Zeitschrift: Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

Herausgeber: Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

Band: 29 (1972)

Heft: 2

Artikel: Sänger und König : zum Verständnis von Hesiods Tierfabel

Autor: Puelma, Mario

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-23627

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.10.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Sänger und König

Zum Verständnis von Hesiods Tierfabel

Von Mario Puelma, Freiburg (Schweiz)

Mit den Worten *νῦν δ' αἶνον βασιλεῦσιν ἐρέω φρονέουσι καὶ αὐτοῖς* leitet Hesiod in seinen 'Werken und Tagen' 202 die Erzählung ein, wie der Habicht an die unter seinem Griff klagende Nachtigall eine kurze Ansprache hält:

ὣδ' ἴρηξ προσέειπεν ἀηδόνα ποικιλόδειρον
ὕψι μάλ' ἐν νεφέεσσι φέρων ὀνύχεσσι μεμαρπώς·
ἣ δ' ἐλεόν, γναμπτοῖσι πεπαρμένη ἀμφ' ὀνύχεσσι,
μύρετο· τὴν ὅ γ' ἐπικρατέως πρὸς μῦθον ἔειπεν·
'δαιμονίη, τί λέληκας; ἔχει νύ σε πολλὸν ἀρείων·
τῇ δ' εἶς ἣ σ' ἂν ἐγώ περ ἄγω καὶ ἀοιδὸν ἐοῦσαν·
δεῖπνον δ', αἴ κ' ἐθέλω, ποιήσομαι ἠὲ μεθήσω.
ἄφρων δ' ὅς κ' ἐθέλῃ πρὸς κρείσσονας ἀντιφερίζειν·
νίκης τε στέρεται πρός τ' αἴσχεσιν ἄλγεα πάσχει.'
ὣς ἔφατ' ὠκυπέτης ἴρηξ, τανυσίπτερος ὄρνις[1].

Dieser *αἶνος*, wie ihn Hesiod – nicht anders als Archilochos (fr. 80, 1 u. 90, 1 D) – mit dem für die Tier- und Pflanzenfabel dann üblich gewordenen Fachausdruck bezeichnet[2], ist das älteste Muster der Gattung innerhalb der bekannten griechischen Literatur[3].

Dass Hesiod allerdings die Fabel nicht ad hoc erfunden, sondern vorhandenes Volksgut aufgegriffen und für seine Zwecke gestaltet hat, kann ein Vergleich mit der unter den Aesopica erhaltenen Version des gleichen Stoffes (Nr. 4 II Hausrath) zeigen: *ἀηδὼν ἐπί τινος ὑψηλῆς δρυὸς καθημένη κατὰ τὸ σύνηθες ᾖδεν. ἑράξ δὲ αὐτὴν θεασάμενος ἀπορῶν τροφῆς ἐπιπτὰς ἀνελάβετο αὐτήν. ἡ δὲ μέλλουσα ἀναιρεῖσθαι ἐδέετο αὐτοῦ λέγουσα μὴ βρωθῆναι αὐτήν, ἐπειδὴ οὐχ ἱκανή*

---

[1] Wesentliche Probleme der Textüberlieferung bietet diese Partie mit Ausnahme von *φρονέουσι* v. 202 (dazu unten Anm. 11) nicht.

[2] Zur griechischen Fabel im allgemeinen und dem Begriff *αἶνος* im besonderen sei verwiesen auf: O. Crusius bei C. H. Kleukens, *Das Buch der Fabeln* (Leipzig 1920²); W. Aly, *Volksmärchen, Sage und Novelle* (1921); E. Hofmann, *Qua ratione ἔπος, μῦθος, αἶνος, λόγος in antiquo Graecorum sermone adhibita sint* (Diss. Göttingen 1922); K. Meuli, *Herkunft und Wesen der Fabel*, Schweiz. Arch. f. Volksk. 50 (1954) 65–88; M. Nøjgaard, *La fable antique* 1 (Kopenhagen 1964) bes. 122ff. Zum Terminus *αἶνος* vgl. noch unten Anm. 10.

[3] Vgl. Quint. *Inst. or.* V 11, 19 *videtur earum* (sc. fabularum) *primus auctor.*

ἐστιν ἱέρακος πληρῶσαι γαστέρα, δεῖ δὲ αὐτόν, εἰ τροφῆς ἀπορεῖ, ἐπὶ τὰ μείζονα τῶν ὀρνέων τρέπεσθαι. ὑπολαβὼν δὲ ὁ ἱέραξ ἔφη· 'ἀλλ' ἔγωγε ἄφρων ἂν εἴην, τὴν ἐν χερσὶν ἑτοίμην βορὰν παρεὶς τὰ μηδέπω φαινόμενα διώκειν.' – ὁ μῦθος δηλοῖ, ὅτι οὕτω καὶ τῶν ἀνθρώπων ἀλόγιστοί εἰσιν, οἳ δι' ἐλπίδα μειζόνων τὰ ἐν χερσὶν ὄντα προίενται.

Die äsopische Fassung illustriert eine allgemein menschliche Erfahrungsregel ('Lieber ein Spatz in der Hand als eine Taube auf dem Dach') auf der selbstverständlichen Voraussetzung, dass im Lebenskampf – der Tiere wie der Menschen – die Norm des sacro egoismo gilt[4], bei dem das Recht des Stärkeren fraglos ist; ein Rechtsproblem wird hier gar nicht gestellt. Eine Reihe äsopischer Fabeln mit dem *fabula docet ὅτι οὐ δεῖ τοῖς κρείττοσιν ἐρίζειν ἢ ἀνθίστασθαι / ἰσοφαρίζειν* und dem Zusatz *πρὸς τῷ δυστυχεῖν καὶ γέλωτα ὀφλισκάνουσιν* bezeugen die zeitlose Popularität dieser elementaren Moral[5].

Die hesiodeische Fabel scheint, isoliert betrachtet, zum gleichen Typus zu gehören[6], nur dass sie die in den Schlussworten des Habichts verkündete 'Moral' nicht als vom Dichter selbst empfohlenes *fabula docet* wiederholt. Gerade in diesem Detail aber zeigt sich das bedeutsam Neue: Hesiod hat die Fabel, ohne ein konventionelles *ὁ μῦθος δηλοῖ* expressis verbis beizufügen, im 'Gegensinn' wirken lassen[7]. Das erreicht er, wie längst erwiesen und vielfach dargestellt wurde, dadurch, dass er sie in einen Zusammenhang stellt, in dem sie eindeutig als abschreckendes Beispiel für die zu überwindende Moral des 'Rechts des Stärkeren' wirken musste[8]. Was in der Tierwelt der genannten äsopischen Fabeln der natürliche Lauf der Dinge ist, das erscheint in Hesiods *αἶνος* als Gegensatz zur menschlichen Rechtsordnung, wie sie Zeus und Dike zum Wohle der Menschheit wollen[9]. In diesem Sinne macht Hesiod aus der schlicht erzählenden 'amoralischen' Volksfabel eine Art Rätselparabel mit der deutlichen Tendenz *πρὸς κρείσσονας ὑβρίζοντας*, womit in erster Linie die *βασιλεῖς* selbst gemeint sind, denen der Dichter

---

[4] Auch die Nachtigall bekennt sich hier dazu, indem sie den Raubvogel nach der Devise 'Verschon mein Haus, zünd's andre an' von sich abzulenken sucht.

[5] z. B. Corp. fab. Aes. Nr. 71. 83 Hausrath. Als volkstümliche Lebensweisheit auch in Lyrik und Tragödie zu finden (vgl. Pind. *Ol.* 10, 39f., *Nem.* 10, 72; Soph. *El.* 219f., *Ant.* 63f.). Vgl. auch die sprichwörtliche Verbindung von Löwe und Lamm in gleichem Sinn Theogn. 949f.; Plat. *Charm.* 155 D.

[6] Vgl. Nøjgaard (oben Anm. 2) 444f.

[7] Crusius (oben Anm. 2) X.

[8] Dem *αἶνος* geht die Schilderung des Entartungszustandes des Eisernen Zeitalters voraus, in dem 'Faustrecht' (*δίκη δ' ἐν χερσί* 192) herrscht, was durch die Fabel illustriert wird. Zur Verbindung der Fabel mit der folgenden Mahnrede und zur kompositorischen Verfugung mit dem Eingang der *Erga* s. unten S. 97f. Für den Nachweis der sinnvollen Stellung des *αἶνος* in der Gesamteinheit der *Erga* sind nach der Epoche der analytischen Zerstückelung, die oft zur Isolierung, Verstümmelung oder Ausmerzung der Fabel führte, wegweisend gewesen Ed. Lisco, *Quaestiones Hesiodeae* (Diss. Göttingen 1903) 50ff. und W. Fuss, *Versuch einer Analyse von Hesiods Ἔργα καὶ Ἡμέραι* (Diss. Giessen 1910) 43ff. (dort S. 4–22 ein guter Überblick über die *Erga*-Bilder des 19. Jh.).

[9] Dazu vgl. unten Anm. 56.

ihre Deutung und Nutzanwendung durch eigene Denkleistung ans Herz legt[10] (*ἐρέω φρονέουσι*[11] *καὶ αὐτοῖς* 202)[12].

Über die allgemeine paränetische Tendenz des hesiodeischen *αἶνος* im Rahmen des Mahnliedes zu einer dem Geiste der Theodizee verpflichteten Rechtsordnung ist man sich im wesentlichen einig; Unklarheit und Uneinigkeit herrscht dagegen, sobald es um das interpretatorische Verständnis seiner Einzelheiten geht, namentlich was die Möglichkeit und Art der Anwendung seiner ainigmatischen Symbolik auf die Lebenswirklichkeit betrifft, die Hesiods Lehrepos zugrunde liegt. Einen Beitrag zu solch besserem Verständnis dieses gegenüber den grossen Mythen der Erga in der Forschung eher zu kurz gekommenen kleinen, aber feinen Stückes altgriechischer Poesie möchten die folgenden Ausführungen zu leisten versuchen.

Die spezifische Ausrichtung auf das Problem von Macht und Recht, die Hesiod seinem Fabelstoff geben wollte, bekundet sich in der auffälligen Reihe von Ausdrücken für den Machtanspruch des Raubvogels, die die Erzählung wie ein roter Faden durchziehen[13]. Die Machtethik des Habichts wirksam anschaulich werden zu lassen, gestaltet Hesiod dessen Worte an die Nachtigall zu einer rhetorisch

---

[10] Sie nähert sich darin, worauf schon I. Sellschopp, *Stilistische Untersuchungen zu Hesiod* (Hamburg 1934) 185 Anm. 135 hinweist, dem etwa durch Nr. 139 oder 163 Hausrath vertretenen äsopischen Fabeltypus, bei dem die Schlussformel nicht erklärt, was die Fabel bedeutet (*ὁ μῦθος δηλοῖ*), sondern den nennt, der sie zu seinem Nutzen beherzigen soll (Formel: *πρὸς ἄνδρα ...*, *πρὸς ἀνθρώπους οἵτινες* ... u. ä.). Den im Begriff der *αἶνος*-Erzählung enthaltenen rätselartigen Nebensinn kennzeichnet treffend die Definition der Homerschol. B zu *Ψ* 652: *τὸν ἀπόκρυφον καὶ ἐσχηματισμένον λόγον*. Mittels einer parabelartigen Geschichte (die auch aus dem Bereich der Menschen stammen kann) einen bestimmten 'durch die Blume' angedeuteten Zweck zu erreichen, ist auch der Sinn der Verwendung des Wortes *αἶνος* für die Erzählung des Odysseus an Eumaios (*ξ* 468ff., vgl. 508). Zu *αἶνος* bei Homer vgl. bes. Meuli (oben Anm. 2) 76f. u. 85, W. Schadewaldt, *Iliasstudien* (Leipzig 1943) 83, H. Diller, *Die dichterische Form von Hesiods Erga*, Abh. Ak. Mainz 1962, 163f.

[11] v. l. *νοέουσι*, die manche als die bessere empfehlen (so Solmsen ed. Oxford 1970 z. St.; vorsichtiger Wilamowitz, *Hesiodos Erga* [Berlin 1928] zu v. 202), vielleicht zu Recht nach der Verwendung des Begriffs im parallelen Aufforderungsvers *E.* 286 *σοὶ δ' ἐγὼ ἐσθλὰ νοέων ἐρέω*, erläutert 293ff. durch *οὗτος μὲν πανάριστος ὃς αὐτὸς πάντα νοήσῃ ... ὃς δέ κε μήτ' αὐτὸς νοέῃ ... Νοέουσι* würde den Anteil des eigenen Mitdenkens, der hier gefordert wird, klarer als *φρονέουσι* zum Ausdruck bringen («sie werden oder sollen ihn von selbst verstehen»). Zur Formel vgl. unten S. 97f. und Anm. 51.

