

SPHRAGIS*

Ichform und Namensiegel als Eingang- und Schlußmotiv
antiker Dichtung

Die Aufgabe, welche unser Thema bezeichnet, enthält nicht die Frage nach der Bedeutung der dichterischen Persönlichkeit überhaupt in den verschiedenen Gattungen und Epochen antiker Poesie — ein schon so oft durchdachtes und behandeltes philologisches Problem —, sondern sie betrifft nur eine bestimmte literarische Gestaltung: den durch die Anwendung der Ichform, auch die Nennung des Verfassernamens charakterisierten Eingang und Schluß eines dichterischen Werkes größeren oder kleineren Umfangs, so daß sich dieser Anfang und dieses Ende abheben wie Kopf und Fuß vom Leibe des Gedichtkörpers. Erscheint solche Betrachtung zunächst als eine rein formale, so wird die Untersuchung erweisen, daß es sich hier zugleich um eine geistesgeschichtlich nicht unwichtige Frage handelt, nämlich die, wie sich der Schöpfer zu seinem eigenen Werk verhält¹⁾. Doch bei dem großen zeitlichen Umfang, der hier zu betrachten ist, wäre es unmöglich, auch eher belastend als fördernd, alle in Betracht kommenden Beispiele anzuführen, vielmehr muß es genügen, nur an bezeichnenden die Bedeutung, Tradition und Wandlung jenes Motivs darzustellen. Daß es sich hierbei sogar um ein schlechthin europäisches literarisches Motiv handelt, dies kann nur gelegentlich angedeutet werden.

1) Hiermit wird die Studie 'Schöpfer und Werk in der althellenischen Literatur', Neue Jahrb. f. d. Klass. Altert. 27 (1924) 65 ff. fortgesetzt, doch unter anderem Gesichtspunkt; einige Wiederholungen waren unvermeidlich. Die Textzitate in Kapitel I werden für *Kykliker*, *Margites*, *Agon* und *Homerische Hymnen* nach *Allens* Ausgaben, für *Hesiod* und seine Schule nach *Rzachs* gegeben.

* Im *Rh. Mus.* hat *Kranz* eine ganze Reihe ergebnisreicher Arbeiten publiziert, seit er 1950, aus dem Exil zu *Istanbul* zurückkehrend, in *Bonn* bereitwilligst aufgenommen war. Sein plötzlicher Tod riß eine Lücke in den Kreis seiner philologischen Freunde, die mit ihm, dem Schüler von *Diels* und *Wilamowitz*, *γενναῖα φιλοσοφούντες* ein *Decennium* lang zusammenwirkten.

E. B. und H. H.

I. Frühformen des Motivs

Schon der Schöpfer, der ποιητής, eines frühhellenischen Sprachwerks kann mit seinem Ich — persönlich, in der Einzahl, und allgemeiner, in der Mehrzahl als Wir — oder sogar mit dem eigenen Namen oder auch mit beidem zugleich zu Beginn und am Schluß seines Werkes hervortreten wagen. Und das will auch uns als ganz natürlich erscheinen, denn Anfang und Ende stellen gleichsam Sphären dar, in denen der Geist des Schaffenden noch nicht oder bereits nicht mehr im Inneren seines Werkes weilt.

Von dem „Gründerheros . . . der europäischen Literatur“²⁾ Homer müssen auch wir ausgehen; denn so viele Dichter und Sänger auch „vor Homer gewesen sind“, so würde, wer bestimmtes poetisches Formgut erkennen will, doch nur Schatten greifen, wenn er sich in die vage vorhomerische Sphäre verlieren wollte.

Jedoch das Iliasprooemium³⁾ in seiner grandiosen Kürze mutet gerade darin besonders altertümlich an, daß es das Dichter-Ich überhaupt noch nicht erscheinen läßt. Der Anruf der Muse drückt nicht aus, wem sie singen soll, und weder Dichter noch Hörer werden genannt. Allein der Gesang der Göttin ist es, auf welchen der Gedanke gerichtet ist. Wenn danach in V. 8 der Dichter jene Frage an die Göttin stellt, welche unmittelbar in die Handlung einführt, doch ohne sein Ich dabei hervortreten zu lassen, so ist dies kein Widerspruch: Gottheit und Sänger können ja nach dem Zeugnis des Phemios (χ 347) geradezu identisch werden. Solcher epischer Musenanruf aber hat seiner Natur nach und ursprünglich etwas Feierliches, etwas wie Ent-rückung in eine andere Sphäre. Begreiflich aber, daß man diesem so strengen Iliavorspruch später auch gefälligere, doch von den Alexandrinern mit Recht verworfene Formen gegeben hat, wie sie A. Ludwigs Iliasausgabe verzeichnet. — Anders als das Iliasprooemium gibt sich das die Odyssee einleitende: „mir“,

2) Diese Auffassung kann man geradezu als den Grundgedanken des Werkes von E. R. Curtius 'Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter' bezeichnen; vgl. daselbst S. 25 (2. Aufl.).

3) Seine Nachwirkung geht bis zu Klopstocks Messias, dessen Prooem in Satzbau und Verszahl genau mit dem der Ilias übereinstimmt; Διὸς δ' ἔτελειετο βουλή ward zu „Also geschah des Ewigen Wille“. Zum Folgenden vgl. auch die stilkritische Behandlung der altepischen Eingänge durch E. Kalinka, Almanach d. Wien. Akad. d. Wiss. 84 (1934) 330 ff. „Schemata“ des Erzählungseingangs in der „buchfreien Epik“ stellt zusammen H. Fränkel, Dichtg. u. Phil. d. früh. Griech. S. 18 ff.

sagt ja hier der Dichter, soll die Muse den „vielgewandten Mann“ preisend nennen; von dessen Abenteuern soll sie „auch uns“ sagen, wiederholt der Schluß, den Gedanken durch das „auch“ an Umfang erweiternd, denn das „uns“ meint ja nur wieder den Dichter selbst, im Gegensatz zu vielleicht vielen anderen, was Verse wie B 484. 486. 489 zeigen. Hier also tritt das Ich im Vorspruch deutlich zu Tage. Beide, ungefähr gleich kurze Proemien haben aber auch das gemeinsam, daß sie schon vom Inhalt des bestimmenden Werkes einiges andeutend mitteilen — *οἷον ὁδοποιήσις τῶι ἐπιόντι*, sagt Aristoteles (Rhet. III 14) — und daß vom Dichter gilt, was er selbst vom mythischen Sänger aussagt: *θεοῦ ἤρχετο* († 499).

Der mit einem solchen Hervortreten des Menschen oft verbundene Anruf der göttlichen Muse ist ja damals nicht nur zu einer legitimen Form des Eposeinganges und dann über weite Zeiten hin des Gedichtes überhaupt geworden⁴⁾, sondern ist auch in die homerische und spätere epische Erzählung selbst eingedrungen, wenn für eine neue Handlung besondere Aufmerksamkeit erregt werden soll wie z. B. A 218; doch solche Verwendung des Motivs innerhalb eines Werkes gehört nicht zu unserem Thema. Wohl aber verlangt der schon angeführte Eingang des Kataloges der griechischen Helden mit ihrem Schiffskontingent B 484 ff. (bescheidener wiederholt V. 761 in der Frage nach dem besten Helden und den besten Pferden) als eines innerhalb der Ilias stehenden, geschlossenen Sonderstückes, gedichtet im Stile der damals auch gepflegten Katalogsposie, ein besonderes Wort. Diese Einleitung ist ja von großer Eigenart: zehn Verse umfassend, bringt sie das „Ich“, in der Form *ἐγώ* und *μοι* oder *ἡμεῖς*, nicht weniger als fünfmal und zum Abschluß noch den Vers: *ἀρχοῦς αὖ νηῶν ἐρέω νῆάς τε προπάσας*. Aber nicht „Dichterstolz“ spricht sich hierin aus, wenigstens nicht unmittelbar, sondern die Schwierigkeit der Aufgabe soll betont und damit allerdings mittelbar auch die Leistung des Dichters gerühmt werden. Hier liegt vor die älteste europäische Form jenes von Curtius (a.O. S. 93 f.) so genannten „Bescheidenheitstopos“ am Eingang eines literarischen Werkes oder

4) Das zeigt mit viel umfassender Überschau Curtius a.O. in seinem Kapitel Die Musen S. 235 ff. sowie 331. 552. Unsere Erwähnung des Musenanrufs hat immer nur seine Beziehung zur Ichäußerung darzustellen; seine verschiedenen Eigenformen in ihrer Bedeutung (oder Unbedeutung) zu erörtern wäre eine andere Aufgabe. Vgl. auch W. F. Otto, Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens (1955).

wie es der Scholiast (in B) zu V. 484 ausdrückt mit seinen Worten über den Dichter: τὰς Μούσας παρακαλεῖ ὅπως ὁ ἀκροατῆς διὰ τὸ μέγεθος ὄρεξιν ἔχη καὶ συγγιγνώσκῃ τοῖς ἐνδεέστερον λεγομένοις. Und zugleich auch jener „Unsagbarkeits-topos“ (Curtius a.O. S. 168), hier enthalten in dem Gedanken: die Führer (und ihre Schiffszahl) könne er zwar mit Musenhilfe aufzählen, die Einzelmänner aber nicht, selbst wenn er zehn Zungen, zehn Münder, „eine unzerbrechliche Stimme und eine ehernen Lunge“ hätte; diese müßten also die Musen selbst ohne das Dichtermedium verkünden, mit den Worten desselben Scholiasten: ὁμῶν γὰρ ἔστι τὸ ἔργον τοῦτο. Diese ins Rhetorische gehende, weil Wortprunk suchende, dichterische Übertreibung, die schon im Altertum Anstoß erregte, hat die alexandrinische Philologie dennoch geduldet — nach Scholion A zu V. 489 mit dem Verweis auf μ 78, wo aber die poetische Sphäre eine andere ist —, und wir hier haben kein Recht, den innerhalb der homerischen Dichtung singulären Stil dieser Verse, die ein ganz besonderes Stück homerischer Kunst einleiten, zum Anlaß einer Athetese zu machen. Auch ihre Nachwirkung geht ja über die römische Dichtung innerhalb der deutschen bis zum achtzehnten Jahrhundert, bis zum Lied „O daß ich tausend Zungen hätte!“

Fragen wir nach den Prooemien der zum sogenannten Epischen Kyklos⁵⁾ gezählten Gedichte, so können nur drei Eingänge als sicher verbürgt gelten. Als erster ist der der Thebais (F. 1) zu zählen mit ihrem *Ἄργος ἀεῖδε θεά . . . und dem anschließenden Relativsatz, im Bau also dem Iliaseingang sehr ähnlich, so daß wir beide als Form des altertümlichen Stiles bezeichnen können, ohne darum direkte Abhängigkeit gerade

5) Zu den Beispielen aus dem Kyklos vgl. A. Rzach, R.-E. 1. Reihe XI 2357 ff. — Übrigens kann ἀιδεῖν, ἀοιδῆ u. ä. in der altepischen Sprache ja deshalb ohne weiteres vom Vortrag der Muse wie des Rezitators gesagt werden, weil die rhapsodische Rezitation entsprechend dem so sehr musikalischen Charakter der Sprache gesangsähnlich war und lange blieb. Dagegen echte „gesungene Hexameter hatte die Kitharodie, denn Terpandersang vorwiegend homerische Texte“ (Wilamowitz, Griech. Versk. S. 347). Dieser Kitharode war der legitime Nachfahre des im Epos mit der Kithara auftretenden Sängers; der Rezitator homerischer „Gesänge“, die stets mit einem Hymnos eingeleitet wurden, war eben der andere, der keine Kithara mehr zur Begleitung gebrauchte. Den Schlüssen, welche H. Koller, Philolog. 100 (1956) 159 ff. zu ziehen sich müht, ist nicht zu folgen. Eine deutliche Vorstellung von der Form der vorhomerischen hymnischen Dichtung ist nicht mehr zu gewinnen; über die Ergebnisse von E. Diehl, Rhein. Mus. 89 (1940) 81 ff. wird man nicht hinauskommen.

dieses einen vom anderen anzunehmen, während allerdings der orphische Gedichtanfang *Μῆνιν ἄειδε, θεά. Δημήτερος ἀγλαοκάρπου* (Kern Orph. F. 48) jedem Sachverständigen als bloßer Iliasnachklang gelten muß. Zu zweit ist zu nennen der Eingang der Epigonoï (F. 1), dem Dichter Antimachos von Teos zugeschrieben, sicher nicht grundlos: *Νῦν αὖθ' ὀπλοτέρων ἀνδρῶν ἀρχώμεθα, Μοῦσαι, οἳ τότε κτλ.*, also jene Verbindung der Ichform mit Musenanruf, wenn auch hier in gleichsam konventionellem Ton gehalten. Drittens beginnt die Kleine Ilias (F. 1): *Ἴλιον ἀεῖδω καὶ Δαρδανίην εὐπῶλον, ἧς πέρι πολλὰ πάθον Δαναοὶ θεράποντες Ἴρηος*, also mit einem stolzen Ichtou, wie ihn der Schlußvers des Schiffskatalogprooemium anschlugs, er freilich erst nach jenem Musenpreis, den wir hier, bei diesem Selbstbewußtsein, nicht als vorausgehend annehmen können. Wohl aber kann dem mit seinem rein erzählenden *Ἦν ὅτε . . .* einsetzenden Kyprienanfang (F. 1) — woraus eine ganze Gattung solcher Poesie über die Urzeit entstanden ist (vgl. Kern a.O. S. 303 f.) — ein Vorspruch mit Musenanruf in irgendeiner Form vorangegangen sein, so daß dieses Ganze etwa ähnlich dem Odyssee-Eingang gestaltet war. Ähnlich gebildet war auch der Eingang eines Werkes des Epikers Eumelos von Korinth, das begann: *Μνημοσύνης καὶ Ζηνῶς Ὀλυμπίου ἐννέα κοῦραι . . .* (F. 16 nach Kinkel): als Solons Vorbild wird es mit dem Gedanken fortgeführt sein: „helft mir bei meinem Dichten!“ Wenn dagegen der Beginn der Aithiopsis „von manchen“ mit dem letzten Iliasverse verkoppelt wurde, nach Schol. T zu Ω 804, so beweist das natürlich nichts für den ursprünglichen Anfang dieses Epos, sondern so handelten Vortragende, die solche Verbindung für eine Deklamation passend fanden, und dies muß dann auch in Buchausgaben gedrungen sein. Denn die alten Epen gesehen als Bücher, die sie schon früh waren⁶⁾, nicht als Rhapsodenvorträge, scheinen, nach Ilias und Odyssee zu urteilen, still verklungen zu sein, ohne besonderen Schluß — also anders als z. B. Der Nibelunge Nôt — und ohne daß der Gestalter des ganzen Werkes noch einmal hervortrat.

Der Margites — ein Werk „Homers“, wie ja Aristoteles, aber auch der Verfasser des Kleineren Alkibiades (p. 147) mit

6) Vgl. zu dieser Ansicht A. Lesky, Geschichte der griech. Lit. S. 42 ff. Wenn nach den Scholien zu ψ 296 Aristophanes und Aristarch an dieser Stelle das *πέρας* oder *τέλος* der Odyssee fanden, so bedeutet dies, wie man schon öfter gesagt hat, nichts anderes, als daß Odysseus in der Gemeinschaft mit Penelopeia die Ruhe findet, die er zwanzig Jahre entbehrt hatte.

Bestimmtheit urteilten — hat sicher kein eigentliches Vorspiel gehabt, sondern die Erzählung von der Ankunft des „greisen göttlichen Sängers“, des Dieners der Musen und Apollons, „in den Händen die wohlklingende Lyra haltend“ (F. 1), dies ist einem Prooemium gleichzuachten, worauf dann sogleich folgte, was er vorzutragen hatte: Geschichten aus dem Leben des Tölpels, dem alten Aöden Homer in den Mund gelegt; denn welcher namenlose Dichter könnte sonst göttlich sein? Spricht doch sogar die Komödie von ihm als dem *θεῖος Ὀμηρος* im Unterschied von anderen altepischen Dichtern (Aristoph. *Batr.* 1034), und Kallimachos' Epigramm 6 beweist, daß man den Margitesvers immer so verstanden hat.

Der Musenanruf, sehr häufig mit der Erwähnung des Dichtenden in der Ichform verbunden, war im Gebrauch der alten Epiker so üblich, daß der Scholiast in Hds. B zu A 1 sagen kann: *ἔθος τοῦτο ποιητικόν, ὃ πάντες μικροῦ δεῖν ἐφυλάξαντο, καλεῖν τὰς Μούσας ἤτοι τὸ θεῖον ὡς ἐπικουρήσον αὐτοῖς.* Ist solcher Anruf der Gottheit auch ein Ausdruck weihevoller Stimmung, so kann diese Verbreitung im Laufe der Zeit zu dem führen, was Curtius a.O. S. 595 „Entwertung des Musenanrufs“ nennt, auch zu einer Verwertung in bloß noch scherzender Form, wozu schon aus älterer Zeit ein Beispiel vorliegt. Im Volksbuch vom Wettstreit Homers und Hesiods stellt Hesiod jenem und seiner Muse folgende scheinbar unlösbare Aufgabe (A v. 38, B v. 97): *Μοῦσ' ἄγε μοι τὰ τ' ἔόντα τὰ τ' ἐσσομένα πρό τ' ἔόντα τῶν μὲν μηδὲν αἶειδε, σὺ δ' ἄλλης μνήσαι αἰοιδῆς,* Homer aber weiß ein solches *ἀδύνατον* zu nennen. Hier wird also geradezu ein Spiel mit dem Musenanruf getrieben.

