

ZU VERGILS EKLOGEN

Die neuesten Arbeiten zu Vergils Bukolika ¹⁾ zeigen deutlich, daß die sechste Ekloge als Ganzes immer noch unverstanden ist. Man befließt sich heutzutage vielfach, wohl in Reaktion auf allzu positivistische Behandlungen früherer Zeiten, in der Bemühung um die Eklogen einer gewissen leisetreterischen Art, und gewiß sind dieser entzückenden Dichtung gegenüber Empfindsamkeit und Feinsinn wohl am Platze. Aber auf robuste Fragestellungen dürfen wir nicht verzichten. Was will im Grunde die sechste Ekloge besagen? Büchners Deutung, l. c. 1219 ff., daß sie nur die Macht des Gesanges darstellen solle, genügt mir nicht. Denn sie erklärt weder die Themenwahl im allgemeinen, noch im besonderen die prominente Stellung, die der Dichterweihe des Gallus zugewiesen ist. Diese war es, die Franz Skutsch zu der These führte, die sechste Ekloge sei, wie auch die zehnte, ein Katalog der Dichtungen des Gallus. Warum wir seine ebenso feinsinnige wie robuste Lösung ablehnen, brauche ich nicht zu rekapitulieren. Ein wichtiger Grund ist, daß man neben der zehnten Ekloge, für die ich an dieser Deutung unbedingt festhalte, keinen zweiten Galluskatalog erwarten darf. Die Elemente, aus denen sich die hier zu vertretende Auffassung ergibt, sind fast alle so wohlbekannt, daß ich mich geradezu scheue, sie als etwas Neues vorzutragen. Aber andererseits erlaubt mir dieser Umstand, die Lösung kurz zu skizzieren, statt sie in langatmiger Darstellung zu entwickeln.

Apollo verbietet Virgil, *reges et proelia* zu singen. Was das ist, wissen wir: Es ist das Alexandrinische Verbot des heroischen Epos, das hier zur *recusatio* verwendet wird ²⁾. Dann folgt in bukolischer Manier die Rahmengeschichte von Silen. Die

1) K. Becker, *Hermes* 83 (1955) 314 ff.; K. Büchner, *RE VIII A*, 1180 ff.

2) Seine Form, '*Pastorem, Tityre, pinguis pascere oportet oves, deductum dicere carmen*', ist genau die des Kallimacheischen Originals im programmatischen Eingang der *Aitia*, I, 1, 23 f.:

ᾠδὴν ἀοιδέ, τὸ μὲν θύος ἔττι πάχιστον
θρέψαι, τῆ]ν Μοῦσαν δ' ὠγαθὲ λεπταλέην'.

leicht begreifliche Umgestaltung Silens vom Verkünder der Weisheit zum Vertreter der wahren Poesie ist Alexandrinisch. Darum findet sich sein Bild in dem Museion, wo Properz (III 3, 29) seine Dichterweihe erhält. Der Gesang Silens fügt zu der bukolischen Fassung andere charakteristische Themen von Alexandria. Zunächst das Lehrgedicht, wie man das von den Nachfahren Hesiods erwarten muß; dann Mythologisches über die Anfänge der Menschheit³⁾, Epyllien und Metamorphosen. Seine Krönung, die noch gleichzeitig ein aetiologisches Motiv enthält, findet das Ganze in der Dichterweihe, dem Symbol und Kennzeichen der Alexandrinischen Dichtung⁴⁾. Gallus ist es, der die Rohrpfifen Hesiods empfängt, denn er war Vergils (und Varus') Freund und hatte sich kürzlich im Gedicht vom Gryneischen Hain zu dieser Weihe und zur Alexandrinischen Schule bekannt. Hier hätte an und für sich die Aufzählung von Silens Themen enden können und sollen. Aber gerade hier ließ sich das abschließende *omnia quae quondam Phoebos meditante beatus audit Eurotas*, das sich sowohl auf das Gesungene wie auf weiter zu Singendes bezieht, nicht anhängen, da ja Apoll kaum von Gallus' Dichterweihe gesungen haben kann. Und so folgen, eingeleitet aber bezeichnenderweise nicht durch die *tum (canit)* Formel, sondern durch das deutlich auf das Ende zueilende *quid loquar*, zwei weitere Themen, die dann durch *omnia quae* aufgefangen werden.

