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: 34 (1977)

Heft: 1

Artikel: Die Selbstbeschreibung des Chores in Alkmans grossem Partheneion-Fragment

Autor: Puelma, Mario

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-27080

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: 10.12.2025

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

MUSEUM HELVETICUM

Vol. 34 1977 Fasc. 1

Die Selbstbeschreibung des Chores in Alkmans grossem Partheneion-Fragment

(fr. 1 P. = 23 B., 1 D. v. 36–105)

Von Mario Puelma, Freiburg (Schweiz)

Über hundert Jahre sind es her, dass Alkmans grosses Partheneion-Fragment entdeckt wurde[1]. Trotz zahlreicher neuer Papyrusfunde hat dieses Fragment die Stellung eines Kronzeugen archaischer griechischer Chorlyrik beibehalten; das trifft vor allem für den zweiten, die Verse 36–105 umfassenden Hauptteil des Chorliedes zu, der die Selbstbeschreibung des Chores und seiner Führerinnen enthält und dem man daher im weiteren Sinne die Bezeichnung 'Sphragis' zusprechen könnte. Die eindrucksvolle Reihe von Interpretationsversuchen, die dieses Liedbruchstück von seiner Entdeckung bis in die Gegenwart erfahren hat, zeugt für das auch heute nicht erlahmte Interesse der Wissenschaft an dem einzigartigen Fund[2]. Dass trotz intensiver wissenschaftlicher Bemühung das Verständnis des Liedfragmentes in wesentlichen Aspekten nicht viel weiter gediehen ist, als es schon vor hundert Jahren war, und die Deutungen sich in periodischen Zyklen gleichsam im Kreis bewegen, kann allerdings zur Mutlosigkeit vor jedem weiteren Deutungsversuch führen. Wenn im folgenden trotzdem das Wagnis unternommen wird, der beachtlichen Kette von Alkman-Erklärungen ein weiteres Glied zuzufügen, so aus dem Bewusstsein heraus, dass wir heute wohl an einem Punkt angelangt sind, wo die Varianten des Verständnisses auf der Basis einer Gesamtkonzeption des Liedes erschöpft erscheinen und nur die Besinnung auf das im einzelnen sprachlich Mögliche oder Unmögliche sowie auf die dem Vortrag des archaischen Chorliedes spezifischen Strukturelemente weiterhelfen kann.

1 Pap. Mariette, Louvre E 3320, entdeckt 1855, ed. pr. E. Egger, Mém. hist. anc. (Paris 1863) 159. – Faksimile des Papyrus bei F. Blass, Hermes 13 (1878) 15 und A. Garzya, *Alcmane* (Neapel 1954) sowie C. G. Turner, *Greek manuscripts of the ancient world* (Oxford 1971) Taf. 16; diplomatische Umschriften bei Th. Bergk PLG (1914[4]) und D. L. Page, *Alcman* (Oxford 1951).

2 Vgl. das Literaturverzeichnis am Schluss (Anhang I). Auf die dort genannten Titel wird in vorliegender Arbeit mit blossem Autornamen verwiesen.

Klassisch - philologisches
Seminar der Universität
ZÜRICH

Text und Übersetzung[3]

36 ἔστι τις σιῶν τίσις·
ὁ δ' ὄλβιος, ὅστις εὔφρων
ἁμέραν [δι]απλέκει
ἄκλαυτος· ἐγὼν δ' ἀείδω
40 Ἀγιδῶς τὸ φῶς ὁρῶσ'
ὥτ' ἄλιον, ὅνπερ ἆμιν
Ἀγιδὼ μαρτύρεται
φαίνην· ἐμὲ δ' οὔτ' ἐπαινῆν
οὔτε μωμήσθαι νιν ἁ κλεννὰ χοραγὸς
45 οὐδ' ἁμῶς ἐῆι· δοκεῖ γὰρ ἧμεν αὐτὰ
ἐκπρεπὴς τὼς ὥπερ αἴ τις
ἐν βοτοῖς στάσειεν ἵππον
παγὸν ἀεθλοφόρον καναχάποδα
τῶν ὑποπετριδίων ὀνείρων.

50 ἦ οὐχ ὁρῆις; ὁ μὲν κέλης
Ἐνετικός. ἁ δὲ χαίτα
τᾶς ἐμᾶς ἀνεψιᾶς
Ἁγησιχόρας ἐπανθεῖ
χρυσὸς [ὡ]ς ἀκήρατος·
55 τό τ' ἀργύριον πρόσωπον
διαφάδαν τί τοι λέγω;
Ἁγησιχόρα μὲν αὔτα,
ἁ δὲ δευτέρα πεδ' Ἀγιδὼ τὸ ϝεῖδος
ἵππος Ἰβηνῶι Κολαξαῖος δραμήται·
60 ταὶ Πελήαδες γὰρ ἆμιν
Ὀρθρίαι φᾶρος φεροίσαις
νύκτα δι' ἀμβροσίαν ἅτε σήριον
ἄστρον ἀυηρομέναι μάχονται.

οὔτε γάρ τι πορφύρας
65 τόσσος κόρος ὥστ' ἀμύναι,
οὔτε ποικίλος δράκων
παγχρύσιος, οὐδὲ μίτρα
Λυδία, νεανίδων
ἰανογ[λ]εφάρων ἄγαλμα,

3 Text und Übersetzung beruhen auf den Ergebnissen des nachfolgenden Kommentars. Dort werden jeweils die wichtigsten Varianten und Ergänzungsvorschläge angegeben. Als Grundlage für die Dialektform des Alkman-Textes wurde die Ausgabe von D. L. Page, *Poetae Melici Graeci* (Oxford 1962) gewählt, obgleich die dort befolgte Schreibung in manchem nach der (von Page nicht berücksichtigten) Spezialstudie von Risch 1954 zu modifizieren wäre.

70 οὐδὲ ταὶ Ναννῶς κόμαι,
ἀλλ' οὐ[δ'] Ἀρέτα σιειδής
οὐδὲ Σύλακίς τε καὶ Κλεησισήρα,
οὐδ' ἐς Αἰνησιμβρ[ό]τας ἐνθοῖσα φασεῖς·
« Ἀσταφίς [τ]έ μοι γένοιτο
75 καὶ ποτιγλέποι Φίλυλλα
Δαμαρ[έ]τα τ' ἐρατά τε Ϝιανθεμίς»,
ἀλλά· «Ἁγησιχόρα με τείρει».

οὐ γὰρ ἁ κ[α]λλίσφυρος
Ἁγησιχ[ό]ρ[α] πάρ' αὐτεῖ,
80 Ἀγιδοῖ [δὲ π]αρμένει
θηστήρ[ιά τ'] ἅμ' ἐπαινεῖ;
ἀλλὰ τᾶν [εὐ]χᾳς, σιοί,
δέξασθε· [σι]ῶν γὰρ ἄνα
καὶ τέλος· [χο]ροστάτις,
85 Ϝείποιμί κ', [ἐ]γὼν μὲν αὐτὰ
παρσένος μάταν ἀπὸ θράνω λέλακα
γλαύξ· ἐγὼ[ν] δὲ τᾶι μὲν Ἀώτι μάλιστα
Ϝανδάνην ἐρῶ, πόνων γὰρ
ἅμιν ἰάτωρ ἔγεντο,
90 ἐξ Ἁγησιχόρ[ας] δὲ νεάνιδες
ἰρ]ήνας ἐρατ[ᾶ]ς ἐπέβαν·

τῶ]ι τε γὰρ σηραφόρωι
αὐ]τῶς ἐδ[⏑ – ⏑ – –,
τ[ῶι] κυβερνάται δὲ χρὴ
95 κ[ἠ]ν νᾶϊ μάλιστ' ἀκούην,
ἁ δὲ τᾶν Σηρην[ί]δων
ἀοιδοτέρα μ[ὲν οὐχί,
σιαὶ γάρ, ἀντ⏑ὶ δ' ἕνδεκα
παίδων δεκ⏑ὰς [ὡς] ἀείδ⏑ει,
100 φθέγγεται δ' [ἄρ'] ὥ[τ' ἐπὶ] Ξάνθω ῥοαῖσι
κύκνος· ἁ δ' ἐπιμέρωι ξανθᾶι κομίσκαι
[. . . . .
. . . . . .
. . . . . .
105 . . . . .]

36 Es gibt eine Vergeltung der Götter.
Glücklich jedoch ist, wer fröhlich-fromm
den Tag zu Ende lebt ohne Tränen:

40 in diesem Sinne singe ich denn,
den Blick gerichtet auf Agidos Licht
wie auf die Sonne, die ja für uns
Agido als Zeuge zu erscheinen aufruft.
Dass ich sie lobe oder tadle –
die Herrlichkeit unserer Chorführerin
weist das weit von sich,
45 ragt sie doch von ganz allein weithin sichtbar
hervor, wie wenn einer unter gewöhnlichen
Weidetieren ein sehniges preisgekröntes
Rennpferd hinstellte,
der Wunderträume eines.

50 Siehst du es denn nicht? Ein Enetischer
Renner ist jenes (Ross). Das Haar aber
meiner lieben Base
Hagesichora da leuchtet auf
55 wie reines Gold, und ihr silberglänzendes Antlitz –
was soll ich darüber Deutlicheres sagen?
Hagesichora steht ja da (vor uns),
dabei wird sie als Nächstschönste neben Agido
(dem Ziel zu) laufen wie ein Kolaxaier
neben einem Ibener.
60 Sie beide, die «Tauben» (oder «Plejaden»), nämlich
wetteifern mit uns, den der Orthria Spenden tragenden Mädchen,
indem sie wie der Sirius-Stern
aus ambrosischer Nacht aufsteigen.

64 Tatsächlich reicht auch weder die Menge Purpurs (für uns)
65 aus, es mit ihnen aufzunehmen,
noch die feingearbeitete Schlange,
ganz aus Gold gefertigt, oder das lydische Kopftuch,
das Entzücken sanftäugiger Mädchen,
70 und auch nicht Nannos Haar,
aber auch nicht die wunderschöne Areta
und Thylakis und Kleesithera;
und es wird auch keine zu Ainesimbrota gehen, um zu sagen:
«Die Astaphis möchte ich haben,
75 und Philylla soll mir einen Blick gönnen
– oder Damareta oder die reizende Ianthemis»,
sondern (um zu sagen): «Hagesichora hat's mir angetan».

78 Denn (ihr seht doch) steht nicht die schöne
Hagesichora gerade da vor uns,

80 Seite an Seite mit Agido,
und befindet (vor ihr) über unsere Opfergaben?
Deren (beider) Gebet, ihr Götter,
nehmet auf, liegt doch bei den Göttern Erfüllung
und Ziel. – Chorleiterin(nen?),
85 auf mich allein gestellt – so möchte ich mich ausdrücken –
bin ich nur ein Mädchen, das ohne Erfolg
seine schreiende Stimme anstrengt – «auf dem Dachbalken
eine Eule»; dabei möchte ich doch nichts lieber als der Aotis
wohlgefällig sein, ist sie doch
unserer Mühsal Heilerin:
90 unter Hagesichoras Leitung (allein) können (wir) Mädchen
den ersehnten Segen (Erfolg) erlangen.

92 Denn dem Leitross zum Beispiel
fügt sich von selbst die Pferdeschar,
und dem Steuermann muss
auch die Mannschaft auf dem Schiff
ganz und gar Gefolgschaft leisten;
sie (unsere Chorleiterin Hagesichora) aber
übertrifft zwar nicht die Sirenen an
Sangesgabe – denn sie sind ja Göttinnen –,
doch sie singt gegenüber elf Mädchen
wie eine Zehnerschaft,
100 lässt sie doch ihre Stimme erklingen
wie an den Fluten des Xanthos
ein Schwan. Und so, mit ihrem liebreizenden blonden Haar,
[führt sie uns willig folgende Mädchen zum erfolgreichen Ziel,
gemeinsam mit Agido, unserem Licht.
105 Dank und Gruss den Göttern]

Kommentar

v. 36–39

Der Hauptteil des Partheneions, der einen gut lesbaren Text enthält, setzt in der II. Kolumne des Papyrus v. 36 ein. An dieser Stelle geht das Lied vom allgemeinen, meditativen Teil (mit dem beliebten Thema des menschlichen Glücks in seinem Verhältnis zu den Göttern) zum aktuellen Thema der Liedaufführung über. Alkman folgt darin einem Aufbauschema, das uns zur Genüge aus den Liedern Pindars bekannt ist und das offenbar zum festen Repertoire und Formenschatz der archaischen Chordichtung gehört, nur dass die Scheidung der beiden Hauptteile (Mythos – Aktualität der Choraufführung) in zwei

geschlossene Blöcke bei Alkman viel ausgeprägter ist als in den oft raffiniert verschachtelten Liedern Pindars.

Dieser Übergang zwischen den zwei Hauptteilen eines Liedes wird gerne mit einer Formel wie ἐγὼν δ' ἀείδω u. ä. gekennzeichnet[4]. So ist auch hier der gedankliche Einschnitt sehr deutlich formal angezeigt. In den ersten Strophenpaaren[5] ist offenbar von Situationen die Rede, die den in der altgriechischen Volksweisheit so beliebten Gedanken der condition humaine gegenüber den Göttern mit Hilfe mythologischer Beispiele abwandeln:

16 μή τις ἀνθ]ρώπων ἐς ὠρανὸν ποτήσθω
μηδὲ πη]ρήτω γαμῆν τὰν Ἀφροδίταν
34 ἄλαστα δὲ
ϝέργα πάσον κακὰ μησαμένοι·
16 «dass kein Mensch zum Himmel strebe
oder danach trachte, Aphrodite zur Frau zu nehmen»
34 «Unvergessliches
mussten sie erleiden dafür, dass sie Böses ersonnen».

Diese sentenzenartigen Gedanken bilden jeweils den Abschluss einer mythologischen Paradigmenreihe, die 'übermenschliches' Streben und dessen üble Folgen für den Menschen illustrieren sollen. Die gnomenartig formulierte Synkrisis

36 ἔστι τις σιῶν τίσις·
ὁ δ' ὄλβιος, ὅστις εὔφρων
ἁμέραν [δι]απλέκει
ἄκλαυτος·

stellt nach bekannter chorlyrischer Technik den Übergang vom allgemeinen, einleitenden Teil des Chorliedes zum zweiten, speziellen Teil dar oder, anders ausgesagt, vom 'heiligen Lied' zum 'profanen Lied'. Aus dieser Funktion als Fuge zwischen den zwei Hauptteilen des Liedes ergibt sich die Notwendigkeit, den in der Gnome zusammengefassten Gedanken auch für die Interpretation der folgenden Einleitungsworte des aktuellen Hauptteils zu berücksichtigen, mit dem sich der Chor der Mädchen selbst vorstellt: ἐγὼν δ' ἀείδω ... (v. 39ff.).

Der Chor der Mädchen verkündet oder wünscht sich offenbar, zu den 'Glücklichen' zu gehören, die als εὔφρονες den Tag ἄκλαυτοι zu Ende erleben können – ein Gegenstück zu den abschreckenden Beispielen von menschlichem μέγα φρονεῖν, die im ersten Liedteil vorgeführt werden[6]. Der Begriff εὔφρων

4 Vgl. W. Schadewaldt, *Der Aufbau des pindarischen Epinikion*, Schriften d. Königsb. Gel. Ges. 5 (1928) 300 Anm. 6: ἐγὼ δέ *O.* 9, 21; ἀλλ' ἐγώ *I.* 1, 14; ἐμὲ δέ *O.* 3, 38; ἀλλ' ἐμὲ χρή *O.* 8, 74 etc.

5 Der in Kol. II v. 36 einsetzenden Textpartie gehen vermutlich drei Strophenpaare voraus.

6 So legt Kukula 204 (zustimmend Schwenn 289 Anm. 5) der Partikel δέ nach ἐγών begründende Funktion bei und übersetzt sie mit «darum». Treffender wäre es, δέ als fortführend aufzufassen und ἐγὼν δ' ἀείδω wiederzugeben «In diesem Sinne singe ich ...». Der Chor empfindet sich (ebenso wie Agido) als jenen zugehörig, die nicht von der σιῶν τίσις betroffen werden sollen. Dass darin ὕβρις liegen würde (so Cuartero² 47), ist nicht einzusehen.

kann dem Sinne des Gliedes -φρων entsprechend ebenso 'gut gestimmt, frohgemut' wie 'gut gesinnt' (gegen jemanden), 'wohlgesinnt, vernünftig' bedeuten, gleich wie δύσφρων 'schlechtgelaunt' und 'schlechtgesinnt, unvernünftig' heissen, also mit ἄφρων und δυσμενής synonym sein kann[7]. Man wird hier, wie häufig bei ambivalenten griechischen Begriffen, beide Bedeutungen, 'fromme Wohlgesinntheit' und 'heiteren Frohmut', ansetzen müssen, zwei Haltungen oder Stimmungen, die sich gegenseitig bedingen: Wer 'unbeschwert froh' den Tag zu Ende erleben kann, ohne die Strafe der Gottheit befürchten zu müssen, der ist eben im Gegensatz zu den μέγα φρονοῦντες ein εὔφρων = σώφρων, εὐμενής, εὐσεβής. Dass der Glückzustand des εὔφρων, der der Gunst der Gottheit sich erfreut, und nicht nur die profane Stimmung des *carpe diem* mit diesen Worten zum Ausdruck gebracht werden will[8], liegt bei einem Kultlied, wie es Alkmans Partheneion ist, auf der Hand.

v. 39–43

Vor diesem Hintergrund freudiger Frömmigkeit will der folgende, mit ἐγὼν δ' ἀείδω eingeleitete Satz verstanden werden, der die Stimmung und Situation des das Kultlied aufführenden Chores selbst in einer an eine Sphragis erinnernden Form zu entwickeln beginnt[9]. Dieser Satz hat sich seit Ende des 19. Jahrhunderts in einer Gestalt eingebürgert, die heute allgemein akzeptiert wird und in alle neueren Ausgaben Eingang gefunden hat:

39 ἐγὼν δ' ἀείδω
Ἀγιδῶς τὸ φῶς. ὁρῶ
Ϝ' ὥτ' ἄλιον, ὅνπερ ...

7 Dieser Tatbestand ist seit Ed. Fraenkels ausführlichem sprachlichem Nachweis zu Aisch. *Ag.* 806 in *Aeschylus Agamemnon* (Oxford 1950) II p. 365ff. wohl endgültig gesichert, nachdem schon früher H. Diels 339 und Kukula 204 ohne nähere Begründung die Bedeutung σώφρων für εὔφρων an dieser Stelle angenommen hatten. Vgl. auch Marzullo 186f., Janni[1] 181f.; Cuartero[2] 47, der diese Bedeutung abstreitet, erwähnt Fraenkel nicht.

8 Es fehlen auch alle weiteren Indizien für eine solche Annahme, wie sie in neuerer Zeit vertreten wurde aus dem Bestreben heraus, das Lied als Ausdruck einer rein profanen Schönheitskonkurrenz ohne wesentlichen sakralen Gehalt aufzufassen (Marzullo, Pavese, Rosenmeyer; vgl. Anm. 102).

9 Es sei an die Sphragis des alten Apollonhymnus erinnert, die fast ein Fünftel des ursprünglichen Liedes (1–178) einnimmt und wo ebenfalls nach dem ernst religiösen Teil (1–145) in persönlich familiärem Ton die Aufführungsbedingungen kommentiert werden, verbunden mit einem galanten Lob der Mädchen von Delos, die die Götterhymnen vortragen. Es ist also auch dort von Parthenien die Rede. In Alkmans Partheneion ist der zweite, aktuelle Teil umfangreicher, hat aber ebenfalls Sphragis-Charakter gegenüber dem ersten, ethisch-religiösen Teil, dessen Einleitung verlorengegangen ist. Dort wird wohl der kultisch-religiöse Aspekt stärker betont gewesen sein. Namentlich ist anzunehmen, dass dort der Name der Festgottheit und des Anlasses näher bezeichnet wurde, so dass die Anspielungen auf diese im aktuellen Teil dem Publikum sofort verständlich waren, während sie für uns heute im Dunkeln bleiben. Auf den Sphragis-Charakter des zweiten Partheneion-Teils macht Rosenmeyer 338 aufmerksam, auf den Zusammenhang mit dem Apollonhymnus vorher schon Dornseiff[1/2].

«Ich aber besinge der Agido Licht (= Schönheit).
Ich sehe sie vor mir wie die Sonne, die ...»

Die Verbindung von Ἀγιδῶς τὸ φῶς als Akkusativobjekt mit dem regierenden Verbum ἀείδω gilt als selbstverständlich. Nur die frühesten Interpreten haben noch τὸ φῶς von der als Akkusativ aufgefassten Form Ἀγιδώ getrennt und als Objekt zum Verbum ὁρῶ gezogen[10]. Später wurde, als sich der Genitiv Ἀγιδῶς als die richtige Lesart erwies, Ἀγιδῶς τὸ φῶς verbunden und von ἀείδω abhängig gemacht, während im folgenden ὁρῶ / ῥ' ὥτ' ἄλιον ... φαίνοντ'[11] oder ὅρω/ρ' ὥτ' ἄλιος (sc. Ἀγιδῶς τὸ φῶς) gelesen wurde[12], eine Lesart, die zwar dem paläographischen Befund zu entsprechen schien, jedoch seit Diels von niemandem mehr aufgegriffen wurde[13]. Diels selbst hat – in der unscheinbaren Form einer Anmerkung – als Alternative die Lesart ὁρῶ / ϝ' ὥτ' ἄλιον zu bedenken gegeben[14], die seither sich allgemein durchgesetzt hat, nachdem Wilamowitz sie übernommen hatte[15]. Nur gleichsam unter der Zeile werden gelegentlich noch leise Bedenken angemeldet[16], ohne dass sie jedoch für die Interpretation je wieder wirksam gemacht worden wären. Es scheint daher nicht überflüssig, den Befund dieser für das Verständnis von Alkmans Partheneion nicht zu Unrecht als Schlüsselstelle bezeichneten Eingangspartie des aktuellen Liedteils nach langer Zeit wieder unter die Lupe zu nehmen.

Dass die Lesung ὁρῶ / ῥ'(α), die man lange als paläographisch gesichert annahm, nicht richtig sein kann, darf aus sprachlichen Gründen heute als sicher angenommen werden[17]. Man vermisst, selbst wenn ῥα vom lexikalischen

10 So Bergk, Ahrens, Blass[1].

11 So Blass[2].

12 So Bergk PLG[4]. – Zuletzt hat die Lesart ὅρω/ρ'(εν) Diels 350 vertreten, der das überlieferte ὥτε vor ἄλιον nicht als «wie», sondern als Konjunktion «sodass» versteht und mit der Infinitiv-Konstruktion ἄλιον ... φαίνην verbindet: «Ich aber besinge der Agido Licht. Es hat sich erhoben, sodass uns die Sonne scheint, die ja auch Agido (zum Zeugnis der Wahrheit) anruft.»

13 Gegen die Form ὅρωρεν spricht ausser der Notwendigkeit, ihr zuliebe das überlieferte ἄλιον in ἄλιος zu ändern, der im Papyrus über dem ω ausdrücklich gesetzte Zirkumflex. Eine sonst nicht bekannte dorische Akzentuierung ὀρῶ/ρ(εν) anstelle des üblichen ὅρωρεν oder einen Schreibfehler des Kopisten bei missverstandenem ὁρῶ/ῥ' nimmt Ahrens 598 an.

14 348 Anm. 4: «Wenn der Text wirklich eine Verderbnis erlitten hat und ὁρῶ richtig aufgefasst wäre, würde die Änderung ὁρῶ ϝ' ὥτ' ἄλιον bei weitem vorzuziehen sein.» Fast gleichzeitig mit Diels kam H. Jurenka auf diese Lesart (11 Anm. 2): «ἄλιον ist also prädicativer Accusativ, der Objectsaccusativ ἑ ist leicht zu ergänzen. Es läge übrigens sehr nahe, statt ῥ' zu schreiben: ϝ'.»

15 Hermes 32 (1897) 251.

16 So bemerkt Page PMG zu v. 41: ϝ(ε) Diels, alii: scriba quid voluerit incertum.

17 Enklitisches ῥ(α) steht fast ausschliesslich nach einsilbigem Wort (vgl. S. Hiller, Rh. Mus. 21, 1866, 569 und Diels 348 zu unserem Vers, dazu Kühner-Gerth, *Gr. Gr.* II 317, Denniston, *Gr. Part.* 32, Schwyzer, *Gr. Gr.* II 558), und zwar sehr selten nach Verben; es sind davon nur die formelhaften Verbindungen der epischen Sprache ἦ, φῆ, στῆ(ν), βῆ, βάν ῥα m.W. bekannt (vgl. *Lex. frühgr. Epos* s.v. ἄρα, 1130–32, wo nicht ganz 20 Fälle dieses Typus unter über 700

Standpunkt aus hier möglich wäre, auf jeden Fall das zu ὁρῶ gehörige Akkusativobjekt, das – in harter Ellipse – aus dem Vorangehenden zu ergänzen wäre[18]. Das, um diesen stilistischen Mangel zu beheben, anstelle von ῥ(α) vorgeschlagene Pronomen ϝ(ε) schafft wiederum eine andere Schwierigkeit, nämlich das durch Fehlen der überleitenden Partikel entstehende Asyndeton, das dem schlicht geläufigen, an Sapphos Diktion erinnernden Stil Alkmans zuwiderläuft[19].

Alle diese Schwierigkeiten wären auf die natürlichste Weise behoben, wenn man, wie es sowohl dem Vers- und Satzrhythmus wie der Sache nach am nächstliegenden scheint, Ἀγιδῶς τὸ φῶς als Objekt zum unmittelbar im gleichen Kolon folgenden und dieses ausfüllenden Verbum ὁρῶ zieht: Ἀγιδῶς τὸ φῶς ὁρῶ, «Ich sehe, blicke auf das Licht der Agido»[20]. In der Tat liegt ja nichts so auf der Hand, wie den Begriff des Lichtes, τὸ φῶς, mit jenem des Sehens, ὁρῶ, syntaktisch zu verbinden, das unmittelbar daran anschliesst[21]. Ἀείδω kann in unserem Zusammenhang sehr gut absolut für sich allein bestehen, nicht dagegen ὁρῶ, das ohne Objekt hier keinen Sinn ergibt und das infolge des anschliessenden ὥτ' ἄλιον ein solches sogar unbedingt erfordert.

Belegen für ῥ(α) verzeichnet sind). In der nichtepischen Dichtung ist ῥα überhaupt selten (in der altgriech. Lyrik 9mal belegt gegenüber 45 ἄρα, nach dem *Index verborum* von G. Fatouros); es scheint spezifisch episch zu sein: 708 Belege gegenüber 1390 ἄρ(α) nach *Lex. frühgr. Epos* 1126; bei Kallimachos kommt ῥ(α) nur in der daktylischen Dichtung vor; Hymnen (6mal), Hekale (3mal), Aitien (1mal), fr. 534. – Ob überhaupt eine passende Bedeutung für ῥα an unserer Stelle zu finden wäre, ist fraglich (dazu zuletzt J. Grimm, *Die Partikel* ἄρα *im frühen griech. Epos*, Glotta 40, 1962, 3). Ein ὁρῶ ῥα wäre in jeder Hinsicht ungewöhnlich.

18 Selbst wenn der Sinn aus dem Vorangehenden verständlich sein sollte, wäre das Fehlen des Objekts hier hart und unüblich. Mit den Fällen fehlender Objektwiederholung, die J. Bechert, *Zum «Fehlen» des Objekts und des Objektpronomens bei Homer*, Münch. Stud. Sprachw. 19 (1966) 87 erwähnt, lässt sich unsere Stelle kaum vergleichen.

19 Asyndeta sind in den erhaltenen Liedern Alkmans nicht zu verzeichnen. In unserem Lied ist dagegen die lückenlose Anwendung von Überleitungspartikeln auffällig. Solche fehlen nie in sinngemäss zusammengehörigen Satzgliedern (δέ und γάρ sind die meistgebrauchten).

20 Wie sehr sich diese Verbindung von selbst aufdrängt, mag schon daraus deutlich werden, dass jene, die Ἀγιδῶς τὸ φῶς als Objekt zu ἀείδω ziehen, für das dann von seinem natürlichen Objekt getrennte ὁρῶ entweder als Ersatzobjekt das Pronomen ϝ(ε) postulieren oder das unmittelbar vorangehende Ἀγιδῶς τὸ φῶς doch als elliptisch wirksames Objekt voraussetzen müssen, so etwa Blass³ 8: «Ich meine doch, wenn wir alles so gut verständen wie ὁρῶ (scil. Ἀγιδῶς τὸ φῶς) ὥτ' ἄλιον, so wäre es günstig bestellt.» Warum, muss man sich fragen, die elliptische Ergänzung eines Ausdruckes annehmen, wenn eben dieser Ausdruck als direktes Objekt dasteht und die natürlichste Satzverbindung ergibt? Gestützt wird diese Überlegung durch die Tatsache, dass im Papyrus v. 40 keinerlei Satzzeichen steht, also auch nicht hinter φῶς. Das ist insofern bemerkenswert, als der Papyrus sonst wichtige Sinneseinschnitte ausgiebig mit Satzzeichen markiert (so gerade im vorangehenden Vers 39 ἄκλαυτος· ἐγὼν δ' ἀείδω; weitere Beispiele v. 9, 11, 17, 83, 84, 87, 88, 98, 101). Hier läge ein besonders anzeigenswerter Einschnitt vor, wenn φῶς von dem redensartlich natürlicherweise dazu gehörigen ὁρῶ getrennt gelesen werden sollte.

21 So noch bei den in Anm. 10 genannten Interpreten, die vor τὸ φῶς einen Punkt setzen.

Zahlreich sind die redensartlichen Verbindungen von ὁρᾶν mit φῶς, die in der Dichtung seit ältester Zeit auftauchen. Insbesondere tritt schon bei Homer als feste Formel die Junktur ὁρῶ φάος ἠελίοιο u.ä. auf[22], die eben die drei Begriffe enthält, die an unserer Alkman-Stelle auf engstem Raum miteinander verknüpft erscheinen. Auch in der Übertragung auf Personen ist die Verwendung von φάος (und ὁρᾶν) seit alters üblich, so Od. π 23 und ρ 41 in formelhaftem ἦλθες, Τηλέμαχε, γλυκερὸν φάος.