So oft aber auch das Ich bereits in den Anfängen der epischen Dichtung hervortritt, niemals erscheint bekanntlich im altionischen Epos ein Dichtername. Es wäre völlig stillos gewesen. Und solche namenlose epische Dichtung hat es ja bei vielen Völkern gegeben, ja es ist geradezu ein Kennzeichen heroischer Poesie, den Dichternamen zu verschweigen⁷⁾. Hätten nicht auch jene Hellenen ihre Werke „schweigend geworfen in die unendliche Zeit“, wie wäre es sonst möglich gewesen, daß man später so viel gestritten hat darüber, wem dieses oder jenes Werk zuzuschreiben sei. Wie bezeichnend die Worte Dions von Prusa, aus den Erfahrungen seiner Epoche gesagt (Rede 54, 9): Homer spricht „wie die Propheten der Götter irgendwoher aus

7) Vgl. C. M. Bowra, *Heroic Poetry* (1957) 404 ff.

dem Unsichtbaren und Unzulänglichen heraus“, alle andern aber, Dichter wie Prosaiker, „schreiben zuerst und zuletzt den eigenen Namen hin“! Aber andererseits — daß nicht wenige, durchaus vertrauenswürdig klingende, auch wohl mit dem Namen ihrer Heimatstadt verbundene Dichternamen, und so auch der des Homeros, durch amtliche oder priesterliche Festurkunden lange Zeit erhalten blieben, auch in mündlicher Tradition fortlebten, deren Kraft wir uns als Kinder eines papiernen Zeitalters gar nicht vorstellen können, auch dies erscheint sicher.

Unter Prooemien⁸⁾ verstand Thukydidēs (III 104) auch die Götterhymnen, die von den Rhapsoden ihrer epischen Rezipitation vorangeschickt wurden, und ganz allgemein sagt der Scholiast dazu: τοὺς ὕμνους προοίμια ἐκάλουν. Diese Erklärung des ursprünglich „Vorausweg“, dann „Vorlied“ bedeutenden Wortes wird bestätigt dadurch, daß Platon berichtet (Phaidon p. 60), Sokrates habe ein προοίμιον auf Apollon gedichtet, also einen für sich stehenden Hymnos, Aristoteles aber das Gleiche von Empedokles (Fragm. d. Vorsokr. 31 A 1 § 54); das Wort hat also damals neben jener speziellen die allgemeine Bedeutung „(Gottes-) Preislied“ bekommen, wie zudem die andere allgemeine „Einleitung überhaupt“, denn προοίμιόν ἐστιν ἀρχὴ λόγου definiert Aristoteles in der Rhetorik (III 14). Die sogenannten homerischen Prooemien nun haben jene Musenanrufe und Ichformen der Epeneingänge mit erstaunlicher Stete weitergepflegt, und obwohl unsere Sammlung dieser dreiunddreißig Hymnen zweifellos Stücke aus sehr verschiedenen Zeiten umfaßt, erscheinen doch die drei von uns geschiedenen Eingangstypen, und fast nur diese, in ihnen wieder: reiner Musenanruf; dessen Verbindung mit einem Ausdruck des Ichs; reine Ichform. Daß bei der Gestaltung dieses Eingangs auch die Namensform des Gottes und ihre Verwendungsmöglichkeit im Hexameter mitbestimmend war, leuchtet ein.

Den ersten Typus, den der Ilias, zeigt der ältere Hermes-hymnos (4): Ἐρμῆν ὕμνει Μοῦσα . . . und ähnlich beginnen die Hymnen 9. 17. 20. 31—33. Den zweiten, den der Odyssee, wendet der ältere Aphroditehymnos an (5): Μοῦσά μοι ἔννεπε ἔργα πολυχρύσου Ἀφροδίτης vgl. Hymn. 14. 19. Der dritte, den die Kleine Ilias zeigt, ist hier besonders beliebt; ihn ver-

8) Über Wort und Begriff handelten zuletzt H. Meyer, Hymnische Elemente in d. frühgriechischen Dichtung, Diss. Köln 1933 S. 24 ff. 74 und H. Koller a.O. S. 187 ff.

wenden die Anfänge des älteren Demeterhymnos (Δήμητρ' ἠύκομον . . . ἄρχομι' αἰδέειν) und des sogenannten Delischen Apollonhymnos (Μνήσομαι οὐδὲ λάθωμαι Ἀπόλλωνος . . . vgl. V. 19) und so ähnlich nicht weniger als fünfzehn von den übrigen. So konnte eine künstlerische Form sich fast zu einem Schema verhärten. Nur drei Stücke der Sammlung, das wohl recht späte Gebet an Ares (8), das an Hestia (24) und das an Hestia und Hermes (29), entbehren ganz einer der üblichen Eingangsformeln, beginnen vielmehr gleich mit einem Gebetston, den sie dann beibehalten, und in dem kleinen Apollonhymnos (21) ersetzt jene Formel wohl die Erwähnung des Preises Apollons durch den „Schwan und den Sänger mit klingender Phorminx“ am Anfang (vgl. V. 5), ähnlich wie es im Margitesvorspruch war. Das starke Überwiegen jenes dritten Typus übrigens, den wir als einen schon jüngeren angenommen haben, erklärt sich auch daraus, daß der an eine bestimmte Gottheit gerichtete Hymnos wohl nicht ohne weiteres noch den Anruf der Muse möglich machte.

Auch der alte sogenannte Delphische Apollonhymnos (3, 179 f.) wird einst, jenem Stilgesetz entsprechend, einen der üblichen Eingänge besessen haben, aber jetzt ist er verdrängt durch ein Zwischenstück (V. 179—206), dessen Herkunft und Gedankengang hier nicht näher zu erörtern sind⁹⁾; Reste des alten Eingangs erscheinen dann mit V. 207 ff.

Vom Eingangsmotiv homerisch-epischer und hymnischer Dichtung wenden wir uns nun zum Schlußmotiv, denn es gibt auch „Schlußstopik“, wie Curtius a.O. S. 99, freilich allzu kurz, ausführt. Während wir von einer besonderen Form des Schlusses eines Heldenepos in alter Zeit nichts wissen, so enthält ja der sogenannte Delische Apollonhymnos an seinem Ende auch die Selbstvorstellung des Dichters, zugleich mit der Angabe seiner Heimat, aber ohne die seines Namens. Denn an die lebendige Schilderung des Apollonfestes auf Delos knüpft der Dichter und Sänger einen Abschiedsgruß an den dortigen Jungfrauenchor (χαίρετε ὑμεῖς πᾶσαι 166) und bittet um weitere Verbreitung

9) Letzte kurze, aber eindringliche Behandlung durch O. Regenbogen, *Eranos* 54 (1956) 49 ff., dem wir weithin zustimmen. Daß der Vereiniger der beiden verschiedenen Hymnen das Prooemium hier fortlassen mußte, scheint klar; es war schon ein Wagnis der Komposition, V. 19 auch hier noch einmal in V. 207 zu bringen und ihm dann eine weitere Fragenreihe folgen zu lassen, geistreich wiederholt von Kallimachos zu Beginn des Zeus-hymnos.

des jetzt schon bestehenden großen Ruhmes dieses „blinden Mannes, der auf Chios wohnt“; denn „alle seine Gesänge“ gelten nach dem Vortrage (μετόπισθε) als die „besten“ (173). Dafür werde er den Mädchen Entsprechendes erweisen. Und mit dem kräftigen Ich-satz (177): Ἀὐτὰρ ἐγὼν οὐ λήξω ἐκηβόλον Ἀπόλλωνα ὕμνων ἀργυρότοξον, ὃν ἠΰκομος τέκε Λητώ schließt dieser Hymnos. Nicht das Geringste spricht für die von Wilmowitz vorgetragene These, ursprünglich sei hier der Dichter mit seinem Namen hervorgetreten, den aber habe man getilgt, damit der Hymnos von Homer sein könne. Vielmehr kann eine solche unbestimmt persönliche Andeutung statt einer Namensnennung in früheren Zeiten gerade ein typischer Gedichtschluß werden¹⁰). Hat aber Semonides diesen Χίτος ἀνὴρ Homer als dem Verfasser der Ilias mit Selbstverständlichkeit gleichgesetzt (F. 29), so war dies also schon um die Mitte des Siebenten Jahrhunderts verbreitete Meinung, und vielleicht war sie auch richtig.

Doch auch nicht wenige andere der homerischen Prooemien haben ja am Schluß eine so betonte Wendung zum Ich des Vortragenden und weiter dann zu dem üblichen Rhapsodenvortrag, dieser oft sogar nach verbreiteter altepischer Weise als αἰοιδῆ oder ὕμνος bezeichnet. Gemeint ist die Abschlußformel Ἀὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο (oder ἐγὼν ὕμέων τε) καὶ ἄλλης μνήσομαι αἰοιδῆς (so z. B. in Hymn. 2—4. 25. 27. 29) und die Formel Σεῦ δ' ἐγὼ ἀρξάμενος μεταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον (so in Hymn. 5. 9. 18)¹¹). Sehr oft klingt auch der Abschiedsruf Χαῖρε des Delischen Apollonhymnos wieder auf, hier an die Gottheit gerichtet —

10) Mannigfache Beispiele dafür gibt das ältere deutsche Volkslied, vgl. Verf., Stasimon S. 298; dazu Des Knaben Wunderhorn passim. Auf ein italienisches Volkslied dieser Art (Italienische Gedichte mit Übertragungen deutscher Dichter, her. v. H. Rüdiger, 1938, S. 219) verweist mündlich Dr. Renate Schäfer. Moderne Dichter ahmen dann diese alte Sitte nach, so z. B. ernsten Tones D. v. Liliencron in dem bekannten Gedicht 'Wer weiß wo?', heiteren Tones Th. Mann in dem Festgedicht Jean Jacques Hoffstedes, Buddenbrooks I, 6.

11) Der öfter geäußerte Gedanke, solche Prooemienschlußworte seien nur verbindende Zusätze des Herausgebers der Hymnensammlung, kann nicht richtig sein. Warum fehlen sie dann in einer Anzahl von Hymnen? Wer im besonderen der Ansicht ist, einem der großen Hymnen hätte nicht auch noch ein Vortrag aus dem Epos folgen können, weil dies „zu lange gedauert“ hätte, überträgt grundlos die Ungeduld unserer Zeit auf die archaische. Alkinoos jedenfalls würde es die ganze Nacht hindurch „bis zur Morgenröte aushalten“ (λ 375, vgl. ρ 521), von den Abenteuern des Odysseus zu hören, der erzählt „kundig wie ein Sänger“ (λ 368).

die dort im korrupten V. 165 unmittelbar vorher genannt war —, so beispielsweise in Hymn. 1. 3—7. 9—11, auch wie dort eine Abschiedsbitte um Erfolg, so z. B. in Hymn. 2. 6. 11. 24. Jenes *Χαῖρε* kann natürlich zu jeder Epoche je nach seiner Stellung im Ganzen eines Gedichtes Abschieds- oder Willkommensgruß sein. Der Dichter des Helios- und des Selenehymnos (31. 32), der beidemal mit einem Musenanruf beginnt, gibt beidemal am Schluß genau an, was für einen Stoff er nun vortragen wird — *κλήισω* oder *ἄισομαι* sagt er —: Taten der „Halbgottmänner“, und der Selenehymnos setzt hinzu: „welche die Sängler feiern“, also Heldensagen im altepischen Gewand. Im ganzen wird hier ein fester Brauch deutlich, nach welchem der Rhapsode sein Prooemium mit einem Ichwort zu schließen hatte, das Abschied vom ersten Thema, Bitte um Erfolg, Übergang zu dem anderen Vortrage enthielt oder enthalten konnte.

Der Rhapsode und Dichter Hesiod beginnt auch nach Rhapsodenweise seine beiden erhaltenen Werke mit einem Götterhymnos: die Theogonie¹²⁾ bringt nach dem einleitenden Aufruf zum Gesang über die Musen *Μουσάων . . . ἀρχώμεθ' ἀείδειν . . .* — der nach einem erzählenden Zwischenstück V. 36 wiederholt wird — einen Hymnos auf die Musen selbst (36—103); die Erga bringen nach dem Musenanruf *Μοῦσαι . . . δεῦτε* einen Hymnos auf Zeus, den der Dichter die Musen anstimmen läßt. Beide Hymnen haben einen zwar verschiedenen, aber schon wohl bekannten Abschluß: in der Theogonie ist es V. 104: *Χαίρετε τέκνα Διός, δότε δ' ἡμερόεσσαν ἀοιδίην*, nämlich dem Dichter im folgenden Werk; in den Erga ist es, nachdem in üblicher Weise an die Stelle der angerufenen Musen der Dichter selbst getreten ist, der Anruf des Zeus und dann die Wendung zum Ich (V. 10) . . . *ἐγὼ δέ κε Πέρσηι ἐτήτυμα μυθησαίμην*. Beidemal aber wird auch zugleich der Inhalt des folgenden Werkes wie im ionischen Epos und im Helios- und Selenehymnos schon zu Eingang angedeutet: in der Theogonie durch die Über-

12) Die Beurteilung der Gesamtkomposition der Theogonieeinleitung (V. 1-115) ist besonders verpflichtet P. Friedländers Interpretation *Hermes* 49 (1914) 1 ff., mit dem Wilamowitz, *Die Ilias und Homer* S. 463 ff. „in der Hauptsache“ zusammentrifft. Auf textkritische Einzelheiten ist hier nicht einzugehen. Zu verweisen ist auch auf die neu erschienenen Arbeiten von K. v. Fritz (in der Festschrift für Br. Snell S. 29 ff.), von Snell selbst (*Entdeckung des Geistes*³ S. 79 ff.) sowie auf die W. F. Ottos (in *Varia variorum*, Festgabe für K. Reinhardt) S. 49 ff., während die Ausführungen von P. Walcot, *Symb. Osl.* 33 (1957) 46 ff. uns nicht fruchtbar scheinen.

gangsverse 105—15 mit den weiteren Anrufen κλείετε . . . , εἶπατε . . . , ταῦτά μοι ἔσπετε Μοῦσαι . . . καὶ εἶπαθ' ὅ τι πρῶτον γένητ' αὐτῶν, womit die geplante, aber überaus schwierige Darstellung denn endlich beginnen kann; die Erga bringen in ihrem Hymnos auf Zeus als den Hüter des Rechts bereits einen Grundgedanken des ganzen Werks, wie Wilamowitz S. 41 seiner Ausgabe richtig deutet.

Aber innerhalb dieses sehr üblichen ionisch-epischen Formengutes der Prooemien nun der Dichtername Ἡσίοδος in V. 22 der Theogonie und der Brudernamen Πέρσης, damit sozusagen zugleich auch wieder der des Dichters, in V. 12 der Erga, sowie die ganz persönliche Geschichte der Berufung des Schafhirten vom Helikon zum Dichter in der Theogonie V. 5—34. Hier erklingt eine ganz neue Weise. Jene nächtliche Vision hat Hesiod dazu geführt, gleich zu Werkanfang die Stimme über sich selbst berichtend zu erheben, gegen den ionischen Brauch, und wenn er dabei die ihm persönlich Erschienenen sagen läßt, sie wüßten viel Falsches zu sagen, das dem Wahren nur ähnlich ist, doch auch, wenn sie wollten, die Wahrheit zu verkünden, so muß hier die Meinung sein: ihm werden sie zum Unterschied von anderen Dichtern — auch zum Unterschied von Odysseus τ 203 — das Wahre sagen¹³). Und der Kühnheit seines Unterfangens, so Persönliches darzubieten, ist Hesiod sich bewußt geworden, das zeigt sein fast verlegen abbrechender Theogonieververs ἀλλὰ τί ἦ μοι ταῦτα περὶ δρυῶν ἢ περὶ πέτρην; und die gleichsam zur üblichen Ordnung zurückrufende singuläre Selbstanrede Τύνη des nächstfolgenden. Die kompositionelle Schwierigkeit, mit welcher der Dichter in seiner Gesamteinleitung zur Theogonie zu ringen hatte, beruhte eben darauf, daß hier dreierlei Gedankenmotive vereint werden sollten: die weitausholend das Kommen der Musen schildernde Erzählung seiner Berufung mit einer entsprechenden Einleitung (V. 1—4. 5—35), der Hymnos auf die Musen (V. 36—104), der Musenanruf für die Hilfe beim Werk (V. 105—115). Doch erst in ihrer Vereinigung erhält das Ganze den einzigartig Hesiodischen Charakter. Danach verschwindet das Ich.

Die Erga aber stellen ja sogar durch die das Werk durchziehende persönliche Anrede des Bruders und der Richter-könige, ja durch lehrhafte Erzählung aus dem Leben der Fa-

13) Die Sitzungsber. d. Berl. Akad. XLVII (1916) 1169 geäußerte andere Ansicht muß widerrufen werden.

milie Hesiods und aus seinem persönlichen (V. 633 ff. 654 ff.) einen völlig neuen Typus epischer Dichtung dar, der Ὑποθήκαι, geschaffen vom ersten hellenischen Philosophen.

