelijk ook 11, 3,91 over het gepast gebruik van gesten en de stem in het nabootsen. Nog uitvoeriger is de in Lucian. Salt. 67 gemaakte vergelijking tussen redenaar en *pantomimespeler*.

verzwelgen, terwijl hij deze toch als het ware in een „Leihkörper“⁹ – een tweede huid – in zich opneemt; dat hij tijdens en in dit proces nog altijd aan het roer van zijn emoties blijft staan. Hij moet er met name voor zorgen dat deze onoplosbare paradox ónonderbroken in stand blijft. Zoals een redenaar mag hij helemaal opgaan in de affecten die hij oproept, echter niet zónder de distantie tot zichzelf, en zijn persona, ooit te verliezen.

Bewust heb ik in de titel van deze oratie het woord „toneel“ in de zin van „Bühne“ gekozen en niet het woord drama. Bewust wil ik ook die theatrale uitdrukkingsmogelijkheden erbij betrekken, die weliswaar buiten het begrip literatuur vallen, maar toch gelden als een belangrijk onderdeel van de toneelkunst: ik denk aan de optredens van pantomimespelers, de theatrale gestes gedurende een feestmaal of de getheatraliseerde vormen van imperiale machtsuitoefening. In al deze gevallen drong zich mij één en dezelfde vraag op: Hoe vanzelfsprekend is het eigenlijk dat een persoon door haar toneeloptreden iets anders dan zichzelf representeert? Waar ligt het omslagpunt van „niet echt“ naar „net echt“? En hoort „net echt“ nog bij kunst?

Maar, voordat ik al deze fenomenen aansnijd en mij – zoals beloofd – richt op de keizertijd, wil ik u in gedachten een paar minuutjes enkele eeuwen terugnemen, namelijk naar het begin van het Romeinse drama, en wel naar het literaire drama, dat in de derde en tweede eeuw voor Christus in de komediedichter Plautus zijn eerste grote vertegenwoordiger vond. Ik begin met Plautus, niet omdat het altijd aardig is om een probleem van zijn genese of ontwikkelingsgeschiedenis af, chronologisch te beschouwen, maar omdat Plautus zo voorbeeldig die grenzen verkent en reflecteert, die in later tijden op verschillende manieren zouden verdwijnen. Het probleem, waarin Plautus zijn reflecties inbedt, wordt met en door de opkomst ten tonele gebracht. Plautus laat zijn figuren niet zomaar ‘verschijnen’ – zij komen niet zomaar op als de persoon die ze gaan representeren, veeleer laat hij op het podium zien, hóe de toneelspeler – als mens – verandert in zijn rol. Dat is weliswaar niet in alle stukken het geval, maar daar waar het wél het geval is, kunnen wij observeren, hoe de toneelspeler op het podium de grenzen tussen de echte wereld en de toneelwereld, zijn eigen lichaam en het

⁹ Vergelijk Christiane Voss: *Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien*. Berlin/New York: de Gruyter 2004; ead.: *Der Leihkörper: Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*. München 2013 (in voorbereiding).

„tweede lichaam“ als toneelfiguur, door de opkomst en-sceneert. Daarbij komt dat de hoge graad van reflectie in Plautus' komedies ten aanzien van deze grenzen niet in de laatste plaats gezien moet worden in het licht der omstandigheden waaronder destijds dramatische werken werden opgevoerd.

1. Strategisch ten tonele opkomen als grensafbakening

Plautus werkt in een tijd, waarin de Romeinse cultuur de literaire productie van toneelstukken pas ontdekt heeft. De dramaturgische uitvoeringspraktijk was en bleef verbonden met feestelijkheden van staatswege¹⁰, en zij was daarmee vast bestanddeel van buiten-literaire contexten zoals triomftochten, tempelwijdingen of uitvaartplechtigheden. De theatrale ruimte was aldus onderdeel van een grotere – rituele of politieke – enscenering, en wel een sterk semantiserende omgeving, waaruit zij eerst 'losgesneden' moest worden – en dit in zekere zin zonder de architectonische hulp, waarmee de grenzen tussen het theatrale en het buiten-theatrale later hadden afgebakend kunnen worden. Het eerste vaste, nog uit hout opgetrokken theater werd pas in 68 voor Christus opgericht; nog later, in 55 voor Christus werd het eerste stenen theater gebouwd; tot dat moment was het gewoonte om op provisorisch opgerichte verhogingen te spelen, op binten en planken. De opgebouwde en na de voorstelling weer afgebroken verhogingen hadden bijgevolg een temporair en transitorisch karakter. Juist als zij opgetrokken waren bij de ingangen van een tempel (waarbij het publiek op de trappen kon gaan zitten), waren ze niet van hun omgeving afgebakend, waardoor er een vloeiende overgang naar het niet-theatrale buiten bleef bestaan. Het 'lossnijden' van de ruimte was bijgevolg niet eenvoudig. Voorwaarde voor het scheppen van toneelillussies en voor het aanvaarden van fictionele toneelhandelingen, is echter het ontstaan van een op zichzelf staande, 'losse' ruimte. Een ruimte staat pas werkelijk los als zij door bepaalde kenmerken gede-*fini*-eerd kan worden. Als aan deze voorwaarden niet in elk opzicht en niet van te voren voldaan was zoals in Plautus' tijd, moesten die grenzen door het stuk zelf en door zijn uitvoering bepaald worden. Daarbij spelen stellig uiterlijke en visuele vormgevingselementen mee, maar, wil het lukken om de planken ruimte in een toneelruimte te veranderen, is er bovendien ook een publiek nodig. De omstanders

