

Nur zum persönlichen Gebrauch

BERND MANUWALD:

Der Kyklop als Dichter
Bemerkungen zu Theokrit, *Eid.* 11

Bei seiner Erörterung eines strittigen und für das Verständnis des Gedichtes wichtigen Problems der Rahmenpartie von *Eid.* 11 (vv. 1–18; 80f.) kam W. DEUSE zu dem einleuchtenden Ergebnis, Theokrit habe durch einen scheinbaren Widerspruch den Leser auf den Unterschied zwischen einem (bloß dilettantischen) Singen als Ausdruck des unerwiderten Sehns nach Galateia und dem Singen als wahrer Musenkunst, wie sie sich im Lied des Kyklopen (vv. 19–79) darstelle und die allein Liebesleid heilen könne, aufmerksam machen wollen¹. Theokrit hebt in der Tat den im Eidyllion wiedergegebenen Gesang des Kyklopen vom sonstigen Singen Polyphems sehr deutlich ab. Dessen wiederholtes und, was seinen Liebesschmerz angeht, weder im Sinne der Erfüllung wirkendes noch von der Liebe erlösendes Singen fand nämlich am tangreichen Strand statt (vv. 13f.), das Lied aber, mit dem er das wirksame φάρμακον fand, auf hohem Fels (ἐπὶ πέτρας ὑψηλᾶς, vv. 17f.). Das entscheidende Lied hat Theokrit also im wörtlichen Sinne auf höherem Niveau angesiedelt und damit deutlich über die anderen Lieder des Kyklopen gestellt². Diesem Vorgehen Theokrits ent-

¹ Vgl. den vorausgehenden Beitrag: W. DEUSE, *Dichtung als Heilmittel gegen die Liebe. Zum 11. Idyll Theokrits*, o. 59–76.

² Daß der hohe Fels überhaupt eine mehr als äußerliche Bedeutung hat, scheint als erster Interpret S. L. RADT erkannt zu haben, wenn er sagt: „Dass Polyphem sich für dieses Lied auf einen hohen Felsen setzt, und nicht, wie bisher, ἐπ’ αἰónος . . . φυκιοέσσας (14) symbolisiert, wie mir scheint, den Sieg über seine Verliebtheit, den er sich mit eben diesem Lied erringt.“ (*Theocritea*, Mnemosyne IV 24, 1971, 251–259, hier: 255f.). Jedoch wird zunächst nur eine höhere Qualität des Singens ausgedrückt, die dann freilich zum Erfolg führt. — Als Zeichen für unterschiedliche Arten des Singens versteht die Lokalitätsveränderung Polyphems St. F. WALKER (*Theocritus*, Boston 1980 [Twayne’s World Authors Series 609], 74): „. . . , but the second and, therapeutically speaking, *decisive* song he sings from a high rock overlooking the sea; it is a song sung on a hill, that is, a pastoral song. This pastoral song is no mere lover’s lament, but rather a conscious summoning and activation through song of the creative powers of erotic sublimation. The Cyclops sings in order to cure his dangerously depressed state of mind, not in order to woo Galatea.“ WALKER unterscheidet die beiden Arten des Singens ohne Anhalt am Text inhaltlich. Der Zusammenhang lehrt nur, daß Polyphem mit seinem wirksamen Singen die schwer zu erlangende Musenkunst gefunden haben muß (vv. 1–18). Und es trifft auch nicht zu, daß der Kyklop *b e w u ß t* eine bestimmte Art des Singens wählt und sich *h e i l e n* *w i l l*, wobei er nicht bestrebt wäre, um Galateia zu werben (vgl. dazu u. 80f.). Im

spricht seine Schlußbemerkung (vv. 80f.), wo er die Weise, durch die Polyphem mit seiner Liebe zurechtkam³, nicht mehr mit dem ambivalenten αἰδεῖν, das ja auch die wirkungslosen Lieder bezeichnen kann, sondern mit μουσίσδειν benennt. Damit deutet er auf die Pieriden, das einzige Heilmittel gegen den Eros (vv. 1—3), hin und sagt zugleich ausdrücklich, daß der Kyklop (sc. mit dem vorgetragenen Lied) die schwer erreichbare Musenkunst erlangt hat.

Geht man von diesen Gegebenheiten aus, dann müßte sich am Liede Polyphems, auch wenn der Sänger ein zwar menschlich fühlender⁴, aber ungeschlechter Kyklop ist, eine besondere Kunstfertigkeit beobachten lassen (jedenfalls im Hinblick auf die heilende Wirkung des Gesangs). Gerade beim Verständnis der Kunst des Kyklophenliedes befriedigt der gegenwärtige Forschungsstand in verschiedener Hinsicht aber nicht völlig. Einerseits wurden immer wieder (u.a. von F. KLINGNER) Behauptungen von der Art aufgestellt, das Liedweise eine lockere, geradezu sprunghafte Gedankenfolge auf⁵. Sogar eine „Kyklophenmetrik“ hat man im Lied beobachtet⁶. Solche Auffassungen ließen sich jedenfalls nicht leicht mit der von Theokrit festgestellten Musenkunst, die der Kyklop erlangt haben soll, vereinbaren, und man müßte sich dann fragen, ob

übrigen liegt (abgesehen davon, daß die Frage in unserem Zusammenhang nicht relevant erscheint) der Gedanke an ein pastorales Ambiente des Singens fern, da der Meerbereich, wo sich der Kyklop befindet (vv. 13ff.), deutlich von der grünen Weide der Schafe (vv. 12f.) geschieden wird; vgl. G. O. HUTCHINSON, *Hellenistic Poetry*, Oxford 1988, 181f.

³ Zur Bedeutung von ἐπιόμαινεν (v. 80) vgl. zuletzt DEUSE, 70, Anm. 46.

⁴ Zum Wandel der Gestalt des Kyklophen gegenüber Homer und Philoxenos vgl. zusammenfassend A. E.-A. HORSTMANN, *Ironie und Humor bei Theokrit*, Meisenheim 1976 (Beitr. z. Klass. Phil. 67), 82f.

⁵ Vgl. F. KLINGNER (*Virgil. Griechische Einflüsse* [1956], jetzt in: ders., *Studien zur griechischen und römischen Literatur*, Zürich, Stuttgart 1964, 278—295, hier: 283): „Was die Form betrifft, so hat Virgil [sc. in ecl. 2] den Ablauf der Motive so geregelt, daß er den raschen, sprunghaften Wechsel der Gedanken bei Theokrit nicht nachzubilden versucht, . . .“. Th. G. ROSENMEYER (*The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley etc. 1969, 60): „The series is discontinuous, a fine example of what Frost calls ‚giving way to undirected associations . . . as of a hot afternoon in the life of a grasshopper.‘ The order of ideas is not unnatural: but it is not inconceivable that a different ordering might have done equally well.“ G. K. GALINSKY (*Virgil's Second Eclogue: Its Theme and Relation to the Eclogue Book*, C&M 26, 1967, 161—191, hier: 163): „ . . . loosely connected and seemingly endless catalogue of the Cyclops' complaints and offerings, . . .“ (dagegen schon R. SCHMIEL, *Theocritus 11: The Purbblind Poet*, CJ 70, 1975, 32—36, hier: 34 Anm. 8). A. BROOKE (*Theocritus' Idyll 11: A Study in Pastoral*, Arethusa 4, 1971, 73—81, hier: 75): „ . . . , the song appears to be loosely constructed and to follow the wandering impulses of the Cyclops' distracted condition“ (es folgt eine gewisse Einschränkung dieser Aussage).