[12] Man wird danach – obgleich später bezeugt – die äsopische Version der Fabel oder eine Abwandlung davon (etwa Falke und Taube, vgl. Il. *X* 139ff., dazu unten Anm. 33) mit der Moral 'Man soll sich nicht mit dem Stärkeren messen' als Vorstufe der hesiodeischen Fabel ansehen müssen. So auch Aly (oben Anm. 2) 26 und Anm. 1 (gegen Crusius, der an eine Improvisation Hesiods glaubte) und Nøjgaard (oben Anm. 2) 446, der auch auf die Existenz orientalischer Vorbilder hinweist (vgl. P. Walcot, REG 74 [1961] 13ff.). Mit der äsopischen Fabel hat die hesiodeische die Singularität gemeinsam, dass sie die Moral in die Worte des Fabeltieres selbst einbezieht. Das ist in der äsopischen Version stimmiger, da bei Hesiod die 'Moral' ins Gegenteil verkehrt erscheint. Schon diese Parallelität verbietet die auch vom Sinn her unmögliche Umstellung der 'Moral'-Sentenz 210/1 hinter 212, die von I. G. Graevius, *Hesiodus* (Amsterdam 1667) vorgeschlagen wurde (dagegen schon G. F. Schoemann, *Hesiodi ... Carm. rel.* [Berlin 1869] 29, C. Goettling, *Hes. Carm.* [Leipzig 1878] 207). Vgl. hiezu unten Anm. 18.

[13] *ἐπικρατέως* 206 – *πολλὸν ἀρείων* 207 – *αἴ κ' ἐθέλω* 209 – *πρὸς κρείσσονας* 210.

kunstgerecht aufgebauten *ῥῆσις* in Kleinformat aus, die die ganze Fabel beherrscht[14]. Den Höhepunkt erreicht diese Rede im abschliessenden Verspaar, worin mit sentenzenhafter Form und Schärfe der Grundsatz der Herrenmoral proklamiert wird: 'Ein Tor ist, wer es mit den Stärkeren aufnimmt: er wird um den Sieg kommen und zur Schande den Schaden haben' (210/11)[15].

Es musste wohl jedem Hörer von Hesiods Lehrgedicht auffallen, dass die Habicht-Rede nach Thematik und Aufbau den Prahlreden homerischer Götter und Helden vor oder nach einem siegreichen Kampfe in nicht zu überhörender Weise entspricht. Man findet in ihr auf kleinstem Raume die Hauptelemente jener Triumphreden vereinigt, wie sie etwa Hektor *Π* 830ff. oder Achill *X* 332ff. an ihre besiegten Gegner halten oder die Götter der Theomachie im *Φ* der Ilias sich einander vordeklamieren[16]. Das gilt vor allem für die soeben erwähnte Sentenz, mit der die Warn- und Hohnrede des Habichts schliesst, die das bei solchen Gelegenheiten dort übliche Schema einhält: 'Du Tor – ich bin viel stärker – du unterliegst und hast noch den Schaden'[17].

Eben diese an homerische Kampfreden gemahnenden Züge der Habicht-Sentenz haben nun den Interpreten seit jeher Kopfzerbrechen bereitet, derart, dass sich manche zur Athetese der Verse 210/1 entschlossen[18]. Denn die Kampfsituation, die sie zum Ausdruck bringen, scheint weder mit dem Ethos der Fabeltiere vereinbar noch für deren allegorische Deutung auf lebende Personen der Gegenwart Hesiods brauchbar. Dass der mächtige Raubvogel die zierliche, jämmerlich klagende Nachtigall so emphatisch anredet, als handle es sich, wie bei homerischen

[14] Die Fabel besteht bei Hesiod im Gegensatz zur äsopischen Fassung nur aus der Rede des Habichts, die Nachtigall kommt gar nicht zu Wort. Einleitung und Schluss dienen nur der Charakterisierung dieser Rede: *ὣδ' ἴρηξ προσέειπεν* 203 – *τὴν ... πρὸς μῦθον ἔειπεν* 206 – *ὣς ἔφατ' ἴρηξ* 212.

[15] Die normale sprichwörtliche Reihenfolge wäre wohl 'zum Schaden den Spott', also *πρός τ' ἄλγεσιν αἴσχεα*, wie in einleuchtender Weise Merkelbach (bei Solmsen ed. Oxford 1970 z. St.) anstelle des überlieferten *πρός τ' αἴσχεσιν ἄλγεα* vorschlägt.

[16] Vgl. bes. *Φ* 184ff. Achill an Asteropaios; 410ff. Athene an Ares; 481ff. Hera an Artemis. Bemerkenswert ist die terminologische Übereinstimmung: Berufung auf eigene Stärke (*κρείσσων, ἀρείων*), Risiko für den Gegner, sich im Kampfe messen zu wollen (*ἀντιφερίζειν, ἀντιφέρεσθαι, ἰσοφαρίζειν*): *Φ* 190 *κρείσσων μὲν Ζεὺς .../ κρείσσων αὖτε Διὸς γενεὴ ποταμοῖο τέτυκται/ ... οὐκ ἔστι Διὶ Κρονίωνι μάχεσθαι, / τῷ οὐδὲ κρείων Ἀχελώϊος ἰσοφαρίζει.* – *Φ* 410 *νηπύτι', οὐδέ νύ πώ περ ἐπεφράσω ὅσσον ἀρείων / εὔχομ' ἐγὼν ἔμεναι, ὅτι μοι μένος ἰσοφαρίζεις.* – *Φ* 481 *πῶς δὲ σὺ νῦν μέμονας, κύον ἀδεές, ἀντὶ ἐμεῖο / στήσεσθαι; χαλεπή τοι ἐγὼ μένος ἀντιφέρεσθαι/ ... κρείσσοσιν ἶφι μάχεσθαι./ εἰ δ' ἐθέλεις πολέμοιο δαήμεναι, ὄφρ' ἐῢ εἰδῇς/ ὅσσον φερτέρη εἰμί', ὅτι μοι μένος ἀντιφερίζεις.*

[17] Vgl. ausser *Φ* 410ff. (Anm. 16) *Π* 833ff. *νήπιε ... ἔγχεϊ δ' αὐτὸς ... μεταπρέπω ..., σὲ δέ τ' ἐνθάδε γῦπες ἔδονται, X* 333 *τοῖο ... μέγ' ἀμείνων ... ἐγὼ ...· σὲ μὲν κύνες ἠδ' οἰωνοί / ἑλκήσουσ' ἀϊκῶς* ... NB. *νήπιε* ~ *ἄφρων* (Hes. *E.* 210), wie auch *Π* 842 Patroklos vom siegreichen Achill apostrophiert wird.

[18] So noch Goettling-Flach (ed. 1878[3]) und Rzach (ed. 1902). Der erste, der die Verse athetierte, war Aristarch (vgl. Schol. ad 207–212, p. 76 Pertusi), allerdings mit einem wenig einleuchtenden Grund (Gnome im Munde eines Tieres sei unpassend), der vielleicht nicht der einzige war (dazu vgl. G. F. Schoemann, *Dissertatio de veterum criticorum notis ad Hesiodi Op. et D.* [Greifswald 1855] 17 und *Hes. Carm. rel.* [1869] 29).

Helden, um einen ernst zu nehmenden Rivalen, mit dem er, zum Kampf herausgefordert, um den Sieg zu ringen habe, das steht in einem geradezu grotesk anmutenden Missverhältnis zum typischen Wesen und Verhalten der Nachtigall als Fabeltier[19]. Man könnte sich diese Ungereimtheit nur erklären, wenn man in der Übertreibung der Worte des Habichts einen der Ethopoiie des despotischen Raubvogels dienenden Unterton sarkastischer Ironie oder Perfidie (des Räubers, der sich als den Angegriffenen darstellt) heraushören möchte.

Eine andere Möglichkeit der Erklärung, die den anstössigen Worten des Habichts ihren direkten Aussagewert bewahren würde, bietet sich an unter der Annahme, dass Hesiod in der Maske von Nachtigall und Habicht sich selbst und die *βασιλῆες* darstellen wollte. Dafür gibt es tatsächlich kaum zu übersehende Indizien. Im Einleitungsvers zum *αἶνος* macht der Dichter die *βασιλῆες* ausdrücklich darauf aufmerksam, dass dieser für sie berechnet sei[20], woraus sich von selbst die Gleichung *ἱέραξ* = *βασιλεῖς* aufdrängt. Auf der anderen Seite wird die Nachtigall in betonter Weise[21] als *ἀοιδός* bezeichnet, was seit der Antike wohl mit Recht als durchsichtige selbstbiographische Andeutung des Dichters angesehen worden ist[22], der bekanntlich derlei Hinweise auch sonst liebt[23]. Die beiden Assoziationen stützen sich gegenseitig und mussten für den Hörer Hesiods um so näher liegen, als der Sänger schon am Anfang seines Lehrgedichtes als rivalisierender Kritiker der *'βασιλῆες δωροφάγοι'* genannten Richterkönige aufgetreten war (35–41)[24]. Gegenüber dieser Evidenz müssen Versuche der jüngsten

---

[19] Schon Theon, *Progymn.* 176 (= Rhet. Gr. II 74 Spengel) vermerkt diese Ungereimtheit, für die er die an sich richtige, aber, auf die Vögel selbst angewandt, willkürliche Zweckdeutung gibt: *ὅτι ἄρα ἤριζεν ἀηδὼν πρὸς ἱέρακα κἄπειτα ἀγανακτήσας ὁ ἱέραξ καὶ συναρπάσας αὐτὴν οὕτω εἶπε.*

[20] Der Habicht ist allgemein griechisches Symbol für Tyrannei, Raub, Rechtsbruch, also das, was Hesiod den Richterkönigen in den Erga vorwirft. Vgl. Plat. *Phaid.* 82a 3, dazu H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums* (1951) 168.

[21] *ἀηδόνα* 203 und *ἀοιδόν* 208 sollen sicher nach der Hesiod geläufigen Technik in etymologischen Bezug gesetzt werden. Ob auch der Name *'Ησίοδος* daran anklingend etymologisch assoziiert werden wollte (so Lisco [oben Anm. 8] 52, 1 mit Hinweis auf F. Solmsen, *Untersuchungen z. gr. Laut- u. Formenlehre* 238), ist bei der unbekümmerten Freude der Griechen an solchen Spielereien in einem Rätselgedicht, wie es der hesiodische Ainos ist, durchaus möglich, doch nicht zu beweisen. A. Steitz, *Die W. u. T. des Hesiodos* (Leipzig 1869) 73 vermerkt (nach Vollbehr), dass möglicherweise Hesiod die sonst übliche Rolle der Taube als Opfer des Raubvogels (so Il. *X* 139ff., dazu vgl. Anm. 12 und 33) durch die Nachtigall um der Nuance des *καὶ ἀοιδὸν ἐοῦσαν* (208) willen ersetzt hat.

[22] Vgl. Schol. ad 207–212, p. 76 Pertusi. Das Epitheton der Nachtigall (203) *ποικιλόδειρον* wurde dem zugehörigen *ἀοιδόν* entsprechend von Moschopulos als *ποικιλόφωνον* verstanden; Ruhnken konjizierte *ποικιλόγηρυν* (vgl. Rzach z. St.). Liddell-Scott-Jones gibt, auf diese Hesiodstelle gestützt, ein singuläres *ποικιλόδειρος* = *ποικιλόγηρυς* an. Die Konjektur ist ehrlicher. Nonn. *Dion.* 47, 31 *αἰολόδειρος ἀηδών* stützt *ποικιλόδειρον*. Homer kennt *τ* 518 *χλωρηὶς ἀηδών*, Aischylos *ξουθὰ ἀ.*; dazu vgl. Ed. Fraenkel, *Agamemnon* (1950) 520 und Anm. 4 zu Aesch. *Ag.* 1142, H. Dürbeck, *ξουθός* und *χλωρηίς*, Münch. Stud. Sprachwiss. 24 (1968) 9ff.

[23] Vgl. im zweiten Hauptteil der *Erga* die stolze Reminiszenz an seinen Sängersieg am Fürstenhof von Chalkis (654ff.) sowie das *Theogonie*-Prooimion 22ff. Dazu vgl. unten Anm. 59.

[24] Dazu unten S. 94ff. Erwägenswert ist die Vermutung von Forbes, *Hesiod versus Perses*,

Vergangenheit, jeden aktuell biographischen Bezug der Fabeltiere unseres *αἶνος* auf reale Personen – wie ihn im übrigen die paradigmatische Fabel des Archilochos als selbstverständlich anwendet[25] – in Abrede zu stellen, als misslungen betrachtet werden[26].

Nun stellen sich, auch wenn man dem *αἶνος* auf der Grundlage selbstbiographischer Relevanz beizukommen sucht, dem Verständnis der umstrittenen Versgruppe (210/1) nicht unbeträchtliche Hindernisse in den Weg. Denn was soll der darin postulierte geradezu 'homerische' Kampf um den Sieg bedeuten, auf Hesiod und die Könige angewendet? Ist das nicht für die biographische Realität des Dichters sinnlos?[27]

Man könnte versuchen, eine Antwort darauf in der Prozessituation zu finden, in der sich Hesiod am Anfang des Gedichtes befangen vorstellt und bei der die Richterkönige eine nicht unbedenkliche Rolle spielen (37f.); in der auf den *αἶνος* unmittelbar folgenden Partie werden die offenbar gleichen *ἄνδρες δωροφάγοι* (220f.

Class. Rev. 64 (1950) 84, dass Hesiod «in applying *ἀοιδός* to the latter (sc. nightingale) ... may be throwing back, as perhaps also in 26, a word contemptuously applied to himself by the magnates: in any case the word is absolutely to the point».

