

Hans Schwabl (Wien)

WAS LEHREN DIE HESIODISCHEN PROOIMIEN ÜBER EPISCHE TECHNIK?

Diese unsere freundliche Konferenz von Szeged, welche dem Epos in einem sehr weiten Sinn gewidmet ist, gibt mir die Gelegenheit, wiederum an die Hesiodischen Prooimien zu erinnern, die den Anfang der antiken Tradition darstellen, ein Lehrgedicht mit einem Hymnus zu beginnen. Ich will hier aber nicht dieser Traditionslinie¹ nachgehen, sondern fragen, ob uns Hesiods Prooimien etwas über frühe epische Technik lehren können, sei es durch direkte Aussagen (die jedenfalls im Musenprooimion der Theogonie nicht fehlen), sei es auch als Beispiel für Formen der Gestaltung. Voraussetzen muß ich dabei auch die Ergebnisse der Arbeiten, die ich vor vielen Jahren zur Struktur der Hesiodischen Gedichte publiziert habe, wobei es vor allem um bestimmte Grundlagen der Interpretation geht, die sich dort bewährt haben.² Eine dieser Grundlagen war das Postulat und Prinzip, daß es bei mehrfachem Vorkommen von Formeln (oder überhaupt von markanten Sprachelementen) in einem Text nicht angeht, dazu jeweils nur punktuell Fragen zu stellen und so auch noch bei offenkundig struktureller Bedeutung von Wiederholung zu deren Erklärung einfach von der Traditionalität des Sprachguts (und der damit gegebenen Tendenz zur Tautologie) zu reden, statt zu sehen, daß in Verbindung mit solcher sprachgeschichtlicher Betrachtung und vor ihr immer auch der Wert und die Funktion festgestellt werden müssen, welche Formeln oder sonstige markante Elemente für den näheren und ferneren Kontext des Werks haben, in dem

¹ Zur Orientierung des Zeushymnus des Arat vor allem an Hesiods Prooimion der Erga siehe meinen Beitrag „Zur Mimesis bei Arat: Prooimion und Parthenos“ in: *Antidosis. Festschrift für Walther Kraus* (= Wien. Stud., Beiheft 5) Wien 1972, 336–356.

² H. Schwabl, *Aufbau und Struktur des Prooimions der Hesiodischen Theogonie*. In: *Hermes* 91 (1963), 385–415. – *Hesiods Theogonie. Eine unitarische Analyse* (S. Ber. 250, 5), Wien 1966, 9–28. – *RE Suppl.* Bd. XII S. 434–486. – Vgl. auch: *Beispiele zur poetischen Technik des Hesiod*. In: E. Heitsch (Hrsg.), *Hesiod (Wege der Forschung, Bd. 44)*, Darmstadt 1966, 175–219. – Ich habe damals, da das Problem der Fülle der im Hesiodtext angesetzten Athetesen mir mit den üblichen Argumenten nicht entscheidbar schien, mich zunächst bemüht, einen festen Punkt zu finden, der eine Entscheidung darüber auch jenseits von logischen und ästhetischen Gründen möglich machen sollte. Einen solchen festen Anhaltspunkt glaubte ich in bestimmten regelmäßigen Phänomenen (der Formelwiederholung und des Aufbaus) zu finden, die offenbar übersehen worden waren.

sie stehen.³ Als Ergebnis aus der konsequenten Anwendung dieses Prinzips aber ergab sich schließlich auch der Erweis einer sehr geplanten Ordnung, welche die Komposition der Hesiodischen Gedichte bestimmt, so daß der uns überlieferte Text (anders als man durch lange Zeit hindurch geglaubt hat) auch als in sehr weitem Umfang gegen Eingriffe und vorschnelle genetische Annahmen geschützt betrachtet werden muß.

1. Grundlinien der Komposition des Theogonieproimions.

Vergegenwärtigen wir uns zur Illustration des Gesagten zunächst nur das Allereinfachste: die Gestaltung des Proimions der Theogonie als Triptychon, dessen Teile sich jeweils auseinander entwickeln und auch durch eine sorgfältig geplante inhaltliche Entsprechung aufeinander beziehen. Dem Hymnus (A = V. 1–35) auf die helikonischen Musen (mit Vergegenwärtigung des heimatlichen Bergs als Musensitz und der daran anschließenden Dichterweihe), folgt als Zentralteil (B = V. 36–80) der Hymnus auf die olympischen Musen (als der Göttinnen, welche im Olymp den Sinn ihres Vaters Zeus erfreuen, knapp unterhalb des Gipfels einst geboren wurden und von da zuerst, unter Preisliedern zu Zeus auf den Olymp kamen), und daran schließt, deutlich verknüpft, aber durch das neue Thema abgehoben, der dritte Teil (C = V. 81–115) mit einer (den Segen der Musengabe auf Erden darstellenden) Aretalogie und der daran anschließenden Schlußbitte des Dichters um die Gabe des von ihm zu leistenden Gesanges. Das Verhältnis dieser Teile zueinander kommt auch durch ihre Größe (35 – 45 – 35 Verse) zum Ausdruck, und der Versuch, die allzu deutlichen Harmonien durch Verschiebung oder Aufhebung der Grenzen ein wenig zu stören, kann wohl kaum als glücklich gelten.⁴ Schon ein grober Blick auf den Aufbau des

³ Diese Forderung richtet sich gegen Einseitigkeiten der von Parry und seinem Anhang propagierten Optik, aber keineswegs gegen sie allein. Sie ist, genau besehen, auch unabhängig von den besonderen Problemen mündlicher Dichtung, weil das genannte Postulat unverändert auch für die Betrachtung der südslawischen Lieder gilt, die Parry gesammelt hat. Vgl. dazu meinen Beitrag „Was lehrt mündliche Epik für Homer?“ in: W. Kullmann und M. Reichel (Hrsg.), *Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen* (=ScriptOralia 30), Tübingen 1990, 65–109.

⁴ Martin West markiert (allein von allen Herausgebern) Absatz bei 35 und vermeidet Absatz bei 81 (wie auch Rzach und Solmsen). Der Neueinsatz bei 36 ist aber völlig unzweifelhaft gegeben durch den (dem V. 1 entsprechenden) Wiederbeginn mit der offenkundig traditionellen Anfangsformel der Hymnen, und Absatz bei 81 ist gefordert durch den asyndetischen Einsatz des neuen Themas der Aretalogie zusammen mit dem Numeruswechsel, der das Neue gegenüber dem abschließenden Einzelvers von 80 (der zum Katalog der Musennamen gehört) abhebt. Solmsen setzt mit Recht wieder den üblichen Absatz bei 36, interpungiert aber dafür mit besonders unguter Logik bei 80/81. Absatz bei 81 verlangt das neue Thema (auch wenn dasselbe in 80 seine organische Anknüpfung hat). Weder West noch Solmsen haben auf Athetesen verzichten mögen, die der Aufbau im Grunde verbietet, doch hat sich das Ausmaß der Streichungen bei beiden auf ein Minimum reduziert: West athetiert Theog. 48 und 111, Solmsen Theog. 17. 19 (mit Umstellung von 18 nach 19). 48 und 108–110 (alternativ zur Athetese von 111). Gemeinsam ist beiden Gelehrten also nur die Tilgung von einem einzigen Vers (48), den Rzach mit Recht nicht nach dem Vorgang von Guyet hat tilgen mögen (sondern nur mit der vor *λήγουσαί* notwendigen Crux druckt). Der Vers ist durch die mit ihm gegebene Betonung des Genos Hymnus wesentlich. Man muß sich also mit der im Laurentianus (D bei Rzach = S bei West und Solmsen) und im Pap. Oxy. 2090 gegebenen Form des Verses abfinden: *ἀρχόμεναί θ'*

Theogonieprooimions zeigt also, wie wir sehen, an einem (freilich ganz besonders geformten) Beispiel die fundamentale Ordnung dieser Gedichte, und so muß denn auch die prinzipielle Voraussetzung von Ordnung die Grundlage jeder weiteren Interpretation sein. Der Dichter führt uns vom Helikon als Musenberg und Ort der Dichterweihe (wo Hesiod Begnadung und Auftrag zuteil geworden ist) zum Olymp als dem Berg des Zeus und der Götter (an dem auch die Musen einst dort geboren worden sind, wo sie seither ihren Wohnplatz haben) und von dort wieder zum Bereich der Menschen, wo auf eine Darstellung der Musengaben (die durch von den Göttinnen begnadete Könige und Sänger wirken) die Bitte des Dichters Hesiod um die Gabe von Gesang mit dem Thema der Theogonie (was ihm aufgetragen worden war) als Abschluß folgt.

2. Interpretation unter typologischem Aspekt:

Berührung der Hesiodischen Prooimien mit den homerischen Hymnen.

Es ist nicht schwer, zu sehen, daß das Prooimion der Theogonie typologisch sehr enge Berührungen mit den sogenannten homerischen Hymnen hat, die auch als Prooimien bezeichnet wurden. Beides, die Zuschreibung an Homer ebenso wie die Bezeichnung als Prooimion belegt für den Apollonhymnus schon Thukydides.⁵ Das erste ist nicht verwunderlich, da man die Reste alter epischer Dichtung Homer zuzuschreiben pflegte (und im Apollonhymnus ein Selbstzeugnis des Dichters zu finden meinte), und der Terminus Prooimion gibt in der Tat die Funktion an, die diese epischen Hymnen (jedenfalls in ihrem Ursprung) hatten. Sie waren im Prinzip Vorsprüche zum Preis eines Gottes, der vor anderem Gesang (z. B. anlässlich seines Festes, das dem Sänger oder Rhapsoden die Gelegenheit zum Vortrag bot) nach frommem Brauch zuerst im Liede geehrt sein wollte.⁶ Diese Funktion ist noch kenntlich an bestimmten Anfangsformeln, die ausdrücken, daß der Sänger seinen Gesang mit dem Hymnus auf den Gott beginnt, wofür der Anfang des Demeterhymnus als Beispiel stehen kann (Hymn. 2, 1 Δήμητρο' ἠύκομον σεμνήν θεὰν ἄρχομ' αἰεῖδεν).⁷ Es

ὄμνεοσι θεὰι λήγουσ' ἑ' αἰοιδῆς. Sie erklärt sich als nachdrückliche Variante des πρώτον τε καὶ ὕστατον αἰεὶν αἰεῖδειν.

⁵ Thuk. 3, 104, wo aus dem Apollonhymnus (ἐκ προοιμίου Ἀπόλλωνος) zitiert wird und die Autorschaft Homers vorausgesetzt ist. Vgl. auch Pind., Nem. 2, 1 ff. Ὅθεν περ καὶ Ὀμηρεῖδαι ῥαπτῶν ἐπέων τὰ πᾶλλ' αἰοῖδοι ἄρχονται, Διὸς ἐκ προοιμίου, κτλ.