⁶ Vgl. R. STARK, *Theocritea*, Maia 15, 1963, 359—385, hier: 374.

nicht ein Widerspruch zwischen Rahmenteil und Lied bestünde⁷, oder gar, ob sich die Deutung der Rahmenpartie überhaupt halten ließe. Andererseits liegen zwar Interpretationen vor, nach denen das Lied als besonders kunstvoll verstanden werden soll, vor allem, was seinen Aufbau angeht⁸. Aber diese Analysen stimmen nicht miteinander überein, und neben beachtenswerten Beobachtungen finden sich auch Ansichten, die nicht in gleicher Weise im Text begründet sind.

Bei dem Versuch, die Kunstgestalt des Liedes nach Form und Gedankenführung unter dem Gesichtspunkt seiner heilenden Wirkung genauer zu bestimmen, steht man allerdings gleich vor der Schwierigkeit, aus dem Kyklophenlied, wie es Theokrit verfaßt hat, das, was die Kunstfertigkeit des Kyklophen ausmacht, herauskristallisieren zu müssen. Denn nicht alles, was der Kyklop singt, kann in jedem Aspekt als Teil des heilenden Liedes verstanden werden. Es gibt eine Ebene des Kyklophenliedes, auf der Theokrit zwar durch den Kyklophen spricht, in Wirklichkeit aber gewissermaßen über den Kopf Polyphems hinweg unmittelbar mit dem Leser. Wenn z.B. der Kyklop den möglicherweise zu Schiff kommenden Fremden erwähnt, bei dem er schwimmen lernen könnte (vv. 60f.), dann liegt einerseits das treuherzig-ernste, aus seiner Situation heraus verständliche Bemühen vor, sich mit dem Element der geliebten Galateia vertraut zu machen, andererseits verständigt sich aber Theokrit gleichsam augenzwinkernd mit dem wissenden Leser über die naiv-unbewußte Anspielung Polyphems bezüglich des Fremden, der einst zur Kyklopheninsel gelangen wird. Diese Ebene der ironischen Verfremdung, die sich im Kyklophenlied entweder darin zeigt, daß Polyphem auf Dinge anspielt, die er selbst nicht verstehen kann, oder daß er indirekt so charakterisiert wird, daß der Leser Gelegenheit hat, sich über das schlichte Gemüt des Kyklophen zu amüsieren, ist zwar Kunst Theokrits, kann aber, da sie nur beiläufig und zufällig mit dem Anliegen des schmerzlich Verliebten zu tun hat, nicht die Musenkunst sein, mit der es dem Kyklophen sich zu heilen gelingt. Die Frage nach der Musenkunst des Kyklophen muß sich also auf das naiv-ernste Bemühen Polyphems beziehen, seine Geliebte zu besingen, was im Falle des künstlerischen Gelingens zur Befreiung führt. Gewiß mag die Trennung der

⁷ Eine beabsichtigte Diskrepanz nimmt offenbar HUTCHINSON (183) an, wenn ich seine Ausführungen recht verstehe: „ . . . ; the poetry of the Cyclops quite reverses the earlier suggestions of emotional seriousness and artistic excellence. In the introduction poetry is seen both as the work of goddesses (3, 6), and as difficult of attainment (4). The song of the Cyclops, when seen as art produced by him, is ludicrous.“ „ . . . , we set the convincing poetry of the poet Theocritus against the ridiculous poetry of his creation Polyphemus. The manipulation of the two levels is central to the effect of the poem.“ Vgl. auch ebd. 180. — Meine folgenden Ausführungen verstehe ich zugleich auch als Widerlegung dieser These.

⁸ Vgl. bes.: K. WITTE, *Der Bukoliker Virgil. Die Entstehungsgeschichte einer römischen Literaturgattung*, Stuttgart 1922, 5f.; E. PFEIFFER, *Virgils Bukolika. Untersuchungen zum Formproblem*, Stuttgart 1933, 2ff.; U. OTT, *Die Kunst des Gegensatzes in Theokrits Hirtengedichten*, Hildesheim, New York 1969 (Spudasmata 22), 199ff.

Ebenen nicht immer ohne weiteres möglich sein und vielleicht etwas akademisch anmuten⁹. Aber Theokrit selbst spricht ja von der Leistung des Kyklophen, und Kallimachos macht in seinem Epigramm 46 Pf. das Spiel mit, wenn er Polyphem als Finder des Zaubergesangs und den Kyklophen als nicht ungelehrt bezeichnet (vv. 1f.)¹⁰. Was Theokrit und Kallimachos recht ist, darf dem modernen Philologen wohl billig sein. Ich möchte daher im folgenden der Einfachheit halber für den Kyklophen das Lied insoweit in Anspruch nehmen, als es nicht als unmittelbare Kontaktaufnahme Theokrits mit dem Leser verstanden werden muß¹¹.

Der Kyklop wird dadurch von seiner unerwiderten Liebe geheilt, daß er zur Vernunft kommt (vgl. vv. 73—79, bes. 74)¹². Jedenfalls ist dies das ‚Ergebnis‘ des Liedes, freilich, was man sogleich als ein Paradoxon festhalten muß, ein Ergebnis, das der Kyklop überhaupt nicht erstrebt hat; denn er singt nicht mit dem Ziel, zu sich selbst zu kommen oder um sich einfach durch ein Sich-Aussprechen in seinem Kummer Erleichterung zu verschaffen, sondern was er mit seinem Liede erreichen möchte, ist die Erfüllung seiner Liebe, indem er mit Galateia zusammensein kann, am liebsten in der Weise, daß Galateia zu ihm kommt, wie seine zweimalige entsprechende Aufforderung an sie zeigt (vv. 42 u. 63). Es besteht also ein Gegensatz zwischen subjektiver Absicht und objektiver Wirkung des Liedes¹³. Wenn nun Polyphem eine Musenkunst findet, die ihm auf eine

⁹ Wohin es führen kann, wenn man die Ebenen nicht trennt, zeigt in extremer Weise WALKER (a.O. 75), wenn er sagt „... Polyphemus is making fun of himself ...“ und von des Kyklophen „self-mockery“ spricht.

¹⁰ Zum Bezug des Epigramms auf Theokrit, *Eid.* 11 vgl. G. SCHLATTER, *Theokrit und Kallimachos*, Diss. Zürich 1941, 19—25; *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, ed. by A. S. F. GOW and D. L. PAGE, vol. II, Cambridge 1965, 157. — Das Epigramm (das als Ganzes wohl ironisch zu verstehen ist) wird hier nur insoweit herangezogen, als Kallimachos eine Formulierung gewählt hat, die sich allein auf die Fähigkeiten des Kyklophen und nicht auf die seines Gestalters Theokrit bezieht.

¹¹ Ohne den Gesichtspunkt der heilenden Wirkung zu berücksichtigen, differenziert N. HOPKINSON die Sicht des Kyklophen gegenüber der des Lesers (*A Hellenistic Anthology, selected and edited by N. H.*, Cambridge 1988 [Cambridge Greek and Latin Classics], 149). — Zwei Ebenen in *Eid.* 11 insgesamt unterscheidet BROOKE (79), insofern Theokrit zugleich der objektive Kommentator des Rahmens als auch der engagierte Liebhaber des Liedes sei. Diese Art der Unterscheidung der Ebenen entspricht aber nicht der Fiktion des Gedichtes. BROOKE stellt denn auch aufgrund ihrer Voraussetzung Mängel fest: Der Dichter sei nicht in der Lage, seine objektive Rolle auf den Rahmen zu beschränken und müsse durch seine ironischen Anspielungen auf die Odyssee in das Lied selbst eindringen. Sie spricht in diesem Zusammenhang von „slight awkwardness and uneasiness“, die Theokrit sonst gemieden habe. — Von wieder anderen Ebenen geht HUTCHINSON aus; vgl. o. Anm. 7.