So erscheint die Verbindung Ἀγιδῶς τὸ φῶς ὁρῶ ὥτ' ἄλιον «ich blicke auf Agidos Licht wie auf die Sonne» durchaus natürlich ugehaltvoll im Sinne redensartlicher Tradition der Dichtersprache[23]. Es bleibt noch das Problem, in welchem Verhältnis die Verbalhandlung von ὁρῶ zu der des absolut gefassten ἀείδω dann steht. Den Satz Ἀγιδῶς τὸ φῶς ὁρῶ ὥτ' ἄλιον ὅνπερ ... als Inhalt des Vordergliedes ἐγὼν δ' ἀείδω (im Sinne von: «Ich aber singe folgendes: Ich sehe ...») aufzufassen, kommt kaum ernsthaft in Frage[24]. Die kausale Verbindung zur vorangehenden Sentenz ὄλβιος ὅστις εὔφρων ... lässt vielmehr erwarten, dass der Chor zur Begründung dafür, dass er sich zu den εὔφρονες rechnet, nicht nur die Tatsache seines ἀείδειν allein erwähnt, sondern die Art und Weise kennzeichnet, wie dieses vor sich geht, d.h. wie und zu welchem Zweck der Chor sein Lied vorträgt: «So trage ich mein Lied vor, indem ich ...». Diese erwartete partizipiale Begleithandlung kann wiederum nur im verbalen Hauptbegriff des folgenden Satzgliedes, nämlich in ὁρῶ liegen. Es drängt sich danach als sprachlich einfachste und natürlichste Lösung auf, anstelle der finiten Form ὁρῶ das zu ἐγὼν δ' ἀείδω gehörige feminine participium coniunctum ὁρῶσ(α) zu lesen:

39 ἐγὼν δ' ἀείδω
Ἀγιδῶς τὸ φῶς ὁρῶσ'
ὥτ' ἄλιον, ὅνπερ ...

Die Lesart ὁρῶ/σ' ist nun tatsächlich nicht nur paläographisch am besten begründbar[25], sondern sie ist auch geeignet, die sprachlichen und sachlichen

22 Vgl. *Il.* Σ 61, *Od.* δ 833 ἤ που ἔτι ζώει καὶ ὁρᾶι φάος ἠελίοιο. fr. lyr. adesp. 994 P (28 D), vielleicht aus archaischer Chorlyrik (oder Tragödie), γλυκερὸν φάος ὁρῶσα (sc. ἡλίου). Soph. *O.T.* 375 ὅστις φῶς ὁρᾶι. Sappho 56 L.-P. προσίδοισαν φάος ἀλίω. Eur. *Alc.* 691 χαίρεις ὁρῶν φῶς, *Or.* 1523 πᾶς ἀνὴρ κἂν δοῦλος ἦι τις ἥδεται τὸ φῶς ὁρῶν.

23 Ἀγιδῶς τὸ φῶς in Epitheton-Funktion nach dem Typus ἷς Τηλεμάχοιο zu verstehen, verbietet der Zusatz ὥτ' ἄλιον ὅνπερ ...

24 So ten Brink, der ἀείδω· Ἀγίδαο τὸ φῶς ὁρῶ las, wobei er Hagesichora als Base des Agidas (Alkmans Patron) darunter verstanden wissen wollte, eine Deutung, die vereinzelt blieb.

25 Der Papyrus enthält an der Übergangsstelle v. 40/41 eine elidierte Silbe, deren Anfangsbuchstabe seit den ersten Herausgebern immer als ρ', aufgelöst entweder als Partikel ῥ(α) oder als elidierte Schlusssilbe von ὄρω/ρ(ε), gelesen wird. Für das seit Diels allgemein angenommene ϝ' ist im Papyrus kein Beleg vorhanden; es muss für diese Lesart ein Verschreib des Papyrus angenommen werden. Dagegen ist die Lesung eines σ nach den Angaben von Page 3, der den Papyrus zuletzt eingehend an Photographien und Original geprüft und beschrieben hat, nicht nur möglich, sondern sogar am wahrscheinlichsten (obgleich Page diesen Schluss nicht ausdrücklich zieht). Page bemerkt ibid. p. 7 zu Col. II 7 = v. 41: «ῥ' ὥιτάλ Bl(ass), ρῶτἄλ Ba(r-

Schwierigkeiten zu beheben, die das Verständnis dieser wichtigen Liedpartie hemmen[25a]. Dieses Verständnis hat bisher darunter gelitten, dass man sich von

rett). I have little or no doubt about ʼῶιτάλ: but the initial letter is certainly *not* ρ.ρ in this text has a straight tail, and this letter has a tail curving hugely to the right. The whole looks thus: ϵʼῶιτ. Perhaps ε' is what was written.» Der dem ε in der Graphie nächstliegende Buchstabe ist zweifellos das Zeichen für Sigma *C*. Das im Papyrus ausdrücklich vermerkte Elisionszeichen wäre nach einem ε ebenso sinnlos wie der Laut ε an dieser Stelle überhaupt. Nach den Photographien ist im Papyrus auch tatsächlich gar kein ε', sondern nur ein σ' zu lesen (Querstrich fehlt ganz, das Zeichen an der oberen Rundungsspitze markiert klar Elision, allenfalls auch eine Verbindung zum folgenden ὥτ').

Was die Trennung der elidierten Schlusssilbe über das Kolonende hinaus betrifft, hat schon Bergk 7 (vgl. auch Ahrens 578) vermerkt, dass die alexandrinischen Grammatiker den Konsonanten einer durch Elision verstümmelten Form am Ende eines Verses zum folgenden Vers zu ziehen pflegten (phonetische Schreibweise bei Silbentrennung). Elision über das Versende ist zwar selten, aber nicht unmöglich, wie Alkm. fr. 82 P (15 D) λῦσαν δ' ἄπρακτα νεάνιδες ὥτ'/ (ὥ- /τ' P) ὄρνις ϝιέρακος ὑπερπταμένω zeigt. In fr. 1, 40/41 handelt es sich zudem um die Fugenstelle zwischen einem zusammengehörigen Kolon-Paar (– ⏑ –x – ⏑ –/x – ⏑ ⏑ – ⏑ – x, cf. P. Maas, *Gr. Metrik* 70). Ein weiterer Fall von Elision am Ende des (ebenfalls trochäischen) ersten Gliedes eines Kolonpaares liegt v. 18 τιν(α) vor, allerdings in einer anderen Strophenzeile, wo Synaphie die Regel ist (Kolonpaare der Strophenzeilen 9–12 mit vollen troch. Trim./ Dim.); in den vier ersten Kolonpaaren der Strophe (kat. troch. Dim. + Enopl.) dagegen wird die Zeile in der Regel als selbständige metrische Einheit mit den Merkmalen von Hiat und anceps behandelt (vgl. Page 25), so v. 36, 38, 56, 70, 92 – in keinem dieser Fälle jedoch in gleicher Strophenzeile wie v. 40, wo also Synaphie immerhin nicht ausgeschlossen ist (ebensowenig wie an den zeilenentsprechenden v. 12 und 26 mit kurzer Endsilbe). Die Auffälligkeit der Synaphie bleibt aber an dieser Stelle auf jeden Fall bestehen, nicht nur bei Annahme von elidierten Verbalformen wie ὁρῶσ' oder ὄρωρ', sondern – was Wilamowitz 254 (wo er gegen Bergks Lesung ὄρωρ' Stellung bezieht) übersehen hat – ebenso auch bei ῥ(α) und ϝ(ε); denn diese beiden Enklitika stehen nie am Eingang eines Verses (wie auch nicht eines Satzes), würden also in unserem Falle mit ὁρῶ zusammen ein geschlossenes Wortbild am Ende des Verses bilden. Es liegt hier eine jener für die älteste Lyrik charakteristischen metrischen Unebenheiten oder Schwankungen vor, für die unser Fragment noch mindestens ein weiteres Beispiel in dem respondierenden Strophenende – ⏑ ⏑ – ∼ – ⏑ –x aufweist (v. 7, 21, 35, 91, dazu E. Fraenkel, *Lyr. Daktylen*, Rh. Mus. 72, 1918, 167). Auf diese 'Unsauberkeiten' der archaischen Metrik, die die Synaphie an unserer Stelle nicht mehr so aussergewöhnlich erscheinen lassen, machte mich freundlicherweise W. Theiler aufmerksam. – Einen möglichen Fall von Worttrennung zwischen Kola an unerwarteter Stelle in der Sapphischen Dichtung behandelt Z. Stirnimann, *Zu Sappho 1. 1–19 L.-P.*, Münch. Stud. Sprachw. 27 (1970) 116f. Eine mit dem Alkman-Parth. vergleichbare metrische Unregelmässigkeit (im umgekehrten Sinne) ist im neuen Archilochos-Papyrus (P. Colon. 7511, ed. pr. Merkelbach-West, ZPE 1974 = Suppl. Lyr. Gr. Page App. S 478) an der Fugenstelle der Asynartete D/ia. Dim. (= Nr. 3 nach Hephaist. *Ench.* 15, 9) zu beobachten (anceps v. 1, 10, 31, 49), weswegen Page die Asynartete in zwei Verse trennt. Manche erblicken darin ein Indiz für hellenistische Abfassungszeit des Gedichtes (gleiche Technik wie Hor. *Epod.* 11 unter möglichem Einfluss der Derivationstheorie, dazu W. Theiler, *Die Überraschung des Kölner Archilochos*, Mus. Helv. 34, 1977, 69); man könnte grundsätzlich umgekehrt, was die Parallele Alkmans nahelegt, die Unregelmässigkeit auch als Zeichen archaischer Freiheit werten, die später zur Begründung der Derivationstheorie verwertet werden konnte und von Horaz nachgeahmt wurde.

25a Ein zusätzliches Problem der Assonanzhäufung, für die das griechische Gehör ohnehin wenig empfindlich war (vgl. J. D. Denniston, *Greek prose style*, Oxford 1952, 124f., J. van

Anfang an allgemein auf die Verbindung «Ich besinge (das Licht der) Agido» festgelegt hat in dem Sinne, dass damit das Thema des Enkomions von Agidos Schönheit angezeigt wäre. Von da aus ergab sich für den ganzen folgenden Liedteil der spezifische Charakter einer Art Schönheitskonkurrenz unter den Mädchen des Chores und ihren Anführerinnen, wobei die meisten miteinander rivalisierende Chorgruppen annahmen, gelegentlich sogar unter Heranziehung eines dritten Chores, auf den als Rivalen hingewiesen werde[26]. Während seit Wilamowitz die Stimmen gegen die Annahme der aus dem Text nicht schlüssig nachzuweisenden Einteilung in Chöre, Halbchöre und Gegenchöre nicht mehr verstummt sind, auch wenn sie in der Minderheit stehen, ist der Preis der Schönheit der Agido als Inhalt der Aussage ἐγὼν δ' ἀείδω unbestritten geblieben.

Dagegen lassen sich, abgesehen von der oben erwähnten natürlichen Verbindung von ὁρᾶν mit dem Satzglied Ἀγιδῶς τὸ φῶς ὥτ' ἄλιον, noch weitere Argumente geltend machen. Zunächst kann darauf hingewiesen werden, dass der Dichter in der letzten Strophe des aktuellen Liedteils (v. 99) ἀείδειν[27] ebenfalls in absolutem Sinne vom Gesang seiner Anführerin Hagesichora gebraucht[28]. Übereinstimmung zwischen der einleitenden und der abschliessenden Strophe des gleichen Liedteils würde zur Technik archaischer Lyrik gut passen. Zu solcher 'Ringkomposition' passt auch der Umstand, dass in der einleitenden Strophe das Lob der Agido als Führerin der Kulthandlung, in der abschliessenden jener der Hagesichora als Leiterin des Kultliedes vorgebracht wird, jeweils verbunden mit dem Hinweis auf die 'gottgefällige' Haltung des Chores[29].

Leeuwen zu Aristoph. *Ach.* 222 γέροντας ὄντας) entsteht bei der Folge Ἀγιδῶς τὸ φῶς ὁρῶσ' insofern nicht, als die elidierte Schlusssilbe lautlich nicht gleichwertig mit den anderen ist (vgl. Schwyzer, *Gr.Gr.* I 403).

26 So Page 52ff. Vgl. Anm. 64.

27 ἀείδ]ει nimmt dort das vorangehende ἀοιδοτέρα v. 97 auf (dazu vgl. S. 12f.). – Der intransitive Gebrauch von ἀείδειν ist in der altgriech. Dichtung geläufiger als der transitive. Bei letzterem nimmt einen grossen Teil die Verbindung mit innerem Akkusativ (ἀοιδήν, μέλος, ἔπος ἀείδειν) oder mit Themaangabe (μῆνιν, κλέα ἀνδρῶν ἀείδειν *Il.* A 1; I 189) ein. Beliebt ist, wenn der Chor oder der Dichter in erster Person spricht, die Verbindung mit partic. coniunct.: Pind. *I.* 7, 39 ἀείσομαι χαίταν στεφάνοισιν ἁρμόζων. Alkman fr. 29 P. ἐγὼν δ' ἀείσομαι / ἐκ Διὸς ἀρχομένα. Vgl. fr. 14 Μῶσ' ἄγε ... μέλος / νεοχμὸν ἄρχε παρσένοις ἀείδην, fr. 28 Μῶσα ... λίγ' ἀείσομαι ὠρανίαφι, fr. 171 μηδ' ἔμ' ἀείδην ἀπέρυκε.

28 Die letzte Strophe steht unter der Einwirkung des in der vorletzten vorgetragenen Gedankens, der Gottheit durch den Opfergesang sich wohlgefällig zu erweisen (82 ἀλλὰ τᾶν εὐχὰν σιοὶ δέξασθε, 87 ἐγὼν δὲ τᾶι μὲν Ἀώτι ... ϝανδάνην ἐρῶ, πόνων γὰρ ἅμιν ἰάτωρ ἔγεντο ... ἰρήνας ἐρατᾶς ἐπέβαν). Vgl. S. 20ff.

29 Der Haltung des εὔφρων 37f. (vgl. S. 6f.) entspricht die des Ἀώτι ϝανδάνην und der ἰρήνα 88ff., die den unter Hagesichoras Führung ein Kultlied aufführenden νεάνιδες beschieden wird – worunter sicher nicht primär der Sieg im Agon, sondern das glückhafte Bewusstsein der kultisch richtigen, den Göttern zuliebe hervorragenden Liedleistung gemeint ist (vgl. Anm. 50).

In der Tat ist ja das Hauptanliegen der ἀοιδή, die der Mädchenchor aufführt, nicht in erster Linie das Lob der Anführerinnen in ihrer persönlichen Schönheit[30], sondern der Preis und die Verehrung der Festgottheit(en), die im folgenden ja auch mehrfach genannt werden (v. 61 Ὀρθρία, 82 σιοί, 87 Ἀῶτις). In der verlorenen Einleitung zum ersten Liedteil, zur Erzählung des ἱερὸς λόγος, war(en) diese Gottheit(en) höchstwahrscheinlich, wie es sich für ein Kultlied gehörte, näher gekennzeichnet als Adressat(en) des Kultgebetes, während der folgende, den Rest des ersten Liedteils ausfüllende Mythos die Macht der Gottheit an jenen demonstrierte, die es an der erforderlichen 'Gutgesinntheit' ihnen gegenüber haben fehlen lassen. Die Mädchen wollen nun mit ihrem der Festgottheit dienenden ἀείδειν für sich selbst das Gegenteil jener ἄφρονες in der Praxis ihres Kultliedes darstellen und dadurch sich die Gunst der Gottheit erwerben; sie folgen dabei genau den Anweisungen ihrer beiden namentlich genannten Anführerinnen Agido und Hagesichora, deren Lob offenkundig darin primär begründet liegt, dass sie den Mädchenchor in hervorragender Weise zu einer spezifischen Leistung anleiten, nämlich durch seine Lied- und Tanzkunst der Kultfeier und deren Gottheit(en) in bestmöglicher Weise zu dienen.

Die den Sinn des Liedes verkehrende Auffassung des zweiten Liedteils als des Spiegelbilds einer 'Schönheitskonkurrenz' zwischen rivalisierenden Chorführerinnen und Chorteilen beruht – neben den Ausdrücken δευτέρα ... δραμῆται und ἄμιν ... μάχονται v. 58ff. (dazu u. S. 29ff.) – vor allem auf dem Verständnis des Begriffes φῶς, von dem der Genitiv Ἀγιδῶς abhängig ist, als wirkungsvoller Bezeichnung für glänzende körperliche Schönheit. Vermag diese Auffassung jedoch einer eingehenderen Betrachtung des Sprachgebrauchs in der archaischen Dichtung zu genügen?

Ein Überblick über die dort erhaltenen Beispiele von φάος (φέγγος) in Verbindung mit Personen zeigt, dass nirgends φάος direkt zur Kennzeichnung von körperlicher Schönheit und persönlicher Zuneigung verwendet wird[31]. Das gilt vor allem dort, wo φάος mit dem Begriff der Sonne und mit Personennamen verknüpft wird. Mit φάος wird vielmehr bei einer Person, die die Wirkung des 'Lichtes' ausübt, der Sinn von 'Lebenskraft, Ruhm, Glück, Erleuchtung, Leitbild, Rettung, Heil' verbunden; das ist die spezifische Grundbedeutung der

30 Derartiges würde als Überheblichkeit und Unehrerbietigkeit gegenüber der Gottheit wirken und stünde in Widerspruch zu den vom Chor im vorangehenden, mythologischen Teil entwickelten Grundsätzen. Die Formulierung ἀείδω Ἀγιδῶς τὸ φῶς wäre geradezu hymnisch, also das Gegenteil dessen, was sich hier gehört.

31 Bei Pindar *P.* 6, 14 φάει δὲ πρόσωπον ἐν καθαρῶι ist φάος Ausdruck der Heiterkeit, nicht der Schönheit. Anacr. fr. 380 P. χαῖρε φίλον φῶς χαρίεντι μειδιῶν προσώπωι ist im Gebet an die Sonne gesprochen, also formelhaft für die Kraft der Sonne. Heiteren Glanz bezeichnet φάος ὀμμάτων Pind. *N.* 10, 40. – Im Vers des Tragikers Phrynichos λάμπει δ' ἐπὶ πορφυρέαις παρῆισιν φῶς ἔρωτος (Athen. XIII 604a = fr. 13, p. 723 N.) bezeichnet φῶς den Glanz der Schamröte, durch den sich Verliebtheit bekundet, nicht die körperliche Schönheit als solche.

Lichtsymbolik bei den Griechen überhaupt[31a]. So ganz deutlich bei Homer in den formelhaften Verbindungen φάος ἐλθεῖν, γίγνεσθαί τινι, φάος τιθέναι τινι 'jemandem als Lebenslicht, Lebensglück, Retter, Wegleiter, Leitlicht kommen, erscheinen' oder: 'jemandem ein solches geben'[32]. In ähnlichem Sinne als 'leuchtendes Vorbild, Leitlicht, rettendes Licht' findet sich der Begriff φῶς (ἡλίου) bei den Lyrikern und den Tragikern[33].

31a Vgl. dazu R. Bultmann, *Zur Geschichte der Lichtsymbolik im Altertum*, Philologus 97 (1948) 1ff.

32 *Od.* π 23, ρ 41 ἦλθες, Τηλέμαχε, γλυκερὸν φάος, οὔ σ' ἔτ' ἔγωγε / ὄψεσθαι ἐφάμην. In dieser Formel ist γλυκερὸν φάος nicht vokativische Apposition, sondern prädikativisch zu ἦλθες zu nehmen: «Du triffst ein als süsses Lebenslicht = Retter, da ich dich gar nicht mehr wiederzusehen hoffen konnte» (φάος wird hier indirekt auch mit dem Begriff ὁρᾶν verbunden: «ein Licht anzuschauen, kommst du, da ich es nicht mehr schauen zu dürfen wähnte»). Von einer Anrede in affektisch kosendem Sinne kann also hier nicht gesprochen werden. In lyr. adesp. 994 P findet sich eine Abwandlung dieser homerischen Formel: θαλέθοντι βίωι / βλάσταις τε τέκνων βριθομένα γλυκερὸν φάος ὁρῶσα (sc. ἐτελεύτησεν). Vgl. *Il.* Λ 797 αἴ κέν τι φόως Δαναοῖσι γένηαι, Σ 102 οὐδέ τι Πατρόκλωι γενόμην φάος, Π 39 ἦν πού τι φόως Δαναοῖσι γένωμαι, P 615 καὶ τῶι μὲν φάος ἦλθεν, Z 6 Αἴας δὲ πρῶτος Τελαμώνιος ἕρκος Ἀχαιῶν / Τρώων ῥῆξε φάλαγγα φόως δ' ἑτάροισιν ἔθηκε, Θ 282, Σ 102 οὐδέ τι Πατρόκλωι γενόμην φάος, Y 95 ἥ οἱ πρόσθεν ἰοῦσα τίθει φάος ἠδ' ἐκέλευεν. Athene rettet hier den Achill vor Aeneas: «voranschreitend gab sie ihm Leben (= Rettung) und (erklärendes ἠδέ) gab ihm Anweisung». An dieser Stelle hat φάος schon fast den Sinn von 'Leitlicht, Aussicht auf Rettung'. Es handelt sich um 'göttliche Leitung', wie sie sonst in erster Linie für Helios charakteristisch ist.

33 Pind. *I.* 2, 17 εὐάρματον ἄνδρα γεραίρων, Ἀκραγαντίνων φάος, *O.* 4, 9 δέξαι ... τόνδε κῶμον, / χρονιώτατον φάος εὐρυσθενέων ἀρετᾶν («Leitbild zu den ἀρεταί» oder «unter den ἀρεταί»); Anakr. 124 B ὦ φάος Ἑλλήνων (vgl. Eur. *Hec.* 841 ὦ μέγιστον Ἕλλησιν φάος. In diesen Beispielen ist allerdings der im Genitiv stehende Eigenname immer objektiver, in Ἀγιδῶς τὸ φῶς subjektiver Genitiv. Ein objektiver Genitiv im Sinne von «Wegleiterin der Agido» = Hagesichora (vgl. Anm. 24) kommt nicht ernsthaft in Frage. Mit subjektivem Genitiv verbunden kommt φάος sonst nur vor bei Gottheiten wie Ἥλιος, Σελήνη, Ζεύς; es bedeutet deshalb eine ganz besondere Ehrung der Agido, die sie fast als 'göttliche Erscheinung' wirken lässt, wenn der Chor sie nach den Worten des Dichters als Ἀγιδῶς τὸ φῶς, verstärkt durch ὥτ' ἄλιον, vor seinen Augen sieht. Die Sonne ist der höchste Vergleichsgegenstand in der Chorlyrik: μόνος ἅλιος ἐν οὐρανῶι Simonid. fr. 605 P. (vgl. Wilamowitz, *Pindaros*, Berlin 1922, 491 «etwas Höheres zur Vergleichung gab es nicht als die Sonne»; Janni² 61). Begründet wird dieser Vergleich in der Verehrung, die Agido als Anruferin oder Priesterin der Sonnengottheit gebührt (ὥτ' ἄλιον, ὅνπερ ... μαρτύρεται: ὅνπερ hat begründende Funktion).

Eine bemerkenswerte Parallele aus der Tragödie bieten die Verse Aisch. *Pers.* 150ff. mit den Worten des Chores an die Königinmutter: ἀλλ' ἥδε θεῶν ἴσον ὀφθαλμοῖς / φάος ὁρμᾶται μήτηρ βασιλέως, / βασίλεια δ' ἐμή. Die Gestalt der edlen Frau erscheint dem um Xerxes' Schicksal bangenden Chor als Helferin, was im Begriff φάος ebenso zum Ausdruck kommt wie die Nuance des Erhabenen; dasselbe gilt auch für das «göttergleiche Licht der Agido». Vgl. weiter Aisch. *Ag.* 22 ὦ χαῖρε, λαμπτήρ, νυκτὸς ἡμερήσιον / φάος πιφαύσκων (dazu Fraenkel, *Aesch. Agam.*, Oxford 1950, II 17: «Schneidewin and Ahrens are right in assuming that φάος here conveys the well-established secondary meaning 'salvation, deliverance', although naturally the literal meaning is also present») sowie Aisch. *Ag.* 522 ἥκει γὰρ ὑμῖν φῶς ἐν εὐφρόνηι φέρων / καὶ τοῖσδ' ἅπασιν κοινὸν Ἀγαμέμνων ἄναξ (dazu Fraenkel ib. 266 mit weiterem Belegmaterial). – In der Anagnorismos-Szene des euripideischen *Ion* 1438ff. spricht

Gleichzeitig wohnt dem Ausdruck φῶς jene Nuance gelassener Heiterkeit inne, die Ausstrahlung göttlichen oder gottähnlichen Wesens sein kann, wie etwa in Anakreons Anruf der Sonne χαῖρε φίλον φῶς χαρίεντι μειδιῶν προσώπῳ (fr. 380 = 35 P)[34]. Insbesondere wenn Verben des Sehens, Erblickens mit dem Objekt φάος (ἠελίου, τινος) verbunden werden, kommt diese Nuance der Freude zur Geltung, die sich dann auf diejenigen überträgt, die der Erscheinung oder des Anblicks des 'Lichtes' teilhaftig werden. Liegt doch in φάος, namentlich wenn damit, wie an unserer Stelle, die Kraft des Sonnenlichtes gemeint ist, die Empfindung des – oft unverhofften – Genusses einer Gewalt, die Blühen und Gedeihen im allgemeinen oder Rettung aus Not und Bedrängnis im besonderen gewährleistet, vor allem für alle jene, die 'reinen Herzens' sind, vor der Sonne 'nichts zu verbergen' haben[35].

Im Satz ἐγὼν δ' ἀείδω Ἀγιδῶς τὸ φῶς ὁρῶσ' ὥτ' ἄλιον will also der Ausdruck Ἀγιδῶς τὸ φῶς nicht in erster Linie die körperliche Schönheit der Agido oder ein Verhältnis besonderen (etwa erotischen) Affektes kennzeichnen[36], sondern er bringt die Ehrfurcht, Verehrung und glückhafte Freude zum Ausdruck, die der Mädchenchor seiner ansehnlichen Leiterin entgegenbringt, deren Anweisungen und Vorbild er beim Vortrag seines Kultliedes aufmerksam folgt: «Ich singe (mein Lied), den Blick auf das (Leit-)Licht der Agido gerichtet wie auf die Sonne»[37]. Die Formel hat deutlich religiösen Klang.

Kreusa ihren wiedergefundenen Sohn an: ὦ τέκνον, ὦ φῶς, μητρὶ κρεῖσσον ἡλίου ..., / ἄελπτον εὕρημ' ... Im Vergleich mit der Sonne ist hier das σωτήρ-Motiv mitenthalten (vgl. auch Aisch. *Hik.* 213 καλοῦμεν αὐγὰς ἡλίου σωτηρίους). Ein Gleiches kann für unsere Alkman-Stelle gelten; der erklärende Nachsatz (ὥτ' ἄλιον,) ὅνπερ ἄμιν Ἀγιδὼ μαρτύρεται φαίνην (dazu Anm. 42/43), der eine Parallele in v. 87ff. (Ἀώτι ... ϝανδάνην ἐρῶ·) πόνων γὰρ / ἄμιν ἰάτωρ ἔγεντο hat, bestätigt diese Nuance. Weitere Beispiele bei Bultmann (oben Anm. 31a) 8ff.; vgl. auch D. J. Jakob, *Zu Euripides Hippolytos I fr. 443 N²*, Hermes 104 (1976) 375ff.

34 Vgl. Pind. *P.* 6, 14 (Anm. 31).

35 Das gilt namentlich für die in Anm. 32 zitierten Stellen ebenso wie für Alc. fr. 34 a 10 πήλοθεν λάμπροι ... / ἀργαλέαι δ' ἐν νύκτι φάος φέ]ροντες / νᾶϊ μελαίναι (vom Gestirn der Dioskuren) sowie lyr. adesp. 1019 P (Hymnus auf Tyche) τὺ δ' ἀμαχανίας πόρον εἶδες ἐν ἄλγεσι / καὶ λαμπρὸν φάος ἄγαγες ἐν σκότει προφερεστάτα θεῶν. Die Stimmung der Freude ist hier jeweils mit dem Erscheinen und dem Anblick des φάος verbunden. Sie entspricht der Freude, die man bei der Epiphanie einer Gottheit oder eines 'göttlichen' Menschen empfindet. Zur religiös empfundenen Verbindung der Begriffe des Lichtes und des Schauens (~Erkennens) bei den Griechen bringt Bultmann (oben Anm. 31a) 14ff. reiches Material. Alkmans Formel Ἀγιδῶς τὸ φῶς ὁρῶσ' ὥτ' ἄλιον, die dort als ältester Beleg aus der sakralen griechischen Dichtung nachzutragen wäre, hat ausgeprägt kultischen Charakter, was auf die priesterlichen Funktionen der Agido hinweist.

36 Die als Belege für eine solche Nuance gewöhnlich angeführten Anreden γλυκερὸν φάος bei Homer und ὦ φίλτατον φῶς Soph. *El.* 1224 sind anders zu verstehen. Zur ersten Stelle vgl. Anm. 32; in der zweiten handelt es sich nicht um eine Anrede des Orestes, sondern um den Ausruf der Elektra beim Anagnorismos: «O glücklichster Tag» (so richtig Kaibel z. St.).

37 Oder: «Vom Licht geblendet, das Agido wie die Sonne ausstrahlt» (ὁρᾶν ist durativ 'vor Augen haben'). Bei dieser Formulierung mag im besonderen an den Glanz der Augen ge-

Es ist nach dieser Formulierung wohl keine andere Deutung möglich, als dass Agido für den Mädchenchor die beherrschende Stellung einer Respektsperson einnimmt, die der einer Chorführerin mit besonderer priesterlicher Funktion gleichkommt. Die Stimmung freudiger und gleichzeitig frommer Hingabe des Mädchenchores an die Gottheit (Sonne) und ihre Vertreterin, die in der Rolle der Priesterin ihn anführt, würde genau jener Gemütslage entsprechen, die im vorangehenden in dem offenkundig auf die singenden Mädchen bezogenen Begriff εὔφρων zum Ausdruck kam. Die Mädchen bekunden sich als εὔφρονες (und damit als ὄλβιαι), indem sie ihr Kultlied zu Ehren der Festgottheit(en) in genauer Befolgung ihrer sie «wie das Sonnenlicht» leitenden oder ihnen «vorleuchtenden» Anführerin darzubringen betonen. Natürlich wird damit gleichzeitig auch Agido selbst als Muster eines Menschen in glückseligem Dasein gepriesen, wie ihn die gnomischen Verse 36–39 schildern[38].

Dass diese Blickrichtung auf die «sonnengleiche» Führerin, die den sprechenden Namen Ἀγιδώ trägt, auch der Gottheit Helios selbst gilt, zeigt der die kultische Funktion eben dieser Agido kennzeichnende Nachsatz:

41 ὅνπερ ἅμιν
Ἀγιδὼ μαρτύρεται φαίνην.