Beider Werke Ende liegt wieder im Dunkel¹⁴). Hat Hesiod den Musenbefehl Theogonie V. 34, sie immer zu Anfang und Schluß zu feiern (vgl. F. 192), wortgetreu befolgt, so müßte ihren Ausgang ein Musenpreis gebildet haben. Statt dessen folgt jetzt nach einem abschließenden, an die Olympier gerichteten Χαίρετε (V. 193), der Theogonie angehängt ein Göttinnenkatalog und folgte einst noch ein Frauenkatalog, beide eingeleitet durch gleichlautenden Musenanruf. Bilden V. 760—64 den Ergaschluß — er wäre nicht wirkungslos —, sind also die ἤματα, wie wahrscheinlich ist, nicht Hesiodischen Ursprungs, wohl aber gewiß ein Stück der Hesiodischen Schule, so haben manche ja dieser Erweiterung überdies noch eine Ornithomantheia angefügt, die aber, bemerkenswerterweise nur diese, Apollonios Rhodios athetiert hat.

Das dritte umfangreiche, freilich gewiß später stark erweiterte Hesiodische Werk, Katalogoi großer, gottgeliebter Frauen und ihrer Nachkommenschaft, hat sich wohl ganz auf die Erzählung der gewaltigen Mythenfülle beschränkt. Jedenfalls dringt daraus zu uns kein Klang mehr von der Person des Dichters, im besonderen nicht aus dem bemerkenswert langen Proemium, das uns nun teilweise bekannt ist¹⁵) und das zwei Musenanrufe hintereinander enthält, in V. 1—2, gleich Theogonie 1021 f., und in V. 14, dazu auch die üblichen, doch hier breiteren Angaben über den Inhalt der folgenden epischen Dichtung.

Das Lehrgedicht Χίρωνος ὑποθήκαι, erst durch Aristophanes von Byzanz Hesiod selbst abgesprochen, wird in Geist und Form Hesiods Erga nicht fremd gewesen sein, nur zurückversetzt in die Sagenzeit; Chiron trat ja auch in den Katalogen öfter als Lehrer auf, so in F 19 und in Papyrus H Merkelbachs V. 49. Wenn es zu Beginn jener Hypothekai heißt (F. 170): Εὖ νῦν μοι τὰ ἕκαστα μετὰ φρεσὶ πευκαλίμησι φράζεσθαι . . ., so mußte vorher gesagt sein, wer da sprach, also etwa: Dieses sagte des Kronos und der Philyra Sohn zu dem ihm anvertrauten Achilleus; dann begann der Ichton. Hier also verbarg sich der

14) Zum Folgenden vgl. Wilamowitz, Hesiodos Erga S. 6 f.

15) In der letzten Ausgabe des Papyrus A Merkelbachs, Die Hesiodfragmente auf Papyrus, Sonderausgabe S. 3 f.

Dichter hinter einer mythischen Gestalt, und entsprechend werden andere solche hexametrische Hypothekai begonnen haben wie die des Amphiaraios für seinen Sohn Amphilochos und aus orphischer Sphäre die Ὀρφείως ὑποθήκαι τῆς Νυκτός (bei Kern Fr. 160. 166) und wiederum die seines Schülers Musaios für dessen Sohn Eumolpos (Fragm. d. Vorsokr. 2 A 1. B 4); Platon kannte ja einen ganzen „Haufen“ solcher „Bücher des Musaios und Orpheus“ (ebd. 1 B 5).

Auch Epimenides gehört in diesen Kreis. Nach der Überlieferung hat Musaios, wie in seiner eigenen Theogonie, so in der des Epimenides das Wort ergriffen und sich selbst vorgestellt in den Versen (Vorsokr. 3 B 2, I 33, 1 m. Anm.): Καὶ γὰρ ἐγὼ γένος εἰμι Σελήνης ἡσυκόμοιο κτλ. So kann er nur im Prooemium als Epimenides' Lehrer aufgetreten sein, er, der geheimnisvolle Sohn der Mondgöttin, wie auch Platon sagt (ebd. B 5). Dann ist er es also auch gewesen, dem Epimenides seine Offenbarungen zu verdanken vorgibt, und er, der noch härter als die Musen den Hirten Hesiod den Kreter Epimenides anfährt mit seinem Scheltwort Κρήτες ἀεὶ ψεύσται, κακὰ θηρία, γαστέρες ἀργαί (ebd. 3 B 1). Auch dies wird im Traum geschehen sein; man vergleiche dazu die freilich vagen Nachrichten über Epimenides ebd. I 32, 16—21. So hat also Musaios dem Epimenides „die Wahrheit“ über das Werden der Götter und der Welt verkündet¹⁶⁾, und dieser gibt nun die Lehre weiter. Wie erwünscht solches Thema schon in früher Zeit war, geht daraus hervor, daß ja sogar der kleine Hermes dem Apoll zur neu erfundenen Kithara ein Lied vorsingt von den ἀθάνατοι θεοί und der γαῖα ἐρεμνή: ὡς τὰ πρῶτα γέγοντο καὶ ὡς λάχε μοῖραν ἕκαστος (hom. Hermeshymn. 472 f.)

Aus den alten hexametrischen Lehrgedichten astronomischer Art klingt nichts mehr zu uns herüber, was Aufklärung brächte, wie die Verfasser ihr Werk begonnen, wie beendet haben.

Nun hat man schon seit längerer Zeit Äußerungen des Dichters über sich selbst, wie sie im Delischen Apollonhymnos am Ende auftreten, mit dem Wort Sphragis bezeichnet; folgerecht müßte man auch die persönlichen Worte und den Namen Hesiods in jenen beiden Prooemien so nennen. Wir wollen sie

16) W. F. Ottos Gedanke (vgl. *Varia variorum* S. 51), die Worte gegen die Kreter seien einer Gottheit zuzuweisen, die sich damit gegen Epimenides wende, um ihn zur Prophetie zu erwecken, hat uns zu einem anderen Ziel geführt.

lieber nur als Vorfahren oder auch als Nahverwandte des echten „Siegels“ auffassen, denn dieser Ausdruck ist im eigentlichen Sinne doch nur dann geziemend, wenn der Dichter besonders hervorheben will, das Werk sei sein persönliches Gut, das er daher durch ein Namensiegel schützen möchte. Dieses Wort Sphragis¹⁷⁾, der altepischen Sprache selbst fremd, ist doch dem aiolischen, ionischen, attischen Dialekt eigen, in den Bedeutungen Siegelabdruck, Verschlusssiegel, Siegelstein, Siegelring, mit mannigfachen Bedeutungsabwandlungen, namentlich in späterer Zeit; freilich muß das Wort schon in der Elegie des Kritias auf Alkibiades (Vorsokr. 88 B 5, 3) in einem geheimnisvoll übertragenen Sinne gebraucht sein und die σφραγίς ἡμετέρης γλώττης muß hier als „Versiegelung unserer Zunge“ das „Siegel des Schweigens“ bedeuten.

Als fester künstlerischer Terminus tritt Sphragis, wie bekannt, zuerst in jenem alten, vor allem Apollon, aber auch anderen Gottheiten gewidmeten Nomos auf, dem feierlich vornehmen Gesang zur Kithara. Zwar ist es sehr fraglich, ob schon der Terpandrische Nomos die von Pollux IV 66 überlieferte Siebengliederung gehabt hat, aber die Dreiheit ἀρχά, ὀμφαλός (in der Bedeutung „Mitte“), σφραγίς (nebst ἐπίλογος?) wird ihm von Haus aus eigen gewesen sein. In der Archa tritt die Bedeutung des Dichters schon hervor, das zeigt der, wenn nicht Terpandrische, so doch sicher sehr alte Hymnoseingang¹⁸⁾ Ζεῦ . . . σοὶ πέμπω ταύταν ὕμνων ἀρχάν. Und jener andere Beginn (F. 2 vgl. Alkman F. 9) Ἄμφι μοι αὐτε ἀναχθ' ἐκαταβόλον αἰεδέτω φρήν — ein so typischer Anfang, daß ja das ἀμφιανακτίσειν geradezu gleich προοιμάζεσθαι galt — offenbart den Zusammenhang der Dichtkunst jenes „Homernachkommen“ mit der episch-hymnischen, so wie wir am Schluß auch hier vernehmen das Ἄλλά, ἀναξ, μάλα χαίρει (F. 3). Welche der beiden Dichtungsarten dabei die primäre, führende war, bleibt uns verborgen. Die Sphragis am Schluß aber enthielt, wie sich aus dem kitharodischen Nomos des Timotheos ergeben hat, unbedingt

17) Vgl. zu diesem Wort und Begriff W. Aly, R.-E. 2. Reihe III 1757 f.; J. Kroll, Philolog. Suppl. XXIX, 1 (1936) 48 ff. und Jakob Diehl, Sphragis, eine semasiologische Nachlese, Gießener Dissert. 1938. Die richtige Deutung der Kritiasworte zuletzt auch bei J. Diehl a.O. S. 13.

18) Die Terpander- und Alkmanzitate nach Diehl, Anthol. Lyr.² II, 1, zum Partheneion s. auch Pages Ausgabe, besonders S. 57 ff. Zum ersterwähnten Terpanderfragment vgl. das letzte Urteil von Wilamowitz, Griech. Verskunst S. 371.

den Namen des Dichters¹⁹⁾ mit der Angabe seiner Herkunft, seine Selbstvorstellung. Ist uns aber auch ein Terpandrisches Siegel nicht erhalten, so können wir doch wenigstens ein Echo davon in Alkmanischen Liedern hören, in welchen die Mädchen vortrugen (F. 92): wir tanzen und singen *ἔπη δὲ γε καὶ μέλος Ἀλκμάν εὖρε γεγλωσσαμένον κακκαβίδων στόμα συνθέμενος* oder über ihres Chorleiters Herkunft (F. 13): *οὐχ ἦς ἀνήρ ἄγροικος οὐδὲ σκαῖος — οὐδὲ* (doch auch nicht) *παρὰ σοφοῖσιν — οὐδὲ Θεσσαλὸς γένος οὐδ' Ἐρυσιαχοῖος οὐδὲ ποιμήν, ἀλλὰ Σαρδίῳ ἀπ' ἀκρᾶν*, wozu Wilamowitz (Textgesch. d. Lyr. S. 54²⁾ bei der Deutung dieser Worte mit Recht bemerkt: der „Name wird nicht gefehlt haben“, so wie dieser auch in F. 49. 51 und in verkleideter Form 95 erscheint. Auch Alkmans Ruhm bei vielen Völkern muß da gepriesen worden sein (F. 118 bei Bergk). Freilich das berühmte Lied über sein Alter (F. 94) ist gewiß ein Sologesang des Dichters gewesen. In seinen Chorliedern spricht das Ich als Dichter-Ich oder als Chor-Ich nicht selten, auch zu Liedbeginn, doch von ganz besonderer Eigenart muß jenes Prooemium gewesen sein, das der Redner Aristides (II 28, 51 p. 158 K.) schildert: hier standen Dichter, Muse und Chor in engster Verbindung, denn zuerst hat er die Muse gebeten, ihm Kraft zu verleihen, dann aber „wie außer sich geraten“ gesagt, der singende Chor selbst sei ja für ihn die Muse, die ihn begeistere. Daß so starke Umwandlung des alten Motivs schon in früher Zeit möglich war, läßt erstaunen.

Innerhalb der Elegie²⁰⁾, der Nachfahrin epischer Dichtung, ist die frühionische des Kallinos und die spartanische des Tyrtaios, nach den geringen erhaltenen Resten zu urteilen, so sehr Ansprache an die Krieger, Männer und Jünglinge, daß das Ich des Dichters schwindet hinter dem Ihr, dem Wir und dem Unser; nur die Elegie des Tyrtaios über die echte Arete, gehöre sie nun in ihrer Sonderform dem Dichter selbst oder einem Nachfolger, beginnt so, daß er seine persönliche Ansicht betont: *Οὐτ' ἄν μνησαίμην οὐτ' ἐν λόγῳ ἄνδρα τιθείην . . .* (F. 9), aber dann geht

19) Auch für solche Namensangabe am Schluß gibt ja die mittelalterliche deutsche epische, selten auch lyrische Dichtung, dazu das deutsche Volkslied und der Meistersang, mannigfache Beispiele. Vgl. auch die ob. Anm. 10 angegebene Literatur sowie E. R. Curtius a. O. c. XVII 'Nennung des Autornamens im Mittelalter' (S. 503 ff.). Als an etwas sehr Besonderes sei an Shakespeares Spiel mit seinem Namen in den Sonetten 135—136 erinnert, mit ihrem Abschluß: *my name is Will*.

20) Die Fragmentzahlen in den beiden folgenden Abschnitten nach Diehl-Beutler, Anthol. Lyr.³ I 1 und I 3.

sie ins Allgemeine, und auch sie endet mit einem kurzen Anruf. Sehr anders dagegen die ionische Elegie des Archilochos: sie ist in ihren Trost- und Mahnansprachen an Freunde ebenso wie in ihren Selbstbekenntnissen ganz Ausdruck des persönlichen Lebens, und jenes, das eigene Wesen zusammenfassende Wort (F. 1) εἰμι δ' ἐγὼ φεράπων μὲν Ἐνυαλίῳ ἀνακτος καὶ Μουσέων ἐρατὸν δῶρον ἐπιστάμενος werden wir zu verstehen haben als den Beschluß einer Elegie, die erst andere ἀρεταί erwähnte, aber mit diesem Ich-schluß dem Gedicht die Krone aufsetzte. — Solons Elegie genannt Εἰς ἑαυτὸν (F. 1), wohl ein Werk noch seiner Jugend, setzt es doch voraus, daß das Leben als Ganzes vor ihm liegt, übernimmt zwar zu Beginn jenen Musenanruf des Epikers Eumelos, wandelt diesen aber um in ein gewichtiges, sehr persönlich gefaßtes Gebet: die Musen als des Dichters Schutzgöttinnen sollen helfen, daß ihm von den seligen Göttern her Segen und Wohlstand, von allen Menschen ständig guter Ruf zuteil werde; „Geld wünsche ich zwar zu haben, unrechten Besitz aber will ich nicht“, und erst daran schließen sich seine allgemein gehaltenen, tiefgründig-verschlungenen Gedanken über Sinn und Gehalt des menschlichen Lebens, deren schwerfälliger Aufbau vielleicht auch aus einer noch geringeren Übung im Dichterhandwerk zu deuten ist. Doch in den Elegie-Ansprachen des Politikers an das Volk kann das Ich zu Beginn geradezu herausbrechen: Ἀὐτὸς κῆρυξ ἦλθον ἀφ' ἡμερτῆς Σαλαμῖνος . . . Ἄττικὸς . . . ἀνήρ (F. 2) und Γιγνώσκω — καὶ μοι φρενὸς ἔνδοθεν ἄλγεα κεῖται . . . (F. 4). Den Abschluß der Eunomia (F. 3) beginnt Vers 30: ταῦτα διδάξαι θυμὸς Ἀθηναίους με κεύει. Auch in der Elegie seines ionischen Antipoden Mimnermos, dem er doch einen Brief in elegischer Form gesandt hat wie mehrere an Fürst Philokypros, spricht sich das Ich aus, doch dessen Hervortreten in Eingangs- oder Schlußversen ist nicht klar bezeugt; wir wenigstens können uns nicht dazu entschließen Τίς δὲ βίος, τί δὲ τερπνὸν ἄτερ χρυσῆς Ἀφροδίτης· τερθναίην, ὅτε μοι μηκέτι ταῦτα μέλοι für den Eingang eines Gedichtes zu halten, ohne daß ein gegensätzlicher Gedankengang vorausging. Denn wenn alte, von Herodot angeführte Versorakelsprüche öfter mit einem δέ, auch ἀλλά, einsetzen, so ist das ja immer Entgegnung auf die vorher gestellte Frage, wie z. B. die vollständige Fassung des Orakels bei Herodot IV 155 zeigt.

Wie sich der Dichter dieser Epochen in der Form der Elegie einem Einzelnen, zu Beginn mit Namen Genannten zuwen-

den kann, so noch offener, freier im iambischen, trochäischen, epodischen Gedicht, das nicht an epische Tradition gebunden ist. Sogar an den eigenen θυμός richtet ja Archilochos eine solche Ansprache, dies zwar nach schon homerischem Brauch (vgl. z. B. Σ 5 = ε 298), aber nun mit eigentümlicher Kraft und Intensität (F. 67 a). Von sich selbst spricht er gleich im ersten Gedichtvers F. 29. 60, vielleicht auch 73. Unter unserem Gesichtspunkt sind besonders wichtig die Eingänge <^τΩ> Λιπερνῆτες πολῖται, τὰμὰ δὴ συνίετε ῥήματ' . . . (F. 52) und Ἐρέω τιν' ὑμῖν αἶνον, ὦ Κηρυκίδη . . . (F. 81), womit zu vergleichen ist Ἐρασμονίδη Χαρίλαε χρήμ' αὖτοι γελοῖον ἐρέω, πολὺ φίλταθ' ἑταίρων, ankündigende Eingänge, wie sie viele solcher Verserzählungen gehabt haben werden. Hierzu ist schon aus späterer Generation heranzuziehen, als ein echtes Scherzbeispiel, Hipponax F. X: ^τΩ Σάνν' ἐπεὶ δὴ ῥίνα θεόσυλον τρέφεις . . . τοὺς μοι παράσχες . . . σύν τοί τι βουλευῆσαι θέλω, auch dies in epodischer Form. Und als Schluß eines Verwünschungsgedichtes hebt sich hervor jener Ausbruch der durch Ungerechtigkeit des einstigen Freundes tief beleidigten Seele, der Archilochos eher zuzuweisen ist als Hipponax: ταῦτ' ἐθέλωμ' ἂν ἰδεῖν ὅς μ' ἠδίκησεν . . . (Archiloch. F. 79). Gegenwärtig muß freilich auch bleiben, daß schon in alter Zeit solches Ich-sprechen auch aus ganz anderer Person heraus als der des Dichters möglich war ²¹⁾ und daß ein Urteil des Ichs zugleich eine gewisse Allgemeingültigkeit beanspruchen konnte. — In einer trochäischen Verteidigungsrede Solons, gerichtet an Phokos (F. 23), wirkt der an den Anfang gestellte Name Σόλων im Munde eines fingierten Gegners wie eine indirekte Sphragis.