¹² Zur Frage des Ausmaßes der Heilung vgl. u. 87f.

¹³ Ganz unter dem Aspekt des Kommens zu „self-awareness“ sieht das Lied des Kyklophen E. B. HOLTSMARK, *Poetry as Self-Enlightenment: Theocritus 11*, TAPhA 97, 1966, 253—259 (unter Berufung auf STARK, 368—370, der in allerdings sehr viel gemäß-

Weise zur Erlösung verhilft, an die er gar nicht gedacht hatte¹⁴, so ist zu untersuchen, worin sich diese so besonders und unerwartet wirkende Kunst zeigt¹⁵. Ich konzentriere mich dabei auf einige wichtige Züge der Kunstfertigkeit Polyphems.

Das Lied des Kyklophen mit seinen vielfältigen Binnenbezügen läßt sich nach den wesentlichen Einschnitten in vier größere Komplexe gliedern¹⁶, wobei zwei kürzere Versgruppen (19—29; 72—79) die in der Mitte liegenden umfanglicheren Teile (30—53; 54—71) einrahmen.

größerer Form die Heilwirkung des Liedes darin gesehen hatte, daß der Kyklop die Illusion als solche erkenne). Aber ob *Eid.* 11 wirklich eine alexandrinische Version des γνῶθι σαυτὸν ist (HOLTSMARK 259), darf bezweifelt werden. Zunächst einmal fehlt jeglicher Wille zur Selbsterkenntnis. Dann ist der Gegensatz zu den ὀρθαὶ μανίαι (v. 11), worin der Kyklop anfänglich befangen war, das ποῦν ἔχειν (v. 74), das sich im Körbe-Flechten und Futter-Machen für die Lämmer zeigen würde. Auch wird man nicht ohne weiteres sagen können, daß Polyphem zu einer grundsätzlichen Einsicht von der Art kommt, „... that he may see that his love and Galatea's love cannot find a common meeting ground“ (259). Dafür ist die von Polyphem gezogene Quintessenz: τὰν παρεοῖσαν ἀμελεγεῖ τί τὸν φεύγοντα δῶκεϊς; (v. 75) denn doch zu handfest. Das soll freilich nicht heißen, daß das Vernünftigwerden des Kyklophen nicht auch mit einer Zunahme der Bewußtheit von seiner Situation verknüpft ist, wie sich im folgenden noch zeigen wird, jedoch ist HOLTSMARKS Deutung insgesamt von einem zu weitgehenden Psychologisieren belastet. — Im übrigen bemerkt HOLTSMARK zwar zu Recht, Theokrit meine, „that it is not any kind of song or poetry which will avail, but only that particular kind which brings the singer to self-awareness“ (253), kann aber nicht zureichend erklären, welches diese besondere Art von Dichtung ist. Warum genügt keine prosaische Selbstreflexion?

¹⁴ Auf den Gegensatz zwischen der ursprünglichen Intention des Sängers und dem durch das Singen eingetretenen Ergebnis weisen ROSENMEYER (166f.) und BROOKE (79f.) hin.

¹⁵ Als Komos aufgrund von Motivparallelen zu *Eid.* 3 (vgl. zu dieser Parallelität aber auch schon Ph.-E. LEGRAND, *Étude sur Théocrite*, Paris 1898 [Ndr. 1968], 111f.) versteht das Lied des Kyklophen F. CAIRNS, *Generic Composition in Greek and Latin Poetry*, Edinburgh 1972, 143—147. Ihm folgt I. M. LE M. DU QUESNAY, der freilich darüber hinaus das Ende des Liedes (vv. 72ff.) als *renuntiatio amoris* einordnet (*From Polyphemus to Corydon. Virgil, Eclogue 2 and the Idylls of Theocritus*, in: D. WEST, T. WOODMAN [edd.], *Creative Imagination and Latin Literature*, Cambridge 1979, 35—69; 206—221, hier: 45—47). Solche typologischen Zuordnungen sind gewiß hilfreich, wenn man erkennen will, aus welchem Umkreis die verwendeten Motive eigentlich stammen und wie sie im Einzelfall abgewandelt werden. Doch zeigt gerade der vorliegende Fall auch die Grenzen der Methode. Denn beim Lied des Kyklophen stellt sich nicht in erster Linie die Frage, wie man klassifizieren muß, sondern, ‚generisch‘ ausgedrückt, warum denn ein poetisches Gebilde, das als Komos wenigstens beginnt, überhaupt als *renuntiatio amoris* enden kann.

¹⁶ Von einer Einteilung in diese vier Abschnitte geht auch HOLTSMARK (254) aus, allerdings ohne eigentliche Begründung oder zureichende Beschreibung. Seine Gliederung fand in späteren Arbeiten (z.B. BROOKE, SCHMIEL) keine Beachtung.

Im ersten Abschnitt (vv. 19—29) geht es um die gegenwärtige Situation — Galateia erwidert die Liebe Polyphems nicht (vv. 19—24) — und die Vorgeschichte der Liebe (vv. 25—29), wobei dieses zweite Thema wieder in die Zustandsbeschreibung mündet (τὴν δ' οὐ μέλει, v. 29, nimmt ἀποβάλλη, v. 19, auf). Das gibt uns das Recht, nach v. 29 einen kompositionsbestimmenden Einschnitt anzunehmen; aber auch die zwei Themen sind formal deutlich markiert, indem sich bereits v. 24 ein Ring schließt, da φεύγεις (v. 24) ebenfalls sachlich mit ἀποβάλλη (v. 19) korrespondiert. Zeigt sich in diesen Dingen schon ein kompositorisches Vermögen, das nichts mit ironischer Distanzierung zu tun hat und das wir deswegen gemäß der gesetzten Prämisse der Kunst des Kyklophen zuweisen dürfen, so belegen auch Einzelbeobachtungen, wie artifiziell Polyphem dichten kann. Die Epitheta in den vv. 20—21, welche die Schönheit und Anmut Galateias bezeichnen, sind in Kola zu drei, zwei, zwei und wieder drei Wörtern geordnet, wobei die mittleren Kola noch chiasmisch gestellt sind¹⁷. Der Kyklop tritt hier aber nicht nur als Formkünstler auf, er ist auch literarisch gebildet, insofern er Sapphos hyperbolische Komparative verwenden kann¹⁸. Während es allerdings bei Sappho heißt: γάλακτος λευκότερα, ἵππου γαυροτέρα (fr. 156 L.-P.), hat Polyphem daraus seiner Erlebnis- und Tätigkeitssphäre entsprechend ‚weißer als Quark‘ und ‚ausgelassener als ein Kalb‘ gemacht. Hier erkennen wir zugleich jene Ebene der komischen Verfremdung, auf der sich Theokrit unmittelbar an den Leser wendet. Ähnlich geht Theokrit auch bei vv. 22—24 vor: Polyphems formale Kunst zeigt sich etwa in dreimaliger Stellung des Verbs am Versanfang, in dem Parallelismus ὄκκα γλυκὺς ὕπνος ἔχη με — ὄκκα γλυκὺς ὕπνος ἀνή με. Wenn sich Polyphem einbildet, Galateia komme, wenn er schlafe, gehe weg, wenn er erwache, dann ergibt sich daraus aber auch, wie er am Anfang seines Liedes noch ganz im Wahn befangen ist, und es liegt wieder ein Beispiel dafür vor, auf welche Weise sich Theokrit und Leser unmittelbar über die Naivität des Kyklophen verständigen können¹⁹.