¹⁰ Hiertoe behoren bijvoorbeeld de *ludi Romani*, de *ludi Plebei*, de *ludi Apollinares* of de *ludi Megalenses*.

moesten dus door een geschikte oproep genood worden om in hun rol van publiek te willen stappen. Dit nu, was het doel van met name de proloog, of, bij het ontbreken daarvan, de passage, die dan deze functie overneemt. In het blijspel *Miles Gloriosus*, waarin de proloog in het tweede bedrijf om de hoek komt kijken als kwam hij even nog zijn recht opeisen, betreedt de slaaf Palaestrio het podium om te waarborgen dat alle benodigde elementen op de juiste plaats staan en de grenzen tussen de fictionele toneelwereld en de toeschouwers in hun rol van publiek duidelijk gemarkeerd zijn:¹¹

*Mibi ad enarrandum hoc argumentum est comitas,
si ad auscultandum vostra erit benignitas;
qui autem auscultare nolet exurgat foras,
ut sit ubi sedeat ille qui auscultare volt.
nunc qua adsedistis caussa in festivo loco,
comoediai quam nos acturi sumus
et argumentum et nomen vobis eloquar.
Ἀλαζόν Graece huic nomen est comoediae,
id nos Latine 'gloriosum' dicimus.
hoc oppidum Ephesust.*

Ik heb zin om u de inhoud te vertellen, als jullie welwillend mij aanhoren. Maar wie niet luisteren wil, die ga naar buiten, zodat wie wel toehoren wil, een zitplaats krijgt. Nu jullie zo tezamen zitten op deze feestelijke plaats, wil ik de inhoud en de titel van de komedie vertellen, die wij aanstonds spelen. In het Grieks luidt de titel *Alazōn*; in het Latijn *Gloriosus*. De stad hier heet Efeze.

Met zijn deiktische aanwijzingen constitueert de proloogverteller niet alleen de ruimte, waarin van nu af aan in gedachten de gefingeerde geschiedenis zich afspeelt, hij zorgt er bovendien voor dat de omstanders veranderen in een publiek: degenen die willen meegaan in het verhaal, in het aanschouwen van de toneelwereld, worden van diegenen die zich niét in een dergelijke rol willen schikken, afgegrensd. Nóg duidelijker wordt de publieksrol in het blijspel *Poenulus* afgebakend: degenen die aanwezig willen zijn, dienen zich tijdens de gehele voorstelling in de rol van aandachtig publiek te voegen en hebben geen recht meer om zich te bekommeren over alledaagse zaken.¹²

¹¹ Plaut. Mil. 79-88b.

¹² Plaut. Poen. 28-35.

*nutrices pueros infantis minutulos
domi ut procurent neu quae spectatum adferat,
ne et ipsae sitiant et pueri pereant fame
neve essurientes hic quasi haedi obvagiant.
matronae tacitae spectent, tacitae rideant,
canora hic voce sua tinnire temperent,
domum sermones fabulandi conferant,
ne et hic viris sint et domi molestiae.*

Voedsters dienen thuis hun kleintjes te verzorgen en moeten hen niet meenemen naar het stuk; ze mogen zelf geen dorst lijden en de kindertjes niet van de honger sterven, en de hongerlijers mogen hier niet als geitjes gaan blèhren. De dames moeten zwijgend kijken, zwijgend lachen, zij moeten hier hun welklinkend gekwetter matigen, en de kletspraatjes maar voor thuis bewaren; zodat zij niet óók nog eens hier de mannen tot last zijn zoals thuis.

Tenslotte verwijst de proloogspreker ook naar zijn *eigen* verandering van rol, namelijk op de verandering van proloogspreker in toneelspeler:¹³

[*ego ibo, ornabor; vos aequo animo noscite.*]
[...]*ibo, alius nunc fieri volo.*

Nu ga ik mij mooi verkleden;
en, jullie, mooi opletten! [...]
Ik gá nu, ik word nú een ander.

Gezegd moet worden dat dit glijden in een „scenisch presens“ niet altijd zo gladjes verloopt zoals in het zojuist geciteerde *Poenulus*. Zo benadrukt de proloogspreker in de *Menaechmi*, als hij het publiek allang meegenomen heeft naar de toneelwereld, helemaal aan het eind nog eens, hoe verschillend de planken gedefinieerd kunnen worden: „Deze stad is Epidamnus, zolang dit verhaal wordt opgevoerd. | Wordt er iets anders opgevoerd, zal het een andere veste zijn.“¹⁴ Zoals een gastheer, die af en toe nog naar buiten kijkt om te zien, of er misschien nog andere mensen zijn, die hij als

¹³ Plaut. Poen. 123 (del. Lindsay) en 126.