Über den Sinn dieses Satzes ist viel gerätselt worden. Wenn man sich sprachlicher Kunstgriffe enthält, die gegen die schlichte Stilart Alkmans verstossen[39],

dacht sein (vgl. die redensartliche Verbindung φάος ὀμμάτων Pind. *N.* 10, 40, cf. Anacr. fr. 380 P χαῖρε φίλον φῶς χαρίεντι μειδιῶν προσώπωι, an die Sonne gerichtet, die eben an unserer Stelle zur Charakterisierung von Agidos Glanz herangezogen wird). In diesem 'Glanz' soll wohl auch jene gelassene Heiterkeit zum Ausdruck kommen, die eine Ausstrahlung göttlichen Wesens ist und die gerne mit der Erscheinung von Göttern und gottähnlichen oder gottnahen Personen verbunden wird (zum 'göttlichen Lächeln' vgl. Verf., *Die Dichterbegegnung in Theokrits Thalysien*, Mus. Helv. 17, 1960, 148ff.). Man denkt hier an den strahlenden Ausdruck opferbringender κόραι, den wir mit dem Begriff des archaischen Lächelns assoziieren. Es wird auch auf den Glanz der äusseren Erscheinung (εἶδος v. 58), Gangart, Kleidung und Schmuck angespielt sein, durch die sich die beiden Chorführerinnen Agido und Hagesichora gegenüber dem Rest der Mädchen auszeichnen, wie diese 64ff., sich selbst mit jenen vergleichend, zu verstehen geben (vgl. S. 4ff.).

38 Agido ist «Paradeigma solch glücklichen Daseins», bemerkt richtig Schwenn 289. Der Bezug von v. 36–39 kann jedoch nicht auf Agido eingeschränkt werden, wie es bei Schwenn geschieht. Die Mädchen sind, indem sie der begnadeten Führerin folgen, wie diese, selbst ὄλβιαι. Terminologie und Metaphorik entstammen der religiös-hieratischen Sphäre und haben feierlichen Klang (vgl. Schwenn 289, 3 zu v. 37f.; O. Regenbogen, Hum. Gymn. 1930, 11: «Tonelement einer Seligsprechung»). Die Mädchen erscheinen wie Epopten eines Mysteriums, ihre Führerin Agido in der Rolle ihres Mystagogen. Der Name Ἀγιδώ mag in diesem Sinne sprechend gemeint sein. Er wird mit etymologischem Spiel in der Wendung ἁ κλεννὰ χοραγός v. 44, der sich nur auf Agido beziehen kann (vgl. S. 24f. und Anm. 53), aufgenommen.

39 Dazu gehört etwa die Verknüpfung von ὁρῶ v. 40 mit dem Infinitiv φαίνην v. 43 (so Vollgraff 426, West[1] 194, Cuartero[2] 48 Anm. 82), eine Konstruktion, die eigenartigerweise Schwyzer, *Gr.Gr.* II 669 kommentarlos übernimmt (zum Kapitel ὥστε in Vergleichungssätzen: ὁρῶ Ϝ' ὥτ' ἄλιον ... φαίνην). Abgesehen von der für Alkmans Stil ungewöhnlichen Sperrung über

kann er nur verstanden werden: «(die Sonne), die sie ja für uns zum Zeugen aufruft zu scheinen»[40], mit anderen Worten: «die sie ja zum Augen- und Ohrenzeugen für uns aufruft»[41].

drei Verse hinweg, müsste ein im Griechischen einmaliges ὁρᾶν (der sinnlichen Wahrnehmung) mit Infinitiv statt Partizip angenommen werden. Die einzige scheinbare Parallele für diese Konstruktion, auf die sich Vollgraff u. a. (nach Kühner-Gerth, *Gr. Gr.* II 68) stützen, Thuk. VIII 60, 3 ἑώρων οὐκέτι ἄνευ ναυμαχίας οἷόν τε εἶναι ἐς τὴν Χίον βοηθῆσαι, ist ebenso unbrauchbar wie das von Schwyzer, *Gr. Gr.* II 396, 2 genannte Beispiel Thuk. IV 27, 1 ὁρῶντες ... τὴν κομιδὴν ἀδύνατον ἐσομένην ... τόν τε ἔφορμον ... οὐκ ἐσόμενον, ἀλλ' ἢ ... περιγενήσεσθαι τοὺς ἄνδρας ἢ ... ἐκπλεύσεσθαι. An beiden Stellen hat ὁρᾶν m. Inf. ganz eindeutig den Sinn einer geistigen Einsicht oder Vermutung (vgl. Classen-Steup z. St.), eine offenbar späte Verwendung, die für unsere Alkman-Stelle überhaupt nicht in Frage kommt und die auch in der klassischen Zeit isoliert bleibt (erst später wird ὁρᾶν ~ νομίζειν, γνῶναι m. Inf. üblich).

40 φαίνειν transitiv aufzufassen ist bei fehlendem Objektsakkusativ unmöglich. Eine solch unerträgliche Ellipse wird von manchen auch nur um der Voraussetzung willen angenommen, dass der ganze Satz ausschliesslich dem Lob der körperlichen Schönheit der Agido diene («die Sonne soll sie in ihrer Schönheit zeigen»). Der bedeutendste Vertreter dieser heute kaum mehr ernsthaft erwogenen Deutung war Wilamowitz, der 255 folgende Übersetzung gibt: «Ich singe das Licht der Agido; ich sehe sie vor mir wie die Sonne, die Agido zum Zeugen dafür anruft, dass sie es uns zeige» und diese zusätzlich vom Standpunkt der Agido aus paraphrasiert: «'Sonne, ich rufe dich zum Zeugen an, dass du es denen da zeigest', d. h. 'Worte sind nicht nötig; seht mich nur an, dann zeigt euch Helios, wer die schönste ist'. Daraus schöpft die Redende ihr Kompliment für Agido. Sie könnte sagen: 'Ich sehe sie an wie die Sonne, die uns ihre Schönheit zeigt', ὅσπερ ἄμιν φαίνει (αὐτήν).» Die Verniedlichung der Agido-Gestalt zum Eitelkeitstypus «Spieglein Spieglein an der Wand, wer ist die schönste im ganzen Land» stellt – abgesehen von der sprachlichen Gezwungenheit, die zu einer solchen Auffassung der Stelle notwendig wird – ein Missverständnis von Sinn und Zweck des Kultliedes dar. Agido wäre damit in die Gruppe der ἄφρονες gerückt, die sich der Gottheit gegenüber in banaler Selbstgefälligkeit überheben – und das sollte gerade von jenen besonders gelobt werden, die zu den εὔφρονες gezählt werden möchten?

41 Das mediale μαρτύρομαι, gewöhnlich in Anrufungen einer Gottheit verwendet, ist nirgends anders denn in der Bedeutung «zum Zeugen anrufen, beschwören» bekannt, nie als Ersatz für μαρτυρέω «bezeugen, Zeugnis ablegen für etwas oder jemanden». Dass trotzdem seit Bergk 7 (auch PLG[4]) und Christ 215 von vielen (so Blass[2] 30, Diels 350, Jurenka[1] 11, Treu[1] 263f., Janni[2] 59, Rosenmeyer 339 «I see Agido as the sun; she is our witness of the sun's shining») angenommene Hapax μαρτύρεται = μαρτυρεῖ ist eine ad-hoc-Schöpfung, die dem Zwecke dient, die für den ganzen Satz geforderte Aussage des Schönheits-Enkomions auch für unsere Stelle zu retten. Plat. *Phileb.* 47D kann nicht als Stütze der singulären Bedeutungsverschiebung von μαρτύρεσθαι gewertet werden (vgl. Schwenn 290 Anm. 8).

Die Infinitivkonstruktion ὅνπερ ἄμιν Ἀγιδὼ μαρτύρεται φαίνην ist analog zu ὑμᾶς δ' ἀκούειν ταῦτ' ἐγὼ μαρτύρομαι Aisch. *Eum.* 643 (vgl. Blass, *Eum.* z. St.) zu verstehen. Die Aischylos-Stelle ist bei Liddell-Scott-Jones wohl unrichtig als Beleg für μαρτύρομαι mit a. c. i. angeführt; es handelt sich vielmehr um einen Objektsakkusativ mit finalem Infinitiv. Wie μαρτύρεσθαί τινα ἀκούειν τι (τινός) «jemanden zum Ohrenzeugen einer Sache (oder Person) anrufen» heisst, so μαρτύρεσθαί τινα φαίνειν (τινι) «jemanden aufrufen, als Zeuge selbst zu erscheinen, sich zu zeigen, anwesend zu sein (jemandem, für jemand)», wobei φαίνειν (τινι) der Stellenwert von ἐφορᾶν (τινα) zukäme. Anleitung zum richtigen Verständnis der Konstruktion bei Page 84, nach Jurenka, Kukula, Bowra. Schwenns (290) komplizierte Paraphrase lässt die Konstruktion im unklaren; dazu treffend Page 85, 2, der die Übersetzung gibt «(I see

Der zu φαίνην gehörige dat. commodi ἄμιν 'für uns, zu unseren Gunsten, in unserem Interesse' betont deutlich, dass Agido den Helios als Zeugen für die sprechenden Mädchen und nicht für sich selbst und ihre Schönheit anruft[42]. Die letztere als Gegenstand des Zeugenanrufes anzusetzen, erfordert nicht nur sprachliche Kunststücke, sondern widerspricht auch dem Sinn der Formel, die sich auf eine alte Tradition der Kultsprache stützt[43]. Die Konstruktion wird auf natürliche und sinnvolle Weise nur dann verständlich, wenn das φαίνειν des Helios im Sinne der Tätigkeit und Funktion aufgefasst wird, für die sein Erscheinen in Beschwörungsformeln von jeher als typisch angesehen wird, nämlich als die jener Gottheit, die «alles sieht und alles hört». Er ist deswegen, seit Homer Γ 277 belegbar, die Gottheit, bei der man schwört, wenn man auf Bezeugung der Wahrheit Wert legt: Ζεῦ πάτερ ... Ἠέλιός θ' ὃς πάντ' ἐφορᾶις καὶ

her) like the sun, which Agido summons to shine for us» und «summons the sun to appear as witness» (84 und Anm. 4), zwei Übersetzungen, die sich nicht genau decken, sondern erst zusammengenommen den Sinn des Originals wiedergeben.

42 ἄμιν darf nicht zum blossen dat. ethicus bagatellisiert werden (so Vollgraff); es ist vielmehr klar als dat. commodi zu φαίνην gehörig. Es liegt hier offenbar einer jener Fälle vor, wo das Personalpronomen 1. und (seltener) 2. Pers. Plur. Dat. (ἡμῖν, ὑμῖν etc.), ob barytoniert oder orthotoniert, vom Beziehungswort getrennt an die zweite Stelle des Kolons rückt; eine an der älteren griechischen Literatur noch kaum untersuchte Erscheinung, die J. Wackernagel, *Über ein Gesetz der indogermanischen Wortstellung,* IF 1 (1892) 333ff. (= *Kl. Schr.* 1ff.) ausgespart (S. 365 = *Kl. Schr.* 33) und die Ed. Fraenkel, *Beobachtungen zu Aristophanes* (Rom 1962) 65ff. und Mus. Helv. 23 (1966) 65 (*Zur 'Wackernagelschen' Stellung von* ἡμῖν, ὑμῖν, *nobis, vobis*) an einigen Beispielen aus der altattischen Komödie (Typus τὸ ῥάμφος ἡμῖν σου γέλοιον φαίνεται) illustriert hat. Das Alkmansche Partheneion bietet noch zwei weitere Beispiele von 'Wackernagelschem' ἄμιν: 88 πόνων γὰρ / ἄμιν ἰάτωρ ἔγεντο. Hier ist die Wortgruppe πόνων ἰάτωρ durch das in vordere Stellung gerückte, von seinem Bezugswort ἔγεντο getrennte ἄμιν gespalten. Eine noch markantere Sperrung findet sich 60–64 ταὶ Πεληάδες γὰρ ἄμιν ... ἀυηρομέναι μάχονται. Das Pronomen ἄμιν hat offenbar die Tendenz, sich an die Konjunktion γάρ anzuschliessen, während das zugehörige Verbum regelmässig ans Satzende rückt.

43 Diejenigen, die hier um jeden Preis nur das Lob der Schönheit der Agido als Leitmotiv anbringen wollen (und dabei auf den dafür bequemen Kunstgriff der Umdeutung von μαρτύρεται in μαρτυρεῖ verzichten), sehen sich gezwungen, entweder das für diese Deutung dann unpassende ἄμιν in der Übersetzung wegzulassen oder erklärende Zusätze anzufügen, für die der Beleg im Text fehlt; als Beispiel dafür vgl. neben der in Anm. 41 zitierten Paraphrase Schwenns noch Stoessl 96 «Agido ruft die Sonne zum Zeugnis an für ihr eigenes Leuchten» und van Groningen 247 «I see her beaming like the sun, which Agido calls as witness to show her beauty to everyone». Marzullo geht einer klaren Stellungnahme aus dem Weg. Gequält ist der Konstruktionsversuch von Pavese 122f., wonach Subjekt von φαίνην (mit Ellipse des Subjektsakkusativs?) nicht die Sonne, sondern Agido selbst sein soll: «Agido è bella come il sole, che ella chiama a testimoniare la sua bellezza.» Diese Deutung beruht auf einem sprachlichen Irrtum, den schon Wilamowitz 254 richtiggestellt hat. Geht nämlich die Handlung, die bezeugt werden soll, vom Subjekt aus, dann steht sie im Partizip, wie Eur. *Her.* 858 ἥλιον μαρτυρόμεσθα δρῶσ' ἃ δρᾶν οὐ βούλομαι. Der Infinitiv dagegen muss eintreten, wenn das bezeichnet wird, was der Zeuge tut, wie in ὑμᾶς δ'ἀκούειν ταῦτ' ἐγὼ μαρτύρομαι (vgl. Anm. 41). Es müsste also, wenn Paveses Wiedergabe richtig sein sollte, griechisch heissen: ὅνπερ ... Ἀγιδὼ μαρτύρεται φαίνουσα (aber was soll dann ἄμιν?). Vollends unverständlich ist Paveses Bemerkung, φαίνην sei Objekt von μαρτύρεται (neben ὅνπερ?).

πάντ' ἐπακούεις ... ὑμεῖς μάρτυρές ἐστε φυλάσσετε δ' ὅρκια πάντα. Beide Funktionen, ἐφορᾶν und ἐπακούειν, sind wohl auch in der Formel Alkmans enthalten, die aus der Perspektive der Agido so gefasst werden kann: Ἄλιε ἐγώ σε μαρτύρομαι φαίνην (~ ἐφορᾶν καὶ ἐπακούειν) ταύταις (ταῖς νεάνισι).

Kann so der primär sakrale Charakter und Zweck des Gebetsanrufes der Agido im Namen und zugunsten des Mädchenchores als gesichert angesehen werden, so bleibt noch die Frage, was unter dem verstanden werden soll, wofür Agido die Sonne zum Zeugen des das Lied aufführenden Mädchenchores anruft. Die Tradition der homerischen Beschwörungsformel lässt daran denken, dass Agido die Sonne zum Zeugen der Wahrheit[44], nämlich der 'reinen Gesinnung' der von ihr angeführten Mädchenschar beschwört, die sich eben darin kundtut, dass sie in rituell richtiger und künstlerisch vollendeter Form das Kultlied zu Ehren der Festgottheit vorträgt und gleichzeitig die damit verbundenen Zeremonien vollbringt[45].

Gerade diese beiden Momente sind es, die teils im Vorangehenden mit dem oben behandelten Bezug auf das Glück der 'frohmütig Wohlgesinnten', das die Mädchenschar bei der Aufführung seines Liedes erlebt, teils im Folgenden mit einer Reihe von Hinweisen auf die kultische Handlung und die fromme Gesinnung des Mädchenchores und seiner Anführerinnen Agido und Hagesichora vom Dichter deutlich hervorgehoben werden.

v. 81–91

v. 81 spricht der Chor von den ϑωστήρια ἁμά[46], die – was darunter im einzelnen auch zu verstehen sein mag[47] – jedenfalls die sakrale Opferhandlung kennzeichnen, die er mit seinem Lied begleitet. Gleichzeitig ist von dem damit

44 So schon vereinzelt Diels 351 «Die Sonne, die ja auch Agido selbst zum Zeugnis der Wahrheit anruft», mit dem Zusatz: «Worauf sich dies Zeugnis bezieht, wage ich nicht zu erraten; ob auf eine Stelle des eben gehörten Liedes oder auf die hier scherzhaft gestreifte Gewohnheit der Jungfrau, überall den Helios zum Zeugen der Wahrheit anzurufen». Diels macht auf Wilamowitz zu Eurip. *Her.* 858 ἥλιον μαρτυρόμεσϑα aufmerksam.

45 Page bemerkt richtig, dass sich als Objekt, für das das Zeugnis der Sonne angerufen wird, aus dem Kontext leichter «das Fest und unser Tanz» ergibt (bezogen auf die sprechenden Mädchen selbst, durch ἄμιν unterstrichen) als «Agido und ihre Schönheit»: «It is not likely that Agido's invocation aims merely at the illustration of her own beauty, at this solemn moment of the ceremony her prayer has surely some profounder and holier content (cf. Kern, *Rel. d. Gr.* I 166) ... The sun is to shine as witness *for us,* that is to say, of what we are now doing, of our dance and song and service in general.» Ähnlich Garzya 41, Bowra² 45. 48.

46 τ']ἄμ' v. 81 ist in τ']ἁμά = ἡμέτερα aufzulösen. Bei Marzullo 207 als metrisch nicht mögliches δ']ἄμ(α) («coppia tuttavia») missverstanden.

47 Nach Etymologie und Wortbildung deutet der singuläre Begriff ϑωστήρια (nur hier und von da offenbar bei Hesych) auf Opfergeräte oder Opferspeise (vgl. Kukula 226ff., Schwenn 301) eher als auf eine Festbezeichnung (so Schol. A ϑωστ.· ἑορτή, vgl. Hesych. ϑωστήρια· εὐωχητήρια ἢ ὄνομα ⟨ἑορτῆς⟩); insofern es sich um einen Opfergegenstand handelt, ist sicher eine Verbindung zu φᾶρος v. 61 gegeben (dazu Anm. 49), eine Gleichsetzung (so Warren 57) ist dagegen fraglich.

Klassisch - philologisches
Seminar der Universität
ZÜRICH

verbundenen Gebet der Chorführerinnen die Rede, das die Götter gnädig anzuhören aufgefordert werden:

82 ἀλλὰ τᾶν [εὐ]χάς, σιοί,
δέξασθε. [σι]ῶν γὰρ ἄνα
καὶ τέλος[48].

Der gleiche Mädchenchor ist es, der v. 60 der mit dem Beinamen Ὀρθρία bedachten Festgottheit ein heiliges φᾶρος darbringt (ἅμιν / Ὀρθρίαι φᾶρος φεροίσαις)[49]. Der offenbar mit dieser identischen, Ἀῶτις genannten Gottheit bekunden schliesslich die Mädchen v. 87ff., wohlgefällig sein zu wollen; ist sie doch für sie die «Helferin in der Not», die «Heilgöttin» (πόνων ἰάτωρ), ähnlich wie es offenbar auch die Funktion des in der Eingangspartie des aktuellen

48 Dass die Mädchen Opfergaben darbringen, die vom Gebet der beiden leitenden Frauen Agido und Hagesichora begleitet werden, geht schon daraus hervor, dass τᾶν (= Agido + Hagesichora ~ v. 60 ταὶ πεληάδες, vgl. Anm. 64) εὐ]χάς im Kontext den ἁμὰ θωστήρια entgegengestellt wird: «Hagesichora steht der Agido zur Seite und lobt (vor ihr) unsere Opfergaben, *ihr* Gebet aber, ihr Götter, nehmet an, denn bei den Göttern liegt Vollendung (ἄνα = ἄνυσις schol.) und Ziel». – Aus dem komplementären Gegensatz «Opfergaben-Gebet» heraus kann die Lesung εὐ]χάς v. 82 für sicher angesehen werden. v. 83 σι]ῶν ist dementsprechend die einzig mögliche Lesart (Jurenka², Diehl, Page, Garzya). δυ]ῶν (Blass²) oder λιτ]ῶν (van Groningen), mit Bezug auf die beiden Chorführerinnen, zu lesen, ist wegen des folgenden ἄνα καὶ τέλος, das eine nur auf das Walten der Götter passende Formel ist, unmöglich. Die Lesungen δυ]ᾶν (Diels 366, dag. Jurenka² 403) und δι']ᾶν (Wilamowitz 257 Anm. 1), die beide χοροστάτις als Subjekt zu ἄνα καὶ τέλος heranziehen, rufen das gleiche Bedenken hervor; sie setzen sich zudem zum Befund des Papyrus in Widerspruch, der zwischen τέλος und χοροστάτις einen deutlichen Trennungspunkt einfügt (hingegen ist αν oder ων im Papyrus gleichermassen lesbar, Page 8). Zu v. 78–81 S. 41f.

49 In dem Satze

60 ταὶ πεληάδες γὰρ ἅμιν
Ὀρθρίαι φᾶρος φεροίσαις
νύκτα δι' ἀμβροσίαν ἅτε σήριον
ἄστρον ἀυηρομέναι μάχονται

ist das Satzglied ἅμιν Ὀρθρίαι φᾶρος φεροίσαις als geschlossene syntaktische Einheit zu fassen, also ἅμιν ... φεροίσαις mit dem dazwischengestellten Dativobjekt Ὀρθρίαι zu verbinden. ὄρθριαι als Prädikatsnomen zu ταὶ πεληάδες ... μάχονται zu nehmen, hiesse diese Einheit entgegen der schlichten Stilart des Alkman sprengen (abgesehen vom dann entstehenden Widerspruch zwischen ὄρθριαι und νύκτα δι'). Die Lesart Ὀρθρίαι wird heute mehrheitlich akzeptiert. Vereinzelt liest noch ὄρθριαι Rosenmeyer 343, nach Bergk, Blass u.a. Zur Gottheit Orthria vgl. Anm. 51, zum Rest des Satzes S. 33ff. Die Bemerkung von Treu² 27: «ὄρθριαι scheint in der Paraphrase (sc. der neuen Schol. POxy 2389 = Schol. B Page PMG) auf die Mädchen des Chores bezogen (als Angabe der Tageszeit, nicht als Kultname einer Göttin verstanden)» ist haltlos. Sie setzt offenbar in fr. 6, col. II 6 die Lesung αὐταῖς ὀρ[θρίαις voraus, die weder Lobel (αὐταῖς ὀρ[θίας) noch Page (αὐταῖς ὀρ[...) annimmt, und die durch nichts zu erweisen ist. – Die Frage, ob unter φᾶρος ein (Schleier-)Tuch (~ πέπλος) oder ein 'Pflug' zu verstehen ist, bleibt offen. Nach den Scholien ist beides möglich, d.h. es war schon in der Antike unsicher. Abenteuerlich wirkt der von West 198 (um der Gegenchor-Theorie willen) gemachte Vorschlag, gegen Papyrus und Scholien φά ϝος anstelle von φᾶρος zu lesen (wobei das gleiche Wort in ein und demselben Gedicht noch als einsilbiges φῶς v. 40 erscheinen würde!).

Liedteiles zugunsten der Mädchen beschworenen Helios gewesen war. Und wie dort die Agido für die Anrufung der Sonnengottheit als zuständig gerühmt worden war, so spricht hier der Mädchenchor der Hagesichora den Dank dafür aus, dass er (unter ihrer Anleitung) sein Lied zur Freude der Gottheit der Morgendämmerung gestalten kann:

87 ἐγὼ[ν] δὲ τᾶι μὲν Ἀώτι μάλιστα
ϝανδάνην ἐρῶ, πόνων γὰρ
ἅμιν ἰάτωρ ἔγεντο,
ἐξ Ἀγησιχόρ[ας] δὲ νεάνιδες
ἰρ]ήνας ἐρατ[ᾶ]ς ἐπέβαν[50].

Zwischen den am Eingang, in der Mitte und am Ende des Sphragis-Teiles unseres Partheneion genannten Lichtgottheiten Helios, Orthria und Aotis besteht offenkundig – bei aller Unklarheit über die Realien des betreffenden

50 Der Bezug von πόνων und ἰρήνας auf ein bestimmtes historisches Ereignis (Krieg, innere Unruhen), wie Diels, Jurenka 22f., Bowra[1] 58 annahmen, findet keine Stütze im Text und wird heute kaum noch in Erwägung gezogen (vereinzelt Viansino 231 ohne Begründung). Nach Vorgang von Wilamowitz 257 Anm. 2 herrscht neuerdings die Tendenz, beide Begriffe in agonaltechnischem Sinne zu verstehen: πόνων ~ 'Mühen zur Vorbereitung einer Zeremonie' (Wilamowitz) '(Anstrengung der) Liedaufführung' wie πόνοι χορῶν Pind. *Dith.* 3, 16 Sn (so Bowra[2] 62, Garzya 66–69, Janni[1] 181, Pavese 129, Otterlo 153, nach diesem P. V. d. Mühll; Hermes 75, 1940, 423) – ἰρήνας ~ 'Erfolg, Sieg im musischen Wettstreit' ('victory of the dance' Page 95, ähnlich Bowra[2], Garzya).

Gegen diese Auffassung erheben sich verschiedene Bedenken: Nirgends ist εἰρήνη im Sinn von 'Erfolg im Agon' zu finden. Vielmehr zeigt es immer den Zustand an, der ὄλβιος macht, da alles blüht und gedeiht, Wohlstand, Fruchtbarkeit, Genuss und Lebensfreude herrscht; in diesem Sinne erscheint εἰρήνη in der Chorlyrik – ganz in der Tradition hesiodeischer Gesellschaftsethik – gerne mit εὐνομία, δίκη (Pind. *O.* 13, 7) und ἡσυχία verbunden, so Pind. *N.* 1, 69 αὐτὸν μὰν ἐν εἰράναι ... ἡσυχίαν καμάτων μεγάλων ποινὰν λαχόντ' ἐξαίρετον ὀλβίοις ἐν δώμασιν «... in Frieden Ruhe erlosend, der grossen Mühen auserwählten Lohn in seligen Häusern». Der Zustand, der für den Mädchenchor und seine Leistung am Ende der aktuellen Liedpartie postuliert wird, entspricht demjenigen, der in der Einleitung in dem Satz ὄλβιος ὅστις εὔφρων ἁμέραν διαπλέκει ἄκλαυτος umrissen wird (vgl. S. 6f.). Diese Verwendung des Ausdrucks ἰρήνας ἐπέβαν hat bemerkenswerte Parallelen in *Od.* ψ 52 εὐφροσύνης ἐπιβῆτον und Soph. *Oed. C.* 189 εὐσεβίας ἐπιβαίνοντες. Natürlich gehört zur Erreichung dieses Zieles, des beglückenden εἰρήνη-Zustandes, dass der Segen der Festgottheit durch ein (im Agon) erfolgreiches Partheneion ihr zu Ehren gesichert werde. In diesem Sinne kann ἰρήνα hier den Nebensinn von 'Festfreude (~ εὐφροσύνη) nach kult- und kunstgerecht bestandener Liedprobe' erhalten.

Schwieriger noch ist es, πόνων als 'Anstrengung um den Sieg im Liedagon' zu verstehen. Denn was soll dann ἰάτωρ heissen, und was wäre dabei die Funktion der Aotis? ἰᾶσθαι ~ 'zum glücklichen Abschluss bringen' ist eine sprachlich unmögliche Annahme; zudem ergäbe sich dann der kuriose Zirkelschluss, dass die Mädchen der Gottheit durch ihr Festlied deswegen gefällig sein wollen, weil eben diese Gottheit ihnen den Erfolg im Liedgesang gewährleiste – was ja im folgenden Vers ausdrücklich für Hagesichora beansprucht wird. Einen Sinn könnte πόνων ἰάτωρ mit Bezug auf die Anstrengungen von Lied und Tanz des Chores nur haben, wenn es sich dabei um eine Gottheit handelte, deren Funktion es wäre, Lebensfreuden wie jene der Aphrodite oder des Bakchos zu spenden, die nach siegreichem Wettkampf im Festgelage die bestandenen Anstrengungen vergessen lassen, sie 'heilen', eine Situation, wie

archaischen Kultfestes – doch eine deutliche innere Verbindung[51], die den ganzen Liedteil als Einheit kennzeichnet im Sinne der sakralen Handlung, die der Mädchenchor unter der Anleitung der beiden Frauen mit den sprechenden Namen Ἀγιδώ und Ἁγησιχόρα (die offenbar ihrer Funktion als χοραγός und als χοροστάτις entsprechen) mit seiner ἀοιδή begleitet und untermalt.

sie Pind. *N.* 4, 1 schildert: ἄριστος εὐφροσύνα πόνων κεκριμένων ἰατρός. «Die Freude des Festmahls (mit Musik und Siegerehrung) ist der beste Arzt für den (od.: nach dem) überstandenen Wettkampf.» Die Parallele wirkt zunächst verblüffend, ist aber nur scheinbar; denn der Göttin Aotis eine solche 'dionysisch-musische' Funktion zuzuschreiben, ist wohl ausgeschlossen – und ἰάτωρ kann auch nicht mit dem singulären Sinn 'jene, die entschädigt/belohnt (für die Liedanstrengung)' befrachtet werden, was sich noch als letzter Ausweg ausdenken liesse. So wird man gut daran tun, der sprachlich und sachlich ungezwungensten Lösung den Vorzug zu geben, nämlich unter den πόνοι, von denen die Festgöttin die νεάνιδες zu heilen pflegt (ἔγεντο gnomisch wie ἐπέβαν, vgl. Anm. 79 und Page 74 Anm. 5) die spezifischen πόνοι ~ νόσοι, κακά, μόχθοι junger Frauen zu verstehen, in erster Linie wohl Schwangerschaft und Geburt (vgl. τὸν ἐμὸν ὠδίνων πόνον Eur. *Ph.* 30; zur Konstr. ἄμιν πόνων ἰάτωρ ἔ. vgl. ἰατῆρα, τῶν ἐμῶν κακῶν Soph. *Tr.* 1209, κακῶν ἰατρός Aisch. fr. 255, 3 N., ἰ. νόσων Soph. fr. 636 N., ἰ. συμφορᾶς κακῆς Eur. *El.* 70; ἰατῆρα ... νόσων Pind. *P.* 3, 65). Die durch andere Indizien gewonnene Wahrscheinlichkeit, dass die Festgottheit Orthria-Aotis mit Artemis-Eileithyia zu tun hat (vgl. Page 71ff. und die folgende Anm. 51), trifft sich mit dieser Deutung des Satzes πόνων ἄμιν ἰάτωρ ἔγεντο. Die typologische Verwendung von ἄμιν für junge Frauen im allgemeinen (während es v. 41 und 60 nur auf den Chor bezogen ist) wird durch die verallgemeinernde Form der 3. Pers. νεάνιδες (auch für verheiratete junge Frauen möglich, cf. Eur. *Andr.* 192) bekräftigt, durch die ἄμιν in v. 90 aufgenommen wird (vgl. Anm. 79). Die Heilkraft der Göttin Aotis für sich zu gewinnen, ist das erklärte Ziel des Mädchenchores; in diese Heilkraft legt er die Begründung für sein Streben, der Gottheit zu gefallen, d.h. ihr ein rituell richtiges, formal vollendetes Kultlied unter Hagesichoras erfolgreicher Führung darzubringen. Zum Verständnis von ἄμιν ἰάτωρ πόνων ἔγεντο und νεάνιδες ἱρήνας ἐρατᾶς ἐπέβαν vgl. die hymnischen Anrufungen der Geburtsgöttin *Orph. Hym.* 2, 2ff. Quandt ὠδίνων ἐπαρωγέ ... θηλειῶν σώτειρα ... Εἰλείθυια, λύουσα πόνους δειναῖς ἐν ἀνάγκαις und 36, 4ff. ὠδίνων ἐπαρωγέ ... ἐλθέ, θεὰ σώτειρα, ... ἄγουσα καλοὺς καρποὺς ἀπὸ γαίης / εἰρήνην τ' ἐρατὴν καλλιπλόκαμον θ' ὑγίειαν sowie Horat. *Od.* III 22, 2 (an Diana Lucina) *quae laborantis utero puellas* (~ νεάνιδες) / *ter vocata audis adimisque leto* / *diva triformis.*

51 Die Identität von Orthria und Aotis wies schon F. Schubert, *Miszellen zum Dialekte Alkmans*, Sitzb. Wien. Ak. 92 (1878) 523f. nach. Variatio in der Eponymie von Gottheiten stellte schon die antike Stilkritik als besonderes Merkmal von Alkmans (und Sapphos) Liedkunst fest (cf. Menand. Rhet. Gr. IX 135 Waltz = III 334 Spengel mit Bezug auf Artemis und Aphrodite; auf weitere Fälle bei Alkman macht Viansino 225 aufmerksam). Zum vielbehandelten Problem, ob Orthria mit der bekannten spartanischen (Artemis) Orthia gleichzusetzen ist (Page 71ff.), hat sich zuletzt Lipourlis geäussert. Nach ihm wäre in v. 61 Ὀρθρίαι die ursprüngliche Form des später durch dissimilatorischen Ausfall des zweiten ρ zu volksetymologisch plausiblerem Ὀρθία gewordenen Beinamens der Artemis erhalten. Diese Göttin stelle die Personifizierung der aufgehenden Sonnenscheibe dar, wie die in Mengen am spartanischen Artemis-Heiligtum gefundenen «Kränze» bewiesen, die Darstellungen dieser Scheibe sein sollen. – Zum Problem der Göttin Orthria-Orthia (schon die Scholien kannten die Gleichstellung beider) vgl. die teilweise allerdings sehr spekulativen Stellungnahmen bei Jurenka[1] 21, Diels 360, Davison 446, van Groningen 251, Bowra[2] 51, d'Errico 15. Garvie äussert die Vermutung, das Lied sei zu Ehren der Leukippos-Tochter Phoibe aufgeführt worden (dazu vgl. Treu[2] 28). Ὀρθία zu lesen würde nicht dem möglichen Wortgebrauch zur Zeit Alkmans entsprechen (Risch 29).