Der zweite Teil des Liedes, der erste der mittleren Großabschnitte (vv. 30—53), enthält die eigentliche Werbung um Galateia und stellt gleichzeitig das

¹⁷ Vgl. E. W. SPOFFORD, *Theocritus and Polyphemus*, AJPh 90, 1969, 22—35, hier: 30. — Zur kunstvollen Gestaltung der Versgruppe 19—24 vgl. auch O. RIBBECK, *Theokriteische Studien*, RhM 17, 1862, 543—577, hier: 565. — Der Sachverhalt ist offenbar von R. W. GARSON nicht bemerkt worden, wenn er zu den vv. 20f. feststellt: „The monotonous construction reflects Polyphemus' lack of inspiration.“ (*Formal Aspects of Theocritean Comparisons*, CPh 68, 1973, 56—58, hier: 57).

¹⁸ Vgl. Sappho fr. 156 L.-P.; dazu K. TREU (Hg.), *Sappho*, griechisch und deutsch, München 1979, 229.

¹⁹ Die bislang angeführten Beispiele für die oben (S. 79f.) unterschiedenen zwei Ebenen des Liedes mögen genügen. Da es um den Zusammenhang zwischen künstlerischer Gestaltung und heilender Wirkung des Liedes geht, kann im folgenden darauf verzichtet werden, die natürlich auch weiterhin gegebene Ebene der ironischen Verfremdung jeweils zu erläutern.

formal kunstvollste, harmonisch ausgewogenste Stück des Liedes dar. Der Kyklop setzt mit einer ersten Erkenntnis (γινώσκω, v. 30) neu ein; es handelt sich nicht um ein grundsätzliches Gewährwerden der völligen Aussichtslosigkeit seines Strebens, sondern um die Einsicht in ein Liebeshindernis, von dem er hoffen kann, es durch andere Vorzüge auszugleichen (oder gar, es zu beseitigen), seine Häßlichkeit, verursacht durch die riesige zottige Braue und das e i n e Auge darunter²⁰. Diesen einleitenden vier Versen (30—33) folgt eine Gruppe mit acht Versen (34—41), in denen Polyphem seinen Besitz und seine Kunstfertigkeit hervorhebt, die geeignet sein könnten, seine Häßlichkeit aufzuwiegen. Dabei beziehen sich die letzten zwei Verse (40f.; τράφω κτλ.) auf den ersten (v. 34; βόσκω) in der Form der Ringkomposition zurück. Auch der nächste Abschnitt der Werbung umfaßt acht Verse (42—49) und entspricht der voraufgehenden Gruppe insofern, als auch hier Vorzüge dargelegt werden, nämlich des Lebens in der Höhle des Kyklophen gegenüber dem Leben im Meer. Wiederum läßt sich das Mittel der Ringkomposition feststellen, aber diesmal im Vergleich zu der voraufgehenden Versgruppe spiegelsymmetrisch angewandt. Der letzte Vers (49) greift mit dem Gedanken, wer wohl Meer und Wogen dem Leben in der Höhle und seinen Annehmlichkeiten vorzöge (komparativischer Ausdruck), auf die zwei ersten Verse (42f.) zurück, der Aufforderung, zu ihm zu kommen (was Galateia keine Nachteile brächte [komparativischer Ausdruck]) und dem Meer seinen Lauf zu lassen.

Zum Schluß seiner Werbung kommt der Kyklop — in vier Versen (50—53) und mit deutlichen Wortwiederholungen — auf das zu Beginn genannte Haupthindernis der Verwirklichung seines Liebestrebens zurück, seine Zottigkeit, und bietet (falls alle als Ausgleich aufgezählten Vorzüge nicht ausreichen sollten) sich Galateia zur totalen Korrektur an — Eichenholz und unermüdliche Glut unter der Asche ständen ja zur Verfügung²¹.

²⁰ OTT sieht als ersten Sinnabschnitt die vv. 19—33 („Darstellung der Liebessituation“) an, wobei er die vv. 20f. („Schönheit Galateias“) und 30—33 („Häßlichkeit Polyphems“) als korrespondierend betrachtet (200f.). — Daß diese Entsprechung im Gedicht auch besteht, wird man nicht bestreiten. Aber in den vv. 30—33 geht es nicht in gleicher Weise um die Liebessituation, wie in den vv. 19—29 die bestehende Lage (und die Vorgeschichte) der Gegenstand war (vgl. o.). Vielmehr beschäftigt sich Polyphem mit der Ursache für seinen leidvollen Zustand, was bereits den Versuch vorbereitet, das von ihm erkannte Liebeshindernis auszugleichen oder gar zu beseitigen. Insbesondere hat aber OTT weder die bereits erwähnten Textsignale beobachtet, nach denen sich die vv. 19—29 zu einer relativen Einheit zusammenschließen, noch die gleich anzuführenden, nach denen die vv. 30—33 zu der Versgruppe 30—53 gehören.

²¹ Daß jedenfalls v. 51 nicht metaphorisch gemeint ist (zur weiteren Entwicklung des Feuermotivs s. gleich im folgenden), wird man mit OTT (197 Anm. 568), HORSTMANN (86 mit Anm. 311) und HUTCHINSON (181 Anm. 60) gegen A. S. F. GOW (*On Three Passages of Theocritus*, CQ 13, 1919, 20—23, hier: 20f.; ders., *Theocritus, ed. with a Transl. and Comm.*, vol. II, Cambridge 1952, 217) und BROOKE (77) annehmen müssen.

Die eigentliche Werbung ist also symmetrisch in Teilen zu 4:8:8:4 Versen aufgebaut und im Kleinen wie im Großen in der Form der Ringkomposition angelegt²². Genau in der Mitte — soweit bei gerader Verszahl möglich — steht am Beginn der zweiten Achtergruppe (v. 42) das zentrale Anliegen: Komm zu mir!

Demgegenüber läßt der dritte Abschnitt des Liedes (der zweite große Mittelteil, vv. 54—71) an seinem Beginn einen fundamentalen psychischen Umschwung erkennen²³. Er ist begründet in der unausgesprochenen Einsicht Polyphems, daß er so, wie er es sich erhofft hatte, Galateia nicht für sich gewinnen kann. Diese Einsicht liegt in der logischen, vom Kyklopen nicht beabsichtigten Konsequenz seiner bisherigen Werbung, vor allem dessen, was durch die letzten vier Verse (50—53) des vorausgehenden Großabschnitts ausgedrückt wird. Denn die Vorstellung der gewissermaßen kosmetischen Anwendung des Feuers entwickelt und steigert sich in zweifacher Weise²⁴. Das Feuer wird einerseits zur

²² Ein Teil der dargelegten Beobachtungen findet sich bereits bei WITTE (5f.): Die Gliederung des Abschnitts vv. 30—53 (den er freilich hauptsächlich in zwei Gruppen von zwölf Versen zerlegt) in Teile zu 4:8:8:4 Versen und die wörtlichen Beziehungen zwischen den vv. 30—33 und 50—53 (v. 31 *λασία* — v. 33 *εἰς δ' ὀφθαλμός*: v. 50 *λασιώτερος* — v. 53 *τὸν ἐν' ὀφθαλμόν*). PFEIFFER (3 Anm. 3) hat m.E. unbegründet widersprochen. Danach scheint die These WITTES in Vergessenheit geraten zu sein. — Im übrigen unterscheidet sich WITTES (rein im Formalen und Zahlenmäßigen bleibende) Auffassung von der hier vertretenen Aufbauanalyse dadurch, daß er das Lied insgesamt in fünf Abschnitte (vv. 19—29, 30—41, 42—53, 54—66 u. 67—79) gegliedert ansieht. Die gleiche Einteilung vertritt übrigens auch SCHMIEL (32), offenbar ohne Kenntnis von WITTE.