[25] Dass der auch sonst dem Hesiod vor allem im Fabelgebrauch nahestehende Archilochos sich selbst als Dichter in der Gestalt der Zikade vorführte (aus dieser Fabel ist noch ein Dialogstück erhalten: *τέττιγα δ' εἴληφας πτεροῦ* fr. 88 D), wird von Lukian *Pseudol.* 1, 1 bezeugt. Ob das auch für den Igel in der Synkrisis fr. 103 (*πόλλ' οἶδ' ἀλώπηξ, ἀλλ' ἐχῖνος ἓν μέγα*) anzunehmen ist? Vgl. M. Treu, *Archilochos* (München 1959) 239. Tiere als Symbol für den Dichter sind aus der alexandrinischen Dichtung geläufig (Nachtigall, Zikade, Schwan). Im Rahmen einer Pflanzenfabel hat sich Kallimachos selbst in der Rolle des Ölbaums im Agon mit dem Lorbeerbaum dargestellt (*Iamb.* 4 fr. 194 Pf.). In der Chorlyrik sei auf die Selbstbezeichnung *Κηΐα ἀηδών* bei Bakchyl. 3, 98 hingewiesen. Stellungnahme zu aktuell politischen Fragen durch das Sprachrohr der Fabel kannte in der ältesten Zeit griechischer Dichtung auch Stesichoros, wie Aristot. *Rhet.* II 20, 1393 b 8ff. berichtet (Fabel von Pferd und Hirsch). Vgl. hiezu H. Maehler, *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum* (Göttingen 1963) 48 und 73, 3; M. Nøjgaard, Class. et Med. 24 (1963) 1ff. Zu orientalischen Parallelen von Fabeln mit politisch-erzieherischer Paränese namentlich der Mächtigen vgl. A. Hausrath, *Achiqar und Aesop*, Sitz. Ber. Heidelb. Akad. Wiss. 1918, bes. 46f., Nøjgaard (oben Anm. 2) 433f., P. Walcot, *Hesiod and the Near Orient* (Cardiff 1966) 89f.

[26] So nach einem isolierten Ansatz bei H. T. Archibald, *The fable as a stylistic test in classical Greek literature* (Baltimore 1912) 39, neuerdings bei L. W. Daly, *Hesiods Fable*, TAPhA 92 (1961) 45ff., S. Bernadete, *Hesiod's Works and Days. A first Reading*, Agon 1 (1967) 150ff. (161), M. Skafte Jensen, *Tradition and Individuality in Hesiod's Works and Days*, Class. et Med. 27 (1966 [1969]) 1ff. (21), Th. Breitenstein, *Hésiode et Archiloque*, Odense Univ. Class. Stud. 1 (1971) 40 und 55f. Anm. 158, wo ein nützlicher Überblick über die Hauptargumente dieser neuen Richtung zu finden ist, die einer ernsthaften Prüfung nicht standhalten können. Als Beispiel der merkwürdige Zirkelschluss Breitensteins ibid. «le mot *ἀοιδόν* (v. 208) confirme, certes que le poète pensait à lui-même, mais le rossignol ne peut être Hésiode ... puisque l'épervier n'est pas le roi» (!). Vollends indiskutabel ist die These Skafte Jensens, dass unter dem Habicht Zeus zu verstehen sei. Dass unter dem einen Habicht nicht ein Kollektiv von *βασιλῆες* verstanden werden könne, ist kaum der Beachtung wert. Ein weiteres Argument s. folgende Anm.

[27] So Daly 48: v. 210ff. *ἄφρων* ... könne sich nicht auf Hesiod beziehen, weil dieser sich doch nie mit den Königen gemessen habe. Andere zogen sich durch Athetese der Verse aus der Affäre statt durch Wegdeutung des Bezugs auf die reale Situation Hesiods; vgl. oben Anm. 18.

~ *βασιλῆες δωροφάγοι* 38f.)[28] in ihrer Eigenschaft als Walter der Rechtssprechung vor *ὕβρις* gewarnt und zur *δίκη* ermahnt, eine *παραίνεσις*, zu der unser *αἶνος* die symbolische Einleitung bildet (216ff., bes. 248f.)[29]. Doch abgesehen davon, dass Hesiod die Einzelheiten der Prozessituation im Unklaren lässt, da sie offenbar kein Hauptanliegen seines Lehrepos ist[30], kommt man beim Versuch, die fragliche Kampfsituation der Verse 210f. aus einer Prozesslage, gleich welcher Art, zu erklären, insofern auf keinen grünen Zweig, als die Anwendung des Bildes vom Kampf um den Sieg auf das Verhältnis Prozesspartner/Richter auf jeden Fall inadäquat bliebe: sie könnte höchstens für die Prozessgegner, also Hesiod und Perses, passen, was aber für die Allegorie unserer Fabel nicht in Frage kommt.

Will man nicht durch Athetese von v. 210/1 oder durch Leugnung jeden Aktualitätsbezugs den Schwierigkeiten aus dem Wege gehen, so bleibt nur die Annahme übrig, dass Hesiod mit der im *αἶνος* versinnbildlichten Konfrontation Dichter/Könige nicht auf ein Prozessverfahren im technischen Sinne anspielen wollte, sondern auf eine spezifische Situation, in der er kraft seiner Eigenschaft als Sänger, also als Träger geistiger und musischer Macht, in herausfordernde Konkurrenz zu den Trägern weltlicher Macht, die in erster Linie richterliche war, vor die Schranken der Öffentlichkeit trat. Das aber kann nichts anderes sein als die Situation des öffentlichen Vortrages des hesiodischen Lehrepos selbst, das ja in seinem ersten Teil (1–285), in dem der *αἶνος* steht, ein Kampflied zum Problem Gericht und Gerechtigkeit ist und das vor versammeltem Volk auf der *ἀγορή* vorgetragen zu denken ist[31], also eben in dem Ring, in dem auch die Richterkönige ihres Amtes walteten.

---

[28] Der fast als Epitheton verwendete Begriff *δωροφάγος* deutet wohl auf die üblichen *δῶρα*, die Richter erhielten (vgl. die Gerichtsszene *Il.* *Σ* 507), erhält aber im Zusammenhang eine klar pejorative Färbung, vergleichbar mutatis mutandis der Qualifikation des Agamemnon durch Achill *A* 231 als *δημοβόρος βασιλεύς*. Beide Epitheta sind offenbar situationsbedingt geschaffen und bleiben singulär. Vgl. H. Fränkel (oben Anm. 20) 168 Anm. 16. Zu *δωροφάγος βασιλεύς* R. Hirzel (unten Anm. 37) 419ff.

[29] Die Paränese der Könige beginnt trotz direkter Anrede des Perses (213, dagegen der *βασιλῆες* erst 248) doch schon 214 (*ἐσθλός*), wie unten S. 97ff. (s. auch Anm. 42) gezeigt werden soll.

[30] Das ist gegen früher übliche Versuche, Hesiods 'Gerechtigkeitslied' als eine Art Prozesstagebuch zu verstehen und danach in seine Bestandteile zu zerlegen (etwa A. Kirchhoff, *Hesiodos' Mahnlieder an Perses* [Berlin 1889]), seit Beginn dieses Jahrhunderts richtiggestellt worden (vgl. oben Anm. 8). Entscheidendes in dieser Hinsicht haben die *Erga*-Kommentare von P. Mazon, *Hésiode, Les Travaux et les Jours* (Paris 1914) und Wilamowitz (1928, bes. S. 133ff.) geleistet, obgleich beide noch an der These von den zwei Prozessen festhalten. Man sollte nun nicht, wie zuletzt Fr. Krafft, *Vergleichende Unters. zu Homer und Hesiod* (Göttingen 1963) 86ff. (nach H. Munding, *Hesiods Erga in ihrem Verhältnis zur Ilias* [Frankfurt 1959] 12ff.) ins andere Extrem verfallen und gegen die Evidenz des Textes das *νεῖκος*, um dessen Durchfechtung es Hesiod offenbar geht (v. 35, dazu unten S. 96), jeder forensischen Realität entkleiden und in einen philosophischen Disput um die zwei Erides verwandeln wollen (zu Mundings Methode vgl. die kritischen Bemerkungen bei K. v. Fritz, *Das Hesiodeische in den Werken Hesiods*, in *Hésiode et son influence*, Entretiens sur l'antiquité class. 7 (Genf 1962) 44, 1, und die Rezension J. Kerschensteiners, Gnomon 34 [1962] 1ff.).

[31] Zum ganzen Volk als Publikum vgl. unten S. 97 und Anm. 41.

Dass in dieser Selbstspiegelung Hesiods als des Sängers des 'Gerechtigkeitsliedes' tatsächlich die Kategorie zu suchen ist, nach der der Dichter den in der paradigmatischen Fabel gezeichneten Agon Sänger/Könige verstanden sehen wollte, das wird deutlich, wenn wir den Wortlaut des Verses, in dem von der Nachtigall als *ἀοιδός* die Rede ist (208), vor den Hintergrund eben jener homerischen Kampfreden stellen, der auch den sentenzenhaften Schlussworten des Habichts das notwendige Relief verlieh und mit dessen Präsenz Hesiod bei seinem epenkundigen Publikum wohl rechnen konnte.

Wenn ein Held sich dem anderen im Kampfe überlegen glaubt, so gehört es zu den Topoi der Prahlrede, dass er dem vermeintlich Schwächeren, der es wagt, sich mit ihm zu messen, jenes Kriterium als quantité négligeable nachrechnet, nach dem der Gegner den Anspruch auf Konkurrenz und Sieg erheben zu dürfen glaubt: 'Hüte dich davor, dich mit mir einzulassen, auch wenn du ...' oder 'Ich bin der Stärkere und werde dich vernichten, auch wenn du ...' lauten die stereotypen Formeln[32]. Ebendieser Formel lässt Hesiod den Habicht sich der Nachtigall gegenüber bedienen (207f.):

'δαιμονίη, τί λέληκας[33]*; ἔχει νύ σε πολλὸν ἀρείων·*
τῇ δ' εἰς ἣ σ' ἂν ἐγώ περ ἄγω καὶ ἀοιδὸν ἐοῦσαν.'

Diese Verse ergänzen sich mit der folgenden Sentenz 210f.

'ἄφρων δ' ὅς κ' ἐθέλῃ πρὸς κρείσσονας ἀντιφερίζειν·
νίκης τε στέρεται πρός τ' αἶσχεσιν ἄλγεα πάσχει'

zum vollen Schema homerischer Prahlrede und machen deutlich, dass es die Kategorie des *ἀοιδός* ist, nach der bei aller materiellen Ungleichheit[34] der Schwächere (Sänger ~ Nachtigall) es mit dem Stärkeren (König ~ Habicht) aufnehmen zu können glaubt[35].

---

[32] *Φ* 184 *χαλεπόν τοι ἐρισθενέος Κρονίωνος / παισὶν ἐριζέμεναι ποταμοῖό περ ἐκγεγαῶτι*; *Φ* 482 *χαλεπή τοι ἐγὼ μένος ἀντιφέρεσθαι / τοξοφόρῳ περ ἐούσῃ*. Vgl. oben S. 89 und Anm. 16 u. 17. Auch die Verbindung von *κρείσσων* (210) und *νίκη* (211) ist homerisch vorgebildet in der Siegesformel *νικήσῃ κρείσσων τε γένηται* (*γ* 3, *σ* 46).

[33] Auffällig ist *λέληκας* (<*λάσκω*) für die Stimme der Nachtigall. Es wird sonst nur von stark krachenden Geräuschen verwendet (Schilder, Knochen, Bäume), so *Th.* 694, die einzige Stelle bei Hesiod neben *E.* 207, für einen Waldbrand. Von Tieren werden sonst nur Hunde und Raubvögel damit bedacht, darunter gerade der dem Habicht ebenbürtige Falke (*κίρκος*), der mit der Taube ein ähnliches Fabelpaar wie Habicht–Nachtigall bildet (so im Gleichnis *Il. X* 139–142 *ὀξὺ λεληκώς*, s. oben Anm. 12). Die Verschiebung der Verhältnisse erinnert an die Projektion des *νίκη*-Strebens auf die von Hause aus zärtlich-passive Nachtigall (vgl. oben S. 90 u. Anm. 19): soll mit der Verwendung von *λέληκας* für den Sänger-Vogel im Munde des König-Vogels der gleiche Vorwurf des *πρὸς κρείσσονας ἀντιφερίζειν* ('Was kreischest du, wie wenn du ein Habicht/Falke wärest?') zum Ausdruck gebracht werden?

[34] Zu Ungleichheit des Hesiod nach Herkunft und Stand s. unten Anm. 83.

[35] Zum Motiv, dass der *ἀοιδός* Anspruch auf *αἰδώς* von seiten eines Machthabers hat, in dessen Händen sein Leben liegt, bietet in einer an unsere Fabel erinnernden Situation die Szene Phemios-Odysseus *χ* 344 eine schöne Parallele.

Das Motiv des Wettstreits von Sänger und König würde bei Hesiod nicht vereinzelt dastehen. Das Prooimion zur Theogonie bietet bekanntlich an markanter Stelle des Musenhymnus eine Art agonaler Synkrisis von *βασιλῆες* und *ἀοιδός* (80–103)[36]. Beiden gemeinsam ist die Gabe der Musen, kraft deren sie, jeder in seiner Art, als Wohltäter des Volkes wirken. Die Könige, die ihre Machtstellung als Verpflichtung *ἐκ Διός* (96) haben, wenden diese Musengabe als Richter-Redner auf der *ἀγορή* an, indem sie im Sinne der 'geraden Rechtssprechung' Streitfälle schlichten und Geschädigten Genugtuung verschaffen. Der Sänger, der *ἐκ Μουσέων καὶ Ἀπόλλωνος* (94) seine Stellung und Sendung hat, erleichtert das Volk von Kummer und Sorgen durch die kunstvolle Vergegenwärtigung der *κλέεα προτέρων ἀνθρώπων* und durch Lieder auf die Götter[37].