⁶ Vgl. auch Hom. Od. 8, 499 ὁ δ' ὄρηθεὶς θεοῦ ἄρχετο, φαῖνε δ' αἰοιδῆν, wobei freilich in erster Linie an Anrufung der Muse zu denken ist.

⁷ Siehe ferner Hymn. 11 und 28 (auf Athena), 22 (auf Poseidon), 26 (auf Dionysos). Hymnus 13 auf Demeter (von insgesamt nicht mehr als 3 Versen) verknüpft Hymn. 2, 1 f. (und 493) mit einem Schlußvers (χαίρε, θεά, καὶ τήνδε σάου πόλιν: ἄρχε δ' αἰοιδῆς), der die schließende Wendung an die Gottheit und die an sie gerichtete Bitte um Schutz der Stadt mit dem Übergang zu anderem Gesang verbindet. Die Anlehnung an den großen Demeterhymnus scheint offenkundig, doch bedeutet diese Annahme noch nicht die Bestreitung eines zugleich traditionellen Charakters der verwendeten Verse. Worauf es uns ankommen muß, ist der hier deutliche Umstand, daß das Zitat des Rahmens mit Nennung der Namen von Demeter und Persephone auch in dieser Kurzform den Mythos vergegenwärtigt, den der große Hymnus breit erzählt. – Auch der kurze 18. Hymnus auf Hermes ist mit Ausnahme von V. 1 und V. 11 f. fast wörtlich gleich mit den Versen

zeigen dasselbe deutlich aber auch die zumeist gleichartigen stereotypen Schlüsse, wo versprochen wird, den Hymnus mit weiterem Gesang zu verbinden. Der Sänger wendet sich zum Abschluß mit einer direkten Anrede (fast immer mit *χαίρει*)⁸ an den Gott, den er vorher in epischer Weise dargestellt hat, fügt dann an den Gruß meist auch eine Bitte⁹ und schließt mit dem Versprechen weiteren hymnischen und sonstigen Gesangs. Die hauptsächlich verwendete Formel für das letzte ist: *αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σείο καὶ ἄλλης μνήσοιμ' ἄοιδῆς*.¹⁰

Die Komposition der meisten homerischen Hymnen ist einfach, doch gibt es auch kunstvollere Gebilde.¹¹ Uns interessiert hier jedoch allein das Thematische, das bei der Darstellung eines Gottes in den Vordergrund tritt. Nennen wir vor allem die Gestaltung von Aktionsbildern, die je nach dem Wesen eines Gottes jeweils auch unterschiedlich ausfallen müssen, wie man z. B. in den Hymnen auf Apollon, Aphrodite, Artemis oder Athena sehen kann. Wichtig ist sodann auch das Hervortreten oder Zurücktreten von Mythos (bzw. von bestimmten mythischen Motiven) bei der Darstellung eines Gottes. Gerne ausgeführt wird die Herkunft, die entsprechende Geschichte von Zeugung, Geburt und Aufzucht, und ein besonders wichtiges Motiv ist auch das erste Auftreten vor Zeus und den Göttern, also das Aufgenommenwerden in der Gemeinschaft der Götter. Dazu kommen die Taten, welche die Macht und Art eines Gottes zeigen, seine Bereiche und Kultorte und, damit verbunden, auch die *ἀρεταί*, die sich in den Gnaden und Gaben des Gotts gegenüber den Menschen erweisen.¹² Wir werden auf diese thematischen Elemente noch zurückkommen.

2-9 und 579 des langen 4. Hymnus auf Hermes. In diesem Falle kann auch noch besonders interessieren, daß das *Ἐρμῆν ὕμνει Μοῦσα* des langen Hymnus durch *Ἐρμῆν ἀείδω* im kurzen Hymnus ersetzt ist. Es zeigt das die weitgehende Gleichwertigkeit solcher Varianten. Vgl. Anm. 13.

⁸ Hymn. 1 (auf Dionysos), 20 *καὶ σὺ μὲν οὕτω χαίρει, Διῶνυσ' εἰραφιῶτα*. Hymn. 3, 545 *καὶ σὺ μὲν οὕτω χαίρει, Διὸς καὶ Λητοῦς υἱέ, usw.* Vgl. Hes. Theog. 104 *χαίρετε, τέκνα Διὸς, δότε δ' ἱεροέσσαν ἄοιδῆν*.

⁹ Die Bitte hat verständlicherweise oft eine deutliche Beziehung auf das Wesen des betreffenden Gottes: Hymn. 2, 495 bittet der Sänger Demeter und ihre Tochter, ihm als Lohn für seinen Gesang herzerfreuenden Lebensunterhalt zu gewähren, und Entsprechendes findet sich auch Hymn 30 und 31 bei Ge, der Allmutter, und bei Helios (*πρόφρων δ' ἀντ' ᾧδῆς βίστον θυμήρε' ὄπαζε*). Hymn. 11 gilt der stadtschirmenden kriegerischen Athena, die das Kriegsvolk rettet, und schließt mit der Bitte um Glück und Wohlergehen für die Gemeinschaft (*χαίρει θεά, δὸς δ' ἄμμι τύχην εὐδαιμονίην τε*). Hymn. 15 stellt die Mühen des „löwenmütigen“ Herakles und seine schließliche Seligkeit im Olymp dar, Hymn. 20. Hephaistos als Kulturbringer und Gott des Handwerks: beide Male erfolgt der Schluß mit einer Bitte um Tüchtigkeit und Segen (*δέδου δ' ἄρετῆν τε καὶ ὄλβον*). Hymn. 22, 7 endet der Preis des Poseidon mit einer Bitte um Hilfe für die Schiffer (*καὶ μάκαρ εὐμενὲς ἦτορ ἔχων πλώουσιν ἄρηγε*), und Hymn. 25, 6 schließt das fast zur Gänze aus Hesiods Theogonie entlehnte kurze Prooimion auf die Musen und Apollon mit der Bitte um Gewährung von Ehre für den Gesang (*καὶ ἔμην τιμήσασ' ἄοιδῆν*).

¹⁰ Die Formel ist gegeben am Ende von Hymnus 2. 3. 4. 10. 19. 25. 27. 28. 29. 30. 33.

¹¹ Den kunstvollen Bau des Apollonhymnus hat W. Unte in seiner Dissertation „Studien zum homerischen Apollonhymnus“ (Berlin 1968) im einzelnen nachgewiesen. Zum Bau des Hymnus auf Pan (Hymn. Hom. 19) siehe meinen Beitrag in Wiener Studien 82 (1969) 5-14.

¹² Zu typologischen Aspekten der homerischen Hymnen und der Frage nach der Themenwahl des Sängers, die sich auch bei Hesiod wiederfindet, vgl. meinen Versuch „Zum Problem der Themenwahl in den homerischen Götterhymnen“ in: I. Vaslef – H. Buschhausen (Hrsgg.), *Classica et Mediaevalia. Studies in Honor of J. Szövényfi* (Washington – Leyden 1986), 147-159.

Die allerwichtigste Eigentümlichkeit der epischen Götterhymnen aber ist, daß der Gott in ihnen in epischer Weise besungen wird, was sagen will, daß der Sänger auch den Gott, dem er eingangs ein kleines oder größeres Lied weiht, mit den Ausdrucksmitteln epischer Kunst zur Darstellung bringt. Man sieht es besonders deutlich an dem fast durchgängig gleichen Beginn der Hymnen, wo der jeweilige Gott in genau der gleichen Weise als Thema des Liedes genannt wird, wie das bei den Themenangaben von Ilias und Odyssee der Fall ist.¹³ Der Themenangabe folgt dann jeweils die Entfaltung des Themas, wiederum in der üblichen epischen Weise, ein Umstand, der so offenkundig ist, daß uns der Verweis darauf genügen kann. Das Verfahren der Nennung des Themas mit nachfolgender Entfaltung desselben ist jedenfalls im hymnischen Prooimion analog zu dem im Prooimion eines jeden epischen Liedes geübten Verfahren. Gleichzeitig muß man aber das hymnische Prooimion und das eigentliche Prooimion epischer Lieder klar voneinander trennen. Jenes ist, wie gesagt, ein Vorspruch mit religiöser Thematik, dieses die Einleitung zu einem Liede, dessen Thema dabei genannt und vergegenwärtigt wird. Thema des hymnischen Prooimions ist der Gott (offenkundig zunächst vor allem eines Fests, das die Gelegenheit zu epischem Vortrag bot), Thema des zum Lied gehörigen Prooimions die jeweils passende Inhaltsangabe zu dem nachfolgenden Liede. Wie beides beim Vortrag des Sängers oder Rhapsoden seine Verknüpfung findet, kann das Schlußstück des homerischen Selenehymnus, auch wenn das Gedicht selbst offenbar ziemlich späten Datums ist, besonders klar illustrieren (32, 17–20):

Χαίρε ἄνασσα θεὰ λευκώλενε διὰ Σελήνη
 πρόφρον ἐυπλόκαμος· σέο δ' ἀρχόμενος κλέα φωτῶν
 ἄσομαι ἡμιθέων ὧν κλείουσ' ἔργματ' αἰδοῖ
 Μουσῶν θεράποντες ἀπὸ στομάτων ἐροέντων.

Hier kommt sehr klar zum Ausdruck, in welcher Weise der Hymnus Beginn und Vorspruch für weiteren Gesang bedeutet, und man erkennt auch leicht, daß die am Schluß gegebene Themenangabe in einer so allgemeinen Form erfolgt, daß dieselbe vor jedem beliebigen Lied der Heroensage stehen kann.¹⁴ In vergleichbarer Weise zielen alle home-

¹³ Neben „ich singe“, „will singen“, „will gedenken“, „fange an zu singen“ steht in den Hymnen auch „Muse singe von“ (vgl. Anm. 19). Das mehr oder weniger (wenn auch nicht stilistisch) gleichwertige Nebeneinander dieser Formeln ist von Wichtigkeit (vgl. Anm. 7).

¹⁴ Dem Schluß des Selenehymnus entspricht besonders genau auch der Schluß des verwandten (und höchstwahrscheinlich vom selben Sänger stammenden) Helioshymnus (31). Er bietet (V. 17–19): χαίρε ἄναξ, πρόφρον δὲ βίον θυμήρε' ὄπαζε. / ἐκ σέο δ' ἀρχάμενος κλήσω μερόπων γένος ἀνδρῶν / ἡμιθέων, ὧν ἔργα θεὰ θνητοῖσιν ἔδειξαν. Die allgemeine Themenangabe für Heldenlied mit der (aus indogermanischer Vorzeit ererbten) Formel κλέα ἀνδρῶν findet sich in Ilias (9, 189) und Odyssee (8, 73) ebenso wie bei der Angabe über die Themen des Sängers im Theogoniprooimion (100 κλέα προτέρων ἀνθρώπων). Die Bezeichnung ἡμιθεοί verwendet für die Heroen des Troiamythos die Ilias an einer charakteristischen Stelle (12, 23 ἡμιθέων γένος ἀνδρῶν), und auch Hesiod bezeichnet in den Erga (159 f.) das Geschlecht der Heroenzzeit als ἀνδρῶν ἡρώων θεῖον γένος, οἳ καλεῖονται / ἡμιθεοί, προτέρη γενεῆ κατ' ἀπίρονα γαίαν. Zum Alter von Formeln des Ruhms s. Rüdiger Schmitt, Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit (Wiesbaden 1967), Kap. 2 (Der »Ruhm« als Zentralbegriff indogermanischer Heldendichtung).

rischen Hymnen auf eine tatsächliche oder ideelle Fortsetzung mit weiterem Gesang, und es war selbstverständlich die Aufgabe des Sängers oder Rhapsoden den jeweils passenden Übergang von dem einen Lied zu dem anderen zu finden.