Das ganze Lied ist also ein Katalog, und das Alexandrinische Verbot in der Einleitung, der Alexandrinische Silen im Rahmen, und die Alexandrinische Dichterweihe an der den eigentlichen Abschluß bildenden Stelle lassen keinen Zweifel daran, daß es ein Katalog Alexandrinischer Themen ist. Über die hellenistischen Themen hat im Grunde schon Vollmer⁵⁾ richtig geurteilt. Aber er hat das Alexandrinische Verbot nicht genügend betont und die Bedeutung Silens und besonders der Musenweihe nicht erkannt. Er läßt den Dichter zu Varus sagen:

3) Gewiß schließen sich die Geschichten vom Ursprung der Menschheit gut an den Ursprung der Welt an; aber daraus und aus der entsprechenden Reihenfolge im Lied des Orpheus bei Apollonius I 496 ff. folgt nicht notwendig (so Jachmann, *Herm.* 58 (1923) 289 ff.), daß das erste Lied Silens bis 42 reicht. *hinc . . . refert* macht den Eindruck, daß es sich um ein neues Lied handelt.

4) Dazu grundlegend E. Reitzenstein, *Festschrift R. Reitzenstein*, 1931, 52 ff.

5) *Rhein. Mus.* 61 (1906) 481 ff.

„Wo mir und meinen Genossen so unsagbar viele Stoffe zur Bearbeitung entgegenströmen, da darfst Du es mir nicht übelnehmen, wenn ich Dir die Zumutung eines kriegerischen Epos abschlage. So verschlingt er die Preisung der Dichterbestrebungen seiner Zeit aufs engste mit der recusation und nimmt dieser jede persönliche Schärfe“ (l. c. 488). Aber nicht darum eigentlich handelt es sich, wenn auch dieser Gedanke hineinspielen mag, sondern um ein Bekenntnis zum Alexandrinismus. Jachmanns Einwand (l.c. 289,2), daß man den Vollmerschen Gedanken selbst zwischen den Zeilen nicht lesen könne, mag etwas übertrieben sein. Aber das Bekenntnis zu Alexandria steht in den Zeilen selbst, und dort, wo man es erwartet.

Mit dieser Deutung erledigt sich eine schlimme Verirrung in der Auffassung der Eklogen, der ich noch ein paar Worte widmen will. In 1944 erschien in Paris eine Studie von P. Maury unter dem Titel „Le secret de Virgile et l'architecture des Bucoliques“. Die Zeitumstände und wohl auch der Mißtrauen erweckende Titel brachten es mit sich, daß die Schrift außerhalb Frankreichs wenig Beachtung fand. Aber in Frankreich hat es an zustimmenden Äußerungen nicht gefehlt. Von den Zahlensymmetrien, die Maury in den Eklogen findet, Gruppen von 666, 333, 167 und 183 Versen, will ich nicht sprechen. Wer dergleichen für möglich hält, mag es selber nachprüfen. Mir kommt es nur auf die Hauptthese an, derzufolge die Eklogen von I bis IX sich in konzentrischen Ringen um V als das Kernstück herumlegen; die Stellung von X bleibt ein wenig fraglich. Ich kann die Gedanken Maurys nicht besser wiedergegeben als mit den Worten von J. Perret ⁶⁾, dessen Beifall geradezu enthusiastisch ist. „Les Bucoliques . . . présentent une sorte d'itinéraire spirituel: à partir de la terre (I et IX) et de l'amour (II et VIII), à travers l'art (III et VII) et les révélations surnaturelles (IV et VI), le lecteur aura parcouru toute la réalité de l'homme. Mais le terme, évidemment divin, de cet itinéraire spirituel, l'apothéose de Daphnis (V), s'épanouit au sein d'un renouvellement cosmique, sous la conduite de Rome et en accord avec les révolutions de la vie politique romaine; Daphnis figure César et l'âge d'or de la IV^e Bucolique est un âge d'or romain. Cette triple convergence des perspectives spirituelles, cosmiques, nationales est un fait impor-

6) Virgile, L'homme et l'oeuvre, Paris 1952, S. 47.

tant: l'*Enéide* n'y ajoutera rien; dès l'origine, la note virgilienne est fixée."