Das Bild, das Hesiod hier von den *βασιλῆες* als Volksrichtern entwirft, entspricht genau jenem Ideal, das er in den Erga bei den Richterkönigen vermisst und als Forderung an sie heranträgt[38]. Gleich nun, wie man das zeitliche Verhältnis von Theogonie-Prooimion und Erga beurteilen mag, sicher ist, dass vom gleichen Dichter an den zwei Orten Gegenbilder der Richterkönige entworfen wurden, deren Unterschied weniger als Symptom einer geistigen Entwicklung biographisch zu deuten als vielmehr vom ganz verschiedenen literarischen Ort (Musenhymnus – kritische Parainesis) her bedingt aufzufassen sein wird[39].

Die Situation nun, die Hesiod seinem Mahngedicht zur Gerechtigkeit – gleich wie die konkreten Gegebenheiten des Streites mit seinem Bruder Perses gewesen

---

[36] Die beste Interpretation dieses Abschnittes neben dem Kommentar von M. L. West (Oxford 1966) bietet U. v. Wilamowitz, *Die Ilias u. Homer* (1920) 474ff. und Fr. Solmsen, *The «Gift» of Speech in Homer and Hesiod*, TAPhA 85 (1954) 1ff. (bes. 5ff.).

[37] NB. die Parallelität der Aufgabe von König und Sänger in der Formulierung 87ff. *αἶψά τε καὶ μέγα νεῖκος ἐπισταμένως κατέπαυσεν ... λαοῖς βλαπτομένοις ... μετάτροπα ἔργα τελεῦσι ῥηιδίως* und 102f. *αἶψ' ὅ γε δυσφρονέων ἐπιλήθεται οὐδέ τι κηδέων / μέμνηται. ταχέως δε παρέτραπε δῶρα θεάων* (dazu vgl. Fränkel [oben Anm. 20] 150). Es ist sicher kein Zufall, dass die Synkrisis Sänger-König mit dem Anspruch auf Gleichwertigkeit ihrer Funktion vor dem Volke im gleichen Prooimion zu finden ist, in dem Hesiod sich von den Musen in singulärer Weise durch Überreichung eines *σκῆπτρον* zum *ἀοιδός* berufen lässt (*Th.* 30f.). Das *σκῆπτρον* ist das Sinnbild der Ordnungsmacht im Volk und der Gewalt des Richterkönigs im besonderen (hiezu vgl. R. Hirzel, *Themis, Dike u. Verwandtes* [Leipzig 1907] 71–104). Die Beschreibung von Agamemnons *σκῆπτρον* in der berühmten Eris-Szene der *Ilias* (*A* 234ff.) war wohl jedem Hörer Hesiods zum Vergleich präsent (vgl. unten Anm. 65).

[38] Vgl. bes. *Th.* 85f. *πάντες ἐς αὐτὸν ὁρῶσι διακρίνοντα θέμιστας / ἰθείῃσι δίκῃσιν* ~ *E.* 35 *ἀλλ' αὖθι διακρινώμεθα νεῖκος / ἰθείῃσι δίκῃσι* (opp. *σκολιαὶ δίκαι* der *βασιλῆες / ἄνδρες δωροφάγοι E.* 219/221); *Th.* 88 *τοὔνεκα γὰρ βασιλῆες ἐχέφρονες* (opp. *βασ. δωροφάγοι E.* 38f.; 220f.), *οὕνεκα λαοῖς / βλαπτομένοις ἀγορῇφι μετάτροπα ἔργα τελεῦσι* ~ *E.* 37f. *πολλὰ / ἁρπάζων ἐφόρεις μέγα κυδαίνων βασιλῆας / δωροφάγους, οἳ τήνδε δίκην ἐθέλουσι δικάσσαι.*

[39] Dass Hesiod sich durch enttäuschende Erlebnisse im Prozess mit seinem Bruder vom Königsverehrer zum Königshasser entwickelt habe, kann jedenfalls nicht vom Unterschied der Darstellung der Richterkönige in *Theogonie*-Prooimion und *Erga* her bewiesen werden, auch wenn die *Theogonie* aus anderen Gründen das wahrscheinlich ältere Werk sein mag. Im 'Gerechtigkeitslied' der *Erga* ist Hesiod auch nicht radikal königsfeindlich: er will die *βασιλῆες* nur erziehen und erwartet, wenn auch mit Bedenken (*E.* 270–272), dass sie zum 'geraden Recht' im Geist der Theodizee dank seinen Ermahnungen (zurück)finden werden (*E.* 263–273), ebenso wie Perses es in seinem Bereiche soll (*E.* 274–285).

sein mögen und wieweit diesem überhaupt biographischer Wirklichkeitswert zugestanden werden mag – zugrunde legt, ist die, dass die Könige ihr primäres Amt eines Richters nicht mehr so wahrnehmen, wie es dem Auftrag des Zeus entsprechen müsste, nämlich nicht als Redner des 'geraden Rechts' (*ἰθεῖαι δίκαι*) im Interesse von Frieden und Wohlstand der *λαοί*, sondern vielmehr als Sprecher von 'schiefem Recht' (*σκολιαὶ δίκαι*)[40], das die Wurzel von Gewalt (*ὕβρις, βίη, πόλεμος κτλ.*) und Niedergang für eine menschliche Gemeinschaft ist (E. 219–285). Wo nun die Richterkönige ihrer Aufgabe untreu werden, indem sie ihre musische Redegabe, wie sie im Theogonieprooimion geschildert wird, in den Dienst der 'schiefen Rechtssprüche' stellen, da ist es der Sänger, der kraft seiner analogen musischen Begabung wie kein anderer berufen ist, für die Ordnung des 'geraden Rechts' nach Zeus' und Dikes Gesetz an ihrer Stelle vor der Öffentlichkeit zu plädieren und so die Polis vor Unglück zu bewahren.

Eben das leistet Hesiod in dem dem Thema Gerechtigkeit gewidmeten ersten Teil seines Mahnepos, in dem er sich an das ganze Volk, vertreten durch Perses für die *δειλοί*, durch die Richterkönige für die *ἐσθλοί*[41], mit der ganzen Emphase des Retters der Polis wendet, darin ein Vorläufer von Solons, Xenophanes' oder Empedokles' poetischen Mahnreden an das Volk und seine Führer, als deren Archeget Hesiods Erga, namentlich in ihrem ersten Teil (1–285), zu gelten haben[42]. In dieser Volksrede übernimmt Hesiod, um mit den Kategorien der Synkrisis des Theogonieprooimions zu sprechen, zu seiner angestammten Sängerrolle (durch *ὕμνοι θεῶν* und *κλέεα προτέρων ἀνθρώπων* zu erfreuen)[43] gewissermassen noch jene Funktion, die *ἐκ Διός* den *βασιλῆες* zukommen sollte, nämlich vor dem Volke *ἀγορεύων* dafür zu sorgen, dass die Norm des 'geraden Rechts' in der Polis herrsche.

---

[40] Belegstellen in Anm. 38.

[41] Die Begriffe werden antithetisch-komplementär *E.* 214 mit deutlichem Bezug auf Perses (und damit auch Hesiod) einerseits, auf die unter dem Habicht versinnbildlichten *βασιλεῖς* andererseits, angewandt. Sie haben klar sozial-ständische (damit natürlich auch ökonomische) Bedeutung in diesem Zusammenhang. Richtig so K. v. Fritz (oben Anm. 30) 168 (vgl. auch unten Anm. 83). Zur Bezugnahme von *ἐσθλός* (214) auf die *κρείσσονας* (210) und die *ἄνδρες δωροφάγοι* (220) s. unten S. 99 und Anm. 54. Dass mit 'Perses' und den 'Königen' nach bekannter polarer Ausdrucksweise das ganze Volk, Adel und Nichtadel, wie bei Homer immer *βασιλῆες* und *λαοί*, auch bei Hesiod umfasst wird, hat schon C. F. Ranke, *De Hesiodi Op. et Diebus commentatio* (Göttingen 1838) 33 gut vermerkt.

[42] Die Pose poetischer *δημηγορία* kennt auch Archilochos (fr. 52D); vgl. Pasquali (unten Anm. 79) 94; Dover (unten Anm. 80) 194. Dass Hesiod seinerseits in der Tradition homerischer Mahnreden steht, die er gleichsam zu einem selbständigen Monolog sui generis in eigener Sache ausgestaltet, ist von M. Noe, *Phoinix, Ilias und Homer* (1940) gezeigt worden (nach ihr auch von Munding [oben Anm. 30]; vgl. Diller [oben Anm. 10] 44ff.).

[43] Zu diesen gehörte die *Theogonie* ebenso wie die daran anschliessenden *Katalogoi*, vielleicht noch anderes aus dem konventionellen Rhapsoden-Repertoire. Ein epischer Vortrag, der die politisch-soziale Wirklichkeit in persönlicher Form behandelte, musste als etwas aussergewöhnlich Neues empfunden werden. Auf dem Agon in Chalkis (*E.* 654ff.) wird er wohl mit der ersten Kategorie hervorgetreten sein. Das Mahngedicht der *Erga* kann nur für das lokale Publikum Böotiens konzipiert worden sein, hat aber dann anscheinend rasch überregionale Geltung gewonnen.

In der Tat eröffnet Hesiod in einer für ein episches Gedicht aussergewöhnlichen Weise sein Lehrepos mit einem hymnischen Gebet an Zeus[44], den 'Geraderichter der Rechtssätze' (*κλῦθι ἰδὼν ἀίων τε, δίκῃ δ' ἴθυνε θέμιστας* 9), wozu er die Musen um Inspiration bittet (1f.). Kurz darauf, im ersten Abschnitt der eigentlichen Parainesis, macht er seinem Bruder Perses den in der Formulierung auffälligen Vorschlag: *ἀλλ' αὖθι διακρινώμεθα νείκος / ἰθείῃσι δίκῃς, αἳ τ' ἐκ Διός εἰσιν ἄρισται* (35/6), was offensichtlich in Kontrast empfunden werden soll zu den im Folgenden genannten *βασιλῆας / δωροφάγους, οἳ τήνδε δίκην ἐθέλουσι δικάσσαι* (38/39), die anscheinend die 'schlechten' Richter sind. Ohne in die Details dieser in manchem umstrittenen Textstellen eintreten zu brauchen[45], kann man doch mit Sicherheit sagen, dass Hesiod sich hier für das Auftreten seiner eigenen Person in der Kontroverse um die Prinzipien des Rechts und der Rechtspraxis einer Formel bedient, die er in der Synkrisis des Theogonie-Prooimions in dritter Person für die Redetätigkeit der 'guten' Richterkönige verwendet (84ff.): *οἵ δέ τε λαοί / πάντες ἐς αὐτὸν ὁρῶσι διακρίνοντα θέμιστας / ἰθείῃσι δίκῃσιν. ὁ δ' ἀσφαλέως ἀγορεύων / αἶψά τε καὶ μέγα νεῖκος ἐπισταμένως κατέπαυσεν.*

Diese Parallelen lassen zur Genüge erkennen, dass Hesiod schon in der Einleitung zu den Erga seinen Hörern terminologisch und motivisch deutlich zu erkennen gab, mit welchem die Königsrichter geradezu herausfordernden Konkurrenzanspruch er auftrat: als Wortführer des Zeus Dikaios und mit der Kraft des musisch Inspirierten vor dem Volke Verkünder und Wahrer der Rechtsordnung zu sein, die die *βασιλῆες* selbst nicht mehr pflichtgemäss vertreten, zum Schaden des Volkes, das, wie der Fall Perses illustriert, dadurch verdorben wird

---

[44] Die gattungsmässige Einordnung dieses vielbehandelten Vorspruches hat seit jeher grosse Schwierigkeiten bereitet. Es ist weder eigentliches Prooimion (Hymnus) noch Musenanruf mit Themaangabe, sondern ein Gebet, das von beidem etwas enthält; seine Eigenart rührt offenbar daher, dass es zweckhaft mit dem spezifischen Anliegen der Parainesis zur Gerechtigkeit eng verbunden ist (NB. *ἰθύνει σκολιόν ... Ζεύς* 7f., *δίκῃ δ' ἴθυνε θέμιστας* 9, was wie Ankündigung des Grundthemas des 'Gerechtigkeitsliedes' klingt, an dessen Ende die Aufforderung an die Richterkönige steht: *ταῦτα φυλασσόμενοι, βασιλῆς, ἰθύνετε μύθους, / δωροφάγοι, σκολιέων δὲ δικέων ἐπὶ πάγχυ λάθεσθε*, 263/4).