3. Die Eigentümlichkeit der Hesiodischen Prooimien.

Mit dieser Angabe wird auch der traditionelle Hintergrund sichtbar, den die beiden Hesiodischen Prooimien voraussetzen. Der Übergang vom Hymnus zu dem weiteren Lied rechnet mit Selbstständigkeit der beiden Elemente, und die Wahl des bestimmten Hymnus ist offenbar vor allem durch die Gelegenheit des Vortrags, z. B. bei einem Götterfeste, bedingt. Hievon ist nun Hesiod dadurch unterschieden, daß seine hymnischen Prooimien nicht mit beliebiger Anwendung vor anderem Gesang rechnen, sondern direkt auf den Inhalt der nachfolgenden Gedichte zielen. Sie sind mit denselben thematisch abgestimmt, sowohl durch die Wahl des jeweiligen Hymnus (mit den darin gepriesenen Gottheiten selbst) als auch durch die Formulierung der Themenangabe in dem –letzlich ganz traditionell gestalteten– Schlußteil des Hymnus. Es gibt daher bei Hesiod zunächst jeweils die allein für den Hymnus geltende Themenangabe, wo als das Thema die zu preisenden Gottheiten genannt sind, aber dann im Schlußteil des Hymnus auch die Themenangaben für das nachfolgende Gedicht, in ausführlicher (und auch im gesamten Hymnus selbst schon vorbereiteter) Form im Falle der Theogonie, und in ganz knapper Form im Falle der Erga.

3.1. Das Prooimion der Erga.

Wir beginnen am besten mit einer Betrachtung des Prooimions der Erga, die das spätere Gedicht Hesiods sind,¹⁵ weil wir es hier mit einem leicht überschaubaren Gebilde zu tun haben. Der den Erga vorangestellte Hymnus beginnt mit einer kletischen Bitte an die Musen, von Pierien her zu kommen und von ihrem Vater Zeus zu künden, der dann als Gott der Menschenschicksale und als Gott des Rechts dargestellt wird. Und zum Schluß folgt die an diesen Gott gerichtete Bitte, für die Durchsetzung geraden Rechtes zu sorgen, und –damit verknüpft– die Ankündigung des folgenden Gedichts, bei dem der Dichter dem Perses Wahres

¹⁵Erga 11 f. korrigiert die in Theog. 227–232 gegebene Bewertung von Eris und ihren Kindern, und Erga 659 f. erinnert in Zusammenhang mit Hesiods Sieg im Dichteragon der Leichenspiele für Amphidamas an die Helikonischen Musen und die Dichterweihe. Bezüglich des als Siegespreis gewonnenen Dreifußes heißt es τὸν μὲν ἐγὼ Μοῦσης Ἑλικωνιάδεσσ' ἀνέθηκα, ἐνθα με τὸ πρῶτον λιγοῦς ἐπέβησαν ἄοιδῆς. Es ist selbstverständlich nicht möglich, das Thema des Liedes, mit dem Hesiod den Siegespreis davongetragen hat, zu bestimmen. H. T. Wade-Gery, Phoenix 3 (1949), 87 (gefolgt von West im Theogoniekommentar, S. 44 f.) dachte an die Theogonie, P. Walcot, Allusion in Hesiod, Rev. ét. gr. 73 (1960) 36–39 wegen der Verse Erga 651–653 an die Sammlung der Griechen in Aulis zur Fahrt nach Troia, und E. M. Bradley, On king Amphidamas' funeral and Hesiod's Muses, Parola del Passato 30 (1975) 283–288 an ein (im Sinne von Theog. 80 ff.) gestaltetes Preislied (*eulogy*) auf Amphidamas. Bradleys Deutung der Musen als ursprüngliche »goddesses of a funeral character« (288) ist abwegig.

darlegen will. „Wahrheit für Perses“ ist also das eigentliche Thema des Gedichts. Es ist am besten, wenn wir uns den konkreten Wortlaut des Dichters vergegenwärtigen (Erga 1–10):

Μοῦσαι, Πιερίηθεν ἀοιδῆσι κλείουσαι
δεῦτε, Δί' ἐννέπετε, σφέτερον πατέρ' ὑμνεῖουσαι,
ὄντε διὰ βροτοὶ ἄνδρες ὁμῶς ἄφατοι τε φατοὶ τε,
ῥητοὶ τ' ἄρρητοὶ τε Διὸς μέγαλοιο ἔκκητι.
ῥέα μὲν γὰρ βριάει, ῥέα δὲ βριάοντα χαλέπτει,
ῥεῖα δ' ἀρίζηλον μινύθει καὶ ἄδηλον ἀέξει,
ῥεῖα δὲ τ' ἰθύνει σκολίδν καὶ ἀγήνορα κάρφει
Ζεὺς ὑψιβρεμέτης, ὃς ὑπέρτατα δώματα ναίει.
κλύθι ἰδὼν αἰῶν τε, δίκη δ' ἰθύνε θέμιστας
τύνη: ἐγὼ δέ κε Πέρση ἐτήτυμα μυθησαίμην.

Man bemerkt leicht am Beginn die formelhafte Entsprechung zur Odyssee sowohl hinsichtlich der Themennennung als auch hinsichtlich der weiteren Entfaltung des Themas mit dem relativem Anschluß der fortführenden Angaben. Man sieht freilich neben diesem gemeinsamen Gerüst auch die bei Hesiod vorliegende Erweiterung des Musenanrufs. Zum Namen im Plural treten noch weitere Angaben über die Göttinnen, welche knappen hymnischen Aussagen gleichkommen: der an sie gerichtete kletische Ruf gibt Pierien als ihren besonderen Bereich an, von woher sie gerufen werden, und bei der Formulierung des Themas kommt auch ihr Nahverhältnis zu dem Gott zur Aussage, dem der Hymnus gelten soll. Man verweist am besten dazu auf die Stellen der Theogonie, die das Verhältnis der Musen zu Zeus durch ihre breitere Aussage illustrieren können,¹⁶ und erhält durch diese Entsprechungen dann auch den Hinweis darauf, wie wichtig für unseren Dichter die knappe, aber zugleich eindringliche hymnische Ausgestaltung des Musenanrufs im Zeusproömium der Erga gewesen sein muß. Es ist das auch ein offenkundiges Indiz für die Hesiodische Autorschaft, welche nach antikem Zweifel noch in der Moderne, zuletzt wohl von Konrat Ziegler, in Frage gestellt worden ist¹⁷. Interessant an Zieglers Versuch ist sein Verweis auf Gorgias, dessen Stil hier angeblich einwirke, aber der Hinweis kann selbstredend nicht für Athetese sprechen, sondern nur als Beobachtung über den Einfluß poetischer Stilmittel in der späteren Kunstprosa brauchbar sein. Die Freude an Klangwirkungen und an Wiederholungen verschiedener Art

¹⁶ Von Wichtigkeit ist die in beiden Gedichten Hesiods im Vordergrund stehende Vorstellung der Musen als eines Göttervereins (Theog. 1–115, 915–917, 965f., 1021f.), ihre Abstammung von Zeus, Pierien (das Umfeld des Olympos) als das Geburtsland (Theog. 53) und Zeus als das besonders vornehmliche Thema des Singens der Musen (Theog. 11, 47–49, 71–75). Die Musen als Götterverein kennt freilich auch Homer, wobei die vor Katalogen stehenden Anrufungen (wie Il. 2, 484 ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι) das besondere Interesse verdienen. Offenkundig handelt es sich um ein traditionelles Element.

¹⁷ K. Ziegler, Das Proömium der Werke und Tage Hesiods. In: Arch. f. Rel.wiss. 14 (1911), 393–405. Ziegler datiert es in die 2. Hälfte des 5. Jh.

gilt für beide Hesiodischen Gedichte, und man versteht es auch leicht, daß diese Eigentümlichkeit besonders für die hymnischen Aussagen unseres Dichters zutrifft.

Die kleine hymnische Ausgestaltung des Musenanrufs im Prooimion der Erga enthält mit dem Verweis auf Zeus als den Vater der Musen ein Element, das, wenn noch weiter ausgestaltet, uns in das weite Feld der Mythologie über Zeus führen würde. Doch ist offenkundig, daß eine solche Ausgestaltung im Falle der Erga nicht am Platze wäre. Diese Überlegung führt uns vor Augen, daß Hesiod seinen Hymnus auf Zeus thematisch beschränkt hat. Von den vielen möglichen Aussagen über diesen Gott sind allein jene wuchtigen Kernsätze einer Aretalogie gewählt, die uns die einzigartige Macht des Gottes und sein Verhältnis zu den Menschen, die von ihm abhängen, in einer sehr allgemeinen Aussage zeigen. Die Aussage, daß Zeus es ist, durch den alle „sterblichen Menschen zugleich bekannt und unbekannt, berühmt und unberühmt“ sind, weil er es ist, der „leicht gewaltig sein läßt und leicht wieder den Gewaltigen erniedrigt, leicht auch den Erhabenen mindert und den Minderen sich mehren läßt, leicht auch den Krummen gerade richtet und den Übermächtigen dürre macht“, hat die Wucht biblischer Aussagen und eine Traditionslinie, die auch bis in den Alten Orient zurückführt. Es ist zugleich eine Aussage, die auf das vollkommenste zu der Bitte paßt, die der Dichter zum Abschluß des Hymnus an den Gott richtet, wenn er ihn auffordert, zu schauen und zu hören und für gerade Rechtsentscheidungen zu sorgen. Er, der Dichter, wolle Perses (dem Bruder, mit dem ein Rechtsstreit besteht) die Gegebenheiten darlegen, so wie sie sich verhalten.¹⁸ Zeus, der Gott der Schicksale und der Gott des Rechts, wird so vom Dichter mit einem mächtigen Bilde im Hymnus gegenwärtig gemacht, und dieses Bild des Gottes ist der Hintergrund für das Gedicht, dessen Inhalt im weiteren nicht nur dem Rechtsstreit der beiden Brüder gilt, sondern in breitem Ausholen die Grundlagen des menschlichen Daseins überhaupt zur Darstellung bringt.