Mit der spirituellen Wanderung zur Größe Roms im allgemeinen brauchen wir uns wohl nicht lange aufzuhalten; denn dieser Sinn der Eklogen wäre ja von Horaz mit *molle atque facetum* nicht gerade sehr zutreffend charakterisiert. Aber auch der Gedanke von der Ringbildung ist, wenn überhaupt, nur in geringem Maße anzuerkennen. Von der fünften Ekloge als dem göttlichen Ziel der spirituellen Wanderung soll unten noch die Rede sein. Wenn aber die sechste ein Bekenntnis zu Alexandria darstellt, ist sie nicht nur keine übernatürliche Enthüllung, sondern hat auch mit der Prophezeiung der vierten nicht das geringste zu tun. Vielleicht ließe sich die Ringbildung teilweise retten, indem man sie auf I—III und VII—IX beschränkt und annimmt, daß Vergil ins Zentrum dieses Ringes drei Gedichte gestellt habe, die irgendwie mit Göttlichem zu tun haben. Aber das göttliche Element, mit dem es ja in der sechsten Ekloge ohnehin hapert, ist in jedem Falle vollkommen verschieden und deshalb im Ganzen rein äußerlich, während dem Inhalt nach Vergil diese Gedichte geradezu der Variation zuliebe zusammengestellt zu haben scheint; man erwäge hier auch den Gegensatz zwischen *paullo maiora canamus* (IV) und *deductum dicere carmen* (VI). Und wie steht es mit den drei Ringen, die uns übrig bleiben? I und IX beziehen sich bekanntlich auf die Landverteilungen in der Poebene. II und VIII haben es unbestreitbar mit Liebe zu tun. Aber dieses Thema ist ja nicht so ungewöhnlich, daß ein gegenseitiger Bezug sich unabweisbar aufdrängt; und da es Maury und Perret so viel auf formelle Kategorien ankommt, sei immerhin festgestellt, daß VIII ein amöbaisches, zweiteiliges Gedicht ist und II eine einzige Liebesklage. Gerade die Wettgesänge von III und VII, zwölf Paare von Zweizeilern in III, sechs Paare von Vierzeilern in VII, sollten diesen Unterschied zwischen II und VIII deutlich gemacht haben. Entweder III und VII sind aufeinander abgestimmt oder II und VIII. Möglicherweise aber erklärt sich die Ringbildung aus der bekannten Alternation von dramatischen und undramatischen Gedichten und der natürlichen Tendenz, Gedichte ähnlicher Art voneinander zu trennen, im Grunde also als Zufall. Denn nach diesen Prinzipien war für ein zweites dramatisches Gedicht über die Landverteilungen und für einen zweiten Wettgesang nur der siebente oder neunte Platz verfügbar, für ein zweites Gedicht über die Liebe (das nun

allerdings nicht undramatisch ist) nur der sechste oder achte Platz; denn der zehnte war für Gallus reserviert. Ein gewisser Anschein einer a b c — c b a-Folge liegt also vor; ob sie beabsichtigt ist, läßt sich nicht sagen.