Was die zwei führenden Frauengestalten selbst betrifft, so ist die eine – Agido – der Textaussage nach mehr für die Gesamtleitung, insbesondere den sakralen Teil (Beschwörung des Helios v. 40f., Anführung der sakralen Handlung v. 80[52]), zuständig, die andere – Hagesichora – mehr für den künstlerisch-darstellerischen Aspekt, also die eigentliche ἀοιδή des Chores. Dem Lob der Hagesichora in dieser Eigenschaft als 'Dirigentin' oder 'Vorsängerin' ist die letzte Strophe des Liedes gewidmet (92–101), ebenso wie die dazu korrespondierende Eingangsstrophe des zweiten Liedteils dem Ruhm der Agido als erster Chorleiterin mit mehr priesterlich-organisatorischer Funktion. Nach dem Wortgebrauch Alkmans wäre die Rolle der letzteren in der für Agido verwendeten Wendung ἁ κλεννὰ χοραγός (v. 44), die der ersteren wahrscheinlich im Begriff χοροστάτις (v. 84), falls dieser auf Hagesichora und nicht (auch) auf Agido zu beziehen ist[53], zum Ausdruck gebracht.

52 Auf diese führende Rolle gegenüber Hagesichora deuten klar die Verse 78–81 hin:

οὐ γὰρ ἁ καλλίσφυρος
Ἁγησιχόρα πάρ' αὐτεῖ,
Ἀγιδοῖ [δὲ π]αρμένει
θωστήρ[ιά τ'] ἄμ' ἐπαινεῖ;

«Denn ist nicht Hagesichora hier vor uns, ganz an der Seite der Agido, und lobt unsere Opfergaben?». Der mit οὐ γάρ eingeleitete Satz ist positiv, also als bejahender Fragesatz aufzufassen (wie ἦ οὐχ ὁρῆις; v. 50, beide Male am Eingang einer Strophe). Die Idee, dass Hagesichora als nicht anwesend bezeichnet werden könnte, steht in Widerspruch zur Schilderung ihrer Gestalt (εἶδος 58) in der Strophe, die mit dem deutlichen Hinweis schliesst: Ἁγησιχόρα μὲν αὔτα (v. 57: αὔτα deutet die Nähe zum Sprecher an, vgl. Kühner-Gerth, *Gr.Gr.* I 645): «Da steht ja Hagesichora (sc. zum Ansehen)», was die Antwort auf die vorangehende rhetorische Frage ist: «Und ihr silberglänzendes Antlitz: Was soll ich darüber noch deutlicher werden? – (sc. «schaut sie euch doch selbst an – da steht sie ja»). Die Bemerkung v. 80, dass Hagesichora der Agido zur Seite steht, bestätigt ihre Anwesenheit. Denn Agido steht ja, wie der Chor ausdrücklich feststellt, vor seinen Augen (Ἀγιδῶς τὸ φῶς ὁρῶσ' v. 40, ἦ οὐχ ὁρῆις; v. 50, dazu Anm. 55). Auch die B-Scholien lehnen eine Deutung des Satzes in dem Sinne, dass Hagesichora nicht anwesend sei, deutlich ab, wobei sie allerdings αὐτεῖ als 'dort' = im Hause Ainesimbrotas (v. 73) aufzufassen scheinen, was sicher falsch wäre (vgl. Page PMG z. St.; W. S. Barrett, Gnomon 33, 1961, 686).

53 Die Identifizierung mit Hagesichora wird heute wohl zu Recht mehrheitlich angenommen. Der Einwand Jurenkas[1] 403, die Nennung Hagesichoras in dritter Person v. 90 schliesse ihre vokativische Anrede v. 84 aus und diese sei deswegen an Agido gerichtet aufzufassen, ist nicht überzeugend. Beide Stellen liegen zu weit auseinander, und in dem sentenzenartigen v. 90 ist die Nennung des sprechenden Namens Ἁγησι-χόρα für den Sinnzusammenhang geboten (vgl. S. 21ff.). – Gemildert wäre Jurenkas Einwand durch den Vorschlag von Davison 452, die Anrede χοροστάτις als Plural (wie ὄρνις fr. 82, 2 P) aufzufassen und auf das im vorangehenden genannte Paar Agido-Hagesichora zu beziehen, auf deren gemeinsames Gebet (τᾶν εὐχάς 82) ja auch hingewiesen wird. An diesem Höhepunkt des Kultliedes, wo die Opferhandlung und die Gebete offenbar abgeschlossen werden und die Danksagung an die für den künstlerischen Liederfolg zuständige Gesangsleiterin Hagesichora einsetzt, wäre die in ihrer Emphase in Alkmans Partheneion singuläre persönliche Anrede an beide verantwortlichen Chorführerinnen durchaus angebracht (vielleicht deutet der zweifache Akzent χορόστάτις im Pap. darauf hin, dass der Schreiber zwischen Singular und Plural schwankte oder korrigie-

v. 43–49

Die Verspartie, die die Gestalt der χοραγός preist (v. 43–49), verdient näher betrachtet zu werden, weil von ihrer sprach- und motivgerechten Auffassung viel für das Verständnis von Sinn und Struktur des ganzen Liedes abhängt:

43 ἐμὲ δ' οὔτ' ἐπαινῆν
οὔτε μωμήσθαι νιν ἁ κλεννὰ χοραγὸς
45 οὐδ' ἁμῶς ἐῆι· δοκεῖ γὰρ ἧμεν αὐτὰ
ἐκπρεπὴς τὼς ὥπερ αἴ τις
ἐν βοτοῖς στάσειεν ἵππον
παγὸν ἀεθλοφόρον καναχάποδα
τῶν ὑποπετριδίων ὀνείρων.

Die vielumstrittene Frage, ob mit ἁ κλεννὰ χοραγός v. 44 Agido oder Hagesichora gemeint sei, muss zugunsten von Agido entschieden werden. Der sprachliche Einwand, dass νιν nicht 'reflexiv' sein könne, ist nicht haltbar[54]. Umgekehrt deutet die Bezeichnung ἁ κλεννὰ χοραγός (mit demonstrativem Artikel!) auf die zuvor genannte, glanzvolle Persönlichkeit hin: «die erwähnte

ren wollte). In diesem Falle würde der Unterschied zwischen χοραγός 44 und χοροστάτις 84 darin liegen, dass χοροστάτις der weitere, die Spezialfunktionen beider Chorleiterinnen umfassende Begriff, χοραγός der engere, nur auf Agidos Rolle bezügliche wäre. Wenn dagegen mit χοροστάτις Hagesichora allein angesprochen wird, würden die Begriffe χοραγός und χοροστάτις auf die verschiedenartigen Funktionen der zwei Chorleiterinnen hinweisen. Gegen den von manchen angenommenen Synonym-Wert beider Begriffe (der dann notwendig wird, wenn an *beiden* Stellen die gleiche Chorleiterin gemeint sein soll) spricht die Überlegung, dass es in einer Sphragis auf präzis differenzierte Terminologie ankommt, namentlich bei der Kennzeichnung der Funktion der leitenden Personen. Um den genauen Unterschied der beiden Termini zu erfassen, fehlen uns die Kenntnisse der Realien archaischer Choraufführungen. χοροστάτις (in Feminin-Form singulär) ist ein spezifisch spartanischer Terminus, der mehr auf die technische Seite der Chorleitung hinzuweisen scheint. Ob χοραγός nicht eine mehr auf das Organisatorische (wozu die Sakralhandlung gehört) ausgerichtete Bedeutungsverengung auch im alten Sparta durchgemacht hatte, die mutatis mutandis der Spezialisierung des Begriffs χορηγός im klassischen Athen entsprechen könnte? – χοροστάτις 84 ist im Papyrus durch Interpunktion vor und nach dem Worte deutlich als Vokativ gekennzeichnet.

54 Beispiele (seit Homer) von sog. anaphorischem μιν / νιν, wo Reflexiv erwartet (geläufig in Infinitivkonstruktionen und Nebensätzen), bei Kühner-Gerth I 564, Schwyzer, *Gr.Gr.* II 194, Chantraine, *Gr. hom.* II 154. Dagegen unrichtig Page 50 Anm. 1; d'Errico bezieht kurioserweise νιν auf die Sonne v. 41f. Der Gebrauch von νιν wird durch den betonten Kontrast zum vorangestellten ἐμέ des Chors mitbestimmt, aus dessen Perspektive die Aussage erfolgt («dass gerade ich über sie, die Herrliche, etwas aussage», zum Kontrast vgl. 60ff. 64ff. 85ff.). ἐμὲ δ' οὔτ' ἐπαινῆν ... νιν ... ἐῆι v. 43 nimmt ἐγὼν δ' ἀείδω ... ὁρῶσ' ... v. 39 fortführend auf (vgl. 85f. ἐγὼν μὲν ... λέλακα γλαύξ, ἐγὼν δὲ ... ϝανδάνην ἐρῶ); ein zwischengestelltes finites ὁρῶ v. 40 würde die respondierende Konstruktion stören. Es handelt sich bei νιν in v. 44 im Grunde um einen normalen Objektakkusativ, der auf die Verbalhandlung des Subjektakkusativs ἐμέ direkt zu beziehen ist, nicht auf das übergeordnete χοραγός ... ἐῆι. Die Kategorie des «indirekt reflexiven» demonstrativen Personalpronomens, von der man in solchen Fällen spricht, bedarf in unseren Grammatiken der Klärung.

erlauchte Anführerin» ~ v. 40f. «das Licht der sonnengleichen Agido». Dass Hagesichora hier schon gemeint sein könnte (wie immer wieder anzunehmen versucht wird), während ihr Name erst neun Verse später in der folgenden Strophe genannt wäre, würde der Technik der Personenvorstellung in einer Sphragis zuwiderlaufen. Die Schilderung der Hagesichora beginnt ebenso wie jene der Agido mit dem Satz, in dem sie namentlich erstmals genannt wird (v. 51 bzw. 39). Es stünde auch zur Darstellungssymmetrie, die Alkman sonst befolgt, in Widerspruch, wenn das Lob der zuerst Genannten, die schon kraft dieser Vorzugsstellung als besonders hervorragend vorgestellt wird, nur einen einzigen, kurzen Satz umfasste und mitten in der Strophe aufhörte, während die als 'zweite im Bund' (v. 58f., dazu u. S. 29ff.) bezeichnete Hagesichora ganze anderthalb Strophen zugesprochen erhielte. Zudem müsste dann v. 43ff. dahin verstanden werden, dass Hagesichora in selbstgefälliger Eifersucht sich das Lob der Agido durch den Chor kategorisch verbittet (οὐδ' ἁμῶς ἐῆι), um sich dann selbst (αὐτά) gegenüber Agido als die hervorragendste herauszustellen – womit das Lied den Charakter der 'Schönheitskonkurrenz' zwischen den beiden Frauen und ihren Chorparteien annähme, der seinem Sinne nicht entspricht.

Für die Deutung auf Agido ist man aber nicht auf den negativen Beweis angewiesen. Sie ergibt sich auch aus der internen Interpretation der Versgruppe, sofern man auf Sprache und Motivtechnik der chorlyrischen Enkomiastik achtet.

Das Schlüsselwort zum Verständnis der Partie ist αὐτά v. 45. Es bedeutet nicht 'sie selbst' im Gegensatz zu einer anderen Schönen, die sie ausstechen will, sondern 'für sich, auf sich selbst gestellt' (d.h. ohne Zutat und Hilfe anderer Leute oder Dinge). Eine exakt analoge Verwendung desselben Pronomens findet sich im gleichen Chorlied v. 85, wo die Chormädchen von sich sagen: ἐγὼν μὲν αὐτὰ / παρσένος μάταν ἀπὸ θράνω λέλακα / γλαύξ: «ich für mich (d.h. auf mich allein gestellt, nur auf mein Talent angewiesen, in diesem Falle = ohne Hilfe der Gesangsleiterin Hagesichora, dazu vgl. u. S. 43), bloss ein Mädchen, bringe vergeblich nur laute Töne hervor wie eine Eule vom Dachbalken aus.» Das Pronomen αὐτά erhält hier den Stellenwert von φύσει. Nicht anders in v. 45, nur mit umgekehrter Wertsetzung: αὐτὰ ~ φύσει ragt die «sonnengleiche» κλεννὰ χοραγός heraus (ἐκπρέπει) aus der Schar der gewöhnlichen Mädchen, die mit «Weidetieren» (βοτά) gegenüber einem ἵππος παγὸς ἀεθλοφόρος verglichen werden.

Wer sich vergegenwärtigt, welche zentrale Rolle in der chorlyrischen Enkomiastik, wie wir sie vor allem aus Pindar kennen, die Betonung der edlen Anlage, die in der edlen Erscheinung Ausdruck findet (φυά), als Urquelle der gepriesenen ἀρεταί spielt, der wird es nur natürlich finden, dass auch im Enkomion der erstplazierten Agido dem konventionellen Topos der «edlen Natur», die in der «erhabenen Erscheinung» (εἶδος) für sich selbst spricht, ein Platz eingeräumt wurde. Es handelt sich um einen Topos der Epinikien-Enkomiastik;

und eben in diese Richtung weist der Dichter selber deutlich hin, indem er die Gepriesene einem edlen Siegerpferd gleichsetzt, der höchsten Kategorie der agonalen Wettkämpfe, die den Stoff für chorlyrische Siegeslieder abgaben[54a]. Von den zahlreichen Stellen, die die Verwendung des φυά-Topos bei Pindar belegen (O. 2, 94; 9, 100; N. 7, 54; 1, 25) sei nur eine hier zitiert, weil der Begriff des 'Herausragens' (πρέπειν und Komposita), den auch Alkman zu αὐτά setzt (ἐκπρεπής), darin mit dem der φυά eng verbunden erscheint: φυᾶι τὸ γενναῖον ἐπιπρέπει ... λῆμα (P. 8, 44).

Auf dem Boden dieser enkomiastischen Topik wird auch der Sinn des Verbums δοκεῖ v. 45 voll verständlich. Pindar verwendet dieses Wort mit Vorliebe dort, wo er zum Ausdruck bringen will, dass ein ἄριστος in weithin sichtbarer Weise seine Überlegenheit ausstrahlt – es liegt der Begriff der δόξα darin: ὁ θεῖος ἀνὴρ ... ἐδόκησεν ... ἔργον πελώριον τελέσαις / ὕπατος ... ἔμμεν πρὸς ἀρετάν (P. 6, 38ff., vgl. O. 13, 56, N. 4, 37). So auch δοκεῖ γὰρ ἥμεν αὐτὰ / ἐκπρεπής (sc. ἁ κλεννὰ χοραγός) «die göttliche Chorführerin ragt deutlich sichtbar hervor». Das Gleichnis, mit dem dieses Herausragen oder Hervorleuchten veranschaulicht wird, ist zum Höchstmass der Enkomiastik gesteigert: das Siegerpferd, mit dem die Gepriesene verglichen wird, gehört zu den Wesen, wie man sie nicht in der irdischen Wirklichkeit, sondern nur in den Wunderträumen erleben kann (τῶν ὑποπετριδίων ὀνείρων); sie gehört damit, wie der antike Scholiast sinngemäss richtig paraphrasiert, zu den Wesen des traumhaft Wunderbaren, zu den θαυμαστά, τερατώδη[54b] – womit die Idee der 'göttlichen Erscheinung', die im Bild der 'sonnengleichen' Agido am Eingang der Strophe eingefangen worden war, nun am Ende der Strophe nach beliebter Rahmentechnik wiederaufleuchtet.

Vor diesem Hintergrund chorlyrischer Enkomion-Konvention – und nur vor diesem – gewinnt auch der Satz v. 43–45 seinen vollen Sinn: «Die erlauchte Chorführerin lässt ganz und gar nicht zu, dass sie gelobt oder getadelt werde.»

54a Die Pferdemetaphorik hat homerische Wurzeln. Dort wird gerne die ἀρετή der Helden in Parallele gesetzt zu den Pferden, über die sie verfügen; beide bilden fast eine Einheit. Charakteristisch dafür die Klimax des Schiffskatalogs der Griechen B 760–779, deren kurzes Prooimion lautet:

οὗτοι ἄρ' ἡγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν·
τίς τ' ἄρ' τῶν ὄχ' ἄριστος ἔην, σύ μοι ἔννεπε, Μοῦσα,
αὐτῶν ἠδ' ἵππων, οἳ ἅμ' Ἀτρεΐδηισιν ἕποντο.

Bemerkenswert ist, dass der von Alkman verwendete Ausdruck ἵππος παγὸς ἀεθλοφόρος einer homerischen Formel entspricht (*Il.* I 123).

54b Die wahrscheinlichste Annahme ist – trotz der wörtlichen Auffassung durch die Scholien A –, dass es sich bei der Form ὑποπετριδίων um Metathese von ὑποπτεριδίων handelt. Diese schon antike Auffassung des Epithetons von ὄνειρος lässt sich jedenfalls viel besser belegen (vgl. Page 87). Der Genitiv hat partitive Funktion, ersetzt also gleichsam den Begriff 'Traum-Pferd' (treffend Wilamowitz 252 «Aus der Rasse der geflügelten Träume»). Woher ὑποπετριδίων auch kommen mag, sicher enthält es die Nuance des 'Wundertraumes', cf. Pind. *P.* 4, 163 ταῦτά μοι θαυμαστὸς ὄνειρος ἰὼν φώνει.

Der folgende, eben erläuterte Satz dient diesem als Begründung (δοκεῖ γὰρ ἥμεν αὐτὰ / ἐκπρεπής ...). Was er erklärt, ist nun deutlich, nämlich, dass die κλεννὰ χοραγός keineswegs darauf angewiesen ist, mit Worten, d. h. im öffentlichen Lied, ihre Qualität begutachten zu lassen – ob Enkomion oder Psogos, wie es nach bekannter polarer Ausdrucksweise für «λόγοι oder ἔπη irgendwelcher Art» heisst; sie ist hoch erhaben darüber, denn: Sublimior et splendidior natura est quam ut laudetur aut vituperetur. Eine solche Natur, die ἐκπρεπής ist wie ein Wunderwesen, 'verbittet sich' jede Art von Beschreibung – kurz: sie ist 'unbeschreiblich'. Das ist der Sinn der eindrücklichen Formulierung ἐμὲ δ' οὔτ' ἐπαινῆν / οὔτε μωμήσθαι νιν ἁ κλεννὰ χοραγὸς / οὐδ' ἁμῶς ἐῆι, die in ihrer Prägnanz hier mehr bedeutet als eine blosse Redewendung[54c]; οὐδ' ἁμῶς ἐῆι ist dabei natürlich nicht im Sinne einer willentlichen Handlung, also eines realen Verbotes durch die Chorführerin gemeint (ein Missverständnis, das nicht selten zu grotesken Konsequenzen der Liedinterpretation geführt hat)[54d], sondern kann nur von der Leitidee von Agidos konkurrenzlos erhabenem Wesen her verstanden werden, das eben keinerlei Darstellung in Worten gestattet. Nicht zufällig lässt der Dichter gerade an der Stelle, wo die Unsagbarkeit von Agidos Herrlichkeit festgestellt wird, den Chor in eine sinnbildliche Beschreibung übergehen, die nach Umfang und Ausführungsart mehr ist als ein blosser Vergleich; sie kommt einem jener homerischen Gleichnisse nahe, deren Funktion es ist, in einem lebenden Bild das anschaulich werden zu lassen, wofür die Worte versagen[54e]. Der 'Verbotssatz' erweist sich so funktionell als ein Glied in der eindrucksvollen Reihe von Enkomion-Topoi, die der archaische Chorlyriker in der Eingangsstrophe des Sphragis-Teils des Partheneions wie in einem Prooimion gehäuft hat, um die Gestalt der ersten Chorführerin Agido[54f] vorzustellen.

54c Material zur redensartlichen «polaren» Wendung οὔτ' ἐπαινῆν οὔτε μωμήσθαι bei Wilamowitz, *Herakles* zu v. 1106. Vgl. dazu noch Kallimachos *Iamb.* IV (fr. 194 Pf.) 59ff. ἀλλ' ἄριστον ἡ σωπή. / ἐγὼ μὲν οὔτε χρηστὸν οὔτε σε γρύζω / ἀπηνὲς οὐδέν (gesprochen von dem mit dem Ethos der εἰρωνεία – wie Alkmans νεάνιδες – gezeichneten Ölbaum).

54d Ein Verbot dieser Art von seiten Agidos wäre hier schon insofern unsinnig, als der Chor sich im folgenden ja gar nicht daran halten würde, da er gerade dort das Enkomion der Chorführerin auf die Spitze treibt. Der Chor würde das Verbot dann nur erwähnen, um zu demonstrieren, dass er sich nicht daran halten will. Das Schwergewicht im Ausdruck für das Subjekt von οὐδ' ἁμῶς ἐῆι liegt nicht auf χοραγός, sondern auf dem betont vorausgestellten ἁ κλεννά, das lat. etwa wiederzugeben wäre: Choragi nobilitate non permittitur. Die in dem Epitheton κλεννά liegende Wertung wird im folgenden γάρ-Satz durch αὐτὰ ἐκπρεπής aufgenommen.

54e Die Einführung des Bildes, das eine kleine Szene darstellt, mit τὼς ὥπερ αἴ τις ... entspricht homerischem Gleichnisstil. Zur hier gemeinten Funktion homerischer Gleichnisse vgl. W. Schadewaldt, *Von Homers Welt und Werk* (²1951) 306ff., R. Hampe, *Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit* (Tübingen 1952).

54f Der für Agido v. 44 verwendete Ausdruck κλεννὰ χοραγός hat Titelcharakter, wie der Gebrauch der analogen Formel in der Anrufung des Chorführers Hagesidamos zeigt, die im neuentdeckten Alkmankommentar (= fr. 10 b 10ff.) zitiert wird: σιοφιλὲς χο[ρα]γὲ Ἁγησίδαμε κλεε[νν]ὲ Δαμοτιμίδα.

v. 50–63

Was nun die in der Alkman-Forschung seit jeher vielumstrittene Frage betrifft, in welchem Verhältnis Agido und Hagesichora, die an zweiter Stelle vorgestellte, zueinander stehen, so würde unsere Interpretation der Verse 37–49 die Auffassung jener bestätigen und stützen, die der Agido den ersten Rang in der Hierarchie der Chorleiterinnen zusprechen, während Hagesichora die Rolle der Zweiten, einer Art 'Adjutantin' zukäme. Agido, der Unerreichbaren, die wie ein edles Preispferd aus der Schar der gewöhnlichen Mädchen ragt, ein «Enetiker»-Renner anzuschauen (50f.), gebührt der erste Platz in der namentlich lobenden Erwähnung der Chorleiterinnen. Agidos Enkomion nimmt denn auch die erste Strophe des Sphragis-Teils ein mitsamt dem Einleitungssatz zur zweiten, der den Übergang zu dem diese Strophe dominierenden Lob der Hagesichora bildet:

50 ἦ οὐχ ὁρῆις; ὁ μὲν κέλης
ἐνετικός. ἁ δὲ χαίτα
τᾶς ἐμᾶς ἀνεψιᾶς
Ἁγησιχόρας ἐπανθεῖ
χρυσὸς ὡς ἀκήρατος·
55 τό τ' ἀργύριον πρόσωπον
διαφάδαν τί τοι λέγω;
Ἁγησιχόρα μὲν αὔτα[55].

Hagesichora, die als Zweite nach Agido mit Namen vorgestellt wird, ist ebenfalls eine glänzende Erscheinung, im Rang unmittelbar jener folgend. Sie bildet mit ihr ein Paar, nicht im Sinne einer rivalisierenden Konkurrenz, wie es allgemein angenommen wird, sondern des engen Zusammenwirkens bei einem gemeinsamen Anliegen, der Betreuung und Führung des Mädchenchores beim agonalen Festvortrag des Kultliedes und der Darbietung der damit verbundenen religiösen Zeremonie.

55 ἦ οὐχ ὁρῆις; ὁ μὲν κέλης / ἐνετικός kann sich nur auf das im vorangehenden entworfene Bild der wie ein edler Renner hervorragenden χοραγός beziehen. Das Richtige hiezu bemerkt Jurenka[1] 14, nämlich «dass in ὁ κέλης ἐνετικός der Artikel demonstrativ ist» (wie 44 in ἁ κλεννὰ χοραγός) und «κέλης ἐν. prädikativ zu verstehen» ist: «jenes (Ross) ist ein enetischer Renner», was höchste Qualität und Leistungsfähigkeit bedeuten muss, gleich woher der Ausdruck sich herleiten mag (zu dieser Frage vgl. G. Devereux[2]). Der Satz bildet den Übergang von der Strophe mit dem Lob der Agido zu jener mit dem Kompliment an Hagesichora, bei der im Gegensatz zu jener mehr die persönliche Lieblichkeit als Ansehnlichkeit hervorgehoben erscheint: das Schimmern ihres Haares und die Helligkeit ihrer Haut. Anders als die offenkundig als Respektsperson gekennzeichnete Agido wird die in persönlich affektvollem Ton gezeichnete Hagesichora auch mit der familiären Bezeichnung «meine liebe Base» vorgestellt (worunter keine wirkliche Verwandtschaft bezeichnet zu sein braucht, sondern nur ein Kosename oder «Vereinsname», vgl. dazu Diels, Page). ὁ μὲν κέλης ... ἁ δὲ χαίτα kann nicht auf ein gleiches Subjekt bezogen werden, da ja beim zweiten Glied das andere Subjekt genau bezeichnet ist, nämlich Hagesichora: «Jenes Ross (sc. ~ ἁ κλεννὰ χοραγός) ist ein enetischer Renner. Meiner Base Hagesichora Haar aber ist ...» (anders bei gleichem Subjekt, wie 57f.

Den besten Beleg für diese Perspektive bietet gerade jener anschliessende Passus der Partheneions, der seit Ahrens als Kronzeuge für die These der rivalisierenden Schönheitsköniginnen und die darauf aufgebaute Theorie der sich bekämpfenden Chöre gilt:

58 ἁ δὲ δευτέρα πεδ' Ἀγιδὼ τὸ ϝεῖδος
ἵππος Ἰβηνῶι Κολαξαῖος δραμῆται.