3.2. Das Prooimion der Theogonie. Die mehrfachen Themenangaben.

Wenn wir nun neben das knappe Gebilde des Prooimions der Erga das sehr umfangreiche Prooimion der Theogonie halten, so wird deutlich, daß wir auch hier das Thema des Hymnus, der den Musen gewidmet ist, und das Thema des Gedichts, das der Darstellung der Göttergeschichte gilt, auseinanderhalten müssen. Auch hier folgt auf die Aussagen des Hymnus und als Abschluß desselben eine geraffte Angabe über den Inhalt des unmittelbar anschließenden Gedichts, welche die Form eines Katalogs annimmt. Die Verbindung dieses Katalogs der Themen mit dem Hymnus ist dabei besonders eng, weil die *propositio thematum* in diesem Falle Teil der Schlußbitte des Dichters an die Musen ist, von denen er

¹⁸ Diese Angabe (ἐγὼ δὲ κε Πέρση ἐτήτυμα μῦθησαίμην) ist, wie gesagt, die *propositio thematis* des nachfolgenden Gedichts. Das Obige ist der Versuch, den in ἐτήτυμος liegenden spezifischen Wahrheitsbegriff, der insbesondere auf das Zutreffende und Wirkliche geht, zum Ausdruck zu bringen. Vgl. Tilman Krischer, "Ἔτυμος und ἀληθής Philologus 109 (1965) 161–174 (zu Hesiod 172 f.).

seine Inspiration erwartet. In der Bitte des Dichters kommt auf diese Weise in einer gerafften Form der Inhalt des Gedichts bereits vorgängig zur Darstellung.

Typologisch betrachtet, ist der Hesiodische Hymnus auf die Musen mitsamt der an sie gerichteten Schlußbitte eine sehr monumental ausgestaltete Form des am Beginn des Epos üblichen Musenanrufs und der damit verbundenen obligaten Themenangabe. Wir können dafür die Ilias, die Odyssee und auch einige homerische Hymnen¹⁹ danebenhalten und brauchen diesen typologischen Vergleich sonst nicht weiter zu verfolgen. Besonders wichtig ist die in allen Fällen gegebene Themenangabe, und über diese wollen wir nun noch kurz ein paar Überlegungen anschließen.

Die zur Einleitung epischer Gedichte übliche Themenangabe macht in möglichst knapper Form Mitteilung vom Inhalt des zu singenden Liedes: durch Götter- oder Heldenamen (mit direkter Nennung oder auch periphrastischer Andeutung desselben), durch Formeln oder Begriffe, welche den jeweiligen Mythos zusammenfassend angeben können, und schließlich auch (wie im Falle der Theogonie) durch etwas ausführlichere Propositionen von Themen- oder Handlungsreihen. Solche vorgängige Bezeichnung des Inhalts der kommenden Handlung ist dabei nicht allein auf den Anfang der Lieder beschränkt, sie findet sich auch vor Teilen der Geschichte, und etwa in der Odyssee ist die Methode der vorgängigen Ankündigung mit nachfolgender Ausführung fast durchgehend eingehalten.²⁰ Der Dichter beginnt mit der Ankündigung seines Themas, das durch Μουσάων zusammen mit Ἑλικωνιάδων vollkommen bezeichnet ist. Das Thema „helikonische Musen“ gilt für den Teil von 1–35, und in ihm ist alles das, was diese formelhafte Bezeichnung einschließt, auch ausgeführt. Zuerst im Hinblick auf den Berg, den Hesiod als Besitz und Kultplatz der Musen empfindet und auch durch Nennung von mehreren dortigen Plätzen vergegenwärtigt (Vers 2–7), dann im Hinblick auf das Tun der Musen, von dem zunächst das Tanzen und Schreiten (Vers 3–10), dann das Singen in Erscheinung tritt (Vers 10–21). Damit ist der erste größere Abschnitt bezeichnet (V. 1–21), an den der zweite Abschnitt, die Dichterweihe Hesiods, anschließt (V. 22–35). Die Dichterweihe ist als einmaliger Vorgang²¹ einer Begnadung und Beauftragung, die dem Autor selbst zuteil geworden ist, klar abgegrenzt, andererseits mit der vorausgehenden Beschreibung des Singens der Musen thematisch verknüpft. Interessieren muß uns ferner, daß die einleitende Angabe αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδὴν ganz offenkundig eine sehr allgemeine Aussage ist, zu der alles Folgende die

¹⁹ Mit einer Musenanrufung beginnen die Hymnen 4 (auf Hermes), 5 (auf Aphrodite), 9 (auf Artemis), 14 (auf die Mutter der Götter), 17 und 33 (auf die Dioskuren), 19 (auf Pan), 20 (auf Hephaistos), 31 (auf Helios) und 32 (auf Selene).

²⁰ Zu dieser Technik der Exposition vgl. Verf., ‚Kleiderdinge‘. Rüstungs- und Ankleideszenen in der Odyssee: Ein Beitrag zur epischen Typologie und zur Struktur des Gedichts. In: Sprachkunst 23 (Wien 1992), 25–55. – Die Funktion von „Character Doublets“ in der Handlungsführung in der Odyssee. In: Εὐχὴν Ὀδύσσει. Πρακτικά του Ἐξουνοεδρίου για την Οδύσσεια, Ithaka 1995, 99–115.

²¹ Das einmalige Ereignis ist mit dem typischen Einsatz αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον κτλ. signalisiert. Für Parallelen vgl. die bei West angeführten epischen und lyrischen Stellen.

Ausführung liefert.²² Wir finden also auch hier den Vorgang, der uns bei der Frage nach der Themenangabe aufgefallen war. Die den Vorgang und dessen Resultat zusammenfassende Aussage (V. 22) wird ergänzt durch die Umstände, unter denen die Begnadung geschah, mit Angabe der typischen Epiphanierede gegenüber dem einzelnen Hirten, Schilderung des Akts der Begnadung (Gabe des Stabs des Sängers und der Stimme) und der Beauftragung bezüglich der Themen des Gesangs (Göttergeschichte und fortwährender Preis der Musen). Diese Schilderung einer vom Dichter erlebten Epiphanie, in der auch das gesamte Dichtertum Hesiods gründet, ist ohne Zweifel von höchster Wichtigkeit für das Prooimion, doch hat der Dichter offenbar auch die Empfindung gehabt, mit der ausführlichen Aussage über die Begnadung seiner eigenen Person sich in die Nähe der Gefahr einer Grenzüberschreitung begeben zu haben, und das ist doch wohl der Grund, warum er die Verse über den ihm gegebenen Auftrag der Musen mit dem Verse 35 ἀλλὰ τί μοι ταῦτα περὶ δρυῶν ἢ περὶ πέτρῃν; abgebrochen hat.²³

Der neue Einsatz mit der Beginnformel der Hymnen in V. 36 macht deutlich, daß das Prooimion der Theogonie als Doppelhymnus gebaut ist. Aus dem ersten Hymnus (auf die helikonischen Musen) folgt ein zweiter (auf die olympischen Musen), der freilich thematisch so gegliedert ist, daß die schon beschriebene Triptychonform entsteht. Es ist nicht schwer die inhaltliche Abfolge anzugeben: der Dichter schildert das zur Freude ihres Vaters geschehende Singen der Musen im Olympos (V. 36–52); dann die Zeugung der Göttinnen durch Zeus in

²² Das Wort διδάσκειν wird gerne in Zusammenhang mit der Begabung durch Götter verwendet (vgl. Il. 5, 51; 23, 307.; Od. 8, 481 und 488 (Μοῦσ' ἐδίδαξε); Hymn. Hom. 5, 12 und 14; 20, 3). Besonders wichtig in unserem Zusammenhang ist auch Erga 662 (Μοῦσαι γὰρ μ' ἐδίδαξαν ἀθέσφατον ὕμνον αἰεῖδειν) als Begründung für die Fähigkeit, ein Lied auch über Dinge zu singen, bei denen die persönliche Erfahrung gering ist. Es geht um die Regeln über die rechten Zeiten der Schifffahrt. Wissen als wesentlicher Teil der Sängertadition ist hier besonders greifbar.

²³ Über diesen Vers ist viel geschrieben worden, zuletzt von W. Pötscher, Baum und Felsen. Zu Hom., Il. 22, 126 ff., Od. 19, 163, Hes. Theog. 35. In: Ziva Antika 45 (1995 = Sertum Ganterianum), 265–270. Hesiod behalte bei seiner Abwandlung des sprichwörtlichen Ausdrucks „den Gedanken von der Herleitung und dem Anfang“ (wie in der Odyssee- bzw. der Iliasstelle) bei und bezeichne damit „jenen Platz“, „an welchem nach des Hesiod Glauben ihm die Musen die Fähigkeit zu dichten gaben“. Dem kann man im Prinzip wohl zustimmen, doch muß Fixpunkt der Interpretation in jedem Falle bleiben, daß das mit dem Vers 35 gegebene Abbrechen der vorhergehenden Aussage nach dem Typus des Verses Il. 22, 122 (ἀλλὰ τί μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός;) geschieht und der durch ταῦτα zusammengefaßte Teil der Aussage durch περὶ δρυῶν ἢ περὶ πέτρῃν eine einschränkende Bewertung erfährt. Daß sich die Nuance dieses „Aber was soll mir denn das, dies Reden von Eich' oder Felsen?“ für sich nicht mehr genau feststellen läßt, schadet wenig, weil der Kontext ausreichend Hinweise gibt: Der nachfolgende Hymnus auf

die olympischen Musen realisiert nicht nur den von den Göttinnen zuletzt gegebenen Befehl zu hymnischem Preise ihrer selbst, er spiegelt auch die übrigen Themen ihres Auftrags, der also sehr ernst genommen wird. Ferner bleibt, wenn man will, der vorausgehende Hymnus auf die helikonischen Musen im Bereich von Eiche und Fels; doch ist der Bezugspunkt für ταῦτα in V. 35 wohl nicht der gesamte Hymnus auf die Musen am Helikon, sondern nur der die Person des Dichters direkt betreffende Teil (also V. 22–34). Hinsichtlich der helikonischen Musen macht Hesiod bereits durch den V. 25 deren Identität mit den olympischen Musen deutlich. Er wird also auch die Bedeutung des heimischen Kultplatzes als solchen gewiß nicht haben einschränken wollen. Besonders interessant ist im übrigen auch das Zitat des Verses 35 durch Porphyrios, V. Plot. 22 (ἐ 127 Harder): Porphyrios bricht damit das lange Reden über das problematische Urteil des Longinos bezüglich Plotin ab und geht im Folgenden zu dem Zeugnis des Gottes von Delphi über.

seiner Verbindung mit Mnemosyne, die nachfolgende Schwangerschaft und Geburt, deren Ort (knapp unterhalb des Gipfels des Olympos) für die Musen ihr Wohnsitz bleibt (V. 53–67); schließlich den ersten Gang zu Zeus, ihren Vater, auf den Olymp, mit dem dabei gesungenen Preis des Gottes durch die neun Göttinnen, deren Namen zum Abschluß in einem Katalog aufgezählt werden (V. 68–80). Auf diese Weise rundet sich der dem Dasein der Musen im Olymp gewidmete Teil des Hymnos (36–80), und es folgt, angeknüpft an den V. 80, eine Aretalogie der Musen, in welcher ihr Verhältnis zu den Königen (welche mit musisch begnadeter Rede Streit schlichten können) und zu den Sängern (welche mit ihrem Gesang Leid lösen können) zur Darstellung kommt. Das Ganze ist eine Verherrlichung der Gaben der Musen (V. 81–103), und daran schließt der Dichter (V. 104–115) seinen Gruß und seine Bitte um die Gabe des Liedes (mit *propositio thematum*, welche eine gerafft Inhaltsangabe der Theogonie beibringt). Die Verknüpfung von Aretalogie und Bitte ist selbstverständlich besonders passend, und sie hat im übrigen eine genaue Entsprechung im Prooimion der Erga, wo der gesamte Hymnos allein durch das Thema der Aretalogie bestimmt ist. Das Prooimion der Theogonie ist dagegen durch eine Mehrzahl von Themen bestimmt, die dabei kunstvoll in Beziehung zueinander gesetzt sind.