[45] 35f. kann sich auf ein Schlichtungsverfahren ohne Richter beziehen, oder mit dem Plural 'wir' in *διακρινώμεθα* auch die *βασιλῆες* einschliessen im Sinne einer Aufforderung zu künftig 'geradem' Rechtsprechen. Eine allzu pedantische Konkretisierung wird man hier nicht aufzwängen dürfen (vgl. oben Anm. 30). Was das umstrittene *τήνδε δίκην* 39 (ebenso wie 221 und 264) betrifft, so wird man gegenüber sprachfremden Deutungsversuchen neuerer Zeit (dazu gehört die Gleichsetzung *τήνδε* = *τοίην* 'solcherlei Recht' [d. h. 'schiefes'] bei Mazon z. St. und Krafft [oben Anm. 30] 61) daran erinnern müssen, dass *ὅδε* in einem dramatischen Vortrag, wie es die *Erga* sind, nur auf das hinweisen kann, was dem Publikum und dem Sprecher unmittelbar vor Augen liegt (wie *τήνδε γῆν* 'euer Land, unser Land hier'), also 'das Recht in dieser Stadt, die Rechtsprechung bei uns/euch' (vgl. 269 *οἵην δὴ καὶ τήνδε δίκην πόλις ἐντὸς ἐέργει*, vorangehend *Διὸς ὀφθαλμὸς ... τάδ' ἐπιδέρκεται* 'was sich hier in dieser Polis zuträgt' 267f.). In die gleiche Richtung könnte *αὖθι* (35) weisen 'hier gleich, am Gerichtsplatz dieser unserer Stadt, d. h. der Agora' (vgl. homer. *ἐν Λακεδαίμονι αὖθι Γ* 244, *κηδεμόνες δέ οἱ ἐνθάδ' ἀολλέες αὖθι μενόντων Ψ* 674).

und den Weg der schlechten Eris (*ἁρπάζειν* 38, *ὕβρις* 213) statt den der guten Eris (*ἔργα* 21) einschlägt[46].

Der Sänger Hesiod als Volksredner des 'geraden Rechts' gegenüber den Richterkönigen als Sprechern der 'ungeraden Rechtssprüche' – diese Grundsituation des Gerechtigkeitsliedes der Erga (1–285) ist es offenbar, die sich in dem eigentümlich 'homerisch' übersteigerten Rivalitätsverhältnis von Habicht und Nachtigall der Fabel spiegelt. Für die Hörer, namentlich für die *βασιλῆες*, an deren Mitdenken[47] der Dichter im Einleitungsvers zum *αἶνος* appelliert, musste die Anspielung wohlverständlich sein, zumal die an die Parabel anschliessende Verspartie[48] in spielerisch-anspielender Abwandlung der triumphierenden Worte des Habichts zu erkennen gibt, dass es die *ὕβρις* der Richterkönige ist, die schliesslich den kürzeren ziehen, der Standpunkt des *ἀοιδός* dagegen, die *δίκη*, die schliesslich den Sieg davontragen wird. Die den Gedankengang abschliessende, ausdrücklich auf die *ἄνδρες δωροφάγοι*, die *σκολιῆς δίκης κρίνωσι θέμιστας* (221f.), gemünzte[49] Gnome *παθὼν δέ τε νήπιος ἔγνω* (218) muss wie eine direkte Entgegnung des *ἀοιδός* auf die herausfordernde Sentenz des Habicht-Königs an die Sänger-Nachtigall wirken: dieser hatte denjenigen einen *ἄφρων* genannt, *ὅς κ' ἐθέλῃ πρὸς κρείσσονας ἀντιφερίζειν*, und ihm in Aussicht gestellt: *νίκης τε στέρεται πρός τ' αἴσχεσιν ἄλγεα πάσχει* (210/1). In Wirklichkeit gilt aber die Wahrheit: *ὁδὸς ... κρείσσων* (opp. *κρείσσονας* v. 210) *ἐς τὰ δίκαια· δίκη δ' ὑπὲρ ὕβριος ἴσχει* (opp. *νίκης στέρεται* v. 211).

Wo der wahre Tor (*νήπιος*, *ἄφρων*) ist und der wirklich Leidtragende, das weiss der Sänger, der sich auf seine Kenntnis der *ἐτήτυμα* schon im Prooimion zum ganzen Mahngedicht beruft (v. 10), besser. Die von ihrer Macht und dem 'Recht des Stärkeren' geblendeten Richterkönige – die wirklichen *νήπιοι*[50] (so werden sie auch schon am Eingang der Erga 40 genannt: *νήπιοι οὐδὲ ἴσασιν*) – werden noch durch Leid klug werden. Die Terminologie der Königs-Bilder von Erga und Theogonieprooimion zusammennehmend, könnte man formulieren: sie werden aus *βασιλῆες δωροφάγοι* (E. 38f. 263f., vgl. 220f.) zu *βασιλῆες ἐχέφρονες* (Th. 88)

---

[46] Zwischen Perses und den Richterkönigen besteht, gleich wie die Prozesslage angenommen wird, eine Art Komplizenschaft, im Geiste des 'schiefen Rechts' (vgl. die Formulierung 37ff. *πολλὰ ἁρπάζων ἐφόρεις μέγα κυδαίνων βασιλῆας / δωροφάγους* und die Zeichnung der *βασιλῆες* als 'Raubvögel' im Ainos 202ff.). Beide, Perses und die Könige, sollen aus dem Ainos lernen, wie 213ff. besagen. An beide richtet sich die Mahnung zur Überwindung des 'Raubvogel'-Rechts am Ende des 'Gerechtigkeitsliedes' 263/273ff. (vgl. bes. 277f., dazu unten Anm. 56).

[47] *φρονέουσι καὶ αὐτοῖς* (s. oben Anm. 11).

[48] 'Folge *du* dem Recht, nicht der Gewalt' lautet die Nutzanwendung aus dem Ainos an Perses: Gewaltanwendung ist nichts für das Volk (*δειλός*) – sie ist aber auch für den Adligen (*ἐσθλός*) riskant, womit offenbar die gleichen *ἄνδρες δωροφάγοι* von 221 gemeint sind = *βασιλῆες δωρ.* 39 (vgl. oben Anm. 41).

[49] 219 schliesst an die Sentenz mit begründendem *αὐτίκα γάρ* an. Die Sentenz erscheint hier wie ein Vorläufer von Aisch. *Ag.* 177 *πάθει μάθος*.

[50] Diese Kennzeichnung haben die Könige mit Perses gemeinsam; vgl. die Anrede *μέγα νήπιε Πέρση* 286. 397. 633, dazu das in Anm. 46 Gesagte.

werden. Zur Erkenntnis (*γιγνώσκειν, εἰδέναι*) zu verhelfen, das ist die Aufgabe des Sängers. Er leistet sie in den Erga mit seiner zum Nachdenken und Beherzigen anregenden Paränese, in der die Mythen und Parabeln einen besonderen Platz einnehmen, weil sie zu eigener Denkanstrengung (*φρονέουσι καὶ αὐτοῖς* 202, *καταφράζεσθε καὶ αὐτοί* 248)[51] zwingen und gleichzeitig allgemein verständliche, einprägsame Symbolik bieten, wie wir sie auch von den homerischen Gleichnissen und den platonischen Mythen her kennen. Der *αἶνος* der populären Tierfabel war dafür in hervorragendem Masse geeignet.

Dass Hesiod sich gerade eines solchen *αἶνος* bediente, um der für sein Anliegen zentralen Antithese Sänger/Könige besonderes Relief zu verleihen, wird vollends verständlich, wenn wir uns dessen Stellung und Funktion in der Ökonomie des ganzen Gedichts vergegenwärtigen.

Die Erga lassen sich, wie heute allgemein anerkannt wird, in zwei grosse Abschnitte gliedern, die zwar thematisch miteinander verbunden, nach Ziel und Form jedoch deutlich voneinander abgehoben sind: der Teil, den man *παραινέσεις* nennen kann, mit der gedanklichen Durchdringung von Gründen, Wesen und Aufgaben der gesellschaftlichen Rechtsordnung (1–285), der Teil, der dem Typus *ὑποθῆκαι* angehört, mit den praktischen Anweisungen zur Landarbeit für den gemeinen Mann (286ff.). Der erste Teil wiederum weist eine deutliche Gliederung auf, die gerade durch unsere Tierfabel markiert wird. Dass diese Gliederung dem kompositorischen Willen des Dichters entspricht, darauf weist eine Reihe formaler und inhaltlicher Symptome hin.

Wenn man den *αἶνος* mit dem ersten *λόγος* vergleicht, der nach dem einleitenden Zeusgebet (1–9) und vor der ersten eigentlichen *παραίνεσις* (27ff.) steht, so tritt eine Reihe auffälliger Gemeinsamkeiten hervor: Beide Partien beginnen mit einem Einführungsvers, der den Adressaten in der dritten Person und nicht im Vokativ nennt – eine gemeinsame Singularität im ganzen Gedicht: *ἐγὼ δέ κε Πέρσῃ ἐτήτυμα μυθησαίμην* (10) – *νῦν δ' αἶνον βασιλεῦσιν ἐρέω φρονέουσι καὶ αὐτοῖς* (202)[52]; beiden Versen folgt je ein kurzer allegorischer *λόγος*: der Mythos der zwei *Ἔριδες* (11–24) und die Parabel der zwei Fabeltiere (203–212); diese beiden Paare allegorischer Figuren entsprechen sich in ihrer antithetischen Bedeutung: *Ἔρις κακή*

---

[51] Mit Vorliebe werden solche Formeln vor oder nach *λόγοι* aitiologisch-paradigmatischer Natur verwendet, wie *E.* 106f. zwischen Prometheus- und Weltalter-Mythos *εἰ δ' ἐθέλεις, ἕτερόν τοι ἐγὼ λόγον ἐκκορυφώσω / εὖ καὶ ἐπισταμένως, σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῇσιν*, 202 vor dem Ainos, 248 nach der beispielhaften Synkrisis von Unrechts- und Rechtsstaat. In der *καὶ αὐτοί*-Formel mag sich auch eine gewisse gewinnende Höflichkeit verbergen, die der Formel bei Homer innewohnt (*Ψ* 306 *νοέοντι καὶ αὐτῷ*, *A* 577 *παράφημι καὶ αὐτῇ περ νοεούσῃ*). Wie so oft, gibt auch hier Hesiod einer homerischen Formel eine eigenwillige neue Dimension. Die Bedeutung des Mitdurchdenkens für seine Parainesis hat er programmatisch am schönsten im Vorspruch zum zweiten Hauptteil der *Erga* 286/293–297 hervorgehoben (vgl. oben Anm. 11).

[52] Man wird schon wegen dieser Parallele den Dativ nicht durch einen Vokativ *Πέρση* ersetzen wollen. Der Vokativ folgt in beiden Fällen erst nach dem Einleitungs-Logos, vor der Parainesis (27–213/248).

und *Ἔρις ἀγαθή* verhalten sich zueinander wie Habicht und Nachtigall, nämlich wie *ὕβρις* zu *δίκη* (vgl. 213ff., dazu oben S. 97).

Was die kompositorische Funktion der beiden allegorischen Kurzgeschichten im Gesamten des 'Gerechtigkeitsliedes' (1–285) betrifft, so leitet die erste, nach einer knappen Motivierung in persönlichen Erlebnissen mit der Rechtsprechung (27–40), die Lehrabhandlung über die Aitiologie des Elends der Menschheit und des damit verbundenen Gesetzes der Arbeit ein, die das Fundament der Rechtsordnung aus der Perspektive des gemeinen Volkes, der *δειλοί*, darstellt (42–201). Sie ist dementsprechend an Perses als Vertreter dieses Standes[53] gerichtet. Die andere der beiden parallelen Kurzgeschichten bildet den Auftakt zu den lehrhaften Betrachtungen über das Verhältnis von Gewalt und Recht, wie es vor allem in der Rechtsprechung auftritt, von der Leben und Untergang der Kulturvölker und Rechtsstaaten abhängt (202–285). Sie richtet sich wiederum sinngemäss an jene, die für diesen Aspekt der Lebensordnung zuständig und verantwortlich sind: die Richterkönige. Sie sind in diesem ganzen zweiten Hauptabschnitt des 'Gerechtigkeitsliedes' die Hauptadressaten – so wie Perses im ersten Hauptabschnitt[54].

Das mag genügen, um den Schluss zu rechtfertigen: Es gehört zur kompositorischen Technik des hesiodeischen Lehrgedichtes, bedeutende gedankliche Einheiten durch einprägsam illustrative Kurzgeschichten einzuleiten, die in allegorisch-symbolischer, zu eigenem Nachdenken anregender Art das Thema anzeigen. Mit anderen Worten: Dem *αἶνος* der Erga kommt, nicht anders als dem Mythos von den beiden Erides, die kompositorische Funktion des thematischen Vorspiels zu[55]. Unterstrichen erscheint diese gliedernde Funktion noch dadurch, dass das Thema der Fabel am Ende des Abschnittes, den es einleitet, nach der beliebten archaischen Technik der Ringkomposition wie in einer Art 'Auflösung des Rätsels' wieder aufscheint (276–281)[56].

---

[53] Dazu oben Anm. 41 und 48, unten Anm. 83.

[54] Dass Perses auch in diesem Teil gleichsam als Statist zweimal angeredet wird, stört diese Rolle der Könige nicht: 213 dient die Anrede nur als Übergang zur Parainesis an die 'Edlen' (vgl. oben S. 97 und Anm. 48), vielleicht um den Vorwurf an die Könige nicht zu direkt wirken zu lassen. Die Anrede 274 dient schon als Überleitung zum Hauptteil 'Arbeit', der nur Perses angeht.

[55] Die gliedernde Funktion des Ainos wird hervorgehoben von K. Kumaniecki, *The Structure of Hesiod's W. and D.*, Bull. Inst. Class. Stud. 10 (1963) 80; W. Nicolai, *Hesiods Erga, Beobachtungen zum Aufbau* (Heidelberg 1964) bes. 50ff. K. J. McKay, *The Melody of Hesiod*, Symb. Osl. 26 (1960) 20 vermerkt den Aufwand formaler Mittel im Ainos, was zu der Vorspiel-Funktion passen würde.