Der Streit geht hier darum, ob Hagesichora oder Agido als die Zweite zu verstehen ist[56], wobei jedesmal δευτέρα mit einem kritisch-einschränkenden Unterton 'nur die Zweite', d.h. 'die Schlechtere' versehen wird. Vom rein sprachlichen Standpunkt aus ist es sicher das Natürlichere, die δευτέρα mit der gerade genannten Hagesichora gleichzusetzen[57]. Es stellt sich jedoch die Frage,

Ἁγησιχόρα μὲν αὔτα, ἃ δὲ ... δευτέρα ... und 85ff. ἐγὼν μὲν αὐτὰ ... λέλακα, ἐγὼν δὲ ... ἐρῶ). Die Einleitung des Satzes nicht mit dem Namen der Hagesichora selbst (Ἁγησιχόρας δὲ χαίτα), sondern mit dem Haar der Hagesichora (ἁ δὲ χαίτα ... Ἁγησιχόρας) dient nicht nur der Hervorhebung dieses Schönheitsmerkmals, sondern auch der assoziativen Verknüpfung mit dem unmittelbar vorangehenden Bild des Renners (χαίτα ist ein Ausdruck, der auf die Mähne von Tieren, namentlich Pferden, ebenso angewandt wird wie auf langwallendes Haar von Menschen; vgl. Alkman fr. 3, 72 P ἐπὶ παρσενικᾶν χαιταίσιν ἴσδει). – In 51 ἁ δὲ χαίτα ... ἐπανθεῖ liegt ebenso wie 55 τό τ' ἀργύριον πρόσωπον ... ein Fall von deiktischem Artikelgebrauch vor; als weitere Fälle dieser Art (neben den oben erwähnten) können in unserem Lied angesehen werden: 40 Ἀγιδῶς τὸ φῶς, 78 ἁ καλλίσφυρος Ἁγησιχόρα, 87 τᾶι μὲν Ἀώτι, 49 τῶν ὑποπετριδίων ὀνείρων (überall das Besondere oder Bekannte hervorhebend). In τῶι τε γὰρ σηραφόρωι 92 und τῶι κυβερνάται δὲ χρὴ ... μάλι[στ' ἀκούην 94 hat der Artikel verallgemeinernd-typisierende, möglicherweise auch possessivische Funktion («auf dem Schiffe gehorche man seinem Steuermann»). Zur deiktischen (und possessiven) Funktion des determinierenden Artikel-Pronomens, die bei Alkman (wie bei Hesiod) vorherrschend ist, vgl. Kühner-Gerth, *Gr.Gr.* II 1, 575ff. 593 sowie Ed. Fraenkel, *Aeschyl. Agam.* zu v. 176, 221, 288, 651 und Schwyzer, *Gr.Gr.* II 22f., wo die Beispiele aus Alkman (ebenso wie bei Kühner-Gerth) fehlen. Es gilt auch heute noch Schwyzer-Debrunners Feststellung (ib. 23): «Die Determination als Ganzes ist bisher kaum bei Homer, erst recht nicht für die ausserhomerische ältere Überlieferung systematisch behandelt worden.» Alkman als ältester Zeuge griechischer Lyrik ist dafür (neben Hesiod) von besonderem Interesse.

56 Eine dritte, unbekannte (oder namens Deutera, so nach Bergk Kukula 206) anzunehmen, wie Page («quaecumque puella post Agido», PMG p. 7) und Scheidweiler 245, gefolgt von Pavese 125, versuchen, bedarf sprachlicher und gedanklicher Akrobatik.

57 Unter Annahme von fortführendem, nicht adversativem μέν–δέ bei gleichem Subjekt, wie 85ff. ἐγὼν μέν–ἐγὼν δέ. Der Bezug von ἁ δέ auf Agido bedingt dagegen die Annahme gekünstelter Wortstellung, namentlich des dann adverbiell zu fassenden πεδά (zu schweigen von anderen waghalsigen Vorschlägen, wie etwa πεδά in Tmesis-Verhältnis zu δραμῆται zu setzen, Garzya 52). Die von Janni[1] behauptete Parallele von v. 50ff. für μέν–δὲ mit gleichem Subjekt ist unzutreffend. Es handelt sich dort um deutlich ausgedrücktes verschiedenes Subjekt (ὁ μὲν κέλης ... ἁ δὲ χαίτα τᾶς ... Ἁγησιχόρας, vgl. Anm. 55). Schol. B fr. 6 col. I 2ff. P (cf. Barrett, Gnomon 33, 1961, 682ff.) scheint die Deutung von ἁ δευτέρα auf Überlegenheit der Agido zu bieten: 2]οὕτως (sc. nach der Parallele der beiden Rassenpferde, von denen der Ibener dem Kolaxaier überlegen ist, wie Aristarch kommentiere ib. 9: ... ἀμφοτέρω[ν διαπρε]πόντων / προφ]έρειν τὸν Ἰβην[όν ...) ἡ Ἀγιδὼ προ/φέρει, ἡ δ' Ἁγησιχόρα δευ]τέρα κατὰ τὸ εἶδος/... ὡς] ἵππος Κολ[αξαῖος πρὸ]ς Ἰβηνόν. – Am Ende von Zeile 2 ist die Ergänzung πρὸ/ς paläographisch unmöglich, so dass προ/φέρει] (oder προ/φερής]) nach 9 προ]-

ob nicht der ganze Streit um die Vorrangstellung der einen oder der anderen der beiden Schönheiten auf einem modernen Missverständnis dessen beruht, was mit der Qualifikation δευτέρα πεδά überhaupt vom Standpunkt des Dichters, d.h. des sprechenden Chors, zum Ausdruck gebracht werden soll.

Ein Blick auf Parallelbeispiele in der älteren griechischen Literatur vermag uns eines Besseren zu belehren. Es gibt nämlich in der altgriechischen Dichtung seit Homer ein Formelschema, das dann angewandt wird, wenn ein Held in seinem εἶδος oder seiner ἀρετή besonders gelobt oder unter seinesgleichen hervorgehoben werden soll. Es heisst dann: 'B ist der beste *nach* A', wobei mit A der Name einer hors concours stehenden Persönlichkeit (auch Gottheit) genannt wird. Als 'der Zweite' nach einem anerkannt und unerreichbar Besten bezeichnet zu werden, bedeutet nach dieser Konvention nicht Herabsetzung oder Einschränkung, sondern höchstes Lob. Als Beispiele seien angeführt: Il. B 674 Νιρεύς, ὃς κάλλιστος ἀνὴρ ὑπὸ Ἴλιον ἦλθε / τῶν ἄλλων Δαναῶν μετ' ἀμύμονα Πηλείωνα, Π 195 ὃς πᾶσι μετέπρεπε ... μετὰ Πηλεΐωνος ἑταῖρον, P 279 Αἴας, ὃς περὶ μὲν εἶδος, περὶ δ' ἔργα τέτυκτο / τῶν ἄλλων Δαναῶν μετ' ἀμύμονα Πηλείωνα (cf. B 768f.), P 351 καὶ δὲ μετ' Ἀστεροπαῖον ἀριστεύεσκε μάχεσθαι, Aisch. Sept. 1074 μετὰ μάκαρας καὶ Διὸς ἰσχὺν / ὅδε Καδμείων ἤρυξε πόλιν.

Niemanden würde es wohl in den Sinn kommen, in diesen Fällen ein agonistisches Verhältnis zwischen Zeus oder Achill und dem Zweitplazierten als Sinn der Formulierung anzusetzen. Ebensowenig sinnvoll ist dies bei der in Alkmans Partheneion als δευτέρα bezeichneten Hagesichora. Es soll hier nicht die eine der zwei gegen die andere ausgespielt oder herabgesetzt werden, sondern im Gegenteil: auf beide, die Erste und die Zweite, fällt mit der verwendeten Formel, wie nicht nur die dichtersprachliche Tradition, sondern auch der Zusammenhang jedem Hörer klar machen musste, das Lob des Chores. Als δευτέρα πεδ' Ἀγιδώ, der 'sonnengleichen', der κλεννὰ χοραγός, bezeichnet zu werden, die – wie Achill – unbestritten ἐκπρεπής ist (v. 40–49), kann nur höchste Auszeichnung bedeuten; δευτέρα ist danach nicht einschränkend 'nur im zweiten Rang', sondern steigernd 'sogar im nächsten Rang nach (oder: neben) Agido' zu verstehen. Positiv formuliert will also der Satz besagen: «So schön ist Hagesichora, sie ist dabei die Schönste neben Agido, der Unerreichbaren.»[58] Das ist der Gedanke, der sich als Abschluss und Krönung der Strophe, die das Enkomion von Hagesichoras εἶδος vorträgt, in ganz natürlicher Weise auf-

φέρει als Ergänzung sich aufdrängt (Page PMG p. 7 bemerkt z. St. richtig: «divisio προ/ς quod sciam inaudita», zieht aber daraus nicht die Konsequenz, sondern interpretiert so, als ob das von ihm erhoffte, aber faktisch zu verwerfende πρὸ/ς Ἀγησιχόραν· καὶ γὰρ δευ]τέρα ... dastünde).

58 Eine Variante dieses enkomiastischen Topos bietet unser Partheneion v. 96ff. «Hagesichora singt zwar nicht so gut wie die Sirenen» (ἁ δὲ τᾶν Σηρηνίδων / ἀοιδοτέρα μ[ὲν οὐχί, vgl. Anm. 89), was keine Herabminderung, sondern höchstes Lob bedeuten soll. Es liesse sich ebenso gut formulieren: «Sie ist die Nächstbeste nach den Sirenen.»

drängt, nachdem in der Einleitungsstrophe des Sphragis-Teils die Gestalt der 'göttlichen' Agido gepriesen worden war[59].

Agido wird damit gleichzeitig in ihrer überragenden Stellung bestätigt, indem sie Massstab und Hintergrund abgibt, nach denen sich Qualität und Rang der Frau definiert, der neben und mit ihr die Leitung des Chores und der Kultzeremonie obliegt. Denn der Satz v. 58f. besagt für das Verhältnis zwischen beiden das gleiche wie weiter unten die Verse 78ff., die dazu eine Parallele bilden: οὐ γὰρ ἁ καλλίσφυρος / Ἁγησιχόρα («die genannte schöne Hagesichora» – mit deutlichem Rückverweis auf das Lob ihres εἶδος v. 51–59) πάρ' αὐτεῖ, / Ἀγιδοῖ [δὲ π]αρμένει / ϑωστήριά τ' ἄμ' ἐπαινεῖ; (NB. Ἁγησιχόρα πάρ' αὐτεῖ 79 ~ Ἁγησιχόρα μὲν αὔτα 57, Ἀγιδοῖ [δὲ π]αρμένει 80 ~ δευτέρα δὲ πεδ' Ἀγιδοῖ ... δραμῆται. Dazu vgl. Anm. 52). Es ist wieder bezeichnend, dass Hagesichoras Platz nach dem der Agido bestimmt wird und die Opferspenden vor ihr

59 Dieser Auffassung nahe kommt die Wiedergabe von Wilamowitz 255: «Agido und Hagesichora werden nebeneinander laufen wie zwei edle Rosse, aber Agido ist die erste.» – Janni[2] macht auf einen Topos der chorlyrischen Enkomiastik aufmerksam, der mutatis mutandis in die gleiche Richtung deutet wie die angeführten Parallelen aus Homer und der Tragödie und für den ein gutes Muster bei Ibykos fr. 1 P (3 D) 40–45 zu finden ist; dort wird – wie in Alkmans Partheneion – das Lob der Schönheit eines Helden damit abgeschlossen, dass dieser einem noch Schöneren an die Seite gestellt und dieses Verhältnis mit einem allgemeinverständlichen aktuellen Vergleich illustriert wird: «Der Sohn der Hyllis ist schön, doch ihm überlegen ist Troilos wie Gold dem ὀρείχαλκος.» Die Parallele zum Gedanken «Hagesichora ist sehr schön, noch schöner Agido wie ein Ibener gegenüber einem Kolaxaier» ist einleuchtend, wenn auch nicht so evident wie die der oben zitierten Beispiele, die eine andere, für unseren Zusammenhang treffendere Nuance aufweisen. Alkman hat vielleicht, was für die Technik der auf Konfektion arbeitenden Chorlyrik charakteristisch wäre, zwei Topoi aus dem Repertoire der Enkomiastik-Konvention variierend vermischt (zu dieser Technik vgl. Bundy a.O. Anm. 80). – Ein schönes Beispiel für die Formel 'Der zweite nach ...' zur lobenden Hervorhebung einer besonderen Leistung oder Stellung findet sich am Schluss von Herodas' «Traum» *Mim.* 8, 76ff. (Ergänzungen nach Headlam-Knox):

ἕξω] κλέος, ναὶ Μοῦσαν, ἤ μ' ἔπεα κ[οσμεῖς
μ]έγ' ἐξ ἰάμβων, ἤ με δευτέρη⟨ι⟩ γν[ώμηι
ποιεῖς μετ' Ἱππώνακτα τὸν παλαι[
τὰ κύλλ' ἀείδειν Ξουϑίδης ἐπίουσι.

Gleich wie diese schwierigen Verse im einzelnen zu konstruieren und zu ergänzen sein mögen, sicher ist, dass der grosse Ruhm des Dichters darin begründet sein soll, dass er der Nachwelt als «Zweiter nach Hipponax» erscheinen wird, das Höchste, was ein Autor der Choliamben-Gattung von sich sagen kann, ähnlich wie es seit den Alexandrinern allgemein zum Qualitätsmerkmal wird, sich als «Zweiten (nach) Hesiod, Mimnermos, Archilochos, Homer, Kallimachos» usw. zu bezeichnen. Das Erlebnis der Traumszene, das diese Verse deuten, besteht darin, dass Herodas unter allen übrigen 'Hirten' sich dadurch als Preisträger auszeichnet, dass er mit dem 'Alten' (Hipponax) auf eine Stufe gestellt erscheint (ξυνὰ πράττειν) – eine Situation, die mutatis mutandis an das 'Kopf-an-Kopf-Rennen' von Agido und Hagesichora erinnert, das letztere über alle ihre Gefährtinnen heraushebt (73–75):

τὸ μὴν ἄεϑλον ὡς δόκευν ἔχειν μοῦνος
πολλῶν τὸν ἄπνουν κώρυκον πατησάντων
κὴ τῶι γέροντι ξύν' ἔπρηξ', ὀρινϑέντι·

gelobt werden[60]. Weiter aber, dass auch dort, wie v. 58ff., Hagesichora eng an der Seite der Agido stehend in gemeinsamem Handeln für den Chor geschildert wird[61]. Denn eben das ist es, was die Verse 59–63 besagen, die seit jeher die Interpreten vor die grössten Rätsel gestellt haben.

Von Hagesichora wird zunächst (v. 58f.) gesagt, dass sie – der Agido an Gestalt fast ebenbürtig – «wie ein Kolaxaier (neben einem Ibener-Pferd) laufen werde», womit – was es auch mit der Herkunft dieser Pferderasse auf sich haben mag – auf jeden Fall zwei einander fast gleichwertige edle Rennpferde (Ibener: Kolaxaier = Agido: Hagesichora) gemeint sind[62]. Auch in dieser Metapher, die jene von Agidos Lob v. 46–49 weiterführt (ἵππος παγὸς ἀεθλοφόρος – Ἐνετικός), soll nicht Gegensätzlichkeit, sondern die Gemeinsamkeit eines zu gleichem Ziel sozusagen Kopf an Kopf laufenden Paares hervorragender Renner zum Ausdruck kommen[63].

60 Darauf machen Jurenka[1] 28 und Schwenn 305 aufmerksam.

61 Wenig beachtet geblieben ist der Hinweis von Kukula 209, der auf die richtige Fährte hätte führen können, dass nämlich Agido und die «Deutera» (von ihm falsch als Eigenname gedeutet) ein «ζυγόν» bildeten. Auch wenn die choreographischen Schlüsse, die Kukula daraus zieht, fraglich sind, enthält die Beobachtung, dass es sich in v. 58–59 um die Darstellung eines ζυγόν handelt, den Keim für das richtige Verständnis der Versgruppe.

62 Schon die antike Philologie wusste anscheinend nichts Sicheres über diese Pferderassen (vgl. Schol. B fr. 6 col. I P). Aristarchs Feststellung, dass die Ibener- der Kolaxaier-Rasse überlegen sei (ib. 7ff., vgl. Anm. 57), ist offenbar aus der Partheneion-Stelle selbst erschlossen. Zu den antiquarischen Details über die Pferdenamen vgl. bes. Diels 358, Devereux[1/2]. Bei allen im Partheneion erwähnten Pferderassen handelt es sich jedenfalls um kleinasiatische (skythisch-lydisch-paphlagonische) Pferdearten, wie denn alles Vorderorientalische damals Mode war in Sparta (vgl. den Schmuck v. 64ff.). Dass es sich beim 'Ibener-Pferd' um ein Phantom der Philologie handelt, ist nicht ausgeschlossen (vgl. Anm. 63).

63 Der Dativ Ἰβηνῶι hat seit jeher Kopfzerbrechen bereitet (vgl. Blass 11 «Der Dativ lässt sich nur sehr mangelhaft erklären»). Es wurden, um ihn zu beseitigen, allerlei Korrekturen am überlieferten Text versucht (so Genitiv Εἰβηνῶ, abhängig gedacht von nachwirkendem δευτέρα: ἵππος Εἰβηνῶ [sc. δεύτερος] Κολαξαῖος Blass ib.). Heute hat sich eine Art communis opinio gebildet, zur Rechtfertigung des erhaltenen Dativs eine singuläre Junktur δραμεῖν τινι nach Analogie von μάχεσθαι, ἀγωνίζεσθαί τινι anzunehmen (vgl. Jurenka 18, Page 89), wobei neuerdings doch immer stärkere Bedenken gegen die zu starke Betonung der Gegensätzlichkeit geäussert werden (so Devereux[1] 177 «The Ibenian and the Kolaxaian horses are not racing *against* each other, but are running jointly»; salomonisch Rosenmeyer 343 «it does not make much difference whether Agido is thought of as running *with* Hagesichora or *against* her»), ohne dass allerdings die natürliche Folgerung daraus gezogen würde, nämlich dass Ἰβηνῶι nichts mit der supponierten ad-hoc-Konstruktion δραμεῖν ~ μάχεσθαί τινι zu tun hat, sondern dann besser ein soziativer Dativ angenommen wird. Ein solcher Dativ wäre durch die Mittelstellung zwischen ἵππος und Κολαξαῖος gestützt, so dass der Sinn sich ergäbe: «Hagesichora nächst Agido läuft wie ein Kolaxaier-Ibener-Paar», wobei die Formel τρέχει ἵππος Ἰβηνῶι Κολαξαῖος vielleicht eine altertümliche sprichwörtliche Redensart darstellen könnte. Keine dieser Lösungen ist aber sprachlich restlos befriedigend. Ehrlicherweise sollte man die Stelle als Crux kennzeichnen, sofern man nicht die Heilung durch Konjektur vorzieht. Eine sachlich durchaus treffende Lösung bietet der Alternativvorschlag von Page 90, in v. 58 ein πεδά mit Dativ 'gemeinsam mit' anzunehmen, von dem Ἀγιδοῖ (statt Ἀγιδώ) und

Den Abschluss des zwei Strophen umfassenden vergleichenden Enkomions von Agidos und Hagesichoras Erscheinung (εἶδος) bildet die mit γάρ angeknüpfte Synkrisis der beiden glanzvollen Anführerinnen mit dem Gros der Mädchen, die das Kultlied unter ihrer Leitung aufführen. Im ersten Teil dieser

'Ιβηνῶι abhängig wären: «Als Zweite läuft sie mit Agido wie ein Kolaxaier mit einem Ibener.»

Die Stelle behält aber auch dann eine Schwierigkeit, auf die bisher kaum geachtet worden ist. Der v. 50 genannte 'Ενετικός (ἵππος) müsste mit dem 'Ιβηνός v. 59 identisch sein, wenn beide die gleiche Person versinnbildlichen sollen (ob es sich v. 50 nun um Agido oder um Hagesichora, wie andere annehmen, handle); fasst man nicht beide Namen als tatsächlich synonym auf, so steht man vor einer (durch die Nähe beider Stellen) lästigen Widersprüchlichkeit, die auch mit dem Hinweis auf poetische Freiheit bei Vergleichen nicht ganz zu beheben ist. Es ist deswegen zu erwägen, ob mit dem 'Ibener' überhaupt eine Pferderasse (für die ja unsere Stelle der einzige antike Beleg wäre) gemeint ist. Eine Lösung, die diesem Bedenken Rechnung trüge und gleichzeitig den unerklärlichen Dativ 'Ιβηνῶι beseitigen würde, sei hier wenigstens zu bedenken gegeben: die Form 'Ιβηνῶ (statt paläographisch nahem 'Ιβηνῶι) als possessiven Genitiv zu Κολαξαῖος aufzufassen und den Begriff Ibener nicht als Pferdebezeichnung, sondern als Personennamen zu verstehen: «Kolaxaierpferd des Ibenos», wobei unter dem Ibenos ein damals in Sparta bekannter Rennstallbesitzer oder Importeur orientalischer Herkunft vorzustellen wäre (Ibener ~ Lyder, cf. Schol. B fr. 6 I 10 τοὺς / 'Ιβην]ούς φησιν (sc. 'Αρίσταρχος) τῆς Λ[υδίας ἔθνος εἶ]ναι. Vgl. Steph. Byz. s.v. 'Ιβαῖοι – 'Ιβηνοί, dazu Diels 358). könnte sprechen, dass die Form 'Ιβηνός – im Gegensatz zu den adjektivischen 'Ενετικός und Κολαξαῖος (sc. ἵππος) – wohl substantivisches Ethnikon ist. Hagesichora würde danach mit einem «Kolaxaier des Ibenos» verglichen, so wie oben Agido mit einem «Enetiker», beides erstklassige Renner mit nur geringem Qualitätsunterschied auf dem Rennmarkt. Für den Vergleich zwischen Agidos und Hagesichoras εἶδος ist es nicht notwendig, dass dieser in der Pferdemetapher v. 59 wiederholt wird. Es verstünde sich von selbst aus dem Zusammenhang der Strophe, dass der «Enetiker» der bessere, der «Kolaxaier des Ibenos» δεύτερος ist. Das «Ibener-Pferd» wäre dann ein von der alexandrinischen Philologie aus unserer Stelle geschaffenes und von den Modernen übernommenes Missverständnis. Den Hinweis verdanke ich W. Steinmann.

Das schwierige Futur δραμήται ist vielleicht in Hinsicht auf den bevorstehenden erfolgreichen Abschluss des Chorliedes gebraucht, bei dem es sich ja um die Aufführung im Fest-Agon handelt: «Hagesichora wird (will) zusammen mit Agido ans Ziel kommen, d. h. uns zum Siege führen.» Der Formeltypus «als zweiter nach Achill» wird, wie die homerischen Beispiele zeigen, für Kampfsituationen verwendet, in denen beide genannten Personen im gleichen Lager für eine gemeinsame Sache, nicht gegeneinander auftreten. Auch hier «laufen» die beiden Chorführerinnen für die Sache des Chores, der sprechenden Mädchen. Die der Dichorie-These dienende Annahme, dass hinter den Bildern des Pferderennens, namentlich im «Lauf» der Hagesichora neben Agido die Spiegelung eines realen Wettrennens zwischen den beiden Chorführerinnen oder zwischen rivalisierenden Mädchengruppen zu vermuten sei, bedeutet ein Verkennen der poetischen Mittel Alkmans. Sie findet trotzdem noch Sympathisanten (vgl. Rosenmeyer 334. 340. Richtig abwägende Beurteilung bei Davison 446). – Zur unbekümmerten Freude Alkmans an Metaphernhäufung, wie sie in unserm Gedicht zu beobachten ist (Agido ~ Sonne 41, Traumpferd 46ff., Enetiker 51, Ibener 59, Sirius 62 – Hagesichora ~ Gold, Silber 64f., Kolaxaier 59, Sirius 62, Schwan 101), vgl. Partheneion fr. 3, 64ff. 'Αστυμέλοισα ... ὥ] τις αἰγλάεντος ἀστήρ / ὠρανῶ διαιπετής / ἢ χρύσιον ἔρνος ἢ ἁπαλὸ[ν ψίλ]ον ... διέβα ταναοῖς πο[σί. Die logische Koordinierung solcher Bilderreihen des archaischen Dichters kann dem modernen Interpreten unnötiges Kopfzerbrechen bereiten (vgl. Peek 173f.).

Synkrisis, der das Ende der Hagesichora-Strophe einnimmt, werden die beiden Chorführerinnen[64], die den Namen πελῆάδες erhalten[65], von den Mädchen

64 Nur auf die im vorangehenden genannten zwei Personen kann das demonstrative ταί mit der Apposition πελῆάδες und folgendem γάρ bezogen sein. So fassen es auch die Kommentatoren beider Scholiengruppen auf: Schol. A 60 (ταὶ πελῆάδες) ὅτι τὴν Ἀγιδὼ καὶ τὴν Ἀγησιχόραν ταῖς περιστεραῖς εἰκάζουσι, Schol. B fr. 6 col. II 16 οὕτως ἀκοῦσα[ι («so zu deuten») ... ἥ τε Ἀγησιχό]ρα καὶ ἡ Ἀγιδὼ [... / οὖσαι τὸ τοῦ σιρ[ίου ἄστρον ... / μαχόμεναι πε[.../ πλειάδων τὸ ἀ[... / γὰρ ὡς πελει[άδες. Dem antiken Interpreten schlossen sich nach Wilamowitz Schwenn und Farina an. Dass unter den «Plejaden» ein anderer Chor gemeint sei, ist eine um der beliebten Gegenchor-Theorie willen seit Ahrens eingebürgerte These, die dadurch nicht an Wahrscheinlichkeit gewinnt, dass sie neuerdings wieder gern vertreten wird (Page, Bowra, Garzya, Rosenmeyer). Unter den πελῆάδες das echte Gestirn verstehen zu wollen, führt zu unabsehbaren Verwirrungen, die auch Astronomen nicht zu lösen vermögen (Diels, Kukula, van Groningen, Burnett). Doxographie zum vielumstrittenen Problem bei Page 52ff., Rosenmeyer 343ff. Kaum mehr als Kuriositätswert dürften die sprachlich und gedanklich gequälten Konstruktionen zu v. 60–63 bei West² und Griffiths 17ff. für sich beanspruchen. Ausgewogenere Behandlung der ganzen Partie bei Cuartero² 58ff. – Zu ταὶ π. v. 60 ~ τᾶν v. 82 vgl. Anm. 48.

65 Der Grund für diese Bezeichnung der beiden kann nur vermutet werden. Entweder will πελῆάδες 'die Tauben' besagen (so nach den Scholien) oder 'Plejaden' im fachtechnischen Sinne von 'Chorführerinnen'. Für letzteres spräche die von Kallimachos (vermutlich in den *Aitien*) vorgebrachte Version, dass die Πλειάδες ... πρῶτον ... χορείαν καὶ παννυχίδα συνέστησαν, also die 'Erfinderinnen' des Chortanzes und der Pannychiden seien (fr. 693 Pf. = Schol. (K) zu Theokr. 13, 25), eine Version, die einen Nachklang bei Hygin astr. II 21 *quod ... existimentur choream ducere stellis* hat (cf. Prop. III 5, 36 *Pleiadum spisso cur coit igne chorus*). Das Motiv bei Kallimachos könnte direkten Bezug zu Alkmans Partheneion haben, wo die Rolle der Chorführung in einem Fest «am Ende der Nacht» (νύκτα δι' ἀμβροσίαν) mit dem Begriff πελῆάδες verbunden erscheint. Ebenfalls wird hier das Aufsteigen im Lichtglanz (ἅτε σήριον ἄστρον ἀυηρομέναι) für die πελῆάδες hervorgehoben, das bei Properz l.c. erwähnt wird und anscheinend alexandrinischer Dichtertradition entspricht; in Verbindung damit steht wohl die bei Theokr. l.c. gepriesene Kraft des 'Aufbruchs der Natur', ἅμος δ' ἀντέλλοντι Πελειάδες ... τετραμμένου εἴαρος (dazu Schol. καθ' ὃν ... καιρὸν ἀνατέλλουσιν Πλειάδες θάλλει τε πᾶσα ἡ γῆ ταῖς βοτάναις τοῦ ἔαρος). Diese positive, auf Fruchtbarkeit, Glanz, Tanz und Gesang ausgerichtete Funktion ist anscheinend in einer poetischen Motivik verankert, die – was das Kallimachos-Fragment nahelegt – in die archaische Lyrik zurückreicht. Der spezifisch poetischen Verwendung des Begriffes steht die fachastronomische gegenüber, die mehr die Glanzlosigkeit der Plejaden hervorhebt (Arat 264 αἱ μὲν ὁμῶς ὀλίγαι καὶ ἀφέγγεες ἀλλ' ὀνομασταί / ἦρι, vgl. Jurenka¹ 19) und nach der der Begriff 'Plejaden' im Widerspruch zu ἅτε σήριον / ἄστρον ἀυηρομέναι stehen würde. – Die Annahme der Bezeichnung 'Plejaden' für die beiden Chorführerinnen müsste wohl voraussetzen, dass der Eigenname schon fast in der Funktion eines Appellativums πελῆάδες ~ χοραγοί im damaligen Sparta eingebürgert war. Auf jeden Fall muss es sich um ein damals in Sparta gebräuchliches lobendes oder affektbetontes Beiwort handeln, in dem die Funktion der Chorführerinnen und das Verhältnis der Mädchen zu ihnen zum Ausdruck kommt. Wilamowitz 256 erblickt in der Bezeichnung πελῆάδες einen scherzhaften Doppelsinn (Tauben und Plejaden). Den Namen einer Singschule oder Sängergruppe vermutet (nach der Gegenchor-Theorie) Rosenmeyer 344, den der gens oder des «clan», dem Agido und Hagesichora angehören, Pavese 125, der zur Gegenchor-Idee zu Recht vermerkt: «un riferimento al coro rivale sarebbe infatti inaudito, e non rientrerebbe nell'arte corale.» – Als Πελειάδες wurden nach einer allerdings schon in der Antike umstrittenen Nachricht die Orakelpriesterinnen von Dodona bezeichnet (Pausan. VII

selbst ihnen, den gewöhnlichen Spendeträgerinnen, gegenüber mit einem aus der Nacht aufsteigenden funkelnden Stern verglichen:

60 ταὶ πεληάδες γὰρ ἄμιν
ὀρθρίαι φᾶρος φεροίσαις
νύκτα δι' ἀμβροσίαν ἅτε σήριον
ἄστρον ἀυηρομέναι μάχονται.

«Denn sie, die πεληάδες, wetteifern mit uns, den für die Festgottheit spendetragenden Mädchen, indem sie wie der Siriusstern aus ambrosischer Nacht aufsteigen.»

Der durch die begründende Partikel erklärte Sinnzusammenhang lässt sich etwa so formulieren: «Agido ragt wie ein erstklassiges Siegerpferd aus der Schar gewöhnlicher Weidetiere (~ νεάνιδες) hervor (v. 46–49) – Hagesichora, die Nächstbeste, und sie zusammen eilen zum Rennziel wie zwei Spitzenrenner (sc. alle anderen Mitrenner ~ uns νεάνιδες weit hinter sich lassend) (v. 58–59); denn in der Tat: diese beiden 'Peleaden' nehmen es mit uns auf wie der helle Tag gegen die Nacht» (60–64)[66].