3.3. Das Prooimion der Theogonie: Themenangaben der Abschnitte und Zuordnung der Teile.

Über die kunstvolle Beziehung der Teile aufeinander muß man nun wohl noch etwas ausführlicher sprechen. Sie scheint leicht demonstrierbar, wenn man sich die Abschnitte vergegenwärtigt, die wir angegeben haben. Es gibt aber die Tendenz, die Legitimität von klaren Abgrenzungen und von kunstvollen Zuordnungen für die frühe Dichtung überhaupt in Frage zu stellen, und ein Beispiel dafür sei daher zunächst angeführt. W. J. Verdenius hat am Ende seiner für Einzelfragen wertvollen „Notes on the Proem of Hesiod's *Theogony*“²⁴ die Feststellung angebracht, daß die Einheit des Prooimions nicht in einem gegenseitigen Bezug seiner Teile bestehe, sondern durch den ununterbrochenen Zusammenhang der Entwicklung gegeben sei.²⁵ Und er hat versucht, dies zu demonstrieren: Die Musen bewegten sich im

²⁴ Mnemosyne, S. IV, 25 (1972), 225–260. Im Hintergrund steht selbstverständlich die theoretische Vorstellung von einem fortlaufenden Strom von Assoziationen als dem primären Denkgesetz archaischer Dichtung. Vgl. dazu auch W. J. Verdenius, *L' Association des idées comme principe de composition dans Homère, Hésiode, Théognis*. In: *Rev. ét. gr.* 73 (1960), 345–361.

²⁵ Die Feststellung lautet im Original: „the unity of the proem does not lie in the interdependence of its parts but in the continuity of its progress“. Diese Formulierung variiert eine vorher gemachte Aussage, welche die Feststellung von Ordnungsmustern im Prooimion der Theogonie, wie es scheint, grundsätzlich bestreitet, wobei P. Walcot, *The Problem of the Prooemium of Hesiod's Theogony*, *Symb. Osl.* 33 (1957) 37–47, E. M. Bradley, *The Relevance of the Prooemium to the Design and Meaning of Hesiod's Theogony*, *Symb. Osl.* 41 (1966) und meine Arbeiten (mit gleichzeitigem Verweis auf eine Rezension von M. L. West, wozu unten Anm. 36) angeführt werden. Die Aussage will ich im Original zitieren, damit man sich über den Wert der bei Verdenius gegebenen Begründung der Abfolge ein Urteil bilden kann. Er sagt: *The composition of the proem does not follow a fixed scheme, but may best be explained from the assumption that Hesiod tried to combine the traditional elements of a hymn with his personal conception of the Muses, and that his train of thought was lead*

Eingang des Hymnus vom Helikon auf den Olymp,²⁶ und das lasse Hesiod sich an den Ort erinnern, wo er ihnen begegnet war; ihre Wirkung auf ihn und sein Leben erinnere ihn auch an ihre Wirkung auf die Götter;²⁷ der hauptsächlichste Ort ihrer Tätigkeit lasse den Ort der Geburt assoziieren, der Geburtsort den Wohnort, der Wohnort die Genossen, und die Genossen die Schönheit der Stimme, und diese lege ihm eine Rückkehr zu der Beschreibung des Weges auf den Olymp nahe,²⁸ der Olymp lasse Zeus, und Zeus die Aufzählung der Namen seiner Kinder assoziieren; an den letzten Namen schließe der Gedanke an den Einfluß der Musen auf die Könige und der Könige auf ihre Zuhörer, und daran wiederum der Gedanke an den analogen Einfluß der Sänger, wenn diese über große Männer und die Götter singen. Auf das letzte konzentriere sich sodann auch Hesiod, und dafür brauche er die Hilfe der Musen.

Welch chaotische Wahrnehmung eines sehr geordneten Gedichts! Der Fehler liegt an der Optik, und diese hat ihren Grund zunächst offenbar in der wie selbstverständlich gemachten Voraussetzung, daß das Gedicht eine nur geringfügige Disposition besitzt, verbunden mit einer Theorie, die, genau besehen, allein aus geläufigen anthropologischen Vorurteilen stammt. Die Theorie rechnet mit einer ungehemmt vom jeweiligen Punkt zum

by a number of associations of ideas. The movement of the Muses from Helicon to Olympus reminds him of the place where he had met them; the influence exercised by them on his own life induces him to describe their influence on the gods; the place of their main activity suggests their birth-place; the birth-place suggests the dwelling-place; the dwelling-place suggests their companions, and these suggest the quality of their voice; the latter suggests a return to the description of their way to Olympus (68 ἐπήρατον ὄσσαν ἰεῖσαι ... 10 περιβάλλεα ὄσσαν ἰεῖσαι); Olympus suggests Zeus, and Zeus suggests the main subject of the *Theogony*, the names of his children; the last name suggests the Muses influence on kings; this influence manifests itself in the influence exercised by the kings on their audience; a similar influence is exercised by poets celebrating great men and the gods (100–1 κλειῖα ... ὑμνήσῃ); Hesiod will now concentrate on celebrating the gods, for which he needs the help of the Muses (105 κλείετε)."

²⁶ Diese Annahme wird – vollkommen willkürlich – in die Aussage des V. 10 hineingelesen. Als ob es nicht fast notwendig wäre, daß ein Hymnus, der den „helikonischen Musen“ gilt und seinen Abschluß in einer Dichterweihe hat, die unter dem Helikon (also an seinem Fuß oder Hang) spielt, durchgehend im Bereich des Berges bleibe.

²⁷ Im Grunde ist in Hesiods Proömion von einem Einfluß der Musen auf die Götter fast nicht die Rede. Nicht zufällig tritt von dem ganzen Götterverein nur Zeus, der Vater und Herrscher in Olymp und Himmel, in Erscheinung (eine Ausnahme machen 43 die δώματα ἀθανάτων und 64 die Erwähnung der Chariten und des Himeros als Wohngenossen). Die Darstellung eines Gottes im Rahmen der Göttergemeinschaft, insbesondere der (nach der Geburt erfolgende) erste Weg dorthin ist ein festes (wenn auch nicht obligates) Element der Hymnen. Wie es jeweils gestaltet wird, ist wesentlicher Teil der Aussage.

²⁸ Wie der Verweis von Vers 67 auf Vers 10 (jeweils ὄσσαν ἰεῖσαι) zeigt, orientiert sich diese Aussage allein an der kontextwidrigen Voraussetzung, daß in V. 10 ein Gang der Musen zum Olymp gemeint sei. Der Wunsch der Verknüpfung dieser beiden Stellen geht dabei so weit, daß alle übrigen Stellen, wo ὄσσαν ἰεῖσαι vorkommt, ignoriert bleiben. Es ist das V. 10 (gefolgt von einem Katalog von Götternamen als Themen des Gesangs der Musen), V.43 (gefolgt von einem Katalog der Themen des Musengesangs), V. 65 (gefolgt von der Angabe über πάντων .. νόμους καὶ ἦθεα κεδνὰ ἀθανάτων als Themen des Musengesangs) und V. 67 (zum Abschluß der zitierten Angabe von V. 66 f. unter Wiederholung des Einsatzes von 65). Nach Verdenius sind das allerdings wohl „the similarities and connections assumed by H. Schwabl“ (Mnemos. 1972, 259, 2), die wegen ihrer zu großen Künstlichkeit außer Betracht bleiben müssen. In Wahrheit handelt es sich jedoch um den völlig eindeutigen Fall einer durch feste Formelemente und analoge Bausteine definierten Motivreihe, welche mit Variationen immer wieder den Inhalt des Musengesangs angibt.

nächsten fortlaufenden Assoziationsreihe, schließt also auch die Anerkennung von Überordnungen möglichst weitgehend aus, und dazu verwandeln sich alle Elemente der Abfolge, die beobachtet wird, auf wunderbare Weise auch noch in Begründungen. Das letzte sei nur an einem Punkte illustriert: Es ist ohne Zweifel richtig beobachtet, daß der letzte Vers des Katalogs der Musennamen (V. 80), mit dem eine Angabe über das Nahverhältnis der Kalliope zu den Königen gemacht wird, den Anknüpfungspunkt für den folgenden Abschnitt über Begnadung „zeusgenährter Könige“ durch die Musen bildet. Es muß aber doch sehr fraglich bleiben, ob sich dies im Sinn einer Abfolge von Assoziationen deuten läßt, was wohl heißen müßte, daß, bloß weil der Dichter mit Kalliope an die Könige geraten ist, er dann auch noch den weiteren Abschnitt über die Könige und dann die Sänger angeschlossen hätte.

Stellen wir dem eine andere Theorie entgegen. Eine Theorie, die von der Beobachtung ausgeht, daß die griechische epische Dichtung bereits in ihren Anfängen zu der Bildung von klar erkennbaren Abschnitten tendiert. Eine Theorie, die auch weiß, daß in derselben griechischen epischen Dichtung die Tendenz besteht, die Inhalte solcher Abschnitte jeweils schon im Eingang auf knappe und möglichst umfassende Weise anzugeben. Das klarste und einfachste Beispiel dafür ist die obligate Themenangabe am Anfang der Gedichte, aber die Tendenz dazu besteht allenthalben, und zwar so daß sehr oft auf eine zusammenfassende und damit auch orientierende Aussage die Entfaltung des angegebenen Sachverhalts oder die Ausgestaltung der Geschichte folgt. Das angedeutete Verfahren hat eine gewisse Natürlichkeit und basiert letztlich auch auf Grundprinzipien der Sprache (und Erfordernissen des verständlichen Erzählens), es läßt sich dieselbe Tendenz daher z. B. auch in südslawischer mündlicher Epik feststellen.²⁹ Aber das Verfahren ist bei Hesiod ganz besonders ausgeprägt, so daß es, wenn man sich nur darum bemüht, auch nicht schwer fallen kann, die jeweiligen Hauptabschnitte seiner Dichtung festzustellen. Wir haben das im großen und ganzen oben schon getan, können uns jetzt also darauf konzentrieren, die wie Themenangaben fungierenden Einleitungsverse der Abschnitte des Theogonieprooimions mitsamt der darauffolgenden Ausgestaltung der Aussage etwas genauer zu betrachten und auch vergleichend nebeneinanderzuhalten. Dabei müßten uns die Hauptpunkte eines Beziehungssystems, sofern ein solches gegeben ist, von selbst in die Augen springen.

