

HERWIG GÖRGEMANNS

Philologos  
Kosmos

*Studien und Texte zu  
Antike und Christentum*

73

---

**Mohr Siebeck**

Studien und Texte zu Antike und Christentum  
Studies and Texts in Antiquity and Christianity

Herausgeber/Editors

CHRISTOPH MARKSCHIES (Berlin)

MARTIN WALLRAFF (Basel)

CHRISTIAN WILDBERG (Princeton)

Beirat/Advisory Board

PETER BROWN (Princeton) · SUSANNA ELM (Berkeley)

JOHANNES HAHN (Münster) · EMANUELA PRINZIVALLI (Rom)

JÖRG RÜPKE (Erfurt)

73





Herwig Görgemanns

# Philologos Kosmos

Kleine Schriften zur antiken Literatur,  
Naturwissenschaft, Philosophie und Religion

Herausgegeben von  
Rainer Hirsch-Luipold und Manuel Baumbach

Mohr Siebeck

HERWIG GÖRGEMANNS, geboren 1931; 1959 Promotion; 1965 Habilitation; 1967/1968 Fellow am Center for Hellenic Studies der Harvard University; seit 1972 Professor für Klassische Philologie an der Universität Heidelberg; 1997 emeritiert.

RAINER HIRSCH-LUIPOLD, geboren 1967; Studium der Evangelischen Theologie und Griechischen Philologie; 2001 Promotion; 2010 Habilitation; seit 2011 Ordentlicher Professor für Neues Testament an der Universität Bern.

MANUEL BAUMBACH, geboren 1970; Studium der Klassischen Philologie; 1997 Promotion; 2005 Habilitation; seit 2009 Professor für Klassische Philologie/Gräzistik am Seminar für Klassische Philologie der Ruhr-Universität in Bochum.

e-ISBN PDF 978-3-16-152102-7

ISBN 978-3-16-151840-9

ISSN 1436-3003 (Studien und Texte zu Antike und Christentum)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2013 Mohr Siebeck Tübingen. [www.mohr.de](http://www.mohr.de)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Das Buch wurde von Laupp & Göbel in Nehren auf alterungsbeständiges Werkdruckpapier gedruckt und von der Buchbinderei Nädele in Nehren gebunden.

## Vorwort

Der 80. Geburtstag des Heidelberger Gräzisten Herwig Görgemanns am 2. September 2011 war der Anlass, eine Sammlung seiner „Kleinen Schriften“ herauszugeben: ausgewählte Publikationen aus seinen verschiedenen altertumswissenschaftlichen Arbeitsbereichen. Sie lassen einen thematisch breiten, methodisch vielfältigen, sprachlich fein gestalteten *Philologos Kosmos* entstehen, eine Text-Welt, interpretativ erschlossen, ausgespannt durch ein Jahrtausend antiker Geisteskultur und reflektiert in mehr als fünf Jahrzehnten wissenschaftlicher Bemühungen. Dabei sind mikrophilologische Spezialissima mit umfassenden theoretischen Fragestellungen verknüpft. Der Begriff „Kosmos“ hat dabei ein besonderes Recht, weil die antiken Vorstellungen von Kosmos und Natur seit der Habilitationsschrift zu Plutarchs Schrift „De facie in orbe lunae“ (1965) einen Forschungsschwerpunkt von H. G. bilden, der hier durch drei Arbeiten repräsentiert ist: die Überblicke zu „Kosmologie – Kosmogonie – Schöpfung“ und zu „Sonnenfinsternissen in der antiken Astronomie“ sowie die Spezialstudie zur „Biologie bei Platon“.

Gelehrsamkeit bedarf der Vermittlung für ein interessiertes Publikum. Darum haben verschiedene Publikationen von H. G. ihren „Sitz im Leben“ in Vortragsveranstaltungen, wie etwa in den Ferienkursen für Lehrer der Alten Sprachen in Gaienhofen, und sind außerhalb der üblichen akademischen Publikationsorgane veröffentlicht worden. Solche Arbeiten werden in den *Kleinen Schriften* in leicht redigierter Fassung vorgelegt; vor allem wurden die Zitate von Textproben neu organisiert. Im Ganzen wurden nur Druckversehen und kleine Fehler behoben; auf eine Vereinheitlichung der Zitierweise wurde ebenso verzichtet wie auf eine Aktualisierung der Bibliographien. Wissenschaftliche Arbeiten sind zeitgebunden – das sollte erkennbar bleiben.

Die *Kleinen Schriften* sind in drei Gruppen gegliedert: Literatur, Philosophie und Naturwissenschaft, Religion und Theologie. Solche Kategorien haben natürlich etwas Willkürliches; sie sollen keinesfalls auseinanderreißen, was der Autor sorgfältig zusammenzuhalten bemüht war. Wo er konnte, hat er auf naturwissenschaftliche Aspekte in der Philosophie Platons aufmerksam gemacht, nach den religiösen Bezügen im „Somnium

Scipionis“ Ciceros gefragt sowie nach der literarisch-rhetorischen Formung in der Darstellung des Gottes Eros in Plutarchs „Amatorius“. Der Reiz dieser Arbeiten besteht gerade darin, dass sie sich auf Grenzen bewegen und Grenzen zwischen Literatur, Philosophie, Naturwissenschaft und Religion überschreiten. Die Aufsätze wurden in Bern, Bochum, Göttingen und Zürich mit Hilfe von wissenschaftlichen Mitarbeitern und studentischen Hilfskräften aus den Bereichen der Klassischen Philologie, Theologie und Religionsgeschichte editorisch bearbeitet: Nicola Dümmler, Sonja Froese-Brockmann, Nagmeh Jahan, Jennifer Jungerberg, Lena Krauss, Janna Kroh, Laura Napoli, Annika Schmidpeter, Dr. Soham Al-Suadi, Franziska Wenzel. Ihnen allen sei für ihren engagierten Einsatz ebenso gedankt wie dem Verlag Mohr Siebeck für die wie immer exzellente verlegerische und herstellerische Betreuung.

Unser besonders herzlicher Dank gilt jedoch Herwig Görgemanns, dem gelehrten Lehrer, dem feinsinnigen Literaten, dem stilsicheren Übersetzer, dem Kenner botanischer, zoologischer, geologischer und astronomischer Phänomene. Hörer und Leser fasziniert die Bescheidenheit, die Freundlichkeit und der feine Witz, mit dem er solche Kenntnisse präsentiert. Als Dank für all dies wurde dieser Band herausgegeben; er mag noch viele andere auf dem Weg durch den *Philologos Kosmos* geleiten.

Am Ende des Bandes stehen Worte über den „Wissensdurst“ des Origenes – und diese können auch das wissenschaftliche Ethos des Verfassers kennzeichnen: „Aber nie resigniert er, immer weiß er dann doch einen Lösungsvorschlag zu machen, wenn auch mit aller Vorsicht. Es ist kein Zweifel, dass er es für berechtigt hielt, seinem Frage- und Wissensdrang ohne Einschränkung zu folgen, und dass er in sich die ‚Quelle des Findens‘ sprudeln wusste.“

# Inhaltsverzeichnis

I. Literatur .....	1
Rhetorik und Poetik im homerischen Hermeshymnus.....	3
Zum Ursprung des Begriffs „Lyrik“ .....	19
Die vier Gesichter des Herodotos .....	31
Hektors Entscheidung.....	47
Der Erziehungsgedanke bei Isokrates und Platon .....	57
Wahrheit und Fiktion in Platons Atlantis-Erzählung.....	75
Lob des Mittelmaßes – Horaz, Carmen II 10 und die Geschichte der griechischen Ethik.....	91
Der Bekehrungsbrief Marc Aurels .....	103
II. Philosophie und Naturwissenschaft.....	115
Biologie bei Platon.....	117
Zur Deutung der Szene am Ilissos in Platons <i>Phaidros</i> .....	135
Sokratischer Eros in Platons Symposion und die Krisis der attischen Knabenliebe.....	163
Die Rede des Pausanias in Platons <i>Symposion</i> .....	187
Die Bedeutung der Traumeinkleidung im Somnium Scipionis .....	201
Sonnenfinsternisse in der antiken Astronomie .....	221
Rezension zu Sven-Tage Teodorsson, A Commentary on Plutarch's Table Talks, Vol. I–III, Göteborg 1989–1998 .....	241
III. Religion und Theologie.....	247
Religiöse Philosophie und philosophische Religion in der griechischen Literatur der Kaiserzeit .....	249
Jenseitsfurcht und Jenseitshoffnung bei den Griechen .....	269
Kosmologie – Kosmogonie – Schöpfung. Entwicklung der Grundkonzepte im griechischen Denken.....	303
Philosophie, Gesetz und Vorbild. Zu einigen Abschnitten des 4. Makkabäerbuches.....	325
Eros als Gott in Plutarchs „Amatorius“ .....	339



Die „Schöpfung“ der „Weisheit“ bei Origenes. Eine textkritische Untersuchung zu <i>De principiis</i> Fr. 32.....	365
Theologischer Wissensdurst: Origenes .....	379
<b>IV. Schriftenverzeichnis und Indices.....</b>	<b>389</b>
Schriftenverzeichnis .....	391
Stellenindex .....	397
Namensindex .....	415

## I. Literatur



## Rhetorik und Poetik im homerischen Hermeshymnus\*

### 1

Die Deutung eines literarischen Werkes aus den historischen Umständen, den persönlichen Interessen des Autors, den gesellschaftlichen Verhältnissen ist umso weniger adäquat, je höheren Geltungsanspruch das betreffende Werk machen darf, je mehr es sich über die Zufälle seiner Entstehung erhebt, kurz: je klassischer es ist. Umgekehrt sind solche Interpretationsmethoden bei Werken geringeren Ranges eher geeignet, ihr Wesentliches zu fassen: ja, diese gewinnen erst ihr eigentliches Leben, wenn sie in den historischen Kontext gesetzt werden, in den sie gehören. So dürfte es auch im Falle des Hermeshymnus ein wichtiger Fortschritt sein, dass die Forschung auf den sozialgeschichtlichen Hintergrund aufmerksam geworden ist. Nachdem schon W. Schmid (1929, S. 237)<sup>1</sup> auf Derartiges hingewiesen hatte, entwickelte Norman O. Brown (1947) ausführlich die These, dass in der Auseinandersetzung von Hermes und Apollon ein Konflikt mythisch abgespiegelt ist, der sich anscheinend zur Zeit des Dichters entwickelt hatte. Hermes ist danach der Vertreter einer aufstrebenden handwerklich-kaufmännischen Schicht; ihr Kennzeichen ist das Erwerbsstreben und die

---

\* Erstveröffentlichung: Görgemanns, H., Schmidt, E. A. (Hgg): Studien zum antiken Epos. Franz Dirlmeier und Viktor Pöschl gewidmet, Meisenheim am Glan 1976, 113–128.

<sup>1</sup> Abgekürzt zitierte Literatur: T. W. Allen-W. R. Halliday-E. E. Sikes, *The Homeric Hymns*, Oxford 1936. N. O. Brown, *Hermes the Thief. The Evolution of a Myth*, Univ. of Wisc. Press 1947. S. Eitrem, *Hermes*, RE VIII 1, 1912, 783–792. S. Eitrem, *Der homerische Hymnus an Hermes*, Philol. 65, 1906, 248–282. G. Graefe, *Der homerische Hymnus auf Hermes*, Gymn. 70, 1963, 515–526. R. Hirzel, *Der Eid*, Leipzig 1902. G. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton 1963. W. Kroll, *Rhetorik*, RE Suppl. VII, 1940, 1039–1138. G. Lanata, *Poetica preplatonica*, Florenz 1963. J. H. Lipsius, *Das attische Recht und Rechtsverfahren*, 3 Bde., Leipzig 1905–1912. A. Ludwich, *Homerischer Hymnenbau*, Leipzig 1908. M. Pohlenz, *Die Anfänge der griechischen Poetik*, NGG 1920, 142–178 (= *Kleine Schriften II*, Hildesheim 1965, 436–472). L. Radermacher, *Der homerische Hermeshymnus*, SB Wien, Phil.-hist. Kl. 213, 1, 1931. W. Schmid-O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur I 1*, München 1929; I 3, München 1940.

erfinderische Unternehmungslust; Apollon dagegen verkörpert die Einstellung einer adlig-konservativen Schicht, in deren Domänen die neuen Kräfte eindringen. Widerwillig muss der Adel die Leistungen des aufstrebenden „Bürgertums“ (wenn der anachronistische Terminus erlaubt ist) anerkennen und sich mit ihm arrangieren.

Solche Deutungen legen es nahe, Zeit und Ort der Entstehung des Hymnus durch historische Beziehungen genauer festzulegen. Brown denkt // an Athen zur Zeit des Peisistratos und weist darauf hin (S. 132), dass 520/19 v. Chr. der Hermeskult auf der Agora eingerichtet wurde. G. Graefe (1963), der diese Deutung weiterentwickelt hat, sucht nach genaueren historischen Korrelaten und findet sie in Themistokles und Kimon; sein Datierungsvorschlag ist etwa das Jahr 475.<sup>2</sup> Man mag jedoch zweifeln, ob eine solche Festlegung auf historische Personen sinnvoll ist. Dass mit einer Datierung ins 5. Jahrhundert freilich zu rechnen ist, darauf könnte die Tatsache hinweisen, dass der Konflikt zwischen Prometheus und Zeus bei Aischylos ähnliche politisch-soziale Untertöne hat; freilich ist daraus schon mangels einer sicheren Datierung des Prometheus nichts Genaueres für die Chronologie zu gewinnen.