[56] Es wird hier das 'Recht des Auffressens', das unter den Tieren herrscht – was dem Verhalten des Habichts im Ainos entspricht (vgl. 276ff. ... *νόμον ... οἰωνοῖς πετεηνοῖς ἐσθέμεν ἀλλήλους* ~ 209 *δεῖπνον δ' αἴ κ' ἐθέλω ποιήσομαι*) – der *δίκη* konfrontiert, die der gottgewollte *νόμος* der Menschen sein soll. Diese Entsprechung hat Wilamowitz hervorgehoben (vgl. auch J. Kuehn, *Eris und Dike*, Würzb. Jahrb. 5 [1951] 265). Zur Bedeutung der Ringkomposition W. A. Otterlo, *Untersuchungen über Begriff, Anwendung und Entstehung der Ringkomposition* (Amsterdam 1944) (vgl. unten Anm. 81).

Dass ein populärer Fabelstoff dabei auf eine Stufe mit einem Mythos göttlicher Allegorien gehoben erscheinen konnte, ist für die Arbeitsweise Hesiods bemerkenswert. Retuschierender Einbau von Volksgut im Dienste eines religiös-ethischen Anliegens ist auch sonst für Hesiods Lehrdichtung charakteristisch, wie man etwa am Fall des Prometheus-Pandora-Mythos ersehen kann[57]. Die Verwendung der paradigmatischen Fabel für die Zwecke eines religiös bestimmten Mahnliedes, wie es die mit einem feierlichen Zeusgebet eingeleiteten Erga sind, konnte dabei eine Stütze finden im hieratischen Orakel-*αἶνος*, für den Herodot 5, 92 ein schönes Parallelbeispiel bietet[58].

Nach alledem wird es verständlich erscheinen, dass Hesiod die Fabel, die er als Präludium zu jenem Abschnitt wählte, in dem er die schärfste Konfrontation mit den *βασιλῆες* als Hüter der Rechtsordnung vortrug, auch zum Träger einer ainigmatischen Gegenüberstellung Sänger/Könige machte – ein kämpferisch karikierendes Gegenstück zur hymnischen Synkrisis des Theogonieprooimions[59]. Die Rolle des Rivalen der Richterkönige, in der sich Hesiod im 'Gerechtigkeitslied' der Erga gefiel, war sicher ein kühnes und in der damaligen Gesellschaft Böotiens wohl neuartiges Unternehmen. Im Spiegelbild der Präludium-Fabel von Nachtigall und Habicht ist die gefahrvolle Situation sinnbildlich festgehalten, in die sich der Sänger Hesiod mit der *παρρησία* oder *ἰσηγορία* seines Mahngedichtes an die Richterkönige begab, dessen unmittelbarer Anlass offenbar die persönliche böse Erfahrung mit ihnen gewesen war[60]; man mag darin neben dem Willen, die Macht des Dichters hervorzuheben, was ein typisches Prooimionmotiv ist, auch eine prophylaktische oder apotropäische Absicht vermuten.

Bedrohung des durch seine Freimütigkeit unliebsamen Mahners und Warners ist ein volkstümliches Motiv, für das die Legende vom Tod des Fabelerzählers Äsop in Delphi ein Beispiel bietet. Kallimachos, der diese in einem Fabeliambus (Iamb. 2, fr. 192 Pf.) berichtet, hat das Motiv auf sich selbst als Mahner der *φιλόλογοι* im Prooimiongedicht zu seinem Iambenbuch angewandt[61]. Einer Variante davon haben sich auch die der Nachfolge Hesiods verpflichteten frühen Dichterphilo-

---

[57] Vgl. Fr. Wehrli, *Hesiods Prometheus*, Navicula Chiloniensis, Festschr. F. Jacoby (Leiden 1956) 30ff. Aus einem solchen zweckhaften Einbau einer Vorlage können sich Ungereimtheiten ergeben, wie wir sie auch an unserem Ainos beobachten konnten (s. oben S. 89f. und Anm. 19).

[58] *αἰετὸς ἐν πέτρῃσι κύει, τέξει δὲ λέοντα / καρτερὸν ὠμηστήν· πολλῶν δ' ὑπὸ γούνατα λύσει./ ταῦτα νῦν εὖ φράζεσθε, Κορίνθιοι, οἱ περὶ καλὴν / Πειρήνην οἰκεῖτε καὶ ὀφρυόεντα Κόρινθον.* Über solch ainigmatische Verwendung einer Tierfabel im Chorlied der Tragödie vgl. Ed. Fraenkel, *Aischylos Agamemnon* 2 (Oxford 1950) 342 zu *Ag.* 736.

[59] Die selbstbiographische Anspielung auf die Macht des Sängers war in einem programmatischen Vorspiel wohl am Platze – auch darin eine Parallele zum *Theogonie*-Prooimion.

[60] Wenn man die Situation der Fabel näher auf die Realität übertragen will, kann man sich vorstellen, dass Hesiod in einem Prozess mit dem Bruder verurteilt wurde (~ der Habicht hält die Nachtigall in den Krallen): er tritt nun mit dem Mahngedicht als 'Richter-Sänger' auf, was die Richterkönige auf den Plan rufen wird (~ Rede des Habichts).

[61] *Iamb.* 1, fr. 191, 78ff. Pf. Auch Kallimachos führt sich als Mahner mit einer Parabel ein, der Geschichte vom Bathyklesbecher. – Zu Aesop vgl. A. Wiechers, *Aesop in Delphi* (1961) 13ff.

sophen mit ihrem prophetischen Gehaben des Predigers in der Wüste der *νήπιοι* bedient, das sie gerne in Einleitungsreden zur Schau tragen. Das markanteste, der Situation des streitbaren Sängers im 'Gerechtigkeitslied' der Erga am nächsten kommende Beispiel eines einsamen, in seiner *ἰσηγορία* überbordenden Streiters gegen königliche Machtwillkür, der trotz oder gerade wegen seiner aussergewöhnlichen Gabe als Redner vor dem Volk unter die Räder der unerbittlichen Königsmacht gerät, bietet aber die Ilias in der berühmten Thersites-Episode. Ein Blick darauf dürfte sich deshalb zum Schluss lohnen.

Die Gestalt des Thersites in der Diapeira-Szene des *B* der Ilias (211–277) hat seit jeher das Augenmerk auf sich gelenkt, insofern er der einzige in der Ilias aus dem *λαός* der gemeinen Soldaten ist, der eine bemerkenswert aktive Rolle als Antagonist der *βασιλῆες* zu spielen wagt. Er trägt danach – und zwar als einziger Mann aus dem Volke, der in der Ilias einen Eigennamen führt (natürlich ohne Herkunftsbezeichnung) – den in dieser Szene sicher sprechenden Namen 'Waghals' oder 'Frechling'[62]. Er passt zu der wortgewaltigen Respektlosigkeit, die ihn in seinem Auftreten kennzeichnet, ebenso wie zu seinem vulgären Aussehen, das ihn auch äusserlich als Gegenbild zum adligen Helden erscheinen lässt.

Die kontroverse Frage um das quellenmässige Verhältnis von Diapeira und Thersitesszene zur Eris des Agamemnon und Achill im *A* braucht uns hier nicht zu beschäftigen. Gesichert ist jedenfalls, dass die grosse Scheltrede des Thersites gegen Agamemnon (*B* 225–242) in engstem Wechselverhältnis zu den analogen Ausfällen Achills (*A* 149–171 und 225–244) steht. Beide greifen vor versammeltem Heer (*ἀγορή A* 54 ~ *B* 207) mit rhetorischer Emphase und mit ganz ähnlichen Argumenten den Atriden in der gleichen Sache an, wegen der Verletzung der Spielregeln der Beuteverteilung (*δασμός A* 165), die er sich in seiner Präpotenz als *δημοβόρος βασιλεύς* (*A* 231) mit der Aneignung der Briseis geleistet hat; beide werfen den Achäern vor, sich derartiges widerspruchslos gefallen zu lassen (*A* 231

---

[62] Die Verbindung *Θερσῖτ' ἀκριτόμυθε B* 246 (~ *ἀμετροεπής* 212, *ἐπεσβόλος* 275) zeigt deutlich, dass es sich um einen sprechenden Namen handelt, der an *Πολυθερσείδης φιλοκέρτομος Od. χ* 287 erinnert. Die Beliebtheit sprechender Namen bei Homer bestätigte jüngst H. Mühlestein, *Redende Namen bei Homer*, Studi Micenei 9 (1969) 67ff. Die Neoanalyse bemüht sich, diese evidente Namenverwendung abzustreiten, da sie Thersites als adligen Rivalen des Achill in der supponierten Modellszene der *Aithiopis* braucht (vgl. W. Kullmann, *Die Quellen der Ilias* [1960] 46. 129f. 146ff.). Abgesehen von der Fragwürdigkeit der neoanalytischen Konstruktionen im allgemeinen (vgl. die treffende Kritik bei A. Dihle, *Homer-Probleme* [1970] 9–44), beruht die Erfindung einer alten Feindschaft Achill-Thersites samt zugehöriger Genealogie auf der falschen Erklärung von *B* 220 (dazu unten Anm. 74). Das Richtige steht bei Wilamowitz, *Die Ilias u. Homer* 271, 2 zu lesen. Der Name Thersites ist vielleicht schon mykenisch (PY Cn 719, 2, dazu H. Mühlestein, Studia Mycenaea [Brünn 1966] 160) und auch sonst inschriftlich bezeugt. Seine normalerweise positive Bedeutung «Der Wagemutige, Beherzte» erhält im Zusammenhang der *B*-Szene jedoch den pejorativ-ironischen Sinn des «Möchte-gern-Helden» (vgl. P. Chantraine, *A propos de Thersite*, Ant. Class. 32 [1963] 18ff., G. Redard, *Les noms grecs en -της* [1949] 71), also des «Anmassend Frechen».

$\sim$ *B* 235); beide drohen dem obersten Heerführer damit, nach Hause fahren und ihn sitzen lassen zu wollen (*A* 169ff. $\sim$ *B* 236ff.)[63].

Dass nun Thersites, obgleich er sich einer weit gemässigteren Sprache als Achill bedient, vor aller Öffentlichkeit recht unsanft zur Rechenschaft gezogen wird, während der Pelide unbehelligt bleibt, könnte man als homerische Bestätigung des zeitlosen Satzes *quod licet Iovi, non licet bovi* quittieren: der *βασιλεύς* darf sich erlauben, was dem Gemeinen verboten ist[64]. Doch es gibt noch einen anderen und, wie aus Homers Schilderung hervorgeht, wesentlicheren Grund für die ungleiche Behandlung:

Achill hatte zwar heftig geschimpft, sogar das Schwert gegen Agamemnon gezückt (*A* 188ff.), mit der sofortigen Heimfahrt gedroht; doch, nachdem er seiner Wut auf recht ungehemmte Weise in Worten Luft gemacht hat, fügt er sich, wenn auch grollend und sich vor weiteren Übergriffen verwahrend, de facto rasch dem Machtspruch Agamemnons, der in einer Frage der Besitzverteilung glatter Gewalt (*ὕβρις A* 203) gleichkommt (*A* 184ff.):

> ..... *ἐγὼ δέ κ' ἄγω Βρισηίδα καλλιπάρῃον*
> *αὐτὸς ἰὼν κλισίηνδε, τὸ σὸν γέρας, ὄφρ' ἐῦ εἰδῇς*
> *ὅσσον φέρτερός εἰμι σέθεν, στυγέῃ δὲ καὶ ἄλλος*
> *ἶσον ἐμοὶ φάσθαι καὶ ὁμοιωθήμεναι ἄντην.*

Wenn Achill dieses Verdikt mit den Worten *χερσὶ μὲν οὔ τοι ἔγωγε μαχήσομαι εἵνεκα κούρης / οὔτε σοι οὔτε τῳ ἄλλῳ, ἐπεί μ' ἀφέλεσθέ γε δόντες* (298f.) akzeptiert, so erkennt er ihm gleichsam die Kraft eines Richtspruches des *σκηπτοῦχος βασιλεύς*, des Richterkönigs, zu, der Agamemnon in der Tat bei Homer auch ist[65]. Wenn Achill sich beugt und auf weiteres *ἐρίζειν* mit Agamemnon verzichtet, so folgt er darin dem Drängen Athenes und dem Rat Nestors. Die Göttin rät zum Nachgeben (*A* 206ff., *λῆγ' ἔριδος* 210), obgleich sie Agamemnons Vorgehen als reine Gewalt (*ὕβρις A* 214) qualifiziert. Nestors Empfehlung an Achill, von der *ἔρις* mit dem Atriden zu lassen, lautet (*A* 277ff.):

> *μήτε σύ, Πηλείδη, ἔθελ' ἐριζέμεναι βασιλῆι*
> *ἀντιβίην, ἐπεὶ οὔ ποθ' ὁμοίης ἔμμορε τιμῆς*
> *σκηπτοῦχος βασιλεύς, ᾧ τε Ζεὺς κῦδος ἔδωκεν.*
> *εἰ δὲ σὺ καρτερός ἐσσι, θεὰ δέ σε γείνατο μήτηρ,*
> *ἀλλ' ὅ γε φέρτερός ἐστιν, ἐπεὶ πλεόνεσσιν ἀνάσσει.*

---

[63] Die beliebte Bezeichnung der Thersites-Rede als Karikatur der Achillreden im *A* lässt sich keineswegs in der sprachlichen Ethopoiie der Rede selbst begründen, sondern höchstens im Umstand, dass sie von einem Mann gehalten wird, den der Dichter als hässlich und vulgär beschreibt. Achills Sprache ist unbeherrschter (s. die Schimpftiraden *A* 149/225).

