

DE GRUYTER

Alexia Zotou

CARMINA ANACREONTEA 1-34

EIN KOMMENTAR

BEITRÄGE ZUR ALTERTUMSKUNDE

Alexia Zotou

Carmina anacreontea 1–34

Beiträge zur Altertumskunde

Herausgegeben von Michael Erler, Dorothee Gall,
Ludwig Koenen und Clemens Zintzen

Band 332

Alexia Zotou

Carmina anacreontea 1–34



Ein Kommentar

DE GRUYTER

Inhalt

Einleitung — 1

Zum Titel der Sammlung — 1

Datierung — 2

Aufbau der Sammlung — 4

Die Verfasser — 5

Die wichtigsten Aspekte der Geschichte der Erforschung
des Corpus Anacreonticum — 6

Inhalte — 9

Dichterische Technik — 12

Literarische Traditionen in der anacreontischen Dichtung — 15

Metrik — 17

Zum vorliegenden Kommentar — 19

Kommentar

Anacreontisches Gedicht 1 — 23

Anacreontisches Gedicht 2 — 30

Anacreontisches Gedicht 3 — 34

Anacreontisches Gedicht 4 — 37

Anacreontisches Gedicht 5 — 44

Anacreontisches Gedicht 6 — 50

Anacreontisches Gedicht 7 — 54

Anacreontisches Gedicht 8 — 57

Anacreontisches Gedicht 9 — 62

Anacreontisches Gedicht 10 — 67

Anacreontisches Gedicht 11 — 71

Anacreontisches Gedicht 12 — 75

Anacreontisches Gedicht 13 — 78

Anacreontisches Gedicht 14 — 83

Anacreontisches Gedicht 15 — 91

Anacreontisches Gedicht 16 — 102

Anacreontisches Gedicht 17 — 115

Anacreontisches Gedicht 18 — 125

Anacreontisches Gedicht 19 — 129

Anacreontisches Gedicht 20 — 132

Anacreontisches Gedicht 21 — 136

Anacreontisches Gedicht 22 — 139

Anacreontisches Gedicht 23 — 144

Anakreontisches Gedicht 24 —	147
Anakreontisches Gedicht 25 —	151
Anakreontisches Gedicht 26 —	155
Anakreontisches Gedicht 27 —	158
Anakreontisches Gedicht 28 —	160
Anakreontisches Gedicht 29 —	163
Anakreontisches Gedicht 29A —	165
Anakreontisches Gedicht 30 —	167
Anakreontisches Gedicht 31 —	170
Anakreontisches Gedicht 32 —	173
Anakreontisches Gedicht 33 —	178
Anakreontisches Gedicht 34 —	183

Literaturverzeichnis —	190
-------------------------------	------------

Namens- und Sachregister —	198
-----------------------------------	------------

Stellenregister —	202
--------------------------	------------

Kommentar

Anakreontisches Gedicht 1

Ἀνακρέων ἰδὼν με
ὁ Τήϊος μελωιδός
(ὄναρ λέγω) προσεῖπεν·

κἀγὼ δραμὼν πρὸς αὐτόν
περιπλάκην φιλήσας. 5
γέρων μὲν ἦν, καλὸς δέ,
καλὸς δὲ καὶ φίλευνος·
τὸ χεῖλος ὥςεν οἴνου·
τρέμοντα δ' αὐτὸν ἦδη
Ἔρωσ ἐχειραγώγει. 10
ὃ δ' ἐξελὼν καρήνου
ἐμοὶ στέφος δίδωσι·
τὸ δ' ὥς Ἀνακρέοντος.
ἐγὼ δ' ὁ μωρὸς ἄρας
ἐδησάμην μετώπῳ· 15
καὶ δῆθεν ἄχρι καὶ νῦν
ἔρωτος οὐ πέπαυμαι.

Anakreon sah mich,
der Liedersänger aus Teos,
– ich erzähle einen Traum – und sprach
mich an.

Und ich rannte zu ihm,
umarmte ihn und küsste ihn.
Alt war er und trotzdem schön,
schön und voll Lust nach Liebe;
seine Lippen rochen nach Wein.
Da er bereits zittrig war,
führte Eros ihn an der Hand.
Und er nahm von seinem Kopf
den Kranz und gab ihn mir;
dieser duftete nach Anakreon.
Und ich, der Tor, hob ihn hoch
und band ihn um die Stirn;
und so also bis heute
habe ich mit Eros nicht aufgehört.

In den ersten fünf Versen dieses Gedichts wird die Begegnung des sprechenden Ichs mit Anakreon beschrieben.³⁵ Der herzliche, zärtliche Empfang des Anakreon durch den anakreontischen Dichter findet seinen Ausdruck darin, dass der anakreontische Dichter auf ihn zuläuft, ihn umarmt und küsst. Eine solche Darstellung der Beziehung zum literarischen Vorbild kommt nicht häufig vor und lässt echte, fast erotische Liebe zur Poesie des Lehrers und zu Anakreon³⁶ selbst erkennen.³⁷

³⁵ In den sonst bekannten typischen Einweihungsszenen wird der Dichter von einer Gottheit eingeweiht; hier übernimmt Anakreon diese Rolle. Vgl. Bartol 1993, 66f.

³⁶ Müller (2010, 124) sagt anlässlich des Auftauchens Anakreons: „Anakreon tritt dabei nicht so sehr als historische Persönlichkeit auf, sondern viel mehr als Personifizierung dessen, was der Verfasser des Gedichtes als das poetologische Programm anakreontischer Dichtung ansah.“

³⁷ Rosenmeyer 1992, 63–70 erörtert ausführlich diese Interaktion zwischen Anakreon und dem anakreontischen Dichter; vgl. auch Hopkinson 1994, 72f. Müller (2010, 127) sagt, dass Anakreon in diesem Gedicht keine „idiosynkratische Vorstellung des Verfassers von CA 1 von Anakreon verkörpert, sondern der tradierten entspricht.“ Die Bezeichnung Anakreons als Τήϊος

Im nächsten Abschnitt (V. 6–10) folgt die Beschreibung des Anakreon, die uns ein klares Bild davon gibt, welche Vorstellung der Dichter vom archaischen Anakreon hatte. Anakreon soll nach dieser Beschreibung alt sein, schön, voller Begierden, mit Lippen, die nach Wein riechen und sich stets in der Begleitung des Eros befinden. In den folgenden Versen (V. 11f.) nimmt Anakreon den Kranz von seinem Kopf und übergibt ihn dem lyrischen Ich. Müller (2010, 126) sieht zu Recht in dem Kranz ein Symbol der Dichtung und betrachtet die Bekränzung des Ichs als Einbettung in einen sympotisch-erotischen Kontext. Er deutet den Geruch des Kranzes (V. 13 τὸ δ' ὥς Ἀνακρέοντος) unter dem Einfluss des 8. Verses des Gedichts (τὸ χεῖλος ὥζεν οἴνου) als Weingeruch und sieht hier daher eine Andeutung auf sympotische Dichtung. Dies scheint mir jedoch nicht sicher zu sein.

Das lyrische Ich bindet sich den Kranz nach der nicht ernst gemeinten Selbstbezeichnung μωρός³⁸ (V. 14f.) um die Stirn und beendet seine Beschreibung mit der Aussage ἐγὼ δ' ὁ μωρός ἄρας / ἔδησάμην μετώπῳ (V. 16f.), was auf jedem Fall poetologisch interpretiert werden kann, nämlich als eine Ankündigung, dass das Ich sich ganz auf Liebesdichtung einstellt.

Dass das Gedicht im Corpus an erster Stelle steht, zeigt seinen programmatischen Charakter, der auch vom Inhalt her deutlich wird.³⁹

Erwähnenswert ist, dass das Corpus auch mit einem Gedicht beendet wird, welches u.a. eine klare Aufforderung wiedergibt, Anakreon zu imitieren (vgl. Anacreont. 60, 30f. τὸν Ἀνακρέοντα μιμοῦ, / τὸν ἀοιδίμον μελίστην). Ein solches Ringkompositionsschema mit programmatischem Charakter, das ein Corpus rahmt, tritt auch in den Ἀνδριαντοπουκά des Poseidippos auf.⁴⁰

μελωδός und seine Darstellung als dem sympotisch-erotischen Bereich angehörend sind „feste Bestandteile der traditionellen Darstellung von Anakreon“.