Reich offenbart sich in den erhaltenen Bruchstücken der aiolischen Lyriker, die Solons Zeitgenossen waren, die Seele. Und zugleich wird die Welt lebendig, die sie umgibt, schon durch die Namen dieser Menschen: Sappho nennt den eigenen Namen wie den ihrer Tochter, und solche ihrer Gefährtinnen und Feindinnen, wozu einst auch noch die Namen ihrer drei Brüder, sogar wohl noch die ihrer Eltern kamen, und aus Alkaios' Mund hören wir wenigstens den Namen seines Bruders wie solche seiner Feinde und Freunde, wahrscheinlich auch den Sapphos. Aber eine Antwort auf unsere Frage nach der Bedeutung der Ichform und des Namensiegels für die Liedkomposition verwehrt noch der Zustand der Überlieferung. Nur

21) Vgl. Wilamowitz, Sappho u. Sim. S. 305 ²; H. Fränkel, Dichtung u. Philos. d. früh. Griechentums S. 189 ff.

das einzig ganz und vollkommen überlieferte Gedicht Sapphos, ihr Gebet an Aphrodite (F. 1), zeigt uns ja als Aufbau: Ausgang vom Ich in seiner gegenwärtigen seelischen Not und Rückkehr zu diesem Ich in der Schlußstrophe, eine vollendete Ringkomposition²²⁾. Solche war dem „Rufhymnos“ gewiß schon in älterer Zeit eigen, sicherlich aber nicht in künstlerisch so vollkommener Form. Und wenn es wohl im Wesen jedes poetischen oder auch prosaischen Vortrages liegt, am Schluß zum Anfang abrundend zurückzukehren, so ist hier das Bezeichnende, daß diese Wendung zum Dichter oder Sprecher persönlich geschieht.

In gewisser Weise parallel zur Nennung des Dichternamens in der althellenischen Literatur, ja vielleicht ihr voran, geht die des Meisters in der Vasenmalerei²³⁾. Eine Malersignatur schon um 710 v. Chr. hält die heutige Archäologie für „durchaus möglich“. In der großen Korinthischen Malerei des siebenten Jahrhunderts treten die Künstlernamen des Aridikos und Ekphantos hervor, ohne daß wir selbst freilich schon ihren Namen auf einem Werk begegnen, wie dies bei dem Namen des Timonidas der Fall ist. Auf einem ithakesischen „Fackelständer“ des früheren siebenten Jahrhunderts lesen wir „Kalikleas poiase“ und auf einem Caeretaner Krater des späteren „Aristonothos epoisen“. Der erste attische Vasenmaler, von dem wir namentlich signierte Werke besitzen, ist Sophilos, der auch noch in das siebente Jahrhundert hinaufreicht.

Für Werke der Plastik sind uns historisch gültige, also wohl auf Inschriften beruhende Künstlernamen auch schon aus dem siebenten Jahrhundert überliefert, so von Kretern außerhalb der Heimat und aus Naxos. Um 600 hat der Argiver [. . .] medes die Statuen des Kleobis und Biton für den Delphischen Apollon geschaffen und signiert. Wie ein Gegenstück dazu ist es, wenn ein Künstler sein Werk selbst sprechen läßt, ohne den eigenen Namen zu nennen, und sogar in Versen wie jenen, die beginnen *Φοίβου μὲν εἰμ' ἀγαλμα Λατοῖδα καλόν* . . . (Epigrammata ed. P. Friedländer n. 167).

22) Ähnlichkeit im Bau zeigt Sapphos Gedicht 16 in der Ausgabe von Lobel-Page (1955), doch bleibt unsicher, ob das Lied mit V. 20 schloß. Einen Ich-schluß bringt das dortige F. 58, 25 f.

23) Das Folgende nach A. Rumpf, Handb. der Arch. IV, 1 S. 28. 26. 34. W. Klein, D. griech. Vasen mit Meistersignaturen² S. 26 ff.; B. Schweitzer, Röm. Mitt. d. Inst. 62 (1955) 78 und für die Plastik G. Lippold, Handb. d. Arch. III, 1 S. 23. 42. 25.

II.

Motivformen vorwiegend des sechsten bis vierten Jahrhunderts

Wenn hier auch, wie sich von selbst versteht, genaue Abgrenzung bestimmter Epochen voneinander unmöglich ist, mußten wir doch schon im Ersten Kapitel auf Beispiele aus dem sechsten Jahrhundert vorgreifen, so wird sich unsere Gliederung dennoch als nicht unberechtigt erweisen²⁴).

Das epische Heldengedicht, in diesem Zeitalter im Abklingen, lebt weiter in dem großen Heraklesepos des Panyassis, das, nach dem konservativen Stil der wenigen erhaltenen Reste zu urteilen, wohl mit einem der üblichen Musenanrufe begonnen hat. Aber der an die zwei Generationen jüngere Epiker Choirilos hat dann jene überraschend persönliche, berühmt gewordene Klage²⁵) über das nun herrschende Epigonentum des „Musendienstens“ an den Anfang seines Werkes gestellt: . . . νῦν . . . ὅτε πάντα δέδασται, ἔχουσι δὲ πείρατα τέχνην ὕστατοι ὥστε δρόμου καταλειπόμεθα . . ., doch allem Anschein nach hat dieses Vorwort weitergeführt zu dem Gedanken: dennoch werde ich etwas Neues versuchen, und du, Muse, ἤγεό μοι λόγον ἄλλον, ὅπως Ἄσις ἀπὸ γαίης ἤλθεν ἐς Εὐρώπην πόλεμος μέγας . . . (F. 1. 1a nach Kinkel), also eine Themaangabe dem alten Epos entsprechend, wie Aristoteles Rhet. III 14 zutreffend bemerkt. Dagegen der neue Homeride Antimachos, Platons von ihm so geschätzter Zeitgenosse, begann seine Thebais Ὀμηρικῶι ζήλωι, nach Eustathios' Wort (zu A 1), mit dem abgebrauchten Motiv Ἐννέπετε Κρονίδαο Διὸς μέγαλοιο θυγάτρεις . . . (nach B 484, vgl. Wyss, F. 1).

Das so mannigfache dichterische Schrifttum des Xenophanes gibt auf unsere Fragestellung nur geringfügige Antwort: Als ein Elegiebeginn hebt sich in Vorsokr. 21 B 7 der Vers heraus Νῦν αὖτ' ἄλλον ἔπειμι λόγον, δεῖξω δὲ κέλευθον. Also stammt die Elegie aus einer von Xenophanes selbst hergestellten Sammlung solcher Gedichte. Das neue Thema ist Pythagoras,

24) Erst in diesem Zeitabschnitt erhebt sich die Frage nach der frühesten Form des Buchtitels, die aber nicht unser eigentliches Problem ist. Zu diesem Thema vgl. W. Schubart, Das Buch b. d. Griech. u. Röm.² S. 98 ff., E. Nachmannson, Göteborgs Högskolas Arsskrift 47 (1941). Abgesehen von Tragödie und Komödie tauchen vom Verfasser selbst gegebene Titel vor der Zeit der Sophisten und Platons nicht auf.

25) Vgl. auch U. Fleischer, Antike u. Abendland VI (1957) 42. Zum Nachwirken dieses Motivs s. Curtius a.O. S. 95.

und es beginnt damit ein längerer „Gedankengang“ über ihn. — Aber in der Tradition der alten Lehrgedichte steht das Werk des Parmenides²⁶⁾: Wie Hesiod von den Musen, Epimenides im Traum vom Sohn der Morgenröte, so wird der Jüngling Parmenides, durch die Sonnentöchter ins himmlische Reich entführt, von seiner „Göttin“ belehrt. Als ein Icherlebnis von stärkster Gewalt schildert das Vorwort jene Fahrt und die Begrüßung droben. Dann verwandelt sich der Gründer einer bis heute mächtigen Philosophie in einen Schüler, und die Göttin allein führt das Wort, nicht ohne manche Aufmunterung, wie sie später auch Sokrates durch Diotima zuteil geworden ist. Die neuen, unerhörten Erkenntnisse sind eine Gabe überirdischer Macht, auch der Denker ist hier nur Empfangender. Aber der Ausgang des Werkes bleibt uns verborgen, denn das von uns als letztes gezählte Bruchstück kann nicht der Abschluß gewesen sein.

Im menschlichen Bereich dagegen, wie Hesiods Erga, bewegen sich die Empedokleischen Lehrgedichte²⁷⁾. In den Katharmen freilich wirkt doch auch der Typus des Offenbarungsgedichtes nach, denn die an die Akragantinischen Freunde in der Ichform gerichtete Vorrede, welche über die Erfolge des Empedokles in der Ferne berichtet (Vorsokr. 31 B 113 f.), sagt ja ausdrücklich: ἐγὼ δ' ὑμῖν θεὸς ἄμβροτος, οὐκέτι θνητὸς πωλεῦμαι μετὰ πᾶσι τετιμένος ὡσπερ ἔοικα („wie ich ihnen dünke“), und als solcher, wie ein Gott Verehrter, spendet er eine neue Form der Pythagoreischen Lehre von den „Reinigungen“; doch auch er betont im Prooemium die Schwierigkeit seiner Aufgabe (B 114) und verschmäht es nicht, mitten in seinem Werk, bei Übergang zu einem neuen Thema, die Muse Kalliopeia um Hilfe anzuflehen, so wie sie schon vorher seine „Dichtermühen sich durch den Sinn hat gehen lassen“ (B 131), ein sehr bezeichnender Ausdruck für die Vorstellung von der möglichen Zusammenarbeit zwischen Gottheit und Mensch. Dagegen ganz als persönlicher Lehrer spricht Empedokles in dem Werk, das die Gesamtheit seiner Lehre über die Natur enthält. Im Eingang, nach jetzt verlorenen Versen, die vielleicht vom Auftrag einer

26) Vgl. Verf., Sitzungsber. d. Berl. Akad. XLVII (1916) 1158 ff.; H. Fränkel, Wege und Formen d. frühgr. Denkens S. 157 ff.; K. Deichgräber, Abh. d. Mainz. Akad. 1958, 633 ff.

27) Das Folgende ist eingehender dargestellt durch Verf., Philologus 96 (1943/5) 76 ff. und im Buch Empedokles. Antike Gestalt und romantische Neuschöpfung.

Gottheit an den Dichter sprachen, hören wir: Παισανίη, σὺ δὲ κλύθι, δαίφρονος Ἀγγίττω υἱέ (B 1) — wie solche Anrede des Schülers, für den allein der Lehrer spricht und schreibt (B 111, 2), auch das ganze Werk durchzogen hat —, und dem üblichen Musenanruf gibt er auch hier eine neue, eigenartig persönliche Form (B 3): die Götter mögen seine Zunge, im Gegensatz zu der anderer, vor Wahn behüten, mögen reinen Quell aus seinem Munde fließen lassen, und die Muse fleht er an, ihm den Wagen des Gesanges aus der Sphäre der Eusebie zu senden, auf daß sein Gesang bewahrt bleibe vor eitlen Streben nach Menschenruhm. Es sollen also, anders als in Solons Elegie (vgl. ob. S. 18), Götter und Muse nebeneinander zu ein und demselben frommen Ziele wirken. Dagegen den Schluß des ganzen Werkes bildet eine besonders eindringliche Ansprache des Lehrers an seinen Adepten mit übermenschlich großen Verheißungen für dessen Zukunft (B 110 f.). Noch in den Lehrbriefen Epikurs an Herodot, Pythokles und Menoikeus finden sich am Schluß ähnliche, aber natürlich bescheidenere Formen solcher Versprechung.

Ein Lehrgedicht hesiodischer Art muß auch noch der Chiron Pseudepicharms gewesen sein, in dem der Kentaur sich in trochäischen Tetrametern vorstellte und dann seine ärztlichen Lehren gab (Vorsokr. 23 B 14).

Hesiodisch beeinflusst sind endlich Sammlungen oder praktische Verwendungsweisen kurzer Sprüche in Hexametern oder elegischem Maß wie die des Phokylides, Demodokos, Hipparch²⁸⁾. Alle drei „siegelten“ mit ihrem Namen vor dem Spruch; denn hier ist dieser Begriff durchaus am Platz, da der Dichtername besondere Betonung zur Unterscheidung von anderen bekommt. Aber das uns von solchem Spruchgut Erhaltene zeigt auch, daß der Name nicht stereotyp am Reihenanfang stand, wie denn auch der allererste Vers jenes *Kai* . . . nicht enthalten konnte. Längere Reihen konnten übrigens einen persönlichen Schlußvers erhalten, wie Phokylides F. 2, 8 zeigt.

Von solchen Spruchsammlungen zu den Hypothekai des Theognis ist nur ein Schritt. Wir betrachten die uns vorliegende, wann auch immer zusammengestellte Sammlung als Ganzes und heben nur Anfang und Schluß der auch nach unserer Ansicht vier erkennbaren größeren Einheiten heraus²⁹⁾.

28) Zu Phokylides und Demodokos vgl. Diehl-Beutler I, 1³ S. 57. 61, zu Hipparch P. Friedländer, Epigrammata S. 139 f.

29) Zugrunde gelegt ist die Ausgabe von Diehl-Beutler I, 2³ mit ihren reichen Literaturangaben; dazu jetzt L. Woodbury, Studies in Honour of

Das Prooemium der ersten Sammlung, bestehend aus dem zweiten Gebet an Apollon, dem an Artemis und dem hier nur noch ornamentalen Anruf der Musen und Chariten zeigt in seinen Bitten und reichlichen Ich-formen engen Anschluß an die aus homerischen Hymnen bekannten Ausdrucksweisen; die dann folgende Namensnennung des Dichters, hier für uns zum ersten Male mit dem Worte σφρηγίς von ihm selbst bezeichnet, ist durch Ruhmesstolz auffallend, vor dem Empedokles gerade sich selbst warnte; so verbreitet war er also im Dichtertum. Worin aber besteht nun das Siegel? Im Namen Θεῦργις Μεγαρεύς, der zu Κύρνος Πολυπαιίδης spricht, ähnlich wie Empedokles aus Akragas zu Pausanias, des Anchites Sohn; so persönlich gemeint ist auch diese Dichtung, nur daß Theognis zugleich ins Allgemeine wirken will. Freilich spielt hier eine gewisse Naivität des „klug überlegenden“ (σοφίζόμενος) Dichters mit, denn seine Ansicht λήσει οὐποτε κλεπτόμενα war nicht fest gegründet, schon deshalb nicht, weil nicht jede Versgruppe die Anrede Kyrnos bringen konnte, was zu gräßlicher Öde geführt hätte. Wie empfehlenswert aber eine Art Autorensicherung damals war, zeigt Platons Erfindung (Parm. 28 d), Zenon sei in seiner Jugend das Manuskript seiner Schrift über das Nichtseiende gestohlen worden, so daß er sie also, wie zu ergänzen ist, neu schreiben mußte. Daß bei Theognis wie in den Spruchsammlungen das Namensiegel am Werkanfang, nicht am Schluß, steht, ist unwesentlich: schon die Namenangaben in den Prooemien der Hesiodischen Theogonie und Erga waren uns ja etwas Entsprechendes. Wie aber Name und Siegel gleichsam nur als verschiedener Ausdruck für dieselbe Sicherung gelten konnten, das zeigt der — allerdings uns erst für spätere Zeit bezeugte — Brauch, in gerichtlichen Urkunden Siegel und Name gleichzeitig zu verwenden³⁰). In den Theognisversen sind Siegel und Ich-form, gewissermaßen die sachlich objektive und die persönlich subjektive Sprechform, eng verbunden, vgl. V. 19 und 24; den Beginn der Hypothekai bezeichnet dann V. 27: Σοὶ δ' ἐγὼ εὖ φρονέων ὑποθήσομαι, οἷάπερ αὐτός . . . ἔμαθον. — Der Epilog (V. 237 ff.) gibt sozusagen die Antwort auf jenes einleitende

G. Norwood, Univ. of Toronto Press (1952). H. Fränkels radikale Behauptung (Dicht. u. Philos. d. früh. Griech. S. 534 f.), die „Personen“ und ebenso „das ich und du“ repräsentierten bei Theognis „entweder den Menschen im allgemeinen oder einen Menschentyp“ widerlegen u. a. die von ihm selbst angeführten „Ausnahmen“.

30) Vgl. Jakob Diehl, Sphragis S. 7.

Futurum: Σοὶ μὲν ἐγὼ πτέρ' ἔδωκα . . ., und die darauf folgende schwärmerische Prophezeiung eines besonderen Ruhmes des Theognisschülers entspricht jener Schlußweissagung des Empedokles von Pausanias' künftiger Wissensmacht; Theognis allein fügt noch einen ergreifenden, als Liebesbekenntnis wirkenden Ich-schluß an (V. 253 f.).