¹⁴ Plaut. Men. 72f.: *haec urbs Epidamnus est dum haec agitur fabula: | quando alia agetur aliud fiet oppidum.*

gast naar zijn huis kan lokken, zo tracht de proloogspreeker in de *Menaechmi* de proloog als retorisch middel te gebruiken om tussen de buitenwereld en de tijdelijke wereld van het toneel te onderhandelen. In de komedie over het meisje *Casina* wordt de temporaliteit van de toneelwereld zelfs tot aan het einde van het gehele stuk als gedachte wakker gehouden, door vooral, van het begin af, onderscheid te maken tussen de rol van *Casina* en het daarvan – blijkbaar – afwijkende karakter van de toneelspeelster die haar gestalte geeft:¹⁵

*ea invenietur et pudica et libera,
ingenua Atheniensis, neque quicquam stupri
faciet profecto in hac quidem comoedia.
mox hercle vero, post transactam fabulam,
argentum si quis dederit, ut ego suspicor,
ultro ibit nuptum, non manebit auspices.*

Kuis en vrij uit Atheensen huize zal zij aangetroffen worden, en óók blijft zij ongedeerd – tenminste in deze komedie. Echter, gauw daarna, ik zweer het, zodra het stuk voorbij is, en als iemand haar maar geld geeft, dan is zij zomaar – volgens mij – zijn bruid, zónder huwelijksgetuigen af te wachten.

Het benadrukken van dit onderscheid mag deel van het spel zijn, en niemand zal in alle ernst aannemen dat hier daadwerkelijk een uitspraak over de echte, dienstdoende toneelspeelster wordt gedaan. Maar toch is het interessant dat dit principiële onderscheid zo dikwijls aanschouwelijk bespiegeld wordt. U zult namelijk zien, in het tweede deel van deze voordracht, waarin wij – eindelijk – de blik richten op de keizertijd, dat dit onderscheid alles behalve vanzelfsprekend is.

2. Afbraak van grenzen I: de toneelspeler als ster

In de keizertijd, waarin het literaire toneel teruggedrongen wordt door niet-literaire, lichamenlijk-zinnelijke opvoeringen – Seneca's tragedies, waarvan wij niet weten of zij ooit opgevoerd zijn, buiten beschouwing gelaten – komt het 'fenomenale lichaam' van de toneelspeler op de voorgrond te staan. Dat de toneelspeler van louter beeld- en tekendrager verandert in het eigenlijke onderwerp, en dat

¹⁵ Plaut. Cas. 81-86.

het principe ‘presentie’ in de plaats komt van representatie, geldt met name voor het pantomimespel, dat in de vroege keizertijd tot bijzondere bloei kwam.

Door het weglaten van verbale uitingen¹⁶ en het afstand scheppende momentum van de spraak ten gunste van zintuigelijke vormen, namelijk de lichaamstaal van de pantomimespeler en de muzikale ondersteuning van een fluitspeler, zanger of koor, verkrijgt de *pantomimus* een onmiddellijkheid, waarmee hij zich wezenlijk van het literaire drama onderscheidt. De kunstenaars groeien nu welhaast uit tot sterren, waarbij niet alleen het publiek de kunstenaars als ster bewondert, maar de kunstenaars zelf zich zelf zo zien. Nemen wij het voorbeeld van het theaterschandaal dat de Augusteïsche fabeldichter Phaedr. noemt – vermoedelijk gebaseerd op een voorval in het jaar negen na Christus: Na een ongeluk op het podium was de fluitspeler met de onhandige naam Princeps aan het ziekbed gekluisterd. Toch werd hij overgehaald om zich bij de aankomende spelen te vertonen, aan zijn zo smachtend publiek. Op het moment dat het koor het lied aanheft in de dubbelzinnige woorden *laetare incolumis Roma salvo principe* gooit hij kushandjes in de rondte, een tragisch misverstand en een voorbeeld voor het zelfbesef van een kunstenaar, want bij Princeps kwam niet eens het *idee* op dat misschien wel de zegenwensen dé princeps, de aanwezige keizer, golden, en níét hem, de fluitspeler Princeps.¹⁷

Tot het sterrendom behoort echter meer dan simpelweg beroemd zijn.¹⁸ In de figuur van de ster vallen de identiteit van de toneelspeler en die van de rol, waarin hij opkomt, samen. De ster wordt wel bewonderd om de virtuositeit, bijvoorbeeld de manier waarop hij zijn lichaam beweegt om een mythische figuur uit te beelden, of om zijn sterke retorische vermogens, waarin iets waarachtigs tot uitdrukking komt. In bespiegelingen op het pantomimespel – de met zekerheid uitvoerigste reflecties

¹⁶ We kunnen ervan uitgaan dat, afgezien van enkele voor de gelegenheid geschreven proloogachtige aankondigingen (vergelijk de overwegingen m.b.t. Phaedr. 5, 7,24 bij Otto Weinreich: *Epigrammstudien I: Epigramm und Pantomimus*. Heidelberg 1948, p. 157-159), tijdens de opvoeringen geen tekst werd *gesproken*.

¹⁷ Phaedr. Fab. 5, 7,25.

