

Zeitschrift: Entretiens sur l'Antiquité classique
Herausgeber: Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique
Band: 14 (1968)

Artikel: Die Kunst der Variation im hellenistischen Liebesepigramm
Autor: Ludwig, Walther
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-660873>

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: 04.04.2026

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

V

WALTHER LUDWIG

Die Kunst der Variation im
hellenistischen Liebesepigramm

DIE KUNST DER VARIATION IM HELLENISTISCHEN LIEBESEPIGRAMM

In keiner literarischen Gattung der Antike spielt die Kunst der Variation wohl eine so grosse Rolle wie in der hellenistischen Epigrammatik. Natürlich gibt es in den verschiedensten Dichtungen immer wieder Rückgriffe auf und Abwandlungen von Früherem. Aber nirgends gehört das Variieren so sehr zum Wesen der Dichtung, nirgends finden sich so oft Gedichte, die nichts anderes sein wollen als eine Variation, wie bei den Epigrammen der hellenistischen Zeit, wobei die Verfasser jeweils bei ihren Lesern die Kenntnis des literarischen Vorbilds voraussetzen und das sekundäre Epigramm nur dann voll verstanden werden kann, wenn das primäre als Hintergrund gegenwärtig ist.

Ich sehe vor allem drei Gründe für diese Erscheinung. Im Grab- und Weiheepigramm hatte sich seit früher Zeit ein typisches Formular herausgebildet, das man aus praktischen Gründen immer wieder anwandte. Für den einzelnen Fall hatte man nur die geeignete Formel zu wählen. Gegebenenfalls wandelte man sie den besonderen Bedürfnissen entsprechend ab oder gestaltete, wo Neigung und Befähigung bestand, Einzelnes neu und individuell. Man « variierte » also seit je. Zu den literarischen Variationen der hellenistischen Zeit besteht jedoch ein wesentlicher Unterschied. Man übernahm die geprägte Formel, änderte nach den Umständen und gewann so auf einfache Weise ein neues Epigramm, das seine Aufgabe auf dem betreffenden Grab oder Weihgeschenk erfüllte. Wer er las, mochte sich zwar der Formelhaftigkeit gewisser Wendungen erinnern, aber er brauchte in aller Regel nicht an ein bestimmtes Vorbild zu denken, um die vor ihm befindliche Inschrift den Intentionen ihres Verfassers gemäss aufzunehmen. Rückgriff und Abwandlung waren durch ihren praktischen Nutzen motiviert, ein sachge-

rechtes Verständnis verlangte nicht, dass sie als solche gewusst wurden. Der Schritt dazu musste aber naheliegen, als man begann auch fiktive Grab- und Weiheepigramme zu komponieren und sie gesammelt in Büchern zirkulieren zu lassen. Sobald das Epigramm sich von seiner realen Zwecksetzung löste, musste sich die Aufmerksamkeit mehr seinen formalen Qualitäten zuwenden und die Variation bewusste und gewürdigte Kunst werden, was dann aber auch wieder nicht ohne Rückwirkung auf die inschriftlichen Epigramme bleiben konnte.

Eine zweite Wurzel hat die epigrammatische Variationskunst in den Spielen beim Symposion. Dort war das sogenannte erotische Epigramm des Hellenismus um die Wende vom vierten zum dritten Jahrhundert entstanden, als man in Ionien die alte und lange vernachlässigte kurzelegische Gelagepoesie erneuerte. Diese Gedichte dienten ursprünglich zur Unterhaltung der beim Symposion versammelten Freunde und bewahrten diesen Charakter, auch wenn sie später in einem Gedichtbuch verbreitet wurden. Entscheidend war ihre Funktion, ihr Vortrag im geselligen Kreis. Bei derartigen Gelegenheiten konnte man derbe Obszönitäten und leidenschaftliche Liebeserklärungen gleichermaßen äussern. Beide müssen aus der Stimmung des Augenblicks verstanden werden. Der spielerische, oft ironische Grundton fehlt nie ganz. Wir vernehmen, auch wenn der Dichter in unglücklicher Liebe von Verzweiflung und Todessehnsucht spricht, nicht die Konfessionen einer einsamen Seele, sondern Verse, die in einem Kreis von Freunden vorgetragen wurden, welche mit verständnisvoller Neugier und intimer Neckerei die *Amour* des Betroffenen lächelnd oder lachend verfolgten, vor allem aber als Kenner auf die Feinheiten der Gedichte achteten und sich an ihnen freuten. Daraus ergab sich auch leicht, dass sich einer dem anderen mit einer Variation anschloss — ein Kompliment, zugleich ein Wettstreit um das hübscheste und eleganteste Gedicht. Das erotische Epigramm fügte sich so in den Kreis

der Unterhaltungsspiele, wie sie beim Symposion seit langem üblich waren. Man hatte dort gerne einen Auftrag reihum gehen lassen — sei es, dass die Teilnehmer ein Lied zu singen oder eine Rede (vielleicht auf Eros) zu halten hatten, sei es, dass sie Rätsel lösten oder einfach würfelten. Auch Grabepigramme auf homerische Helden konnten da z.B. improvisiert werden. Das erotische Epigramm ist dadurch seinem Ursprung nach bewusstes Variationspiel. Nicht erst eine spätere Dichtergeneration hat die Muster berühmter Vorgänger zu variieren unternommen, sondern diese Epigramme lebten von Anfang an in dem Echo, das sie beim Symposion fanden, in den Variationen, die sie dort bei anderen Dichtern herausforderten.