Während als Einführung der zweiten Theognideischen Spruchzusammenfassung der Willkommensgruß im Vorhof des Delischen Letoon statt eines eigenen zu dienen scheint (V. 250), bilden V. 753—6 deutlich den Schluß mit ihrer Mahnung an den Schüler, der Worte der Älteren immer zu gedenken, was ihm heilsam sein werde (vgl. Empedokles 31 B 110). Neben Kyrnos werden aber hier auch andere ἑταῖροι namentlich angedeutet. — Ein drittes Buch (V. 757 ff.) beginnt mit einem Gebet an Zeus, einer Erinnerung an die Musen und einem Gebet an Apollon als den Schützer Megaras, „unserer Stadt“, woran sich, durch γάρ angeknüpft, jenes wunderbar persönliche Bekenntnis des Dichters zu diesem seinem Vaterlande schließt — wahrlich auch eine Art Sphragis! Doch ein Abschluß dieser Sammlung wird nicht mehr deutlich, auch nicht, wenn Diehls Einführung der nur aus Stobaios bekannten Verse als V. 1221—30 für grundlos erkannt ist. — Dagegen die letzte Sammlung, das „Zweite Buch“, ist mit dem einheitlichen Thema des Ἔρωος παιδικός, im besonderen dem sich entsprechenden Eingangs- und Schlußgebet, ganz in sich gerundet. Zu dem Beginn der Lehre V. 5 ff. sind zu vergleichen Semonides F. 1, 1 und die oben auf S. 19 zusammengestellten Ankündigungen im Ichton.

Gleichsam ein Gegenstück zu Theognis' Hypothekai ist die durch die Hibeh Papyri erhaltene Sammlung von Epicharm-sprüchen, welche nach neuerer Erkenntnis als echt anzusehen sind³¹). In schneidig-witzigen Trochäen, wirklichen „Lauf-rhythmen“, bringt der Komödiendichter zuerst eine Inhaltsangabe dieser seiner empfehlenswerten Sammlung von κέντρα und γνῶμαι σοφαί (V. 5 f.), wehrt sich gegen den Vorwurf, ein μακρολόγος zu sein (11) und siegelt sein Werk mit den Worten συντίθημι τὰν τέχνην τάνδ' ὅπως εἶπη τις: Ἐπίχαρμος σοφός τις ἐγένετο κτλ. Diese Τέχνη soll den Leser fähig machen, in jeder Situation schlagfertig seinen Mann zu stehen. Die Ichvorrede erstreckte sich noch weiter hin, mit sehr persönlichen Worten,

31) Vgl. Vorsokr. 23 B (I 193 f.); wir folgen aber jetzt W. Crönerts Beweisführung Hermes 38 (1912) 402 ff., dessen Bemerkungen über die Bildung des Schlusses (S. 408) freilich zu berichtigen sind.

darunter auch dem Gedanken, sein Ruhm werde nach seiner „Meinung“ bestehen bleiben, woran sich aber die Selbstkorrektur schloß (F. 3) Ὡς δ' ἐγὼ δοκέω — δοκέω γάρ; σάφα ἴσαμι τοῦθ' ὅτι τῶν ἐμῶν μνάμα ποκ' ἐσσεῖται λόγων τούτων ἔτι κτλ. Also auch hier der dichterische „Zukunftstopos“, der uns schon öfter begegnet ist. Hier wird prophezeit, der Epicharmische Ruhm werde so groß sein, daß sogar die Tragödie seine Spruchweisheit übernehmen werde; für Euripides können wir es bekanntlich nachweisen.

Noch wenige andere Beispiele aus dieser Epoche mögen zeigen, daß der Dichter seinen Sphragisnamen ebenso als Eingang wie als Schluß verwenden kann. Ἐχέμβροτος Ἀρκάς, zugleich Dichter und Weihender, setzt ihn an den Anfang (II, 1 S. 39 bei Diehl). Aber im Jahre 468 hat Simonides für des Choregen Aristides Siegesdenkmal ein Epigramm gedichtet (ebd. F. 77), in dem er sich erst am Schluß als Didaskalos nennt, nebenbei auch sein hohes Alter und den Vatersnamen angibt. Auch Ion von Samos macht im Weihepigramm für Lysander seine Sphragis Ἐξάμου ἀμφιρύτου τεῦξ' ἐλεγείον Ἴων zum Schlußvers (I, 1 S. 87 bei Diehl-Beutler), ebenso wie Erinna im Grabepigramm für Baukis ihren eigenen Namen dem letzten Verse zierlich eingeordnet hat (I, 4 F. 5 bei Diehl).

Die Einleitung zum ‚Trinkgedicht‘ des Dionysios Chalkeus, sei es nun ein zusammenhängendes Ganzes gewesen oder eine Gedichtsammlung (ebd. I, 1 S. 88): Ὡ Θεόδωρε, δέχου τήνδε προπινομένην τήν ἀπ' ἐμοῦ ποίησιν· ἐγὼ δ' ἐπιδέξια πέμπω σοι πρώτῳ Χαρίτων ἐγκεράσας χάριτας... ist für uns die erste ausgesprochene „Widmung“ eines poetischen Werkes, gerichtet nicht an einen Schüler, sondern einen Gleichberechtigten.

Archestratos, ὁ τῶν ὀψοφάγων Ἡσίοδος ἢ Θεόγνης, wie ihn Athenaios (VII 310a) nennt, prahlt scherzend in seinem Prooemium, er habe um seines Themias willen die ganze Welt bereist, und beginne seine Lehre — seine καλαὶ ὑποθήκαι (Athen. 310b) — an Moschos, den φίλος, den ἑταῖρος, die φίλη κεφαλὴ, mit der homerischen Mahnung: σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῆμισι (F. 3 bei Brandt); daran bekommt auch ein Kleainos seinen Anteil (F. 17, 3). Auch dieses Lehrepoes war ganz und gar vom Ich auf das Du abgestimmt. Möglicherweise besitzen wir in F. 62 den Abschluß, der beginnt mit οὕτω δεῖ ζῆν und mit einem Spaß endigt.

Verspottung des ehrwürdigen episch-heroischen Eingangs gibt es auch in diesen Zeiten, so allerlei parodische Musenanrufe

als Nachahmungen alter Epen- und Hymneneingänge³²⁾, aber auch Umwandlungen jenes Motivs, die zugleich als Verinnerlichung einen neuen Wert erhalten, so wie Platons Epigramm auf die Kunst des Aristophanes³³⁾ dessen Gedanken anerkennt, ein Musen- und Charitenanruf vor Gedichtbeginn sei überflüssig, da es diese ja in sich selbst enthalte. Dagegen fröhliche Übertreibung und Umsetzung des altepischen Eingangs ins Skurrile ist das Prooemium der *Batrachomyomachie*. Geradezu ein Mischgebild aus den Eingängen der *Ilias* und *Odyssee*, der Hesiodischen Theogonie und homerischen Hymnen kann man es nennen; denn es hat die Kurzform der homerischen Vorsprüche zugleich mit ihrer Themenangabe, der „Chor der Helikonischen Musen“ wird angerufen, der Gigantenkampf als Vorbild genannt, und der Dichter spricht in der Ichform: Ἀρχόμενος . . . ἐπεύχομαι . . . εὐχόμενος. Wenn er aber betet: der Musenchor komme „vom Helikon in mein Herz hinein um des Gesanges willen, den ich frisch in Schreiftafeln auf meine Kniee tat³⁴⁾, in dem Wunsch, es allen Sterblichen in die Ohren zu bringen, wie die Mäuse usw.“, so schlägt er schon hier den skurril-übertreibenden Ton an, der sein Opus durchzieht, und ähnlich wird es mit den anderen episch dargestellten Tierkämpfen gewesen sein, die uns namentlich bekannt sind. Wie man das wohl noch dem vierten Jahrhundert angehörende Werkchen sogar dem Karer *Pigres* zuschrieb, so machte man in dessen Namen ein dem *Ilias*prooem nachgedichtetes Vorspiel (I, 1 S. 131 bei Diehl-Beutler).

Gehen wir von der rezitativen Poesie zur gesungenen über, so ist vor allem zu bedenken, daß der Kitharodische *Nomos* mit seinem festgefügteten Bau, im besonderen dem von Eingang und Abschluß, seit *Terpanders* Zeiten Jahrhunderte lang gepflegt wurde, hochgeehrt, an Festen mit reichen Preisen ausgestattet, in der Musik erst seit *Phrynys* und *Timotheos* neuartig umgebildet.

32) Gesammelt von H. Kleinknecht, D. Gebetsparodie in d. Antike, Tüb. Beitr. z. Altert. 28 (1937) 112 ff. *Matrons* witziges Δείπνον Ἀττικόν freilich ist ja von Anfang bis Ende eine Homerparodie.

33) Vgl. Wilamowitz, *Lysistrate* S. 1.

34) Der Ausdruck muß eine typische Haltung bezeichnen, vgl. *Kallimachos* F. 1, 21 mit Pfeiffers Anm. Auf dem großen Vergilmosaik von *Hadrumetum* hält der Dichter eine aufgeschlagene Papyrusrolle mit dem Anfang der *Aeneis* auf dem einen Knie, rechts von ihm stehend *Kleio* ihm vorlesend, links *Melpomene* lauschend. Auf einem anderen Mosaik, auch auf mittelalterlichen Bildern besucht *Urania* den sitzenden *Arat*, vgl. E. Maass, *Comm. in Arat.* S. 172 ff., so wie die *Philosophia* den *Boethius*.

Selbst Timotheos³⁵⁾ aber hält streng an der alten Form fest: Die Archa wird in Hexametern gehalten (F. 6a) und die Sphragis nebst Epilogos bilden das Gegenstück dazu, doch er, der Sophistenzeit Sohn, hat ihr den neuen, scharfen Wortton gegeben, den des persönlichen Angriffs, und dazu auch hier den großer Ruhmredigkeit. Davon zeugen die erhaltenen kleinen Stücke: Sein Vergleich der alten und dagegen seiner neuen Muse mit Kronos und Zeus (F. 7) und die Erinnerung an die angebliche hohnvolle Verkündigung des Herolds (8): νικᾷ Τιμόθεος Μιλήσιος τὸν Κάμωνος τὸν Ἴωνοκάμπαν, also Phrynys aus Mytilene. Kostbar ist uns die ganz erhaltene, im Papyrus durch ein eigenartiges Randzeichen noch besonders herausgehobene Sphragis der 'Perser'. Das mit Ἀλλά vom Vorhergehenden abgesetzte, wieder ganz persönlich gehaltene, 33 Verse umfassende Stück (V. 215—248) beginnt mit einem Bittruf an Apollon um Hilfe für den Dichter — ἐμοῖς ἐλθ(ἔ) ἐπίκουρος ὕμνοις (217) —, gerichtet gegen den Tadel des spartanischen Volkes, das ihn der Entehrung der älteren Kunst anklagt; es folgt seine Verteidigung dagegen, eingeleitet durch ἐγὼ δέ (226), darin ein Rückblick auf die großen Kitharoden der Vorzeit, „Orpheus aus Pierien“ und Terpanchos aus Antissa; „jetzt aber“ (241) wirkt Timotheos aus Milet mit seiner elfsaitigen Lyra, und voll hohen Stolzes singt er von sich selbst: θῆσαυρόν πολύμυτον οἴξας Μουσαῶν θαλαμειτόν, während der Epilog nur ein kurzer Segenswunsch für „diese Polis“ ist, in der er sein Werk vorgetragen hat. Diese Sphragis ist kein unwürdiges Dokument für sein Künstlertum. Ichform und Namensiegel sind auch hier miteinander verbunden.

Stellen wir hier die beiden anderen, ein Jahrhundert älteren ionischen Dichter³⁶⁾ nebeneinander, die Zeitgenossen Hipponax und Anakreon! Es ergibt sich trotz ihrer so völlig verschiedenen Wesens- und daher auch Dichtungsart: beide lieben das belebende Element der Nennung von Namen, besonders von Personennamen, Hipponax auch die des eigenen, aber für dessen Kompositionsstil lehren die Bruchstücke — außer den S. 19 genannten Beispielen — nichts; dagegen für den Gedichteingang des Lyrikers läßt sich noch eine besonders charakteristische Form

35) Die Zitate nach Diehl II 1 S. 134 ff.; dazu vgl. Wilamowitz, Timotheos S. 64 ff. Über das Randzeichen spricht zuletzt Jakob Diehl a. O. S. 50 f.

36) Die Zitate in diesem Abschnitt nach Diehl-Beutler I, 3; Diehl I, 4; Sappho, Alkaios wird zitiert nach Lobel-Page (1955).

erkennen. Gleichsam ohne Hemmung nämlich, in freier Gelöstheit strömt hier oft schon gleich im ersten Verse der Ichton und Ichsatz als Bitte oder Befehl, als stürmisches Bekenntnis, als Scherz oder Klage, auch als Erzählung heraus; dafür vergleiche man z. B. zum Ruhhymnos Anakreon F 1 (auch 2, 6 nach Homer ζ 149), zum Liebesbekenntnis 3. 4. 17. 26. 45. 52. 79, zum Scherz- und Zechlied 44. 43, zum Trauerlied 19. 42. 90, zur Erzählung 69. 71. 72. Zwar gibt es, wie natürlich, solche Ichanfänge auch schon in früherer Dichtung, vgl. schon oben S. 19 f., Sappho F. 31. 33. 49. 130, Alkaios Z 2. 45 u. ö., aber für die Dichtung Anakreons ist er zum Typus geworden. Erotiker wie er war sein Zeitgenosse Ibykos³⁷⁾; man vgl. seine Eingänge in F. 7 und 6, 6, auch 10 (weicher als Archilochos 67) und die fast hymnische Anrede eines geliebten Knaben F. 8. — Wenigstens auch *einen* persönlichen Schluß zeigt uns Anakreons Ruhhymnos F. 2.

So wie schon Solon (s. o. S. 19) und vielleicht auch Sappho (F. 133, 2) haben Timokreon von Rhodos und Korinna, die wir als Zeitgenossen ansehen, Gedichtanfänge mit ihrem eigenen Namen bedacht³⁸⁾: Timokreon sang (F. 3 vgl. 1, 5): Οὐκ ἄρα Τιμοκρέων μουνος Μήδοισιν ὀρκιατομεῖ . . . , οὐκ ἐγὼ μόνα κόλουρις, Korinna (F. 3): Ἡ διανεκῶς εὐδεις; οὐ μὲν πάρος ἦσθα, Κόριννα . . . (wenn der Vers ihr selbst gehört). Hier stellt sich der Autor also wieder selbst vor.

Spricht das Ich im Chorlied, so kann in diesem Chor-Ich, mit stärkerer oder schwächerer Betonung, immer der Dichter sich selbst das Wort geben, um so mehr, als er gewiß oft der Chormeister war, der die Tanzenden führte oder mitten im Reigen stand; in den weiblichen Chören scheint dagegen das Ich ganz im Sinne der singenden Mädchen oder Frauen, aber wohl auch einer Dichterin, gedacht worden zu sein. Von den Chorliedern des Stesichoros können wir trotz der Dürftigkeit unserer Kenntnis vermuten, daß in seinen der episch-mythischen Kunst nach-eifernden Gedichten Persönliches wenig enthalten war. Freilich, die große Oresteia begann mit den Versen Μοῦσα, σὺ μὲν πολέ-

37) Zu Ibykos ist zu vergleichen Wilamowitz, Sappho u. Sim. S. 122 ff., zu Anakreon F. 2 ebd. S. 114. Neue Schlüsse von Anakreon erschlossen von K. Latte, Gnomon 27 (1955) 495 f.

38) Mit Recht nimmt Wilamowitz, Sappho u. Sim. S. 147 Anm. an, daß Timokreon „alle seine Gedichte allein vorgetragen hat“; wie ließe sich sonst die Schärfe seines persönlichen Tons verstehen? Das Timokreon- und Stesichoroszitat nach Diehl I, 2; das Korinnas nach Page.

μους ἀπωσαμένα μετ' ἐμεῦ κλείουσα θεῶν τε γάμους ἀνδρῶν τε δαΐτας καὶ θαλίαις μακάρων . . . und führte den Gedanken, wie μὲν zeigt, in einem gegensätzlichen Sinne weiter. Solch kunstvoller Gestaltung der Einleitung entspricht es, wenn wir durch den Redner Aristoteles (Rede 33, 2) sogar von Doppelproemien bei ihm hören. Und wenn tatsächlich jener weitbekannte Vers auf der Berliner Durisschale Stesichoros gehört und zudem die neue Interpunktion richtig ist: Μοῖσά μοι — ἀμφὶ Σκάμανδρον ἑύρρων ἄρχομ' αἰεῖδειν — . . ., so hat er eine höchst merkwürdige Verbindung zweier altepischer Eingänge vorgenommen, denn die Fortsetzung muß ja dann ein ἐννεπε ο. ä. gebracht haben³⁹). — Der 'Gesang für Polykrates', vielleicht des Tyrannen jugendlichen Sohn, ein Enkomion, das man, wenn auch zweifelnd, Ibykos zugeschrieben hat⁴⁰), zeigt uns zum ersten Male in dieser Chordichtung wieder einen sphragisähnlichen Schluß; denn nach langer Aneinanderreihung epischer Ereignisse und Gestalten lauten in diesem einst offenbar vieles umfassenden Gedicht die kurzen Schlußworte des Dichters: τοῖς μὲν πέδα κάλλεος αἰέν καὶ σύ, Πολύκρατες, κλέος ἀφθιτον ἐξεῖς, ὡς κατ' αἰοιδᾶν καὶ ἑμὸν κλέος.