38 Müller (2010, 127) sagt zu dieser Stelle: „Die Einschätzung, dass es ein Tor gewesen sei, weist zudem auf die starke Bedeutung, welche der Bereich des Gefühls für die anacreontische und auch die anacreontische Dichtung hat, hin. Das lyrische Ich wendet sich φιλήσας (V. 5) zu Anakreon hin, ist somit also deshalb ein Tor, weil es in dieser Situation nur vom Gefühl ergriffen war und ohne jede Reflexion gehandelt hat, welche erst im Nachhinein folgte.“ Ich glaube nicht, dass die Exklamation μωρός auf die Bedeutung des Gefühls in der anacreontischen oder anacreontischen Dichtung hinweist. Eine solche Interpretation geht m. E. zu weit. Es ist auch zu bezweifeln, dass das Ich bereut hat, im Traum auf Anakreon spontan reagiert zu haben! Die einzige Reue besteht darin, dass das Ich sich den Kranz um die Stirn gebunden hat. Dies wird explizit in den Versen 13f. ἐγὼ δ' ὁ μωρός ἄρας/ἔδησάμην μετώπῳ gesagt.

39 Siehe auch Bartol 1993, 64.

40 Vgl. Krevans 2005, 95.

1f. Ἀνακρέων ἰδὼν με / ὁ Τήϊος μελωδός: Rosenmeyer (1992, 65) stellt fest, dass der anakreontische Dichter die Absicht hat, keinerlei Information über sich selbst preiszugeben, und bezeichnet die Erwähnung der Herkunft von Anakreon als unwichtig. Sie meint: „Provoking the inevitable response ‘who is me?’, the poem teases the reader by expanding on the identity of Anacreon, unnecessarily (in purely informational terms, that is) adding ‘the Teian poet’; ‘me’ remains undefined.“

Ich meine, dass das Erwähnen der Herkunft des Anakreon ein üblicher Topos ist, der Anakreon immer begleitet und nicht als unbedeutende Hinzufügung bezeichnet werden sollte. In der Anthologia Palatina kommen der Name und die Herkunft des Anakreon oft zusammen vor: (vgl. A. P. 7, 24, 1–4 [Simonides] Ἡμερὶ ... / ἧ ... πλέγμα φύεις ἔλικος, / Τηίου ἡβήσεως Ἀνακρείοντος ἐπ’ ἄκρῃ / στήλῃ ... τοῦδε τάφου; 7, 25, 1f. Οὗτος ... / ... τύμβος ἔδεκτο Τέω; cf. A.P. 9, 599, 3 (Theocritus) ; A. P. 7, 30, 1f. (Antipater von Sidon 2. Jh. v. Chr.) Τύμβος Ἀνακρείοντος· ὁ Τήϊος ἐνθάδε κύκνος / εὔδει ...).

3 (ὄναρ λέγω) προσεῖπεν: Rosenmeyer hat bereits das Zusammenspiel zwischen Traum und poetischem Schaffen erörtert. Hier ist auch auf die Monographie Christine Walde hinzuweisen, die eine systematische Kategorisierung der Traumdarstellungen in der klassischen Literatur erarbeitet hat und u.a. Träume, die Dichter geträumt haben, aufzählt.⁴¹ Unter anderen wird auch Herondas erwähnt, in dessen Traum ebenfalls ein alter Mann auftritt, der gegen Herondas aggressive Gefühle äußert und als ein poetischer Vorgänger identifiziert wird. Die Traumdarstellung ist ein literarischer Topos, der dem jeweiligen Dichter die Möglichkeit bietet, seine literarischen Wurzeln aufzuzeigen und seinen literarischen Wert durch die Verknüpfung mit einem glänzenden Vorgänger zu erhöhen. Der anakreontische Dichter des ersten Gedichts verwendet diesen Topos,⁴² um sich selbst in die anakreontische Tradition einzureihen. Im Fall des Kallimachos bietet sich der Traumtopos als Szene, in der Kallimachos die göttliche Legitimation für seine Dichtung bekommt (fr. 2 Pfeiffer; Schol. Flor. ad fr. 2; vgl. fr. 112 Pfeiffer und Hes. Theog. 22f.) und somit gezeigt wird, dass die neue Richtung in der Dichtkunst keine eigene Erfindung ist, sondern dass sie im Auftrag einer Gottheit und der Musen eingeschlagen wurde.

Die Inspiration des anakreontischen Dichters wird nicht den Musen zugeschrieben, sondern Anakreon selbst. Es fehlt die Anwesenheit eines göttlichen

⁴¹ Walde 2001, 440.

⁴² Fountoulakis 2002, 301f. bietet eine Reihe von Exempla dieses Traum-Topos.

Elements; stattdessen entwickelt sich eine spontane Verbindung zwischen dem Dichter und seinem Vorgänger.

6 γέρων μὲν ἦν, καλὸς δέ: Der Dichter betont die Schönheit Anakreons trotz dessen hohen Alters. Die Vorstellung von Anakreon ist in der hellenistischen Zeit regelmäßig mit der des Alters verbunden.⁴³

Dies wird bedeutsam, wenn man die verschiedenen Stellen in den Fragmenten des Anakreon in Betracht zieht, in denen es direkte Erwähnungen oder indirekte Anspielungen auf das Alter des Anakreon gibt (fr. 358, 6f.; 374; 378; 379; 395, 1–4; 420 Page).⁴⁴

Dies hat gewiss die spätere Vorstellung bestimmt. Das Thema der Angst vor dem Tode ist in der lyrischen Poesie ohnehin elementar. Aber Anakreon scheint dieser Angst größere Aufmerksamkeit gewidmet zu haben als die anderen Lyriker.⁴⁵ Dieses Thema erscheint sehr häufig im Corpus Anacreonticum (cf. 7; 39; 47; 53; Fr. 4).

7 φίλευνος: Dieses Wort ist ein hapax. Rosenmeyer übersetzt „good lover“, Campbell „amorous“. Die zweite Übersetzung ist die genauere, denn das Adjektiv ist von φιλέω und εὐνή abgeleitet. Diese Bezeichnung hat etwas Topisches an sich, denn in einem Epigramm der A.P. wird Anakreon als „nach Liebe unersättlich“ bezeichnet, vgl. A. P. 16, 309, 1f. (unbekannter Verfasser) Τῆτιον ... ἀκόρεστον ἐρώτων / πρέσβυν.

9f. τρέμοντα δ' αὐτὸν ἤδη / Ἔρωι ἐχειραγῶγει: Das Motiv des in Folge seines Alters und seiner Trunkenheit zitternden Anakreon erscheint in zwei Epigrammen der Anthologia Palatina, die auf eine Skulptur des Anakreon hinweisen. Beide Epigramme hat Leonidas von Tarent (3. Jh. v. Chr.; vgl. A. P. 16, 306; 16, 307, 6f.) verfasst; in beiden wird Bakchos aufgefordert, den alten Mann zu stützen. „Das Bild des zittrigen von Eros an der Hand geführten Anakreon klingt an

⁴³ Zur Rolle des Anakreon als Vorbild vgl. Rosenmeyer 1992, 12–49.

⁴⁴ Solche Ähnlichkeiten thematischer und anderer Art geben Müller (2010, 133) Anlass, über ein „Generationales Verhältnis“ zwischen der Dichtung des Corpus und der Dichtung des Anakreon zu sprechen.

⁴⁵ Tsomis 2001, 262 schreibt bezüglich dieses Themas: „Im Unterschied zu Anakreon erwähnen Mimnermos und Solon ebensowenig wie Alkaios und Sappho Furcht vor dem Tode“ (siehe auch das Kapitel „Das Alter bei Sappho, Alkaios und Anakreon“ in: Tsomis 2001, 247–262). Theunissen 2002, 143 Anm. 44 weist bezüglich dieses Themas auf Schadewaldt hin und erwähnt, dass „das Epos die Erfahrung des herannahenden Alters noch nicht kennt und dass erst die Lyrik diese Erfahrung artikuliert“.

die von anderen griechischen Lyrikern erwähnte sympotische Situation an, in der ein alter Symposiast von einem Knaben aus dem Gelage herausgeführt wird (wie in der Elegie von Xenophanes, 1 W. 17–18)⁴⁶ (Bartol 1993, 68). Es lässt sich jedoch kein direkter Bezug zwischen den Texten feststellen.

Bemerkenswert ist, dass Eros im vorliegenden Gedicht Anakreon begleitet, während in den zwei Leonidas-Epigrammen Bakchos diese Aufgabe übernimmt.

Bereits Rosenmeyer hat das Partizip *τρέμοντα* auf das Alter und die Rauschwirkungen bezogen.⁴⁶ Rosenmeyers Ansicht, dass das Zittern des Anakreon durch seine Angst vor Komplikationen des Eros begründet werden könne, klingt jedoch wenig plausibel, weil Anakreon bereits verstorben und das Ganze eine fiktive Szene ist.