Der erste Teil des Hymnus (A), der durch die Themenangabe „Helikonische Musen“ hinsichtlich seines Inhalts völlig klar bestimmt ist, handelt (1) vom Tanzen und Singen der Musen auf dem Helikon und führt von dort hin zu dem (2) einmaligen Vorgang der am Fuße des Helikon spielenden Dichterweihe, in der Hesiod seinen Auftrag erhält. Es genügt, jeweils den einleitenden Vers auszuschreiben, um sich die Disposition und die Themen der beiden Abschnitte zu vergegenwärtigen. Man vergleiche:

(V. 1) Μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' αἰείδειν

(V. 22) αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλῆν ἐδίδαξαν αἰοιδῆν.

²⁹ Man kann ein paar Angaben dazu in dem in Anm 3 zitierten Beitrag „Was lehrt mündliche Epik für Homer?“ finden.

Der zweite Teil des Hymnus (B) folgt aus dem Auftrag, der an den Dichter ergangen ist, und auch hier ist der allgemeine Inhalt durch die erste thematische Angabe „die Musen, welche Zeus dem Vater mit ihrem Liede auf dem Olymp den mächtigen Sinn erfreuen“ klar bestimmt. Die Durchführung erfolgt in drei Abschnitten, von denen der erste (1) das Singen der Musen vor Zeus auf dem Olymp, der zweite (2) ihre Zeugung und Geburt, und der dritte (3) ihren ersten Gang zu Zeus auf den Olymp zum Gegenstand hat. Auch hier führt die Darstellung von einem dauernden Zustand (1) hin zu einem einmaligen Geschehen, der nach der Verbindung von Zeus und Mnemosyne erfolgenden wunderbaren Geburt der neun Musen (2) und deren daran anschließenden ersten Gang zu Zeus und den Göttern auf dem Olymp (3)³⁰. Den Schluß bildet ein Katalog der Musennamen, der mit den neun sprechenden Namen zusammenfassend zum Ausdruck bringt, was als Tun der Musen vorher im einzelnen dargestellt war. Auch hier ist es möglich, die einleitenden Verse der Abschnitte wie Themenangaben derselben aufzufassen. Man vergegenwärtige sich:

- (V. 36 f.) τύνη, Μουσάων ἀρχώμεθα, ταὶ Διὶ πατρὶ
 ὕμνευσαι τέρπουσι μέγαν νόον ἐντὸς Ὀλύμπου
(V. 53 f.) τὰς ἐν Πιερίῃ Κρονίδῃ τέκε πατρὶ μιγείσα
 Μνημοσύνη, κτλ.
(V. 68) αἱ τότ' ἴσαν πρὸς Ὀλυμπον ἀγαλλόμεναι ὅπῃ καλῆ

Der dritte Teil des Hymnus (C) knüpft an den letzten Vers des Katalogs der Musennamen an, der die besondere Beziehung der Kalliope zu den Königen feststellt und geht damit über zu dem neuen Thema der Aretalogie (1), d.h. der Darstellung der Macht der Musen und der Wirkung ihrer Gaben im Bereich der Menschen. Die Aussage behandelt zuerst den von den Musen mit Redegabe begnadeten König und dann analog dazu den Sänger, der von den Musen kommt: der eine weiß mit seiner Rede Streit zu schlichten und der andere mit seinem Liede Leid zu bannen. Und an diese Aussagen über die Wirkung der Gaben der Musen schließt zuletzt unmittelbar die vom Dichter an die Musen gerichtete Bitte (2) um die Gabe des Liedes, das –wie die den Inhalt angegebende *propositio thematum* deutlich macht– offenbar auch die Erfüllung des dem Dichter von den Musen gegebenen Auftrags (A 2) darstellt, das Geschlecht der Götter zu besingen.³¹ Auch hier, im dritten Teil des Hymnus, genügt die Vergegenwärtigung der einleitenden Verse, um die jeweiligen Themen der Abschnitte festzustellen:

- (V. 81) ὄν τινα τιμήσωσι Διὸς κούραι μεγάλοιο (κτλ.)
(V. 104 f.) χαίρετε, τέκνα Διός, δότε δ' ἡμεροέσσαν ἀοιδῆν,
 κλείετε δ' ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἔδοντων (κτλ.)

³⁰ Die typologische Entsprechung von vor allem (A 2) und (B 3) wird deutlich auch durch die Einsätze: V. 22 αἱ νύ ποδ' κτλ. und V. 68 αἱ τότ' κτλ.

³¹ Die Beziehung ist durch die gleiche zusammenfassende Formel in V. 33 (καί μ' ἐκέλονθ' ὕμνεϊν μακάρων γένος αἰὲν ἔδοντων) und in V. 105 (κλείετε δ' ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἔδοντων) unüberhörbar. Beide Stellen beziehen sich auch zurück auf V. 21, den Schluß des Götterkatalogs. Der Dichter erfüllt den Auftrag von V. 34 (Hymnus auf die Musen) in V. 36 ff., und den Auftrag von V. 33 in 105 ff. bzw. 116 ff.

3.4. Das Prooimium der Theogonie. Entfaltung und Verknüpfung der Abschnitte.

Es wird nicht notwendig sein, den Inhalt der einzelnen Abschnitte noch ausführlicher darzustellen. Das Entscheidende ist, daß die Abschnitte in sich jeweils deutlich Zusammenhänge darstellen, und daß der Dichter außerdem bestrebt ist, diese in sich zusammenhängenden Teile seiner Komposition auch untereinander zu verknüpfen. Es genügt, wenn wir uns für die einzelnen Abschnitte als Baugesetz vergegenwärtigen, daß auf eine allgemeine Aussage, die den Inhalt im wesentlichen bereits umfaßt, jeweils eine Ausführung folgt, welche Einzelheiten nachbringt und mit ihnen den Umriß der ersten Aussage zu einem vollen Bilde ergänzt.

Wir zeichnen nun nicht die Gedankenentwicklung von allen sieben Abschnitten nach, welche die Untereinheiten des Theogoniprooimions darstellen, sondern wir bemühen uns, etwas von den Verfahren zu illustrieren, welche bei der Entfaltung der thematischen Hauptgedanken (die im Eingang fast immer in kenntlicher Weise formuliert sind) angewendet werden. Das verwendete Verfahren ist am leichtesten aufzeigbar im Falle des allerletzten Abschnitts, der Schlußbitte (V. 104 ff.), wo ein Katalog vorliegt. Der Dichter bittet die Musen zuerst um Gesang, konkretisiert das dann im nächsten Vers durch Nennung des genauen Themas (*ἄθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν εἰόντων*) und bringt sodann (ab 106 ff.) die Entfaltung des in der allgemeinen Formel Beschlossenen, so daß – immer noch allgemein – zunächst nach den Nachkommen von Erde und Himmel, von Nacht und von Pontos gefragt wird (106 f.). Es folgen Verse (108–110), die mit der Frage nach dem Werden der Erde noch weiter in die Urzeit zurückgehen (und gleichzeitig mit der Erde, den Flüssen, dem Meer, den Sternen und dem Himmel ein Bild der Oberwelt umreißen), und dann schließt mit V. 111 daran die Frage nach der Generation der olympischen Götter und deren Geschichte (Verteilung der Ehren und erste Besetzung des Olympos). Die letzten Verse (114 f.) runden mit erneuter Anrufung der Musen und Zusammenfassung der Bitte das Ganze ab und formulieren dabei so, daß der erste Vers der Theogonie (116) direkt anschließen kann.

Es ist wohl nicht notwendig, das hier geübte Verfahren der katalogischen Aufzählung durch homerische Parallelen zu illustrieren. Es genüge der Verweis auf Tilman Krischer, der das Prinzip des *καταλέγειν* für die epische Dichtung mit Recht stark in den Vordergrund gerückt hat.³² Wichtig ist, daß das Verfahren der katalogischen Entfaltung sich auch bei der Entwicklung von Aktionsbildern feststellen läßt, wofür der Beginn des helikonischen Hymnus als Beispiel dienen mag. Hier gibt es zunächst die formelhafte Nennung des Themas „helikonische Musen“, dann die Entfaltung des im Epitheton Ausgesagten durch einen fast tautologischen Relativsatz („welche den großen und hocheiligen

³² Vgl. die in Anm. 18 zitierte Arbeit. Ferner: Formale Konventionen der homerischen Epik (=Zetemata 56), München 1971, 131–160. Vgl. auch Verf., Vorbedingungen griechischer Philosophie in der frühen Dichtung. In: H. Koskenniemi – S. Jäkel – V. Pyykkö (Hrsgg.), Literatur und Philosophie in der Antike (= Annales Univ. Turkuensis, Ser. B, Tom. 174), Turku 1986, 19–33.

Berg Helikon innehaben“) und die nachfolgende Darstellung des Berges mit seinen verschiedenen Plätzen in dem Aktionsbild der tanzenden Musen: die Quelle, der Altar des Zeus, die Badeplätze (Permessos, Hippoukrene, Olmeios) und der höchste Gipfel, von dem her die Musen schließlich singend kommen, wobei die Themen des Gesangs mit dem Katalog der besungenen Götter (V. 11–21) ausgesagt werden.