Während uns die schlichten Götterhymnen zweier argivischer Dichter etwa der gleichen Zeit, des Lasos, jenes Vorgängers Pindars, und der Telesilla⁴¹), im Eingang nur altübliche Ichform und Musenanruf zu gemeinschaftlichem Singen von Gott und Mensch zeigen, der zweite als Schluß auch das an die Gottheit gerichtete Χαῖρε, so nähern wir uns nun den Werken der großen Chorlyrik des fünften Jahrhunderts. Jedoch die uns gebliebenen Reste der Dichtung des Mannes, der als der eigentliche Gründer der zur Ehrung nicht nur der Götter, sondern auch des Menschen geschaffenen Chordichtung, der Epinikoi, Enkomia und Threnoi, galt, des Simonides, lehren nur wenig: Als Liedbeginn wählte er offenbar außer dem Anruf (F. 19. 24. 25. 46 bei Diehl II, 1) oft einen Kernsatz wie in F. 6. 9. 10. 14. 37, und mit einem so gestellten ethischen Problem sehen wir den

39) Vgl. Diehls Anmerkung in II, 1 zu Stesichoros F. 26, wo aber die Stellenangabe Wil. Herm. 40, 128, 96 falsch ist. Ist diese Zuweisung an Stesichoros unrichtig, so hat der Vasenmaler jene Verkoppelung — dem vom Lehrer zu prüfenden Jungen zugeacht.

40) Zu dieser Frage vgl. Lesky, Griech. Lit. Gesch. S. 173; das Fragment 3 bei Diehl II, 1.

41) Das Lasosfragment bei Diehl II, 1 S. 60; zu Telesilla vgl. P. Maas, Epidaur. Hymn. S. 134 ff., auch 128.

Dichter im „Skolion“ für Skopas sogar das ganze Gedicht hindurch ringen (F. 4).

Für das Verständnis der Pindarischen und Bakchylideischen⁴²⁾ Formensprache scheint es gut, der in den antiken Ausgaben gewählten Reihenfolge der Gedichte folgend, zuerst die mit dem Götterkult verbundenen, wenn auch fast nur fragmentarisch überlieferten Lieder zu befragen.

Was sollen wir im Hymnos preisen? fragt Pindar im Prooemium des Zeushymnos, der gewiß die Pindarische Hymnensammlung eröffnete, und stellt selbst sieben Themen aus Thebens Ruhmesgeschichte zur Wahl, wählt aber zur Steigerung keines von ihnen, sondern ein achttes. Wenn er im Vorwort eines andersartigen Gedichtes, I. VII, die entsprechende Frage stellt, wieder sieben thebanische Themen vorschlägt und erst ein achttes behandelt, diesem Prooemium nur eine sehr verbreiterte Form gibt, so taucht hinter beiden jene kultische Hymnenform auf, die mit der Frage des betenden Dichters begann, mit welchem Namen oder Beinamen die anzurufende Gottheit am liebsten genannt zu werden wünscht oder wie man sie sonst sich am günstigsten stimmen kann⁴³⁾. Auch in seinen Paianen hat Pindar altkultische Formen verwendet, wie besonders Paian V zeigt mit seinen schlichten Kurzstrophen und deren litaneartig wiederholtem Eingangsruf *ἦγιε Δάλι' Ἄπολλον* nebst der Chorbitte am Schluß *Λατόος . . με παῖδες εὐμενεῖ δέξασθε νόωι . . .*. Soweit Eingänge und Schlüsse Pindarischer Paiane überhaupt erhalten sind — für Bakchylides fehlen sie noch gänzlich —, erkennen wir in den Eingängen Gebete, gebetsähnliche Anrufe und dazu verbale Äußerungen des Chor-Ichs, als Schlüsse einen Gebetsruf oder -wunsch, oft gerade den Paianruf in irgendeiner Form. Aber in dem für ein großes delphisches Fest gedichteten, umfangreichen Paian VI ist das altreligiöse Lied am Eingang doch zu einem persönlichen Bekenntnis des Dichters, des *αἰοίδι-*

42) Für Pindar und Bakchylides wurden Snells Ausgaben von 1953 und 1958 zugrunde gelegt, für Pindars Paiane auch die von St. L. Radt (1958). Zu den folgenden Ausführungen vgl. außer Wilamowitz, Pindaros: Schadewaldt, Der Aufbau des Pindarischen Epinikion, Schriften d. Königsb. Gel. Ges. V, 3 (1928) S. 269 ff. 326 ff. und H. Fränkel, Dichtung und Philosophie d. früh. Griechentums S. 56 f. 640 ff.; zum Zeushymnos Snell, Entdeckung des Geistes S. 118 ff.

43) Hierzu s. Norden, Agnostos Theos S. 144 ff.; eine abgeschwächte Form des Motivs bei Pindar O. II, 1 f. Wenn Paul Gerhardt seinen Adventshymnus beginnt mit „Wie soll ich Dich empfangen . . .?“, so steht er in sehr alter Tradition.

μος Πιερίδων προφάτας (V. 6), geworden, der, wie es scheint, die ganze erste Strophentriade hindurch seine eigene Sache geführt hat und sich erst an deren Schluß mit einem aus Homer B 484 ff. umgebildeten Musenanruf wieder zum Apollonfest wendet.

Zum Eingang des Dithyrambos Kerberos mit seiner rauh-schildernden Schilderung des olympischen Dionysosfestes (II F. 70b) gehört auch die Erwähnung des Dichters selbst: ἐμὲ δ' ἐξαίρετον κάρυκα σοφῶν ἐπέων Μοῖσ' ἀνέστας' Ἑλλάδι καλλιχόρωι . . . , und im Dithyrambos für das Dionysosfest Athens (F. 75) folgt den einladenden Anrufen an alle olympischen Götter sogleich die persönliche Bitte Pindars Διόθεν τέ με σὺν ἀγλαΐαι ἴδετε πορευθέντα ἀοιδᾶν . . . — In den formal so verschiedenen Liedern, welche der antike Editor zu den Dithyramben des Bakchylides gezählt hat, stehen neben Mythos-Erzählung oder Dialog ohne jede Einleitung andere Lieder mit einer solchen, in denen der Dichter sich der Gunst der Musen wortreich rühmt — Herakles, Io —, ja in dieser siegelt er sein Werk durch die Anrede seines eigenen Geistes mit den Worten εὐαίνετε Κῆῖτα μέριμνα (19, 11). Ohne besonderen Schluß haben die Antenoriden geendet; im Theseus entspricht der Schlußvers wirkungsvoll dem Eingangsvers, am Ende der Eitheoi geht der Paian der athenischen Jünglinge in der Erzählung über zum Gebet der Keischen Sänger, des Dichters Heimatgenossen: Δάλιε, χοροῖσι Κῆῖτων φρένα ἰανθίεις ὄπαζε θεόπομπον ἐσθλῶν τύχαν, während die schließende Episode der Io dem Chore das Wort gibt mit dem Beginn: ἐμοὶ μὲν οὖν ἀσφαλέστατον . . . und ihn zuletzt zu Dionysos führt, an dessen Fest er das Lied sang.

Wie natürlich und üblich es war, daß der Dichter gerade zu Anfang und Schluß eines Kultliedes die Gottheit pries, bestätigt Pindar selbst, wenn er am Eingang eines noch zu Aristophanes' Zeit berühmten Prosodions sagt (F. 89 a, vgl. Hippeis 1264): Τί κάλλιον — ἀρχομένοις ἢ καταπαυομένοισιν — ἢ βαθύζωνόν τε Λατῶν καὶ θοᾶν ἵππων ἐλάττειραν ἀεῖσαι; — Im Partheneion aber kann sich Pindar, so wie einst Alkman, ganz in die singenden Mädchen verwandeln und sie als solche gleich zu Beginn, nach dem Anruf einer weiblichen Gottheit, wohl der Muse, in der Ichform verkündigen lassen, sie würden singen wie die weittönende Sirene (F. 94 II 11). — Eingänge seiner „Tanzlieder“ bieten sich noch uns in zweierlei Art dar: der Chor ist es, der mit dem Ruf beginnt: Ὁ Μουσαγέτας με καλεῖ χορευσαί (F. 116), aber der Dichter selbst spricht fast gebieterisch zu

König Hieron, wenn er ihn beginnen läßt: Σύνες ὁ τοι λέγω, ζαθέων ἐπώνυμε πάτερ, κτίστορ Αἴτνας (F. 105), so wie auch Bakchylides Einzelnen ein Tanzlied gewidmet hat (F. 16 mit dem von Wilamowitz hergestellten Namen Ὡ Περικλείτε . . . ἔλπομαι), während in einem anderen sein Chor zu Beginn die Ankunft vor dem Tempel der Athena Itonia meldet (F. 15).

Die Form des kultischen Chorgesanges wurde mitbestimmendes Vorbild auch für das neue, einzelnen Menschen gewidmete, prachtvolle Chorlied. Für deren Eingangsstil ist bezeichnend Pindars eigene Forderung eines πρόσωπον τηλαυγές und sein Streben nach dem κάλλιστον προοίμιον (O. VI, 3 P. VII, 1). Der Pracht des Wortes entspricht die Tiefe des Gedankens. Damit hat das Prooemium Klang und Würde erhalten wie nie zuvor. Dennoch aber zeigen auch Eingang und Abschluß der Pindarischen und Bakchylideischen Siegeslieder weithin alte Formelemente⁴⁴).

Unter Pindars Epinikoi-prooimien oder -prokormien (N. IV, 11) sind, wie bekannt, die drei häufigsten und wichtigsten Formen: der feierliche, oft in Gebetsform sich ausdrückende Anruf einer Gottheit, einer Stadt oder eines anderen als erhaben oder doch bewunderswert empfundenen Wesens⁴⁵), ferner die wuchtige, emphatisch geäußerte oder auch zu einer Priamel erweiterte Gnome, wie Ἐν ἀνδρῶν, ἐν θεῶν γένος (N. IV vgl. auch Bakchylides F. 11) Ἄριστος εὐφροσύνα πόνων κεκριμένων ἱατρός (N. IV) Ὁ πλοῦτος εὐρυσθενής (P. V) und drittens ein starkes Hervortreten des Chor- oder des Dichter-Ichs, dies

44) Hierzu vgl. auch H. Meyer, Hymnische Elemente in d. frühgr. Dichtg. Köln Diss. 1933 S. 60 ff. Zur Selbstanrede bei Pindar im Gedichtengang s. Leo, Monolog im Drama S. 96 f.

45) Dazu können auch die Hymnoi selbst (O. II, 1) und die Χρυσέα φόρμιγξ Ἀπόλλωνος καὶ . . . σύνδικον Μοισᾶν κτέανον (P. I, 1) gehören. Aber dieses bedeutendste Pindarische Prooimion wird mißverstanden, wenn man mit Wilamowitz (noch Pindaros S. 298) unter den αἰδοί V. 3 die irdischen Sänger versteht. Gewiß bleibt bestehen, daß diese olympische Musik das himmlische Urbild aller irdischen ist, allein die Deutung der Scholien z. St. ist unanfechtbar: die „Singenden“ sind die Musen selbst, wie (Eurip.) Rhesos 386 von der αἰδοῦς Μοῦσα spricht. Für Pindar und seine Hörer sind wie für Homer der Kithara spielende Apollon und die dazu tanzend singenden Musen eine Einheit; so ist es auch N. V, 22 ff. und war es wohl auch im Zeushymnos (F. 30 vgl. Theognis 15 ff.). In P. I sind die beiden ersten Strophen ein zusammenhängendes Ganzes, wie die abrundende Wiederholung V. 12 σοφία λαοῖδρα βαθυκόλπων τε Μοισᾶν zeigt. Vgl. hierzu auch O. Schroeder, Pindars Pythien S. 4 f. — Daß uns Pindar hier Apollinische und im Dithyrambos II F. 70 b als Gegenbild Dionysische Musik im Himmel vorführt, könnte ein Nietzsche als Bestätigung seiner Theorie auffassen.

oft auch in einer eigentümlichen Doppeldeutigkeit⁴⁶⁾, wie Ἐθέλω χαλκᾶσπιδα Πυθιονίκαν . . . γέγωνεῖν (P. IX) Ἥθελον Χίρωνά κε Φιλυρίδαν . . . ζῶειν τὸν ἀποιχόμενον (P. III) Οὐκ ἀνδριαντοποιός εἰμι (N. V) Τὸν Ὀλυμπιονίκαν ἀνάγνωτέ μοι Ἀρχεστράτου παῖδα, πόθι φρενὸς ἐμᾶς γέγραπται (O. X). Wie eng sich aber dieses Ichmotiv mit jenen beiden anderen verbinden kann, dafür mögen folgende verschiedenartige Beispiele zeugen: ὦ πότνια Μοῖσα, μᾶτερ ἀμετέρα, λίσσομαι (N. III vgl. O. XII, Paian VI, 3) Μᾶτερ ἐμά, τὸ τεόν, χρύσσασι θήβρα, πρᾶγμα καὶ ἀσχολία ὑπέρτερον θήσομαι (I. I vgl. P. II) Αἰτέω σε, φιλάγλαε, καλλίστα βροτεᾶν πολίων . . . (P. XII) Ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι, τίνα θεόν, τίνα ἦρωα, τίνα δ' ἄνδρα κελαδήσομεν; (O. II) Ἔστι μοι θεῶν ἕκατι μυρία πανταὶ κέλευθος, ὦ Μέλισσε (I. IV) Ὀλβία Λακεδαίμων, μάκαιρα Θεσσαλία . . . τί κομπέω παρὰ καιρόν; (P. X). Im Prooemium von I. VIII des Jahres 478 folgt dem Anruf der „jungen“ Sänger unmittelbar das ergreifende Geständnis des Leides, das die vergangenen Jahre dem Dichter gebracht haben. Oft beschränkt sich solche Ichbetonung nicht auf den eigentlichen Eingangsgedanken, sondern wirkt sich noch im unmittelbaren Folgenden aus, wie beispielsweise in O. III, X, N. III, I. I. Und überhaupt erhält ja dieses Chorlied schon dadurch, daß ein jedes gedichtet ist zur Ehrung eines bestimmten Menschen, bei der Feier eines einmaligen Siegesfestes etwas besonders Eigenes, so daß es sogar zugleich auch den Charakter einer individuellen Dichterbotschaft erhalten und zuweilen auch vom Dichter selbst im Einzelgesang vorgetragen werden kann.

Die erhaltenen Eingänge des Bakchylideischen Siegesliedes enthalten, entsprechend der viel größeren Schlichtheit von Sprachstil, Gedanken, Verskunst, überwiegend den Anruf von Musen und Chariten oder eines anderen göttlichen oder vergotteten weiblichen Wesens, gelegentlich die Anrede eines Königs (Hieron in V, wie ja auch bei Pindar), einen kurzen Ausruf (IV, in scherzend-spielendem Tone VI) oder eine breit gedehnte Gnome. Doch auch hier spricht der Dichter von sich selbst, so V, 15 ff. zu Hieron von dem „berühmten Diener der Urania“, der seinen „Hymnos von der hochheiligen Insel als ein Fremder in eure berühmte Stadt sendet“, und, nach einem auch Pindar vertrauten Vergleich des Dichters mit dem Adler, hören

46) H. Fränkels Ansicht (a.O. S. 605), es sei hier noch eine besondere Kategorie dieses Ich abzuschneiden, nämlich oft bedeute bei Pindar „ich will“, „ich werde“ ein „man soll“, können wir nicht teilen; Diskussion ist aber hier nicht möglich.

wir: τὼς νῦν καὶ ἔμοι μυρία πάντα κέλευθος ὑμετέραν ἀρετὰν ὑμνεῖν, auch dies mit einem ihm wie Pindar geläufigen Eingangsmotiv (vg. XIX, 1 auch XV, 1 ff. und Pindar I. IV, 1). Es mußte ja auch diese Schätzung fester Formtypen geradezu konventionelle Ausdrücke hervorbringen, und wie Pindar sich im Prooem des Paian VI als αἰοιδίμος Πιερίδων προφάτας vorstellte, so Bakchylides in dem des Epinikos IX als Μουσᾶν θεῶς προφάτας.

Dem Eingang entsprechend enthält auch der Schluß nicht selten einen besonderen Icton, wofür wieder charakteristische, mit alter Tradition zusammenhängende Beispiele gegeben seien. Gebete oder doch persönliche Wünsche Pindars enthalten Schlüsse wie die von O. I (115 ff.⁴⁷), dem Eingang respondierend). VI. VIII. XVIII. P. V. N. IX. I. V. I. VII, 49 ff. beten Dichter und Chor im Geiste des Siegers um einen späteren, in Delphi zu erringenden Erfolg. Ein eigenes Urteil über ein Politikon fällt Pindar P. VII, 18 f.: Mit Χαῖρε, φίλος, ἐγὼ τὸδε τοι πέμπω μεμιγμένον μέλι λευκῶι σὺν γάλακτι . . . ὀψέ περ hebt der Schlußteil N. III, 76 an. Als sphragisähnlicher Sonderteil eines großen Gedichtes beginnt V. 82 von O. VI über die Heimat des Dichters zu sprechen, nicht ohne feierlichen Anruf der Mutter Thebens. Die poetische Botschaft für Thrasybulos I. II endet mit einer Anrede an ihren Überbringer Nikasippos. In erhabenem Ton vergleicht Pindar seine Dichterpürde mit der des Herrschers gerade am Liedschluß O. I. III. P. III, während er N. VII mit einem besonderen Scherzwort abschließt. Man bemerke auch, wie das zierliche, nur zweistrophige Liedchen für den Knaben Asopichos (O. XIV) in seiner ersten Strophe einen vollkommenen Gebethymnos — mit dem εὐχομαι des Chores — an die Chariten richtet, in der zweiten wieder im Hymnosstil die drei Chariten einzeln anruft und wie sich dann erst, fast schüchtern, Persönliches meldet, das nun bis zum Schluß anhält. Es kann aber auch geschehen, daß die ganze zweite Hälfte eines (kürzeren) Gedichtes bis zum Schluß hin zu besonders ernstem persönlichem Bekenntnis gestaltet wird (P. XI 38—64). Pindars allerletztes Wort an uns, jener Ab-

47) Mit Recht erklärt Wilamowitz Pindaros S. 234¹: „In dem Schlusse ist das Nachwirken der rhapsodischen Schlußgebete διδου δ' ἀρετὴν τε καὶ ὄλβον, δότε δ' ἱμερόεσσαν αἰοιδίην unverkennbar“. Aber das gilt nicht nur von diesem einen Schlusse, sondern es greift viel weiter. Solche Schlüsse nennt Wilamowitz öfter „Nachwort“, was aber keine befriedigende Deutung ist.

schluß des Achten Pythischen Gedichtes, mit einem düster raunenden Weisheitsspruch beginnend, endet dennoch mit dem Gebet an die Αἴγινα φίλα μάτηρ und einer Hoffnung auf ihre Freiheit.