¹⁸ Over het begrip „ster“ zie Peter Geimer: „Derrida ist nicht zu Hause“. In: *Stars. Annäherungen an ein Phänomen*. Uitgegeven door Wolfgang Ullrich/ Sabine Schirdewahn. Frankfurt a.M. 2002, p. 40-61.

danken wij aan Lucianus' *De saltatione*¹⁹ – worden altijd weer het 'welluidende zwijgen', de 'waarachtige handen' en de 'sprekende ogen' geroemd, die in staat zijn om elke talige kracht dankzij hun illustratieve duidelijkheid te overstijgen. Vooral wordt echter de eenwording gevierd, de volkomen versmelting van de mens met het uitgebeeld onderwerp, van het fenomenale en het semiotische lichaam. De ster *is* zijn rol of is daarvan helemaal niet meer los te zien – daarvan gaan bijna alle teksten uit, of er nu een geslaagde of mislukte performance wordt geschilderd, of de pantomimespeler nu gevierd of bekritiseerd wordt. In de pantomimespeler verdwijnt de grens tussen „niet echt“ en „net echt“ bijna volledig – althans dit komt naar voren in de bespiegelingen op de uitvoeringspraktijk en het effect daarvan op het publiek.²⁰

Zo wordt in een epigram, geschreven door Antipater van Thessaloniki, stammend uit het vroegste begin van de eerste eeuw na Christus, de pantomimespeler Pylades als dé god verheerlijkt, die hij uitbeeldt:

Αὐτὸν βακχευτὴν ἐνέδν θεόν, ἡνίκα Βάκχας
 ἐκ Θηβῶν Ἰταλὴν ἤγαγε πρὸς θυμέλῃν,
 ἀνθρώποις Πυλάδης τερπνὸν δέος, οἷα χορεύων
 δαίμονος ἀκρήτου πᾶσαν ἔπλησε πόλιν.
 Θῆβαι γινώσκουσι τὸν ἐκ πυρὸς· οὐράνιος δὲ
 οὗτος, ὁ παμφώνοις χερσὶ λοχεύμενος.

Hij dook in de Bacchische god – toen hij de *Bacchanten* van Thebe naar Rome op de planken had gebracht: Pylades, een aangenaam gruwen voor de mensen, zoals hij dansend de hele stad onversneden met de god vulde. Thebe kent deze uit vuur geborene, maar hij, begiftigd met alsprekende handen, heeft een hemelse oorsprong.

¹⁹ Vergelijk Lucian. Salt. 36 en 63-67. Zie bovendien bijvoorbeeld AL 111 Riese (= 100 Kay), v. 9: *tot linguae quot membra viro: mirabilis ars est | quae facit articulos ore silente loqui*, en de theoretische bespiegeling van Quint.Inst. XI, 3, 85 e.v. in samenhang met zijn overwegingen ten aanzien van de lichaamstaal van de redenaar.

²⁰ Ten aanzien van de *pantomimus* zie met name de door Edith Hall en Rosie Wyles uitgegeven bundel *New Directions in Ancient Pantomime*. Oxford 2008.

Pylades „duikt” in de Bacchische god (ἐνέδν) – of trekt hem zoals een kledingstuk aan, maar hij is ook de god zelf. Door zijn alsprekende handen (παμφώνοις χερσὶ) blijkt hij de stad en het publiek niet slechts *gelijkend op*, maar *als* een Bacchus aan te steken. De spreker in het epigram lijkt méér te weten en houdt tot aan het laatste vers het productieve karakter van de opvoering in het achterhoofd. Middels de metafoor van het zich omkleden omschrijft hij het transformatieproces. Door de gedaanteverwisseling verandert de pantomimespeler in de god en is in staat diens stralende en zuivere kracht over de stad uit te spreiden. Tegelijkertijd wordt echter duidelijk dat de spreker Pylades’ succes juist ziet in het feit dat deze *middels zijn kunst* het publiek blind maakt voor het kunstkarakter van zijn opvoering.

Een dergelijke verwachting over de werkingssmacht van het pantomimespel toont – indirect – een (eveneens in het Grieks gesteld) Romeins spotepigram van de onder keizer Nero werkende epigrammendichter Lukillius²¹, dat hij ter ere van de pantomimespeler Ariston schreef.²² Volgens het verhaal in dit epigram heeft de pantomimespeler bij de opvoering – zoals vaak het geval was – meerdere figuren uitgebeeld: Niobe, van wie bekend is dat zij wegens praalzucht in steen veranderd wordt, de anti-held Kapaneus, die bij de aanval op Thebe in overmoed van zijn stormladder afvalt, en de in incestueuze liefde voor haar broer ontbrande Kanake, die zich, op het moment dat de verhouding ontdekt wordt, zelfmoord pleegt. De voorstelling – aldus de sprekende instantie in het epigram – is bijna perfect geslaagd – althans, *bijna*:

Πάντα καθ’ ἱστορίην ὀρχόμενος, ἐν τὸ μέγιστον
τῶν ἔργων παριδὼν ἠνίασας μεγάλως.
Τὴν μὲν γὰρ Νιόβην ὀρχούμενος, ὡς λίθος ἔστης,
καὶ πάλιν ὦν Καπανεύς, ἐξαπίνης ἔπεςες·

De mythe geheel getrouw heb jij gedanst.
Alleen dat ene, namelijk de hoofdzaak, heb je
pijnlijk genoeg gemist. Toen jij als Niobe
danste, stond je erbij als een zoutzak. Toen jij
Kapaneus neerzette, ging je per ongeluk

²¹ Vgl. AP 9, 572.

²² AP 11, 254.

ἀλλ' ἐπὶ τῆς Κανάκης ἀφνωῶς, ὅτι καὶ ζῖφος ἦν σοι
καὶ ζῶν ἐξῆλθες· τοῦτο παρ' ἱστορίην.

onderuit. Maar dan, bij die Kanake – hoe talentloos: je had een zwaard, maar ... ging levend van het podium af. En dit in weerwil van de mythe!