Bei den geschilderten Untersuchungen ist Hermes als der virtuose und erfinderische Vertreter mannigfaltiger τέχναι aufgefasst worden, als Meister in Handfertigkeiten, Diebstahl und Handel. In diesen Zusammenhang gehören aber auch zwei andere τέχναι, die er beherrscht: die Kunst der Rede, also die Rhetorik, und die Kunst, sein Instrument zu spielen und dazu zu singen, also das, was in älterer Zeit als Musik bezeichnet wird und erst später in die getrennten Bereiche Musik und Dichtung geschieden wird. Es ist von vornherein zu vermuten, dass dies Dinge sind, die dem Dichter, selbst ein Wort- und Musikkünstler, persönlich besonders am

---

<sup>2</sup> In diese Zeit soll eine Verständigung von Themistokles und Kimon gefallen sein, die sich in der Aussöhnung von Hermes und Apollon widerspiegeln. Aber eine historische Überlieferung über diese Verständigung haben wir nicht. Und warum muss überhaupt die Aussöhnung ein historisches Gegenstück haben? Sie kann doch einfach den Gedanken des Autors ausdrücken, dass der Konflikt zwischen den zwei sozialen Gruppen nicht zu einem „Klassenkampf“ führen sollte, sondern zu einer neuen, gütlich vereinbarten Ordnung der Dinge – ein Gedanke, der seit Solon einem Athener vertraut sein dürfte. – Es ist Graefe auch zu widersprechen, wenn er meint, die Versöhnung habe insofern einen ganz persönlichen Charakter, als sie auf einer inneren Wandlung der beiden Götter beruhe. Dass Hermes (V. 415 gegenüber V. 133) Selbstbeherrschung gelernt habe, ist keine zwingende Interpretation der Verse, und dass in V. 573 die Überwindung der Habsucht gemeint sei, ist ebenfalls nicht notwendig: der Dichter spielt da nur darauf an, dass Hermes Psychopompos (im Gegensatz zu Charon) keine Entlohnung erhält. Dass Apollon andererseits von junkerlicher Überheblichkeit zu junkerlicher Freigebigkeit finde, trifft die Motivierung nicht recht: es ist doch die Verlockung der Lyra, die ihn bereit macht, so großzügig zu sein; ein solcher Tauschhandel ist dem adligen Verhalten ganz gemäß, und es bedarf dazu keiner inneren Wandlung.

Herzen liegen. Das Ziel des vorliegenden Aufsatzes ist es, das, was aus dem Hermeshymnus über diese Künste zu entnehmen ist, genauer ins Auge zu fassen, als das bisher geschehen ist, und zu ermitteln, an welcher Stelle in der Geschichte von Rhetorik und Poetik er einzuordnen ist. (Über die Musik im engeren Sinne ergeben sich nicht genügend Einzelheiten für einen solchen Versuch.) Auf diese Weise sollen die oben geschilderten // Bemühungen weitergeführt werden, dem Hymnus einen festen kultur- und sozialgeschichtlichen Ort zu geben.

## 2

Hermes ist seit alter Zeit der Gott der Redekunst und trägt den Beinamen λόγιος. Sicherlich spielt der Dichter hierauf an, wenn er Hermes zweimal längere Reden in den Mund legt: einmal gegenüber Apollon, in einer ersten Verteidigung gegen den Vorwurf, die Rinder gestohlen zu haben (V. 261–277), das andere Mal vor Vater Zeus als Richter (V. 368–386).<sup>3</sup> Es fällt auf, dass diese Reden in das Gebiet der forensischen Rhetorik gehören, das von den frühen Rhetoren als erstes kunstmäßig behandelt wurde. Dass der Dichter Hermes nicht nur eine allgemeine Wortgewandtheit zuschreiben will, sondern ein Wissen, das die Natur einer τέχνη hat, deutet die anerkennende Bemerkung an (V. 389 f.)<sup>4</sup>:

Zeὺς δὲ μὲν ἔξεγέλασσαν ἰδὼν κακομηδέα παῖδα  
εὐ καὶ ἐπισταμένως ἀρνεύμενον ἀμφὶ βόεσσιν.

Es scheint also angebracht, in den Reden selbst nach Spuren einer frühen rhetorischen Techne zu suchen. Das haben bereits Eitrem (1906, S. 274), Radermacher (1931, S. 127) und Kennedy (1963, S. 40 f.) getan; Eitrem kam zu dem Urteil, Hermes verwende „alle Kniffe, an die man in den attischen Gerichtshöfen gewöhnt war“, und Kennedy erklärte: „Self-conscious oratory is at hand.“ Wir hoffen, in der Bestimmung des Zusammenhanges mit der rhetorischen Techne noch etwas weiter kommen zu können.

Die *erste* Rede ist, trotz stark affektiver Stilisierung, klar aufgebaut: auf eine Unschuldsbeteuerung (V. 261–264) folgt eine Argumentation (V. 265–273) und die Erklärung der Bereitschaft zu einem Eide (V. 274–277). Das entspricht keinem rhetorischen Aufbauschema;<sup>5</sup> es liegt hier offenbar

<sup>3</sup> Vgl. Eitrem (1906) S. 269.

<sup>4</sup> Es scheint zu eng, wenn R. Hirzel (1902) S. 43 die Rühmung nur auf den Eid bezieht.

<sup>5</sup> Radermacher S. 127 sagt freilich: „Die Rede ist also wie eine echte Apologie aufgebaut: der Beschuldigte leugnet die Tat – er nennt sich anders interessiert – er ist leib-

noch keine formelle Apologie vor, sondern eine informelle ἄρνησις. Wichtig ist aber der Inhalt des mittleren Abschnitts: Hermes versucht den Verdacht damit zu widerlegen, dass er gar nicht der Typ des starken Mannes sei, der Rinder wegtreibt (V. 265): οὐδὲ βοῶν ἐλατήρι κραταίῳ φῶτι ἔοικα, // sondern ein Säugling, der schläft, Milch trinkt, gewandelt und gebadet wird. Das ist ein typisches εἰκός-Argument (vgl. das ἔοικα!), wie es die frühe Rhetorik liebt.<sup>6</sup> Die gegensätzlichen Menschenarten werden charakterisiert; sie haben typische Tätigkeiten, und es wäre ungereimt, der einen Menschenart das Tun der anderen zuzuschreiben. Die Ungereimtheit wird V. 273 abschließend auf die Antithese von zarten Füßen und steinigem Weg gebracht. Wir haben hier die bekannte Anwendung allgemeiner, typischer Lebenserfahrung auf den Einzelfall. – Hermes geht aber mit seinem Argument noch einen Schritt weiter. Er warnt Apollon (freilich erfolglos) davor, seine Beschuldigung vor den anderen Göttern hören zu lassen: sie würden den Widerspruch merken und sich nicht überzeugen lassen (V. 269–272).<sup>7</sup> Hier spricht Hermes mit dem Bewusstsein von der Stärke seines Arguments. Es wird also nicht nur argumentiert, sondern über Art und Wirksamkeit des Arguments reflektiert. Hermes spricht von einer Stufe der Reflexion aus, wo die Entwicklung einer rhetorischen Theorie ohne weiteres möglich wäre.

Mit dem Argumentationstyp des εἰκός sind die Namen Korax und Teisias eng verbunden. Die Beispiele, die von ihnen überliefert sind, zeigen eine schlagende Ähnlichkeit mit dem Argument des Hermes. Teisias soll nach Platon (Phaedr. 273 B 3–C 4) gelehrt haben: Wenn ein Schwacher, aber Tapferer einen Starken, aber Feigen niedergeschlagen hat, so muss vor Gericht der letztere, da seine Sache nicht εἰκός ist, lügen dass ersterer noch einen Helfer gehabt habe; ersterer wird behaupten, dass er allein war und das Argument gebrauchen: Πῶς δ' ἂν ἐγὼ τοιόσδε τοιῶδε ἐπεχείρησα; Letzteres ist nach Platons Darstellung ein altbekanntes Argument, zu dem offenbar Teisias ein Gegenstück für die andere Partei hinzugefügt hat. Nun ist die zitierte Formel genau auf den Fall des Hermes anwendbar: wie hätte er, bei seinem körperlichen Zustand, einen derartigen Raub unternehmen können? – Korax hat anscheinend zu dem bekannten εἰκός-Argument ein besonders raffiniertes Gegenstück erfunden, das für den Fall bestimmt war, dass der des Überfalls Angeklagte körperlich nicht schwach, sondern stark war. Nach Aristoteles (Rhet. 1402 a 18–20) empfahl er in dieser schwie-

---

lich außerstande – er kann seine Unschuld beschwören.“ Es fehlt aber ein Nachweis, dass dies ein geläufiges Schema sei.

<sup>6</sup> Kennedy S. 40: „the earliest attempt to employ argument from probability“.

<sup>7</sup> Der weiterführende Satz τὸ δ' ἀπρεπέως ἀγορεύεις ist wohl auf die „Unstimmigkeit“ in Apollons Behauptung zu beziehen, nicht, wie Radermacher (S. 127) will, auf das πρέπον in seiner üblichen rhetorischen Bedeutung.

rigen Lage das Argument: er hätte ja voraussehen müssen, dass seine Sache bei einem Prozess nicht εἰκός scheinen würde, und daher sei es nicht εἰκός, dass er den Überfall gewagt hätte. Die Besonderheit ist hier die hypothetische Reflexion auf die künftige Wirkung des εἰκός-Arguments. Eine solche Reflexion, freilich in viel schlichterer Verwendung, findet sich, wie wir gesehen haben, auch in der Hermes-Rede. – Man hat // den Eindruck, dass die Hermes-Rede in der Geschichte der Rhetorik in eine Phase gehört, die kurz vor Korax und Teisias liegt. Ein Argument, zu dem diese raffinierte Variationen erfinden, gilt hier noch selbst als raffiniert und geistvoll. Die Reflexion auf die Wirkung lässt vermuten, dass wir von der Entwicklung einer rhetorischen Techne nicht mehr weit entfernt sind.<sup>8</sup>

Schließlich noch ein Blick auf den Schlussabschnitt der Rede. Hermes erklärt sich zu einem Eid bereit, der offenbar dem entspricht, den er später vor Zeus tatsächlich leistet (V. 383 f.). Es handelt sich hier um den Rechtsbrauch, nach dem die Parteien einen Eid auf die Richtigkeit ihrer Darstellung anbieten, verlangen oder zurückweisen können.<sup>9</sup> Dieser Parteieneid ist schon bei Homer belegt, wenn dort von besonderer Geschicklichkeit im Gebrauch des Eides die Rede ist;<sup>10</sup> eine derartige Geschicklichkeit zeigt auch Hermes bei der Formulierung seines Eides V. 379–384.<sup>11</sup> In der klassischen Rhetorik ist der Parteieneid weiterhin ein geläufiges Beweismittel.

Die zweite Rede vor dem Gericht des Zeus (V. 368–386) gliedert sich auf den ersten Blick in zwei Teile: eine Darstellung des Sachverhalts (V. 368–377) und einen emotionalen Appell an Zeus, verbunden mit dem Eid (V. 378–386). In Wirklichkeit ist der Inhalt aber reichhaltiger, und es scheint möglich, hier in rudimentärer Form die festen Teile einer rhetorischen Disposition festzustellen.<sup>12</sup>

Hermes beginnt mit der Versicherung, er werde die Wahrheit sagen, denn er sei wahrheitsliebend und verstehe sich nicht aufs Lügen. Das mag eine parodistische Antithese zur Selbstaussage von Hesiods Musen sein (Theog. 27 f.), sie verstünden sowohl die Wahrheit zu sagen wie zu lügen.<sup>13</sup>

---

<sup>8</sup> Gewiss kann, wie W. Kroll (1940) Sp. 1042 bemerkt, auch dem „gesunden Menschenverstand“ ohne Hilfe der Rhetorik ein εἰκός-Argument einfallen. Im Falle der Hermes-Rede dürfte aber die Übereinstimmung mit Korax und Teisias so eng und der Bewusstseinsgrad so hoch sein, dass eine historische Nähe zur frühesten Rhetorik sich aufdrängt.

<sup>9</sup> Hierzu E. M. Cope, *An Introduction to Aristotle's Rhetoric*, London 1867, S. 202 ff.

<sup>10</sup> Vgl. *Od.* 19, 396, dazu Hirzel S. 42 f., Brown S. 8.

<sup>11</sup> Vgl. Radermacher z. St.

<sup>12</sup> Anders Kennedy S. 41: „Neither of these speeches are divisible into the parts of later judicial oratory.“

<sup>13</sup> Zu diesen Hesiod-Versen vgl. W. Stroh, *Hesiods lügende Musen*, in: *Studien zum antiken Epos* (s. oben Anm. \*), 85–112. – In V. 36 dürfte ebenfalls eine Parodie auf Hesiod (Erga 365) vorliegen.



Aber unübersehbar ist, dass diese Versicherung ein Proömientopos der späteren Rhetorik ist, der z. B. in Platons Apologie (17 B) auftritt.<sup>14</sup> Man darf wohl sagen, dass V. 368 f. die Stelle eines Proömiums einnehmen. //

Danach berichtet Hermes, wie Apollon bei der Höhle Maias erschien, mit Drohungen nach seinen Rindern suchte und eine widerrechtliche Durchsuchung der Höhle vornahm. Inhaltlich kann man diesen Abschnitt als διήγησις klassifizieren; allerdings berichtet Hermes hier nicht einen Tathergang (das kann er auch gar nicht, weil er ja leugnet, davon zu wissen), sondern von seiner ersten Konfrontation mit dem Tatverdacht. Die Tendenz dieses Berichts ist, Apollon in ein schlechtes Licht zu setzen: er ist drohend aufgetreten, hat widerrechtlich gehandelt, und das kann er sich leisten, weil er „die zarte Blüte ruhmvoller Jugend hat“ – d. h. ein adliger καλὸς κάγαθός ist –, während Hermes ein hilfloser Säugling ist (V. 375 f.). Rhetorisch gesehen ist das eine διαβολή. Sie lässt sich (trotz Aristoteles Rhet. 1415 a 28 f.) nicht auf einen bestimmten Teil der Rede festlegen, hindert uns also jedenfalls nicht, diesen Abschnitt (V. 370–376) als διήγησις zu beschreiben.

Es folgt der Vers (377): οὐ τι βοῶν ἐλατῆρι κραταιῷ φωτὶ εἰκώς. Die Gedankenverbindung mit dem Vorangehenden ist wohl so: Die Säuglingshaftigkeit des Hermes war vorher als Hilflosigkeit gegen Apoll dargestellt, jetzt dient sie als Argument für die Tatfrage. Damit ist fast wörtlich V. 265 aufgegriffen und das εἰκός-Argument eingebracht, das die erste Rede beherrschte. Es überrascht etwas, dass Hermes ein Argument, von dem er sich so große Wirkung bei den Göttern versprach, mit einer derart kurzen Andeutung abtut, die ohne Kenntnis der ersten Rede kaum verständlich ist. Man hat fast den Eindruck, als wollte der Dichter eine Wiederholung von Bekanntem vermeiden und lasse es deshalb bei diesem Verweis auf die frühere Rede. Auf jeden Fall dürfte es berechtigt sein, dem Vers ein großes Gewicht zu geben und ihn als Vertreter eines ganzen Redeteils aufzufassen: dies wäre im Sinne der rhetorischen Disposition die πίστις.