Für die der fünften Ekloge von Maury und Perret erteilte Bedeutung ist die Gleichsetzung von Daphnis mit Caesar ein notwendiges Postulat. Diese Gleichsetzung, der Büchner, l. c. 1218 f., nicht scharf genug den Rücken kehrt, ist meiner Ansicht nach von H. J. Rose in seiner vorsichtigen und objektiven Behandlung des Problems ⁷⁾ erledigt worden, und ich will seiner Darlegung nur wenige Punkte hinzufügen. Daß die Namengebung in den Eklogen einigermaßen willkürlich ist, daß z. B. der Moeris der achten Ekloge nichts mit dem der neunten zu tun hat (außer daß eine Laune des Dichters sie beide, wenn auch in ganz anderer Weise, mit Wölfen verbindet: VIII 97; IX 54), ist unbestreitbar. Aber Daphnis Julius Cäsar darstellen zu lassen und ihn dann in einem der folgenden Gedichte aufzufordern, sich den Aufgang von Cäsars Gestirn anzusehen (IX 46 f.), oder, schlimmer noch, ihn zu dem wenig eindrucksvollen Opfer des Liebeszaubers der achten Ekloge zu machen, das hieße doch, die Verwirrung des Lesers und die Respektlosigkeit gegen Cäsar etwas zu weit treiben. Im Grunde ist es ja nur die Apotheose, die der Gleichsetzung mit Cäsar ihren obskuren Ursprung im Altertum und ihren um so glänzenderen Erfolg in der Neuzeit gegeben hat. Woher die Apotheose aber kommt, können wir doch geradezu mit Händen greifen. V ist ein amöbäisches Gedicht: Daphnis stirbt, die Natur jammert und siecht; dazu ist nur ein Gegenstück denkbar: Daphnis wird ein Gott, die Natur frohlockt und wird gesegnet. Daß dem amöbäischen Prinzip bei Vergil inhaltformende Kraft innewohnt, mag die achte Ekloge zeigen, wo die Pharmakeutria einen glücklichen Abschluß erhalten, weil das erste Lied mit der Ankündigung des Selbstmordes endet. Natürlich hat Vergil die Apotheose nicht eigens zu diesem Zweck vollkommen erfunden; daß Daphnis Sohn des Hermes war und entrückt wurde, ist ja anderwärtig bezeugt. Vielmehr hat er, wie man auch in der Aeneis immer wieder beobachten kann (man bedenke nur, wie fundamental für die Aeneis die traditionellen Züge der Nekyia, des Katalogs und der Schildbeschreibung geworden sind), überkommene Motive so glücklich verwendet, so vollkommen inte-

7) *The Eclogues of Virgil*, 1942, 128 ff.

griert, daß man sagen muß: Wäre es nicht dagewesen, hätte er es erfinden müssen. Daphnis also bleibt Daphnis, und die fünfte Ekloge ist eine amöbäische Umsetzung eines Teiles von Theokrits erstem Idyll. „au sein d'un renouvellement cosmique, sous la conduite de Rome“?

Durch die obige Erklärung der sechsten Ekloge haben wir endgültig, wenn es dessen noch bedurfte, dem Gallus aberkannt, was ihm F. Skutsch auf Grund seiner Deutung zuschrieb. Es bleibt genug in der zehnten Ekloge. Aber als eine Entschädigung für den Verlust will ich versuchen, wenigstens eine Kleinigkeit für ihn zu retten: das *schema Cornelianum*, wenn ich es so nennen darf. Es mag zeigen, was Vergil an Gallus' Sprach- und Versgestaltung zu bewundern fand. Denn der abscheuliche Vers, den ein tückisches Geschick durch Vibius Sequester bewahrt hat, *uno tellures dividit amne duas*, macht diesen Nachweis wünschenswert.

Eine der schönsten Stellen in der Dichtung Vergils sind die Zeilen der ersten Ekloge, in denen all die ländlichen Klänge des Hochsommers widerhallen (52—58): Das Wispern der Hecke, das Lied des Laubpflückers, und überall und über allem der Ruf der Waldtauben. *sub rupe* singt der Laubpflücker, und Vergil erklärt, warum wir schon hier den Taubenruf hören: *nec tamen interea raucae, tua cura, palumbes nec gemere aera cessabit turtur ab ulmo*. Artikulierte Sprache kann der Stimme der Natur nicht näher kommen als in *sub rupe* und *raucae, tua cura*. Aber da es sich um artikulierte und sinnvolle Sprache handelt, müssen wir fragen, was *tua cura* bedeutet. *cura* ist, was man liebt, wenn man sich darum sorgt und Gedanken macht. Was gefällt, ohne Sorge oder Sehnsucht hervorzurufen, ist nicht *cura*. Um zahme Tauben, denen Tityrus' Pflege gilt, handelt es sich natürlich nicht, und er sorgt sich auch nicht, daß sie ihm seine paar Körner wegfressen könnten; denn hier ist alles Friede und Wohlgefallen. Warum sagt Vergil also *cura*? Sicherlich nicht lediglich des Klanges wegen. Die Antwort steht bei Properz, der bei seiner Musenweihe die Vögel der Venus sieht (III 3,31):

et Veneris dominae volucres, mea turba, columbae.