Das Beispiel des Ibykos (fr. 287), in dem dieser sich als zitternd (*τρομέω*) bezeichnet, beschreibt das Ergriffensein des alten Dichters von Eros kurz vor dessen Ankunft. In unserem anakreontischen Gedicht aber wird Anakreon bereits von Eros geleitet, wenn nicht sogar gestützt.

In V. 9 sollte *ἤδη* als ein Temporaladverb betrachtet werden, das „schon“ bedeutet und auf die bereits bemerkbaren Wirkungen des Weinkonsums hinweist. Darüber hinaus spricht gerade das vorangehende Adjektiv *φίλευνος* hier gegen das Gefühl der Angst, welches dagegen Ibykos vor der Ankunft des Eros zu verspüren scheint.

11–15: Der anakreontische Dichter bindet den Kranz des Anakreon um seine Stirn. Athenaios erwähnt duftende Kränze, die um den Hals getragen wurden.⁴⁷ Er weist auf Anakreon selbst hin, der dazu auffordert, Kränze aus Sellerieblättern oberhalb der Augenbrauen zu platzieren (vgl. Ath. 15, 674 c, Anakr. fr. 410 PMG). Das Bekränzen des anakreontischen Dichters symbolisiert die Weihe seines poetischen Schaffens. Rosenmeyer (1992, 67) charakterisiert es als „the actual process of poetic inspiration, probably the dominant metaphor here“.⁴⁸

⁴⁶ „The verb *τρέμοντα* ... combines the effects of debilitating old age, cheerful drunkenness, and the fear of the complications of Eros which Anakreon is unwilling to confront. Ibycus (fr. 287) offers a good parallel for this semantic richness, ...“ (Rosenmeyer 1992, 66).

⁴⁷ Man hängte sich auch eine Girlande um die Brust, die sogenannte *‘ὑποθυρίς’*. Vgl. Blech 1982, 71f.

⁴⁸ Für eine ausführliche Analyse der Dichterweihe bei Hesiod, Kallimachos, Properz und Ennius siehe Kambylis 1965. Manchmal bekommt der eingeweihte Dichter ein anschauliches Zeichen für den Weiheakt (Hesiod den Lorbeerzweig, Archilochos die Lyra, Pindar das Wachs); vgl. dazu Bartol 1993, 69.

Bartol (1993, 68f.) hebt u.a. die Ähnlichkeiten zwischen der dargestellten Einweihungsszene und typischen Motiven der Epiphanie hervor.⁴⁹ Jedoch kann man m.E. diese These widerlegen. Bartol bringt als Argument vor, dass der Ausdruck γέρων μὲν ἦν, καλὸς δέ dem Epiphaniecharakter der ganzen Szene entspricht und führt als Parallele den homerischen Hymnos auf Demeter an, vor allem die Phrase γήρας ἀπωσαμένη (Hom. Hymn. Dem 276). Sie sagt: „Anakreon ist im Lied mit den Worten γέρων μὲν ἦν καλὸς δέ bezeichnet. Die Schönheit der Gottheit, die mit ihrer Jugendlichkeit verbunden ist, wurde in den Beschreibungen der Epiphanien oft exponiert. Die Tatsache, dass ein Gott, wie z. B. in dem homerischen Hymnus auf Demeter, seine Greisengestalt ablegt, ist ein wichtiges Zeichen, durch das er seine Divinität äußert.“ Die Parallelisierung der beiden Texte trifft jedoch m. E. nicht zu. Bartols Argumentation geht zu weit, vor allem angesichts des Umstandes, dass die Bezeichnung καλὸς im anakreontischen Text (V. 6f.) und die Stelle in dem homerischen Hymnos (Hom. Hymn. 276 γήρας ἀπωσαμένη, περί τ' ἄμφι τε κάλλος) nicht unbedingt parallelisiert werden können.

Außerdem könnte man daran zweifeln, den Geruch des Weins (V. 8 τὸ χεῖλος ὤζεν οἴνου) als Anspielung auf das typische Motiv der Epiphanie zu sehen (nämlich auf den Wohlgeruch, der das Erscheinen einer Gottheit manchmal begleitet (Bartol 1993, 69).

17 ἔρωτος οὐ πέπαυμαι: Der anakreontische Dichter, der das „Aroma“ des Anakreon als geweihter Dichter nun immer mit sich trägt, deklariert, dass er bis jetzt „nicht aufgehört hat mit Eros“.⁵⁰ Dies ist eine doppeldeutige Aussage, die sowohl seine Einstellung zum Eros erhellt als auch den Eros als Hauptthema in seiner Poesie hervorhebt.

Auch Properz wird, wie sich aus seiner Elegie 3, 3 ergibt, zum Liebesdichter geweiht. Die Weihe findet zwar nicht durch das Bekränzen und das „Beduften“ statt, sondern durch die Besprengung mit „philitäischem Wasser“ (vgl. Prop. 3, 3, 51f. *talia Calliope, lymphisque a fonte petitis / ora Philitea nostra rigavit aqua;*

⁴⁹ Vgl. Harris 2009, 23: „Many dreams were described as what we can call epiphanies: an authority figure visited the sleeper and made a significant pronouncement, and that was the dream.“ In dem vorliegenden Gedicht gibt es aber keine solche klare Mitteilung, sondern eine Handlung, nämlich die Bekränzung des anakreontischen Dichters, die als Einweihung gelten kann und die fortan nicht mehr aufhörende Beschäftigung des Dichters mit Eros vorhersagt; vgl. Anakreont. 1,17 ἔρωτος οὐ πέπαυμαι.

⁵⁰ Bartol (1993, 70) sagt dazu: „Die Worte ἔρωτος οὐ πέπαυμαι drücken somit aus, dass die Konsequenz der Begegnung mit dem Meister der Liebesdichtung das Schaffen in derselben dichterischen Gattung (Liebesdichtung) ist.“

vgl. Kambylis 1965, 122). Philitas war ein erotischer Dichter und so erklärt sich, dass auch Properz durch seine Weihung zum Dichter der Liebe ernannt wurde (vgl. Kambylis 1965, 182).⁵¹

51 Vgl. Boucher 1965, 205f. 307f.

Anakreontisches Gedicht 4

4 i

Τὸν ἄργυρον τορεύσας
 Ἥφαιστέ μοι ποιήσον
 πανοπλίας μὲν οὐχί·
 τί γὰρ μάχαισι κάμοι;
 ποτήριον δὲ κοῖλον
 ὅσον δύνῃ βάθυνον.
 καὶ μὴ ποιεῖ κατ' αὐτό
 μήτ' ἄστρα μήτ' Ἀμάξας,
 (μὴ στυγνὸν Ὠρίωνα·)
 τί Πλειάδων μέλει μοι,
 τί δ' ἀστέρος Βοώτ(εω);
 ποιήσον ἀμπέλους μοι,
 καὶ βότρυας κατ' αὐτῶν,
 (ποιεῖ δὲ ληνὸν οἴνου,)
 καὶ χρυσοῦς πατοῦντας
 ὁμοῦ καλῶι Λυαίωι
 Ἔρωτα καὶ Βάθυλλον.

4 i

Das Silber ziselierend,
 Hephaistos, fertige mir an
 eine Rüstung – nicht!
 Denn was habe ich mit Schlachten gemeinsam?
 5 Ein bauchiges Trinkgefäß aber,
 soweit du kannst, vertiefe!
 Und stelle auf ihm für mich dar
 weder Sterne noch den Wagen
 (noch den verhassten Orion;)
 10 was kümmern mich die Pleiaden,
 was der Stern Boötes?
 Stelle mir Weinstöcke dar
 und Weintrauben davon herabhängend,
 15 (stelle auch eine Weinkelter dar)
 16 und als goldenene die Trauben zerstampfend
 20 zusammen mit dem schönen Lyaïos
 Eros und Bathyllos.

Hephaistos wird aufgefordert, die Außenwand eines Bechers und eventuell auch seine Innenflächen mit einer Szene der Weinlese auszuschnitzen, in der viele Gottheiten dargestellt werden.

Die ersten drei Verse enthalten eine Aufforderung und eine Verneinung. Hephaistos soll sich nicht kriegerischen Themen widmen. Es folgt die rhetorische Frage, die auch die Ablehnung des Krieges durch das lyrische Ich illustriert. Der rhetorischen Frage folgt der eigentliche Wunsch des Ichs (V. 5f.). Wir erfahren, dass das Ich ein möglichst tiefes Trinkgefäß haben möchte. In den fünf kommenden Versen (V. 7–11) werden weitere Ablehnungen genannt. Im letzten Abschnitt des Gedichts (V. 12–21) wird schließlich geäußert, wie die Ausschmückung des Bechers aussehen soll: Es soll eine Szene der Weinlese sein.