Die Kunst der Variation blieb ein Charakteristikum der Gattung auch als nachgeborene Dichter die Epigramme nur noch aus Buchrollen und nicht mehr am gemeinsamen Tisch kennenlernten. Das ganze dritte Jahrhundert hindurch knüpft ein Dichter an den anderen an, oder er greift oft auch auf die älteste Form zurück. Asklepiades, Poseidippos, Hedylos, Kallimachos, Dioskorides und Rhianos, um nur die wichtigeren zu nennen, stehen so in einer zusammenhängenden Entwicklungslinie. Natürlich gibt es auch eine gemeinsame Motivik und Ausdrucksweise, die nicht auf lineare Abhängigkeit eines Gedichtes von einem anderen zurückgeführt werden können, und natürlich haben alle diese Dichter immer wieder auch neue Themen aufgegriffen, aber keiner versäumte durch eine oder mehrere direkte Variationen seine Kunst zu zeigen und seinen Vorgängern zu huldigen. Es bleibt dunkel, weshalb diese Kette zu Anfang des zweiten Jahrhunderts plötzlich abgerissen ist. Meleager fand jedenfalls keine erotischen Epigramme namhafter Autoren aus dieser Zeit, die er in seinen Kranz hätte aufnehmen können. Als um 100 v. Chr. jedoch diese Art des Epigramms durch ihn eine Renaissance erlebt, ist sie mehr als je eine Kunst der Variation, vor allem der alten Vor-

bilder aus der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts, und Meleager hat oft Vorbild und Variation in seinem Kranz nacheinander gestellt, um dem Leser die Beziehungen sofort ins Auge springen zu lassen.

Das dritte ausschlaggebende Motiv für die Variationsfreudigkeit der hellenistischen Epigrammatiker aber dürfte in der zu dieser Zeit allgemein herrschenden Kunstauffassung zu suchen sein, im poeta doctus-Ideal, im anspielungsreichen Dichten für literarische Kenner. Die frühere, archaische Dichtung war zur klassischen geworden. Ebenso wie Kallimachos ein Vergnügen daran hatte, in Arats Phainomena die hesiodischen Züge und die Nachklänge der homerischen Sprache zu entdecken, oder wie er selbst in seinen Iamben als Hipponax redivivus aufzutreten liebte, so konnte auch Asklepiades von Fall zu Fall an berühmte Muster erotischer und sympotischer Dichtung, z.B. Alkaios, Sappho, Ibykos oder Pindar, anknüpfen; und ebenso wie Apollonios mit Theokrit in der Gestaltung der Hylassage konkurrierte, konnte der Archeget des erotischen Epigramms seinerseits von seinen Freunden und Nachfolgern imitiert und variiert werden. Die nicht für die breite Öffentlichkeit, sondern für relativ kleine, esoterische Kreise bestimmte Dichtung konnte beim Hörer eine genaue Kenntnis der älteren und der zeitgenössischen Literatur voraussetzen und ein feines Gespür auch für Nuancen des Ausdrucks verlangen.

An einigen aus dem Bereich des erotischen Epigramms gegriffenen Beispielen möchte ich im folgenden etwas von dieser hellenistischen Variationskunst zeigen. Es wird dabei ins Detail gehen. Unsere Kommentare pflegen sich immer noch viel zu sehr mit summarischen Bemerkungen wie « dieses Epigramm hängt zusammen mit... » oder « ist abhängig von... » zu begnügen. Zum Verständnis der Kleinkunst ist eine eindringliche Interpretation der Beziehungen im Zusammenhang mit den Epigrammen selbst unerlässlich. Da sich hierin öfters Abweichungen von Text

und Kommentar der Ausgabe von Gow und Page einstellen werden, möchte ich an dieser Stelle dankbar bekennen, wie sehr die beiden Bände allen solcher Untersuchungen den Boden bereitet haben und wie oft ich mich in stillschweigender Übereinstimmung mit ihnen befinde.

I.

Begonnen sei mit einem berühmten und viel bewunderten Epigramm des Asklepiades (*A.P.* XII 135 = *G.-P.* 894)¹:

Οἶνος ἔρωτος ἔλεγχος· ἐρᾶν ἀρνεύμενον ἡμῖν
 ἤτασαν αἱ πολλαὶ Νικαγόρην προπόσεις·
 καὶ γὰρ ἐδάκρυσεν καὶ ἐνύστασε καὶ τι κατηφές
 ἔβλεπε χῶ σφιγχθεὶς οὐκ ἔμενε στέφανος.

Die Wirkung des Weines ist ein altes Thema der Gelageelegie², und die Erfahrung, dass Wein redselig macht und so die Wahrheit an den Tag bringen kann, hat sich schon bei Alkaios zu dem Sprichwort οἶνος καὶ ἀλήθεια verdichtet³. Asklepiades spezialisiert den Gedanken auf die Liebe: οἶνος ἔρωτος ἔλεγχος. Die prägnante nominale Fügung, die Assonanz und das Homoioteleuton geben der an den Anfang gestellten Sentenz eine sprichwortartige Geschlossenheit. Illustriert wird sie anschliessend durch die anschauliche Erzählung einer Begebenheit, die sich bei einem Symposion zugetragen hat. Und zwar enthält das erste Distichon noch die Feststellung, in der die Sentenz ihre Bestätigung findet: Nikagoras leugnete zu lieben und wurde überführt durch häufiges Zutrinken⁴. Die Aufnahme von ἔρωτος durch ἐρᾶν

¹ Ein kritischer Apparat wird im folgenden nur dann gegeben, wenn der Text von dem bei Gow-Page abweicht.

² Vgl. Thgn. 497 f., 499 ff., 503 ff., 509 f., 841 ff., 873 ff., 879 ff.

³ Vgl. Gow zu Theocr. 29,1 und Men., *Epitr.* 304 ff.