Natuurlijk is dat allemaal vooral een grap, geheel in de stijl van een epigram. Blijkbaar een goede grap: nog eeuwen later wordt hij steeds herhaald.²³ Maar de grap heeft ook een serieuze achtergrond. Want de spreker deelt ons eveneens de reden mee, waardoor de opvoering mislukt: Aangezien de pantomimespeler de bewegingen onvolkomen uitvoerde, zag het publiek opeens, hoe het nabootsingsproces en het daarmee bedoelde bedrog werd onderbroken. Toen de kunstmatigheid in de opvoering aan de dag kwam, was ook de betovering van de publiekszinnen verbroken. Indirect bekritiseert het epigram echter ook de lichamelijke presentie van een pantomimespeler, nu niet alleen het zwalkende spel bespot wordt, maar – blijkbaar – óók het heimelijke ideaal van pantomimespelers, om met een rol één te worden – een ideaal, dat Ariston op zo uitzonderlijk tragische manier misgelopen is.

Wederom in een spotdicht maar niet minder leerzaam, snijdt de Afrikaanse epigrammaticus Luxorius in de vierde eeuw na Christus de gevaren aan die deze twijfelachtige pretentie met zich meebrengt, als hij zich vrolijk maakt om een klein uitgevallen pantomimespeelstertje, dat door de rol van de lange Andromache op zich te nemen, haar eigen gestalte hoopt te beïnvloeden:²⁴

²³ AP 11, 255 maakt zich de epigrammendichter Palladas heel vrolijk over de danser Memphis: „Daphne danste hij als een stuk hout, Niobe als een klomp steen.” (*Δάφνιν καὶ Νιόβην ὀρχήσατο Μέμφις ὁ σιμός, | ὡς ξύλινος Δάφνην, ὡς λίθινος Νιόβην*). Vergelijk ook Ps.-Auson. Ep. 31; Johann Gottfried von Herder: *Sämtliche Werke*, uitgegeven door Bernhard Suphan, band. 26. Berlin 1882 (repr. Hildesheim 1994), p. 87, no. 11.

²⁴ AL 310 Riese.

*Andromacham atque Helenam saltat Macedonia semper
et quibus excelso corpore forma fuit.
Haec tamen aut brevior Pygmaea virgine surgit
ipsius aut quantum pes erat Andromachae.
Sed putat illarum fieri se nomine talem,
motibus et falsis crescere membra cupit.
Hac spe, crede, tuos incassum decipis artus:
Thersiten potius finge, quod esse soles!*

Altijd danst Macedonia als Andromache en Helena, en al diegenen met een hoog rijzende gestalte. Het probleem daarbij: zij is kleiner dan een pygmeeënmeisje en komt nauwelijks tot Andromaches knieën. Maar zij waant zich, als zij maar hun naam voert, tegen hen opgewassen, en meent dat door het spel der bewegingen haar ledematen nog groeien. Door deze hoop – neem het van mij aan! – neem jij tevergeefs een loopje met de gewrichten. Speel toch liever Thersites, speel liever dat wat je bent!

De kleine Macedonia moet maar de stinkerd uit de Ilias spelen, de wrede, bochelige en lelijke Thersites – al te duidelijk ontbreekt het haar aan de begaafdheid om boven zich uit en in de beoogde rol te groeien. Wat hier wordt geformuleerd, de tragische dwaling van een jong meisje, dat meent door de essentie van haar rol de eigen lichaamsbouw te kunnen beïnvloeden, kan opgevat worden als een misverstand, als het óngeluk van een nog naïeve toneelspeelster.

Uiteindelijk is het de geestige herformulering van een mythisch-magisch denken, zoals de filosoof Ernst Cassirer in de *Symbolische Formen* in het begrip „transsubstantiatie“²⁵ en de kunst- en cultuurwetenschapper Aby Warburg in zijn beroemde Kreuzlinger voordracht als het „magische verbindingsproces met het buitenpersoonlijke“ heeft omschreven, als een „cultische handeling,

²⁵ Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*, band 2: *Das mythische Denken* (1924), Darmstadt 1994, p. 51: „In allem mythischen Tun gibt es einen Moment, in dem sich eine wahrhafte Transsubstantiation – eine Verwandlung des Subjekts dieses Tuns in den Gott oder Dämon, den es darstellt, vollzieht.“ („In al het mythische handelen is er een momentum waarin er zich een waarachtige transsubstantiatie voltrekt – een verandering van het subject van dit handelen waarin dit die god of demon wordt, die het uitbeeldt.“)

waarbij in uiterste concentratie de eigen persoon verlaten wordt ten gunste van een vreemd wezen“, waarmee de gemaskerde „van de natuur magisch iets afdwingen“ wil, „waartoe hij de eigen beperkte en onveranderde menselijke persoon niet toe in staat acht.“²⁶ Warburgs voordracht, gehouden in het voorjaar van 1923 en pas in 1988 voor het eerst in druk verschenen onder de titel *Schlangenritual – Ein Reisebericht*, reageert op een paradigma – namelijk het overwinnen van het magisch denken door middel van het ontstaan van tekens, plaatsvervangers en symbolen – dat volgens Warburg weliswaar als universeel paradigma te lezen is, echter niet als een geschiedenis van een *evolutie*, waardoor het magisch denken voor eens en altijd overwonnen kon worden.