Die Entfaltung des Themas „olympische Musen“ (36 ff.) geschieht ähnlich wie in dem vorangehenden Hymnus auf die „helikonischen Musen“, doch ist die Formung stark bedingt durch den Anschluß an das Ende desselben (womit auch das Singen und die Stimme im Vordergrund steht). Trotzdem ist die Entwicklung auch ähnlich wie bei dem Beginn des Hymnus auf die helikonischen Musen. Der das Thema angegebende Göttername (36) wird näher bestimmt durch den Relativsatz „welche Zeus dem Vater im Olymp mit ihrem Gesang den gewaltigen Sinn erfreuen“, und dann folgt eine Ausführung über dieses erfreuende Singen zunächst mit der allgemeinsten Inhaltsangabe, die möglich ist (V. 38),³³ sowie mit einer breiten Ausmalung von Pracht und Wirkung des Klangs der einträchtigen Stimmen im Bereich der Wohnungen des Zeus und der Götter auf dem Olymp, bis schließlich mit 44–50 durch einen Katalog auch der Inhalt des Gesangs angegeben wird. Die Abfolge ist also ganz so wie im ersten Abschnitt des Hymnus auf die helikonischen Musen, nur daß dort vor dem Katalog der Götter als Themen der Gesänge breit das Tanzen auf dem Berge ausgeführt ist, hier jedoch die Wirkung der Musenstimmen und der Klang des Singens im Bereich des Olymps. Man sieht die offenkundige Analogie und gleichzeitig auch den Willen zur Variation im Rahmen der einander entsprechenden Themen. Für die restlichen Teile genüge hier der Hinweis darauf, daß ab V. 63 ff. das Miteinander von Tanzen und Singen das Aktionsbild der Musen bestimmt und daß dort in besonderem Maße auf den Katalog der Musennamen als Schluß gezielt wird.

Als weiteres und letztes Beispiel sei auch noch die Dichterweihe (V. 22–35) angeführt, weil hier nicht Beschreibung, sondern Erzählung die Gestaltung bestimmt. Aber, wie schon gesagt, auch hier wird eine allgemeine Aussage, welche das Resultat festhält, an den Anfang gestellt (V. 22). Wenn dazugefügt wird, daß die Dichterlehre beim Schafehüten unterhalb des Helikon geschah (V. 23), so betont das mit dem Hirten ein Element, das auch für die Epiphanierede (V. 26) wichtig ist, und mit dem Helikon nochmals den Berg, an dem das Geschehen spielt. Das Folgende ist die Ausführung in drei Schritten: Damals sagten die Musen zu mir (folgt die direkte Rede), gaben mir Stab und Stimme... und befahlen mir, von

³³ Der V. 38 wiederholt mit Ergänzung zur vollen Formel den V. 32 und bringt damit die aus der Ilias bekannte Formel über das Wissen des Sehers (I, 70 Kalchas, ὃς ἤδη τὰ τ' ἔόντα τὰ τ' ἔσσομενα πρὸ τ' ἔόντα), mit der die gesamte Realität von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erfaßt ist. Der Inhalt dieser Formel ist weiter als der der sonstigen Themenangaben der Theogonie, und so ist auch die konkretisierende Weise der Gedankenschritte in der Aussage von 31 ff. wichtig. Auf „gotterfüllte Stimme“ folgt die Möglichkeit der „Kündigung des Wissens von Vergangenheit und Zukunft“, dann der Auftrag, „das Geschlecht der immerwährenden Seligen zu besingen“. Für Kündigung der Zukunft kann man auf die im Zeitaltermythos der Erga vorliegende Voraussage über das Ende des eisernen Geschlechts (174–201) verweisen, und für Wissen in einem umfassenden Sinn auf den Charakter der Erga als Lehrgedicht, insbesondere die Aussage von V. 662 (vgl. Anm. 22).

den Göttern zu singen und den Hymnus auf sie nie zu vergessen. Wir brauchen des hier nicht weiter auszuführen.

Ein wichtiges Mittel für die Verknüpfung der Abschnitte ist die Juxtaposition von verwandten Aussagen an den Grenzen, wo sie einander berühren. So führt der Dichter in dem Hymnus auf die helikonischen Musen (A) die Aussage über das Tanzen und Singen der Musen am Helikon (A 1) hin zu einem ausführlichen Katalog der besungenen Götter, der in einem sehr traditionellen allgemeinen Vers endet (21 ἄλλων τ' ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἑόντων). Daran schließt der Abschnitt mit der Dichterweihe (A 2), die, wie gesagt, zunächst knapp statuiert (22), dann ausgeführt wird. Die Ausführung schließt mit dem Auftrag der Musen, der mit einer analogen zusammenfassenden Formel (V. 33) wie im V. 21 ausgedrückt wird, so daß der Abschnitt 22–35 in einem Hauptpunkte gleich wie der Abschnitt 1–21 endet. Es scheint offenkundig, daß durch diese Abfolge die Aussage von V. 11–21 in dem V. 33 gegenwärtig bleiben muß.

Der Hymnus auf die olympischen Musen (B) ist mit dem vorangehenden Hymnus auf die helikonischen Musen auf das engste verzahnt. Nicht nur wird der Auftrag, die Musen immerdar hymnisch zu besingen (V. 34), sogleich befolgt (V. 36), es kehren auch die Formeln des Auftrags in chiasmischer Abfolge wieder, so daß in den Versen 37 und 33 ὑμεῖν, in den Versen 38 und 32 τὰ τ' ἐσοόμενα πρό τ' ἐόντα und in den Versen 39 und 31 αὐδῆ einander entsprechen. Es könnte die Identität des Gesangs der Musen und des Gesangs, den sie vom Dichter fordern, nicht deutlicher durch Wort und Klang zum Ausdruck kommen. Der erste Abschnitt (B 1) ist durch Ringkomposition gerundet, insofern der V. 37 in dem V. 51 wiederholt wird und dazu in V. 52 der Formelvers Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο tritt, der als zusammenfassende Wesensangabe auch als Ausdruck des Themas unseres Hymnus (B) paßt. An ihn knüpft der Abschnitt über die Zeugung und Geburt der Musen (B 2) und potentiell auch der daran anschließende über den ersten Gang zum Olymp und zum Vater, dem Herrn des Himmels (B 3). Die Komposition ist aber insofern etwas komplexer gestaltet, als die Erzählung über Zeugung, Geburt und Geburtsort (auch hier geht der Ausführung eine allgemeine Feststellung voraus, V. 53–55)³⁴ zu der Aussage hinführt, daß der Ort der Geburt für die Musen auch weiterhin ihr Wohnort und Tanzplatz bleibt (V. 63–67). Damit fügt sich an die Schilderung des einmaligen Vorgangs die Feststellung eines dauernden Zustandes,³⁵ und das gibt dem Dichter auch Gelegenheit,

³⁴ Wie schwierig dem modernen Leser das Erfassen des dem Epos vollkommen geläufigen erzähltechnischen Vorgangs (allgemeine Aussage mit anschließender Ausführung) fällt, mag ein Zitat aus Kurt von Fritz (Festschrift Bruno Snell, München 1956, 37) zeigen, der das Ganze folgendermaßen gelesen hat: „In v. 53 war gesagt worden, daß Mnemosyne die Musen in Pierien, also doch wohl am oder in der Nähe des Olymp, geboren hat. Dann hat der Dichter –auch hier gegen die chronologische Reihenfolge– die Geschichte ihrer Empfängnis nachgeholt. Darauf kehrt er mit v. 60 zu ihrer Geburt zurück“.

³⁵ Die Verse 63–67 sind seit Wolf meistens athetiert worden, so noch von Rzach und von Mazon. K. von Fritz hat die Verse in der Festschrift Bruno Snell (München 1956) 37 f., vor allem mit Verweis auf die Entwicklung der Musennamen in 77 ff., gut verteidigt. Es zeigt sich bei der Einbindung dieser Verse jedoch eine gewisse Künstlichkeit, da Hesiod sie an ihren Ort gesetzt hat, um damit gleichzeitig einen Abschluß für die Kette der Aussagen über die Themen des Musengesangs (vgl. 11 ff. 44 ff. 66 f., jeweils vorher eingeleitet mit ὄσσα

erneut eine die Themen des Gesangs der Musen allgemein bezeichnende Aussage (V. 66 f.) anzubringen.³⁶ Daran schließt der dritte Abschnitt (B 3), der mit dem ersten Gang der Musen zum Olymp und zu Zeus (was die Geburtsgeschichte fortsetzt) einen Hymnus auf Zeus verbindet und mit einer Aufzählung der Namen der ἐννέα θυγατέρες μεγάλου Διὸς ἐκγεγαυῖαι (V.76) endet.³⁷

Der dritte Teil (C) knüpft an den letzten Vers des Katalogs der Musennamen an (80 ἦ γὰρ καὶ βασιλεύσιν ἄμ' αἰδοῦσιν ὀπηδεῖ über Kalliope), und er ist bestimmt durch einen Abschnitt mit Aretalogie der Musen (C 1), an welchen der den Schluß bildende Abschnitt mit der Bitte des Dichters (C 2) anschließt.³⁸ Auch hier sind die einleitenden Verse der Abschnitte jeweils von solcher Allgemeinheit, daß man ihnen zumindest in der Tendenz die Funktion einer Themenangabe zuschreiben kann: Vers 81 (ὄν τινα τιμήσωσι Διὸς κοῦραι μέγαλοιο) signalisiert, wie oben schon angedeutet, daß der folgende Abschnitt von den τιμαί handeln wird, welche die Musen geben, und der Vers 104 (χαίρετε τέκνα Διός, δότε δ' ἱμερόεσσαν ἀοιδήν) entspricht, wie ebenfalls schon ausgeführt, dem typischen Einleitungsvers des Schlusses der Hymnen. Er kann zusammen mit dem nachfolgenden Vers (κλείετε δ' ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἔόντων) auch ein sehr schönes Beispiel für fortschreitende Konkretisierung des Gegenstandes durch den Sänger bieten. Die Bitte geht zunächst um Gesang, dann um Gesang vom Geschlecht der unsterblichen Götter, und daran schließt der Katalog, welcher (immer noch allgemein bleibend) den Begriff der unsterblichen Götter in die verschiedenen Geschlechter und Generationen entfaltet. Und am Schluß findet die Aussage zu einer Abrundung (114 f.), die zugleich den direkten Anschluß des ersten Verses der Theogonie (116) ermöglicht: Auf καὶ εἶπαδ' ὅ τι πρῶτον γένετ' αὐτῶν von 115 folgt Ἥ τοι μὲν πρῶτιστα χάος γένετ' von 116. Der Bitte des Dichters antwortet das Lied der Göttinnen. Der Vorgang ist vergleichbar dem beim Übergang vom Auftrag am Ende des Hymnus auf die helikonischen Musen zu dem Hymnus auf die olympischen Musen.

ιεῖσαι) und einen besonders dichten Anklang der Aussagen an die in den Versen 77 ff. nachfolgenden Musennamen zu haben.

³⁶ Die Themenangabe der Verse 66 f. entspricht den Themenangaben der Verse 11–21, 33 f., 44–50. Vorausgeht in den Versen 10, 43 und 65 jeweils eine Einleitung mit ὄσσαν ἱεῖσαι. Wie man es fertigbringt, die (aus den Ziffern doch wohl sichtbare) Regelmäßigkeit des Vorkommens zu bestreiten, mag man bei West in Class. Quart. 18 (1968) 27 f. nachlesen. Vgl. auch Anm. 42.