⁴ ἤτασαν hier: «prüften und überführten». Das Simplex wird ionisch und in der Koine für ἐξετάζειν gebraucht, vgl. Democr. 266 DK und öfters *LXX*.

und der chiastische Sinnbezug zwischen οἶνος und ἔλεγχος einerseits und den exegetischen Begriffen ἤτασαν und προπόσεις andererseits schliessen das erste Verspaar zusammen, in welchem im übrigen alle Worte ausser den drei letzten vokalisch anlauten — die auch durch Alliteration zusammengehaltene Wortgruppe πολλαὶ Νικαγόρην προπόσεις trägt dadurch am Ende einen starken Ton.

Auf die Frage, wie die προπόσεις Nikagoras seine Liebe verraten liessen, gibt das zweite Distichon Aufklärung, in dem in polysyndetischer Breite vier Symptome, die ihn überführten, in je zwei Paaren gebracht werden. Die Einzelverben ἐδάκρυσεν und ἐνόστασε gehören gegenüber den folgenden erweiterten Ausdrücken zusammen; sie sind auch klanglich aufeinander bezogen: die Vokalfolge von ἐδάκρυσεν wird nach der Zäsur in ἐνόστασε spiegelbildlich wieder aufgenommen¹. Die beiden wachsenden Glieder des zweiten Symptompaares stehen sich inhaltlich durch die Motive des Herabblickens bzw. Herabfallens nahe, die Verben ἔβλεπε und ἔμενε sind ausserdem wieder klanglich gebunden². Es galt volkstümlich als Zeichen der Liebe, wenn sich bei einem Teilnehmer des Symposion der Kranz auflöste. Asklepiades hat das ominöse Zeichen betont ans Ende gestellt, gleichsam als letzte Bestätigung der vorher aufgeführten psychischen Symptome. στέφανος hat das Attribut σφιγγθείς erhalten, erstens um des Kontrastes zu dem dazwischengesetzten οὐκ ἔμενε willen, zweitens um am Ende noch eine nachdrückliche Alliteration zu erhalten, die an der

¹ ἐνόστασε hat Wilamowitz (*Hell. Dichtg.* II, S. 128) richtig erklärt. Es heisst hier «unaufmerksam sein, träumen, mit den Gedanken anderswo sein», vgl. Plat., *Ion* 532 c. Passow, L-S-J, Beckby und G.-P. übersetzen jedoch «den Kopf hängen lassen», was ohne sonstigen Beleg ist und auch wegen des folgenden Symptoms, das dann fast gleichbedeutend wäre, unwahrscheinlich wirkt.

² Zu κατηφές vgl. Eur., *Med.* 1012 τί δαὶ κατηφείς ὄμμα und Plut., *Pomp.* 73, 4 ἰδεῖν ... Πομπήϊον ... ταπεινὸν καὶ κατηφῆ.

gleichen Verstelle steht wie im ersten Pentameter *πολλάι... προπόσεις*.

Als Pointe hat sich ergeben, dass der Wein, der sonst den Menschen ihre Geheimnisse dadurch entreisst, dass er sie zum Reden verführt, auch das Geheimnis des stumm bleibenden Nikagoras an den Tag brachte. Verborgene Liebe an ihren Symptomen zu erkennen, war ein beliebtes Spiel¹. Das Wort *ἡμῖν* in V. 1 beweist, dass wir uns das Epigramm beim Symposion im Kreise der Freunde vorgetragen denken sollen. Die Sentenz ist nur der Aufhänger für den neckenden Spott, den der Dichter mit einem der Freunde treibt. Trotzdem bleibt das Epigramm nicht dem einmalig Privaten verhaftet: Asklepiades zeichnet mit verständnisvollem Lächeln den unglücklich liebenden Jüngling, der seine Leidenschaft zu verbergen sucht und sie beim Symposion den neugierigen Freunden gegenüber leugnen will, sich aber doch durch Symptome, die dem kundigen Blick genug sagen, verrät.

Richard Reitzenstein hat wohl zuerst darauf aufmerksam gemacht, dass ein Epigramm des Hedylos eine amüsante Variation zu diesem Asklepiadesepigramm bietet (*A.P.* V 199 = *G.-P.* 1831)²:

Οἶνος καὶ προπόσεις κατεκοίμισαν Ἀγλαονίκην
αἱ δόλιαι, καὶ ἔρωσ ἠδύς ὁ Νικαγόρεω,
ἧς πάρα³ Κύπριδι ταῦτα μύροις ἔτι πάντα μυδῶντα
κεῖνται παρθενίων ὑγρὰ λάφυρα πόθων,
σάνδαλα⁴ καὶ μαλακαί, μαστῶν ἐνδύματα⁵, μίτραι,
ὑπνου καὶ σκυλμῶν τῶν τότε μαρτύρια.

¹ Vgl. z.B. Plat. *Lys.* 204 b, Antiph. fr. 235 K, Luc., *De dea Syria* 17, Hor., *Ep.* 11, Prop. I, 9, 5 ff.

² S. *Epigramm und Skolion*, S. 91. *G.-P.* zu 895: «Hedylus is possibly connected.»

³ *πάρα* Jacobs, *G.-P.*; vielleicht *παρὰ* mit c (*παρὰ* P). Vgl. S. 303.

⁴ *σάνδαλα* P, vielleicht *σάνδυξ* Reitzenstein. Vgl. S. 302, Anm. 2.

⁵ *ἐνδύματα* Spanheim, *ἐκδύματα* P, *G.-P.* Vgl. S. 302, Anm. 3.