²³ Vom Abbrechen des Gedankenganges (nach v. 53) spricht H. ERBSE (*Dichtkunst und Medizin in Theokrits 11. Idyll*, MH 22, 1965, 232—236, hier: 233). — Die Berechtigung, an dieser Stelle einen tieferen Einschnitt anzunehmen, ergibt sich außer aus der Gedankenführung auch durch die, wie gezeigt, Geschlossenheit der Versgruppe 30—53. Beides wird von jenen verkannt, die eine durchgehende Werbung um Galateia von v. 30 (PFEIFFER 2f.) oder v. 34 (OTT 201—204) bis v. 66 annehmen. Gewiß kann man bei den vv. 54ff. insofern noch von Werbung sprechen, als das Bemühen um Galateia weitergeht, aber die eigentliche Werbung, der Versuch Polyphems, mit seinen Vorzügen Galateia für seine Lebensweise zu gewinnen, ist zunächst einmal gescheitert. Bezeichnenderweise werden die nachfolgenden Bemühungen um Galateia zunehmend kürzer (vv. 54—62; 63—66). Und wenn Polyphem dabei Galateia noch einmal zu sich holen will, dann haben sich die Bedingungen doch sehr geändert (vgl. u. 86) und der Gedanke bricht schnell ab. Eine „gleichbleibende [von mir gesperrt] Werbeabsicht Polyphems“ anzunehmen (so OTT 204 Anm. 582) wird daher der seelischen Entwicklung des Kyklopen nicht gerecht. So wirkt denn auch OTTs Versuch, in den vv. 34—66 einen ringkompositorischen Aufbau nachzuweisen, woraus sich die gleichbleibende Werbeabsicht ergeben soll (vgl. bes. 204), im einzelnen recht gezwungen.

²⁴ Vgl. auch R. J. CHOLMELEY, *The Idylls of Theocritus, ed. with Intr. and Notes*, London 1919, 270: „There is a quaint confusion of the ideas of literal burning and of the fire of love.“

Flamme der Liebe, durch die sich Polyphem von Galateia auch die Seele verbrennen ließe, andererseits bleibt es das reale Feuer, dafür wird aber in der Sicht des Kyklopen ein noch wertvollerer Bestandteil seiner selbst zum Verbrennen dargeboten: das einzige Auge — Galateia nähme gleichsam die Rolle des Odysseus vorweg²⁵ —, das Süßeste, was er hat. Offenkundig löst der abwegige Gedanke, die Häßlichkeit eines unentbehrlichen Körperteiles durch dessen völlige Vernichtung beseitigen zu wollen, die Erkenntnis aus, daß der eingeschlagene Weg nicht zum Ziel führen kann. — Es kommt allerdings noch etwas anderes hinzu. Wenn die Heilung des Kyklopen schließlich durch Musenkunst bewirkt werden wird und sie darin besteht, daß er zur Vernunft kommt, dann kann es kein Zufall sein, daß der Durchbruch zu größerer Bewußtheit, die aufkommende Einsicht in die Hoffnungslosigkeit seines bisherigen Strebens, gerade nach diesem Abschnitt einsetzt, der nicht nur durch eine folgerichtige Gedankenentwicklung, sondern auch durch höchste formale Ausgefeiltheit ausgezeichnet ist.

Der Umschwung bringt auch eine Veränderung der dichterischen Form mit sich. Das zunehmend sich durchsetzende Bewußtsein läßt die aufgrund der Einheitlichkeit des Anliegens ausbalancierte Harmonie nicht mehr zu. Statt der symmetrischen, vierteiligen Komposition im vorausgehenden Abschnitt finden wir jetzt (vv. 54ff.) ein dreigliedriges Hin und Her (vv. 54—62; 63—66; 67—71) mit Passagen verschiedener Länge (9:4:5 Verse), bei denen jeweils die (unausgesprochene) Einsicht in die Unmöglichkeit oder Unerreichbarkeit des Erstrebten den nächsten Gedanken aus sich hervortreibt, bis sich die Möglichkeiten für die ursprünglich gewollte Lösung erschöpft haben.

Dieses Prinzip regelt nicht nur die Abfolge der drei genannten Textstücke, sondern gilt schon für das Wiedereinsetzen der Bemühung Polyphems um Galateia auf der Grundlage der irrationalen Absicht, nun, da sie nicht kommt, seinerseits zu ihr zu gehen (vv. 54—62). Es ist darüberhinaus auch innerhalb dieses Passus neben anderem, aus dem sich eine wachsende Bewußtheit des Kyklopen von seiner Situation ergibt, zu beobachten: Wenn Polyphem beklagt, daß ihn seine Mutter ohne Kiemen geboren habe, mit deren Hilfe er zu Galateia hinabtauchen und ihr die Hand küssen könnte — falls sie Küsse auf den Mund nicht will (vv. 54—56), dann ist die unwirkliche Vorstellung, wie ein Fisch zu Galateia kommen zu können, mit einer realistischen Einschätzung der Distanz verbunden, die Galateia ihm gegenüber zeigen könnte. Als Zeichen zunehmender Bewußtheit kann man auch die Klügelei verstehen, daß die Blumen, die Polyphem Galateia gerne brächte, ja gar nicht in derselben Jahreszeit blühen (vv. 56—59)²⁶. Da auch der Wunsch, schwimmen zu lernen — eine wirklichkeitsnähere

²⁵ Vgl. auch BROOKE 77.

²⁶ Daß Polyphem eigentlich gerne beide Sorten Blumen brächte, sich dann aber einen Selbststeinwand macht, zeigt RADT 256 (gegen die Erklärung, die GOW in seinem Kommentar gibt).

Alternative²⁷ zu den nicht vorhandenen Kiemen — allenfalls mit dem Element, in dem Galateia lebt, vertraut machte, aber nicht zu ihr führt, ist auch die Überlegung, daß Polyphem zu Galateia gehen könnte, gescheitert (vv. 60—62).

Also folgt ein erneutes Bemühen, Galateia an sich zu ziehen (vv. 63—66). Man könnte zunächst denken, daß sich Polyphems Gedanken im Kreise drehen und er in v. 63 wieder an derselben Stelle angelangt ist, an der er v. 42 bereits war. Tatsächlich entsprechen sich die Verse, in denen jeweils zu Beginn der zweiten Hälfte der großen Mittelteile die Aufforderung an Galateia gerichtet wird, zu Polyphem bzw. herauszukommen. Doch was v. 42 noch im hoffnungsvollen Imperativ gesagt worden war, ist in v. 63 bezeichnenderweise zum Optativ abgeschwächt, und statt auf seine Besitztümer und Fähigkeiten als Anreiz für Galateia zu vertrauen, kann sich Polyphem jetzt nur vorstellen, daß Galateia sein Hirtenleben dann mit ihm teilt, wenn sie ‚vergißt‘, nach Hause zurückzukehren, gerade so, wie er es tut, wenn er hier sitzt. Die Verse dokumentieren nicht nur ein Zurückschrauben der Hoffnungen Polyphems, ein Nachlassen der *μανία*, sondern auch eine weitere Stufe seines Bewußtwerdens: Bislang vergaß er einfach, nach Hause zu gehen (vgl. vv. 12ff.), jetzt weiß er, daß er vergißt. Auch wird man seinen Versuch, Galateia in sein übliches Tagewerk hineinzuziehen, schon als einen Schritt zu einem wiederkehrenden Pflichtbewußtsein des Kyklopen verstehen dürfen. Aber welch ein Gegensatz zwischen der blumenpflückenden und mit Pretiosen umworbenen Galateia und der Hirtin, Melkgehilfin und Käserin, die sie nun wäre!