Das vierte Gedicht ist in drei Versionen überliefert. Die erste (4 i) findet sich bereits in den *Noctes Atticae* des Gellius, die im zweiten Jh. n. Chr. entstanden sind. Die zweite Version, in der dieses Gedicht (4ii) zusammen mit dem 8. Gedicht vorkommt, befand sich in der Anthologie des Kephala (9 Jh. n. Chr.), die nicht mehr vorhanden ist, aber als Vorbild für die eigentliche Anthologia

Palatina, für Planudes und für den codex Parisinus (codd. Paris. Suppl. Gr. 352 und Paris. Gr. 1630) fungierte.⁶⁹

Der Codex Parisinus Suppl. 384 gr. des 10. Jahrhunderts enthält die dritte Version, die beinahe alle Elemente der ersten beiden Versionen hat, aber stärker ausgeschmückt ist. Dass sie vollständiger als die anderen zwei ist, bedeutet nicht unbedingt, dass sie auch die ursprünglichere ist. Campbell bezeichnet sie als „clumsy late expansion“ und West (1984, XVIII Anm. 1) hat darauf hingewiesen, dass es sich um eine aus den beiden anderen zusammengefügte Version handelt, wobei sich die Zusammenfügungen zum Teil inhaltlich ausschließen.

Wir nehmen als Basis diejenige Version von West, die er als erste in seiner Ausgabe aufführt. Er bezeichnet diese Fassung des Gedichts zu Recht als „sincerissima forma“,⁷⁰ was plausibel ist, denn die Fassung des Kephala weist starke Eingriffe in den Text auf und hat gegen Ende eine deutliche Verkürzung (Müller 2010, 269); und wie schon angedeutet, ist die dritte Fassung später als die erste entstanden.

Die anderen Versionen werden nur dort herangezogen, wo es notwendig erscheint.

2 Ἡφαίστε μοι: Das vierte Gedicht ist das einzige auf die bildende Kunst hin orientierte, in dem der Dichter sich an den Gott Hephaistos wendet. Üblicherweise richtet sich der jeweilige anakreontische Dichter an einen Künstler, also an einen Sterblichen. Hephaistos ist der wohl bekannteste Schmied, der die wunderbarsten Gegenstände herstellt. Er wird hier aufgefordert, einen bauchigen mit dionysischen Szenen ausgeschmückten Becher anzufertigen.

Hier bietet sich an, die mythische Beziehung zwischen den beiden Gottheiten Hephaistos und Dionysos zu betrachten, die Anlass zu vielen Darstellungen gab. Dionysos hat Hephaistos betrunken gemacht und ihn wieder hinauf zum Olymp gebracht, damit er Hera von ihren Fesseln befreite (Hyg. Fab. 166, 2). „Für Dionysos machte Hephaistos silberne Mischkrüge (Quint. Smyrn. 4, 386; vgl. Nonnos Dion. 19, 121)⁷¹ und einen Schild (Nonnos Dion. 25, 384), eine Amphora (Stesichoros fr. 57 Page), einen Spiegel (Prokl. Tim. 163 F).“⁷²

⁶⁹ Siehe dazu: die Einleitung von West ix f., Rosenmeyer 1992, 2, Campbell 12.

⁷⁰ Vgl Wests Apparat: „haec sincerissima forma carminis videtur, praeter quod 9 et 15 exciderunt.“ Müller 2010, 269f. Anm. 842 äußert sich skeptisch zu Wests Auffassung.

⁷¹ Vgl. Nonn. Dion. 19, 120–123 κρητῆρα ... ἔγκυον οἶνου, / χρυσεόν, ἄσπετα μέτρα κεχανδότα διψάδι γαίῃ / ἱκμάδα τετραέτηρον ἀναβλύζοντα Λυαίου / Ἡφαίστου σοφόν ἔργον Ὀλύμπιον.

⁷² Vgl. Brommer 1978, 118.

4 τί γὰρ μάχαισι κάμοι; Zur Verknüpfung des Fragepronomens τί mit Dativ + καὶ + Dativ, siehe: Com. Adespota fr. 831 K.-A. τί δ' ἄσπιδι ξύνθημα καὶ καρχησίῳ, vgl. auch Aesch. fr. 61 a Radt τί δ' ἄσπιδι ξύνθημα καὶ καρχησίῳ, vgl. Ath. 5, 215 e τί γὰρ ἄσπιδι ξύνθημα καὶ βακτηρία;

6 ὅσον δύνῃ βάθυνον: Der anakreontische Dichter erwähnt die Begrenztheit des jeweiligen Künstlers oder Materials in jedem auf die bildende Kunst bezogenen Gedicht des Corpus (vgl. 3, 7 ὁ δὲ κηρὸς / ἄν δύναιτο; 16, 8 ὁ δὲ κηρὸς ἄν δύνηται; 17, 20f. ἐρύθημα δ' ὥς ἄν Αἰδοῦς / δύνασαι βαλεῖν ποίησον).

Es wird hier (und in der zweiten Version) die Imperativform βάθυνον benutzt, während in der dritten Version das Partizip βαθύνας angewendet wird (vgl. Anakreont. 4 iii, 6 ὅσον δύνῃ βαθύνας). Das adverbiale Partizip βαθύνας bezeichnet die Art und Weise der Haupthandlung (ποίησον).

Für den Gebrauch des Verbes δύναιμι + Partizip: LSJ s.v. δύναιμι I, 3; Xen. Hell. 2, 2, 9.

7–11: Rosenmeyer (1992, 90f.) hat die katalogartige Form des Gedichtes erörtert und auf den homerischen Text hingewiesen, der als Prätext hier zugrunde liegt (vgl. Hom. Il. 18, 485–489):

ἐν δὲ τὰ τεῖρεα πάντα, τὰ τ' οὐρανὸς ἐστεφάνωται,
Πληϊάδας θ' Ὑάδας τε τό τε σθένος Ὠρίωνος
Ἄρκτον θ', ἦν καὶ Ἄμαξαν ἐπικλησὶν καλέουσιν,
ἧ τ' αὐτοῦ στρέφεται καὶ τ' Ὠρίωνα δοκεύει,
οἷη δ' ἄμμορός ἐστι λοετρῶν Ὠκεανοῖο.

Sie schreibt: „the poet uses an ecphrasis on the cup to define what will not be a concern of his poetry: not stars, nor the Great Bear constellation, nor Orion the Pleiades, nor Boötes, another name for Arcturos (4 i, 8–11).“ Rosenmeyer (1992, 90) hebt die Unterschiede zwischen den beiden Texten hervor und betont die Abwesenheit der Hyaden im anakreontischen Gedicht.⁷³

⁷³ M.E. unterstreicht Rosenmeyer (1992, 90) die Abwesenheit der Hyaden mehr als notwendig: „The reader is therefore doubly sensitized to what is absent in a comparison of the two lists. The anacreontic Hephaestus may be initially as confused as we are by the omission of a warning against the Hyades (Iliad 18, 486), without which the later list seems incomplete. Why would this constellation be treated any differently from the others? But if we consider the context of the anacreontic poem, namely a mixed sympotic-erotic hymn to Lyaïos (Dionysus) and Eros, it seems perfectly reasonable not to ban the Hyades, who as mythological nurses of Dionysus, belong firmly within the genre(s).“

Diese Verse enthalten drei eng aufeinanderfolgende Verneinungen, die mit μήτε – μήτε – μή eingeleitet werden, und zwei rhetorische Fragen, in denen der Dichter seine Abneigung gegen die Pleiaden und Boötes äußert.

Der Dichter grenzt sich durch diese Äußerung von der homerischen Epik ab. Außerdem bevorzugt er Wein und Weinbeeren, beliebte Dinge also, die man anfassen kann, und nicht die fernliegenden Sterne.

Überdies stellt er der winterlichen, düsteren Zeit, die die Pleiaden und andere Konstellationen markieren, die fröhliche, glänzende Zeit der Weinlese gegenüber.