Der Wein, den Aglaonike auf προπόσεις, denen sie nachkommen musste, zu trinken hatte, bewirkte, dass sie sich niederlegte und einschlief (καί in V. 1 also explikativ)¹. Das Attribut δόλιαι ist betont an den Anfang von V. 2 nachgestellt worden: die προπόσεις waren einer List entsprungen, ihre Wirkung war beabsichtigt gewesen, und zwar — καί in V. 2 hat wieder explikative Funktion — war die treibende Kraft das Liebesverlangen des Nikagoras, das der Dichter hier ἡδύς nennt, eben weil seine süsse Erfüllung unmittelbar bevorsteht. Was sich weiter abspielte, wird erst vom Ende des Gedichts her völlig deutlich. Dem Schlaf der Aglaonike folgten σκυλμοί (V. 6), d.h. Nikagoras überfiel das schlafende Mädchen, ein Motiv wie es sich ähnlich bei Terenz (*Eum.* 601 ff.) und bei Paulus Silentarius (*A.P.* V 275) findet. Es ging vielleicht nicht ohne Kampf ab — doch Nikagoras blieb Sieger. Zum Gedenken an diese Nacht wurden die Sandalen (oder der farbige Chiton)² und die zarten Brustbinden Aglaonikes der Kypris geweiht³, beide noch duftend von den Salbölen, die man beim Symposion verwendete. Παρθενίων λάφυρα πόθων werden diese Gegenstände genannt, «Kriegsbeute», die Nikagoras, wört-

¹ Zu dem Motiv, dass allzu grosser Weingenuss die Zecher in den Schlaf senkt, vgl. Thgn. 469 f., *A.P.* XI 49 (Euenos), Plt., *Most.* 344, 372.

² σάνδυξ, nach Lyd., *Mag.* 3,64 von Reitzenstein vorgeschlagen, von G.-P. erwogen, scheint dem Zusammenhang nach ein passenderer «Zeuge des Schlafs und der Gewalttätigkeit» zu sein, als die Sandalen, die man ja vor dem Symposion ohnehin abzulegen pflegte. Andererseits erscheinen Sandalen öfters unter den Weihegaben von Hetären, vgl. z.B. *A.P.* VI 210 (Philetas Samios), 206 (Antip. Sid.), und Meleagers vor das Hedylosepigramm gestelltes Gedicht (*A.P.* V 198) beginnt οὐ πλόκαμον Τιμοῦς, οὐ σάνδαλον Ἡλιοδώρας ...

³ μαστῶν ἐνδύματα ist explikative Apposition zu μίτραι, entsprechend Poll. 7,66 οἷς ἐνῆν τὰ τίτθια. Waltz, Beckby und G.-P. halten das sonst nicht belegte ἐκδύματα und verstehen: «vom Busen gerissene Bänder». Dieser Vorgang wäre besser verbal bzw. durch ein Partizip ausgedrückt worden, neben λάφυρα vermisst man seine ausdrückliche Erwähnung jedoch nicht.

lich: das Verlangen des Nikagoras nach dem Mädchen, errungen hatte (πόθων ist deshalb nur als subjektiver Genetiv zu verstehen, vgl. Soph. *Trach.* 646 ἀρετᾶς λάφυρα; παρθενίων ist dichterischer Ersatz eines objektiven Genetivs zu πόθων, vgl. Ar. *Pax* 584 σὸς πόθος «das Verlangen nach dir»).

Von hier aus liegt es nahe, aus der Konsequenz der Geschichte heraus zu vermuten, dass Nikagoras seine Beute auch selbst der Kypris darbrachte — wie der siegreiche Krieger, der die dem Feind abgewonnene Rüstung der Athene weiht, ein Motiv, das auf den Liebeskrieg übertragen tatsächlich bei Leonidas von Tarent (*A.P.* VI 293) erscheint. Die Angabe ἤς πάρα scheint dem jedoch zu widersprechen. Aber man könnte vielleicht auch, wie es die Handschrift sogar tut, παρὰ Κύπριδι verbinden (vgl. Kall., *A.P.* VI 121 κείται ... παρ' Ἀρτέμιδι), doch dann müsste ἤς als zweiter objektiver Genetiv auf λάφυρα bezogen werden, was einerseits grundsätzlich nicht auszuschließen ist und, durch eine andere Hedylosstelle (*Ath.* XI 486 *b* ἤς τόδε σοί, Παφίη, †ζωρεσμιτρησι † θυωθέν | κείται πορφυρέης Λέσβιον ἐξ ὑέλου |) sogar gestützt werden kann, andererseits aber hier recht hart wirkt, so dass ich mich vor einer Entscheidung scheue.

Abgesehen von diesem Zweifel über die Person des Weihenden, ist der dem Weihepigramm zugrundeliegende Vorgang aber so deutlich geworden, dass die Art, wie Hedylos hier das Nikagorasepigramm des Asklepiades variierte, jetzt ohne Schwierigkeiten gesehen werden kann. Der Wein, der die Liebe des Nikagoras bei Asklepiades verriet, hat ihr bei Hedylos nun zum Ziel verholfen. Mit vielen listigen προπόσεις gleich denen, welchen Nikagoras zuvor selbst erlegen war, erlegt er nun die Aglaonike. Der unglückliche Liebhaber dort ist hier in den glücklichen Sieger verwandelt, aus einem πικρὸς ἔρωσ ist der ἡδὺς ἔρωσ geworden. Wir werden die Veränderung nicht mehr wie