Die Unmöglichkeit dieses letzten Ansinnens muß Polyphem bewußt geworden sein, doch statt sich unmittelbar einzugestehen, daß er auch unter diesen Bedingungen Galateia nicht gewinnen kann, sucht der Kyklop — vielleicht schon ein Zeichen aufkommender psychischer Gesundheit — die Verantwortung dafür bei einem anderen, in seiner kindlichen Art eben bei der Mutter (vv. 67—71): Sie ist an allem schuld, sie hat sich niemals bei Galateia für ihn verwandt, obwohl sie ihn doch vor Kummer dahinschwinden sieht. So will er der Mutter sagen, daß ihm alles weh tue (Kopf und Füße gleichzeitig!), damit sie sich gräme, wie auch er sich grämt²⁸.

²⁷ Zur sprachlichen Auffassung von v. 60 vgl. RADT 256; vgl. auch BROOKE 77.

²⁸ Die Auffassung der vv. 54—71 als kompositorischer Einheit weicht von solchen Analysen ab, die einen Einschnitt nach v. 66 annehmen, wobei dann entweder die vv. 67—79 als zusammengehöriger Schlußabschnitt betrachtet (WITTE 5f.; OTT 204f.; SCHMIEL 32) oder in zwei eigenständige Abschnitte (vv. 67—71; 72—79) unterteilt werden (PFEIFFER 3). Einen Einschnitt nach v. 66 anzusetzen scheint dadurch gerechtfertigt, daß man sagen könnte, bis dahin reiche die Werbung (im weiteren Sinne) Polyphems; denn in den vv. 67—71 geht es um einen Vorwurf an die Mutter, sie habe seine Bemühungen nicht unterstützt. Jedoch ist eine solche Betrachtungsweise gewiß nicht die einzig mögliche und auch kaum die angemessene. Es wurde darauf hingewiesen, daß man zwischen ‚Werbung‘ und ‚Werbung‘ doch sehr unterscheiden muß (vgl. o. Anm. 23). Wesentlich

Die (nun erstmals artikulierte, v. 72) Einsicht in die Absurdität des infantilen Gedankens, sich durch ‚Bestrafung‘ der angeblich Schuldigen Erleichterung verschaffen zu können, läßt Polyphem im Schlußteil (vv. 72—79) innerhalb der Gedankenbewegung seines Liedes endgültig (was sein Verhältnis zu Galateia angeht) zur Vernunft kommen. Er ruft sich zur Ordnung, und sein Selbstbewußtsein erwacht wieder. Der Schluß des Kyklophenliedes ist kunstvoll auf den Anfang des Liedes (vv. 19ff.) zurückbezogen. Setzte das Lied mit einer Anrede an Galateia ein (ὦ Λευκά Γαλάτεια), so spricht der wieder zu sich gekommene Polyphem zu sich selbst (v. 72 ὦ Κύκλωψ Κύκλωψ). Dem an Galateia gerichteten τί τὸν φιλέοντ' ἀποβάλλη; (v. 19) entspricht das an den Kyklopen selbst gewandte τί τὸν φεύγοντα διώκεις; (v. 75), um nur die wichtigsten Bezüge zu nennen. Wie der Anfang (vv. 19—29), so ist auch der Schluß zweigeteilt, indem Polyphem von der Selbstanrede in den vv. 72—76 zur Ich-Aussage in den vv. 77—79 übergeht: Formales Zeichen des auch inhaltlich ausgedrückten (ἐν τῷ γὰ κήγῳν τις φαίνομαι ἡμεν, v. 79) wiedergewonnenen Selbstbewußtseins²⁹.

Ob sich Polyphem seine Chancen bei den Mädchen an Land nur einbildet oder nicht, kann offenbleiben. Für die (jedenfalls vorläufige) psychische Gesundheit reicht auch die Einbildung. Es täte der Deutung m.E. keinen Abbruch, wenn man annähme, die Heilung des Kyklopen sei nicht von Dauer. In der Tat kann der Schluß zu der Vermutung Anlaß geben, eine Wiederholung des unglücklichen Verliebtseins sei nicht ausgeschlossen. Trotzdem bleibt die Macht wahrer Dichtung³⁰ so groß, daß sie selbst einen Kyklopen, wenigstens zeitwei-

ist der psychische Umschwung nach dem Scheitern der eigentlichen Werbung (vv. 30—53), so daß sich die vv. 54—71 zwanglos als mehr oder weniger verzweifelte Versuche, mit diesem Scheitern fertigzuwerden, zusammenschließen. Dazu gehören ebenso die illusionären Bestrebungen, Galateia auf andere Weise für sich zu gewinnen, wie der Gedanke, für alle Unbill die Mutter verantwortlich zu machen. Jedenfalls liegt ohne Zweifel ein starker inhaltlicher wie formaler Einschnitt zwischen den vv. 71 u. 72 vor. Nach seiner absurden Idee kommt der Kyklop zur Vernunft und drückt selbst sein Erstaunen über die vorausgehenden Überlegungen mit der Frage aus: πᾶ τὰς φρένας ἐκπεπτόσασαι; (v. 72). Formal ist der Einschnitt durch die der Anrede an Galateia (v. 19) korrespondierende Selbstanrede des Kyklopen (v. 72) angezeigt. Werden so die vv. 67—71 nach unten abgegrenzt, so gibt es auch für ihre Zugehörigkeit zu der größeren Gruppe vv. 54—71 ein Textsignal: Jeweils im ersten Vers der Abschnitte vv. 54—62 und 67—71 kommt der Ausdruck ἄ μήτηρ vor, und zwar in der gleichen gedanklichen Richtung; in v. 54 ist ein leiser Vorwurf gegen die Mutter impliziert, in v. 67 tritt ein solcher dann beherrschend hervor. (Das zweimalige ἄ μήτηρ ist von WITTE, 6, zwar rein äußerlich beobachtet, aber nicht eigentlich inhaltlich und für die Komposition im Großen ausgewertet worden). Es ist außerdem wohl kaum ein Zufall, wenn sich bei der hier vertretenen Aufbauanalyse das bereits erwähnte Phänomen ergibt, daß die Aufforderungen an Galateia, zu Polyphem zu kommen (vv. 42 u. 63), jeweils in der Mitte der Großabschnitte stehen.

²⁹ Die Erkenntnis, daß auch der Schluß zweigeteilt ist, verdanke ich L. SPINA, Neapel.

³⁰ Vgl. ERBSE 235: „Das Kyklophenlied wird nun [sc. gegenüber Philoxenos] zu einem Preislied auf die Macht der Poesie, ...“; vgl. auch H. PARRY, *Circe and the Poets*:

se, von der Qual des Eros erlösen kann. Man muß ja nicht postulieren, Theokrit habe sagen wollen, ein einziges gelungenes Lied befreie für immer von der Liebe. Das wäre allenfalls bei einem Leben in der Dichtung denkbar, und dafür genügt nicht ein Kyklop, der im Sonderfall auch einmal dichten kann, sondern dazu bedarf es eher eines Lykidas, wie er uns in den Thalysien entgegentritt und dessen Lied (*Eid.* 7, 52—89) man so verstehen kann, daß der Eros in einem wahrer Dichtung geweihten Leben sublimiert wird³¹.