Die Abwesenheit der Pleiaden und des Wagens wird ebenfalls im Rahmen einer anderen Ekphrasis unterstrichen, nämlich bei der Beschreibung einer Orpheus-Statue durch Kallistratos, in der u.a. die Basis dargestellt wird, auf der sich die Orpheus-Statue befindet. Es wird hier die Abwesenheit der Pleiaden unterstrichen, möglicherweise wegen der negativen Konnotationen, die sie mit sich bringen. Anstatt der Pleiaden und der Arktos werden auf der Basis die gesamte Vogelwelt und die durch die herrliche Musik verzauberte Tierwelt dargestellt: vgl. Kallistr. 7, 3 ὑπὸ δὲ τῶν ποδῶν τὴν βάσιν οὐκ οὐρανὸς ἦν τυπωθεὶς οὐδὲ Πλειάδες τὸν αἰθέρα τέμνουσαι οὐδὲ Ἄρκτου περιστροφαὶ τῶν Ὀκεανοῦ λουτρῶν ἄμοιροι. („Unter seinen Füßen war nicht der Himmel dargestellt, auch nicht die Pleiaden, wie sie den Aether durchziehen, noch die Wendungen des Sternbilds des Bären, die ohne Bad im Okeanos bleiben“; Übers. Bäßler/Nesselrath 2006, 82).

9f. (μὴ στυγνὸν Ὠρίωνα) / τί Πλειάδων μέλει μοι; Die Phrase μὴ στυγνὸν Ὠρίωνα fehlt in der ersten, aber findet sich in der dritten Version des 4. Gedichts.

West bemerkt mit Hinweis auf Hesiod (Op. 619f.), dass der Untergang des Orion und der Pleiaden u.a. den Beginn der Verschlechterung des Wetters markiert (West 1978, 314).

Rosenmeyer übersetzt das Wort στυγνός mit „hateful“, während Campbell mit „gloomy“ übersetzt. Die negativen Konnotationen, die das Adjektiv mit sich bringt, werden auch in der Anthologia Palatina evoziert, in der Orion in zwei

Aber das ist hier wahrscheinlich nicht der Fall. Der anakreontische Dichter geht mit dem homerischen Text einfach recht frei um. Seine Absicht, seine Stellung gegenüber der homerischen Welt abzugrenzen, ist bereits durch die drei Verneinungen und die zwei rhetorischen Fragen erreicht. Ein beabsichtigtes Weglassen der Hyaden ist nicht ersichtlich.

Grabepigrammen vorkommt (vgl. A.P. 7, 273, 1f. [Leonidas]), (vgl. A.P. 7, 395, 3f. [Marcus Argentarius 1. Jh. v. Chr. / 1. Jh. n. Chr.]).⁷⁴

11 τί δ' ἀστέρος Βοώτεω; Mit dem 11. Vers wird der erste Abschnitt des Gedichtes, der zeigt, was der Dichter nicht will, abgeschlossen. Der Sprecher äußert seine Abneigung auch gegen Boötes, weil auch dieser den Herbst symbolisiert (vgl. A.P. 11, 37,1 [Antipater von Sidon, 2. Jh. v. Chr.] "Ἡδη τοι φθινόπωρον, Ἐπικλεες, ἐκ δὲ Βοώτου / ζώνης Ἀρκτοῦρου λαμπρόν ὄρωρε σέλας).

In der zweiten Version fehlt Boötes völlig. In der dritten Version wird Boötes von der Bezeichnung καλός begleitet (καλοῦ Βοώτου).

Im Corpus Anacreonticum bezeichnet das Adjektiv καλός oft die Götter. Es hat u.a. die Bedeutung „schön“. Viermal wird dieses Adjektiv mit Λυαῖος verknüpft (vgl. Anacreont. 4, 20; 40, 9; 43, 13; 45, 8). Dagegen wird Boötes nirgendwo als „schön“ bezeichnet. Aus den mythischen Erzählungen, in denen er vorkommt, kann man dazu nichts erschließen.

Das Adjektiv καλός ist ein häufiges Attribut für ἀστήρ (vgl. Hom. Il. 401, A.P. 5, 201, 1f.). Man kann die Vermutung äußern, dass καλός in unserem Gedicht die Bedeutung „leuchtend“ hat. Auf eine solche Interpretation weist die folgende Stelle hin, die wir bei Eustathios finden (ad Il. 5, 7 p. 513, 42–46) ὁμοιον γὰρ διάδηλον εἶπεῖν καὶ φανερώτατον, καθότι συγγενῇ ἀλλήλοις καὶ τὸ δαῖν καὶ τὸ φαίνειν, ὧν ἐκ μὲν τοῦ δαῖν ὁ δῆλος, ἐκ δὲ τοῦ φαίνειν ὁ φανερός, ὁ καὶ καλὸς διὰ τὴ φαῦσιν, ὡς ταυτίζεσθαι οὕτω τὸ καλὸν ἀστέρα καθ' Ὅμηρον καὶ φανερώτατον ἀστέρα, ὃς πάντῳ ὑκείωται τῷ ἐνταῦθα παραβολικῶς δαιομένῳ πυρί, ὡς ἀπὸ τοῦ αἶθρην παραγόμενος, ὃ ταῦτόν τῳ δαῖν ἐστίν.

12–21: Die bei Gellius überlieferte Version (i) endet folgenderweise: „fertige für mich Weinstöcke an / und von ihnen herabhängend Weintrauben / < ... > / und als goldene die Trauben zerstampfend / zusammen mit dem schönen Lyaaios / Eros und Bathyllos.“

Die Version in der Anthologia Palatina endet: „aber grünende Weinstöcke / und lachende Weintrauben / mit dem schönen Lyaaios.“

Die Version, die zusammen mit den anderen Gedichten in Handschrift P überliefert ist, endet: „Mache mir Weinstöcke / und Weintrauben davon herabhängend / und weinlesende Mainaden. / Mache einen Weinkelter / und ληνο-

⁷⁴ Vgl. Eur. Hipp. 172 στυγνὸν δὲ ὄφρῳν νέφος αὐξάνεται; vgl. Bion Epit. 74 στυγνὸν Ἄδωνιν; vgl. A.P. 12, 176, 1 (Straton von Sardes, 2. Jh.) Στυγνὸς δὴ τί, Μένιππε, κατεσκέπασαι μέχρι πέζης; A.P. 12, 42, 1–3 (Dioscorides, 3. Jh. v. Chr.) Βλέψον ἐς Ἑρμογένην ... / ... / καὶ στυγνὴ ὄφρῳν λύσεις τάσιν; vgl. A.P. 11, 386, 1 (Palladas, 4. Jh.) Στυγνὴν τὴν Νίκην τις ἰδὼν ..., καὶ στυγνὴν ὄφρῳν λύσεις τάσιν.

βάτας πατοῦντας, / lachend die Satyrn / und goldene Erogen / und Kythereia lächelnd / zusammen mit dem schönen Lyaaios.⁷⁵

Campbell bemerkt dazu: „The version in the Anacreontea is a clumsy late expansion: Aphrodite repeats Cythere, Love follows Loves, 16, 17, 19 have an unexpected choriambic opening (or false quantities), 18 has a false quantity, ληνοβάτης ‘treader’ is a late word.“

Die Entstehungszeit dieser Version des Gedichts liegt tatsächlich später. Jedoch trifft die Bezeichnung des Gedichts als „clumsy“ nicht zu. Die Wiederholung Ἔρωτα κάφροδίτην (Anakreont. 4 iii, 21) gehört offensichtlich nicht zum Text und West hat sie zu Recht ausgeschlossen. Außerdem sollte die Tatsache, dass in den Versen 16, 17, 19 Anaklasis vorkommt, nicht unbedingt als unerwartet bezeichnet werden, denn mehrere Gedichte (21, 36, 39, 51, 54) des Corpus haben ein solches Metrum.

Die Szene ist zwar einfach dargestellt, aber mit dem Ziel, ein Bild dionysischer Stimmung zu malen, bei der keiner der Begleiter des Dionysos fehlt. Wir erkennen, dass Erntezeit ist. Eine solche Darstellung ist auch auf dem homerischen Schild vorhanden (vgl. Hom. Il. 18, 561–72), wo aber das göttliche Element völlig fehlt. Stattdessen werden Mädchen und Jungen beschrieben, die die Körbe mit den Weintrauben tragen. Zwischen diesen befindet sich ein Junge, der die φόρμιγξ spielt und schön singt. Alle beteiligen sich und singen und tanzen dazu.

4 iii

15–17 ποίει δὲ ληνὸν οἴνου / ληνοβάτας πατοῦντας / τοὺς Σατύρους γελῶντας:

In der ersten Version des Gellius (4 i) fehlen die Satyrn und in der zweiten Version sind es die Weinbeeren und nicht die Satyrn, die lachen, eine kühne Metapher (vgl. Anakreont 4 ii, 13 βότρυας γελῶντας).