Wilamowitz biographisch deuten («er hatte mittlerweile die sentimentale Schüchternheit abgelegt») ¹. Vielmehr sind zwei typische Situationen einander gegenübergestellt. Charakteristisch für die Sinnesart des Hedylos ist es, dass er dem sentimentalsten Gefühl bei Asklepiades die freche, unbekümmerte Tat entgegensetzte. Dass man sein Epigramm tatsächlich auf dem Hintergrund des asklepiadeischen Gedichts betrachten soll, lehrt deutlich die Wiederholung der Schlüsselworte des ersten Distichon. Das erste und letzte Wort bei Asklepiades, οἶνος und προπόσεις, hat Hedylos am Anfang nebeneinander gesetzt. Der Eigenname des Nikagoras rückte dadurch vollends ans Ende des Pentameters. Auffälligerweise ist der Mädchenname Aglaonike, der nur bei Hedylos erscheint, mit dem des Nikagoras durch eine gewissermassen prästabilisierte Harmonie verbunden: der eine Namensbestandteil ist identisch, und die Lautfolge der beiden anderen Teile — agoras und Aglao — klingt aneinander an. Das sieht nicht nach Zufall aus, wie sich überhaupt das Geschehen in der Wirklichkeit selten so pointiert vollzieht wie hier, wo Nikagoras sozusagen den Spieß herumdreht. Das Epigramm des Hedylos ist also nicht Abbild eines realen Geschehens, sondern ein παίγνιον, ein fiktives Weiheepigramm, Erfüllung der Aufgabe, zu einem bekannten Epigramm des grossen Sikelidas ein Gegenstück zu dichten. Das Ergebnis entspricht nicht nur dem verschiedenen Temperament der beiden Dichter, sondern macht auch ihr unterschiedliches Vermögen anschaulicher Schilderung augenfällig. Die zahlreichen Verben gaben dem Stil des Asklepiades eine flüssige Geschmeidigkeit; zugleich hat er das Ganze in einem geschlossenen, in sich gespannten Ablauf komponiert. Die gehäuften Nomina bei Hedylos bringen dagegen etwas Starres und Schwerfälliges in den Ausdruck (m.E. mehr, als die Form der

¹ S. *Hell. Dichtg.* I, S. 145, Anm. 3.

Weihinschrift von sich aus gefordert hätte) und vielleicht sind die verbliebenen Unklarheiten in der Deutung des Vorgangs auch nicht nur unsere Schuld, sondern im sprachlichen Ausdruck des Hedylos selbst begründet.

Das Hedylosepigramm sollte nun aber seinerseits zum Modell weiterer Epigramme werden. Es sind die beiden anonymen Stücke *A.P.* V 200 (= *G.-P.* 3804) und 201 (= *G.-P.* 3808), die offensichtlich schon Meleager selbst als Abwandlungen hinter das Gedicht des Hedylos gestellt hatte. Die nähere Beziehung zeigt das zweite:

Ἦγρύπνησε Λεοντίς ἕως πρὸς καλὸν ἔϋον
 ἀστέρα τῷ χρυσέῳ τερπομένη Σθενίῳ,
 ἧς πάρα Κύπριδι τοῦτο τὸ σὺν Μούσαισι μεληθὲν
 βάρβιτον ἐκ κείνης κεῖτ' ἔτι παννυχίδος.

Es ist wieder ein Weiheepigramm. Diesmal ist sicher Leontis die Weihende (ohne Schwierigkeiten liesse sich hier bei gleichem Gesamtsinn auch ἧς παρὰ Κύπριδι lesen). Der Vorgang ist jedoch abermals in sein Gegenteil verkehrt: Leontis schlief nicht, und es waren keine List und keine Gewalt bei ihr nötig. Ἦγρύπνησε steht wie um des Kontrastes willen schroff am Anfang (vgl. Hedylos V. 1 κατεκοίμισαν, V. 6 ὕπνου). Die Eigennamen sind völlig ausgewechselt, auch wenn der Name des Mannes die Endstellung im ersten Pentameter behalten hat. Bei der Wahl der nur hier in der Anthologie vorkommenden Namen scheint der Autor wieder auf eine gewisse Harmonie zwischen beiden geachtet zu haben: beide sind einstämmig, beide haben eine ähnliche Bedeutung und vokalisch einen ähnlichen Klang. In V. 3 hat der Autor nicht nur die drei ersten Worte identisch übernommen, sondern auch die folgende Partizipialstruktur und Teile des Klangkörpers beibehalten: ταῦτα μύροις ... μυδῶντα | ~ τοῦτο ... σὺν Μούσαισι μεληθὲν |. An glänzenden Dingen wie dem schönen Morgenstern und dem « goldenen » Sthenios hatte der Anonymus seine Freude, entsprechend ist

auch die Weihegabe in Gestalt einer Leier ansehnlicher als die Kleidungsstücke des Hedylos. Die Hetäre bringt Kypris das Musikinstrument dar, mit dessen Hilfe sie in den Genuss der langen Nacht kam. Pointiert steht παννυχίδος am Ende — das Wort ist hier nicht im kultischen Sinne verwendet, sondern meint nichts anderes als die vom Abend bis zum Morgen durchwachte Nacht, womit sich noch ein Korrelat zum anfänglichen ἡγρόπνησε eingestellt hat.

Das andere Adespoton lautet:

‘Οκρόκος οἷ τε μύροισιν ἔτι πνείοντες ἼΑλεξοῦς
 σὺν μίτραις κισσοῦ κυάνεοι στέφανοι
 τῷ γλυκερῷ καὶ θῆλυ κατιλλώπτοντι Πριήπῳ
 κεῖνται τῆς ἱερῆς ξείνια παννυχίδος.