Es bleibt jetzt noch der Abschnitt, der den Appell an Zeus enthält: er wird auf seine Vaterschaft angesprochen, die φιλία mit ihm und die Ehrfurcht vor den anderen Göttern beteuert, Hilfe für die hilflose Jugend erfleht. Das alles lässt sich unter die Stichworte οἶκος oder ἔλεος fassen, typische Elemente des Epilogs (vgl. Aristoteles Rhet. 1419 b 25). Auch die Ankündigung von Rache gegen Apoll passt in diesen Zusammenhang: durch den Ausdruck des eigenen Affekts wird beim Zuhörer derselbe Affekt erregt. Nach Aristoteles aber gehört die Erregung von ὀργή, μῖσος oder ἔρις in den Epilog. In diese Epilog-Motive ist der Eid eingefügt, der

---

<sup>14</sup> Weitere Stellen sind gesammelt bei Th. Meyer, Platons Apologie, Tübinger Beiträge 42, 1962, S. 25 f

hier auch deshalb einen guten Platz hat, weil er ebenfalls hohen emotionalen Wert hat.

Mit dieser Analyse haben wir die vier Redeteile *προοίμιον* – *διήγησις* – *πίστις* – *ἐπίλογος* gewonnen, die offenbar festes Gut der sophistischen // Rhetorik waren; vielleicht lagen sie schon bei Teisias vor,<sup>15</sup> und jedenfalls bilden sie das Grundgerüst der von Platon (Phaedr. 266 D–267 D) ironisierten überspezialisierten Dispositionen. Eine besonders charakteristische Neuerung der Sophistenzeit gegenüber der archaischen Redetechnik war die Einführung des Epilogs; für archaischen Stil ist das Fehlen von speziellen Schlusselementen charakteristisch.<sup>16</sup> In dieser Hinsicht zeigt der Hermes-Hymnos also einen ausgesprochen modernen Zug. Es ist wohl als absichtlicher Kontrast zu verstehen, wenn die Anklagerede Apolls (V. 334–364) nichts anderes bietet als eine schlichte *διήγησις* mit einer schwachen Andeutung von *μαρτυρία* (V. 354 f.), aber ohne Proömium und ohne Epilog – eine ganz kunstlose und wenig wirkungsvolle Rede.

Es dürfte durch diese Überlegungen sehr wahrscheinlich geworden sein, dass der Dichter des Hermes-Hymnos eine bestimmte Vorstellung von rhetorischer Kunstfertigkeit hat und in den Reden des Hermes Musterstücke davon vorführen will. Eine Nähe zur frühen sophistischen Rhetorik war deutlich erkennbar. Die Folgerung liegt nahe, dass auch zeitlich kein großer Abstand bestehen kann. Freilich ist es schwer, etwas Bestimmtes zu sagen, da es für die Geschichte der Gerichtsrede vor Korax und Teisias kaum Anhaltspunkte gibt. Jedenfalls ist doch für die Entwicklung einer festen Redetechnik die notwendige Voraussetzung, dass es eine Prozessform gibt, die der zusammenhängenden Rede Raum gibt. Das ist etwa im Areopag-Prozess, wie Aischylos ihn in den Eumeniden darstellt, nicht der Fall. Der geeignete Ort dafür sind vielmehr die attischen Geschworenengerichte, und diese scheinen erst im Zusammenhang der kleisthenischen Reformen größere Bedeutung erhalten zu haben.<sup>17</sup> Die Ausbildung der Gerichtsrede ist also in Athen kaum vor Beginn des 5. Jahrhunderts anzusetzen, und dies wäre dann auch der *Terminus post quem* für den Hermes-hymnos. Man mag fragen, ob sich etwa in jonischen Städten Derartiges schon früher entwickelt hat; aber gerade für jonische Herkunft spricht nichts im *Hermeshymnos*.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Kennedy S. 61.

<sup>16</sup> Vgl. B. A. van Groningen, *La composition littéraire archaïque grecque*, Amsterdam 1958, S. 246.

<sup>17</sup> Vgl. Lipsius S. 32 f.

<sup>18</sup> Vgl. Allen-Sikes S. 274 über böotische und euböische Dialektspuren.

## 3

Die bisherigen Ergebnisse ermutigen dazu, auch bei der anderen ästhetischen Techne, die im Hermeshymnos zur Sprache kommt, nämlich der musischen Kunst des Lyraspiels, nach Anzeichen einer Kunsttheorie // zu suchen und sie in die Geschichte der Poetik (welche, wie schon gesagt, von der Musik noch nicht geschieden ist) einzuordnen. Seit den Untersuchungen von Pohlenz (1920) pflegt man den Anfang einer poetischen Theorie in der Sophistik, genauer bei Gorgias, anzusetzen; es wird zu fragen sein, ob Beziehungen zu dieser Theorie zu finden sind. Es geht wieder um zwei Abschnitte des Hymnos: die erste Erprobung der Lyra (V. 52–61) und die spätere Vorführung und den Handel mit Apollon (V. 416–495). Dass hier von einer Kunst die Rede ist, die dem Dichter selbst vertraut ist und von der er deshalb mit besonderem Interesse, ja „mit warmer Empfindung“ spricht, hat schon Radermacher (S. 157) geäußert.

Die *Erprobung* des neu erfundenen Instruments beginnt als ein „Probieren“ mit dem Plektron (V. 53 πλήκρω ἐπειρήτιζε), womit offenbar ein einstimmendes Vorspiel gemeint ist, wie es jeden musikalischen Vortrag einleitet (vgl. V. 419 und 501). Der Wortlaut zeigt deutliche Anklänge an die Bogenprobe des Odysseus (Odyssee 21, 410 f.), wo durch den vorangehenden Vergleich deutlich wird, dass Vorstellungen aus der Kunst des Phorminx-Spiels gebraucht werden. Eine absichtliche Anlehnung hätte einen guten Sinn: wie der Bogen in Odysseus, so findet die Lyra in Hermes ihren Meister. – Sodann führt Hermes das „Probieren“ weiter (V. 55 περιώμενος) mit einem improvisierten Gesang zur Lyra (V. 54 f. ὑπὸ καλὸν ἀειδεν/ἔξ αὐτοσχεδίας). Das lässt daran denken, wie Aristoteles Tragödie und Komödie aus improvisatorischen Anfängen ableitet (Poet. 4, 1449 a 9–10); ferner aber auch an die Legende des Monumentum Archilocheum (E<sub>1</sub> col. III, 20.22), nach der der junge Dichter ein Lied erst improvisierte, dann einstudierte. Was der kleine Hermes improvisiert, das ist ein freches Lied, wie junge Leute es beim Gelage singen (V. 55 f.); das Thema ist die (wohl als skandalös empfundene) Liebesgeschichte von Zeus und Maia (V. 57 f.). Als Parallele liegt das Lied des Demodokos von Ares und Aphrodite nahe. Dann aber gibt es eine Wendung: dieses Thema führt zu einem Preis der eigenen Abstammung des Hermes (V. 59), und da er einmal mit dem Preisen angefangen hat, rühmt er nun alles, was er in seinem kleinen Umkreis, der Höhle Maias, findet, bis herunter zum Haushaltsgerät (V. 60 f.). Es deutet sich hier eine Unterscheidung von heiterer und ernster Dichtung an; Hermes beherrscht sie beide.

Die *Vorführung* und der *Tausch der Lyra* haben ihren Platz nach der Entscheidung des Zeus, die Streitenden sollten sich versöhnen (V. 391). Das bedeutet eigentlich, dass Hermes die gestohlenen Rinder herauszuge-

ben hat; aber die Stimmung ist nun verändert: Apollon ist nicht mehr zum Zorn, sondern zum Staunen bereit, zuerst über die geschlachteten Kühe (V. 407), dann über den Bindezauber des Hermes (V. 414), und als Drittes in dieser Reihe folgt die Vorführung der Lyra, die die entschei- // dende Wendung bringt: die Lyra wird zum Tauschobjekt, für das Hermes sich die Rinder und damit die Anerkennung als Gleichberechtigter einhandelt.

Gleich am Anfang steht die Absicht des Hermes, Apollon zu besänftigen (V. 417); Hermes weiß also das Instrument zu seinem Nutzen zu gebrauchen, wie er schon bei der Erfindung gesagt hatte (V. 30.34 f.). Er beginnt wieder mit einem Vorspiel (V. 419 f. = 53 f.); schon dies tut seine erfreuende und beruhigende Wirkung (V. 420–423). Dann tritt der Gesang hinzu, diesmal eine professionelle Aufführung in epischem Stil (V. 427–433); der Inhalt ist eine Theogonie hesiodeischer Art. Danach ist Apollon endgültig gewonnen; die Lyra erscheint ihm als wertvolles Tauschobjekt; man werde sich gütlich einigen (V. 436–438). Sein Staunen über die neue Kunst äußert sich in Fragen über ihren Ursprung und ihr Wesen; seine eigene Musik halte den Vergleich damit nicht aus (V. 439–455). Apollon schließt mit einem Freundschaftsangebot (V. 456–462), und Hermes geht darauf ein (V. 463–495): er erklärt sich bereit, Apollon in seine Kunst einzuführen (V. 465 τέχνης ἡμετέρης ἐπιβήμεναι). Recht pointiert stellt er sich als Geber hin; das geistige Eigentum gehört ihm, Apollon ist der Empfangende (V. 465 f. und 477). Die versprochene Einführung ist in den Versen 478–489 enthalten; insbesondere V. 482–488 stellen geradezu eine Musik-Lektion dar, in der über die richtige und die falsche Art des Lyra-Spiels theoretisiert wird. Den Abschluss macht ein praktischer Tauschvorschlag (V. 490–495), der dann ausgeführt wird. Apollon wird danach bei seinem ersten Lyraspiel vorgeführt (V. 499–502), und er spielt sie ganz so wie Hermes (wörtliche Aufnahme von V. 418–420 und 53 f.): der Unterricht ist offenbar auf fruchtbaren Boden gefallen.

Was in dem eben skizzierten Handlungszusammenhang über die Musik geäußert wird, lässt sich unter zwei Themen zusammenfassen: es betrifft einerseits die Wirkung der Musik auf den Hörer, andererseits ihre Hervorbringung durch den Künstler.

Unter den Wirkungen der Musik ist die für die Handlung entscheidende die Besänftigung des Gegners im Streit (V. 417 ῥεῖα μάλ' ἐπρήυνεν ἐκηβόλον). Eine solche Wirkung kennen wir aus Hesiods Theogonie, wo der von der Muse Kalliope gesegnete König αἰψά τι καὶ μέγα νεῖκος ἐπισταμένως κατέπαυσεν (V. 87).<sup>19</sup> Etwas Ähnliches ist es, wenn Orpheus mit seinem Gesang wilde Tiere, barbarische Thraker und selbst die Welt

---

<sup>19</sup> Außerdem sei auf das ῥηιδίως in V. 90 hingewiesen, das dem ῥεῖα in V. 417 des Hermeshymnos entspricht.

des Hades gefügig macht.<sup>20</sup> – Aischylos führt die Macht, die Orpheus mit seinem Gesang ausübt, auf die *χαρά* zurück (Ag. 1629 f.), und dieses Motiv der „Freude“ ist auch im *Hermeshymnos* vorhanden: V. 420 f. 7 *γέλασσε* // *δὲ Φοῖβος Απόλλων/ γηθήσας*; von *εὐφροσύνη* ist in V. 449 und 482 die Rede.<sup>21</sup> Das Motiv hängt offenbar mit der homerischen Vorstellung<sup>22</sup> von der „ergötzens“ Wirkung der Musik zusammen; das Stichwort *τέρπειν* tritt in V. 506 auf. – Ein anderes, auffallend starkes Motiv ist die „erotische“ Wirkung der Musik. Das Stichwort *ἔρωσ* findet sich V. 434, 449; *ἔρατός* V. 421, 423, 426, 455; *ἕμερος* V. 422; *ἕμεροῖς* V. 452, 481; *ἕμερτός* V. 510. Die Adjektive dieser Gruppe werden seit Homer von der Musik verwendet (etwa *Ilias* 18, 570.603), ihr Sinn ist etwa „liebenswert, lieblich, schön“. In diesem Sinne ist wohl auch der Name der Muse *Erato* zu verstehen. Ein Substantiv findet sich in der *Odyssee* (23, 144): Der Sänger weckt mit der *Phorminx* (wohl mit seinem Vorspiel) den *ἕμερος* nach Gesang und Tanz. Hier hat die Liebesehnsucht ein deutliches Ziel, nämlich die Ergötzung durch die künstlerische Vorführung. Wenn im *Hermeshymnos* ein Substantiv vorkommt, ist offenbar etwas anderes gemeint: Den *Apollon* ergreift *ἔρος* (V. 434), und zwar wird das nach dem Gesangsvortrag des *Hermes* gesagt. Hier kann also nicht gemeint sein: Verlangen nach (weiterer?) Musik; unwahrscheinlich ist auch: Verlangen nach dem Besitz der *Lyra*. Man muss wohl darauf verzichten, an ein Objekt des *Eros* zu denken, und ihn stattdessen als eine Gestimmtheit verstehen, die durch die Musik hervorgebracht wird. Dafür spricht auch, dass *ἔρωσ* in V. 449 neben *εὐφροσύνη* und *ἦδυμος ὕπνος* als Wirkung der Musik steht, also doch wohl als ein Zustand der besonderen Gestimmtheit. Ähnliches trifft für den *ἕμερος* in V. 422 zu. Es scheint, dass der Dichter diese Substantive verwendet hat, um die besondere Faszination des ästhetischen Genusses zu beschreiben, für die der alte Begriff des „Ergötzens“ ihm nicht ausreichte. – Nur kurz hingewiesen sei auf zwei weitere Motive. Die Musik hilft gegen übermächtige Sorgen; so ist wohl (mit *Allen-Sikes*) V. 447 (*τίς μοῦσα ἀμηχανέων μελεδώνων*) zu verstehen. Der Gedanke ist von *Hesiod* her (*Theogonie* 55.102) geläufig. Schließlich führt sie den Schlaf herbei (V. 449); dies ist offenbar eine letzte Folge ihrer besänftigenden, beruhigenden Wirkung. Man denkt an *Pindar* (*Py.* 1, 6–10), wo die *Phorminx* den *Adler* des *Zeus*, den wachsam Vogel, in Schlaf versetzt.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Vgl. K. Ziegler, *Orpheus*, RE XVIII 1, 1939, Sp. 1247–1251.