Bezüglich der Syntax dieser Verse müssen ein paar Bemerkungen gemacht werden. Sie kann auf zwei Weisen erklärt werden: Entweder nehmen wir an, dass das Verb ποίει drei Objekte hat, nämlich ληνόν, ληνοβάτας, τοὺς Σατύρους – in diesem Fall müssen wir ein Komma nach πατοῦντας ansetzen –, oder wir nehmen an, dass ποίει zwei Objekte hat, nämlich ληνόν und τοὺς Σατύρους. In diesem Fall hat ληνοβάτας eine prädikative Funktion und πατοῦντας ist ein Partizip, das als eine prädikative Ergänzung zum Objekt Σατύρους fungiert.

⁷⁵ Anakreont. 4 iii, 15–20.

Die Satyrn werden mit allen Aspekten des Weins assoziiert, vom Anbau bis zum Genuss (Heinze 1999). Satyrn, die mit den Füßen Weinbeeren zertreten, sind ein Motiv, das häufig in der griechischen Kunst erscheint. Athenaios erzählt von der dionysischen Prozession in Alexandria in der Zeit des Ptolemaios Philadelphos: (vgl. Athen. 5, 199 a ἐξῆς εἶλκετο τετράκυκλος... ἐφ' ἧς κατεσκεύαστο ληνός... πλήρης σταφυλῆς. ἐπάτουν δὲ ἐξήκοντα Σάτυροι πρὸς αὐλὸν ᾄδοντες μέλος ἐπιλήγιον).

17 τοὺς Σατύρους γελῶντας: Das Lachen tritt häufig im Corpus als Element dionysischer Stimmung auf. Der Künstler soll die dargestellten Städte als lachende zeigen (vgl. Anakreont. 3, 6 πόλεις ... γελώσας, ebenfalls die Charites (5, 15) Χάριτας ... γελώσας, wie auch den lachenden Himeros (57, 26) Ἔρος Ἴμερος γελῶν τε; außerdem deklariert der anakreontische Dichter, er wolle, bevor das Ende komme, mit dem schönen Lyaos (vgl. Anakreont. 40, 8) spielen, lachen und tanzen. Zusätzlich wird der Rausch durch das Lachen begleitet (vgl. Anakreont. 43,3 μεθύωμεν ἄβρὰ γελῶντες; 44, 5 πίνωμεν ἄβρὰ γελῶντες).

Dionysos selbst wird in einem Hymnos eines unbekannten Verfassers der A.P. als γελῶν bezeichnet (vgl. A.P. 9, 525, 4), und bei Philostrat wird Γέλως personifiziert und als Traband des Dionysos dargestellt (Phil. Mai. Im. 1, 25, 3).

Anakreontisches Gedicht 6

Στέφος πλέκων ποτ' εὔρον
ἐν τοῖς ῥόδοις Ἔρωτα,
καὶ τῶν πτερῶν κατασχών
ἐβάπτισ' εἰς τὸν οἶνον,
λαβὼν δ' ἔπιον αὐτόν·
καὶ νῦν ἔσω μελῶν μου
πτεροῖσι γαργαλίζει.

Einmal einen Kranz bindend fand ich
inmitten der Rosen Eros,
und ihn an den Flügeln festhaltend
tauchte ich ihn in den Wein ein,
5 nahm und trank ihn;
und nun in meinen (G)Liedern
kitzelt er mich mit seinen Flügeln.

Das 6. Gedicht wird von Niketas Eugenianos imitiert, der im 12. Jh. n. Chr. den gereimten erotischen Roman Βιβλία τῶν κατὰ Δροσίλλαν καὶ Χαρικλέα geschrieben hat. Eugenianos lässt sich von vielen altgriechischen Autoren beeinflussen und so auch vom Corpus Anacreonticum.⁸⁶

Vgl. Nic. Eug. De Dros. 3, 139–145:

Ἔρωσ δυσαντίβλεπτος ὀπλοτοξότης,
κῶνωψ φανεῖς ὤλισθεν ἔνδον τοῦ σκύφου.
ὄν καὶ πεπωκὼς γαργαλίζομαι τάλας
ἐκ τῶν πτερύγων ἔνδοθεν τῆς καρδίας,
καὶ μέχρι τοῦ νῦν – τῆς ὀδύνης, τοῦ πόνου –
κνήθει με καὶ δάκνει με, καὶ κακῶς ἔχω.

Eros, dessen Blick man nur schwer erwidern kann und der mit einem Bogen bewaffnet ist, erschien als Mücke und rutschte in den Becher.

Und nachdem ich ihn getrunken habe, kitzelt er mich
mit seinen Flügeln in meinem Herz, mich Armen,
und bis jetzt – was für ein Schmerz und Weh –
kratzt und beißt er mich, und mir geht es schlecht.

Das vorliegende Gedicht kommt auch im 7. Buch des planudeischen Codex vor, der aber auf dem Manuscript der A.P. basiert.⁸⁷ Es hat die Nr. 388 in dem der A.P. angefügten 16. Buch. Planudes hat es dem Dichter Iulianus von Ägypten⁸⁸ zugeschrieben.

Das 6. Gedicht fängt mit zwei Versen an, die eine Szene darstellen: Das lyrische Ich flicht einen Kranz aus Rosen und findet dabei Eros. Das Adverb ποτε (V. 1) stellt das ganze in die Vergangenheit und steht im Gegensatz zu dem Ad-

⁸⁶ Siehe die Indices in Conca 1990.

⁸⁷ Siehe dazu Cameron 1993, 17.

⁸⁸ Zu Iulianus siehe Schulte 1991.

verb νῦν, das sich im letzten Teil des Gedichts befindet (V. 6). Den ersten zwei Versen folgt die Reaktion des Ichs, nachdem es Eros gesehen hat, die aus drei Handlungen besteht (V. 4–6): das Ich greift nach den Flügeln des Eros, es taucht ihn in den Wein ein, und schließlich trinkt es ihn. Die letzten zwei Verse stellen Eros als „gefangen“ und in den G-Liedern des Ichs kitzelnd dar.

1f. Στέφος πλέκων ποτ' εὔρον / ἐν τοῖς ῥόδοις Ἔρωτα: Die dargestellte Szene – Eros in einem Garten (hier zwischen Rosen) – ist typisch für Eros Darstellungen. Eine fast gleiche Szene kommt in Longos' *Daphnis und Chloe* (2,4,1) vor, in der Philetas in seinen Garten hineintritt und dort Eros sieht, der spielt und Früchte pflückt. Hunter⁸⁹ weist bezüglich dieses Verses auf Platons Symposion hin (196 a ἀνανθεῖ γὰρ καὶ ἀπηνθηκότι καὶ σώματι καὶ ψυχῇ καὶ ἄλλῳ ὅτρωον οὐκ ἐνίζει Ἔρωσ, οὗ δ' ἄν εὐανθὴς τε καὶ εὐώδης τόπος ᾗ, ἐνταῦθα δὲ καὶ ἵζει καὶ μένει).⁹⁰

3f. καὶ τῶν περῶν κατασχών / ἐβάπτισ' εἰς τὸν οἶνον: Bemerkenswert ist, dass Eros als ein geflügeltes Wesen dargestellt wird, das so klein ist, dass man es verschlingen kann. Aber warum taucht der Dichter Eros in den Wein ein? Offensichtlich isst er ihn als Tragma; dies war eine Delikatesse, die den Weinkonsum begleitete.⁹¹

Zu dieser Zeit ist Eros von den tragischen Tönen der archaischen und klassischen Zeit befreit. Es fehlt die tiefe, herzergreifende Agonie der Sappho, das quälende Pathos der Phaidra oder der Medea oder die Hingabe des ansonsten eher provokanten Archilochos (fr. 193 West: δύστηνος ἔγκεμαι πόθῳ / ἄψυχος, χαλεπήσι θεῶν ὀδύνῃσι νῆκτι / πεπαρμένος δι' ὀστέων).

Im vorliegenden Gedicht sieht Eros wie ein kleines Insekt aus, das einfach ergriffen und verschlungen werden kann. Er verliert dabei jedoch seine aufreizende Wirkung nicht.

5 λαβών δ' ἔπιον αὐτόν: Zum Gebrauch des Partizips λαβών siehe: LSJ λαμβάνω s.v. I 12 „λαβών frequently seems pleonastic, but adds dramatic effect λαβών κύσε χεῖρα took and kissed.“

Das Trinken der Liebe scheint ein Motiv zu sein. Campbell weist anlässlich dieses Verses auf ein Fragment des echten Anakreon hin: PMG 450 Anakreon

⁸⁹ Vgl. Hunter 1983, 31.