Die Weihung ist hier Priap, dem männlichen Schutzpatron der Hetären¹, dargebracht — möglicherweise unter dem Einfluss eines anderen Hedylosepigramms (*A.P.* VI 292, 5 τῷ κρίναντι τὰ καλλιστεῖα Πριάπῳ |; die faktische Angabe hat der Anonymus durch die charakterisierenden Beifügungen ersetzt). Der geweihte Gegenstand ist diesmal schon im ersten Verspaar genannt: Safranblüten² und die von Salbölen noch duftenden dunklen Efeukränze mit den Binden³. Der im Leontisepigramm beobachtete Zug zum Glänzenden und Farbigen herrscht auch hier. Ausdrucksp parallelen zu *A.P.* V 199 finden sich ebenfalls und zwar gerade solche, die in *A.P.* V 201 nicht vorgekommen waren: 1. μύροισιν ἔτι πνείοντες ~ μύροις ἔτι πάντα μυδῶντα; 2. μίτραι — eine Übernahme des Wortes, auch wenn dieses in etwas anderer Bedeutung benützt sein sollte; 3. | κεῖνται ... Von da aus lässt sich vielleicht auch in dem Eigennamen ἼΑλεξοῦς eine

¹ S. H. HERTER, De Priapo, *RVV* 23, 1932, S. 220 ff.

² G.-P. z.St. äussern mit Recht Bedenken gegen die übliche Übersetzung « safrangefärbtes Kleid ».

³ Dem Zusammenhang nach sind die μίτραι hier eher als Haar- und Kopfbinden, denn als Brustbinden aufzufassen.

Variationsabsicht erkennen. Der Frauenname steht wie Ἀγλαονίκην am Ende des ersten Hexameters, während umgekehrt im Leontisepigramm der Männername Σθενίω wie Νικαγόρεω am Ende des ersten Pentameters gestanden hatte. Ausser ihrer stilistischen Grundhaltung und den einander ergänzenden Bezügen zu dem Hedylosepigramm haben die beiden Adespota natürlich noch die Schlussworte τῆς ἱερῆς (ἐκ κείνης) — υυ παννυχίδος | miteinander gemeinsam. Welche Folgerungen lassen sich aus diesen Beobachtungen ziehen? 1. Die beiden Adespota bilden ein von einem Verfasser komponiertes Epigrammpaar. Der Autor versuchte eine zweifache Variation des Hedylosepigramms, übernahm für das eine Stück diese, für das andere jene Züge und verkoppelte beide durch die gleiche Gesamtform und die gleiche Schlussklausel. 2. Der Verfasser ist vermutlich nicht — wie oft angenommen wurde — Hedylos selbst, sondern ein unbekannter Epigone desselben: In der Abwandlung und Übernahme drückt sich die Anerkennung des Vorbildhaften deutlich aus. Kennzeichnend für den Autor sind das geringe schöpferische Vermögen, der oftmals wörtliche Anschluss an das Vorbild, dessen Teile in geringfügig variiertes Form geradezu wie Versatzstücke in den neuen Kontext eingepasst werden, sowie das Streben nach einem dekorativen Gesamtbild.

Das Nikagorasepigramm des Asklepiades selbst hat jedoch noch eine Variation ausgelöst, die es an poetischer Qualität sogar übertraf, ich meine jenes berühmte Epigramm des Kallimachos (*A.P.* XII 134 = *G.-P.* 1103):

Ἐλκος ἔχων ὁ ξεῖνος ἐλάνθανεν· ὡς ἀνηρὸν
 πνεῦμα διὰ στηθέων — εἶδες; — ἀνηγάγετο,
 τὸ τρίτον ἦνικ' ἔπινε, τὰ δὲ ῥόδα φυλλοβολεῦντα
 τῶνδρὸς ἀπὸ στεφάνων πάντ' ἐγένοντο χαμαί.
 ὥπτηται μέγα δὴ τι. μὰ δαίμονας, οὐκ ἀπὸ ῥυσμοῦ
 εἰκάζω, φωρὸς δ' ἴχνια φῶρ ἔμαθον.

Kallimachos hat die asklepiadeische Situation beibehalten, jedoch abgesehen von στέφανος kein einziges Wort. Statt der sprichwörtlichen These οἶνος ἔρωτος ἔλεγχος setzt er eine schon auf den Fall bezogene Feststellung an den Anfang (allenfalls könnte man in ἔλκος ἔχων ὁ ζεῖνος ähnlich lautende Worteinsätze erkennen). Bestätigend steht am Ende, den asklepiadeischen Vierzeiler erweiternd, ὥπτηται μέγα δὴ τι — nach dem Bild der Liebeswunde das noch drastischere, umgangssprachlich ausgedrückte Bild des vom Brand der Liebe gleichsam Gerösteten. Dazwischen die Symptome, die auf die verborgene Liebe schliessen lassen. Kallimachos hat von den vier des Asklepiades nur das letzte übernommen, dieses aber weit anschaulicher und unter Zufügung neuer Details gezeichnet. Aus der kurzen negativen Aussage «der festgeflochtene Kranz blieb nicht» ist die positive ausführliche Schilderung geworden «die Rosen aber, ihre Blütenblätter von den Kränzen des Mannes werfend, fielen alle auf den Boden herab». Der so deutlicher vorgestellten Abwärtsbewegung hat Kallimachos in einem neu erfundenen Symptom, das die vorderen des Asklepiades ersetzt, eine Aufwärtsbewegung vorangestellt: «wie qualvoll holte er den Atem aus seiner Brust herauf». Das parenthetische εἶδες; versetzt noch unmittelbarer, als es das ἡμῖν des Asklepiades tat, in die Situation des Symposium. Zwischen den beiden Symptomen aber steht die Zeitbestimmung τὸ τρίτον ἡνίκ' ἔπινε, die zugleich die πολλαὶ προπόσεις konkretisiert und spezialisiert. Neu angefügt ist schliesslich am Ende die auf die Person des Dichters bezogene Pointe: «das kenne ich aus eigener Erfahrung», von Kallimachos in sprichwörtliche Form gekleidet «als Dieb kenne ich des Diebes Spuren». Weshalb konnte Kallimachos also glauben, dass ihm eine Verbesserung des Asklepiadesepigramms gelungen sei? Seine Sprache ist leichter, flüssiger, biegsamer, teilweise mehr wie hingetupft, gegenüber der gemesseneren Art der asklepiadeischen Aussage, der hier auch das bei

Kallimachos so kräftige umgangssprachliche Element fehlt. Sodann hat Kallimachos das ganze Epigramm mehr von einer einheitlichen Bewegung durchzogen sein lassen, sowohl durch die reziproken Bewegungsvorgänge der beiden ausgewählten Symptome, als auch durch die engere syntaktische Verbindung der zwei ersten Distichen, sowie die bekräftigende und steigernde Wiederholung der Feststellung von V. 1 in V. 5. Nachdem er so aber auf die asklepiadeische Schlussform verzichtet hatte, gewann er durch den persönlichen Bezug am Ende noch eine unerwartete Pointe — und ein Sprichwort (Asklepiades war von einem solchen ausgegangen) bildete nun den Abschluss.