<sup>21</sup> Dazu vgl. *Solon* Fr. 20 D.

<sup>22</sup> Vgl. *Lanata* S. 8 f. mit vielen Quellenangaben.

<sup>23</sup> Darauf weist *Ludwich* S. 130 hin. Freilich könnte man auch daran denken, dass *Hermes* der zauberische Schlafbringer ist (dazu *Eitrem* RE Sp. 788 f.). Aber die einfachere Erklärung ist vorzuziehen.

Versuchen wir zusammenzufassen: Die Wirkungen der Musik entsprechen im allgemeinen homerisch-hesiodischen Vorstellungen. Neues zeigt sich allerdings in der Verwendung des Eros-Motivs. Hier hat man den Eindruck, dass ein innerlich-seelischer Zustand beschrieben wird, ähnlich wie die Lyrik weithin seelische Verfassungen zu beschreiben sucht. Da // unsere Aufmerksamkeit sich schon früher der Sophistik zugewandt hat, sei notiert, dass nichts direkt an die Lehre des Gorgias von der Wirkung des Logos als einer Bezauberung erinnert, obwohl dies bei Hermes, dem Zaubermächtigen, nahe gelegen hätte.

Was die Hervorbringung der Musik betrifft, so ist zuerst vom Ursprung dieser neuen (V. 443 *νεήφατος*) Kunst zu sprechen. Apollon selbst fragt Hermes danach (V. 440–442), und er erwähnt gleich die Antworten, die ihm möglich scheinen: er könnte sie von Geburt her (*ἐκ γενετῆς*) haben, oder ein Gott oder Mensch könnte sie ihm zum Geschenk gemacht haben. Hermes antwortet darauf nicht direkt, aber es ist leicht zu sehen, dass nichts davon zutrifft. Angeborenes Können mag der Musik bei den Musen (Hesiod *Theog.* 60 f.) und bei Apollon (hom. *Hymn.* 3, 131 f.) zugrunde liegen, aber dort wo im *Hermeshymnos* von den angeborenen Eigenschaften des Kindes die Rede ist (V. 13–15), ist Musikalisches nicht darunter. Gabe eines Gottes könnte die Musik sein, etwa die Gabe des Zeus, der ja nach Hesiod (*Theog.* 885) den Göttern ihre Wirkungsgebiete verliehen hat; Hermes selbst erhält später das Patronat über die Herden und das Bienen-Orakel von Apollon. Auch der homerische Sänger hat seine Gabe von den Göttern, seien es die Musen oder Apoll oder ein unbestimmter Gott.<sup>24</sup> Dem Hermes aber hat kein Gott die Musik verliehen, im Gegenteil, er lehrt sie später den Apoll. Auch die Lehre eines Menschen kommt für ihn natürlich nicht in Frage; also der Empfang einer Kunstlehre von einem Meister, etwa aus der Tradition einer Rhapsodenschule heraus. Der *Hermeshymnos* stellt vielmehr eine vierte Möglichkeit dar: er erzählt, wie Hermes selbst aus eigenem Einfall, vom Zufall (dem Fund der Schildkröte) begünstigt, die Lyra erfunden hat und Musik und Gesang nach einer ursprünglich improvisierenden Stufe voll entwickelt hat. Man möchte sagen, dass Hermes wie *Phemios αὐτοδίδακτος* (*Od.* 22, 347) ist; nur könnte man diesen Begriff nicht, wie es an der *Odyssee*-Stelle geschieht, mit „gottgelehrt“ gleichsetzen. Hermes ist in der Musik, wie auch in anderen Künsten, als Erfinder, *εὑρετής*, dargestellt, und es wirft ein fast ironisches Licht auf seine Entgegensetzung zu Apollon, dass dieser an diese Möglichkeit gar nicht denkt. Wenn Apollon an angeborene Fähigkeit, Göttergabe und Menschenlehre denkt, so ist damit ein adlig-konservatives Weltbild beschrieben, in dem Geburt, Götter und Tradition die bestimmenden

---

<sup>24</sup> W. Schadewaldt, *Von Homers Welt und Werk*, 3. Auflage, Stuttgart 1959, S. 77 f.

Faktoren sind. Das Erfindertum des Hermes darf man daneben sicherlich – im Sinne von N. Brown – als einen fortschrittlichen Faktor auffassen.

Das Erfundene nun wird durch Lehren und Lernen weitergegeben; diese Begriffe (διδάσκειν, δαήμεναι) treten so häufig auf,<sup>25</sup> dass sie als eines // der dominierenden Motive des Hermeshymnus angesehen werden müssen. Apollon hat die Mantik von Zeus gelernt, und nun soll er auch das Lyra-spiel lernen. Das wird in parallelen Abschnitten gesagt (V. 469–474, 475–489), die beide abgeschlossen werden mit dem Vers: σοὶ δ' αὐτάγρετόν ἐστι δαήμεναι ὅττι μνοιῶς, „dir steht es frei zu lernen, was auch immer du begehrest“. Mit αὐτάγρετον ist hier wohl nicht die freie Selbstbestimmung gemeint – welchen Sinn hätte es, dass es in Apolls Belieben stehen soll, was er lernen will? –, sondern Apollons Fähigkeit, aus eigener Kraft jeden Lerngegenstand zu ergreifen.<sup>26</sup> Wenn diese Deutung richtig ist, wird Apollon – nicht ohne Spott – als ein begabter „Lerner“, ein εὐμαθής, beschrieben.

Von der Ausübung der neuen Kunst handeln V. 482–488. Hermes schildert hier zur Belehrung Apolls eine richtige und eine falsche Weise des Lyra-spiels. Das Spiel wird durchgehend als ein „Fragen“ des Spielers und ein „Antworten“ des Instruments beschrieben.<sup>27</sup> Von den Musikern ist der eine τέχνη καὶ σοφίη δεδαήμενος, er hat das technisch-handwerkliche Können durch Lernen erworben. Der andere ist νῆϊς, unwissend: auch dieses Wort geht, im negativen Sinne, auf praktische Kenntnisse, die man für eine Tätigkeit haben muss.<sup>28</sup> Wenn der Kundige „fragt“, so „lehrt“ die Lyra „vielerlei, das den Geist erfreut“ (παντοῖα νόῳ χαρίεντα διδάσκει). Das Wesen der Musik und Poesie ist hier in der Belehrung gesehen; in χαρίεντα liegt zwar auch das alte Motiv des „Ergötzens“, aber durch den Zusatz νόῳ wird auch dieses ins Intellektuelle hinübergezogen.<sup>29</sup> Wollen wir diese Darstellung geistesgeschichtlich einordnen, so müssen wir sagen, dass hier die alte

<sup>25</sup> V. 444, 471, 473 (?), 474, 483, 484, 489. Ferner V. 465 τέχνης ἐπιβήμεναι.

<sup>26</sup> Sonst gehört zwar αὐτάγρετος zu den Wörtern, die die willkürliche Wahl bezeichnen (Od. 16, 148; Semonides Fr. I, 19 D.), aber dies ergibt keinen guten Sinn im vorliegenden Kontext. Der Dichter kann durchaus auf die Bedeutung der Wortbestandteile zurückgreifen und verstehen: „aus eigener Kraft ergriffen“. In anderer Weise hat das Apollonios Rhodios getan (4, 231 αὐτάγρετος = mit eigener Hand gefangen). Dann ist der Sinn des Verses vor allem beim zweiten Vorkommen vortrefflich: Hermes hat vor dem schlechten Lyra-spiel des Unkundigen gewarnt, dann beruhigt er abschließend: aber du wirst ja die Kunst ganz leicht lernen. (Ähnlich Radermacher S. 159, doch ist seine Paraphrase „denn du kannst ja alles“ sicher zu einfach.)

<sup>27</sup> Personifiziert war die Lyra schon früher als ἑταῖρη (V. 478 f., vgl. V. 31). Eine schöne Parallele ist Pindar Py. 1, 1 ff. mit der Anrede an die Phorminx, die alsdann die Aktivität übernimmt.

<sup>28</sup> Vgl. etwa Il. 7, 198, Od. 8, 179, etwas anders hom. Hy. 2, 256.

<sup>29</sup> Vgl. Od. 8, 78 χαῖρε νόῳ.

„hedonistische“ Auffassung der Poesie von der „didaktischen“ verdrängt wird, die für die Sophistik bezeichnend geworden ist.<sup>30</sup>

Die Eigenarten der Musikübung beim Könnler und beim Nichtkönnler werden anschaulich und ausführlich beschrieben; man könnte geradezu // von der Darstellung zweier Stile sprechen. Beim Könnler wird die Lyra „gespielt“ (ἀθυρομένη). Hermes hatte schon gleich die Schildkrötenschale als „Spielzeug“ (V. 32 ἄθυρμα) angesprochen. Das war offenbar nicht nur kindliche Einstellung, sondern deutete auf die spätere Verwendung, Musik und Dichtung als „Spiel“ zu beschreiben ist ein relativ junger Gedanke.<sup>31</sup> Dieses Spiel ist „leicht“ (ῥεῖα); diese Leichtigkeit kommt offenbar nicht aus göttlicher Macht wie bei dem Zeus des hesiodeischen Erga-Proömiums, sondern aus dem überlegenen Können, wie es Hermes zu eigen ist.<sup>32</sup> Es geschieht auf Grund „sanfter Vertrautheit“ (συνθηεῖρισιν...μαλακῆσιν). Das ist wohl<sup>33</sup> so zu verstehen: der Spieler ist durch langen Umgang mit seinem Instrument so vertraut, dass er nicht gewaltsam mit ihm verfahren muss (dies ist aus dem Zusatz zu entnehmen: ἐργασίην φεύγουσα δυήπαθον), sondern mit Freundlichkeit ihm mühelos die rechten Töne zu entlocken weiß. Hier finden wir eine wichtige Ergänzung zur Vorstellung vom Lernen: auch die Vertrautheit durch Übung gehört dazu. Diese zwei Dinge werden an einer früheren Stelle einmal ausdrücklich nebeneinander gestellt, wo Apollon fragt (V. 447 f.): τίς τέχνη; ...τίς τρίβος;<sup>34</sup> hier scheint eine frühe Spur von jenen Überlegungen zur „Lerntheorie“ vorzuliegen, die in der Dreieinheit φύσις – ἐπιστήμη – μελέτη ihren Ausdruck gefunden haben.<sup>35</sup> Hermes spricht außer von einem gelernten, theoretischen Können hier von der praktischen Übung, und wenn unsere Deutung von V. 489 richtig ist, wird auch die natürliche Veranlagung zum universalen Lernen bei Apollon berücksichtigt. – Gehen wir nun zur Musik des „Nichtkönnlers“ über! Es scheint uns erlaubt, schon aus der Randbemerkung im ersten Abschnitt ἐργασίην φεύγουσα δυήπαθον dafür etwas zu entnehmen.

<sup>30</sup> Vgl. Pohlenz S. 149 f.

<sup>31</sup> Vgl. Pindar I. 4, 57 ἀρετὰν ἀθύρειν, hom. Hy. 19, 15 μοῦσαν ἀθύρων. Sodann ist an die „Paignia“ der Sophisten zu denken (vgl. Gorgias Helena § 21). Παίζειν wird in früherer Zeit nur vom Tanz gebraucht, so auf der Inschrift der Dipylon-Kanne ὅς νῦν ὀρχηστῶν πάντων ἀταλώτατα παίζει.

<sup>32</sup> Vgl. V. 396, 412, 417.

<sup>33</sup> Vgl. Radermacher z. St.

<sup>34</sup> Hier dürfte die Deutung von Allen-Sikes das Richtige treffen, wenn sie τρίβος mit τριβή gleichsetzen. Letzteres Wort ist in der Bedeutung „praktische Erfahrung, Übung“ zwar erst seit Platon und Xenophon belegt, aber die Herkunft mindestens aus sophistischer Zeit liegt nahe.

<sup>35</sup> Hierzu W. Kroll, RE Suppl. VII, Sp. 1047. Bei Isokrates sind diese Begriffe am deutlichsten ausgeprägt; das früheste klare Zeugnis findet sich bei Protagoras B 3 und B 10 D.-K.



Die Lyra „flieht schmerzhaftige Bearbeitung“, sie wünscht, dass mit ihr gespielt wird, nicht dass harte Arbeit mit ihr geleistet wird, die nicht schonend ist (μαλακῆσιν), sondern ihr Schmerzen bereitet.<sup>36</sup> Letzteres tut offenbar der schlechte Spieler. Ein wenig anders wird // seine Spielweise im zweiten Abschnitt geschildert. Er „befragt“ die Lyra ἐπιζαφελῶς; das Adverb beschreibt gewöhnlich heftigen Zorn, muss also hier eine übermäßige Heftigkeit, einen starken Affekt ausdrücken. Das steht offenbar im Gegensatz zur Rationalität und Ruhe des guten Spielers. Es könnte, in Antithese zur συνήθεια μαλακή (V. 485), gemeint sein, dass hier statt des freundschaftlichen Verhältnisses zur Lyra ein aggressives vorliegt. Dann ist es verständlich, dass auch ihre „Antwort“ unfreundlich ausfällt. Sie lässt Misstöne erklingen (θρυλλίζει<sup>37</sup>), und diese werden mit zwei Bestimmungen beschrieben. Die erste, μὰψ αὔτως, „ohne Sinn und Zweck“, lässt sich am ehesten durch einen Vergleich mit V. 546 erhellen, wo μαψίλογοι οἰωνοί irreführende Vogelzeichen sind. Es geht also darum, dass die Lyra jetzt nicht, wie bei dem ersten Spieler, Klares und Sinnvolles „lehrt“: die „didaktische“ Funktion ist gestört. Die zweite Bestimmung, μετήορα, ist schwer genau zu fassen. Allen-Sikes vermuten eine Bedeutung „schrill“, die aber nicht belegt ist. Mehr lässt sich für Radermachers Vorschlag „aufgeblasen, hochtrabend“ sagen.<sup>38</sup> Wenn das richtig ist, so hätten wir in μετήορα einen stillkritischen Begriff vor uns, der mit tadelndem Klang eine ausgefallene, übertrieben anspruchsvolle, als unnatürlich empfundene Weise der Musik und Poesie beschreibt. Sie steht im Gegensatz zu der spielerisch leichten Art des „Könners“. Man könnte die Antithese noch präzisieren: μὰψ αὔτως wäre die Negierung des intellektuellen Elements von νόψ (V. 484), μετήορα die von χαρίεντα. Die „aufgeblasene, hochtrabende“ Sangesweise entbehrt des Reizes, der Anmut, die das spielerische Singen hat.