Anscheinend hatte schon jemand gesagt: *mea (tua) cura, columbae*, und Vergil variiert es durch die Einsetzung von *palumbes* und Properz durch die Einsetzung von *turba*. Der „jemand“ kann der ganzen Lage der Dinge nach natürlich nur Cornelius

Gallus sein, und diese Vermutung bestätigt sich sofort, wenn wir in der zehnten Ekloge, ob man sie nun als Galluskatalog ansieht oder nicht, Gallus von Apollo angeredt hören (22): *tua cura, Lycoris*. Die parenthetische Apposition gilt allgemein als eine Erfindung der Neoteriker⁸⁾, und angesichts der Bezeugung dieser Figur, zuerst bei Vergil, dann bei Properz und Ovid, liegt diese Annahme auf der Hand. Aber den speziellen Fall des singularischen Femininums mit dem Possessivpronomen in Apposition zu einem Plural, d. h. doch wohl den Originalfall, der sich metrisch besonders empfahl, dürfen wir wohl Cornelius Gallus persönlich zuschreiben. Anderes bleibt fraglich. Ob der schmelzende Wohlklang von *Musae, noster amor, Libethrides* (Ekl. 7,21) Vergil allein gehört, oder ob schon Gallus die für das Versende bequeme Originalform abgewandelt und an andere Versstellen übertragen hat, läßt sich nicht sagen. Sehr weit gegangen ist die Entwicklung eigentlich nicht. Außer den genannten Stellen sind noch anzuführen Ekl. 2,3 *densas, umbrosa cacumina, fagos* mit 9,9 *veteres, iam fracta cacumina, fagos*. Nicht eigentlich um parenthetische Apposition, sondern um andere Verschränkungen handelt es sich bei Ekl. 3,3 *infelix o semper oves pecus*, wonach Georg. 4, 168 *ignavom fucos pecus*, wonach wieder 246 *dirum tiniae genus*. Weiterhin, mehr kompliziert als die anderen Fälle, Ekl. 5,71 *vina novom fundam calathis Arisia nectar*, und einfacher Georg. 2,146 *maxima taurus victima*. Schließlich noch eine echte parenthetische Apposition, Aen. 6,842 f. *geminos, duo fulmina belli, Scipiadas*. Die gräzisierende Form des Namens und *fulmina belli* im Hinweis auf die Scipionen gehören Ennius, aber die ganze Figur braucht man ihm deshalb nicht zuzuschreiben, ebensowenig wie man aus der Berührung mit Properz II 3,14 *geminæ sidera nostra faces* eine Stelle des Gallus, in der eine Form von *geminus* gebraucht war, erschließen wird. Vielleicht ließen sich aber doch, wie das obige Beispiel zeigt, durch systematischen Vergleich von Vergil und Properz weitere Klänge des Gallus zurückgewinnen, so sehr auch die Wahrscheinlichkeit direkten Vergilzitats bei Properz und für die Aeneis die Möglichkeit des umgekehrten Verhältnisses (*ventosas addidit alas*) zur Vorsicht mahnt.

Noch eine Kleinigkeit, und man vergebe mir, daß sich meine Themen ebenso lose aneinanderreihen wie die Silens.

8) Z. B. bei Norden, Aen. VI³, S. 117.

G. Herzog-Hauser⁹⁾ hat darauf aufmerksam gemacht, daß in Theokrits erster Zeile

ἀδύ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἃ πίτυς

die Alternation von *i* und *u* in Verbindung mit dentalen Konsonanten den Klang der Flöte nachahmt. An dieser Ansicht, die mir schon seit langem feststeht, kann es mich nicht irre machen, daß, wenn die Stelle als Beispiel der Lautmalerei zitiert wird (wie bei Norden, l. c., 415,2), sie das Rauschen des Baumes nachahmen soll (was sie natürlich ebenfalls tut), aber nicht den Flötenton. Ebenso wenig macht es mich bedenklich, daß trotz aller bewußten Klangwahl bei Theokrit (die Kommentare leisten hierfür nichts) direkte Klangsymbolik selten ist. Ich wüßte nur noch 1,115 anzuführen:

ὦ λύκοι, ὦ θῶες, ὦ ἀν' ὄρεα φωλάδες ἀρκτοι

wo das seltene *φωλάδες* aussieht, als sei es aus dem Lexikon des Philetas geholt, um der Klage ein sechstes langes *o* zu geben. Der Klang der Flöte, der wohl nicht zufällig in so vielen Worten für die Flöte steckt (*σῦριγξ*, *fistula*, *stipula*, *cicuta*¹⁰⁾, und in so vielen bukolischen Namen (*ἦ Λυκίδας ἦ Θύρις*, *Ἄμυντιχος*, *ἦ Μενάλκας*¹¹⁾), begegnet auch, zweifellos in Nachahmung von Theokrit, in Vergils erster Zeile, *Tityre, tu patulae*, wie ebenfalls G. Herzog-Hauser bemerkt. Somit verdankt also anscheinend Tityrus seine prominente Stellung an der Spitze der Eklogen, die ihn geradezu zum *ἥρωος ἐπώνυμος* der bukolischen Dichtung macht, dem Klange seines Namens. Sonst hat er meist eine untergeordnete und schattenhafte Rolle, verrichtet Hirtenarbeit (3,20; 96), wacht über das Vieh, während andere singen (5,12), oder während, wie bei Theokrit, Menalcas sich zu Amaryllis aufmacht (9,23 f.). Wenn er im *ἀδύνατον* (8,55 f.) Orpheus und Arion gleichgestellt wird, ist es wohl auch mit seiner Gesangeskunst nicht so weit her. Die Anrede Apolls (6,4) gilt Vergil, aber *Tityre* steht vielleicht trotzdem generell für den Hirten. Die Deutung auf Vergil, die sich aus dem Vergleich der ersten Ekloge mit dem Anfang der sechsten zu ergeben scheint¹²⁾, wird fraglicher als je, wenn er nur aus onomato-

9) Wien. Stud. 64 (1949), 33.

10) Zur *cicuta* s. Thurneysen im Thesaurus, s. v.

11) Greek Lit. Papyri, ed. D. L. Page, I, 123,9.

12) Daß Tityrus am Anfang der sechsten Ekloge diese im Hinweis auf die erste als Anfang der zweiten Buchhälfte charakterisieren soll, kann ich K. Becker, l. c. 320, nicht glauben. Überhaupt scheint mir dieser sonst

poetischen Gründen, denen er seine beiläufige Erwähnung in der dritten, fünften und neunten Ekloge verdankt, in der ersten Ekloge eine persönliche Rolle anzunehmen hatte. Aber hier liegen Probleme, die sich nicht im Vorbeigehen erledigen lassen.

University College London

O. Skutsch

ÜBER EINE SCHWER ERKLÄRBARE STELLE IM PLATONISCHEN HÖHLENGLEICHNIS

Ziemlich zu Beginn des Höhlengleichnisses am Anfang des VII. Buchs der platonischen „Politeia“ wird bekanntlich erzählt, daß hinter den gefesselten Gefangenen in der Höhle entlang einer dort errichteten kleinen Mauer Männer Gegenstände vorübertragen, deren Schatten, wie sie ein in der Höhle brennendes Feuer wirft, von den Gefangenen beobachtet werden.

Es heißt da nach dem Burnetschen Text:

Rep. VII 514 b 8 — 515 a 1: Ὅρα τοίνυν παρὰ τοῦτο τὸ τεῖχος φέροντας ἀνθρώπους ἰσχυρὰ τε παντοδαπὰ ὑπερέχοντα τοῦ τεῖχους καὶ ἀνδριάντας καὶ ἄλλα ζῶα λίθινά τε καὶ ξύλινα καὶ παντοῖα εἰργασμένα . . .

Was man etwa so übersetzen kann:

„Sieh, wie entlang diesem Mäuerchen Männer allerhand Geräte (allerhand Zeug) vorbeitrugen, die das Mäuerchen übertrugen, *und* Bildsäulen *und* Tiere aus Stein und aus Holz und auf allerlei Art gearbeitet . . .“

Sieht man näher zu, so stößt man hier auf eine Schwierigkeit, die zunächst vielleicht gering erscheinen mag, aber doch genauer betrachtet in die ganze Struktur des Gleichnisses tief eingreift.

Problematisch ist nämlich die Deutung von *ισχυρὰ*, unbefriedigend vor allem die Nebenordnung dieser *ισχυρὰ* mit den

ausgezeichnete Aufsatz ein wenig daran zu leiden, daß zuviele Beziehungen, Anspielungen und Spiegelungen angenommen werden. Das meiste bewegt sich doch in derselben Sphäre, und die Wiederkehr von Motiven und Klängen ist nur natürlich. Sie braucht nicht immer tiefgründig und hinter-sinnig zu sein.