Kallimachos hat zu diesem Epigramm noch ein thematisch verwandtes Pendant verfasst (*A.P.* XII 71 = *G.-P.* 1097):

Θεσσαλικὴ Κλεόνικε, τάλαν τάλαν, οὐ μὰ τὸν ὄξυν
 ἥλιον, οὐ σ' ἔγνω. σχέτλιε, ποῦ γέγονας;
 ὅστ' εἴ σοι καὶ μοῦνον ἔτι τρίχες· ἦ ῥά σε δαίμων
 οὐμὸς ἔχει, χαλεπῆ δ' ἦντεο θευμορίη;
 ἔγνω. Εὐξίθεός σε συνήρπασε, καὶ σὺ γὰρ ἔλθῶν
 τὸν καλόν, ὦ μόχθηρ', ἔβλεπες ἀμφοτέροις.

Wieder werden bei einem Freund Symptome verborgener Liebe festgestellt, die aus der eigenen Erfahrung als solche identifiziert werden. Statt der an einen dritten berichteten Beobachtungen hier die Anrede an den so getroffenen¹.

¹ Den Wechsel zwischen der erzählenden und der mimisch-dramatischen Form hat auch Asklepiades in Pendantepigrammen, vgl. *A.P.* V 167 (zum Text s. W. LUDWIG, *Gnomon* 38, 1966, S. 23) mit 64 (in V. 1 ist hier wohl αἰθε κεραυνόν oder κεραυνούς zu lesen; die bisherigen Herausgeber haben die in dem überlieferten αἰθε, κεραύνου verborgenen Schwierigkeiten meist übersehen). Poseidippos variiert in *A.P.* V 186 durch Umsetzung des Themas in die mimisch-dramatische Form das erzählende Epigramm des Asklepiades *A.P.* V 158. (In V. 3 ist dort διόλου nicht mit φίλει με zu verbinden, wie es seit Hecker die meisten Ausgaben — auch *G.-P.* — tun; das δέ wäre dann hinter ἐγέγραπτο zu erwarten. διόλου δ' ἐγέγραπτο

Gegenüber den flüchtigen Symptomen des Aufseufzens und des sich auflösenden Kranzes hier die bis auf Haut und Knochen abgemagerte Erscheinung. Die Erklärung aus der persönlichen Erfahrung ist hier nicht erst als Pointe im dritten Distichon angehängt, sondern füllt das Epigramm schon von der Mitte des zweiten Distichon an. Der persönliche Bezug ist ausserdem noch dadurch verstärkt, dass Kallimachos nicht nur die Liebe überhaupt, sondern insbesondere die Liebe zu Euxitheos mit dem Freunde teilt. Thematisch wirkt das Epigramm so wie eine intensivierende Abwandlung des vorigen. Es teilt im übrigen mit diesem die sprachliche Leichtigkeit, die kurzen Sätze, die Interjektionen und Parenthesen, sowie die umgangssprachlichen und drastisch volkstümlichen Wendungen, die einen lebendigen Gesprächston herstellen. Asklepiades hatte mit dem Nikagorasepigramm hier also nur indirekten Einfluss, doch zeigen V. 5 f. einzelne Anklänge im Ausdruck an zwei andere asklepiadeische Epigramme: Vgl. *A.P.* V 210 ... Διδύμη με συνήρπασεν (an der gleichen Versstelle!) | ... κάλλος ὄρων (~ τὸν καλόν ... ἔβλεπες); *A.P.* V 167 ... καὶ σὺ γὰρ οὕτως | ἦλυθες ... (~ καὶ σὺ γὰρ ἐλθὼν |).

Meleager hat in seinem Kranz das Kleonikosepigramm in eine Gruppe (*A.P.* XII 71-74) gestellt, die zwei Kallimachosepigramme, gefolgt von je einem seiner eigenen, enthält und deren gemeinsames Thema die tödlich verzehrende Liebe ist¹: ὅστέα σοι καὶ μοῦνον ἔτι τρίχες (71),

knüpft an den vorderen Teil von V. 3 an: den einzelnen Buchstaben wird die Inschrift als Ganzes gegenübergestellt [also nicht «immer», sondern «über das Ganze hin»]. Die Gürtelinschrift lautet dann «Liebe mich und sei nicht betrübt, wenn mich ein anderer hat».)

¹ Die Begrenzung der Gruppe *A.P.* XII 71-74 ist deutlich. Die vorhergehende Gruppe (64-70) ist durch den leitmotivischen Ganymedvergleich, die folgende (75-78) durch den Vergleich eines Knaben mit Eros (s. dazu unten S. 316 ff.) gekennzeichnet. Vgl. im übrigen A. WIFSTRAND, *Studien zur griechischen Anthologie*, Lund-Leipzig 1926, S. 15 f.