Analysiert man das Lied in der vorgeführten Weise, dann bestätigt sich die eingangs ausgesprochene Erwartung, daß sich in diesem Lied, wenn es denn als φάρμακον gegen die unglückliche Liebe wirkt, die Musenkunst nachweisen lassen müsse, welche die Heilung herbeiführt. Man kann das Lied, gerade wenn man es aus der Perspektive des fiktiven Dichters Polyphem betrachtet und beiseite läßt, was Theokrit dem Leser unmittelbar vermittelt, als in Form und Gedankenbewegung der ihm zugeschriebenen Wirkung vollkommen adäquat verstehen. In besonderem Maße zeigt sich diese Kunst in der signifikant unterschiedlichen, der jeweiligen Situation angemessenen Gestaltung der Mittelteile. Der metrische Befund spricht nicht gegen eine solche Einschätzung des Liedes. Er ist kaum so zu deuten, daß Theokrit das Lied als kunstlos habe erscheinen lassen wollen³².

Theocritus IX. 35—36, ICS 12, 1, 1987, 7—21, hier: 10—13. Beide Autoren gehen jedoch insofern von anderen Voraussetzungen aus, als der grundlegende Unterschied zwischen dem ἀείδειν von v. 13 und demjenigen von v. 18 nicht erkannt ist.

³¹ SCHMIEL geht zu weit, wenn er in bezug auf die Heilung „a complete failure“ annimmt (36), ebenfalls HORSTMANN (99—103), wenn er eine Heilung Polyphems auch hinsichtlich Galateias bestreitet und nur von „künstlichem ‚Desinteresse‘“ (101) und „‚Linderung‘“ (103) (sc. der Liebe zu Galateia) spricht. Beweis für diese gänzlich ironische Auffassung des *Eid.* 11 ist für HORSTMANN vor allem *Eid.* 6: „Der Polyphem von Id. 6, der sich gegenüber Galateia spröde stellt, ist mit dem des Schlusses von Id. 11 ‚identisch‘“ (101). — Die Tatsache, daß in beiden Gedichten die Beziehung zwischen Polyphem und Galateia eine Rolle spielt und die Texte (was die Psychologie der Liebe angeht) als Gegenstücke und als aufeinander bezogen verstanden werden können, berechtigt noch nicht dazu, beide Eidyllia als eine Art fortlaufenden Liebesroman zu lesen und damit für das Ende von *Eid.* 11 bei Polyphem dieselbe Haltung zu postulieren, wie sie in *Eid.* 6 ausgedrückt ist. Der Schluß von *Eid.* 11 gibt, für sich betrachtet, keinen Hinweis auf ein gespieltes Desinteresse Polyphems an Galateia. Wenigstens für jetzt ist Polyphem von der Liebe zu Galateia losgekommen. Das schließt, wie schon angedeutet, nicht aus, daß Polyphem wieder in eine vergleichbare Liebessituation geraten könnte, vielleicht noch nicht einmal einen späteren ‚Rückfall‘ hinsichtlich Galateias. Jedoch sind solche Spekulationen angesichts der Polyphem zuteil gewordenen Befreiung müßig.

³² STARKS These von einer „Kyklopenmetrik“ (373f.), wiederaufgenommen von OTT (198 Anm. 571), G. FABIANO (*Fluctuation in Theocritus' Style*, GRBS 12, 1971, 517—537, hier: 519) und HORSTMANN (85), geht aus von Bemerkungen, die U. v.

Der Kyklop singt, weil er verliebt ist: insofern lehrt ihn Eros dichten, er singt, um Galateia zu gewinnen. Dabei gelingt ihm einmal — nach vielen vergeblichen Versuchen — ein künstlerisch so herausragendes Lied auf Galateia, daß er von der unglücklichen Liebe zu ihr befreit wird. Paradoxerweise bildet Eros also einerseits den Anstoß zum Singen, wird er andererseits, wenn der Gesang zu poetischer Kunst gelangt ist, durch das Lied überwunden: Nur mit, nicht gegen

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF machte (*Die Textgeschichte der griechischen Bukoliker*, Berlin 1906 [Philologische Untersuchungen 18], 159 Anm. 1; 255f.). WILAMOWITZ hatte nichts eigentlich Fehlerhaftes (ausgenommen das elidierte τ von $\delta\tau\iota$ in den vv. 54 u. 79), sondern nur gehäufte Härten festgestellt, die er offenbar mit einer frühen Entstehung des Gedichtes erklärte. STARK und seine Anhänger sahen dagegen in den metrischen Besonderheiten gestalterische, geradezu ethopoietische (OTT a.O.) Absicht, wobei ein Unterschied in der metrischen Technik zwischen Rahmenteil und Lied postuliert wurde. In dieser Auffassung fühlte man sich durch *Eid.* 15 bestätigt, in dem nun umgekehrt der Gesang der πολυιδρις ἀοιδός (vv. 100—144) in der metrischen Technik positiv vom übrigen abstechen soll (STARK 375; FABIANO 519). Nun hatte aber bereits der in diesem Zusammenhang anscheinend in Vergessenheit geratene LEGRAND nicht nur die metrischen Usancen Theokrits insgesamt sorgfältig besprochen (314ff.), sondern sich dabei auch besonders mit den *Eidd.* 11 und 15 befaßt (341f.), die ihm durch eine größere Zahl metrischer Besonderheiten aufgefallen waren. Diese sollten zwar auch durch eine frühe Entstehung, vor allem aber sachlich bedingt sein, im Falle von *Eid.* 11 durch die „grossièreté du chanteur“ (342). Allerdings stellt sich die Frage nach der Rechtfertigung dieser letzteren Erklärung: denn LEGRAND unterschied weder bei *Eid.* 15 noch bei *Eid.* 11 zwischen Lied und Rahmen und hatte dazu auch gar keinen Anlaß, weil sich nach seinen Aufstellungen in *Eid.* 15 fast alle metrischen Ungewöhnlichkeiten des Rahmens jedenfalls der Art nach auch im Lied, in *Eid.* 11 die entsprechenden Erscheinungen des Liedes jedenfalls teilweise auch im Rahmen finden.

Zu den einzelnen metrischen Besonderheiten (nach der gegenüber WILAMOWITZ erweiterten Liste bei STARK 373f.):

(1) Monosyllaba am Versschluß ohne voraufgehende bukolische Dihärese (vv. 22 u. 23). — Tatsächlich handelt es sich gar nicht um echte Monosyllaba (wie z.B. *Eid.* 2, 60), sondern um häufiger am Versende stehende enklitische Pronomina ($\mu\epsilon$). Ferner liegt nach dem vierten Daktylos immerhin Wortende vor; mithin sind die Verhältnisse nicht wesentlich anders als in v. 9 des Rahmens oder in *Eid.* 7, 119.

(2) Elision nach männlicher Zäsur, wodurch der ganze Rhythmus des Verses 23 stolpernd werde. — Elision ist an dieser Stelle gar nicht so selten, vgl. z.B. *Eid.* 2, 69 (usw.); 137. Nur ist das dritte Metron dann meist daktylisch; vgl. aber *Eid.* 10, 36, wo sich im übrigen alle Eigenheiten finden, die STARK an den vv. 22f. beanstandet. Überhaupt ist Theokrit bei Elision in der sog. männlichen Zäsur insgesamt sehr viel nachlässiger als Kallimachos; vgl. LEGRAND 328.