Klar heben sich oft auch bei Bakchylides größere oder kleinere persönlich sprechende Schlußteile ab. Der umfangreiche sententiöse Abschluß von Epinikion I beginnt mit *φάμι και φάσω*. Gern nennt er wie am Anfang seines Dithyrambos Io, so am Ende der Epinikoi seine Heimat, was der Dichter des Nomos in der Sphragis pflichtgemäß tat: die *μελίγλωσσος Κηῖτα ἀηδῶν* III, 98 ist die gleiche wie die *μοῦσα αὐθιγενῆς*, nämlich auf Keos geborene, II, 11, und auch das Liedchen für den Keier Laches (VI) hat als die letzten Worte über diesen: *Κέον εὐκλείεξας*. In der letzten Epode von V erklärt Bakchylides, er folge gern dem *Βοιωτὸς ἀνὴρ . . . , γλυκειᾶν Ἑσίοδος πρόπολος Μοισᾶν*, was zugleich den Dichter selbst charakterisiert. Und wie bezeichnend auch der Abschluß von XIII, in dem er im Ichton von diesem seinem „neugeflochtenen“ Hymnos spricht und dabei seinem Gastgeber, dem Vater des Siegers, Dank abstattet, so wie es Pindar P. X 64 ff. tut!

Wenn im letztgenannten Lied des Bakchylides wie in manchen anderen von ihm oder Pindar Anfang und Ende korrespondieren (vgl. *Κλειώ* XIII 9 und 228), darf auch dies als eine Art Ringkomposition⁴⁸⁾ gewertet werden. Aber der Epinikos, nicht wie der kitharodische Nomos durch bestimmtes Gliederungsgesetz eingeengt, gleicht einem sich lebendig entwickelnden Wesen, so daß auch das Chor- und Dichter-Ich sogar überall und unvermutet sich Bahn brechen kann - wie z. B. besonders stark in N. VIII - und zuweilen mitten im Gedicht ein neuer Eingang, sogar mit neuem Musenanruf, gebildet wird. Von Pindars Lied gilt dies ja in ganz besonderem Sinne. Aber andererseits ist nicht zu verkennen, daß in nicht wenigen seiner Epinikoi wie einzelne Strophen so ganze Strophentriaden syntaktisch und sprachlich als wohlabgewogene Einheit gebaut sind, ja daß auch diese wiederum wie Gedichte als Ganzes einen besonderen Eingang und Abschluß besitzen. Auf Grund des uns Erhaltenen kann man sicherlich sagen, daß gerade die späte

48) Hierzu vgl. W. A. A. van Otterlo, *Beschouwingen over het archaische Element in den Styl van Aeschylus* (1937) S. 155 und 156; *Untersuchungen über den Begriff, Anwendung und Entstehung d. griech. Ringkomposition* (1944) mit den weiteren Literaturangaben; *Schadewaldt a.O.* S. 308¹, 333.

Periode des Pindarischen Schaffens zu einem bedeutenden Stilwandel dieser Art geführt hat. Dies war dann aber mehr und anderes als Wiederaufnahme älterer Liedformen, wie sie seinen Pänen II. V. VI, dem frühesten erhaltenen Gedicht (P. X), doch auch dem von einem Nacheiferer Pindars stammenden Liede O. V eignen: dieser Stilwandel war zugleich Erreichung hoher Vollkommenheit und eine Annäherung an die Form klassischer Kunst. Aber auch zu Anfang und Ende dieser neu entstandenen rhythmischen und gedanklichen Einheiten innerhalb eines größeren Ganzen kann, so läßt es sich aufzeigen, jene Ichform ihre besondere Bedeutung haben, allein dies bedürfte einer Ausführlichkeit, welche den Rahmen unserer Untersuchung sprengen würde⁴⁹). Nur an den so eigentümlichen Schluß der dritten Triade von P. VIII sei erinnert, wo der Dichter begründet, weshalb er im vorhergehenden Mythos Alkman, Amphiaraios' Sohn, erwähnt hat.

Wie weit außer dem Rhythmus und dem Gedanken Musik und gestalteter Tanz die von uns beobachtete Struktur dieser Gedichte bestimmt haben, bleibt uns verborgen. Es ist aber hier auch noch darauf hinzuweisen, daß der ursprüngliche Charakter der Epodos als „Zugesang“, „Nachgesang“ durch eine deutliche Absetzung vom Vorhergehenden, im besonderen eine starke Betonung des Ich, selbst in diesen hochkomplizierten Gedichtformen noch zu Tage treten kann⁵⁰). So wirkt z. B. der Anruf des Siegers in der Epodos von O. XII (vgl. P. VII, 17), die zugleich Liedschluß ist. Besonders ich-betonte Epodeneingänge als Triadenschlüsse mitten im Lied sind — außer Paian IV, 21 ἦ τοι καὶ ἐγὼ — O. I, 52 (ἐμοὶ δὲ . . .) IX, 21 (ἐγὼ δὲ τοι . . .) N. XI, 11 (. . . δ' ἐγὼ . . .) und (zwei Worte hinter dem Anfang) N. I, 33 (ἐγὼ δὲ . . .), bei Bakchylides V, 31 (τὼς νῦν καὶ ἐμοὶ); Beispiele für solche Epodeneingänge, die zugleich den Liedschluß ankündigen — außer Paian IV, 52 ἐμοὶ δὲ . . . — O. X, 97 (ἐγὼ δὲ . . .), bei Bakchylides der schon erwähnte Einsatz in Dithyrambos Io 37 (ἐμοὶ μὲν οὖν . . .). Die Schluß-epode von P. III, 107 enthält zwar nicht das Personalpronomen in der ersten Person, ist aber dennoch ein in sich geschlossenes,

49) Sie müßte sich in ständiger Auseinandersetzung mit der Arbeit von R. Nierhaus, Strophe und Inhalt im Pindarischen Epinikion (Neue deutsche Forsch. IV, 1936, 67 ff.) bewegen.

50) Die schon von Verf., Stasimon S. 120 angeführten Stellen sind noch einmal nachgeprüft worden. Auch sei zur Ergänzung auf die Zusammenstellung „Letzte Worte“ bei Nierhaus a.O. S. 47 hingewiesen.

bewußt belehrendes Bekenntnis des Dichters, der sich auch hier zu den σοφοί rechnet. Natürlich kann auch an anderen Chorliedstellen solche Verwendung des Personalpronomens einen neuen Anfang bezeichnen (vgl. Schadewaldt a.O. S. 300⁶), trotzdem bleibt das Zusammenfallen von Epodenanfang und Ichbetonung bemerkenswert; es wird uns in anderer Kunstgattung noch häufiger begegnen.

Die Fragmente der Pindarischen und Bakchylideischen Enkomia oder Skolia, anderen Charakters als die Epinikoi, doch auch sie persönlich orientiert, bringen ähnliche Eingangs- und Schlußformen: so zu Beginn Anrede der Geehrten, zu denen Pindar auch eine Hetärenschar zählen kann (F. 122), oder der eigenen Leier (Bakch. F. 20 B), aber auch das Hervortreten des Dichters selbst wie bei Pindar in F. 118. 122. 124 a. 123 — hier (vgl. 127) jene schon homerische Anrede des eigenen θυμός, der geradezu in das ἐγώ übergeht, dies in wundervoller Verschmelzung mit dem Preis der zu feiernden Knaben —, bei Bakchylides in F. 20B. 20C; am Schluß erklingt ein kurzes Gebet bei Pindar F. 122, doch nicht ohne Scherz (vgl. N. VII, 106).

In den Bruchstücken unbestimmbarer Gattung ist zu erkennen, wie Pindars Chor F. 140 b nach priamelähnlichem Eingang im Ichton von seiner besonderen Kunst gesprochen hat. Auch der berühmte Ausruf Μαντεύεο, Μοῖσα, προφατεύσω δ' ἐγώ (F. 150) wird aus einem Prooemium stammen, dies wiederum ein Zeugnis dafür, daß der Dichter trotz seines Stolzes sich doch nur fühlte als Deuter göttlichen Wortes, ähnlich wie jener Tynnichos von Chalkis, dessen „Paion alle singen“, wie Platon (Ion 534 d) sagt.

Stellen wir die Frage, ob auch das attische Drama, das sowohl als Tragödie wie als Komödie der chorischen Lyrik und der iambischen wie trochäischen Rhexis so vieles verdankt, an ihrem Eingang und Schluß jenes dichterische Ich-Element zeigt, so ist dies für den Eingang des Spieles in klassischer Zeit natürlich zu verneinen; es beginnt ja schon mit einem Stück Handlung. Freilich im dionysisch-dithyrambischen „Hyporchema“ des Satyrspieldichters Pratinas hat man schon im Altertum mit Recht die Stimme des Dichters selbst gehört (so Athenaios XIV 617), der den alten Chorgesang gegen eine Vorherrschaft des Aulos leidenschaftlich verteidigt: . . . ἐμός ἐμός ὁ Βρόμος, ἐμὲ δεῖ κελαιδεῖν, ἐμὲ δεῖ παταγεῖν . . . ruft er zu Anfang mit seinem

Chor aus; am Ende dieses leidenschaftlichen Prooems aber bittet er, zu Dionysos gewandt: ἀκούε τὰν ἐμὴν Δῶριον χορείαν, und nun folgte einst dieser echt „dorische Chorreigengesang“, womit man, freilich nur im Aufbau, Aisch. Eum. 306 ff. vergleichen kann. Für die älteste Komödie haben wir sogar Zeugnisse, daß der Dichter persönlich zu Beginn aufgetreten ist. Ein Jemand, der eine Probe der Kunst des ersten attischen Komödiendichters Susarion geben wollte, hat ja erfunden, er sei im Theater aufgetreten und habe, mit dem Heroldsruf beginnend, ausgerufen⁵¹): Ἀκούετε λειῶ· Σουσαρίων λέγει τάδε υἱὸς Φιλίνου Μεγαρόθεν Τριποδίσκιος· κακὸν γυναῖκες· ἀλλ' ὅμως, ὡ δημόται, οὐκ ἔστιν οἰκτεῖν οἰκίαν ἄνευ κακοῦ, wozu Meineke mit Recht bemerkt hat: hi versus nativam illam antiquissimae comoediae simplicitatem haud infeliciter imitantur. Und selbst in der Eingangsrede der Parabase der klassischen Komödie kann ja der Dichter noch in der Ichform, wenn auch nur durch den Mund des Chores (oder Chorführers?), seine ganz persönliche Sache führen, so wie Aristophanes Nephelai 518 ff., Anagyros F. 54, Eupolis F. 78. Erst eine spätere Parabasenform ist es, daß der Chor statt dieses Ichs von seinem ποιητής oder διδάσκαλος oder κωμωδοδιδάσκαλος oder ähnlich spricht, und den Übergang von der einen zur anderen Form können wir noch gleichsam selbst erleben dort, wo der Chor, nachdem er von „ihm“ zu sprechen angefangen hat, doch wieder in die „Ich“-form zurückfällt, wie es Acharn. 695 ff., Eir. 745 ff. geschieht. Mit dem Absterben der Parabase gegen Ende des Jahrhunderts schwindet auch dieses alte persönliche Element aus der Komödie.

Die Tragödie endet, außer dem Prometheus und Agamemnon, die beide erste Teile einer Trilogie sind, im Liede eines Chores oder einem Kommos, an dem auch jener bis zum Abschluß beteiligt ist wie in den Persern, oder in einer Chorrezitation meist von Anapästern, aber auch von Trochäen wie im Oidipus Tyr. und im Ion⁵²). Inhaltlich wird dadurch deutlich ein Abschluß des Stückes markiert. Ein Χαῖρε für die Gottheit erschallt am Ende des Ion und der Euripideischen Elektra. Euripides aber hat ja für den Dramaschluß auch jenen bedeutenden Spruch geprägt: πολλαὶ μορφαὶ τῶν δαιμονίων und diesen

51) F. 1 bei Kock, 2 bei Edmonds; Meineke II 230. Die folgenden F.-Zitate nach Kock; vgl. denselben, Einleitung zur Wolken-Ausgabe S. 31.

52) Vom Chore wurden ursprünglich auch vorgetragen Oid. Tyr. 1524 ff. und Trach. 1275, hier mit Selbstanrede der Mädchen. Vgl. Verf., Stasimon S. 205.

mit vier anschließenden Versen in Alkestis, Andromache, Helena und Bakchen, abgewandelt auch in der Medea, gleichsam als persönliches Schlußsignum seines Werkes, verwendet, gewiß noch viel öfter, als uns überliefert ist. In drei Werken seiner späteren oder späten Zeit, Taurischer Iphigenie, Helena und Orest, bildet den Dramaschluß das Gebet: ὦ μέγα σεμνὴ Νίκη, τὸν ἐμὸν βίσιον κατέχεις καὶ μὴ λήγοις στεφανοῦσα, wozu das Scholion Or. 1691 bemerkt: τοῦτο παρὰ τοῦ χοροῦ ἐστὶ λεγόμενον ὡς ἐκ προσώπου τοῦ ποιητοῦ, eine Erklärung, an der zu zweifeln kein Grund ist. Wie weit aber eine solche Schlußbitte um Erfolg bei den Tragödiendichtern der Zeit üblich war, können wir nicht mehr feststellen; Lukian (Halieus c. 39) rühmt diese Euripideische Schlußform als ein τραγικόν und σεμνόν. Ein spätes Scholion fügt es übrigens im Vaticanus auch noch dem Hippolytos zu.

Für die ältere Komödie ist mit Wahrscheinlichkeit ein anapästisches, vom Chore vorgetragenes Exodion mit dem Anruf der Καλλιστέφανος (Νίκη) erschlossen worden⁵³). Die Pherekratische und Aristophanische Komödie dagegen kann in der Parabase oder ähnlichen Stücken nach alter Weise so energisch lustige Bitten um Beifall und günstiges Preisrichterurteil vortragen, daß sie sich damit wohl meist begnügt hat; doch fast vor Ende, aber noch innerhalb des Spieles, werden Ekkl. 1335 ff. die günstig gesinnten Zuschauer und Richter vom Schauspieler zu Speise und Trank eingeladen, danach die Richter, die „weisen“ und die „gern lachenden“, vom Chore noch besonders zu gerechtem Spruch aufgefordert (vgl. 1182). — Anders in der späten Komödie, gar in der Zeit der Techniten. Da löst der Dichter einen Schauspieler am Schluß von seiner Rolle, läßt ihn um Beifall bitten und danach Nike anrufen, die hier eine φιλόγεως geworden ist⁵⁴). So wenigstens geschieht es im Dyskolos Menanders V. 965 ff. und geschah es in der Apokleiomene Poseidipps. Die Schlußbitte um Beifall allein hören wir noch in der Anthropogonia des Antiphanes (F. 32 A bei Edmonds), in Menander F. 771 und im Komödienzitat des Augustus vor seinem Tode

53) Durch Wilamowitz, Timotheos S. 98 f. nach Meineke; aber nicht nur dieser, sondern auch Kock und Edmonds haben versäumt, das Fragment unter die Incerta aufzunehmen.

54) Zum Folgenden vgl. E. Vogt, Rhein. Mus. 102 (1959) 192, der auch auf das Menanderfragment bei Körte-Thierfelder aufmerksam machte. Das Antiphanesfragment hat am besten Wilamowitz ergänzt (Menanders Epitrepontes S. 116).

(Sueton c. 99), Verse, die er im Gedächtnis gehabt haben wird, weil sie aus einer berühmten Komödie stammten oder gar häufig verwendet wurden.