⁹⁰ „Wo etwas nicht blüht oder wo es verwelkt, ein Leib oder eine Seele oder sonst etwas, da wohnt Eros nicht darin; wo dagegen ein blüteschöner und wohlduftender Ort ist, da nimmt er bleibenden Wohnsitz“ (Übersetzung von Rufener 2000, 73).

⁹¹ Dalby 2003, 330, s.v. Tragemata.

ἔρωτα πίνων, cf. Serv. In Verg. Aen. 1, 749, I p. 209 Thilo-Hagen: bibebat amorem: adlusit ad convivium.

Müller (2010, 210) weist anlässlich dieses Gedichts auf die Anacreon-Fragmente 57 G (eleg. 4 West) οἶνοπότης δὲ πεποίημαι und PMG 373 (93 G) Ἑρίστησα μὲν ἱτρίου λεπτοῦ μικρὸν ἀποκλάς, / οἴνου δ' ἔξέπιον κάδον, νῦν δ' ἄβρως ἐρόεσσαν / ψάλλω πηκτίδα τῇ φίλῃ κωμάζων + παιδί ἄβρῃ† hin, weil das lyrische Ich in dem vorliegenden anacreontischen Gedicht als Weintrinkender dargestellt ist. Es erhebt sich aber die Frage, ob die Parallelisierung der Texte sinnvoll ist, nur weil das Ich in beiden Fällen Wein trinkt. Eine direkte Anspielung auf die Fragmente des Anacreon ist hier m. E. nicht ersichtlich.

6f. καὶ νῦν ἔσω μελῶν μου / πτεροῖσι γαργαλίζει: Rosenmeyer (1992, 206f.) erwähnt in Bezug auf diesen Vers eine Stelle in Platons *Phaidros*, in der die verliebte Seele sich Gefieder wachsen lässt und daher ein Kitzeln fühlt. Platon parallelisiert dieses Verfahren mit dem des zahnenden Kindes und sagt: (Plat. Phdr. 251 c): ταῦτόν δὴ πέπονθεν ἡ τοῦ πτεροφυεῖν ἀρχομένου ψυχὴ· ζεῖ τε καὶ ἀγανακτεῖ καὶ γαργαλίζεται φύουσα τὰ πτερά: „so geht es der Seele dessen, dem das Gefieder zu wachsen beginnt: Sie kocht und fühlt ein Unbehagen und ein Jucken, wenn sie das Gefieder hervorbringt.“⁹²

Rosenmeyer sieht zwischen dem vorliegenden Gedicht und der Stelle im *Phaidros* 251 c einen direkten Bezug: „If the anacreontic poet had chosen another verb to express ‘tickling’, the resulting image would still be humorous, fresh, and evocative of an erotic topos; but the additional level of meaning retrieved from Plato’s (most probably earlier) usage of the term leads to an increased poetic dimension, a perception by the reader of literary interconnectedness.“ Hier erhebt sich aber einerseits die Frage, welches andere Verb verwendet werden könnte, um die Bedeutung des γαργαλίζειν mittels der Flügel besser hervorheben zu können. Andererseits geht aus einem Fragment des Komödiendichters Hegesippos (fr. 1, 13–16 K.-A.), das Athenaios tradiert, hervor, dass das Verb γαργαλίζω nicht nur in einem erotischen Kontext gebraucht wird, sondern auch in einem Kontext, der auch auf ein erfreuliches Gefühl⁹³ überhaupt deutet.

Was hier noch zu bemerken bleibt, ist die Doppelbedeutung des Wortes μελῶν (Glieder und Lieder), die das Interpretieren des sechsten Verses variiert

⁹² Übersetzung von Heitsch 1997.

⁹³ Vgl. Hegesippus fr. 1, 13–16 K.-A. τοῦπίθημα τῆς χύτρας / ἀφελὼν ἐποίησα τοὺς δακρύνοντας γελᾶν / τοιοῦτος ἔνδοθεν τις ἐν τῷ σώματι / διέδραμε γαργαλισμὸς ὡς ὄντων γάμων (Übersetzung bei Friedrich 1999). Das Kitzeln ist normalerweise mit dem Gefühl der Freude und der Anregung anlässlich eines erfreulichen Ereignisses verbunden.

und bereichert: Eros soll sich sowohl im Inneren des Ichs als auch in dessen Liedern auswirken.

Anakreontisches Gedicht 11

Ἔρωτα κήρινόν τις νεηνίης ἐπώλει· ἐγὼ δέ οἱ παραστάς ‘πόσου θέλεις’ ἔφην ‘σοι τὸ τυχθὲν ἐκπρίωμαι,’ ὃ δ’ εἶπε δωριάζων ‘λάβ’ αὐτὸν ὀππόσου λῆις. ὅπως (δ’) ἂν ἐκμάθῃς πᾶν, οὐκ εἰμὶ κηροτέχνας, ἀλλ’ οὐ θέλω συνοικεῖν Ἔρωτι παντορέκται.’ ‘δὸς οὖν, δὸς αὐτὸν ἡμῖν δραχμῆς, καλὸν σύνευνον.’	5	Einen wächsernen Eros verkaufte ein Jüngling; und ich trat zu ihm und sagte: „Für wie viel soll ich dir das Werk abkaufen?“ Und er sagte auf dorisch: „Nimm ihn für wieviel du willst. Damit du aber alles weißt: Ich bin kein Wachskünstler, aber ich will nicht zusammenleben mit Eros, dem Allesbegehrenden.“ „Gib also, gib ihn uns für eine Drachme, den schönen Schlafge- sellten.“
Ἔρως, σὺ δ’ εὐθέως με πύρωσον· εἰ δὲ μή, σὺ κατὰ φλογός τακῆσσι.	15	Und du, Eros, entflamme mich sogleich; sonst sollst du im Feuer schmelzen.

Der Dichter des elften Gedichtes beschreibt einen Handel, in dem ein dorischer Verkäufer ein Wachsabbild des Gottes Eros verkauft. Das Gedicht fängt mit einer neutralen Beschreibung an (V. 1–2) und fährt mit einem lebhaften Dialog fort. Das Ich sieht den Jungen, der den wächsernen Eros verkauft. Im dritten Vers nähert sich das Ich dem Verkäufer und frag ihn nach dem Preis (V. 4f.). Der Verkäufer antwortet in dorischer Sprache und offenbart ihm, warum er den Eros verkaufen will (V. 6–11). Die enthusiastische Reaktion des Ichs, das den Verkäufer wiederholt auffordert, ihm den Eros zu geben, enthalten die Verse 12f. Das Gedicht erreicht schließlich seinen Höhepunkt (V. 14–16) damit, dass das Ich sich an den Eros wendet und ihm droht, es werde ihn schmelzen, falls Eros das Ich nicht in Liebe entbrennen lasse.

1 Ἔρωτα κήρινόν τις / νεηνίης ἐπώλει: „Aus Wachs formte man Kleinplastiken als Kinderspielzeug, Spielfiguren, Hausgötter, Götterstatuen, Zierfrüchte, allerlei Tiere, Büsten und sogar lebensgroße Figuren“ (Hünemörder 2003; vgl. Babr. 30, 1 γλύψας ἐπώλει λύγδινόν τις Ἑρμείην).

Rosenmeyer (1992, 171–3) vertritt die Meinung, dass die Transaktion, die im 11. Gedicht stattfindet, eine Anspielung in sich hat, dass der zum Verkauf angebotene Gegenstand nicht nur ein wächserner Eros ist. Sie meint, dass der junge

Verkäufer im Grunde sich selbst verkauft und nicht ein Abbild. In diese Interpretationsrichtung könnten vielleicht das Epigramm A. P. 5, 81 (Ἡ τὰ ρόδα, ροδόεσσαν ἔχεις χάριν· ἀλλὰ τί πωλεῖς; / σαυτήν, ἢ τὰ ρόδα; ἢ ἐ συναμφοτέρα; „He du, die du die Rosen verkaufst, du bist so schön wie eine Rose ... Aber sag mal, was verkaufst du wirklich? Dich selbst? Oder Rosen? Oder beides zugleich?“) und das Epigramm A. P. 5, 178 (Meleager, um 100 v. Chr.) weisen.