Ik noem hier Warburg, niet omdat hij – de kunst- en cultuurwetenschapper – als kind van de klassieke filologie zijn theoretisch belangrijkste inzichten verwierf uit de filologische methode, maar omdat hij onze blik op de antieke wereld radicaal veranderd heeft: tot aan Warburgs tijd werd het kenmerkende van civilisatieprocessen als een *stabiel* en positief proces beschreven: tekens (beelden of woorden) en het hiermee aangeduide, het be-tekende, gaan van lieverlee uit elkaar lopen. Het magisch denken wordt uiteindelijk overwonnen door het logische.

Volgens Warburg echter verloopt dit uit-elkaar-lopen geenszins stabiel, maar wordt, zowel in de receptiegeschiedenis als in de klassieke oudheid zelf, bedreigd door een „opnieuw hér-samenvallen“ van de tekens en het door die tekens be-tekende, met andere woorden: door een magisch denken. Het spanningsveld tussen de logica, die een „denkruimte“ schept enerzijds, en de magie, die deze „denkruimte“ dreigt te verstoren anderzijds, blijft dus door alle ontwikkelingsprocessen onveranderd. Het „heldere, olympische gelaat“ van de klassieke oudheid zal altijd door zijn eigen „demonische“ kant worden ingehaald én kleine barstjes gaan vertonen. Spelingen van het magisch denken zullen wij dus ook op plaatsen aantreffen, waar het allang vanzelfsprekend leek dat ze overwonnen waren. In Macedonia's waanidee, dat de epigrammendichter zo vlotjes onder tafel

²⁶ Aby Warburg: *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, uitgegeven door Ulrich Raulff. Berlin 1988, p. 25 („Verknüpfungsprozeß mit dem Außerpersönlichsten“, „kultischen Akt andächtigsten Selbstverlustes an ein fremdes Wesen“, „von der Natur magisch erzwingen“, „was er seiner unerweiterten und unveränderten menschlichen Persönlichkeit zu leisten nicht zutraut.“). Vergelijk voorts mijn monografie *Ursprungszauber. Zur Rezeption von Hermann Useners Lehre von der Begriffsbildung*. Berlin/ New York 2003, m.n. p. 177-184.

veegt, komt dit magisch denken en het her-sammenvallen van teken en betekende op geestige wijze tot uitdrukking. Macedonia's verlangen om zich door een mimetisch spel – een rol! – te kunnen veranderen is niets anders dan de magische vergissing, waarin een teken en het daardoor be-tekende identiek zijn geworden.

Hoe alteenwoordig dit geloof klaarblijkelijk was, en hoe gemakkelijk de overgangen tussen rollenspel en werkelijkheid gecreëerd konden worden, blijkt uiteindelijk in een kleine scène uit de *Cena Trimalchionis*. „Het gastmaal van Trimalchio“ is wel de beroemdste passage uit de *Satyrica* van Petronius, geschreven in de eerste eeuw na Christus. De gasten van een copieus feestmaal doen bijna niets anders dan theater spelen, waarbij er op een gegeven moment een reusachtig wild zwijn opgediend wordt, gevuld met Egyptische dadels en een vrijheidsmuts op de kop. Terwijl men verzandt in de interpretatie,²⁷

puer speciosus, vitibus hederisque redimitus, modo Bromium, interdum Lyaeum Eubeumque confessus, calathisco uvas circumtulit et poemata domini sui acutissima voce traduxit. ad quem sonum conversus Trimalchio ‚Dionyse’ inquit ‚liber esto’. puer detraxit pilleum apro capitiq̃ suo imposuit.

reikt een beeldschone slaaf, gehuld in wijnblaren en klimoptakken, nu eens dwepend, dan weer dronken en triomferend, druiven uit een korfje aan, waarbij hij met falsetstem dichtwerken van zijn heer [Trimalchio] voordraagt. Horende deze tonen wendt Trimalchio zich om en zegt [tegen de slaaf]: „Dionyse – LIBER esto!“ - „Dionysos, moget gij vrij zijn!“ De knaap trekt de vrijheidsmuts van het wilde zwijn naar beneden en zet deze op zijn eigen hoofd.

De beeldschone slaaf speelt Dionysos, de wijngod en bevrijder, die in het Romeinse Rijk gelijkgesteld was met de kleinere god Liber, „de Vrije“. Maar het is niet alleen maar een spel. Door

²⁷ Petron. Sat. 41, 6-7.

Liber te spelen wordt de slaaf uiteindelijk zélf Liber: Hij is vrij, althans in de logica van zijn theatrale heer Trimalchio. Wat als spel begint, als een mimetische verandering, maakt op een slag deel uit van een werkelijk voltrokken bevrijding; sterker nog, die verandering is voorwaarde voor deze bevrijding. Nu is de theatrale geste binnen de wereld van Trimalchio en de fictieve wereld van deze roman, een uitgemaakte zaak. Wij zouden bijna van een pact kunnen spreken, dat alle deelnemers, zowel de slaven als ook de gasten, al op het moment dat zij het huis binnengingen, gesloten hebben. En natuurlijk mogen wij ook het pact niet uit het oog verliezen, dat de auteur met de lezer sluit en dat tot doel heeft, ons af te houden van enige cultuurgeschiedkundige duidingen. Desondanks beweer ik dat wij de keizertijd moeten zien als een getheatraliseerde maatschappij, waarin de opkomst op het toneel niet langer voorbehouden is aan het exclusieve bereik van de kunsten en het werkelijke leven vorm kreeg in en door mechanismen, die normaal gesproken thuishoren in het bereik van de kunsten.