Es muss auffallen, wie sorgfältig die Antithese zwischen dem Spiel des Könners und des Nichtkönners ausgeführt ist. Die zwei Abschnitte stehen so gleichgewichtig nebeneinander, dass der Eindruck entsteht, die Musik

---

<sup>36</sup> So etwa Allen-Sikes. Radermacher meint, es sei an die harte und schwere Hand eines Handarbeiters gedacht, der zum Lyraspiel nicht taugt. Aber das hat keine Stütze im Zusammenhang, und der Gedanke scheint den Griechen nicht geläufig zu sein. Für die „schmerzhaftige Bearbeitung“ eines Instrumentes führen Allen-Sikes dagegen mit Recht Plato *Rep.* 531 B an. Übrigens würde die Abwertung grober Arbeit nicht zu Hermes passen, der gerne selbst Hand anlegt, sogar beim Schlachten von Rindern.

<sup>37</sup> Das Wort wird von Radermacher S. 159 erhellt.

<sup>38</sup> Belege für μετέωρος als Stilbegriff: Liddell-Scott s. v. III. Radermacher weist auf Plato *Crat.* 401 C μετεωρολόγος καὶ ἀδολέσχης u. ä. hin, man kann auch Eupolis Fr. 146 b K. ἀλαζονεύεται περὶ τῶν μετεώρων anführen. In solchen Wendungen ist der sachliche Sinn zwar „Dinge am Himmel“, aber es ist damit die Vorstellung verbunden, dass man von solchen Dingen in einem hochtrabenden, schwülstigen Stil redet.

des Nichtkönners sei nicht nur eine rasch zu überwindende Anfängerstufe, sondern eine tatsächlich vorhandene, etablierte Weise des Musizierens, gegen die Hermes sich polemisch absetzt, eben indem er sie als die Musik des typischen Nichtkönners bezeichnet. Wenn Apollon damit beruhigt wird, dass er ja leicht lernen werde, so lässt auch das vermuten, dass es Leute gibt, // die ihr Leben lang νήϊδες bleiben und die beschriebene schlechte Musik machen. Wenn diese Überlegung richtig ist, haben wir hier ein frühes Beispiel einer Stil-Synkrisis vor uns, wie sie seit dem Agon der Frösche des Aristophanes eine beliebte Form der literarischen Kritik ist. Man muss dann aber fragen, ob die hier abgelehnte Musik vielleicht eine eigene Schule darstellt, etwa innerhalb der lyrischen Dichtung, deren Spuren in unserer Überlieferung noch fassbar sein könnten. Im Hermeshymnos, so scheint es, haben wir die satirische Beschreibung eines pathetischen (ἐπιζαφελῶς), schwülstigen (μετήρορα), dunklen (μὰψ αὐτως), angestrengt künstlichen (ἐργασίη δυήπαθος) Stils, der möglicherweise nicht dem Unvermögen, sondern einem eigenen Kunstwillen entsprang. Diese Charakteristiken lassen sich nun in einigen Äußerungen Pindars über seine eigene Kunst wieder finden. Pindar wendet die adlige φυά-Vorstellung auch auf den Dichter an und wertet das Lernen damit ab (Ol. 9, 27: ἀγαθοὶ δὲ καὶ σοφοὶ κατὰ δαίμον' ἄνδρες ἐγένοντο, Ol. 2,86–88: σοφὸς ὁ πολλὰ εἰδῶς φυᾶ· μαθόντες δὲ λάβροι...).<sup>39</sup> Dichtung ist ihm etwas Schweres, Mühevolleres (Ol. 9, 107 f.: σοφίαι μὲν αἰπειναί, Nem. 7, 77 f.: εἶρειν στεφάνου ἐλαφρόν, ἀναβάλεο· Μοῖσα τοι κολλᾷ χρυσὸν ἔν τε λευκὸν ἐλέφανθ' ἀμᾶ..., wo auch der schwere Prunk des Stils angedeutet wird). Sein Dichten ist ein kraftvoll-energisches Zupacken, das man übertreibend als leidenschaftliches Einstürmen auf die Lyra beschreiben könnte (vgl. Nem. 3, 80–82: Vergleich mit dem Adler, der sich auf seine Beute stürzt). Freilich gibt es in der pindarischen Auffassung von der Dichtung auch Züge, die mit der Idealvorstellung des Hermes durchaus zusammenstimmen. Vor allem gibt es auch bei ihm die Vorstellung von einer handwerklichen Kunst, so Nem. 7, 77 (s. o.) oder Nem. 8, 15 πεποικιλμέναν (im Vergleich mit einer lydischen Mütze); öfters kommen Zimmermannsmetaphern vor etwa (O. 6,1–4).<sup>40</sup> Es wäre deshalb sicher zu einfach, wenn man Pindar als den Gegenstand der Polemik des Hermes bezeichnen wollte. Die Verzerrungen, die eine Karikatur mit sich bringt, machen es von vornherein schwer, das Gemeinte mit Sicherheit zu identifizieren, wenn äußere Zeugnisse fehlen – man denke etwa an die Schwierigkeit, den echten Sokrates mit der Karikatur bei Aristophanes zur Deckung zu bringen. Mit einiger Wahrscheinlichkeit darf man aber dies als Ergebnis festhalten: Bei Pindar treten Stilkriterien auf,

<sup>39</sup> Anders Bakchylides Fr. 5, 1: ἕτερος ἐξ ἑτέρου σοφός.

<sup>40</sup> Zu alledem ist natürlich hinzuzuziehen H. Gundert, Pindar und sein Dichterberuf, Frankfurt a. M. 1935.

wie sie auch in der Synkrisis des Hermes-Hymnos zu finden sind. Dieser dürfte deshalb in den gleichen Diskussionszusammenhang gehören, in dem Pindar beschreibend, wohl auch rechtfertigend, von seiner Dichtung spricht. Es scheint in dieser Zeit – die zitierten Pindar-Gedichte fallen in die 470er und 460er Jahre – eine ästhetische Dis- // kussion gegeben zu haben, aus der wir nur vereinzelte Stimmen hören. Die Synkrisis des Hermeshymnos wäre eine von diesen Stimmen, und er wäre das früheste Zeugnis einer Betrachtungsweise, die später als die Lehre vom erhabenen und schlichten Stil eine wichtige Rolle in Rhetorik und Poetik gespielt hat.

Halten wir hier inne! Manche der vorgetragenen Thesen mögen anfechtbar scheinen; aber in einem Rückblick auf das Ganze dieser Überlegungen scheint es doch berechtigt zu sagen, dass der Hermeshymnos einen Platz in der Geschichte der Rhetorik und Poetik verdient und dass sich in ihm Motive finden, die seit der Sophistenzeit breit entfaltet werden. Dabei hat sich eine Datierung auf die ersten Jahrzehnte des 5. Jahrhunderts ergeben; man kann sich den Autor als Zeitgenossen Pindars vorstellen. Die von N. Brown entwickelten Vorstellungen haben sich nach der Seite der Ästhetik bestätigt und erweitert: der Verfasser ist ein „Moderner“, der neue Erfindungen höher schätzt als die Tradition; er denkt in Antithesen, nicht nur in sozialen, sondern auch in stilistischen, und unter Humor und Ironie versteckt sich seine Lust an Polemik. Es bereitet sich der intellektuell-kritische Geist der Sophistenzeit vor, die wie keine andere geistige Bewegung das nachklassische Griechentum und weiterhin das ganze Abendland prägen sollte.

## Zum Ursprung des Begriffs „Lyrik“\*

Das griechische Wort, auf dem unser Begriff „Lyrik“ beruht, ist sprachlich durchsichtig: Vom Saiteninstrument λύρα ist das Adjektiv λυρικός abgeleitet, und dieses kann in elliptischen Wendungen wie ὁ λυρικός (sc. ποιητής) und ἡ λυρική (sc. ποίησις) für einen Dichter oder seine Dichtung stehen. Der Sprachgebrauch legt diese Ausdrücke auf eine klar abgegrenzte Dichtungsgattung fest, und offensichtlich ist dabei gemeint, dass Gedichte dieser Gattung typischerweise zur Begleitung der Lyra vorgetragen werden. Schwieriger wird es, wenn man genauere Fragen stellt: Hat es eigentlich seine Richtigkeit mit der Annahme, die Lyrik sei mit der Lyra begleitet worden? Und ferner: Der Ausdruck λυρικός in diesem Sinne ist erst im Hellenismus aufgekommen; was war der Grund für diese Neuprägung? Die Beschäftigung mit diesen zwei Fragen soll in das Problem hineinführen und einen Lösungsvorschlag vorbereiten.

1. Der Begriff „Lyrik“ hatte einen Vorgänger. Gedichte dieser Art wurden in älterer Zeit als μέλη, „Lieder“, bezeichnet, ihre Dichter als μελικοί.<sup>1</sup> Als das Wesentliche dieser Dichtungsgattung sah man offenbar den Liedcharakter an, die Sangbarkeit. Das wird auch in vielen Quellentexten ausgesprochen. Epos, Elegie und Iambos galten dagegen offenbar als rezitierte Poesie. Das ist, trotz gewisser Schwierigkeiten im Detail, einleuchtend und zutreffend.<sup>2</sup> Die neu aufkommenden Ausdrücke λυρικός und λυρική beziehen sich nun ebenfalls auf das musikalische Element der Gattung, verlagern aber den Akzent vom Singen des Textes auf ein begleitendes Instrument. Dass dies eine terminologische Verbesserung wäre, leuchtet nicht ohne weiteres ein. Es ist auch nicht so, als ob das Wort μέλη

---

\* Erstveröffentlichung: v. Albrecht, M., Schubert, W. (Hgg.): Musik und Dichtung: neue Forschungsbeiträge, Viktor Pöschl zum 80. Geburtstag gewidmet, Frankfurt 1990, 51–61.

<sup>1</sup> Auch μελοποιός und μελοποιία sind geläufig. Reiches Belegmaterial bei H. Färber, Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike, München 1936, I S. 7–16 und II S. 7–11.

<sup>2</sup> Über die Abgrenzung von Elegie und Iambos geben die Literaturgeschichten Auskunft; aus musikgeschichtlicher Sicht: A.-J. Neubecker, Altgriechische Musik. Eine Einführung. Darmstadt 1977, S. 64.

außer Gebrauch gekommen wäre; vielmehr stehen die zwei Ausdrücke in späterer Zeit stets in Konkurrenz miteinander.<sup>3</sup> //

Die grundlegenden Feststellungen über den Sprachgebrauch hat bereits Hans Färber gemacht.<sup>4</sup> Das Wort *λυρικός* ist seit dem 2. Jh. v. Chr. fassbar. Der älteste datierbare Beleg steht in einer delphischen Ehreninschrift aus dem Jahre 160 v. Chr., wo von einer Aufführung von „lyrischen Strophen“ der „alten Dichter“ die Rede ist.<sup>5</sup> Etwas jünger ist die „Ars grammatica“ des Dionysius Thrax, wo es von der Vortragsweise „lyrischer Dichtung“ heißt, sie müsse „melodiös“ sein.<sup>6</sup> Die Belege häufen sich in Texten, wo von dem sog. „Kanon“ der 9 Lyriker die Rede ist.<sup>7</sup> *λυρικός* wird dann vorwiegend von den klassischen Dichtern gebraucht, Pindar gilt als der hervorragendste der „Neun“ und deshalb als das Musterbeispiel eines „Lyrikers“.<sup>8</sup> Horaz hält sich an diesen Gebrauch, wenn er die Hoffnung ausspricht, in den Kanon der klassischen „lyrischen“ Dichter aufgenommen zu werden.<sup>9</sup>

Das alte Wort *μέλη* hält sich dagegen vor allem in solchen Texten, die von den Dichtungsgattungen handeln, ihre Einteilung und ihre Charakteristika beschreiben.<sup>10</sup> Allerdings wird *λυρικός* auch auf die Dichtung selbst angewendet; aus dem Kontext geht dann aber (wenigstens bei den älteren Belegen) hervor, dass die Aufmerksamkeit besonders auf die klas-

---

<sup>3</sup> Färber I S. 8 zitiert Galen, *De usu part.* 17, 3 (366) = II 451, 23 Helmreich: *παρὰ τοῖς μελικοῖς, οὓς ἔνιοι λυρικοὺς ὀνομάζουσιν.*

<sup>4</sup> S. Anm. 1.

<sup>5</sup> Fouilles de Delphes, III: *Épigraphie*, I. Paris 1929, S. 23, Nr. 49: ... *Θράσων καὶ Σωκράτης Πάτρωνος Αἰγυράται παραγενόμενοι ποθ' ἀμὲ ἐπιδείξεις ἐποιήσαντο τῷ θεῷ διὰ λυρικῶν συστημάτων προφερόμενοι τῶν ἀρχαίων ποιητῶν ἃ ἦν πρόποντα ...* Neben dem Text ist eine Lyra als Symbol für den Inhalt der Ehrung dargestellt. Das deutet darauf hin, dass das Wort *λυρικός* noch kein abgegriffener Terminus war (Dieses Testimonium ist bei Färber nicht berücksichtigt.).

<sup>6</sup> *Dion. Thr. Ars gr.* 2 (p. 6, 20 Uhlig): *ἀναγνωστέον ... τὴν δὲ λυρικὴν ποιήσιν ἐμμελῶς ...* (Nicht bei Färber.) Die Echtheit der Schrift ist bekanntlich umstritten; H. Erbse (*Zur normativen Grammatik der Alexandriner*, *Glotta* 58, 1980, 236–258) hat sie energisch verteidigt.

<sup>7</sup> Die meisten Belege stammen aus grammatischen Abhandlungen und Scholien der Kaiserzeit (Färber II S. 7–10), die ihre Quellen sicherlich im Hellenismus haben. Vorkaiserzeitlich dürften aber die anonymen Epigramme A.P. 9, 184 und 571 sein, in denen die 9 Lyriker aufgezählt werden; in 184 steht in der Überschrift *εἰς ... λυρικοὺς* und in V. 9/10 *πάσης | ἀρχὴν οἱ λυρικῆς καὶ πέρας ἐστάσατε*. Vgl. jetzt: D.L. Page, *Further Greek Epigrams*. Cambridge 1981, S. 340–343.