(3) Hiatus nach $\tau\eta\nu\epsilon\acute{\iota}$ (v. 45) und damit gleichzeitig Länge der Schlußsilbe des Wortes, nach dem männliche Zäsur eintritt. — Vgl. GOW, Komm. zu *Eid.* 1, 115; 2, 145; ferner LEGRAND 323f. Da die Erscheinung auch fünfmal in den Hymnen des Kallimachos vorkommt (1, 13; 3, 238; 4, 141. 193; 5, 71), kann sie kaum als Beleg für eine zweifelhafte Verstechnik gewertet werden.

(4) Längung der Schlußsilbe von $\kappa\iota\sigma\sigma\acute{o}\varsigma$ an gleicher Zäsurstelle im nächsten Vers (46). —

Eros ist schließlich Frieden zu gewinnen³³. Aus dieser sachlichen Paradoxie erklärt sich auch eine formale Eigenheit des Liedes. Weil das subjektive Streben Polyphems darauf gerichtet ist, die Liebe Galateias zu erringen, und die desillusionierenden Einbrüche nur objektiv (wenn auch in dieser Hinsicht sorgfältig)

Vgl. GOW, Komm. zu *Eid.* 18,5; ferner LEGRAND 316f., wonach dieser Fall durch die Zäsur geradezu als entschuldigt gelten kann.

(5) Spondeisches Wortende vor dem fünften Metron und gleiche Rhythmik der zweiten Vershälfte in den vv. 41 u. 42. — Was das ‚spondeische Wortende‘ angeht, so sind noch die vv. 54 u. 79, aber auch v. 1 dazuzurechnen (vgl. LEGRAND 336), womit die Beobachtung an Wert verliert. Ferner sind inhaltliche, formale und rhythmische Parallelen geradezu ein Stilmittel des Gedichts (vgl. vv. 22f.; 45–47).

(6) Sinnespause nach versbeginnendem Spondeus und Vokalkürzung in der Zäsur und dazu noch in demselben Vers (71) Wortende gleichzeitig nach dem vierten und fünften Longum. — (a) Sinnespause nach dem ersten Spondeus: vgl. z.B. *Eid.* 1, 82. 85; 15, 100. 136 (Gesang der Sängerin); (b) Vokalkürzung in der Zäsur: Vielleicht sollte man nicht mit dem metrisch in schlechtem Ruf stehenden Rahmenteil von *Eid.* 15 argumentieren, wo v. 26 die Erscheinung sogar bei Sprecherwechsel vorkommt. Aber selbst bei Kallimachos ist das Phänomen mehrfach belegt, vgl. *h.* 4, 18. 179. 254. 277 (LEGRAND 324); (c) Wortende gleichzeitig nach viertem und fünftem Longum: Hier kommt noch hinzu v. 78, aber auch v. 7 des Rahmens (LEGRAND 337, wo sich weitere Belege finden).

(7) Fragwürdige Elision von ι bei ὄτι in den Versen 54 und 79. — Vgl. GOW, Komm. zu *Eid.* 11, 54. Zu v. 54 vgl. auch K. J. DOVER, *Theocritus, Select Poems, ed. with an Intr. and Comm.*, Basingstoke and London 1971, 177.

(8) Dazu kommen (nach LEGRAND 341 Anm. 2) außer zwei unter (5) und (6) schon erwähnten noch acht Verstypen in *Eid.* 11, die bei Kallimachos nicht oder selten vorkommen, von denen aber drei auch im Rahmen belegt sind: Verse mit drei Spondeen hintereinander (vv. 23, 36, 72, 79, aber auch v. 4); Verse, bei denen auf die Penthemimeres weder Hephthemimeres noch bukolische Dihärese folgen (vv. 47, 48, 52, aber auch v. 13); Verse mit drittem Spondeus ohne bukolische Dihärese (vv. 52, 79, aber auch v. 4). Nimmt man die oben unter (5) und (6) erörterten Fälle hinzu, dann sind von den zehn unkallimacheischen Verstypen immerhin fünf auch im Rahmenteil belegt.

Zieht man ein Fazit, so zeigt sich (vor allem, wenn man Kallimachos als Norm nimmt, der Theokrit aber auch sonst nicht streng entspricht) eine nicht zu leugnende Vielzahl von Auffälligkeiten. Allerdings ist nicht alles, was beanstandet wurde, wirklich beanstandenswert (vgl. die Punkte (1) u. (3)), anderes ist wenig gewichtig (vgl. (2)), wobei auch noch der beabsichtigte Parallelismus der vv. 22 u. 23 zu bedenken ist, (4) u. (6b)). Ein Teil der Erscheinungen findet sich in gewissem Umfang auch in den zwanzig Rahmenversen des Epyllions (vgl. (5), (6c) u. (8)). Zumindest diese Fälle hätte Theokrit im Rahmenteil gemieden, wenn sie ihm als Zeichen einer ‚Kyklopermetrik‘ gegolten hätten. Vielleicht war Theokrit, soweit die geringen Verszahlen eine Aussage gestatten, im Lied metrisch etwas nachlässiger als bei den Rahmenversen. Aber der Befund spricht eindeutig gegen eine Absicht Theokrits, die Verstechnik des Kykloper gegen seine ‚eigene‘ abzusetzen.

³³ Auch Lykidas (*Eid.* 7, 52–89) kommt zur Sublimierung des Eros in der Dichtung und zur Seelenruhe nicht dadurch, daß er sich gegen Eros sträubt, sondern vermutlich (was in diesem Rahmen nicht näher begründet werden kann) sogar (anders als Polyphem in *Eid.* 11) über die Erfüllung seiner Liebe.

in der Entwicklung von Polyphems Denken vorbereitet werden, erfolgen sie für den Sänger und auch (zunächst) für uns Leser mit einer relativen Plötzlichkeit. Es kann gar nicht anders sein, als daß der Kyklop von seinen ernüchternden Erkenntnissen geradezu überfallen wird. Die Sache selbst läßt aus der Sicht des Sängers fließende Übergänge nicht zu³⁴.

Wenn man bei der Interpretation des *Eid.* 11 die zwei eingangs differenzierten Ebenen unterscheidet, dann kann man auch einen Standpunkt oberhalb der Kontroverse gewinnen, ob dieses Gedicht ernst oder komisch sei³⁵. So ernst gemeint aus seiner Sicht die Aussagen Polyphems sind, so wenig ist zu bestreiten, daß die Darstellungsweise Theokrits komische oder ironisch verfremdende Elemente enthält. Vielleicht sollte man es besser so ausdrücken, daß der Dichter das Ernste, was er zu sagen hatte, nur noch indirekt, verfremdet, sagen konnte, was zu dieser reizvollen Mischung führt.

³⁴ Den Sinn des Vorgehens hat HUTCHINSON (179) nicht erkannt, wenn er sagt: „The actual alteration of feeling produced by song is much more abrupt and radical than we expected, and the effect is comic.“ Die Komik gilt allenfalls für den wissenden und lächelnden Leser, natürlich nicht für die Psyche Polyphems.

³⁵ Die erste Auffassung herrscht zumindest vor in Deutungen wie denjenigen von HOLTSMARK und BROOKE, die zweite Auffassung wird etwa von SCHMIEL und HUTCHINSON (vgl. 179–183) vertreten.