3. Opheffing van grenzen II: fenomenaal en semiotisch lichaam

Om deze reden wil ik tenslotte nog een keer dit fenomeen van de andere kant beschouwen, en wel met een blik op het theatraal doorgecomponeerd zijn van politieke machtsuitoefeningen. Wederom gaat het uiteindelijk om een literaire fictie. En toch kunnen wij ervan uitgaan dat in het werk waarom het gaat, de werkelijke praktijk niet helemaal ‘verdicht’ is. Ik heb het over de epigrammenverzameling *De spectaculis*, die de dichter Martialis in het jaar 80 na Christus aan keizer Titus opdraagt, waarin hij zich over de feestelijkheden ter gelegenheid van de opening van het Flavische amfitheater uitlaat. Toen dit theater, later bekend onder de naam Colosseum, ingewijd werd, lieten de vindingrijke organisatoren van de openingsceremonie een aantal dramawerken opvoeren, waaronder enkele geliefde scènes uit de Grieks-Romeinse mythologie: de geschiedenis van de zanger Orpheus, die echter anders dan in de gewone mythe, door een ondankbare beer *verscheurd* wordt. De geschiedenis van Pasiphae, wier seksueel verlangen alleen bevredigd werd na de uitvinding van een houten koe. En tenslotte de vlucht van Daedalus uit het gevang op Kreta – nu in geactualiseerde versie: zonder de vleugels waarmee zijn mythische voorganger over de

gevangenismuren zich redde, máár in de begeleiding van een hongerige beer.²⁸ Niets was de organisatoren te lastig in de op- en uitvoering van mythen.

Tenslotte wordt ook *Laureolus*²⁹ geactualiseerd, een *mimus*, meer dan een eeuw eerder geschreven, waarin de protagonist uit de titel op grond van zijn misdaden aan het kruis gehangen wordt.³⁰ Ook hier doen de organisatoren van dit feestelijke feit hun best om een en ander gepast te actualiseren: als het stuk afgelopen is, is het ook afgelopen met de toneelspeler. De organisatoren hebben namelijk niet zomaar een kunstenaar aan het kruis gehangen, maar een echte misdadiger, die deze terechtstelling verdient en thans – als Prometheus – gerust een wilde beer tot maaltijd dienen mag. Het bloed druppelt hem van de verscheurde, nog levende lende en – zoals Martialis het uitdrukt – „nergens op het hele lijf was nog een geheel“: *vivebant laceri membris stillantibus artus | inque omni nusquam corpore corpus erat*.³¹

Het begin van deze voordracht ging over de voorwaarden voor esthetisch genot beleefd aan het vreeswekkende, tot welke voorwaarden behoort dat het publiek voor ogen heeft dat wat er op het podium gebeurt, fictie is, dat de toneelspelers niet daadwerkelijk moeten ondergaan, dat wat binnen de toneelwereld uitgebeeld wordt. Vermoedelijk hoef ik in dit geval niet te benadrukken dat aan deze voorwaarden in de door Martialis geschilderde scenerie niet meer voldaan wordt. Anders dan het theaterensemble van de komediedichter Plautus, dat voortdurend zich inzet om tussen „niét echt“ en „net echt“ te onderscheiden door te herinneren aan de grenzen tussen werkelijkheid en toneel, zijn de acteurs op wie Martialis doelt méér dan „net echt“ – ze zijn zó echt dat kunst en leven, kunst en werkelijkheid helemaal niet meer te onderscheiden zijn en met elkaar versmelten – iets wat slecht, maar ook *goed* kan uitvallen, zoals blijkt uit de scène bij Petronius.

²⁸ Mart. Spect. 24 (Orpheus), 6 (Pasiphae), 10 (Daedalus), Shackleton Bailey.

²⁹ Catull. Laureolus, zie verder Suet. Cal. 57, 4; Iuv. 8, 187 en Tertull. Adv. Valentin. 14, vergelijk Mario Bonaria: *Romani Mimi*. Rome 1965, p. 80 en 133-135. M.b.t. Catullus mimographus en de mogelijke verwisseling met de beroemde Catullus zie Timothy Peter Wiseman: *Catullus*. Cambridge 1985, p. 192.

³⁰ Mart. Spect. 9 S-B.

³¹ Mart. Spect. 9, 5f.

U hebt zich misschien afgevraagd, waarom ik vandaag, anders dan bij een oratie gebruikelijk is, niet over mijzelf gesproken heb, waarom ik helemaal afgezien heb van persoonlijke verhalen uit mijn onderzoeksleven. Het tegendeel is echter het geval: Ik heb vandaag bijna uitsluitend over mijzelf gesproken. Want vandaag ben ook ik – in toga en baret en na een ceremonie, waarvoor ik alle aanwezigen zou willen bedanken – iemand anders geworden! Echter, in tegenstelling tot de figuren over wie ik heb gesproken, een heel gelukkige persoon, want ik heb vandaag min of meer mijn ja-woord gegeven waarmee ik mij middels een door en door geciviliseerde en op een prachtige manier geritualiseerde daad met deze universiteit verbonden mag weten!