<sup>8</sup> *Quint. Inst. or.* 10, 1, 61: *Novem vero lyricorum longe Pindarus princeps ...*; *Petr. Satyr.* 2, 4: *Pindarus novemque lyrici.*

<sup>9</sup> *Hor. C.* 1, 1, 35: *quodsi me lyricis vatibus inseres ...*

<sup>10</sup> Färber I S. 7. In diesem Sinne gebraucht Cicero *λυρικοί* von Dichtern (*Or.* 55, 183), *poematis ... melici* dagegen in einer Aufzählung von Gattungen (*De opt. gen. or.* 1).

sischen Vertre- // ter der Gattung gerichtet ist.<sup>11</sup> Erst bei den späten lateinischen Grammatikern hat „lyricus“ das Übergewicht erlangt; so ist es gekommen, dass es in der neuzeitlichen Poetik zum alleinigen Terminus wurde.

Wenn, wie Färber mit gutem Grund annimmt, der Ausgangspunkt für die Verbreitung des Wortes *λυρικός* die kanonische Reihe der 9 Lyriker war, liegt es nahe zu vermuten, dass es im Zusammenhang mit der Aufstellung dieser Reihe geprägt wurde. Damit kommt der Name des alexandrinischen Grammatikers Aristophanes von Byzanz ins Spiel, der in den ersten Jahrzehnten des 2. Jh. v. Chr. wirkte. An Aristophanes zu denken wird von zwei Seiten nahe gelegt: einerseits hat er den Lyrikern intensive editorische Bemühungen gewidmet (er führte die Zeilengliederung nach metrischen Kola ein); andererseits ist die Entstehung der Listen maßgeblicher klassischer Autoren, die heute gewöhnlich „Kanones“ genannt werden, mit seinem Namen verbunden. Keine andere Persönlichkeit des Hellenismus war besser in der Lage, ein neues Wort für die Liederdichter zu prägen und durch seine Autorität in den allgemeinen Gebrauch einzuführen.<sup>12</sup>

Eine solche Hypothese verhilft allerdings immer noch nicht dazu, den Vorgang zu verstehen. Warum Aristophanes es nicht bei der alten Bezeichnung *μέλη* und *μελικοί* beließ, geht aus keiner Andeutung hervor. Ja, man könnte erwarten, dass ein alexandrinischer Philologe, wenn er schon den Terminus wechselte, ein Wort gewählt hätte, das den musikalischen Charakter weniger betont hätte; denn bekanntlich haben die Alexandriner gerade das musikalische Element vernachlässigt und in ihre Ausgaben die Melodien, die damals teils in direkter Tradition, teils in Aufzeichnungen noch existierten, nicht aufgenommen.<sup>13</sup> Wir stehen geradezu vor einem Widerspruch: der neue Terminus scheint mit der Verfestigung des klassischen Lyriker-Corpus // in Ausgaben und Autorenlisten durch die alexandrinische Philologie zusammenzuhängen, und doch lässt er sich nicht

---

<sup>11</sup> So in der delphischen Inschrift (Anm. 5) und A.P. 9, 184 (Anm. 7) Der Beleg aus Dionysius Thrax (Anm. 6) scheint sich in diese Regel schlecht zu fügen. Hier ist zu beachten, dass in *ἐμμελῶς* der alte Terminus aufgegriffen wird. Vielleicht kann man paraphrasieren: „Die Texte der klassischen Lyriker sind so vorzutragen, wie es dem Liedcharakter der Gattung entspricht.“

<sup>12</sup> Über Aristophanes von Byzanz: R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship. From the Beginning to the End of the Hellenistic Age*. Oxford 1968, S. 171–209. (Deutsch: *Geschichte der klassischen Philologie. Von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus*. Hamburg 1970.) Mit der Vermutung, Aristophanes habe den Begriff *λυρικός* eingeführt, schließen wir uns an eine These von Pfeiffer (S. 182 f.) an. Dieser begründet sie mit der Lyriker-Edition, doch scheint die Verbindung mit dem „Kanon“ ebenso wichtig.

<sup>13</sup> Pfeiffer S. 181. Das Fehlen der alten Melodien ist schon in der Spätantike bedauert worden: Comm. in Dion. Thr. p. 21, 17–25 Hilg. (Färber II S. 24), vgl. Schol. Lond. p. 476, 29–477, 3 Hilg.

aus einem besonderen Gesichtspunkt, einem spezifischen Interesse dieser Philologen erklären. Der Grund scheint eher außerhalb der philologischen Sphäre zu liegen; die Aufmerksamkeit muss von anderer Seite auf die Rolle der begleitenden Lyra gelenkt worden sein.

2. Dass der Begriff „Lyrik“ auf die Lyra als Begleitinstrument verweist, scheint jedenfalls evident; es wird von zahlreichen Grammatikern und Scholiasten ausgesprochen und in der delphischen Inschrift bildlich angedeutet. Manchen Zeugen ist aber ein gewisses Unbehagen anzumerken. Kaum einer wagt zu behaupten, die Lyra sei das einzige Begleitinstrument der klassischen Zeit gewesen;<sup>14</sup> bei einiger Sorgfalt musste man feststellen, dass auch andere Instrumente in Frage kamen. Ein Scholion zu Dionysios Thrax<sup>15</sup> sagt „Die lyrische Dichtung wird auch zu Barbitos, Aulos und Kithara gesungen, aber von dem (Instrument), das diese an Schönheit übertrifft, hat sie den Namen Lyrik.“ Hier scheint ein ästhetischer Rang-Wettbewerb unter den Instrumenten ausgetragen zu werden. Eine andere Fassung besagt:<sup>16</sup> „Lyrik ist eine (Gattung der) Dichtung. Sie heißt lyrisch nach dem (zur Begleitung) geeigneten Instrument. Denn sie wurde nicht nur zur Lyra vorgetragen, sondern (auch) zu Aulos und Barbitos und Kithara und schlechthin zu allen Musikinstrumenten; da aber von ihnen allesamt die Lyra das am besten (zur Begleitung) geeignete Instrument ist, hat sie ihren Namen von diesem.“ Hier ist das Schlüsselwort das schillernde ἀξιόπιστος; neben der Bedeutung „vertrauenerweckend, überzeugend“ kann darin auch die Nuance „leistungsfähig, für eine Aufgabe qualifiziert“ liegen.<sup>17</sup> Nun ist aber weder mit καλλιστεῦν noch mit ἀξιόπιστος der Vorrang der Lyra einleuchtend zu machen. Man mag daran denken, dass der Aulos in klassischer Zeit abgewertet // wurde,<sup>18</sup> aber andere meinten, Aulos-Begleitung passe klanglich besser zum Gesang.<sup>19</sup> Vollends unverständlich ist, warum die Kithara hinter der Lyra zurückstehen sollte. Man hat eher den Ein-

<sup>14</sup> So etwa der Anonymus de lyricis poetis (Boiss. Anecd. IV p. 458, Färber II S. 15); öfters Johannes Tzetzes (Färber II S. 20 f.).

<sup>15</sup> Dion. Thr., Schol. Marc., p. 308, 13–15 Hilg.: Ἡ λυρική ποίησις καὶ πρὸς βάρβιτον καὶ αὐλὸν καὶ κιθάραν ᾄδεται, ἀπὸ τοῦ καλλιστεύοντος δὲ λυρική ὠνόμασται. (Färber II S. 25).

<sup>16</sup> Dion. Thr., Schol. Vat., p. 173, 28–32 Hilg.: Ποίησις ἐστὶ λυρική· εἴρηται δὲ λυρική ἀπὸ τοῦ ἀξιόπιστου ὄργανου. οὐ μόνον γὰρ πρὸς λύραν ἐλέγετο, ἀλλὰ καὶ πρὸς αὐλὸν καὶ βάρβιτον καὶ κιθάραν καὶ ἄπλῶς εἰπεῖν πρὸς πᾶν ὄργανον μουσικόν· ἀλλ’ ἐπειδὴ τῶν ἀπάντων τὸ ἀξιόπιστότατον ὄργανον ἢ λύρα ἐστίν, ἀπὸ ταύτης ὠνόμασται. (Färber II S. 24.)

<sup>17</sup> Plut. V. Caes. 58, 10: ναύλοχα πρὸς τοσαύτην ἀξιόπιστα ναυτιλίαν, V. Dem. 14, 2: Δημοσθένης δ’ οὐκ ὦν ἐν τοῖς ὄπλοις ἀξιόπιστος, ὡς φησὶν ὁ Δημήτριος, ...

<sup>18</sup> S. u. S. 24 mit Anm. 24.

<sup>19</sup> Ps.-Aristot. Probl. Phys. 19, 43.

druck, dass in diesen Scholien eine Verlegenheitslösung für ein Problem gegeben wird, welches deutlich genug erkennbar ist.<sup>20</sup>

Ein Blick auf die Zeugnisse zur Aufführungspraxis zeigt, dass die zitierten Scholien recht haben, wenn sie die Vielfalt der Begleitinstrumente betonen.<sup>21</sup> Auloi treten an vielen Stellen auf, sie werden auch bei Pindar genannt, allerdings weniger häufig als Saiteninstrumente. Letztere kommen in mehreren Varianten vor; neben der Lyra steht die Phorminx, die Kithara, der Barbitos, die Magadis. Es ist kein musikgeschichtlicher Umbruch bekannt, der eine hervorgehobene Stellung der Lyra, sei es in der Realität, sei es in der Idee, hätte begründen können. Man könnte vielleicht in der monodischen Lyrik einen Ansatzpunkt vermuten, da bei ihr der Aulos wenigstens zurücktritt. Aber die Alexandriner haben der Monodie keinen Vorrang eingeräumt; wie würde sich das mit der repräsentativen Stellung Pindars vertragen? Und ferner ist bei ihr nicht die Lyra das führende Instrument, sondern die Kithara. Es gibt eine Kitharodie als eigene Kunstform und als Programmpunkt bei den großen Agonen; aber von „Lyrodie“ ist kaum jemals die Rede. Das seltene Wort ist offenbar eine künstliche Bildung ohne präzisen Inhalt.

3. Einen Weg zur Lösung der Schwierigkeit kann man vielleicht mit der Frage anbahnen, ob nicht in irgendeinem Bereich der griechischen Musikkultur die Lyra eine so feste Stellung hatte, dass dies zu einer Begriffsprägung Anlass geben konnte. Einen solchen Bereich gibt es: nämlich den Musikunterricht in der Schule.<sup>22</sup>

Über den Musikunterricht sind wir für das 5. Jh. relativ gut unterrichtet, da uns die Vasenbilder und manche Hinweise bei Aristophanes, die mehr an der // Praxis als an Erziehungsprogrammen orientiert sind, anschauliche Vorstellungen vermitteln. Der musikalische Unterricht ist neben der Gymnastik und dem Lesen und Schreiben ein Hauptfach der Kindererziehung. Instrumente spielen dabei seit jeher eine Rolle, die älteren Vasenbilder zeigen die Schüler entweder mit Lyra oder mit Aulos, den Lehrer manchmal auch mit dem komplizierteren Barbitos. Die Kithara tritt über-

---

<sup>20</sup> Heutige Literaturhistoriker müssen zu ähnlichen Auskünften greifen. M. Bowra, *Greek Lyric Poetry*. Oxford <sup>2</sup>1961, S. 3: „But the answer is that the lyre was the normal accompaniment, and gave it (scil. lyric poetry) its special character, while the flute was subsidiary and possibly brought into use later.“

<sup>21</sup> Reichhaltige Übersicht bei Neubecker S. 42–61. Begleitinstrumente der Lyrik im Drama waren vorwiegend die Auloi. A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford <sup>2</sup>1968, S. 165–167.

<sup>22</sup> Allgemeine Literatur hierzu: K.J. Freeman, *Schools of Hellas. An Essay on the practice and theory of ancient Greek education from 600 to 300 B.C.* London 1908; H.-I. Marrou, *Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum*. Freiburg-München 1957; F.A.G. Beck, *Greek Education 450–350 B.C.* London 1964.



haupt nicht auf.<sup>23</sup> Der Aulos verschwindet auf diesen Bildern um die Mitte des 5. Jh. Der Grund dafür ist offenbar die bekannte Kontroverse um den ethischen Charakter der Blasinstrumente, die von einflussreicher Seite als orgiastisch verworfen wurden. Die Pythagoreer sollen dabei eine Rolle gespielt haben, aber besser fassbar ist ein Sich-Absetzen der Athener von den böotischen Nachbarn, die als Aulos-Virtuosen galten. Diese Kontroverse hat bekanntlich ihren Niederschlag gefunden in dem Mythos von Athene und Marsyas und in der Anekdote von Alkibiades, der sich weigerte, das Aulos-Spiel zu lernen.<sup>24</sup> Die Ablehnung des Blasinstruments hatte im Bereich der Schule durchschlagende Wirkung, und es ist, soweit aus den Quellen erkennbar, auch im Hellenismus nicht wieder zugelassen worden. Es verbleibt die Lyra als das typische Schulinstrument. So kann F. A. G. Beck den Musikunterricht der klassischen Zeit schlechthin als „Lyra-Unterricht“ bezeichnen. Das wesentliche Lernziel war, dass der Knabe traditionelle Lieder singen und sich selbst auf der Lyra begleiten konnte.

Für das 4. Jahrhundert sind Äußerungen von Platon und Aristoteles repräsentativ. Beide wenden sich gegen Blasinstrumente, und Aristoteles will auch die Kithara nicht für den Unterricht zulassen.<sup>25</sup> Er rechnet beide zu dem τεχνικὰ ὄργανα, den Instrumenten für Spezialisten, d.h. Berufsmusiker und Virtuosen. Solche Instrumente, so sagt er, hätten bei den Agonen Eingang gefunden und von da auch in der Erziehung, wo sie nicht hingehörten. Für die Auloi kommt außerdem noch das Argument des orgiastischen Klanges hinzu. Besonders wichtig sind nun aber Platons „Gesetze“. Dort ist zwar die Ablehnung der Auloi nicht grundsätzlich; sie kommen in der Musikpraxis durchaus vor,<sup>26</sup> aber nicht im Musikunterricht der Schule. Beim Entwurf eines Unterrichtsprogramms im 7. Buch heißt es: „Was sie (die Kinder) im Bereich ‚Krieg‘ zu lernen und zu üben haben, hast du jetzt erklärt bekommen; was aber dann erstens in den Bereich ‚Schriftzeichen‘ fällt, zweitens in den Bereich ‚Lyra‘ und ‚Rechnen‘... und außerdem, was es Nützliches gibt bei den Umläufen der göttlichen Wesen – betreffend Sterne, Sonne und Mond – das alles, mein Freund, hat der Gastgeber dir noch nicht in ausreichender Ausführlichkeit vorgetragen.“<sup>27</sup>

<sup>23</sup> M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen*. Münster 1949, S. 103.