[64] Als Beispiel dafür erscheint die Szene gewertet bei Quint. *Inst. or.* XI 1, 37 und Liban. *Laudat.* 4 p. 946 (= VIII 248 Förster).

[65] Vgl. *A* 233–244, wo Agamemnon seine verhängnisvolle Drohung gegen Achill beim *σκῆπτρον* beschwört, das richterliche Gewalt versinnbildlicht (... / *ἐν παλάμῃς φορέουσι δικάσπολοι,*

Die Annahme dieser Empfehlung macht Nestor nicht davon abhängig, dass Agamemnon seinerseits den Machtspruch, sich Briseis zu nehmen, rückgängig mache, obwohl er das in Ordnung fände[66].

In der Begründung, die der weise Doyen der *βασιλῆες* für seinen Rat gibt, ebenso wie in der Anweisung der Gottheit an Achill bekundet sich die in der homerischen Welt allgemeingültige Norm des 'Rechts des Stärkeren', die für jede Art von Streit und Kampf Gültigkeit hat, unter Menschen wie unter Göttern[67]. Auch ein gewalttätiger König ist von Gottes Gnaden, wenn er der Mächtigere ist. Die Antinomie *ὕβρις–δίκη* ist in der Welt dieser Machtethik unbekannt[68]. Es entspricht also ganz der von Volk und Führern anerkannten, von Zeus und den Göttern sanktionierten Herrenmoral, dass Achill der *ὕβρις* des obersten Königs weicht, des weiteren auf *νεῖκος* und *ἔρις* verzichtet und sich auf den passiven Widerstand der *μῆνις* beschränkt[69].

Ganz anders ist der Fall des Thersites. Er sucht permanent den Streit mit den adligen Helden (*ἐριζέμεναι βασιλεῦσιν B* 214), wobei er sie in unmässig-ungebührlicher Rede vor dem Volke lächerlich zu machen und so in Macht und Ansehen zu beeinträchtigen sucht (*B* 213–216). Im besonderen verfolgt er Achill und Odysseus mit seinem *νεῖκος* (*τὼ γὰρ νεικείεσκε* 221), weshalb er diesen gründlich verhasst ist (220)[70]. Nun ergreift er die günstige Gelegenheit zu einem aktuellen Streit mit dem ranghöchsten der Könige, Agamemnon, der für jenen Groll des Achill verantwortlich ist, der das Heer in eine schlimme Lage gebracht hat.

οἵ τε θέμιστας / πρὸς Διὸς εἰρύαται 238f.); der Entscheid, Achill der Briseis zu berauben, erhält so die Kraft eines Richtspruches des obersten *βασιλεύς*. Vgl. hiezu unten Anm. 68.

[66] Nestor gibt Agamemnon zwar den Rat, sich die Briseis nicht anzueignen (*A* 275f.), reagiert aber nicht darauf, als Agamemnon den Rat schroff zurückweist. Achill dagegen befolgt trotzdem Nestors Anweisung.

[67] Vgl. oben S. 89 und 93 zu den kämpfenden Göttern. Mit Worten, die an Nestors Mahnung an Achill erinnern, ruft Hephaistos seiner Mutter die hierarchischen Gegebenheiten ins Gedächtnis (*A* 586–589: *τέτλαθι ... καὶ ἀνάσχεο κηδομένη περ ... οὔ τι δυνήσομαι ἀχνύμενός περ / χραισμεῖν. ἀργαλέος γὰρ Ὀλύμπιος ἀντιφέρεσθαι*). Zeus ist sozusagen der Agamemnon des Olymp. Zum Problem vgl. zuletzt H. Lloyd-Jones, *The Justice of Zeus* (Berkeley 1971) 1–27.

[68] Wenn Agamemnon sich *A* 239 (oben Anm. 65) auf Zeus für die seine Herrenstellung bezeugende Entführung von Achills Privatbesitz beruft, so ist das offenbar in Ordnung. Die Bewilligung der Niederlage der Achäer an Thetis durch Zeus (*A* 503–530) wird nicht als Vergeltung für Agamemnons *ὕβρις* begründet, sondern einzig (und zwar nur im Munde der Thetis) als Mittel, Achill wieder zur *τιμή* zu verhelfen. Weder in der Eris des *A* noch beim Versöhnungsangebot im *I* oder in der Versöhnung des *T* spielt die Kategorie *δίκη* eine Rolle. Der Gedanke der *τίσις* des Zeus gegen Machtmissbrauch könnte nur aus einer einzigen Stelle der *Ilias* herausgelesen werden, die aber ohne Bezug auf die Handlung in einem Gleichnis steht, das von vielen wohl zurecht als hesiodeisch beeinflusster Einschub angesehen wird (*Π* 386ff. ~ Hes. *E.* 219ff./250, dazu P. Von der Mühll, *Krit. Hypomnema z. Ilias* [Basel 1952] 247 und W. Leaf, *The Iliad*² [London 1902] z. St.). – Wieweit in der Odyssee Ansätze zur neuen Rechtsethik Hesiods vorhanden sind, hat D. Kaufmann-Bühler, *Hesiod und die Tisis in der Odyssee*, Hermes 84 (1956) 267ff. untersucht.

[69] Diese Art von Protest gegen den Mächtigeren ist offenbar erlaubt. Sie wird in der *βουλὴ Διός* gutgeheissen.

[70] Wie diese Feindschaft zu verstehen ist, darüber unten S. 105 und Anm. 74.

Dabei fährt er – und das ist das Besondere – mit *νεῖκος* und *ἔρις* weiter, als das ganze restliche Heer – Achill, der von Agamemnons *ὕβρις* direkt Betroffene, mit eingeschlossen – sich schon längst der üblichen Norm der Unterordnung unter das Diktat des Stärkeren gefügt hat; das bezieht sich auch auf den Befehl des Odysseus, die Flucht abzubrechen, dem alle – Heeresvolk und Führer – mit der einen Ausnahme des Thersites Folge geleistet haben. Als das gesamte Heer sich wieder ruhig und gehorsam zur *ἀγορή* versammelt hat, da ist es Thersites, der 'als einziger noch mit masslosen Reden lärmte' (*ἔτι μοῦνος ἀμετροεπὴς ἐκολῴα* 212); das gleiche Kriterium rückt auch Odysseus in den Vordergrund nach Thersites' Scheltrede an Agamemnon (*B* 246ff.):

Θερσῖτ' ἀκριτόμυθε, λιγύς περ ἐὼν ἀγορητής,
ἴσχεο, μηδ' ἔθελ' οἷος ἐριζέμεναι βασιλεῦσιν·
οὐ γὰρ ἐγὼ σέο φημὶ χερειότερον βροτὸν ἄλλον
ἔμμεναι, ὅσσοι ἅμ' Ἀτρεΐδῃς ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον[71].

Mit diesem Verhalten macht sich Thersites des flagranten Verstosses gegen das von allen, *λαοί* und *ἄριστοι*, gleichermassen anerkannte und befolgte Grundgesetz homerischer Gesellschaftsordnung schuldig, gegen die Norm des 'Rechts des Stärkeren'. Es liegt dann jene Extremsituation vor, die nach aller Erwartung die Erfüllung des Satzes erfordert, den mit sprichwörtlicher Prägnanz der Habicht der hesiodeischen Fabel – wie die homerischen *βασιλῆες* ebenfalls ein Vertreter ausgeprägter Machtmoral – der Nachtigall vorhält (Hes. E. 210f.):

ἄφρων δ' ὅς κ' ἐθέλῃ πρὸς κρείσσονας ἀντιφερίζειν·
νίκης τε στέρεται πρός τ' αἶσχεσιν ἄλγεα πάσχει.

Genau das ist es, was de facto dem Thersites coram publico widerfährt (*B* 265): Er wird von Odysseus mit dem *σκῆπτρον*, dem Symbol königlicher und richterlicher Gewalt[72], blutig geschlagen, zu Spott und Genugtuung aller Umstehenden, die in dieser schmerzlichen Demütigung die verdienstvolle exemplarische Wiederherstellung der gesellschaftlichen Grundnorm begrüssen, Achtung vor der Macht der Könige (*B* 270ff.):

οἱ δὲ καὶ ἀχνύμενοί περ ἐπ' αὐτῷ ἡδὺ γέλασσαν,
ὧδε δέ τις εἶπεσκεν ἰδὼν ἐς πλησίον ἄλλον·
'ὦ πόποι, ἦ δὴ μυρί' Ὀδυσσεὺς ἐσθλὰ ἔοργε
βουλάς τ' ἐξάρχων ἀγαθὰς πόλεμόν τε κορύσσων·
νῦν δὲ τόδε μέγ' ἄριστον ἐν Ἀργείοισιν ἔρεξεν,

---

[71] Das Besondere im Verhalten des Thersites wird deutlich, wenn man es mit der Art vergleicht, wie der Seher Kalchas in ähnlicher Situation ängstlich der Gefahr einer Konfrontation mit Agamemnon auszuweichen sucht mit der Begründung: *κρείσσων γὰρ βασιλεύς, ὅτε χώσεται ἀνδρὶ χέρηϊ* (*A* 80).

[72] Es ist das *σκῆπτρον* des Richterkönigs Agamemnon (vgl. *B* 185f. ~ *A* 234ff., oben Anm. 65).

ὃς τὸν λωβητῆρα ἐπεσβόλον ἔσχ' ἀγοράων.
οὔ θήν μιν πάλιν αὖτις ἀνήσει θυμὸς ἀγήνωρ
νεικείειν βασιλῆας ὀνειδείοις ἐπέεσσιν.'

Dem Dichter des *B* war es offenbar darum zu tun, mit der Thersitesszene ein exemplum e contrario für die unverrückbare Gültigkeit der Grundnorm der Königsmacht zu bieten. Die berühmte Grundsatzerklärung, die er ihr im Munde des Odysseus wie einen kommentierenden Titel voranschickt, zeigt deutlich, was er mit ihr illustrieren und bekräftigen wollte (*B* 203ff.):

οὐ μέν πως πάντες βασιλεύσομεν ἐνθάδ' Ἀχαιοί·
οὐκ ἀγαθὸν πολυκοιρανίη· εἷς κοίρανος ἔστω,
εἷς βασιλεύς, ᾧ δῶκε Κρόνου πάϊς ἀγκυλομήτεω
σκῆπτρόν τ' ἠδὲ θέμιστας, ἵνα σφίσι βουλεύῃσι.

Dass der Dichter für die Illustration dieses Grundsatzes eine so krass dramatische Szene schuf, wie es die Thersitesszene ist, war – gleichgültig, ob hier die Umgestaltung eines alten 'Thersitesliedes' oder eine eigene Schöpfung des Dichters des *B* vorliegt – durch die in der Ilias singuläre Situation bedingt, in die er sie stellte, nämlich in die Schlussszene einer Panik von Truppe und Offizieren, die an den Rand der Meuterei geführt hatte[73]; hier war ein Exempel am Platze, das die Wiederherstellung der Autorität des obersten Richterkönigs in singulär drastischer Weise vor Augen führte. Es ist begreiflich, dass der Dichter als Objekt der für diesen Zweck benötigten öffentlichen Züchtigung des Aufsässigen nicht die Gestalt eines *ἄριστος* wählte, die auch denkbar gewesen wäre, aber vor seinem Publikum wohl Anstoss erregt hätte, sondern einen Mann aus dem Volke, und zwar einen, der auch äusserlich wie charakterlich ein *χερειότατος* war – als solchen hatte er sich ja exempli causa durch sein Verhalten zu erweisen[74].

---

[73] Odysseus wendet sich, die Flucht abzuwenden (*ἐρητύσασκε B* 189), gleichermassen an *βασιλῆες* und *ἔξοχοι ἄνδρες* (188ff.) wie an den *δῆμος* (198ff.); für die *βασιλῆες*, die den Plan der *πεῖρα* von der *βουλή* her kennen sollten (73ff. ~ 193), eine Ungereimtheit, die unter anderen darauf hinweisen könnte, dass die Flucht- und Thersitesszene aus einer an anderem Orte gewachsenen wirklichen Meutereiszene, in der Thersites die Hauptrolle spielte, in die *διάπειρα B* übertragen wurde (nach Leaf I² p. 47 urspr. auf die Eris Agamemnon-Achill folgend; zum Problem vgl. Fr. Lämmli, *Ilias B: Meuterei oder Versuchung?*, Mus. Helv. 5 [1948] 83ff.).

[74] Aus der offenbar typologisch-exemplarischen Funktion, die der Figur des Thersites in dieser Szene zugedacht wird (er bleibt auch eine Ad-hoc-Figur, die in der Ilias nicht wiederkehrt), erklärt sich, dass er als Prototyp des 'Schlechtesten im Heere der Atriden vor Ilion' (248f.) auch *ἔχθιστος δ' Ἀχιλῆϊ μάλιστ' ἦν ἠδ' Ὀδυσῆϊ* 220: Achill ist der 'Beste' der Achäer; Odysseus, auch einer der Besten in der Ilias, vertritt im *B* Agamemnon, den Ranghöchsten (er hat dessen *σκῆπτρον*, mit dem er Thersites schlägt [vgl. *B* 185f.]; nur im *B*, ausser *K* 363, trägt Odysseus das sonst Achill zukommende Epitheton *πτολίπορθος* 278). Die Feindschaft Thersites-Achill/Odysseus (220f.) ist also szenenbedingte Folie. Das Missverständnis dieser Funktion konnte zur Konstruktion eines mythologischen Aitions dafür in den Posthomerica (*Aithiopis*) führen (s. oben Anm. 62). In den Schol. zu 220b Erbse findet sich die treffende Erklärung: *τοῖς οὖν καλλίστοις ἐναντίος ὁ ἔχθιστος.*

Man hat oft in der Thersitesszene die Spiegelung einer politischen Entwicklungsstufe Ioniens sehen wollen, in der das Volk grösseres Mitspracherecht in öffentlichen Angelegenheiten gegenüber der herrschenden Schicht der Richterkönige geltend zu machen begann, und daraus ein Indiz für späte Datierung der Szene und des *B* der Ilias ableiten wollen[75]. Ob eine solche Annahme zur Erklärung der eigenartigen Intensität der Szene notwendig ist, mag nach den vorausgehenden Ausführungen fraglich erscheinen.