En hiervoor zou ik iedereen willen bedanken die mij op de lange weg hiernaartoe of bij de eerste stappen in mijn nieuwe omgeving hebben begeleid! Ik dank Bernd Seidensticker en Glenn Most, die mij vanaf het begin van mijn academisch leven hebben begeleid met een waakzaam oog, inspirerende gesprekken en niet in de laatste plaats met goede zorgen – Bernd Seidensticker al vanaf mijn derde jaar, toen wij begonnen aan ons eerste gemeenschappelijke boek. Ik dank al mijn academische vrienden, met name Bettina Full, Susanne Gödde, John Hamilton en Martin Vöhler, die in de afgelopen twintig jaar in elk opzicht voor mij klaarstonden – en klaarstaan; Jörn Mixdorf, René Brouwer, Gijsbert Pols, die mij op de innerlijke weg naar Leiden enorm ondersteund hebben; en natuurlijk het College van Bestuur, dat mij meer dan een jaar geleden benoemd heeft, en het mij zo mogelijk maakte om op deze prachtige universiteit aan te komen, in een omgeving die ik mij niet mooier indenken kan.

Dank aan mijn huidige collega's, Christoph Pieper en Susanna de Beer, die bij de overgang een „vaste burcht“ waren en nooit hun humor, kalmte en energie verliezen. Mijn, ons aller, diepste gevoelens van achting gaan dan ook uit naar hen. Dank aan Marlein van Raalte en Ineke Sluiter voor hun nimmer aflatend esprit en loyaliteit. Jouw collega te mogen zijn, Ineke – dat was mijn droom vanaf het moment dat wij elkaar tien jaar geleden in Berlijn hebben ontmoet, en ik ben blij dat deze droom uitgekomen is! Dank aan mijn collega in de kunstgeschiedenis en ‘zuster in den geeste’, Caroline van Eck, met wie ik grotendeels mijn onderzoeksinteresse delen mag; met haar samenwerken is altijd een groot genoegen. Dank tenslotte aan mijn kunst- en

literatuurwetenschappelijke collega's hier op het instituut, met name Thony Visser, Frans-Willem Korsten en Kitty Zijlmans, die met buitengewone hartelijkheid en professionaliteit ons instituut bij elkaar houdt.

Nergens anders weet een vak als de latinistiek zich beter geborgen dan hier – aan het Leiden University Centre for Arts in Society – een instituut dat evenwichtig de verschillende geesteswetenschappen op het gebied van literatuur en kunstgeschiedenis in zich verenigt.

Ik eindig – hoe kan het anders – met de laatste woorden uit het blijspel *Stichus* van Plautus.³² Als de hele komedie eindigt in een feestelijke dans, roepen de volgende woorden het publiek op om terug te keren naar de werkelijke wereld:

[Stichus]

*intro hinc abeamus nunciam: saltatum sati' pro vinost.
vos, spectatores, plaudite atque ite ad vos comissatum.*

Laten *wij* nu eindelijk naar binnen gaan. Wij hebben voor de wijn genoeg gedanst. En *gij*, publiek, klap in de handen en ga dan zelf maar fuiven.

Muzikaal worden wij op onze weg begeleid door mijn collega Casper de Jonge – Casper, dank je wel!

Ik heb gezegd.

³² Plaut. Stich. 774 v.

PROF.DR. ANTJE B. WESSELS (HEIDELBERG 1967)



- 1986-1994 Studie Klassieke Talen Universiteit Freiburg, Cambridge/UK, FU Berlin
- 1994-1999 onderzoeksproject “Nachleben der Antike”, Universiteit Heidelberg
- 1999-2004 onderzoeksproject “Antikerezeption in der deutschsprachigen Literatur nach 1945”, FU Berlin
- 2001 Promotie Universiteit Heidelberg (“Ursprungszauber. Zur Rezeption von Hermann Useners Lehre von der religiösen Begriffsbildung“)
- 2004-2008 onderzoeksproject “Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste”, FU Berlin
- 2008-2011 Wissenschaftliche Assistentin, Latijnse Literatuur, FU Berlin
- 2011 Habilitation en venia legendi, FU Berlin (“Ästhetisierung und ästhetische Erfahrung von Gewalt. Eine Untersuchung zu Senecas Tragödien“)
- 2011 Benoeming tot hoogleraar Latijnse Taal- en Letterkunde, Leiden University Centre for the Arts in Society, Universiteit Leiden

Onder welke voorwaarden nemen wij een voorwerp aan als “kunst”, terwijl wij iets anders als “normaal” zien? Deze vraag houdt niet alleen de beeldende kunst bezig, maar zeker ook de kunst op het toneel. Is het nog kunst, als een performance-kunstenaar zoals Marina Abramović op het podium haar aderen doorsnijdt? Kunnen wij nog een kunstervaring hebben, als een toneelspeler uit zijn rol valt, als wij als toeschouwer op het podium worden geroepen of omgekeerd, als de toeschouwerruimte opeens in een podium verandert? De oratie gaat in op de vraag, welke bijdrage de klassieke filologie aan dit probleem kan leveren en waarom het juist de moeite waard is om de zonderlinge verschijnselen in de Romeinse keizertijd onder de loep te nemen.



Universiteit
Leiden