<sup>24</sup> Marrou S. 198; Neubecker S. 76 f.; H. Huchzermeyer, *Aulos und Kithara in der griechischen Musik bis zum Ausgang der klassischen Zeit* (nach den literarischen Quellen). Emsdetten 1931.

<sup>25</sup> Plato *Rep.* III 399 D (auf das Musikleben allgemein bezogen), Aristot. *Pol.* 8, 6, 1341 a9–b8 (auf die Erziehung bezogen).

<sup>26</sup> Plato *Leg.* II 669 E 2.7; VI 764 E 1; VII 791 A 7.

<sup>27</sup> 809CD: καίτοι τὰ μὲν περὶ τὸν πόλεμον ἄδει μανθάνειν αὐτοὺς καὶ μελετᾶν ἔχεις τῷ λόγῳ, τὰ δὲ περὶ τὰ γράμματα πρῶτον, καὶ δεῦτερον λύρας πέρι καὶ λογισμῶν ... καὶ ... ἔτι τὰ χρήσιμα τῶν ἐν ταῖς περιόδοις τῶν θείων, ἄστρων τε πέρι καὶ ἡλίου καὶ σελήνης ... ταῦτα οὐπω σοὶ πάντα ἰκανῶς, ὦ φίλε, παρὰ τοῦ νομοθέτου διείρηται.

Dies ist eine Liste von Unterrichtsgegenständen: τὰ περὶ τὸν πόλεμον (Sport), τὰ περὶ τὰ γράμματα (Lesen und Schreiben), τὰ λύρας πέρι (Musik), τὰ λογισμῶν (πέρι) (Rechnen), τὰ ἄστρον πέρι (Astronomie). Platon hält sich nicht immer an die traditionellen Bezeichnungen, für γυμναστική setzt er τὰ περὶ τὸν πόλεμον, statt μουσική heißt es τὰ λύρας πέρι. Der letztere Ausdruck, auf den es bei unserer Fragestellung ankommt, steht nicht isoliert da; das Stichwort λύρα wird noch zweimal verwendet, um den Musikunterricht zu bezeichnen.<sup>28</sup> Ferner taucht die Wendung auf: „Lernstoff ohne Lyra von Dichtern, schriftlich niedergelegt“,<sup>29</sup> womit (dies geht aus dem Kontext klar hervor) literarische Texte in Versen und in Prosa gemeint sind, die nicht zum Singen bestimmt sind, und die deshalb nicht im Musikunterricht, sondern im γράμματα-Unterricht behandelt werden. Auch hier dient also der Begriff λύρα zur Abgrenzung der Schulfächer.

Es ist dieser Sprachgebrauch Platons im 7. Buch der „Gesetze“, der bei unserer Problemstellung weiterhelfen könnte. Wenn „Lyra“ (in verschiedenen Wendungen) das Stichwort für den Musikunterricht ist, liegt es nicht fern, die Dichter, deren Texte und wohl auch Melodien in diesem Fach zugrundegelegt werden, als λυρικοί zu benennen. Formulieren wir also eine These: Die alexandrinischen Philologen, etwa Aristophanes, waren sich bei der Bearbeitung der Lyriktexte bewusst, dass sie hier mit dem Stoff eines Schulfaches zu tun hatten. Mit dem Wort λυρικοί legten sie sich auf die klassischen Schulautoren fest, die als Lehrstoff (μαθήματα) galten. Die alte Gattungsbezeichnung μέλη, die sie daneben beibehielten, war weiter; sie umfasste alles, was von irgendjemand irgendwo irgendwann gesungen, geträllert, gegrölt wurde. //

Um eine solche These zu stützen und auszubauen, sind allerdings einige weitere Überlegungen nötig: dazu sollen die folgenden Abschnitte dienen.

4. Musik und Dichtung bei Platon. Schon Färber war auf die Nähe der Nomoi-Stellen zum Lyrik-Begriff aufmerksam geworden,<sup>30</sup> hatte aber das Bedenken, vielleicht sei dort nur das musikalische, nicht das textliche Element der μουσική gemeint. Eine solche Scheidung ist aber für Platon nicht anzunehmen, zumal wenn sich der Ausdruck nicht direkt auf die Kunst, sondern auf das Schulfach bezieht. Eine Musik ohne Text hat Platon abgelehnt und stets die Einheit von Musik und Wort betont. Insbesondere wandte er sich dagegen, dass das Instrument sich von der Melodie der

<sup>28</sup> 809E6: ὡς δ' αὐτως καὶ περὶ λύραν. E8: λύρας δὲ ἄψασθαι.

<sup>29</sup> 810B4–5: μαθήματα ἄλυρα ποιητῶν κείμενα ἐν γράμμασι.

<sup>30</sup> Färber I S. 7 Anm. 1. „Vielleicht lässt sich der Übergang [von μελικός zu λυρικός] schon bei Platon *Leg.* VII 809 C und E angedeutet finden: Dort ist das Wort λύρα in einem Sinne gebraucht, der dem von λυρική recht nahesteht. Aber es lässt sich doch nicht entscheiden, ob damit nicht die musikalische Betätigung allein (nicht auch die dichterische) gemeint ist.“

Singstimme, die der Dichter selbst komponiert hatte, löste und Verzierungen oder eine selbständige Zweitstimme ausführte.<sup>31</sup> Freilich ist über die Liedtexte des Lyra-Unterrichts in den *Nomoi* wenig gesagt; aber man darf auf sie vielleicht – mit Abwandlungen – übertragen, was Platon vorher über die Texte von Chorliedern gesagt hatte: erwünscht waren ihm Gebete und Hymnen an Götter und Enkomien auf vorbildhafte Verstorbene.<sup>32</sup>

5. Monodie und Chorlyrik. Platons Lyra-Unterricht und die Lyrik der Alexandriner sind insofern nicht kongruent, als letztere auch die Chorlyrik umfasst. Für diese gab es auch in der Praxis einen eigenen Lehrer, den *χοροδιδάσκαλος*: Es scheint sich also um getrennte Schulfächer zu handeln. Der neue Terminus hätte also den Geltungsbereich des Lyra-Begriffs ausgedehnt. Indessen ist die Abgrenzung der zwei Fächer keineswegs so klar; der *χοροδιδάσκαλος* hatte sicher vor allem die öffentlichen Auftritte von Knabenchören mit Gesang und Tanz bei Festen und Agonen vorzubereiten, also eine Gelegenheitsaufgabe.<sup>33</sup> Dann lag es nahe, dass er auf die musikalische Grundbildung im Lyra-Unterricht aufbaute. Darauf weist auch Platons Darstellung hin: Er hatte im 7. Buch über Chorlieder als öffentliche Darbietungen ausführlich gesprochen; dann behandelt er im Rahmen der Schulfächer den Lyra-Unterricht und nur in einem kurzen Anhang dazu den Chorunterricht.<sup>34</sup> Als das eigentliche schulische „Bildungsfach“ galt offenbar // der Lyra-Unterricht. Man könnte vermuten, dass auch hier schon klassische Chorlieder durchgenommen wurden; allerdings gibt es dafür keinen Beleg in den Texten. Jedenfalls überwog die pädagogische Bedeutung des Lyra-Faches so sehr, dass der Rückgriff auf seinen Namen nicht verwundern muss.

6. Der Name des Faches. Die Bezeichnung des Schulfaches „Musik“ als „Lyra-Unterricht“ ist uns vor Platons *Nomoi* nicht bezeugt. Entweder ist das eine sprachliche Neuerung Platons, die vielleicht nur auf stilistischen Gründen beruhte; oder er knüpfte an eine umgangssprachliche Ausdrucksweise an, die nicht in offizielle Bezeichnungen und in erzieherisch-philosophische Literatur eingedrungen war. Letzteres scheint aus allgemeinen Erwägungen wahrscheinlicher.

Auch nach Platon findet sich diese Bezeichnung des Schulfaches nicht wieder. Über die hellenistische Schule sind viele Einzelheiten aus Inschriften bekannt, die Stiftungen, Schulwettkämpfe u. ä. betreffen.<sup>35</sup> Musik-

<sup>31</sup> Leg. II 669 D–670 A; VII 812 B–E; vgl. Aristot. Pol. 8, 6, 1341 a 24–25.

<sup>32</sup> Leg. VII 800 B–802 A.

<sup>33</sup> Marrou S. 202.

<sup>34</sup> Leg. VII 812 E 10–813 A 3. In der antiken Literaturtheorie war die Trennung der zwei Lyrik-Arten überhaupt nicht von Bedeutung, vgl. Pfeiffer S. 282 f.

<sup>35</sup> Das Material findet sich bei: E. Ziebarth, *Aus dem griechischen Schulwesen*. Leipzig 1914; M.P. Nilsson, *Die hellenistische Schule*, München 1955; Marrou S. 198–202. Die Inschriften stammen aus Chios, Teos, Kos, Magnesia, Pergamon.

unterricht findet sich dort unter der Bezeichnung κιθαρισμός, κιθαρωδία und ähnlichen. Man hat den Eindruck, dass jetzt das Instrumentalspiel auch ohne Gesang praktiziert wird; die für Platon und Aristoteles wesentliche Einheit zerfällt. Eine weitere Unterscheidung ist die zwischen κιθαρισμός und ψαλμός: das Spiel mit dem Plektron und das Spiel mit den Fingern (Zupfen). Für uns ist aber auffallend, dass von der Lyra nirgendwo die Rede ist. Hat etwa die Kithara, nach Aristoteles das professionelle Instrument, in der Schula die Lyra, das Amateur-Instrument, verdrängt?<sup>36</sup> Darauf deutet sonst nichts.<sup>37</sup> Es ist eher mit einer sprachlichen Verlagerung zu rechnen, die durch eine tradi- // tionelle Eigenart des Wortfeldes ermöglicht wurde. Zu κιθάρα gibt es das Verb κιθαρίζειν, während zu λύρα ein λυρίζειν nie gebräuchlich geworden ist. Vielmehr wird auch für das Lyra-Spiel κιθαρίζειν gebraucht.<sup>38</sup> So heißt auch der Musiklehrer stets κιθαριστής; obschon er auf der Lyra unterrichtet. Der sprachliche Grund ist, dass das Nomen agentis vom Verb abgeleitet ist, außerdem mag diese Bezeichnung seinem beruflichen Stolz entsprochen haben. Ebenso ist das Wort κιθαρισμός auch im Falle des Lyra-Spiels gerechtfertigt, weil es vom Verbum abgeleitet ist. Dass die klassische Praxis, zu Lyrabegleitung zu singen, tatsächlich erhalten geblieben ist, wenn auch stellenweise eine Trennung von Gesang und Instrumentenspiel oder eine Ersetzung der Lyra durch die Kithara stattgefunden haben mag, beweist eine Inschrift von athenischen Kleruchen auf Delos, die etwa auf 165/4 v. Chr. datiert wird und einen lyrischen Dichter Amphikles ehrt, der die Kinder einen selbst gedichteten Hymnos zur Lyra singen gelehrt hatte.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> Noch weiter geht A. Baines, der im Artikel „Lyra“ in Grove’s Dictionary of Music and Musicians, London <sup>5</sup>1954, Bd. 5, S. 455 schreibt: „In late classical times the lyra vanished while the cithara multiplied into various new types.“ Etwas vorsichtiger drücken sich K. Wachsmann/J.W. Mc Kinnon im entsprechenden Artikel des New Grove’s Dictionary of Music and Musicians (London 1980, Bd. 11, S. 397–401) aus. Umgekehrt Fr. Behn, Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter, Stuttgart 1954, S. 82: „In der hellenistischen Zeit scheint sie [die Kithara] etwas gegen die Lyra zurückzutreten ...“ Die literarischen Zeugnisse der Zeit lassen sich schlecht auswerten, da sie traditionelle Bezeichnungen weiterführen können; in der Ikonographie sind zunehmend Mischtypen von Lyra und Kithara zu finden, so bei Behn Abb. 115.

<sup>37</sup> Es sei nur an die bildlichen Darstellungen der Erziehung Achills bei Chiron erinnert, wo die Lyra bis in die Spätantike das typische Unterrichts-Instrument bleibt. Bekannte Beispiele sind: das prachtvolle Gemälde aus Herculaneum (Abb.: Marrou, Frontispiz); der Silberteller von Kaiseraugst (Abb.: LIMC Bd. I 2, Achilleus 63, S. 65).

<sup>38</sup> Vgl. etwa Hom. Hy. 4 (Herm.), 423 λύρη κιθαρίζων; Aristot. Pol. 7, 15, 1332a 26 ὥσπερ εἰ τοῦ κιθαρίζειν λαμπρὸν καὶ καλῶς αἰτιῶντο τὴν λύραν μᾶλλον τῆς τέχνης.

<sup>39</sup> SIG<sup>3</sup> (ed. Dittenberger) 662: Ἀμφικλῆς, μουσικὸς καὶ μελῶν ποιητής, ... ἐδίδαξεν δὲ καὶ τοὺς τῶν πολιτῶν παῖδας πρὸς λύραν τὸ μέλος αἰδεῖν ... Die Inschrift bezieht sich allerdings auf ein einmaliges Ereignis, nicht auf einen regulären Schulunterricht.

Wenn die Alexandriner den Terminus *λυρικός* in Anlehnung an die Bezeichnung eines Schulfaches gebildet haben, konnten sie sich also nicht auf die offizielle oder die in der Bildungstheorie übliche Terminologie stützen, sondern nur auf das 7. Buch von Platons *Nomoi* oder auf eine dahinter stehende umgangssprachliche Ausdrucksweise. Das mag eine gewisse Schwierigkeit für unsere These bilden. Aber andererseits veranlasst es dazu, an die Beziehungen der Alexandriner zu Platon zu denken; da mag es nicht bedeutungslos sein, dass gerade Aristophanes von Byzanz sich mit dem Platontext beschäftigt hat.<sup>40</sup> Bei ihm ist am ehesten zu vermuten, dass er sich für Platons Äußerungen über Literatur in der Schule interessiert hat. Freilich kann man sich ebenso gut die Anknüpfung an eine umgangssprachliche Wendung vorstellen; welcher von diesen Möglichkeiten der Vorzug zu geben ist, muss offen bleiben.