21, 2; X 12, 10, Strabo VII fr. la M., Serv. Verg. *Ecl.* 9, 13, dazu vgl. Steier s.v. *Taube*, RE IV A 2, 1932, 2498f.). Weitere Fälle der Verwendung von Tiernamen für weibliche Mitglieder sakraler Körperschaften sind 'Bienen' (μέλιτται) für die Priesterinnen des delphischen Apollon und der Demeter (Pind. *P.* 4, 60 und Schol. z. St., Kallim. *Hy. Ap.* 110), 'Bärinnen' (ἄρκτοι) für die der Artemis in Brauron geweihten Mädchen (Eur. *Hyps.* fr. 767 N, Arist. *Lys.* 645). Die Bezeichnung 'Tauben' für eine lokal-spartanische aristokratische Chorführerinnenzunft oder -schule in sakralem Dienst wäre nicht auszuschliessen. Oder soll der bildliche Ausdruck ταὶ πελειάδες das eben geschilderte Paar Agido-Hagesichora als die in ihrer scheuen Reinheit und zarten Anhänglichkeit 'Unzertrennlichen' kennzeichnen, den sprichwörtlichen Eigenschaften entsprechend, die mit den Tauben in der Antike seit alters verbunden waren (Belege bei Steier l. c. 2488ff. 2496ff.)? Es wäre dies ein Beispiel mehr der Verwendung von Tiersymbolik für die Personen dieses Liedes, die offenbar nicht als miteinander in Widerspruch stehend empfunden werden (Pferde 45–59, Eule 86, Schwan 101). Die unmittelbare Folge der Bilder Rennpferde–Tauben für die gleichen Personen wäre allerdings sehr hart.

66 Der Glanz des aufsteigenden Sirius-Sterns, mit dem die Chorführerinnen verglichen werden, scheint von Schol. B nicht zu Unrecht in Parallele gesetzt zu werden zum Bild der aufgehenden Sonne in v. 41, die dort zum Vergleich mit Agido benutzt wird: fr. 6 col. II 23 νύκτα δι' ἀ[μβροσίαν ἅτε σίριον ἄστρον ἀυειρο]μέναι μάχονται ... 27 ... ὥστε ἥλ[ιον ... μὴ ἐκ/λείπειν suppl. Lobel (von Page PMG nicht erwähnt). Zum Glanz des Sirius cf. Ibyk. fr. 314 P φλεγέθων ἅιπερ διὰ νύκτα μακρὰν / σείρια παμφανόωντα mit bemerkenswertem Anklang an unsere Stelle: offenbar ein Topos aus dem Repertoire der chorlyrischen Konvention. Der Begriff σείριος braucht nicht speziell den Sirius-Stern zu bezeichnen, sondern allgemein einen «feurigen, glühenden funkelnden Stern» (so die ursprüngliche Bedeutung von σείριος, vgl. Frisk, *Griech. etym. Wörterb.* s.v.). Antike Lexikographen bestätigen diesen Gebrauch von σείριον als Epitheton von ἄστρον (cf. Theon. Smyrn. p. 146 Hiller zu Ibyk. l. c. πάντας τοὺς ἀστέρας οἱ ποιηταὶ σειρίους καλοῦσιν, Hesych. σείριος· ὁ ἥλιος ... Ἴβυκος δὲ πάντα τὰ ἄστρα). Der 'Glanz' ist das primäre Merkmal hervorragenden εἶδος: Agido wird als das «sonnengleiche Licht» (41f.) vorgestellt, Hagesichora strahlt wie «reines Gold und Silber» (54f.), was schon etwas weniger ist, beide zusammen funkeln «wie der Sirius-Stern nach dunkler Nacht» (63f.). Der Vergleich mit dem Sirius-Stern braucht danach nicht mehr als eine

v. 64–77

Dass es sich hier tatsächlich um nichts anderes als um die Gegenüberstellung der beiden voranleuchtenden Chorführerinnen und der gewöhnlichen Chormädchen[67] handelt, zeigt die – wiederum mit begründend-fortführendem γάρ – unmittelbar anschliessende Strophe (64–77), in der diese Synkrisis in anschaulicher Weise weiterentwickelt wird, diesmal vom Standpunkt der νεάνιδες aus. Der Dichter bedient sich dabei einer ähnlichen Motivtechnik wie 85ff., wo er die Chormädchen, was ihre Stimmqualität betrifft, sich in schicklicher Bescheidenheitspose als «krächzendes Käuzchen» gegenüber der «schwanen-stimmigen» Gesangsleiterin Hagesichora selbst herabsetzen lässt (vgl. u. S. 43). Hier lässt er die Schar der νεάνιδες in einer katalogartigen Selbst-

Metapher für die glanzvolle Schönheit und hervorragende Stellung der beiden Chorführerinnen zu sein, und es ist fraglich, ob man darüber hinaus berechtigt ist, einen Hinweis auf die Aufführungszeit (Pannychis-Lied oder Lied bei der Morgendämmerung) herauszulesen. Die Erwähnung der Nacht als Hintergrund dient primär der Hervorhebung des Glanzes der mit dem Leuchtstern Versinnbildlichten (zu νύκτα δι' ἀμβροσίαν ἅτε σήριον ἄστρον ἀυηρομέναι vgl. Aisch. *Ag.* 522 φῶς ἐν εὐφρόνηι φέρων, dazu Anm. 33). Insofern ergibt sich als Nuance der Synkrisis, die in diesen Versen zwischen Chorführerinnen und ἀγέλη vorgebracht wird (ταὶ πεληάδες γὰρ ἄμιν ... μάχονται), von selbst der Sinn: «Wir, Chorleiterinnen und νεάνιδες, verhalten uns zueinander wie Tag und Nacht» – was die folgende Begründung logisch verständlich macht: «Denn wir können es an εἶδος bei weitem nicht mit ihnen aufnehmen» (64ff., vgl. Anm. 69). – μάχονται: sprachlich normal ist nur die Verbindung von μάχονται mit dem Dativ ἄμιν ... φεροίσαις. μάχονται, dem vorangehenden agonalen Terminus δραμῆται angepasst (wie im folgenden ἀμύναι), ist natürlich nicht in eigentlich feindlichem Sinne gemeint, sondern als 'konkurrieren mit'. Für die in der Synkrisis überlegene Partei (die zwei Chorführerinnen) verwendet der Dichter den Ausdruck μάχεσθαι mit der Nuance des 'Herausforderns', für die unterlegene Partei (die νεάνιδες) den des ἀμύναι 'sich der Konkurrenz, Herausforderung stellen, sich messen können'. An dieser seit ten Brink angenommenen abgeschwächten Bedeutung von μάχονται wird man trotz nur geringer Belege aus der archaischen Dichtung (z. B. Sappho fr. 60, 4 Page PLF = 84 D ἔμοι μάχεσθαι) festhalten müssen, was dadurch erleichtert wird, dass es sich hier um keine reale Situation, sondern um metaphorische Verwendung handelt. Wohl zu Recht bemerkt West 197 «In a lyric poet we cannot expect a parallel for every metapher, and no alternative meaning seems possible». μάχονται mit dat. commodi ἄμιν ~ ὑπὲρ ἁμέων zu verbinden kann in der Tat angesichts der Geläufigkeit der Konstruktion μάχεσθαί τινι nicht als sprachlich akzeptable Alternative angesehen werden. Die einzige für eine solche Verbindung allenfalls aufbietbare Parallele, *Il.* A 344 ὅππως οἱ παρὰ νηυσὶ σόοι μαχέονται Ἀχαιοί, ist nur scheinbar; οἱ ist nicht mit μαχέονται allein, sondern auch mit σόοι zu verbinden, auf dem das Gewicht im Satze liegt (Schwyzer, *Gr. Gr.* II 150 scheint es auf das Verbum zu beziehen): «dass sie ihm kampftüchtig erhalten bleiben». Ob hier überhaupt ein dat. commodi und nicht vielmehr ein dat. ethicus vorliegt, scheint fraglich. Zum Sternglanzbild vgl. Alkm. fr. 3, 64ff. Ἀστυμέλοισα ... [ὥ]τις αἰγλά[ε]ντος ἀστήρ und Sappho 96, 6–11 L.-P.; zur Licht-Finsternis-Symbolik vgl. Bultmann (oben Anm. 31a).

67 Es ist dem Wortlaut zu entnehmen, dass die Mädchen in hierarchisch untergeordneter Stellung an der Kultzeremonie die Rolle von spendetragenden Opferdienerinnen spielen, während Agido und Hagesichora die Aufsicht führen. Die gleiche Rollenverteilung spricht aus den Versen 79ff., wo der Chor auf die «uns zustehenden Opfergaben» (θωστήρια ἁμά) hinweist, welche die der Agido zur Seite stehende Hagesichora begutachtet (vgl. Anm. 52).

beschreibung, die die reizvollen Züge der ἠθοποιία vornehmer junger Damen aufweist, gleichsam κατ' εἰρωνείαν die Kategorien weiblichen εἶδος aufzählen, in denen die Mädchen des Chores, auch die bestausgestatteten und hübschesten unter ihnen, es bei weitem nicht mit den beiden Glanzgestalten der Chorführerinnen aufnehmen können: Kleidung und Schmuck (64–69), körperliche Merkmale (70–71) und – last but not least – sex appeal (73–77):

οὔτε γάρ τι πορφύρας
65 τόσσος κόρος ὥστ' ἀμύναι,
οὔτε ποικίλος δράκων
παγχρύσιος, οὐδὲ μίτρα
Λυδία, νεανίδων
ἰανογ[λ]εφάρων ἄγαλμα,
70 οὐδὲ ταὶ Ναννῶς κόμαι,
ἀλλ' οὐ[δ'] Ἀρέτα σιειδής
οὐδὲ Σύλακίς τε καὶ Κλεησισήρα,
οὐδ' ἐς Αἰνησιμβρ[ό]τας ἐνθοῖσα φασεῖς·
« Ἀσταφίς [τ]έ μοι γένοιτο
75 καὶ ποτιγλέποι Φίλυλλα
Δαμαρ[έ]τα τ' ἐρατά τε Ϝιανθεμίς»,
ἀλλ'· « Ἀγησιχόρα με τείρει».

Das erklärende γάρ v. 64 nimmt den im vorangehenden Satz festgehaltenen Unterschied zwischen den glanzvollen Chorleiterinnen und den gewöhnlichen νεάνιδες (ταὶ ... ἄμιν ... μάχονται) auf und begründet ihn: «(ja) denn (tatsächlich) reicht alles, was uns νεάνιδας ansehnlich und begehrenswert macht, lange nicht aus, um uns mit ihnen messen zu können: οὐ γὰρ ... τόσσος κόρος (sc. ἄμιν ἔστιν) ὥστ' ἀμύναι (sc. αὐτὰς τὰς Ἠελήδας')[68].

68 ἀμύναι ist nur in Beziehung zum unmittelbar vorangehenden ἄμιν μάχονται zu verstehen. Um seine Bedeutung ist seit Aristoph. Byz. (Schol. Lips. Hom. *Il.* E 266 = Eust. *Il.* 546, 29, cf. Page PMG ad v. 64–65), der es, gefolgt von manchen Modernen (wie Jurenka[1] 25, Page 52, Rosenmeyer 346), medialem ἀμύνεσθαι ~ ἀμείβεσθαι gleichsetzt, ein Scheinproblem aufgebaut worden. Es liegt nämlich ein klarer Fall der Konstruktion ἀμύνειν τινί τι in der elliptischen Form vor, die seit Homer vorgeprägt ist bei finalkonsekutivem Gebrauch des Infinitivs ἀμύνειν (vgl. Schwyzer, *Gr. Gr.* II 363f.): N 312 ἀμύνειν εἰσὶ καὶ ἄλλοι, 814 χεῖρες ἀμύνειν εἰσὶ καὶ ἡμῖν, Ω 489 οὐδέ τις ἔστιν ἀρὴν καὶ λοιγὸν ἀμῦναι, β 58 οὐ γὰρ ἐπ' ἀνὴρ ... ἀμῦναι. Genau analog dazu οὔτε γὰρ ... πορφύρας τόσσος κόρος (sc. ἄμιν ἐστιν) ὥστ' ἀμύναι. Subjekt zu ἀμύναι ist πορφύρα, elliptisches Objekt, wie in den homerischen Beispielen, 'die Gegner', hier: τὰς πελήδας ... ἄμιν μαχομένας. Als elliptisches Glied τινι der Konstruktion ἀμύνειν τινί τι ist in beiden Fällen zu verstehen 'unserer Partei', hier: νεάνισι «uns Mädchen».

Die Gliederung durch οὔτε ... οὔτε, wobei das zweite οὔτε von fünf aufeinanderfolgenden οὐδέ aufgenommen wird, ist so zu verstehen, dass es im ersten Fall auf die Menge ankommt: πορφύρας τόσσος κόρος ὥστ' ἀμύναι, in der zweiten Gruppe es sich um lauter Einzelgegenstände oder Einzelpersonen handelt, bei denen die Qualität das Entscheidende ist; in allen Gliedern der zweiten Gruppe ist deswegen sinngemäss zu ergänzen τοῖος / τοία ὥστ' ἀμύναι, nachwirkend vom ersten ... (τόσσος ...) ὥστ' ἀμύναι. Die richtige (leider von vielen nicht beachtete) Auffassung ist bei Wilamowitz 256 in Kürze wiedergegeben: «Gegen diese Schön-

ἀμύναι ('abwehren, sich behaupten' = 'die Herausforderung der Konkurrentinnen mit Aussicht auf Erfolg aufnehmen') ist ebenso wie das dazu korrespondierende μάχονται v. 63 ('konkurrieren, herausfordern') und δραμῆται v. 59 aus dem Bereich des Agonalen übertragen, hier natürlich ebensowenig wie dort im feindlichen Sinne, sondern in der Bedeutung einer Synkrisis, wo – ähnlich wie in der Liebessprache – die Ausdrücke 'Kampf' und 'Abwehr' als Metaphern mit Komplimentcharakter gebraucht werden. In diese Begriffe einen handgreiflich erotischen Sinn hineinzupressen, wäre hier verfehlt[69]. Es handelt sich primär – und nur darin liegt das Leitmotiv der ganzen Sphragis des Partheneions – um die enkomiastische Synkrisis des εἶδος: zunächst wird die Erscheinung der zwei hervorragenden Chorleiterinnen miteinander verglichen, dann das εἶδος dieser beiden zusammen mit dem der Schar der νεάνιδες – zuerst aus der Perspektive der beiden Unerreichbaren (v. 60–63), dann aus der Perspektive der Mädchen selbst:

64 «Weder eine (noch so grosse) Menge Purpur würde ausreichen, uns gegen sie zu behaupten, noch das massivgoldene Schmuckstück eines ποικίλος δράκων (Spange oder Armband), und auch nicht ein lydisches Stirnband (Kopftuch), der Stolz (ἄγαλμα) sanftäugiger Mädchen, oder die (hübschen) Haare der Nanno[70] oder die wunderschöne Areta und die Thylakis und die Kleesithera.»

Nach der Aufzählung einiger besonderer Ausstattungsgegenstände, die zum εἶδος eines vornehmen jungen Mädchens gehören (was einer Beschreibung in der Art einer Regiebemerkung gleichkommt), geht der Dichter hier zur persönlichen Erscheinung (κόμαι v. 70) einzelner νεάνιδες mit Namennennung über. In diesem Sach- und Namenkatalog sind wohl die Einzelpersonen der Chorteilnehmerinnen bezeichnet zu denken, so wie das auch bei den beiden Anführerinnen im Sinne einer Sphragis geschehen war. Man käme danach auf die Zahl von 11 Chormädchen, von denen 8 namentlich genannt sind[71].

heiten (sc. Agido-Hagesichora) kommt aller Schmuck nicht auf ... und wenn die Nanno besonders hübsche Haare und die Areta ein himmlisches Gesicht hat, so hilft das alles nichts, und auch die anderen sind nicht οἷαι ἀμύναι.» Beim letzten οὐδὲ (... φασεῖς) ist das Band der grammatischen Konstruktion schon gelockert, fast 'vergessen'. Zum Sinn von οὐδὲ richtig auch Jurenka[1] 25, zu dem des ganzen οὔτε–οὔτε-Katalogs Diels 364: «Ich fasse die Worte des Dichters v. 64ff. ... nicht so auf, dass Alkmans Chor ganz ohne solchen exotischen Schmuck gewesen sei. Dagegen spricht ja die Heiligkeit der Aufführung ebenso wie weibliche Eitelkeit. Vielmehr ist τόσσος κόρος zu betonen.»

69 So Marzullo 203, Pavese 126.

70 Als Gegenstück hiezu, ebenso wie zur Goldspange v. 66f., mag hier vom vorangehenden die χαίτα Ἀγησιχόρας, die ἐπανθεῖ χρυσὸς ὡς ἀκήρατος (v. 49ff.) mitschweben. Die Haartracht spielt anscheinend eine besondere Rolle als Synkrisis-Motiv (cf. v. 101 ἁ δ' ἐπιμέρωι ξανθᾶι κομίσκαι, offensichtlich wieder Hagesichora (vgl. Anm. 95).

71 Ein Grund, an der Identität der in v. 70–77 aufgezählten Mädchennamen mit den Teilnehmerinnen des Chores zu zweifeln, besteht nicht (Rosenmeyers Einwände 347 beruhen auf Miss-

Von besonderer Bedeutung für diesen Sinnzusammenhang ist das richtige Verständnis des letzten Gliedes der οὐδέ-Kette, οὐδ' ἐς Αἰνησιμβρότας ἐνθοῖσα φασεῖς ·« . . . . . .». (v. 73–77).

Alle früheren Interpretationen von v. 77, die auf der Lesung τηρεῖ («sie bewacht, beschützt (uns)») beruhten, sind hinfällig geworden, seitdem die B-Scholien an zwei Stellen die Lesung τείρει des Papyrus bestätigt haben (fr. 7 col. I 3/11). Dieses Wort wird hier offensichtlich im Sinne des sermo amatorius gebraucht[72]. Es handelt sich um die namentlich konkretisierte Synkrisis der durch ihren Charme besonders attraktiven unter den νεάνιδες und der einen Chorführerin, die den Chormädchen persönlich näher steht (cf. τᾶς ἐμᾶς ἀνεψιᾶς Ἁγησιχόρας, v. 52f.), weswegen sie anscheinend nur diese, nicht auch die – vielleicht ältere – Respektsperson der Agido in das letzte, in familiär-anekdotischem Ton gehaltene und das Erotische streifende Beispiel für ihre Unterlegenheit κατὰ τὸ εἶδος einbeziehen. Die Synkrisis geht darum, wer die Begehrtere bei der weiblichen Welt ist. Da kann für niemand ein Zweifel sein: «Nicht einer von uns Chormädchen, auch der Begehrenswertesten unter uns, fliegen die Herzen aller Frauen zu, sondern – der Hagesichora.»

Diesen Gedanken hat Alkman in eine imaginäre Anekdote gekleidet, einen richtigen kleinen αἶνος, wie er zu anschaulicher Illustrierung eines Motivs seit alters in der Dichtung populär war[73] und der, wie in den exemplarischen

verständnis der ganzen Partie). Wilamowitz 259 vermisst in der Liste zwei Namen, da er nach v. 99 eine Zehner-Zahl für den Chor annimmt (mit der Lesung δεκὰς ἅδ', dazu Anm. 82); um die nach seiner Ansicht notwendige Vollständigkeit der Liste herzustellen, zählt er Agido und Hagesichora dazu. West[1] 199 hält eine solche Vollständigkeit nicht für unbedingt nötig; sie sei vielleicht auch gar nicht möglich, wenn unter den Chormädchen – was ja wahrscheinlich ist – sich einige hässliche Entlein befanden, die als Exponentinnen des sex appeal namentlich zu nennen wohl peinlich bis lächerlich gewirkt hätte. Beide Forderungen – Vollständigkeit der Liste und nicht namentliche Nennung der Unansehnlicheren – lassen sich erfüllen: In der Tat ist die Liste der Mädchen vollständig, sofern man sich nicht nur an die mit Eigennamen bezeichneten hält, sondern auch die indirekte Kennzeichnung durch charakteristische Kleidung oder Schmuckgegenstände als Hinweis auf bestimmte Personen versteht. Die als beautés bekannten Mädchen werden alle mit Namen genannt – acht an der Zahl; eine Minderheit – drei – sind durch Merkmale äusseren Schmucks gekennzeichnet, vielleicht, weil sie tatsächlich keine weiteren Reize zu bieten hatten (treffend Wilamowitz 256: «Gegen diese Schönheiten (Agido-Hages.) kommt aller Schmuck nicht auf, der sonst wohl mangelhaften Reizen der Natur nachhilft ...»): die erste ist die, welche durch besonderen Aufwand an Purpurstoff auffällt, die zweite und dritte der gemeinten νεάνιδες fallen durch ein prunkvolles exotisches Arm- bzw. Stirnband auf. Man käme so auf die Zahl von elf Choreutinnen, denen die Chorleiterinnen gegenüberstehen. Diese Zahl entspricht genau der in v. 89 für die παῖδες angegebenen, die von Hagesichora im Gesang geleitet werden (ἀντὶ δ' ἕνδεκα / παίδων ... ἀείδει, dazu vgl. S. 45ff.).

72 Cf. Hes. fr. 105 Rz δεινὸς γάρ μιν ἔτειρεν ἔρος, Telest. 1 (= 805) 5 P τί γάρ νιν ... ὀξὺς ἔρως ἔτειρεν; analoge Verwendung von *premere* in der lateinischen amores-Dichtung, cf. R. Pichon, *Index verb. amat.* (Paris 1902 = Hildesheim 1966) s.v.

73 Älteste Muster bei Homer *Od.* ξ 508 und Hesiod *Op.* 202, vgl. Verf., *Sänger und König, Zum Verständnis von Hesiods Tierfabel,* Mus. Helv. 29 (1972) 86.

Kurzgeschichten üblich, mit einer ἀπροσδόκητον-Pointe (auf Hagesichora) endet:

73 «und es wird eine nicht ins Haus der Ainesimbrota gehen, um zu sagen: 'Ich möchte die Astaphis haben' und 'Philylla soll mir einen Blick zuwerfen – und Damareta und die reizende Ianthemis',

77 sondern (um zu sagen): 'Hagesichora ist meine Qual'»[73a].

Wer Ainesimbrota war, ist unbekannt; sicher ist nur, dass sie nicht zu den νεάνιδες gehören kann, die mit den Chorführerinnen sich vergleichen. Gewöhnlich denkt man an die Leiterin einer Tanzschule oder einer Art Sapphischen Salons[74], aus dem man sich die besten Mädchenexemplare zur Unterhaltung herausholt – eine etwas kuriose Vorstellung, wie West 199f. bemerkt, der auch den Hinweis auf die einzig richtige Lösung gibt, die sich noch weiter bekräftigen lässt: Ainesimbrota muss eine stadtbekannte φαρμακεύτρια sein, zu der man geht, wenn man in Liebesnöten ist. Man meldet dann dort seine Wün-

73a Die Aufgliederung nach 'Personenwechsel' im griechischen Schriftbild der Partie v. 73–77 sieht bei West[1] so aus:

οὐδ' ἐς Αἰνησιμβρότας ἐνθοῖσα φασεῖς·
«Ἀσταφίς τέ μοι γένοιτο»
75 καὶ «ποτιγλέποι Φίλυλλα»
Δαμαρέτα τ' ἐρατά τε Ϝιανθεμίς,
ἀλλ' «Ἁγησιχόρα με τείρει».

Logischerweise sollte man im Druck das τε v. 74 aus der Rede ausklammern (sowie v. 76 unter Ausklammerung der beiden τε in Anführungszeichen setzen), da es mit καὶ v. 75 zusammengehört und beide dem Sinne nach von φασεῖς v. 73 abhängig gedacht werden können: οὐ φασεῖς «...» τε «...» καὶ «...». Doch streng genommen sollte die Konstruktion dann lauten: οὐ φασεῖς· «...» οὐδὲ· «...». Grammatisch genau ist also der Satz v. 73–77 zu konstruieren: οὐδὲ ... φασεῖς· «.....», ἀλλά· «...», während τε ... καὶ ... τε ... τε ... v. 74–76 die interne Gliederung der ersten Redegruppe darstellt; selbstverständlich nicht in dem Sinne, dass in diesen Versen eine Person vorzustellen wäre, die einen Globalwunsch vorträgt. Vielmehr sollen Beispiele für verschiedene Wunschmöglichkeiten geboten werden. Auch wenn in v. 76 mit τε ... τε zwei Mädchennamen an ποτιγλέποι Φιλ. angeschlossen werden, ist sicher nicht gemeint, dass eine gleich drei Mädchen für sich gewinnen möchte, sondern es sollen nur drei Varianten des Wunschtypus «eine Hübsche soll mir Augen machen» skizziert werden (τε ... τε hat hier Stellenwert von lat. *vel* ... *vel*). Das Fliessende der Konstruktion lässt sich gut daraus erklären, dass es sich ja hier nicht um reale Fälle, sondern um eine Beispielreihe für eine imaginäre Situation handelt, die *nicht* stattfindet. Was in der Hypothese 'wirklich' gesagt wird, ist einzig der mit ἀλλ' eingeleitete Satz. Aus diesen Überlegungen habe ich, anders als West, im griechischen Text den ersten Redeteil, der im hier erklärten Sinne eine Einheit bildet, auch als solchen markiert.

74 So Page 65f. «Academy»; W. Schadewaldt, *Sappho* (Potsdam 1950) 59 setzt Ainesimbrota der Vorsteherin eines «Reigens» (ἀγέλα) gleich, dem die genannten Mädchen angehören, Diels 365 hält sie gar für die «Chorführerin, welche im gleichen Rang mit Agido stehend eine Reihe von Mädchen gesammelt hat und in der Musik unterweist»; van Groningen 255 zählt sie zu den Mitgliedern des Chores, eine «Reihe» in der Chorformation bildend mit den vier Mädchen Astaphis, Philylla, Damareta, Ianthemis. Einzelgänger blieb Jurenka[1] 26 mit der Annahme, dass ἐς Αἰνησιμβρότας v. 73 accus. plur. sei, also «zu den zwei (Jungfrauen) Ainesimbrotai» heisse.

sche an mit Formeln wie: «Die muss ich haben», «Jene soll mich anschauen» oder «Jener bin ich verfallen, τείρει με ~ *suis miserum me cepit ocellis – pressit Amor* ... Hilfe!»[75]. Das ist genau die Situation, wie wir sie gut aus Theokrits «Pharmakeutrien» (Id. 2) und der römischen Liebesdichtung kennen und die Alkman nun die Mädchen sich ausmalen lässt, um als Abschluss und Höhepunkt des von understatement getragenen Synkrisis-Katalogs in dezent indirekter Form ein galantes Kompliment an die ἐμὰ ἀνεψιά Hagesichora, die Schönste neben der unerreichbaren Agido, anzubringen – und implicite natürlich auch an die Schönen in den eigenen Reihen[76].

v. 78–101

An dieses elegante und affektbetonte Kompliment schliesst sich unmittelbar die Bestätigung an: «Denn (sc. ihr seht, dass es stimmt) steht nicht diese schöne Hagesichora gerade da vor uns, Seite an Seite neben Agido?»:

78 οὐ γὰρ ἁ καλλίσφυρος
Ἁγησιχόρα πάρ' αὐτεῖ,
80 Ἀγιδοῖ [δὲ π]αρμένει
ϑωστήρ[ιά τ'] ἅμ' ἐπαινεῖ

80 δὲ π]αρμένει Bergk, δ' ἵκτ]αρ μένει Blass (zu v. 78–81 vgl. Anm. 46 und 52)

75 In die Sphäre des Liebeszaubers weisen vor allem die Optativ-Ausdrücke μοι γένοιτο und ποτιγλέποι hin: vgl. den häufigen Gebrauch des Optativs in der durch den Refrain ἴυγξ ἕλκε τυ τῆνον ἐμὸν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα gegliederten Partie von Theokrits *Pharmakeutriai* bei Formeln, die direkt an die des Alkmanschen Partheneion erinnern: 29 ὡς τάκοιϑ' ὑπ' ἔρωτος ... 31 ὡς τῆνος δινοῖτο ποϑ' ἁμετέραισι ϑύραισιν, 50 ὡς καὶ Δέλφιν ἴδοιμι. Zu ποτιγλέποι cf. Alkm. fr. 3, 62 P τακερώτερα δ' ὕπνω καὶ ϑανάτω ποτιδέρκεται, Theokr. 3, 39 καί κέ μ' ἴσως ποτίδοι ἐπεὶ οὐκ ἀδαμαντίνα ἐστίν. Auch in der ersten Elegie des Properz, aus deren Eingangsversen die zum Satz «Ἁγησιχόρα με τείρει» mutatis mutandis dem Sinne nach parallele Wendung entnommen ist, wendet sich der von der Liebe zu Cynthia 'geplagte' Liebhaber an die Zauberin mit der Bitte, ihm Gehör bei der Angebeteten zu verschaffen: 19ff. *at vos, deductae quibus est fallacia lunae ... en agedum dominae mentem convertite nostrae ...*

76 Mit der Anrede in zweiter Person Singular richtet sich der Chor hier natürlich an ein weiteres Publikum ('man'), und zwar, wie die Partizipialform ἐνϑοῖσα zeigt, nur an die anwesende Frauenwelt; die Männerwelt hier einzuschliessen, wäre wohl unschicklich gewesen. Das Kompliment an Hagesichora wirkt in dieser Verkleidung als Eventualfall viel feiner, als wenn der Chor direkt sagen würde «Ich bin in Hagesichora verliebt». Diesen Satz aus der imaginären Ainesimbrota-Anekdote herauszunehmen und als direkte Aussage des Chores aufzufassen, würde nicht nur die Pointe der Geschichte, sondern auch den Charme von Alkmans Diktion zerstören. – In feiner Brechung wird natürlich in dieser ganzen Partie auch indirekt ein Kompliment an die Kosmetik und den Charme der Mädchen des Chores, die sicher zu den vornehmen Kreisen der Polis gehörten, untergebracht; denn als mögliche Konkurrentinnen von Hagesichora (und Agido) überhaupt genannt zu werden, ist schon hohe Ehre (auch hier eine Abwandlung des δεύτερος-Motivs, das ebenfalls zur Kategorie der enkomiastischen Synkrisis gehört). Es liegt hier ein unmissverständliches Zeugnis für weibliche Homoerotik vor, das der sapphischen Dichtung nicht nachsteht. Amüsant wirkt Cuarteros[2] (Anm. 141) Anregung für sittenstrenge scholars, sich vorzustellen, dass Hagesichora in Wirklichkeit nur von Männern begehrt werde ...

Die Parallele zu v. 50 ἦ οὐχ' ὁρῆις; ὁ μὲν Ἐνετικός· ἁ δὲ ... (vgl. o. S. 28 und Anm. 55) ist bemerkenswert. An beiden Stellen wird nach einer das εἶδος einer der Chorleiterinnen illustrierenden imaginären Szene (v. 46–49 τὼς ὥπερ αἴ τις ... für Agido, v. 73–77 οὐδ' ἐνθοῖσα ... φασεῖς ... für Hagesichora) mit einer rhetorischen Frage auf die da vor Augen stehende Person hingewiesen, die coram publico die Richtigkeit des Lobes ihrer Erscheinung durch ihre blosse Anwesenheit schon sichtbar bezeugt[77]. Und an beiden Orten bildet die hinweisende rhetorische Frage den Übergang zu einem neuen Thema: dort vom Enkomion des εἶδος der Agido zu dem der Hagesichora, hier die Überleitung vom Abschnitt Enkomion der beiden Chorführerinnen in Synkrisis mit den Chormädchen κατὰ τὸ εἶδος zum Abschnitt Lob der Gesangsleiterin κατὰ τὴν τέχνην, ebenfalls in Synkrisis mit den Chormädchen. Die thematischen Gliederungseinschnitte sind formal deutlich markiert.