Das Wort σύνευνον lässt beim ersten Anschein fast keinen Zweifel daran, dass κήρινος Ἔρωσ tatsächlich eine lebendige Person ist (vgl. Eur. Med. 1001 ἄλλα ξυνοικεῖ πόσις συνεύνω; vgl. Soph. Ai. 1300f. ὅστις ... ἐμὴν ἴσχει ξύνευνον μητέρ'). Gegen die Ansicht, dass es um einen Sklaven geht, gibt es jedoch die folgenden Einwände. Das Problem dieser Argumentation besteht darin, dass der Anfang und das Ende des Gedichtes verdeutlichen, dass κήρινος Ἔρωσ tatsächlich das Abbild eines Gottes ist. Im ersten Vers wird klar, dass ein Gegenstand verkauft wird (V. 1f. Ἔρωτα κήρινόν τις / νεηνίης ἐπώλει), und am Ende des Gedichtes äußert das lyrische Ich die Verfluchung, das Abbild solle im Feuer schmelzen (V. 15f. σύ / κατὰ φλογὸς τακῆσι). Außerdem sollte man in Erwägung ziehen, dass ein wächsernes Abbild tatsächlich die Funktion des σύνευνος übernehmen könnte. Laodameia z.B. ließ ein Abbild ihres Mannes herstellen, als Protesilaos gestorben war (vgl. Apollod. Epit. Vat. 3, 29 τοῦτου (ἢ suppl. Bücheler) γυνὴ Λαοδάμεια καὶ μετὰ θάνατον ἦρα, καὶ ποιήσασα εἶδωλον Πρωτεσίλαωι παραπλήσιον κτλ.). Hyginus erwähnt eine Bronzestatue (vgl. Hyg. Fab. 103, 1 fecit simulacrum aereum), während Ovid von einer Statue aus Wachs berichtet (vgl. Ov. Her. 13, 152 quae referat vultus est mihi cera tuos), mit der sich Laodameia tröstete und die sie als den echten Protesilaos liebte. (Für eine detaillierte Darstellung der Fälle, in denen der Verliebte die abwesende geliebte Person durch ein Abbild ersetzt und verehrt, siehe Reeson 2001, 199–205.) Dass die Statue des Geliebten als σύνευνος fungiert, wird auch bei Eustathios (ad. Il. 2. 701 p. 325, 24f.: εὗρεν ἐκείνην ἀγάλματι αὐτοῦ περικειμένην) aufgezeigt.

Laut der Version des Hyginus befiehlt Laodameias Vater das Verbrennen der Statue, und deshalb wirft sich die verzweifelte Laodameia selbst ins Feuer (vgl. Hyg. Fab. 104, 3 iussit signum ... comburi). Bemerkenswert ist, dass das lyrische Ich des elften Gedichtes in der Wallung seines Begehrens auch die Drohung ausspricht, dass Eros' Abbild im Feuer schmelzen solle, falls es den Dichter nicht vor Liebe entbrennen ließe (vgl. V. 14–16).

3–5 ἐγὼ δέ οἱ παραστάς / ‘πόσου θέλεις’ ἔφην ‘σοι / τὸ τυχθὲν ἐκπρίωμαι;’

Diese Stelle bietet eine kleine Szene des alltäglichen Lebens, nämlich eine Marktszene; vgl. A. P. 12, 8, 3f. (ἐπιστάς δ' ἡσυχος αὐτῷ / φημί· ‘Πόσου πωλεῖς τὸν σὸν ἐμοὶ στέφανον;’ Meleager, um 100 v. Chr.).

7–11: Die Wörter ὀππόσου (ὀπόσος), λῆις (2 Sing. Ind. Präs. von θέλω, παντορέκται sind die mit δωριάζων in V. 6 angekündigten dorischen Elemente, die dieses Stück enthält.

παντορέκτης ist ein Adjektiv mit zwei Bedeutungen, da man es sowohl von ῥέζω als auch von ὀρέγομαι ableiten kann. Man könnte diese Stelle also einerseits auf die erste Bedeutung zurückführen, die sich von πᾶν und ῥέζω ableitet und auf die bekannte Eigenschaft des Eros hinweist, nämlich, dass er πανοῦργος = listig, fintenreich sei (vgl. Pl. Symp. 203d 6 ἀεὶ τινὰς πλέκων μηχανάς), oder einfach im Sinn von ‚viele ἔργα schaffend‘ (vgl. Hom. Il. 10, 524f. ἔργα, / ὅσοι ἄνδρες ῥέξαντες). Falls wir diese Bedeutung annehmen, lässt sich die Vermutung äußern, dass der Verkäufer sich der Statue entledigen möchte, weil sie möglicherweise eine magische, störende Tätigkeit ausübt, wie z. B. die kleine Statue des Hippokrates in Lukians Werk Φιλοψευδεῖς (Kap. 21), die in der Nacht um das Haus herumgeht und alles durcheinander bringt.

Die Bedeutung des Adjektives παντορέκτης könnte aber auch von πᾶν und ὀρέγομαι abgeleitet und dann mit dem Begriff ‚unersättlich‘ erklärt werden. Diese Bedeutung findet man bei Schriftstellern des 4. Jh.s n. Chr.: vgl. Porph. De Abst. 1, 42, 1, [Z. 27f.] τοῦτο καὶ τῶν κυνικῶν τινὰς παντορέκτας ἐποίησεν; Eus. Demonstr. Ev. 3, 5, 69 τοὺς τε μαθητὰς αὐτοῦ τοιαῦτα παρ’ αὐτοῦ δεδιδαγμένους παντορέκτας γεγονέναι; Adam. Phys. 1, 16, [Z. 13–15] εἰ δὲ καὶ μικρότεροι εἶεν καὶ κοῖλοι, χεῖρους, ὠμόφρονες, ἐπίβουλοι, κρυψίνους, παντορέκται; 2, 41 [Z. 13].

13 δραχμῆς: „In der zweiten Hälfte des 1. Jhdts v. Chr. konnte sich ein Sklave in Thessalien freikaufen zu einem Preis von ungefähr 21 attischen Drachmen.“¹¹⁰ In diesem Gedicht bietet der Dichter dem Verkäufer eine Drachme für das wächserne Abbild des Gottes. Aus einem Epigramm des Antipater von Thessalonike (1 Jh. v. Chr.) der A.P. (5, 109, 1f.: Δραχμῆς Εὐρώπην τὴν Ἀτθίδα μήτε φοβηθεῖς / μηδένα μήτ’ ἄλλως ἀντιλέγουσαν ἔχε) ist es ersichtlich, dass sich ein Mann den Beischlaf mit einer Frau für nur eine Drachme erkaufen kann (vgl. Philodemus GP 3183–3185). Diese Tatsache könnte den Eindruck erwecken, dass der zu verkaufende Gegenstand eine lebende Person sei, was aber in der Tat schwer vorstellbar ist.

16 κατὰ φλογὸς τακῆσι: In diesem Vers wird die Drohung geäußert, dass das wächserne Abbild des Eros schmelzen solle. Jedoch sind es in einigen hellenistischen Epigrammen und auch bei Pindar die Menschen oder die Herzen der

¹¹⁰ Vgl. Franke/Hirmer 1972, 33.

Menschen, die genau wie Wachs schmelzen: vgl. Pind. Enc. fr. 123, 10f. Sn.-M. ἀλλ' ἐγὼ τᾷς ἑκατι κηρὸς ὡς δαχθεὶς ἔλῃ / ἱρᾶν μελισσᾶν τάκομαι; A. P. 5, 210, 1f (Asclepiades, 4. Jh. v. Chr.) Τῷ θαλλῷ Διδύμη με συνήρπασεν· ὦμοι, ἐγὼ δὲ / τήκομαι ὡς κηρὸς παρ πυρί, κάλλος ὀρώων; A. P. 12, 72, 3f. (Meleager, um 100 v. Chr.) ὁ ... ἀϋπνος / Δᾶμις ... / ἀποψύχει πνεῦμα ... / σχέτλιος, Ἡράκλειτον ἰδών· ἔστη γὰρ ὑπ' αὐγὰς / ὀφθαλμῶν βληθεὶς κηρὸς ἐς ἀνθρακίην; A. P. 5, 236, 7 (Paulus Silentiarius, 6. Jh. n. Chr.) αὐτὰρ ἐγὼ ζωὸς μὲν ἐὼν κατατήκομαι οἷστρω); vgl. auch Anakreon fr. 459 PMG τακερὸς Ἔρωος.

Der Dichter bedroht den Gott auf eine dreiste Weise. Die alten Götter werden manchmal in der späteren antiken Literatur „mit unverhohlener Verachtung behandelt“¹¹¹. Im Corpus Anacreonticum sind kaum tiefe religiöse Gefühle zu bemerken (vgl. hierzu Anacreont. 32, 12 τί δὲ γῆι χέειν μάταια).

¹¹¹ Nilsson 1961, 559 ff.