³⁷ In unserem Zusammenhang sei noch besonders auf die beiden zusammenfassenden Verse vor dem Katalog der Einzelnamen hingewiesen. Zur Vorbereitung der Musennamen durch Aktionsaussagen vgl. für Kleio V. 32 und 44, für Euterpe V.37 und 51, für Thaleia V. 65, für Melpomene V. 66, für Terpsichore V. 7 und 63, für Erato V. 65, 67 und 70, für Polymnia V. 10, 33 und 37, für Uranie V. 71 und für Kalliope V. 68 (und 41). Aus den Angaben ist die besondere Bedeutung der Verse 63–67 für die Vorbereitung des Katalogs der Musennamen ersichtlich. Zu den Chariten und Himeros als Wohngenossen der Musen vgl. auch V. 104 ἱμερόεσσαν ἀοιδήν sowie Thalie (V. 909) als Charitenname (vgl. V. 65 ἐν θαλίης).

³⁸ Die Abfolge von Aretalogie und daran anschließender Bitte ist besonders natürlich. Eine genaue typologische Entsprechung zum dritten Teil des Theogonieprooimions bietet daher das Prooimion der Erga.

3.5. Das Prooimion der Theogonie: Die Verknüpfung der thematischen Angaben.

Es erübrigt sich fast, darüber nochmals zu schreiben, weil bestimmte Grundannahmen über Hesiods Angaben zum Inhalt des Singens der Musen wohl Allgemeingut sein dürften. Deutlich steht in ihnen die Thematik der Theogonie im Vordergrund, wenn in 11–21 ausgehend von Zeus bis hin zu den wichtigsten Urgöttern (wie Gaia und Nyx, welche die beiden Stammbäume der Theogonie vertreten)³⁹ die Götter als Thema des Musengesangs aufgezählt werden. Es bereitet das offenkundig den entsprechenden Auftrag der Dichterweihe vor, das Geschlecht der immerwährenden Seligen zu besingen (33), und Theogonie und Götter bleiben offenkundig auch dort im Vordergrund, wo eine umfassende Angabe aller Themen gewollt ist wie in 44–50 (wo Göttergeschichte, Preis des Zeus und seiner Herrschermacht unter den Göttern im Sinne des Hymnus, und schließlich das Menschen- und das Gigantengeschlecht als Themen aufgezählt werden) oder das Hauptthema variiert wird wie in 66f. (wo das Lied der Musen von „aller Unsterblichen Gesetz und Art“ handelt). Auch bleibt das Götterkönigtum des Zeus, sein Sieg über Kronos und die durch ihn geschehene Verteilung der Ehren unter den Göttern der Inhalt des Liedes, das die Musen auf ihrem Weg in den Olymp singen (vgl. 68 ff. 75). Alle Themen des Singens umfaßt dann wieder die Angabe über das Lied des Sängers (99 ff.), wo das Heldenlied und das Götterlied miteinander genannt sind (100 f. κλέεα προτέρων ἀνθρώπων / ... μάκαράς τε θεούς, οἱ Ὀλυμπον ἔχουσιν),⁴⁰ aber in der abschließenden Bitte des Dichters (104 ff.) tritt naturgemäß, wie es dem Auftrag der Musen in V.33 entspricht, allein das Thema der Theogonie in Erscheinung, und die Aussagen der dortigen *propositio thematum* haben ihre offenkundigsten Berührungen mit den Aussagen der Themenkataloge von 11–21 und 44–50. Die vom Dichter (in C 2) an die Musen gerichtete Bitte ist Teil der Erfüllung des im V. 33 stehenden Auftrags der Göttinnen (in A 2), der Bezug der Bitte auf den Auftrag ist durch Formelwiederholung markiert,⁴¹ und es ist erst die richtige Vergegenwärtigung der Gliederung des Gedichts, die diesem Rückbezug sein volles Gewicht gibt. Die Schilderung der Musenweihe und des Musenauftrags im ersten Teil des Hymnus gehört mit der an die Musen gerichteten Bitte so zusammen wie *historiola* und Bitte im Typus des Gebets.

Über die Mittel, die es Hesiod ermöglichten, das ganze Gebilde des Theogonieprooimions zu einer noch größeren Einheit zu binden, als dies durch unsere Betrachtung der Hauptabschnitte sich ergeben hat, schreibe ich hier nicht wieder. Es gibt hier gewiß

³⁹ Die letzten der in dem Katalog aufgezählten Götter (19 f.) suggerieren Hauptdaten aus einem Weltbild mit der Nennung von Eos, Helios, Selene, Gaia, Okeanos und Nyx. Gaia repräsentiert dabei auch den Stamm, der von ihr ausgeht, während Nyx den Stamm des Chaos vertritt. Zu vergleichen sind vor allem die Verse 106 f. aus dem Katalog der Schlußbitte, wo mit den Nachkommen von Gaia, Uranos und Pontos die Hauptzweige des Erdstammbaums und mit den Nachkommen von Nyx wiederum der Chaosstammbaum bezeichnet ist.

⁴⁰ Für die das Heldenlied allgemein bezeichnenden Formeln vgl. Anm. 14.

⁴¹ Vgl. Anm. 31.

Probleme, die an der Grenze der Erfafbarkeit liegen, aber es gibt auch Phänomene, die jenseits jeden Zweifels anerkannt werden müßten. Zum ersteren gehört, wie ich nicht verkenne, manches von der Theorie der im Grundsatz pentadischen Rhythmisierung des Theogonieprooimions (mitsamt der damit verbundenen Erklärung der Regelmäßigkeit des Auftretens ganz bestimmter Motive), zum letzteren gehört die einfache Beobachtung des regelmäßigen Auftretens zusammengehöriger Motive, z. B. daß Hesiod (mit Ausnahme des letzten, des Katalogs der Schlußbitte) alle seine Kataloge und die mit diesen verknüpften Themenangaben nur an Stellen einsetzen läßt, die eine arithmetische Reihe bilden (V. 11, 33, 44, 66, 77). Es handelt sich dabei um die Verse 10/11 (ᾠσσαν ἰεῖσαι / ὕμνεῦσαι Δία κτλ.), 33 (καί μ' ἐκέλονθ' ὕμνεῖν μακάρων γένος αἰὲν ἑόντων), 43/44 (ᾠσσαν ἰεῖσαι / θεῶν γένος αἰδοῖον πρῶτον κλείουσιν αἰοδῆ / κτλ.), 65/66 (ᾠσσαν ἰεῖσαι / μέλπονται, πάντων τε νόμους καὶ ἦθεα κεδνὰ / ἀθανάτων κλείουσιν, ἐπήρατον ᾠσσαν ἰεῖσαι)⁴² und 77 ff. (Katalog der Musennamen). Das Weitere kann man in meinen früheren Arbeiten nachlesen.

Es ist jedoch notwendig, noch rasch anzugeben, wie die angeführten reihenbildenden Einsatzpunkte mit ihren meist katalogischen Angaben über die Themen des Musengesangs sich zu den Hauptabschnitten des Prooimions verhalten, die wir in dieser unserer Betrachtung in den Vordergrund gerückt haben. Die Antwort ist einfach. Es handelt sich bei den wichtigen Motivpunkten jeweils um Schlüsse (bzw. auch um die Einsätze) der inhaltlich zusammenhängenden thematischen Hauptabschnitte: Die V. 11–21 (Götterkatalog) bilden den Schluß des ersten Abschnitts des Hymnus auf die helikonischen Musen (A 1), der V. 22 (Einleitung der Dichterweihe) bildet den Beginn, die V. 33 ff. (Themen des Auftrags) den Schluß des zweiten Abschnitts (A 2). Die V. 44–50 (Katalog der Gesangsthemen) bilden den Schluß des ersten Abschnitts des Hymnus auf die olympischen Musen (B 1), die V. 53–55 (Einleitung des Abschnitts „Geburt“) den Anfang und die V. 66–67 (Gesangsthemen der Musen) den Schluß des Abschnitts (B 2), während schließlich die V. 77–80 (Katalog der Musennamen) den Abschluß des Abschnitts über den ersten Gang der Musen in den Olymp bilden (B 3). Fügen wir noch hinzu, daß in dem Abschnitt über die Gaben der Musen die das Singen des Sängers behandelnden Verse 99–103 (mit Angabe der Themen) den Schluß bilden (C 1). Der daran anschließende letzte Abschnitt mit der Bitte des Dichters (C 2) besteht allein aus dem die *propositio thematum* der Theogonie bietenden Katalog.

4. Was lehren Hesiods Prooimien für epische Dichtung überhaupt?

Wir können zum Schluß nun keineswegs alles aufführen, was aus den Hesiodischen Prooimien sich für epische Dichtung überhaupt gewinnen läßt. Beiseite bleiben muß in

⁴² Ich schreibe hier das ganze Gebilde mit der abrundenden Wiederholung von ᾠσσαν ἰεῖσαι in V. 67 aus, damit man sich eine Anschauung bilden kann, wie wenig Wert das nochmalige und abschließende Vorkommen dieser Formel in V. 67 als Argument gegen die Feststellung des durch eine arithmetische Reihe charakterisierten Einsatzes hat. Vgl. Anm. 36.

unserem Rahmen alles, was uns mit den Vorstellungen gegeben ist, welche sich mit den Musen selbst verbinden.⁴³ Ferner muß das Gezeigte auch für sich selbst sprechen. Wir haben uns auf die Gestaltung der Proömien konzentriert und dabei sowohl ihre Bindung an eine Tradition als auch die vollkommene Abstimmung auf die nachfolgenden Gedichte festgestellt. Wir haben auch den hohen Grad von bewußter Gliederung und die bedeutende Kunst der Zusammenfügung der Teile beobachtet. Ein besonders wichtiger Punkt für die Gestaltung der Teile war dabei ein Gesetz der Enifaltung, das immer wieder auf eine zusammenfassende allgemeine Aussage am Beginn der organischen Abschnitte die Ausführung und Ausgestaltung im einzelnen folgen läßt. Es ist dieses Gesetz, welches in epischer Dichtung die Klarheit der Struktur und die Über- und Unterordnung der Elemente ermöglicht. Daß man das Verfahren nicht genug beobachtet hat, ist eine nicht zu unterschätzende Quelle für Fehlinterpretation. So können unsere Hesiodischen Beispiele als Modell für analoge Betrachtungen vielleicht von Nutzen sein.

⁴³ Mnemosyne („Erinnerung“) als die Mutter der Musen und Zeus, der Gott, von dem in weitestem Maße alles Geschehen abhängt, als ihr Vater; die Abhängigkeit allen Singens vom Gesang der Musen, die den Dichter und Sänger begnaden; die Weite der Themen, welche jegliches Wissen (von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft) einschließt, und die Konzentration auf das Götterlied (im Sinne von Theogonie und Hymnus) und das Heroenlied; dazu die Unterscheidung von „Wahrheit“ und „Fiktion“ als zwei Seiten der von den Musen kommenden Inspiration (wie das die Musenrede, Theog. 27 f., deutlich macht).