In der Tat lässt der Dichter den Mädchenchor nach den Überleitungsversen 78–81 und dem kurzen Zwischenruf an die Götter

82 ἀλλὰ τᾶν [εὐ]χάς, σιοί,
δέξασθε, [σι]ῶν γὰρ ἄνα
καὶ τέλος (dazu Anm. 48)

ein ἐγκώμιον auf Hagesichora in ihrer Eigenschaft als Chorleiterin (Dirigentin) und Vorsängerin entwickeln, eingeleitet mit der – in diesem Liede singulären – direkten Anrede an die χοροστάτις (dazu Anm. 53):

84 [χο]ροστάτις,
ϝείποιμί κ' [ἐ]γὼν μὲν αὐτὰ
παρσένος μάταν ἀπὸ θράνω λέλακα
γλαύξ· ἐγὼ[ν] δὲ τᾶι μὲν Ἀώτι μάλιστα
ϝανδάνην ἐρῶ, πόνων γὰρ
ἅμιν ἰάτωρ ἔγεντο,
90 ἐξ Ἀγησιχόρ[ας] δὲ νεάνιδες
ἰρ]ήνας ἐρατ[ᾶ]ς ἐπέβαν·

τῶ]ι τε γὰρ σηραφόρωι
αὐ]τῶς ἐδ . . . . . .
τ]ῶι κυβερνάται δὲ χρὴ
95 κ[ἠ]ν ναῖ μάλιστ' ἀκούην,
ἁ δὲ τᾶν Σηρην[ί]δων
ἀοιδοτέρα μ[ὲν οὐχί,
σιαὶ γάρ, ἀντ̣ὶ̣ δ' ἔνδεκα
παίδων δεκ̣ὰ̣ς [ὡς] ἀείδ̣ει,

77 Die Anrede in zweiter Person Singular bei ὁρῆις 50 wie bei φασεῖς 73, die sonst im Lied nicht vorkommt, richtet sich wohl an die Anwesenden allgemein, nicht intern nur an die Chorteilnehmerinnen. Diese Form der Anrede wird anscheinend an Momenten besonderer Emphase im Lob der beiden Chorleiterinnen angewendet: sie tritt jeweils im abschliessenden Satz eines Enkomion-Teils (εἶδος der Agido – εἶδος der Hagesichora) auf.

100 φθέγγεται δ'[ἄρ'] ὥ[τ' ἐπὶ] Ξάνθω ῥοαῖσι
κύκνος· ἁ δ' ἐπιμέρωι ξανθᾶι κομίσκαι
[102–105]

Hagesichora wird in dieser Schlusspartie des Liedes vom Mädchenchor als Garantin seines Liederfolges in künstlerischer (und damit auch religiöser) Hinsicht gefeiert, wobei nach der gleichen galanten Technik wie beim Enkomion von Hagesichoras Schönheit die Gefeierte vom Hintergrund der eigenen Unzulänglichkeit der Chormädchen als τεχνικωτάτη in der ἀοιδή abgehoben wird:

85 «Auf mich allein gestellt, so möchte ich sagen, vermag ich nur laut wie eine Eule auf dem Dachbalken zu schreien[78]; dabei möchte ich doch der Festgöttin ganz besonders wohlgefällig sein (sc. durch meine gesanglich-chorische Leistung) – ist sie doch unserer Mühsal Heilerin;
90 nur wenn sie eine Hagesichora haben, erreichen aber (Chor-)Mädchen den ersehnten Segen (m. a. W.: Wenn wir Mädchen mit unserem Kultlied Erfolg haben wollen, dann tun wir gut daran, uns der Leitung der Hagesichora anzuvertrauen)[79].»

78 αὐτά v. 86 = «ohne Anführerin», wie der Kontrast dazu ἐξ Ἁγησιχόρας δέ v. 90 zeigt. Zu αὐτά ~ φύσει (v. 45) vgl. S. 25f. Dass ἐγὼν μὲν αὐτά «each one of us alone» im Gegensatz zum Chorganzen (παίδων δεκάς v. 99) heissen soll, ist eine sprachlich unhaltbare Annahme von Page 97f., der damit den eklatanten Widerspruch beseitigen möchte, den der von ihm angenommene Bezug des stolzen Schwanenvergleiches v. 100 auf die gleichen Chormädchen ergibt, die sich v. 84f. selbst als eulenstimmig bedauern. Die Abwegigkeit dieser Annahme wird auch sachlich schon daraus ersichtlich, dass ja ἐγὼν μὲν αὐτὰ ... λέλακα γλαύξ vom korrelativen ἐγὼν δὲ ... Ἀώτι ... ϝανδάνην ἐρῶ v. 87 weitergeführt wird, wo mit Bestimmtheit nicht «jede einzelne für sich» gemeint ist, sondern das Kollektiv des Chores (ἄμιν v. 89, vgl. Anm. 99 zum chorlyrischen Ich). – λελακέναι (<λάσκω) wird gerne pejorativ von Tierstimmen gebraucht, so von der ἀηδών Hes. *Op.* 207 (dazu Verf. a. O. [oben Anm. 74] 93 Anm. 33). – Für das etwas krasse Bild, das einem volkstümlichen Sprichwort zu entstammen scheint, entschuldigt sich der Chor mit einem *ita dicam* (εἴποιμί κ'), das in gewissem Sinne die fehlende Vergleichspartikel ersetzt (zum Vergleich ohne «wie», der – wie v. 59 ἵππος – eindrücklicher wirkt, in der Chorlyrik vgl. Fr. Dornseiff, *Pindars Stil*, Berlin 1921, 97). – Zeugnisse für den als unmusikalisch geltenden Ruf der Eule bei Page 93.

79 Zum Inhalt von v. 87–91 vgl. S. 20ff. und Anm. 50, 51. – Zum Verständnis des Sinnzusammenhanges der Partie v. 85–91 ist besonders auf die ineinander verzahnte μέν–δέ-Konstruktion zu achten: ἐγὼν μὲν ... ἐγὼν δὲ ... (fortführend, wie v. 57f., vgl. Anm. 57) v. 85/87, (ἐγὼν δὲ) τᾶι μὲν Ἀώτι ..., ἐξ Ἁγησιχόρας δὲ ... v. 87/90. Ἐξ Ἁγησιχόρας δὲ ... ἐπέβαν ist fortführend-begründend zu τᾶι μὲν Ἀώτι ϝανδάνην ἐρῶ («der Aotis möchten wir gefallen – das aber erreicht man am besten unter Führung der Hagesichora»), gleichzeitig adversativ zu ἐγὼν μὲν ... λέλακα γλαύξ («allein für uns sind wir nichts – unter Hagesichoras Führung dagegen erreichen die Mädchenchöre ihr Ziel, sc. der Aotis zu gefallen»). – φθέγγεται δὲ v. 100 ist fortführend zu vorangehendem ἀείδει und hat grammatikalisch nichts mit ἐγὼν μὲν ... γλαύξ v. 85/87 zu tun, obgleich der Kontrast κύκνος 101 – γλαύξ natürlich dem Sinne nach gewollt ist. Der Aorist ἐπέβαν hat in diesem Zusammenhang (wie ἔγεντο v. 89) deutlich gnomische Funktion; das entspricht der typologischen Verwendung des Namens Ἁγησιχόρα ebenso wie dem auffälligen Übergang von der 1. Person ἐγὼν μὲν ... λέλακα – ἐγὼν δὲ ... ϝανδάνην ἐρῶ in die 3. Person ... νεάνιδες ... ἐπέβαν, wodurch der Dichter die Chormädchen ihren Fall gleichsam ins Allgemeingültige erheben lässt. Einen vergleichbaren Fall «gnomischer» Verwen-

Der Name der Hagesichora ist in v. 90 so gesetzt, dass er geradezu den Stellenwert des Appellativums ἁγησι-χόρα erhält. Er kann deswegen die Brükke zur folgenden, mit γάρ angeschlossenen letzten Strophe des Liedes bilden, die dem Lob von Hagesichoras Führungsqualität gewidmet ist. Der Dichter bedient sich dafür der bei feierlichen Anlässen in der archaischen Lyrik beliebten Priamel-Form[80], bei der in katalogartiger Steigerung an das Ende einer Beispielreihe die besonders hervorzuhebende Sache oder Person gesetzt wird. Nach dieser Technik wird auch hier der an v. 90f. direkt anknüpfende Gedanke entwickelt «Denn auf die Führung kommt es an» («Auf das Leitpferd beim Gespann, auf den Kapitän beim Schiff, Hagesichora aber ist die beste aller Chorleiterinnen»):

92 «Denn ihrem Leitross zum Beispiel fügen sich von selbst [die Pferde, sc. des Gespanns][80a],

dung eines Aoristes («wir haben das immer wieder erlebt») bietet Alkm. fr. 3, 10 διέβα (dazu Peek 174; vgl. Anm. 63 Ende).

80 Auf die Priamel-Konstruktion als Schlüssel zum Verständnis der Alkman-Strophe hat zuerst Dornseiff[1] 128 und [2]3 hingewiesen, gefolgt von Otterlo. Gestützt wird diese Auffassung der Stelle durch die auffällige Parallele zur bekannten Priamel Sappho fr. A 16 L.-P. οἱ μὲν ἰππήων στρότον, οἱ δὲ ..., die ebenfalls die Folge Reiterei-Schiffahrt-Dichtung aufweist, was auf einen konventionellen Reihungstopos hinweist. Priameln sind auch gerne dreigliedrig. Auf die zentrale Rolle der Priamel in der Poetik der griechischen Chorlyrik macht E. Bundy, *Studia Pindarica* I (Berkeley 1962) 4ff. aufmerksam. Zur Priamel allgemein vgl. W. Kröhling, *Die Priamel (Beispielreihung) als Stilmittel in der griechisch-römischen Dichtung*, Greifsw. Beitr. 10 (1935) und U. Schmid, *Die Priamel der Werte im Griechischen von Homer bis Paulus* (Wiesbaden 1964). Den Priamelcharakter bekräftigt neben der anaphorischen Verwendung des typisierenden Artikels am Eingang von v. 92/94 der Gebrauch des erklärenden τε 'ja auch, etwa, zum Beispiel' neben begründendem γάρ: «Denn an sein Leitross zum Beispiel bindet sich von selbst die Pferdeschar, und dem Steuermann folgt ...». Zu τε (γάρ) mit illustrierender Funktion vgl. Plat. *Polit.* 298b οἵ τ' αὖ κυβερνῆται «die Steuerleute etwa, zum Beispiel», id. *Phaed.* 89d ἥ τε γὰρ μισανθρωπία ... «die Menschenfeindlichkeit besteht etwa darin, dass ...». Zu diesem τε, das dem verallgemeinernden sog. «epischen τε» nahekommt s. Kühner-Gerth II 242, wo τε γάρ von γάρ τε (ib. 238) wohl zu Unrecht kategorienmässig getrennt erscheint. C. J. Ruijgh, *Autour de* τε *épique* (Amsterdam 1971), der ebenfalls nur die Folge γάρ τε zur Kategorie «episches τε» rechnet (588ff.), erwähnt die Alkman-Stelle nicht. – Die Beliebtheit des Beispielpaares Reiterei-Schiffahrt zeigt noch seine Verwendung bei Homer *Il.* Ψ 316ff.

80a Die Ergänzung von v. 93 bleibt eine Crux. Das wohl sichere, im Pap. so akzentuierte αὐ]τῶς ist formal (sonst αὔτως) und semantisch schwierig. Pages Vorschlag (96), es mit dem dat. τῶι σηραφόρωι zu verbinden («in gleicher Weise wie das Leitross»), hat keine Parallele. Vielleicht lässt sich die Bedeutung 'ohne weiteres, (frei)willig, von selbst' (wie Hom. Ψ 621 δίδωμί σοι ἄεθλον/αὔτως) nach Analogie von sachlich entsprechendem ζευχθεὶς ἕτοιμος ἦν ἐμοὶ σειραφόρος Aisch. *Ag.* 482 (dazu Ed. Fraenkel im Komm. mit weiteren Angaben zu metaphorischem σειραφόρος) und αὐτόματοι βόες ... ἐνιζευχθέντες Ap. Rhod. I 686. Danach wäre an ein den dat. τῶι σηραφόρωι regierendes Verbum der Bedeutung 'verbunden sein' (wie ζυγῆναι, δεθῆναι) zu denken, etwa im Sinne von «dem Leitpferd (σειραφόρος· ἡγεμονικὸς ἵππος Hes. s.v.) verbinden sich (gnom. Aor.) von selbst die Mitpferde (ἵπποι ζύγιοι)»: nur exempli gratia: τῶι τε γὰρ σηραφόρωι / αὐ]τῶς ἐδ[έθεν γ' οἱ ἵπποι (vor der att. Prosa ist aor. pass. von δέω jedoch nur als Part. δεθείς belegt Pind. *N.* 4, 35, Sol. 3, 25, auch semantisch zweifelhaft); zu erwägen gegeben sei (prosodisch allerdings bedenklich) ἔδ[ραμον (vgl. v. 59 ἵππος Ἰβηνῶι

94 und dem Steuermann muss auch die Mannschaft auf dem Schiff[80b] ganz und gar sich unterordnen,
96 sie aber ist eine den Sirenen vergleichbare begnadete (Vor-)Sängerin ...,
100 und ihre Stimme klingt wie die eines Schwanes am Xanthos.»

Im Schlussglied der Priamel haben die Verse 96–99 den Interpreten die grösste Mühe bereitet, obgleich der Text, mit Ausnahme des Wörtchens vor ἀείδει v. 99, auf Grund der Scholien-Zeugnisse so gut wie feststeht:

96 ἁ δὲ τᾶν Σηρην[ί]δων
ἀοιδοτέρα μ[ὲν οὐχί,
σιαὶ γάρ, ἀντ⌊ὶ δ' ἕνδεκα
παίδων δεκ⌊ὰς ... ἀείδ⌋ει[81]

97 μ[ὲν οὐχί Weil, ·μ[έγ' αὐδῶ Wilamowitz, μ[ὲν αὐδά Von der Mühll, μ[ὲν οὐδέν Page 97
99 δεκ[ὰς ἅδ' Wilamowitz, δεκ[ὰς οἳ' Blass, δέκ' [ἔχοισ' van Groningen ἀείδ]ει Blass
100 suppl. Blass

Als sicher darf angenommen werden: 1. Das Subjekt des letzten Priamel-Gliedes und damit der Prädikate ἀοιδοτέρα (sc. ἐστίν) und ἀείδ]ει kann nur Hagesichora sein (ἁ δὲ ... v. 96)[82]. 2. Da von Hagesichora unmöglich ausgesagt werden kann, dass sie die Sirenen übertrifft[83] – was auch durch den Begrün-

Κολαξαῖος δραμήται, dazu Anm. 63) sowie die Möglichkeit, dass in v. 93 eine Konstruktion mit δ[εῖ vorliegt, wie χρή beim folgenden Beispiel v. 94. Der Sinn des Verses ist bei aller Unsicherheit der Ergänzung doch klar. Nur auf der Basis des Priamelcharakters der Partie kann wohl eine plausible Lösung gefunden werden. – Auswahl der zahlreichen Ergänzungsvorschläge bei Page 96, Garzya 69.

80b κ[ἠ]ν νᾶϊ ersetzt den Ausdruck καὶ τοὺς ναύτας, den man analog zu [... οἱ ἵπποι v. 93 und νεάνιδες v. 90 erwarten würde. Das καί vor ἐν νᾶϊ deutet wohl auf diese Bezugsebene hin: «auch auf dem Schiff (die Mannschaft), sc. wie der Mädchenchor (in der Orchestra) und das Pferdegespann (auf dem Rennplatz)». μάλιστα gehört zu ἀκούην, wie v. 87 zu ϝανδάνην ἐρῶ.

81 Schol. A paraphrasieren v. 98/99 mit φησὶν οὖν τὴν χορηγὸν ... ἀντὶ ἕνδεκα ῑα ἄιδειν δέκα ῑ. Danach steht für v. 95 Ende ἀντ⌊ὶ δ' ἕνδεκα, für v. 99 δεκ⌊ὰς ... ἀείδ⌋ει fest. Da die Scholienangabe den Wert eines Zitates besitzt, scheint es gerechtfertigt, die entsprechenden Ergänzungen mit dem Zeichen ⌊ ⌋ einzusetzen.

82 ἁ δέ v. 96 auf den Chor zu beziehen, mit Annahme von später folgendem, gleichsam anaphorischem Subjekt δεκὰς [ἅδ'] v. 99, wie Page 96, ist, abgesehen von der sprachlichen Härte, auch sachlich unmöglich, namentlich weil dann auch das folgende φθέγγεται [...ὥτ'...] κύκνος auf den sprechenden Chor bezogen werden müsste, was einen eklatanten Widerspruch zu v. 86f. λέλακα γλαύξ ergibt und ganz gegen das Leitmotiv der für Hagesichora enkomiastischen Synkrisis verstossen würde, die das understatement der Chormädchen gegenüber ihren Chorleiterinnen voraussetzt. Die Klimax der Priamel kann nur die Chorleiterin bilden. Die Scholien haben offensichtlich die χορηγός als Subjekt von ἀείδει aufgefasst (vgl. Anm. 81).

83 Auszuschliessen ist die Ergänzung ἀοιδοτέρα· μ[έγ' αὐδῶ (Wilamowitz 258 Anm. 1) «sie singt schöner als die Sirenen, was viel sagen will – σιαὶ γάρ». Der Gedanke wäre geradezu blasphemisch, namentlich in einem Chorlied, dessen Moral die Warnung vor Überheblichkeit gegen die Götter ist und dessen Chor mit Blick auf seine Anführerin das εὔφρονα εἶναι für sich beansprucht (vgl. S. 6f. zu v. 35ff.). Von der Mühlls Lesung μ[ὲν αὐδά (Mus. Helv. 15, 1958, 83, dort ohne weitere Erklärung), der sich West[1] 200 und Cuartero[2] 71 Anm. 178 anschliessen, ergibt einen zur Priamel unstimmigen Sinn, indem als drittes Glied nicht die

dungssatz σιαὶ γάρ ausgeschlossen wird –, drängt sich als einzig mögliche Ergänzung von v. 97 die Negation ἀοιδοτέρα μ[ὲν οὐχί auf[84], die das notwendige Entsprechungsglied in ἀντ[ὶ δ' ... ἀείδ]ει v. 97f. hat. Es ergibt sich danach der Sinn:

«Sie aber übertrifft zwar nicht die Sirenen an Sangesgabe – denn sie sind ja Göttinnen –, doch sie singt ἀντὶ ἕνδεκα παίδων ... δεκάς.»

Die Crux in diesen Versen sind die Zahlen Elf und Zehn. Über deren genaueren Sinn gehen die Meinungen seit je weit auseinander[85]. Mit Sicherheit kann man nur sagen, dass, falls Hagesichora Subjekt von ἀείδ]ει ist (wozu es praktisch keine Alternative gibt), das Wörtchen davor nur ὡς lauten kann:

98 ἀντὶ δ'⌊ἕνδεκα
παίδων δεκ⌊ὰς [ὡς] ἀείδ⌋ει

«doch sie singt gegenüber elf Mädchen[86] wie eine Zehnerschaft»[87].

Chorführerin (entsprechend dem Leitpferd und dem Steuermann) hervorgehoben würde, sondern der Chor sich selbst in bescheiden-lobendem Sinne erwähnte («denn bessere Sängerin ist die Stimme der Sirenen, sind sie doch Göttinnen, während diese Zehnerschaft [δεκ[ὰς ἅδ'] anstelle der elf [sc. Sirenen] singt» Cuartero² 27). Die Verwendung des Artikels in so weiter Sperrung (ἁ δὲ .../... αὐδά) widerspricht ganz dem sonstigen Gebrauch in der archaischen Zeit, abgesehen davon, dass sich hier schwerlich eine Begründung für die Verwendung des Artikels finden liesse, der bei Alkman noch vorwiegend deiktisch ist (vgl. Anm. 55). Schliesslich müsste um dieser Deutung willen (wie bei Page 97f., der die noch ausgefallenere Verbindung ἁ δέ ... v. 96 mit δεκ[άς v. 99 für möglich zu halten scheint) die nirgends belegte Zahl 11 für die Sirenen angenommen werden. Der Einwand von Cuartero l.c., Hagesichora könne, auch konzessiv, nicht als ἀοιδοτέρα bezeichnet werden, da sie als Chorleiterin nicht singe, sondern nur dirigiere, ist eine petitio principii. Eine Chorleiterin ist auf jeden Fall auch eine ἀοιδῆς ἐξάρχουσα.

84 So zuerst H. Weil in Journal des Savants 1896, 509.

85 Zu den verschiedenen Thesen vgl. Page 97ff., Rosenmeyer 351f.

86 παίδων ist mit ἀντί zu konstruieren. ἀντί kann hier nicht 'anstatt', aber auch nicht 'gegen' heissen, wie manche der Gegenchor-These zuliebe anzunehmen geneigt waren, indem sie einen 11er- mit einem 10er-Chor (bei Lesung δεκ[ὰς ἅδε = unser Chor) antreten liessen: ἀείδειν im Sinne des Agons oder Amoibaions mit jemandem hat immer πρός oder ποτί, nie ἀντί, wie etwa der Gebrauch bei Theokrit deutlich zeigt (vgl. Page 98 Anm. 2; Rosenmeyer 352). ἀντί ist hier örtlich verwendet, wie in der Rechtsformel ἀντὶ τὸ ἀρχὸ auf einer lokrischen Inschrift des 6./5. Jhdts. v. Chr. (Bull. Corr. Hell. 87, 3) und ἀντί μαρτύρων Leg. Gort. 1, 40 (und seit dem 5. Jhdt. geläufig); in der epischen Dichtersprache war formelhaftes ἀντὶ ἐμεῖο, ἄντ' Αἴαντος eingebürgert, das als Ausgangspunkt für Konstruktionen mit lokalem ἀντί 'gegenüber' dienen konnte, auch wenn historisch gesehen dort ein ἀντί(α) bzw. ἄντ(α) ursprünglich vorlag, wie heute angenommen wird. Für ἀντὶ muss die lokale Bedeutung 'angesichts, vor Augen, gegenüber' als die ursprüngliche angenommen werden. Sie hat sich seit Homer vor allem in Komposita erhalten (cf. Schwyzer, *Gr. Gr.* I 441ff.). Richtige Übersetzung unserer Stelle bei Schwenn 310 «Gegenüber elf Mädchen singt sie wie eine Zehnerschaft».

87 Die Wortform δέκ[α statt δεκ[άς in der Lücke unterzubringen, scheint, will man nicht auch hier Vergleich ohne ὡς annehmen, kaum möglich. Der Begriff δεκάς in musischer Verwendung kam im Schlussteil von Kallimachos' Aitienprolog vor (cf. Schol. fr. 2a 5ff. und Schol. Lond. 41ff. Pf.). Er bezeichnete vermutlich die neun Musen mitsamt dem Musegeten Apollon (dazu vgl. Verf., *Kallimachos-Interpretationen II: Der Epilog zu den Aitien*, Philologus 101, 1957, 252 Anm. 4). An diese δεκάς, falls sie als vorkallimacheisch angenommen werden

Was soll das aber nun heissen? Inmitten des Waldes von teilweise wilden Hypothesen, die über diese Verse vorgetragen worden sind, ragt eine beiläufig geäusserte Vermutung[88] hervor, dass hinter der rätselhaften Formulierung eine sprichwörtliche Redensart stehen könne. Hier ist wohl der richtige Weg zu einer Lösung gewiesen. In der Tat ist der Ausdruck «singen wie zehn» ein altehrwürdiger Topos der griechischen Dichtung, dem später eine grosse, mit Vervielfältigung der Zahl Zehn verbundene Zukunft (seit Vergil) beschieden sein sollte. Man findet ihn zum ersten Mal im berühmten Prooimion zum Schiffskatalog der Ilias B 489 belegt, also an einer für die Bildtradition der Poesie wichtigen Stelle:

Um die Grösse der Gedächtnisleistung und Sangeskraft zu unterstreichen, die für den Vortrag des Heldenkatalogs erforderlich ist, trägt der Sänger den Gedanken vor: «Selbst wenn ich ein noch so überdurchschnittlicher Sänger wäre – ohne die Hilfe der Musen, die eben göttliche Wesen sind, könnte ich es nicht schaffen.» Der erste Teil dieses Gedankens wird in die bildstarke Formel gebracht:

> οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἶεν,
> φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνείη

«Selbst wenn ich zehn Zungen und zehn Münder hätte (d. h. die Gabe von zehn Sängern), und eine unerschütterliche Stimme und eine Lunge von Erz ...»

Die Parallele zum letzten Glied der Partheneion-Priamel ist beachtlich. Auch hier wird die Meistersängerin Hagesichora als solche dadurch gekennzeichnet, dass sie «wie zehn zusammen» singen kann, und auch diese so überdurchschnittliche Sängerin wird nur noch übertroffen von der Sangeskraft göttlicher Sängermeisterinnen, der Sirenen, die ja den Musen ihrer Funktion nach sehr nahe stehen, gerade bei Alkman (fr. 30 P ἁ Μῶσα κέκλαγ' ἁ λίγηα Σηρήν)[89]. Dass Alkman in der Klimax der Priamel, die gleichzeitig einen Höhe-

könnte, ist an unserer Stelle wegen der vorangehenden Einschränkung gegenüber den Sirenen nicht zu denken; es sei denn, man akzeptiere die Lesart von Wilamowitz für v. 96 (vgl. Anm. 83) und verstehe «sie singt schöner als die Sirenen, was viel sagen will (denn sie sind Göttinnen), sie singt gegenüber der Chor-Elf wie die neun Musen und Apoll» – eine (abgesehen von sprachlichen Bedenken) für Alkman kaum vorstellbare Hyperbel. – [ὡς] dem Bezugswort nachgestellt wie v. 54 χρυσὸς ὡς, wogegen ὥτε vorangestellt wird mit deutlichem Bezug auf die Verbalhandlung (41 ὁρῶσ' ὥτ' ἄλιον, 100 φθέγγεται ... ὥ[τ' ἐπὶ] Ξάνθω ῥοαῖσι κύκνος, cf. fr. 82 λῦσαν ... νεάνιδες ὥτ' ὄρνις ϝιέρακος ὑπερπταμένου). παίδων 99 wohl ἀπὸ κοινοῦ zu ἕνδεκα und δεκάς.

88 Fr. Stoessl 101 Anm. 2.

89 Für die faszinierende Ausstrahlung der Chorleiterin, wie v. 90ff. die Funktion der Hagesichora gegenüber der Mädchenschar geschildert wird (nachdem vorher ihr für die Mädchen verführerischer Charme hervorgehoben worden war, v. 77), war der Vergleich mit den Sirenen (denn einen solchen bedeutet natürlich die Formel «Sie ist zwar nicht besser als die Sirenen, doch ...» ~ «sie ist sirenennahe», sozusagen δευτέρα πεδὰ Σηρηνίδων, vgl. Anm. 58) besonders aussagekräftig. Im Munde der Mädchen bedeutete er ein vielsagendes Kompliment

und Schlusspunkt der Sphragis und damit des ganzen Liedes ist, zum Enkomion der Hagesichora, die den musischen Erfolg des Chorliedes gewährleistet, die Reminiszenz eines berühmten homerischen Prooimion-Topos weckte, scheint für seine Kunst, die immer wieder aus dem Schatz der homerischen Dichtersprache schöpft, charakteristisch.

Für die Realien der Aufführung von Alkmans Partheneion ergäbe sich aus dieser Stelle, dass der Chor die Zahl von elf Choreutinnen (παῖδες) aufwies, denen die Gesangsleiterin Hagesichora vorsteht[90], eine Zahl, die sich genau mit der aus dem Katalog der νεάνιδες v. 64–76 erschlossenen decken würde (vgl. o. S. 38 und Anm. 72)[91]. Beiden Stellen käme die Aussagekraft von Regiebemerkungen zu, wie sie in der Chorlyrik geläufig und gattungsgebunden sind. Mit Hagesichora zusammen käme man für den Chor auf zwölf, mit Agido auf die Gesamtzahl von dreizehn Beteiligten, Zahlen, die an die Praxis des altattischen Dramas erinnern[91a].

Das letzte Glied der Priamel ist nicht in exakter Symmetrie ausgeführt, sondern, wie häufig in Steigerungsreihen, nach einer Art Gesetz der wachsenden Glieder asymmetrisch breit gestaltet und gedanklich auf die Leitlinie der enkomiastischen Synkrisis mit den Chormädchen (παῖδες 99 ~ παρσένος 86,

an Hagesichora. Die epische Schilderung der hinreissenden Stimmkraft der Sirenen (*Od.* μ 39ff.) war wohl allen damals gegenwärtig.

90 Der Ausdruck ἀντὶ ... παίδων «gegenüber, angesichts der Chormädchen» hat eine Parallele (aus der Perspektive der νεάνιδες) in den beiden Hinweisen «da gleich vor uns steht Hagesichora» v. 56 Ἁγησιχόρα μὲν αὔτα und v. 79 Ἁγησιχόρα πάρ' αὐτεῖ (vgl. Anm. 52). In dieser Formulierung der «gegenüber Singenden» käme die Rolle der Hagesichora als 'Vorsängerin' oder 'Dirigentin', wie sie die Priamel betont, gut zum Ausdruck. Sie würde etwa der eines κορυφαῖος entsprechen. Der Begriff χοροστάτις, «die den Chor aufstellt, dirigiert» passt jedenfalls gut dazu, was zusätzlich für dessen Identifizierung mit Hagesichora spricht (vgl. Anm. 53).

91 Dass Hagesichora auch dort der Schar der elf namentlich gegenübergestellt wird (v. 77), bekräftigt die Parallele. Auch dort steht Hagesichora gleichsam ἀντὶ ἕνδεκα νεανίδων. Die homerisierende Formel «wie zehn» gegenüber der Elf des Chores empfahl sich schon wegen des Wortspiels, sie bringt aber natürlich auch die Überlegenheit der Einen zum Ausdruck, die es allein fast mit einer Schar von elf aufnehmen kann, eine Relation, die sich gut in das ständig mitschwebende Leitmotiv der enkomiastischen Synkrisis fügt. Der Scholiast hat anscheinend – ohne über andere Zeugnisse zu den Realien archaischer Choraufführungen zu verfügen – aus unserer (von ihm missdeuteten) Partheneion-Stelle auf die abwechslungsweise Verwendung von 11er- und 10er-Chören für die Zeit Alkmans geschlossen (Schol. A 98 ἕνδ[εκα/ ... διὰ τὸ τὸν χορὸν ὅτε μὲν ἐξ ῑᾱ παρθένων ὅτε δὲ ἐκ ῑ).