Aus dem Dithyrambos ist die Tragödie, aus der durch Chorlieder bereicherten Parabase die Komödie entstanden: Wie stark in beiden altüberliefertes Liedelement nachwirkt, ist schon in mancherlei Untersuchung aufgezeigt worden⁵⁵). Fragen wir hier, wie weit in diesen Gesängen die Person des Dichters selbst sich zum Wort meldet, so wird das in der Sphäre des Mythos spielende tragische Kunstwerk dafür nur selten Gelegenheit geben. Doch den Aischyleischen Zeushymnos Ag. 160, zu Beginn im betont strengen Ichstil gehalten, hat noch jeder als das Bekenntnis des Dichters selbst gehört, nicht minder das Chorlied *Oid. Tyr.* 863 als die religiöse Grundanschauung des Sophokles verstanden, aber auch jenes andere, *Oid. Kol.* 1211, als die Lebenserfahrung des Greises selbst. Euripides ist es, der spricht, wenn er die Schlußstrophe eines Chorliedes beginnen läßt (*El.* 737) *Λέγεται, τὰν δὲ πίστιν σμικρὰν παρ' ἔμοιγ' ἔχει . . .* und wenn eine Strophe zu erzählen anhebt (*Alk.* 903) *Ἐμοί τις ἦν ἐν γένει, ὡι κόρος ἀξιόθρηγος ὤλετ' ἐν δόμοισιν μονόπαις* oder eine andere (*ebd.* 962) mit den Worten *Ἐγὼ καὶ διὰ μούσας καὶ μετάρσιος ἤϊξα . . .* von der Lektüre des Dichters erzählt. Dagegen kann das Lied der Komödie wie alle ihre Teile durch ihren Witz auch dem Dichter selbst das Wort geben, wofür Beispiele zu bringen sich erübrigt. — Weithin herrscht natürlich in den tragischen Liedern das Chor-Ich, und es ist offenbar, wie ihr Eingang und Schluß oft die altgewohnte Ichform anwendet, z. B. das Preislied *Eur. Herakles* 348, das Klagegedicht *Troad.* 511. Mit emphatischem Ichausruf können wie die Pindarischen so auch die tragischen Chorlieder anheben wie *Oid. Tyr.* 1186, *Andr.* 765, *Herakles* 637, aber auch in einem gleichsam feststellenden oder erzählenden Ichtone wie *Hepta* 720, vgl. 790, *Phoin.* 202, *Iph. Aul.* 164. Und so dichtet auf seine Weise auch der Komiker: Er läßt den Chor frei nach *Stesichoros* beginnen (*Arist. Eir.* 774): *Μοῦσα σὺ μὲν πολέμους ἀπωσαμένη μετ' ἔμοῦ τοῦ φίλου χόρευσον . . .*, biegt dann aber sogleich ins Komische um, und ganz ähnlich verfährt er in der *Antistrophos*; das kleine Lied endet jedoch wieder mit *Μοῦσα θεᾶ μετ' ἔμοῦ ξύμ-*

55) Zum Lied der Tragödie vgl. z. B. Verf. *Stasimon* S. 113 ff. nebst dem Index, zu dem der Komödie H. Kleinknecht, *Gebetsparodie in der Antike* S. 1 ff. 20 ff.

παιζε τὴν ἑορτήν. Und auch in der Komödie begegnen wir wieder jener sehr alten Ich-Erzählform: Μῦθον βούλομαι λέξαι τιν' ὕμιν ὄν ποτ' ἤκουσ' αὐτὸς ἔτι παῖς ὢν (Lysistr. 781 vgl. 805).

Entsprechendes zeigen Sologesänge der Tragödie. Aischylos hat Ag. 104 den Stil der kitharodischen Nomoi umgesetzt in den eines großen Chorliedes mit dem Eingang Κύριός εἰμι θροεῖν . . ., Euripides hat in der Antiope Amphion eine daktylische Kitharodie vortragen lassen, die begann (F. 1023): Αἰθέρα καὶ Γαῖαν πάντων γενέτειραν αἰείδω. Helenas großes Lied über ihr Los (Hel. 167) beginnt mit einem daktylischen Prooemium, in dem sie singt: . . . τίνα μούσαν ἐπέλθω δάκρυσιν ἢ θρήνοις ἢ πένθεσιν; αἰαί, und ihr letztes Wort lautet bezeichnenderweise (249): τὸ δ' ἔμὸν ὄνομα παρὰ Σιμουντίοις ῥοασι μαφίδιον ἔχει φάτιν. Elektras Klagelied über Pelops' Geschlecht hat eine Eingangsstrophe, die anhebt (Or. 960): Κατάρχομαι στεναγμὸν, ὦ Πελασγία und schließt mit den Worten (1010): τὰ πανύστατα δ' εἰς ἔμὲ καὶ γενέταν ἔμὸν ἤλυθε δόμων πολυπόνοις ἀνάγκαις.

Aber auch in iambischer Rhesis, der schon von Solon vortragenen, haben Tragödien- und Komödiendichter zu Einleitung und Abschluß einer längeren Rede das Ich sprechen lassen. Durch solche Vor- und Nachspiele gibt er der Rede festere Form, erregt auch höheres Interesse, ja auch diese Einleitung kann den alten Namen *προοίμιον* erhalten (Eurip. El. 1060 u. ö.). Einige Beispiele seien erwähnt, obwohl hier nur eine Parallelform zur eigenen Rede des Dichters vorliegt. Bereits der Redner Prometheus, der vier solcher Rheseis zu halten hat, bedient sich solcher Ichvorreden; in den Tragödien des Sophokles und des Euripides, auch im Rhesos des Unbekannten, erscheinen dann bestimmte feste Einzelformen für Redeanfang und -ende, die fast gesetzmäßig gebraucht werden. Die Vorrede kann aus einem kurzen Wort wie *Λέξαι θέλω σοι* und vielerlei ähnlichen Wendungen bestehen, sehr häufig aber wird sie aus ein bis drei oder noch mehr Trimetern gebildet, auch wohl mit einer Reflexion oder Sentenz verbunden; eine Ich-Einleitung von fünf Versen mit scharfen Formulierungen, wie Troad. 914 ff., darf man feine dichterische Rhetorik nennen. In den Redeschlüssen kehrt dann der Sprechende sehr oft zu sich selbst zurück, z. B. mit einem *Ἐγὼ μὲν οὖν . . .* zusammenfassend oder reflektierend, aber auch zu gewaltigem Pathos sich erhebend wie Troad. 400 ff. Je später die Tragödie, um so größer die Lust, solche Reden und Rededuellen zu gestalten. Eine besondere Form der so durch den Sprecher selbst eingeleiteten und geschlossenen

Rede im Sophokleischen und vor allem im Euripideischen Drama stellt der *πρόλογος* und die *ῥῆσις ἀγγελικῆ* dar. Solche Rheseis nachzubilden, gehörte zum *παρατραγωιδεῖν* der älteren Komödie. Auch der Prologsprecher des Menandrischen *Dyskolos*, der Gott Pan, der die Zuschauer sogar unmittelbar anredet, stellt sich mit Namen vor und spricht zu Beginn und Schluß im Ichton.

Daß solcher dichterischen Redegestaltung auch die Praxis des öffentlichen Lebens eine Art Vorbild werden konnte, leuchtet ein⁵⁶). Wenn Apollon, der im Eumenidenprozeß gleichzeitig als Zeuge und als Mitprozessierender auftritt (Eum. 577 ff.), zum Abschluß seiner Rede mit *ἐγὼ δέ, Παλλάς* . . . beginnt (V. 667) und entwickelt, welchen Vorteil die Göttin und die Stadt Athen von einem Freispruch Orests haben würde, so ist dies sicherlich die poetisch-mythische Form einer damals nicht unüblichen Gerichtspraxis. Oft genug enthält auch das Vorwort einer Euripideischen Rhesis eine Themastellung, wie sie einem Sophisten wohl passen würde. Mit unübertrefflicher Kunst ahmt es Aristophanes in seinen Darstellungen einer weiblichen Versammlung nach (Thesm. 383—581, Ekkkl. 147—240), wie der Redner, nachdem er sich kräftig geräuspert hat — Stimme aus dem Publikum: „Es scheint, er wird eine lange Rede halten“ (Thesm. 382) —, mit seiner eigenen Person anhebt, begründet, weshalb er reden will und weshalb nicht, behauptet, am liebsten würde er gar nicht sprechen, auf den Vorredner eingeht, sein besonderes Thema nennt, mit Eingangsformen wie sie noch heutzutage geläufig sind. Und am Ende erscheint dann fast stets eine schließende Ichformel, einmal sogar mit dem Zusatz *τὰ δ' ἄλλα μετὰ τῆς γραμματέως συγγράψομαι* (Thesm. 432). Praxagora sagt es selbst, daß sie ihre ganz nach dieser Schnur angelegte, sogar mit einem Eingangsgebet gezierte Rede (Ekkkl. 171—241) „von den Rednern“ gelernt hat. Es ergibt sich also, daß, wenn die hier besprochenen *Topoi* auch sehr hohen Alters sind, die dramatischen Dichter doch für die Einzelzüge der Ausformung sich von der Praxis des gegenwärtigen Lebens haben anregen lassen.

56) Die Frage, in wieweit auch die historischen Werken eingefügten, die epideiktischen und die Gerichtsreden einen ähnlichen Bau zeigen, kann hier nicht gestellt werden; es würden sich sehr ähnliche Ergebnisse zeigen. Vgl. zur Ergänzung auch Aristoteles *Rhetorik* III 14 (1415 b) und M. Pohlenz, *Studi Italiani* 27/28 (1956) 441 ff. Für Euripides s. auch Leo, *Monolog im Drama* S. 25.

Alte Poesie und Prosa⁵⁷⁾ sind nahe verwandt, auch in ihren Redeformen. Wenn man mit Recht gesagt hat, ein Schrift-
 eingang wie der jenes noch persönlichen Pythagorasschülers:
 Ἀλκμείων Κροτωνιήτης τάδε ἔλεξε Πειρίθου υἱὸς Βροτίνῳ καὶ
 Λέοντι καὶ Βαθύλλῳ . . . (Vorsokr. 24 B 1) zeige Briefform, so
 hat doch auch Empedokles an die Akragantinischen Freunde,
 haben Pindar und Bakchylides poetische Botschaften an König
 Hieron gesandt. Jene vielen mit Anrede des Freundes beginnenden
 Einzelgedichte der alten Poesie zeigen Verwandtschaft mit
 diesem Typus. Spätere, in Prosa gehaltene Hypothekai folgen
 in ihrer Gestaltung der alten poetischen, wie die ausführliche
 Vorrede der pseudoisokrateischen Schrift Πρὸς Δημόνικον be-
 sonders deutlich zeigt; auch der Brief des Isokrates an König
 Nikokles ist in Einleitung und Abschluß ein lehrreiches Beispiel.
 — Ein anderer Typus, zweifellos ein jüngerer, wird dargestellt
 durch den Eingang: Ἐκαταὸς Μιλήσιος ὧδε μυθεῖται· τάδε
 γράφω ὡς μοι δοκεῖ ἀληθῆέα εἶναι· οἱ γὰρ Ἑλλήνων λόγοι πολ-
 λοὶ τε καὶ γελοῖοι ὡς ἐμοὶ φαίνονται εἰσὶν (F. Gr. Hist. 1 F. 1).
 Hier also spricht der Autor nicht zu einzelnen persönlich, son-
 dern zu jedermann — wenn er ihn denn versteht. In diese Reihe
 gehört: < Ἡράκλειτος Βλόσωνος(?) Ἐφέσιος τάδε λέγει > τοῦ δὲ
 λόγου τοῦδ' ἔόντος αἰεὶ ἀξύνετοι γίνονται ἄνθρωποι . . . (Vors.
 22 B 1); ferner die Schriften des Ion von Chios (36 B 1), Anti-
 ochos, des Xenophanes Sohn (F. Gr. Hist. 555 F. 2), und so
 fort über Herodot, Thukydides bis zu „Themistogenes von
 Syrakus“. Auch für Protagoras' Schrift über die Wahrheit ist
 solcher Beginn mit Recht erschlossen worden, wie dies auch für
 eine Demokrits möglich ist (Vors. 80 B 1 Anm. 68 B 165; vgl.
 auch B 119).

Alle diese Angaben des Autornamens, dazu auch des Heimat-
 oder Vaternamens oder beider, sind Formen der Spragis,
 durch die der Verfasser sein Werk bezeichnen und schützen
 wollte. Thukydides aber hielt es ja für notwendig, nicht nur
 noch sein zweites Prooemium (V 26) so einzuleiten, sondern auch
 oft einzelne Kriegsjahre mit dieser Namensangabe abzuschließen.
 Inhaltlich bezeichnend ist, daß wie in der Abfolge der Schriften

57) Zum Folgenden vgl. Diels, Hermes 22 (1887) 436; Jacoby, F. Gr.
 Hist. I S. 319. Diels a.O. hat auch aus dem Hippokratischen Corpus alte
 Schriftenanfänge, auch solche im Ichstil, zusammengestellt; Autornamen
 enthalten sie nicht (mehr?), waren diese doch in einer Sammlung „Hippo-
 kratischer“ Schriften nicht tragbar. Übrigens enden auch einige von ihnen
 mit dem „Ich“ des Autors wie z. B. Περὶ φουσῶν. Zu Okellos vgl. Harders
 Kommentar S. 49.

des Hesiod-Parmenides-Empedokles das Prooemium den Gedanken verkündet, hier solle nun im Gegensatz zu anderen Lehren die Wahrheit oder doch die den Menschen erreichbare Wahrheit verkündet werden, dies so auch in jenen alten historischen und philosophischen Prosaschriften geschieht. Und die später fingierten Schriften des Lokrer Timaios und des Lukaner Okellos ahmen diesen archaischen Brauch sorgfältig nach. Ein falscher Demokrit war es auch, in dessen Buch *Χειρόκμητα* — gewiß auch in der Vorrede — Vitruv las, er habe die von ihm als erfolgreich gefundenen Rezepte durch sein „Siegel“ bestätigt (Vors. 68 B 300, 2), und auch Demokritfragment B 299 wird aus einer fingierten Vorrede stammen, die mit den uns überlieferten Worten begann: *τάδε λέγει Δημόκριτος* . . . Das letzte Buch in dieser Reihe ist ‘Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen. Von Friedrich Nietzsche’; sein Verfasser hat ja auch diesem Zarathustra unbekümmert ein berühmtes Wort des Simonides (F. 4) in den Mund gelegt „rechtwinklig an Leib und Seele“ (im Kapitel von Kind und Ehe).

Überaus zahlreich sind in diesen Epochen die Sphragides, welche die Künstler auf ihren Werken aus Ton und aus Stein oder Edelmetall oder Bronze angebracht haben, mit ihrem eigenen Namen, doch außer diesem zuweilen auch dem ihres Vaters und ihres Heimatortes⁵⁸). Nur zweier Vasenmaler „Siegel“ seien hier als besonders charakteristisch hervorgehoben. Der große Exekias läßt eine schwarzfigurige Amphora sogar im iambischen Vers sprechen: *Ἐξηκίας ἔγραψε κάπῳησε ἐμέ*. „Euthymides, der Sohn des Polios“ aber hat auf einer seiner strengrotfigurigen Amphoren (n. 2307 der Münchener Sammlung) zur Charakteristik seiner Arbeit hinzugesetzt: [so schön] „wie niemals Euphronios“, also ein namentlicher, bleibender Ausdruck der Rivalität zweier Maler, wie er im Reiche der Literatur, von der Komödie abgesehen, wohl nicht möglich war. — Wie jene Vase des Exekias, so hat auch manches Werk der Plastik älterer Zeit sich im Ichton vorgestellt mit „Ich bin . . .“ oder „Ich stehe“ u. ä. oder auch „Mich machte . . .“ oder „stellte auf“ oder „weihte“ u. ä., doch später verhält dann diese kindlich-lebendige Sprache, und nur in kunstvoller Gedichtform, Epigramm

58) Zum Folgenden vgl. A. Rumpf, *Handb. d. Archaeol.* IV, 1 S. 47 ff. 63 f. 74; G. Lippold, *ebd.* III, 1, 94 ff. Für freundliche Hinweise sei auch K. Schauenburg gedankt. Zu den Versinschriften s. P. Friedländer, *Epigrammata* nr. 171. 57. 110. Andere Beispiele aus dem Fünften Jahrhundert und später bei Diehl, *Anthol. Lyr.* II, 1, „Simonides“ 112. 114. 154. 163.

oder „Technopägnion“, lebt sie weiter; in Italien freilich läßt noch der Verfertiger der sogenannten Ficoronischen Cista diese sprechen: „Novios Plautos med Romai fecid.“ Der Sphragisname kann in Prosa vor oder hinter eine Versinschrift gesetzt werden — wie wir es ähnlich schon S. 26 gesehen haben —, er wird aber auch kunstvoll in die Versform eingeschmolzen. Naiver Stolz spricht aus einem Verse wie Ἀλξήγων ἔποίησεν ὁ Νάξιος· ἀλλ' ἐσίδεσθε, vornehmer aus einem anderen: Τοῦ Παρίου ποίημα Κριτωνίδεω εὐχομαι εἶναι. Verbänden sich mehrere Künstler zur Arbeit, so signierten sie gemeinsam, in Prosa oder Versen.

Es sind Zeiten jugendlich-geistiger Fruchtbarkeit, in denen die Schöpfer solcher Kunstwerke mit ihrem Namen so laut in der Öffentlichkeit hervortreten. In den Künstlerinschriften der Renaissance — die freilich schon in solchen romanischer Künstler ihre Vorfahren haben — hat sich dies wunderbar wiederholt. Opus Iocti Florentini signierte schon Giotto. Auch damals kann das Kunstwerk selbst sprechen: Noch heute liest man zum Beispiel auf einer Statue des Nanni di Bartolo, detto il Rosso im Florentiner Museo dell'Opera di S. Maria del Fiore: Iohannes Rossus Prophetam me sculpit Abdiam. Auch damals spricht der Künstler mit hohem Stolz von seiner Leistung; so hat Lorenzo Ghiberti an der „Porta del Paradiso“ des Florentiner Baptisteriums eingraviert: Laurentii Cionis de Gebertis opus mira arte fabricatum. Vasaris Künstlergeschichte gibt andere Beispiele in Prosa und Vers.

(Schluß folgt)

Bonn

Walther Kranz †