7. Die Alexandriner und die Schule. Dass die gelehrte Tätigkeit im Hellenismus in mancherlei Wechselwirkungen mit Schule und Erziehung stand, braucht nicht weiter belegt zu werden. Bei der Bildung von Kanones ist die // Festlegung von Standardautoren für die Schule sicher ein wesentliches Motiv gewesen.<sup>41</sup> Bei den Rednern ist das besonders deutlich, und so darf man sich die Situation auch bei den Lyrikern vorstellen. Natürlich ging die Beziehung nicht nur in einer Richtung: Die Kanones konnten die Wahl von Schulautoren bestimmen, aber ihrerseits wurden sie sicher auch von der bisherigen Praxis mitbestimmt. Auch persönlich hatten die Gelehrten Berührungen mit dem Schulwesen, angesehene Männer unter ihnen wurden zu Prinzen Erziehern berufen, und Kallimachos soll sogar als einfacher Schulmeister angefangen haben. Solche Beziehungen wurden wohl wenig betont, weil das soziale Ansehen von Schule und Lehrern nicht hoch war. Aber sie sind im Hintergrund zu sehen, wenn man zu verstehen versucht, wie der Terminus „Lyrik“ aus der Bezeichnung eines Schulfaches entstanden ist.

Zusammenfassend seien noch einmal die wesentlichen Punkte der hier vorgetragenen These genannt. 1. Der Terminus *λυρικός* (u. a. Formen) an Stelle des älteren *μέλος* (mit seinen Ableitungen) ist von alexandrinischen Grammatikern eingeführt worden, vielleicht von Aristophanes von Byzanz gegen Anfang des 2. Jh. v. Chr. 2. Die Wortprägung beruhte darauf, dass die Lyra das kennzeichnende Instrument im Musikunterricht war; die „Lyriker“ sind die in diesem „Schulfach“ behandelten Dichter-Komponisten; Text und Melodie werden dort noch als Einheit gesehen. 3. Gegenüber dem

---

<sup>40</sup> Diog. Laert. 3, 61 f. Es handelte sich wohl nicht um eine Ausgabe, sondern um eine Untersuchung über die Ordnung der Dialoge, wofür Aristophanes ein System von Trilogien vorschlug. Vgl. Pfeiffer S. 196 f.; C.W. Müller, *Die Kurzdialoge der Appendix Platonica*, München 1975, S. 23 f.

<sup>41</sup> Marrou S. 237 f.; Pfeiffer S. 203–208.

abstrakteren, offenen Gattungsbegriff μέλος betont daher λυρικός den traditionell-klassischen Charakter der gemeinten Dichter. 4. Platons Ausdrucksweise im 7. Buch der Nomoi könnte der Ausgangspunkt für die Bildung des neuen Terminus gewesen sein.



## Die vier Gesichter des Herodotos\*

I. Ἐνδόσιμον	Auftakt: Die Reisen des Ryszard Kapuściński
II. Παρέκβασις	Exkurs: Die Glaubwürdigkeit Herodots
III. Ὅμφαλός	Mittelteil: Die vier Gesichter des Herodotos
	1. Der Geschichtenerzähler
	2. Der Geograph und Ethnograph
	3. Der Historiker
	4. Der Weisheitslehrer
IV. Προσθήκη	Zugabe: Die Darstellung des persischen Volkes
	1. Die Ethnographie 1, 131–140
	2. Das persische Reich: Aufstieg und Niederlage
	3. Barbaren und Hellenen

### I

In den 70er Jahren wurde der polnische Journalist Ryszard Kapuściński zu einem Bestsellerautor durch seine glänzend geschriebenen, lebensnahen Reisereportagen aus Afrika und Südamerika. Kapuściński war ein großer Verehrer Herodots; er hatte die „Historien“ oft als Reiselektüre bei sich. Herodot faszinierte ihn vor allem als Darsteller fremder Kulturen: ein unermüdlicher Sammler von Nachrichten, ein scharfer Beobachter der kleinsten Eigenarten, bemüht zu verstehen, ohne die Überlegenheit der eigenen Kultur zu behaupten. Herodots Reisen wurden Vorbild und Anregung für den polnischen Reisenden. Das alles hat er in dem fesselnden Buch „Meine Reisen mit Herodot“ dargestellt.

Die Sache hat eine sonderbare Fortsetzung. Nach dem Tod von Kapuściński (2007) begann ein Kollege, seine Biographie zu schreiben, und fand heraus, dass manche seiner Erlebnisse gar nicht stattgefunden haben konnten, z.B. die Begegnungen mit Che Guevara und Patrice Lumumba. In die Reisereportage hatte sich ein fiktionales Element eingeschlichen! Daraus wurde fast ein literarischer Skandal. Dabei hat anscheinend niemand daran gedacht, dass Herodot ein ähnliches Schicksal hatte. Schon in der Antike

---

\* Erstveröffentlichung: Latein und Griechisch in Baden-Württemberg 38, 2 (2010), 7–13.



wurde ihm vorgeworfen, er habe vieles frei erfunden; Aristoteles nannte ihn einen μυθολόγος (De gen. an. 3, 5, 756 b5), von dem Grammatiker Harpokration gab es eine Schrift *Περὶ τοῦ κατεψεῦσθαι τὴν Ἡροδότου ἱστορίαν*, und von Plutarch ist eine Schrift „Über die Bosheit des Herodotos“ (*Περὶ τῆς Ἡροδότου κακοηθείας*) erhalten. Die „Lügen“ Herodots wurden fast sprichwörtlich. Kapuściński sagt in seinem Herodot-Buch über diesen üblen Ruf Herodots kein Wort; aber er kann ihm nicht verborgen geblieben sein. Sollte er insgeheim bei Herodot auch eine Rechtfertigung dafür gefunden haben, seinen Geschichten gelegentlich fiktionale Glanzlichter aufzusetzen? //

## II

Nun, uns geht es hier um Herodot selbst. Seine Zuverlässigkeit ist immer ein strittiges Thema gewesen, und er selbst als Meister des Exkurses wird es verzeihen, wenn ich gleich in einem Exkurs über den Stand der Diskussion berichte.

Herodot spricht oft über die Schwierigkeit, aus lückenhaften oder widersprüchlichen Quellen die Wahrheit (τὸ ἀληθές oder häufiger τὸ ἀτρεκές) zu ermitteln; insofern hatte er ein klares Methodenbewusstsein entwickelt. Er stützt sich auf drei Erkenntnisquellen: ἀκοή (Mitteilungen) oder ἱστορίη (Erkundung), ὄψις (eigene Augenzeugenschaft) und γνώμη (kritisches Nachdenken). Die Schwierigkeiten liegen vor allem in der ἀκοή. Herodot betont oft, dass er nur Berichte wiedergibt, für deren Richtigkeit er nicht einstehen kann; daher das berühmte „ich muss sagen, was (mir) gesagt wurde, aber ich muss ihm nicht unbedingt Glauben schenken“ (ἐγὼ δὲ ὀφείλω λέγειν τὰ λεγόμενα· πείθεσθαι γε μὲν οὐ παντάπασιν ὀφείλω, 7,152). Was die Berichte über fremde Länder betrifft, so hat die Altertumswissenschaft oft bestätigt, dass legendenhaft klingende Nachrichten durchaus richtig sind,<sup>1</sup> oder hat erklären können, wie es zu einem Missverständnis kommen konnte. Fiktional sind natürlich die Reden und Dialoge. Niemand wird glauben, dass Herodot wusste, was im persischen Kronrat gesprochen wurde. Wahrscheinlich war er der erste Historiker, der solche Reden einfügte, um damit die Motivation der Handelnden klar zu machen; die Anregung dazu kann aus dem homerischen Epos stammen. Thukydides

---

<sup>1</sup> So hat die Erzählung von den goldgrabenden Riesen-Ameisen in Indien (3, 102), denen man den Goldsand auf Rennkamelen entführen muss, weil sie die Räuber verfolgen, einen realen Hintergrund. In Sanskrit-Quellen kommt tatsächlich „Ameisen-Gold“ vor, und ein Ethnograph berichtet von einem Volksstamm im Himalaya, bei dem früher aus den Bauten eines Nagetiers goldhaltige Erde gewonnen wurde (The Geographical Journal 150, 1984, 145 ff.).

hat bekanntlich diese Praxis aufgegriffen und (in dem „Redensatz“ 1, 22, 1) methodisch gerechtfertigt. Die Fiktion kann außer dem Wortlaut auch die Situation betreffen; so ist der Besuch Solons bei Kroisos, der Höhepunkt des 1. Buches, aus chronologischen Gründen ganz unwahrscheinlich. (Das ist schon in der Antike erkannt worden; Plutarch, Solon 27.)

Was heute kontrovers ist, sind Herodots „λεγόμενα“. Früher diskutierte man, ob sich dahinter schriftliche Quellen verstecken. Heute hat sich das Problem verschoben. Herodot nennt seine Gewährsleute fast nie mit Namen, sondern gewöhnlich nach ihrer Volkszugehörigkeit: „die Phoiniker“, „die Kundigen unter den Persern“ (Περσέων οἱ λόγιοι) usw. Jeder hat etwas über sein Land zu sagen oder ein Urteil aus dessen Perspektive abzugeben. Die Passgenauigkeit dieser Quellenangaben erregt Verdacht. Der Höhepunkt der Kritik war das Buch von Detlev Fehling „Die Quellenangaben bei Herodot“ (1971), das höchst scharfsinnige Argumente gegen die Echtheit entwickelt und zu dem Ergebnis führt, dass sie sämtlich fingiert seien. Der Zweifel dehnt sich dann auch auf Herodots Augenzeugenberichte (die ὄψις) aus und damit auf seine Reisen. In letzter Konsequenz löst sich das ganze Werk Herodots in ein Netzwerk von Fiktionen auf. Die Argumente Fehlings haben viel Eindruck gemacht, aber auch heftige Kritik gefunden. Sie haben wohl dazu beigetragen, dass manche Interpreten sich von einem Realitätsbezug ganz lösen und das Werk als eine narrative Welt- und Sinnkonstruktion deuten. Ein Repräsentant dieser Tendenz ist das Buch von François Hartog (1980), das Herodot im Sinne eines französischen Strukturalismus versteht. Aber was auch immer es mit den Quellenangaben auf sich hat, es ist doch klar, dass Herodot viele und verschiedenartige Informationen gesammelt und verflochten hat. Aber wo und wie er sie erhalten hat, bleibt höchst spekulativ. Man spricht heute gern in einer diffusen Weise von „oral history“. Seine Berichte zeigen oft Spuren davon, dass sie schon eine längere Erzähltradition durchlaufen // haben. Jedenfalls hatte er selten Zugang zu dem, was wir heute „Primärquellen“ nennen. Man stelle sich vor, wie schwierig es wäre, heute eine Geschichte des Zweiten Weltkriegs auf Grund von kursierenden mündlichen Überlieferungen zu schreiben!

Herodot hatte viel Material gesammelt, recht heterogenes Material, und er hat daraus durch die Technik von Assoziation und Exkurs ein buntes Erzählwerk geschaffen. Er hat selbst einmal über diese Technik gesagt: „Auf Abschweifungen war meine Erzählung von Anfang an aus“ (προσθήκας γὰρ δὴ μοι ὁ λόγος ἐξ ἀρχῆς ἐδίχητο, 4, 30). Es ist erstaunlich, dass er nie den Faden verliert, immer richtig zum Ausgangspunkt zurückfindet. (Eine Inhaltsübersicht, die dieses Geflecht klarlegt, findet sich etwa in dem Buch von Immerwahr.) Viel von seinem Material gehört überhaupt nicht zu dem, was man später als Geschichtsschreibung ansah. Für Kapuściński

stand der Reisebericht im Vordergrund (wie er vor allem in den Kapiteln über Ägypten und Skythien enthalten ist). Es gibt aber auch theoretische geographische Erörterungen (z.B. über die Geologie von Ägypten). Manchmal sind novellistische Erzählungen eingeflochten. Diese Vielfalt ist oft entwicklungsgeschichtlich erklärt worden. Felix Jacoby hat in dem grundlegenden RE-Artikel (1913) ausgeführt, Herodot habe zunächst die Absicht gehabt, eine geographisch-ethnographische Beschreibung der Welt zu verfassen, eine verbesserte Fassung des Γῆς περίοδος von Hekataios, und dafür habe er seine Reisen unternommen. So seien einzelne landeskundliche λόγοι entstanden. Erst später habe er den Plan gefasst, den Perserkrieg umfassend darzustellen; dafür sei sein Aufenthalt in Athen entscheidend gewesen, wo ihm im Kontakt mit führenden Persönlichkeiten die weltgeschichtliche Bedeutung dieses Krieges aufgegangen sei. Erst jetzt sei er wirklich zum Historiker geworden, und die geographisch-ethnographischen λόγοι seien als Exkurse in das Werk eingegangen. Dieses Konzept ist vor allem durch Kurt v. Fritz verfeinert worden. Dagegen standen Versuche, das Werk als organisches Ganzes zu verstehen (Regenbogen, Pohlenz, Immerwahr), und heute dominiert die Meinung, dass doch der Plan zu einem Geschichtswerk das Ursprüngliche sei. Ich meine, dass die Konzepte sich nicht unbedingt ausschließen; und ich möchte das Werk als eine Komposition mit verschiedenen Registern verstehen, mit wechselnden Ebenen des Sprechens, mit verschiedenen Diskursen, wie man heute sagen würde. Herodot kann verschiedene *personae* annehmen, die zueinander manchmal in Interaktion, manchmal in Gegensatz stehen. Gerade dieses unberechenbare Zusammenspiel macht die Faszination des Werkes aus.

Um sich in Herodots Werk zurechtzufinden, muss man wenigstens vier solche *personae* annehmen – natürlich könnte man das Schema weiter verfeinern. Ich unterscheide also:

1. den Geschichtenerzähler, Novellisten,
2. den Geographen und Ethnographen,
3. den Historiker als Darsteller der politischen Welt,
4. den Weisheitslehrer, der auch nach religiöser Sinngebung der Ereignisse fragt.

Ich möchte versuchen, diese vier Bereiche allgemein zu beschreiben und dann in einem wichtigen Themenkreis, der Darstellung des persischen Volkes, ihr Zusammenwirken verfolgen. //