91a Die Zahl 12 hätte auch eine bemerkenswerte Parallele im Helena-Epithalamion Theokrits (*Id.* 18), wo der Chor ebenfalls aus zwölf vornehmen Spartanerinnen besteht: Ἔν ποκ' ἄρα Σπάρται ... / παρθενικαὶ θάλλοντα κόμαις ὑάκινθον ἔχοισαι / ... χορὸν ἐστάσαντο, / δώδεκα ταὶ πρᾶται πόλιος, μέγα χρῆμα Λακαινᾶν. Und auch dort wird ausdrücklich betont, dass es sich um einen einheitlichen Chor handelt: ἄειδον δ' ἅμα πᾶσαι ἐς ἓν μέλος ἐγκροτέοισαι / ποσσὶ περιπλέκτοις ... (v. 1–4. 7f.). Der Nachklang der Tradition altspartanischer Mädchenchorlieder, für die Alkman der namhafteste Vertreter war, ist für Theokrit anzunehmen, auch wenn die Hauptquelle zu Theokrits Lied nach den Scholien Stesichoros gewesen sein mag.

νεάνιδες 90) zurückgebogen[92], die von Anfang der Sphragis an bestimmend ist[93], mit dem Tierstimmenvergleich φθέγγεται ὥτε κύκνος (opp. κέκλαγα γλαύξ) aber ihren markanten Abschluss findet[94]. Als motivisch folgerichtiger Ausklang der letzten Liedstrophe lässt sich vom letzten erhaltenen Vers 101 ab etwa denken: «Sie aber mit ihrem liebreizenden Haar[95] [führt uns willig folgende Mädchen (immer) zum Erfolg – gemeinsam mit Agido, unserem herrlichen Licht[96]. Dank und Gruss den Göttern»].

92 Die Tendenz, bei Katalogen das Klimax-Glied breiter und emphatischer zu gestalten, ist auch Regel der späteren Rhetorik (αὔξησις). In der auf Psychagogie beim grossen Publikum ganz besonders angewiesenen Chorlyrik ist die Anwendung dieser Technik im Dienste der enkomiastischen Wirkung offenbar von Anfang an zuhause. In unserem Partheneion lässt sie sich bei der Priamel der letzten Strophe ebenso beobachten wie beim Synkrisis-Katalog der Strophe v. 64–77 (letztes Glied 5 von 14 Versen, v. 73–77); wie im letzteren Fall, so stehen auch sonst die gewichtsetzenden Enkomion-Bilder gerne am Ende einer Strophe (so 45–49 Bild der Agido als Renner in der Herde, 60–64 Bild der Chorführerinnen als Sirius-Stern). – Die Emphase solcher Schlussglieder bringt es mit sich, dass sie bei Katalogreihen gerne aus dem Rahmen der leitenden grammatischen Satzkonstruktion oder gedanklichen Linie fallen, so v. 73 (vgl. Anm. 68) nicht anders als beim dritten Priamelglied; denn logischerweise sollte den Feststellungen: «Auf die Führung durch das Leitpferd – auf die Unterordnung unter den Kapitän kommt es an» folgen: «im besonderen aber kommt es beim Chorlied auf die Leitung durch die Chorführerin und die Disziplin der Chormädchen an»; anstelle dieses Gedankens steht: «Unsere Dirigentin aber ist die allerbeste». Zur Logik der Priameln vgl. T. Krischer, *Die logischen Formen der Priamel*, Grazer Studien 2 (1974) 79.

93 Schon in der ersten Sphragisstrophe ist die Synkrisis Chormädchen–Führerin ausgeprägt: die Mädchen ordnen sich der Agido als «Leitlicht» unter; Agido ragt aus der Schar hervor wie ein Preispferd unter gewöhnlichen βοτά.

94 Agonale Tierstimmenvergleiche zur Hervorhebung der führenden Rolle eines Sängers sind in der griechischen Dichtung traditionell, vgl. Theokr. *Id.* 7, 41 βάτραχος δὲ ποτ' ἀκρίδας ὥς τις ἐρίσδω (ἀείδων) dazu *Id.* 5, 29. 137, Kallim. fr. 1, 14ff. Pf. γέρανος–ἀηδονίς, 30 τέττιξ ὄνος, Verg. *Ecl.* 8, 55 *certent et cycnis ululae.* Zum Motiv der Schwanenstimme als besonderes Lob cf. Page 100, wo der Hinweis auf Horaz als *canorus ales* in *Od.* II 20, 15 zu ergänzen wäre. Vgl. auch Rosenmeyer 352 Anm. 99, der auf die Gemeinsamkeiten des Alkmanschen Partheneions mit der bukolischen Dichtung aufmerksam macht. Die Beliebtheit der Vogelstimmen-Metapher gerade bei Alkman bezeugt das bekannte Fragment 39 P (92 D), wozu sich zuletzt geäussert haben: B. Marzullo, Rh. Mus. 98 (1955) 73, B. Gentili, *Studi in on. V. Falco* (Neapel 1971) 57, C. Gallavotti, Quad. Urb. 14 (1972) 31.

95 Die Erwähnung der ξανθὰ κομίσκα weist auf v. 51–54 χαίτα Ἀγησιχόρας ἐπανθεῖ χρυσὸς ὡς, das Beiwort ἐπίμερος erinnert an v. 77 Ἀγησιχόρα με τείρει. Das einleitende Pronomen ἁ δὲ ... braucht ebensowenig wie in v. 58 ἁ δὲ δραμῆται Personenwechsel zu bedeuten. Es ist hier wie dort mehr fortführend als adversativ, hier wohl im Wechsel des Verbums begründet, das – nach dem Lob von Hagesichoras Sangesgabe – wohl ihre Führerrolle hervorgehoben hat (etwa: ἁ δ' ἐπιμέρωι ξανθᾶι κομίσκαι / ἁγεμών μοι ...]), verbunden mit dem Hinweis auf den Willen der Mädchen, ihr zu folgen, wie es dem Sinne der Priamel entspricht. – Liegt bei Ξάνθω 100 – ξανθᾶι Wortspiel vor?

96 Es darf angenommen werden, dass der Name der Agido am Ende des Sphragis-Teils, dem Eingang entsprechend, wieder erwähnt worden ist. Das würde mit der in dieser Liedpartie befolgten Technik übereinstimmen, die thematischen Abschnitte jeweils mit der gemeinsamen Nennung beider Chorführerinnen abzuschliessen (58ff. Ende der enkomiastischen Synkrisis Agido–Hagesichora, 79ff. der Synkrisis Führerinnen–Chor, beide κατὰ τὸ εἶδος, hier

Abschliessend kann als sichere Grundlage für das Verständnis von Alkmans grossem Partheneion festgehalten werden, dass der Mädchenchor als ein Ganzes im Rahmen einer Kulthandlung auftritt und, angeführt durch zwei hervorragende, ihm als Leitfiguren gegenüberstehende Frauengestalten, zu Ehren einer Lichtgottheit das Festlied in Wort und Gestik aufführt. Dem Enkomion dieses Führerpaares ihrem εἶδος und ihrer Rolle als Leiterinnen der Kulthandlung und des Kultliedes nach gilt das Hauptanliegen des zweiten, Sphragis-Funktion erfüllenden Liedteils. Dieses Lob ist nach einer Technik entwickelt, das man die der enkomiastischen Synkrisis nennen kann. Das Partheneion zeichnet sich in diesem Sinne durch Einheit der Handlung, des Gedankens und der Stimmung aus – eine Einheit, die auch in der formalen Gestaltung deutlichen Ausdruck findet[97]. Dank reicher Verwendung gliedernder Symmetrien und virtuoser Abwandlung konventioneller Formelemente unter starker Anlehnung an homerische Tradition erreicht Alkmans Partheneion ein künstlerisches Niveau, das sich wohl mit jenem der pindarischen Chorlyrik messen kann[98]. Nur aus der Lied-Einheit heraus ist dieses Können zu erfassen.

Ende der Synkrisis κατὰ τὴν τέχνην ἀοιδῆς (Dreier-Gliederung). Es ist bemerkenswert, dass das Führer-Gefolgschaft-Motiv, einmal auf Agido, einmal auf Hagesichora angewandt, Eingang und Ende des Sphragis-Teils einnimmt, ein schönes Beispiel für die in der archaischen Lyrik beliebte Ringkomposition: ἐγὼν δ' ἀείδω / Ἀγιδῶς τὸ φῶς ὁρῶσ' / ὥτ' ἄλιον ... 40ff. (dazu S. 7ff.) hat eine Entsprechung in (ἁ δὲ) ... ἀντὶ δ' ἕνδεκα / παίδων δεκὰς [ὡς] ἀείδει 98f. Die oben erarbeitete Deutung der Verse 40ff. findet sich in der Aufbau- und Motivtechnik des Liedes bestätigt. Auch von dieser Motiv-Bezogenheit her scheint die Annahme berechtigt, dass in den verlorenen Schlussversen Agido neben Hagesichora noch einmal genannt wurde.

97 Der Gesamtbau des Sphragis-Teils ist durch seine Gliederung in motivisch nach Ringkompositionsmanier gefügte strophische Gruppen gekennzeichnet. Er umfasst 5 Strophen, von denen die ersten und die letzten zwei dem direkten Lob der Chorleiterinnen gewidmet sind, die mittlere die Chormädchen vorstellt. Das zusammenhaltende Grundmotiv ist die Synkrisis Führerinnen–Chormädchen. An den Fugenstellen der Hauptabschnitte werden jeweils beide Leiterinnen zusammen genannt. Es ergibt sich danach folgendes Aufbauschema:

		Str. 1:	Agido
	εἶδος		
enkomiastische		Str. 2:	Hagesichora (+ Agido 59–63)
Synkrisis		Str. 3:	Chormädchen
		Str. 4:	Hagesichora (+ Agido 78–81)
	τέχνη		
		Str. 5:	Hagesichora (+ Agido 103f.?)

Die klare thematische Gliederung bestätigt die Existenz vollentwickelter strophischer Einheiten (nach Triaden-Prinzip) bei Alkman, auf die P. Maas, *Griech. Metrik* § 70 und W. Theiler, *Die Gliederung der griech. Chorliedstrophe,* Mus. Helv. 12 (1955) 82 hinweisen.

98 Man findet in Alkmans Partheneion-Sphragis die wichtigsten Kunstmittel pindarischer Stiltechnik angewandt, wie ein Vergleich der hier aufgezeigten τόποι und σχήματα mit den von Dornseiff, *Pindars Stil,* und Bundy, *Studia Pindarica* (oben Anm. 80), beschriebenen zeigen kann. Zu Alkmans Poetik, wie sie sich aus der vergleichenden Betrachtung des Louvre-Partheneions mit dem neuentdeckten POxy 2387 erschliessen lässt, vgl. F. J. Cuartero[1]. Auf Unterschiede zu Pindar und Bakchylides im Aufbau von Alkmans Partheneion (namentlich

Alle in das Lied hineingetragenen Dichorie- und Gegenchor-Theorien erweisen sich als Hemmnis dazu, was nicht besagen will, dass das Lied nicht nach intern antistrophischer Responsion gegliedert zu denken sein mag[99].

Wieweit das Lied selbst den Verlauf der religiösen Zeremonie mimetisch nachzeichnet oder widerspiegelt, mag dahingestellt bleiben[100]. Dass es aber auf

die Folge zweier geschlossener Zyklen Mythos-Aktualität) macht Cuartero² 73ff. aufmerksam.

99 Über die Varianten der Dichorie-Theoretiker orientiert Rosenmeyer 321ff. und Page 59ff. (vorher schon: *The chorus of Alcman's Partheneion*, Cl. Qu. 31, 1937, 94), der die Haltlosigkeit der für Dichorie aus Alkmans Text gezogenen Argumente überzeugend nachweist. – Die Annahme eines Gegensatzes von ἐγὼν μὲν–ἐγὼν δὲ 85–87 beruht auf Missverständnis (vgl. Anm. 78), ebenso die Gleichsetzung des Wechsels von 1. Person Singular und Plural (ἐγὼν ἐμέ opp. ἄμιν ἁμά) mit Wechsel der Sprechenden; vgl. Dornseiff, *Pindars Stil* 81 «das chorlyrische Ich»; M. R. Lefkowitz, *The first person in Pindar*, Harv. Stud. Cl. Phil. 67 (1963) 177. Auffällig ist, dass in unserem Lied das Personalpronomen, mit Sicherheit auf den sprechenden Chor bezogen, beim Nominativ der 1. Person nur im Singular vorkommt (ἐγὼν v. 2, 39, 85, 87), ebenso beim Akkusativ (ἐμέ v. 43, 48); dagegen ist der entsprechende Dativ nur in der Pluralform vertreten (ἄμιν v. 41, 60, 89). Der Grund für diese Verteilung liegt wohl nur in einer sprachlichen Konvention, deren Ursachen nachzugehen eine Studie wert wäre. Für diese Annahme spricht, dass die gleiche Verteilung sich auch in den übrigen Alkman-Fragmenten beobachten lässt: ἐγὼν noch 5mal (fr. 3, 81 P.; 29, 1; 43; 162, 1 a 112 und b 4: in den drei letzten Fällen allerdings nicht sicher, ob der Chor oder der Dichter spricht), dagegen nur 1mal ἁμές (fr. 36, unsicher, ob Chor); demgegenüber ἄμιν noch 2mal (fr. 37 a 1; b), während für ἐμοί kein auf den Chor bezüglicher Fall vorliegt (fr. 106 der Dichter, 58, 2 dat. eth., 1, 74 ausserhalb der Chorhandlung). Im Genitiv (der im Partheneion nicht vorkommt) ist bei Alkman nur die Pluralform ἁμέων/ἁμῶν belegt (fr. 10b, 16; 38, 1). – Auch die für die Dichorie-These ausgenutzten Begriffe δραμῆται, μάχονται und ἀμύναι erweisen sich dazu als unbrauchbar (vgl. Anm. 63, 66, 68). – Der alexandrinischen Philologie war von alternierenden Halb- oder Gegenchören in unserem Partheneion nichts bekannt, dem Papyrus nach zu schliessen, der trotz reicher Anwendung von Lesezeichen keine einen Personenwechsel anzeigenden παράγραφοι setzt. Der Versuch Rosenmeyers, die alte Dichorie-These in der abgeschwächten Form einer Amoibaion-Theorie wieder aufzufrischen, kann kaum überzeugen. – Einen Kompromiss zwischen der Monochorie- und der Dichorie-Auffassung versucht Adrados mit der These, dass in Alkmans Partheneion der Agon zwischen dem Chor der Agido (der den erhaltenen Liedteil singe) und jenem der Hagesichora (= «Plejaden»-Chor) beschrieben werde (der in der Zukunft liege). Diese These stützt sich weniger auf Textinterpretation als auf allgemeine religionsgeschichtliche und chortechnische Überlegungen und auf Indizien von aussen her (darunter Analogien zu Alkm. fr. 3 P); die Arbeit trägt kaum etwas zum besseren Verständnis des Liedtextes selbst bei. Nützlicher ist dagegen die als fortlaufend kommentierende Texterklärung angelegte Studie von Cuartero², die auf Grund einer vorsichtig abwägenden Bestandesaufnahme bisheriger Forschungsergebnisse zur Annahme der Choreinheit für Alkmans Partheneion neigt.

100 Dass μιμεῖσθαι zu den charakteristischen Aufgaben archaischer Chordichtung gehörte, wird in der Sphragis des homerischen Apollonhymnus (162ff.) mit Bezug auf ein von κοῦραι Δηλιάδες aufgeführtes Partheneion-Lied vermerkt (vgl. Dornseiff² 8f.). – Als Indiz dafür, dass Alkmans Partheneion an die Lichtgottheiten am frühen Morgen oder kurz vor Sonnenaufgang aufgeführt wurde (so u.a. Schwenn 29, der an die Mädchentänze vor der Panathenäenprozession erinnert), können (aber müssen nicht) betrachtet werden: v. 41ff. die Beschwörung der Sonne, dem Chor zu erscheinen, durch Agido; die Bezeichnung der Gottheit,

diese Zeremonie laufend Bezug nimmt, sich also als primär kultisches Lied versteht, das eine sakrale Handlung begleitet und kommentiert, ist nicht zu bezweifeln und kann – wenn man die Aussagen des Textes beim Wort nimmt – nicht deutlich genug gegenüber neueren Versuchen betont werden[101], den kultischen Gehalt des Partheneions zugunsten eines rein profanen Anliegens oder einer poetischen Fiktion zu verdrängen[102]. Wenn im aktuellen Teil des Liedes, worin der Chor sich und seine Anführerinnen in sphragis-artiger Form vorstellt, das Schwergewicht auf die enkomiastische Hervorhebung der Qualitäten der Chorleiterinnen mit einem ins Galant-Erotische gleitenden Unterton gelegt erscheint, so braucht das mit dem Hauptanliegen des kultischen Götterliedes keineswegs in Widerspruch zu stehen. Die Verbindung beider Elemente gehört vielmehr zum Stil archaischer Kultdichtung, wie er nicht nur in den Parthenien, sondern auch in den ältesten Götterliedern, so in der Sphragis des alten Apollonhymnus, anzutreffen ist. Humor gehört auch dort zur religiösen Muse.

der der Chor Gaben darbringt und mit seinem Lied sich wohlgefällig erweisen will, als «Gottheit des anbrechenden Tages» (Ὀρθρία v. 61) und «Gottheit der Morgendämmerung» (Ἀῶτις v. 87); der Vergleich der Chorführerinnen ('πεληάδες') mit dem Sirius-Stern (v. 63f., vgl. Anm. 66).

101 Es sei an die treffenden Worte von Diels 369 erinnert, die auch heute noch grundsätzliche Gültigkeit beanspruchen: «Denn es ist doch für den, der antike Religionsempfindung nachzufühlen versteht, kaum zweifelhaft, dass die Vorzüge der beiden Chorführerinnen nur deswegen so beredt gepriesen werden, weil sie das Herz der Tanz und Schönheit liebenden Göttin zu rühren, ihren Zorn zu sänftigen vorzüglich geeignet sind. Hierdurch erst ... wird das unsichtbare Band deutlich, das die scheinbar ziellosen Scherze des profanen Teils mit dem heiligen Liede selbst verknüpft, und die Wendung zum ernsten Zwecke des ganzen Partheneions τᾶν εὐχὰς σιοὶ δέξασθε· δυᾶν (Diels las so statt σιῶν) γὰρ ἄνα καὶ τέλος wird nun verständlicher». Die Leugnung des sakralen Hauptzweckes des ganzen Partheneions gehört zu den Rückschritten der Forschung in der Interpretation des Alkman-Liedes.

102 Dazu gehören vor allem die Betrachtungen von Marzullo, Pavese und Rosenberg. So sehr die Hervorhebung des spielerisch erotischen Elementes des archaischen Partheneions (gefördert durch den neuen Fund POxy 2387, vgl. W. Peek, *Das neue Alkman-Partheneion*, Philologus 104, 1960, 163) gegenüber einer allzu einseitig religiös-kultischen Sicht mancher früherer Interpreten zu begrüssen ist, so falsch wäre es, die Relevanz der sakralen Zeremonie zum Verständnis des Liedes zu unterschätzen oder gar zu übersehen. Dazu sollte man sich auch nicht durch die Schwierigkeit, die Realien des Festes genau zu erfassen (vgl. van Groningen 260f.), verleiten lassen und nun versuchen, alles ins Familiär-Erotische umzudeuten. Vom Partheneion POxy 2387 ist zu wenig erhalten, um sich in dieser Hinsicht über Sinn und Ziel des ganzen Liedes im Vergleich mit unserem Partheneion ein klares Bild machen zu können. Eine Berichtigung der hier geschilderten Tendenz zur 'Profanierung' unseres Kultliedes versucht Nicastri (früher vor allem Schwenn); Diels' Hypothese vom «Sühnelied» geht zu weit. Ein erotisches Dreiecksverhältnis Chor-Agido-Hagesichora als Leitmotiv der Liedpartie 36–105 wird neuerdings mit ungenügender Begründung von Halporn angenommen, dessen Texterklärung in keinem Punkte einen Fortschritt bringt. Vollends missglückt scheint mir der ebenso phantasie- wie konjekturfreudige Versuch Griffiths', Alkmans Partheneion als Hochzeitslied nach Art sapphischer Epithalamien mit Agido als Braut und Hagesichora als Halbgöttin Helena (sowie dem Dichter Alkman als Schwan v. 100f.) zu erweisen.

Anhang

I. Verzeichnis der nur mit dem Verfassernamen zitierten Literatur

F. R. Adrados, *Alcmán: El Partenio del Louvre, Estructura e interpretación*, Emérita 41 (1973) 323.
H. L. Ahrens, *Das alkmanische Partheneion des Papyrus*, Philologus 27 (1868) 241. 577.

Th. Bergk, *Alkmans Hymnus auf die Dioskuren*, Philologus 22 (1865) 1.
F. Blass[1], *Zu Alkman*, Rh. Mus. 23 (1868) 545.
F. Blass[2], *Das ägyptische Fragment des Alkman*, Hermes 13 (1878) 15.
F. Blass[3], *Zu Bergks Poetae Lyrici*, Rh. Mus. 40 (1885) 1.
C. M. Bowra, *Greek lyric poetry from Alcman to Simonides* (Oxford 1936. 1961[2]. 1964[3]).
B. ten Brink, *Alcmanica nuper reperta*, Philologus 21 (1864) 126.
A. P. Burnett, *The race with the Pleiades*, Cl. Phil. 59 (1964) 30.

W. Christ, *Zu dem alkmanischen Partheneion*, Philologus 29 (1870) 211.
F. J. Cuartero[1], *La poética de Alcmán*, Cuad. Fil. Clás. 4 (1972) 367.
F. J. Cuartero[2], *El Partenio del Louvre*, Bol. Inst. Estud. Helénicos 6 (1972) 23.

J. A. Davison, *Alcman's Partheneion*, Cl. Qu. 15 (1965) 176.
J. Devereux[1], *The Kolaxaian horse of Alkman's Partheneion*, Cl. Qu. 15 (1965) 176.
J. Devereux[2], *The Enetian horse of Alkman's Partheneion*, Hermes 94 (1966) 129.
H. Diels, *Alkmans Partheneion*, Hermes 31 (1896) 339.
Fr. Dornseiff[1], *Alkmans Mädchenlied für Orthia*, Antike 9 (1933) 121.
Fr. Dornseiff[2], *Die archaische Mythenerzählung* (Berlin 1933).

A. d'Errico, *Il Partenio di Alcmane*, Ann. Fac. Lett. Filos. Univ. Napoli 7 (1937) 339.

A. Farina, *Studi sul Partenio di Alcmane* (Neapel 1950).

F. A. Garvie, *A note on the deity of Alcman's Partheneion*, Cl. Phil. 60 (1965) 185.
A. Garzya, *Alcmane, I frammenti* (Neapel 1954).
A. Griffiths, *Alcman's Partheneion: The morning after the night before*, Quad. Urbin. 14 (1972) 7.
B. A. van Groningen, *The enigma of Alcman's Partheneion*, Mnemosyne III 3 (1935/36) 241.

J. W. Halporn, *Agido, Hagesichora and the chorus:* Antidosis, Festschr. W. Kraus, Wien. Stud. Beih. 5 (1972) 128.

P. Janni[1], *Interpretazioni di Alcmane*, Riv. Fil. Istr. Cl. 40 (1962) 180.
P. Janni[2], *Agido e Agesicora*, Riv. Fil. Istr. Cl. 42 (1964) 59.
H. Jurenka[1], *Der ägypt. Papyrus des Alkman*, Sitz.Ber. Wien. Akad. 135 (1896) 1.
H. Jurenka[2], *Epilegomena zu Alkmans Partheneion*, Philologus 56 (1897) 399.

R. C. Kukula, *Alkmans Partheneion*, Philologus 66 (1907) 204.

D. L. Lipourlis, Ἄρτεμις Ὀρθρία, Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς φιλ. Σχολ. Πανεπιστ. Θεσσαλ. 10 (1968) 365.

B. Marzullo, *Il primo Partenio di Alcmane*, Philologus 108 (1964) 174.

L. Nicastri, *Riflessioni critiche sul Partenio I di Alcmane*, Ann. Fac. Lett. Filos. Univ. Napoli 10 (1963/64) 7.

W. A. A. van Otterlo, *Beiträge zur Kenntnis der griech. Priamel,* Mnemosyne III 8 (1939/40) 149.

D. L. Page, *Alcman, The Partheneion* (Oxford 1951).
D. L. Page[1], *The chorus of Alcman's Partheneion,* Cl. Qu. 31 (1937) 94.
C. O. Pavese, *Alcmane, Il Partenio del Louvre,* Quad. Urbin. 4 (1967) 113.
W. Peek, *Das neue Alkman-Partheneion,* Philologus 104 (1960) 163.

E. Risch, *Die Sprache Alkmans,* Mus. Helv. 11 (1954) 20.
Th. G. Rosenmeyer, *Alkman's Parthen. I reconsidered,* Gr. Rom. Byz. Stud. 7 (1966) 321.

F. Scheidweiler, *Zu Alkmans Partheneion,* Rh. Mus. 93 (1950) 242.
F. Schwenn, *Zu Alkmans grossem Partheneion-Fragment,* Rh. Mus. 86 (1937) 289.
Fr. Stoessl, *Leben und Dichtung im Sparta des 7. Jahrhunderts,* Eumusia, Festschrift E. Howald (Zürich 1947) 92.

M. Treu[1], *Von Homer zur Lyrik* (München 1955).
M. Treu[2], s.v. *Alkman* in: RE, Suppl. XI (1968) 19.

G. Viansino, *Notes sur Alcman,* Rev. Et. Anc. 76 (1974) 223.
W. Vollgraff, *Ad Alcmanem,* Mnemosyne (1921) 426.

W. W. Warren, *The Partheneion of Alkman,* Am. Journ. Phil. 33 (1912) 57.
M. L. West[1], *Alcmanica II: The Louvre Partheneion,* Cl. Qu. 15 (1965) 194.
M. L. West[2], *Melica: Alcman 1, 60–63,* Cl. Qu. 20 (1970) 24.
U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Der Chor der Hagesichora,* Hermes 32 (1897) 251.

Weitere Literatur bei Page IX f. (bis 1950). Überblicke über die neuere Alkmanforschung bei:
G. M. Kirkwood, *A survey of publications on Greek lyric poetry 1936–1952,* Class. Weekly 47 (1953/54) 32. 49.
D. Gerber, *A survey of publications on Greek lyric poetry since 1952,* II, Class. World 61 (1968) 317. III: ibid. 70 (1976) 95.

II. Verzeichnis der behandelten lexikalischen (a) und grammatikalisch-kompositorischen (b) Besonderheiten von Alkmans Partheneion

(Zahlen in Klammern = Verszahl, S = Seite, A = Anmerkung)

(a)

ἀείδω (39) A 20, 27
ἄμ' (81) A 46
ἄμιν (41) S 18, A 42, 50
ἀμύναι (65) A 66, 68
ἀντί (98) A 86, 90
αὐτά (45, 86) S 25f., A 78
αὐτῶς (93) A 80a
Ἀῶτις (87) A 51

δεκάς (99) S 46ff., A 77, 81, 87
δευτέρα (58) S 29ff., A 59, 76, 89
δραμήται (59) A 63

ἕνδεκα (98) A 77, 81
ἐπαινῆν – μωμήσθαι (43) A 54
εὔφρων (37) S 6f., 16, A 7, 29

ϝε (41) A 16, 20, 25

θωστήρια (81) A 47, 48

Ἰβηνῶι (59) A 62, 63
ἰρήνα (91) A 29, 50

κλεννά (44) S 23ff., A 54c, 54f
κύκνος (101) A 94, 102

μαρτύρομαι (42) A 41, 43, 44
μάχονται (63) A 66

νιν (44) A 54
ξανθά (101) A 95

ὄλβιος (37) A 38
Ὀρθρία (61) A 49, 51
ὁρῶ/σ' (40/1) S 7ff., A 20, 25, 32, 37, 42
ὄρω/ρ' (40/1) A 12, 13, 25
οὐδὲ-τε-καὶ-τε (73–7) A 73a
οὔτε-οὔτε (64/6) A 68

πεληάδες (60) A 64, 65
πόνων ἰάτωρ (88) A 50

ῥα (41) A 17, 25

σήριον (63) A 66
Σηρηνίδων (96) A 58, 89

τείρει (77) S 39ff., A 72, 75

φαίνην (43) A 41, 42
φᾶρος (61) A 49
φῶς (40) S 13ff., A 22, 31, 32, 33, 35, 36

χοραγός (44) A 53
χοροστάτις (84) A 53, 90

ὑποπτεριδίων ὀνείρων (49) A 54b

ὡς A 87
ὥτε (41) A 12, 87

(b)

Ainos S 39ff., A 73
Anreden A 53, 76
Aorist, gnomischer A 50, 79
Artikel, deiktisch, possessiv, typisierend S 24, A 55, 63, 64, 82, 83
Assonanz A 35
Asyndeton A 19
αὔξησις A 92

Dativ, assoziativer A 63
δέ, fortführendes A 4, 6, 54, 79, 95

Enkomion-Topoi S 25ff., 30f., 36ff., A 59, 91, 93, 98
Eponymie von Gottheiten A 51

Gleichnis S 26, A 54e
Gnome S 6f.

Ich-Wir, chorlyrisches A 78, 99

Katalog S 36ff., 44f., A 68, 73a

μέν -δέ, fortführende Verbindung A 57, 79, 99
Metaphernhäufung A 63
Metrische «Unsauberkeiten» A 25
Mimesis A 100

Namen, sprechende S 22, 44f., A 53

Objektwiederholung (fehlende) A 18
ὁρᾶν m. Infinitiv A 39

Polarer Ausdruck S 27, A 54c
Priamel S 44ff., A 80, 92

«Reflexives» Demonstrativum A 54
Ringkomposition S 12, 23, A 96, 97

Sphragis S 1, A 9
Strophenbau A 25, 98
Symmetrien im Liedbau A 97
Synkrisis S 38ff., A 93, 97

τε γάρ, illustrierendes A 80
Tierstimmen-Vergleiche A 94

Übergänge, gliedernde S 6f., 50ff., A 97

Wachsende Glieder S 48f., A 92
Wackernagelsches Gesetz A 42