Noch fraglicher aber scheint es, ob man dieser Szene eine persönliche aktuell politische oder sozialprogrammatische Absicht irgendwelcher Art unterschieben darf, wie das gelegentlich in alter und neuer Zeit geschehen ist[76]. Nichts spricht dafür, dass man in ihr mehr zu sehen hätte als eine situationsbedingt dramatisierte epische Variante der Illustrierung eben jenes alten adelsethischen Grundsatzes, den wir auf der Ebene volkstümlicher Literatur in der Fassung der Fabel von Habicht und Nachtigall illustriert fanden, die als Vorstufe zum hesiodeischen *αἶνος* zu postulieren ist, und den Hesiod selbst in die Standrede des Raubvogels an den Sängervogel in gnomenartiger Formulierung aufgenommen hat, nämlich: 'Ein Tor, wer sich mit dem Mächtigeren messen will: er wird unterliegen und zum Schaden den Spott haben'[77].

Eben diesen Lehrsatz homerischer und populärer Moral hat nun Hesiod, wie wir sehen konnten, im Sinne seines ethisch-religiös vertieften Rechtspostulates einer fundamentalen Kritik in jenem Abschnitt seines 'Gerechtigkeitsliedes' unterzogen, dem er die Fabel von Raub- und Sängervogel als thematisches Vorspiel gab. Die Fabel verwendete er dabei so, dass sie den im Habicht versinnbildlichten Typus des – wenn man so sagen darf – *βασιλεὺς δημοικῶς ὑβρίζων* als des Vertreters 'schiefen Rechts' zugunsten eines neuen Ideals vom Richterkönig des 'geraden Rechts' desavouierte.

Ansätze zu einer derartigen Tendenz auch nur andeutungsweise mit der homerischen Thersitesszene selbst verbinden zu wollen, wäre natürlich vom historischen Standpunkt aus abwegig und auch durch keinerlei Anhaltspunkte im Text zu begründen. Etwas anderes aber konnte eintreten, sobald die festgefügte Gesellschaftsordnung der homerischen Welt ins Wanken geriet und die dafür

---

[75] So Wilamowitz, *Die Ilias und Homer* 272. Man kann jedoch höchstens in den Thersites-*und* Achill-Reden des *A* und *B* Vorboten des Strebens nach Überwindung der homerischen Welt der Ungleichheit erblicken (so R. Hirzel [oben Anm. 37] 236ff.).

[76] Dazu gehört die Schol. ex. 212b Erbse kolportierte Deutung, Homer habe sich mit der Figur des Thersites an einem Prozessgegner und ungerechten Richter rächen wollen. Nicht viel besser ist die neuerdings von Munding (oben Anm. 30) im Sinne des Homer-Hesiod-Romans entwickelte Theorie, Homer antworte in der Thersitesszene vom Standpunkt des Konservativen auf die gegen die Eris des *A* gerichteten *Erga* Hesiods. Diese grob biographisch-literarischen Konkretisierungen beeinträchtigen die sonst in manchem wertvollen Hinweise auf Analogien *Erga-Ilias A/B*, die typologisch verstanden werden wollen; vgl. H. Schwabl, Rez. in Gymnasium 70 (1963) 433f.

[77] Vgl. *B* 246–248. 276f. ~ *E*. 207–208. 210f.

typische Ungleichheits- und Machtmoral zugunsten einer grösseren, einem differenzierteren Gerechtigkeitsbegriff verpflichteten *ἰσηγορία* und *ἰσονομία* der Stände angezweifelt wurde: dass nämlich dann die in der Heldenwelt der Ilias singuläre Gestalt des Mannes aus dem Volke, der es als einziger wagt, den Richterkönigen und ihrem absoluten Machtanspruch die Stirn zu bieten, die Aufmerksamkeit auf sich lenkte und Chancen gewann, nunmehr trotz oder vielleicht gerade wegen der Attitüde des proletarischen Demagogen, wie sie Homer zeichnet, Sympathien zu gewinnen und zum Prototyp der Auflehnung gegen Ungleichheit und Unrecht in der Gesellschaft umgewertet zu werden.

Aus späterer Zeit kennen wir solche Umwertungen[78]. Dass diese Möglichkeit aber schon in sehr früher Zeit bestand, zeigt das Werk des sozialrevolutionären Iambographen Archilochos. Unter den bewussten Brüskierungen homerisierender Adelsmoral, in denen er sich gefällt, sticht neben der provozierenden Empfehlung zum Wegwerfen des Schildes in Lebensgefahr (fr. 6 D) vor allem das Wunschbild eines *στρατηγός* hervor, das äusserlich das genaue Gegenbild des homerischen Feldherrenideals ist (fr. 60 D); es erinnert unverkennbar an die Schilderung von Thersites' vulgärem Äusseren (*B* 217–219), die als singuläre Beschreibung eines homerischen Anti-Helden wohl jedermann präsent sein musste[79].

Die Annahme liegt nahe, dass auch dem in vielen Aspekten – wozu im besonderen die aktuelle Verwendung der paradigmatischen Fabel sowie die Pose des *δημηγόρος* gehörte – verwandten, Archilochos vielleicht zeitgenössischen Dichter der Erga[80], der sich ebenfalls von den Wertnormen der homerischen Adelswelt deutlich distanzierte, die Gestalt des homerischen Thersites Eindruck machen musste[81]. Diese Vermutung liegt um so näher, als gerade die Thersitesszene ebenso wie die analoge Erisszene des ersten Gesanges der Ilias der Ort sind, wo das von Hesiod bekämpfte Prinzip des 'Rechts des Stärkeren' in der Gesellschaft am eindrücklichsten und beispielhaftesten vordemonstriert wurde; dabei weisen Anlass und Ablauf des Streitfalles, der Gegenstand der Scheltreden des Thersites

---

[78] Ein *'Εγκώμιον Θερσίτου* in der Tradition von Gorgias' *'Εγκώμιον 'Ελένης* ist bei Liban. 4 p. 942ff. (= VIII 243ff. Förster) zu finden. Eine Monographie über die Nachwirkung der Thersites-Gestalt fehlt m. W. Ansätze dazu in Gebhards RE-Artikel *Thersites:* V A 2 (1934) und G. Finsler, *Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe* (1912) 17.

[79] Er ist klein, krummbeinig, unrasiert, trägt keine langen Locken, hat nicht den adligen Gang (dazu vgl. M. Treu, *Von Homer zur Lyrik* [München 1955] 71). Thersites ist verkrümmt, hinkt, ist kraushaarig. Zum Anti-Homerischen in Archilochos gut G. Pasquali *Archiloco,* in *Pagine meno stravaganti* (1935) 91ff.

[80] Zum Verhältnis Archilochos-Hesiod vgl. V. Steffen, *De A. quasi naturali Hesiodi imitatore,* Eos 1952/3, 33ff.; Th. Breitenstein (oben Anm. 26); K. J. Dover, *The Poetry of Archilochos* Entretiens sur l'antiquité classique 10 (Genf 1964) 196ff.

[81] Sei es in der heutigen oder in einer evtl. Meuterei-Fassung (oben Anm. 73). Die zeitliche Priorität der homerischen *Ilias* gegenüber Hesiod, die hier vorausgesetzt wird, ist heute auch nach den Massstäben der 'Oral poetry'-Forschung erhärtet; dazu vgl. Dihle (oben Anm. 62) 123ff. und P. Walcot, *The Composition of the Works and Days,* REG 74 (1961) 1ff., der als Symptom schriftlicher Konzeption auch die Technik der Ringkomposition wertet (vgl. oben Anm. 56).

und Achill ist, mutatis mutandis auffällige Analogien zur Rechtslage auf, die Hesiod zum Anlass für seine Mahnreden an Perses und die Richterkönige nimmt[82].

Der Absetzung von der traditionellen, durch Homers Epen repräsentierten Rechtsordnung und -auffassung war nun in erster Linie jener an die Richterkönige direkt gerichtete Teil der Erga gewidmet, dessen Auftakt die Fabel von Habicht und Nachtigall bildete. Dort konnten wir in der Tat Analogien nicht nur zu den Prahlreden homerischer Helden finden, sondern, wie jetzt sichtbar geworden sein wird, auch zur Zurechtweisungsrede des *βασιλεύς* Odysseus an den *ἀγορητής* Thersites sowie an die 'Moral', mit der das homerische Volk dessen Züchtigung sanktioniert.

Ob eine direkte Beziehung im Sinne eines literarischen Vorbildes vorliegt, ist nicht beweisbar. Doch eines lässt sich sagen: Hesiod hat sein Verhältnis zu den Richterkönigen, mit denen er sich als Sänger wie ein *δημηγόρος* in einen Disput um die Prinzipien der Rechtssprechung einlässt, mit motivischen Zügen gezeichnet, die weitgehende Analogie zur Lage des homerischen Thersites haben: Auch er ist ein Mann des gemeinen Volkes[83], der als *χείρων*, wie die Nachtigall, *πρὸς κρείσσονας ἀντιφερίζει*; auch bei ihm ist es die überlegene Wortkunst, die ihn den *βασιλῆες* ebenbürtig erscheinen lässt (*καὶ ἀοιδὸν ἐοῦσαν* E. 208 ~ *λιγύς περ ἐὼν ἀγορητής* *B* 246); auch über ihm schwebt die Drohung der Richterkönige gegen den Anspruch auf Redefreiheit und -gleichheit[84].

Das wesentlich Neue, das gerade auf dem Hintergrund der homerischen Parallelszene besonders aufleuchtet, ist: Hesiod gebraucht die Macht seiner musischen Begabung, des *ἀοιδός*, um gegen Königsrecht homerischer Art ein neues ethisch-religiös vertieftes Rechtsprinzip zum Wohle der Menschheit zu verfechten, gleichsam ein *σωτὴρ πόλεως*. Er glaubt dabei zuversichtlich an den Sieg seiner Sache: der Sänger wird so zum Erzieher der Richterkönige, die auf seinen Rat hören, ebenso wie er Erzieher des Volkes, verkörpert in seinem Bruder Perses, ist. Auf dieser Basis wird Hesiod zum Schöpfer eines unhomerischen, ja antihomerischen Epos, dem als Gattung grosse Zukunft beschieden war. Die Erhebung der volkstümlichen Tierfabel als Paradeigma in den literarischen Rang epischer Dichtung

---

[82] Es handelt sich in beiden Fällen, natürlich unter Einrechnung der völlig verschiedenen Umstände von Zeit und Ort, prinzipiell um Entscheidungen mit Rechtskraft in der Kategorie der Besitzverteilung von Privateigentum (*δασμός A* 166, *δασσάμενοι A* 367 ~ *ἐδασσάμεθα E.* 37), bei dem ein gewalttätiger Entscheid (*ὕβρις*) getroffen wird. Zu *δημοβόρος βασιλεύς A* 231 ~ *δωροφάγος βασιλεύς E.* 38f. usw. oben Anm. 28. Auf diese Entsprechungen macht Munding (oben Anm. 30), allerdings voreilig in den Schlüssen (oben Anm. 76), aufmerksam; nach ihm E. A. Havelock, *Thoughtful Hesiod*, Yale Class. Stud. 20 (1966) 61ff.

[83] s. S. 95 und Anm. 41. Hesiod muss wie sein Bruder zu den *δειλοί* gehören. Die Zeichnung ihres Vaters und ihrer ökonomischen Verhältnisse *E.* 633–640 passt dazu. Aus der Anrede *Πέρση, δῖον γένος E.* 299 auf ursprünglichen Adel der Familie schliessen zu wollen (so Wilamowitz z. St.) bedeutet eine biographische Überforderung einer jovialen Anredeformel (Mazon vergleicht sie richtig mit *ὦ γενναῖε, ὦ μακάριε*).

[84] Man könnte hier noch auf die Entsprechung in der pejorativen Kennzeichnung der Rede des Thersites und der Nachtigall hinweisen: *ἀμετροεπὴς ἐκολώα B* 212 ~ *τί λέληκας E.* 207, vgl. oben Anm. 33.

ist dabei symptomatisch für das neue Anliegen Hesiods, das auch neuen Ausdrucksformen rufen musste[85]. Dem unscheinbaren, aber vielschichtigen Ainos der Erga kommt so zum Verständnis der Aufgabe, die sich der Dichter Hesiod stellte, eine nicht geringe Bedeutung zu.

---

[85] Die mehr dem Biotisch-Iambischen zugehörige Tier- und Pflanzenwelt der Fabel konnte im höher stilisierten Heldenepos nur im Rahmen der Gleichnisse Platz finden (vgl. oben Anm. 12 und 33 zu Il. *X* 139ff.), eigentliche *αἶνοι* dagegen werden dem Mythos entnommen (z. B. Meleager *I* 524ff., Odysseus *ξ* 468ff.).