Damis, nach vor der Tür der Geliebten durchwachter Nacht ἀποψύχει πνεῦμα τὸ λειφθὲν ἔτι (72 = G.-P. 4490), ἤμισύ μευ ψυχῆς ἔτι τὸ πνέον (73), κεῖμαι λείψανον ἐν σποδιῇ (74). Das erste Paar hat es mit der Liebe eines Freundes zu tun, zu der die eigene in Bezug gesetzt wird; das zweite Paar handelt nur von der eigenen und lässt den Dichter schliesslich gar aus Liebe sterben: δῶρον Ἔρωτος Ἀίδῃ. An die beiden Kallimachosepigramme hat Meleager jeweils angeknüpft. Damis — σχέτλιος wie Kleonikos — hat seine unstillbare Leidenschaft gepackt Ἡράκλειτον ἰδὼν (vgl. τὸν καλὸν ... ἔβλεπεσ ἀμφοτέροις), der Hinweis auf die eigene Liebeserfahrung wird in V. 5 f. gegeben (Einsatz mit καί an der gleichen Versstelle). Neben diesen Bezügen hat Meleager jedoch auch deutlich das Pendantepigramm des Kallimachos (*A.P.* XII 134) verwertet: In καὺτὸς Ἔρωτος | ἔλκος ἔχων ἐπὶ σοῖς δάκρυσι δακρυχέω erscheinen Elemente des Anfangs- und Schlussverses jenes Gedichts (die wörtliche Übernahme ἔλκος ἔχων und die allgemeine Sinnentsprechung, sowie die *figura etymologica* am Ende). Danach wird man nicht anstehen, auch in ἀποψύχει πνεῦμα einen Anklang an πνεῦμα ... ἀνηγάγετο zu erblicken. Nicht genug: neben diesen beiden Hauptvorbildern sind noch andere Epigramme des Kallimachos und auch des Asklepiades verwertet. Πνεῦμα τὸ λειφθὲν ἔτι steht in der Motivlinie, die mit Asklepiades, *A.P.* XII 166, τοῦθ' ὅτι μοι λοιπὸν ψυχῆς einsetzte und von Kallimachos, *A.P.* XII 73 (!), ἤμισύ μευ ψυχῆς ἔτι τὸ πνέον, fortgesetzt wurde. Die beliebte meleagrische Wendung¹ ist für dieses Epigramm wohl erstmals geprägt worden, da der Begriff πνεῦμα anstelle der ψυχῆ der Vorbilder hier durch *A.P.* XII 134 motiviert ist. Und schliesslich findet sich auch noch ein bewusster Rückgriff auf das Asklepiadesepigramm *A.P.* V 210 (= G.-P. 828), von dem bereits

¹ Vgl. *A.P.* V 197; XII 159.

Kallimachos im Kleonikos-Epigramm angeregt worden war:

Τῶφθαλμῶ¹ Διδύμη με συνήρπασεν· ὤμοι, ἐγὼ δὲ
 τήκομαι ὡς κηρὸς πᾶρ πυρί, κάλλος ὄρων.
 εἰ δὲ μέλαινα, τί τοῦτο; καὶ ἄνθρακες· ἄλλ' ὅτε κείνους
 θάλψωμεν, λάμπουσ' ὡς ῥόδεαι κάλυκες.

Die Glut, das Feuer, die Strahlen und Blitze der Augen sind es, die den Liebenden schmelzen, rösten oder verbrennen. Didyme hat den Dichter mit ihren Augen gefangen, und er, sie sehend, schmilzt wie Wachs beim Feuer². Entsprechend schmilzt Damis, der den Herakleitos gesehen hat, unter den Strahlen von dessen Augen wie Wachs, das man in glühende Kohlen geworfen hat.

Wirkt das Epigramm Meleagers so wie ein Sammelbecken der verschiedensten Einflüsse — man könnte von Kontamination sprechen — so hat er ihm dennoch durch die Situation eine neue Einheit gegeben. Der Beginn ἤδη μὲν γλυκὺς ὄρθρος lässt aufhorchen: in Liebesepigrammen pflegt das Nahen des Morgens verwünscht zu werden, weil er die Liebenden trennt. Die zweite Vershälfte klärt die Situation — es ist ein *exclusus amator*, der die Nacht hindurch vor der Tür seines Geliebten wachte (eine ver-

¹ τῶφθαλμῶ Jacobs, τῶ θαλλῶ P Pl, G.-P., die Kreuze setzten. Zur Begründung dieser Konjektur vgl. auch *Gnomon* 38, 1966, S. 23 und unten S. 321 Anm. 4.

² Asklepiades ist hier von Pind. fr. 123 Sn. abhängig. Auch dort erregen die Strahlen der Augen das Verlangen des Liebenden (τὰς δὲ Θεοξένου ἀκτῖνας πρὸς ὄσων | μαρμαριζοίσας δρακίς | ὅς μὴ πόθῳ κυμαίνεται ...). Den Satz ἄλλ' ἐγὼ τᾶς ἕκατι κηρὸς ὡς δαχθεῖς ἔλα | ἱρᾶν μελισσᾶν τάκομαι, εὔτ' ἂν ἴδω | παίδων νεόγυιον ἐς ἤβαν | scheint Asklepiades sich dann direkt zur Vorlage genommen zu haben. Er vereinfachte den kunstreichen Stil, ersetzte die Glosse ἔλα, liess Zierworte weg, stellte die normale Wortfolge her, formulierte die Aussage straffer, fügte eine empfindsame Interjektion hinzu und wechselte den konjunkionalen Nebensatz mit dem kürzeren und allgemeineren partizipialen Ausdruck aus.

schärfung der gewohnten Voraussetzungen im Paraklausithyron) und nun « verhaucht, was ihm von Atem noch blieb » (Beckby). Der Schilderung der gegenwärtigen Szene folgt im zweiten Distichon ihre Begründung, der Bericht, wie der Anblick des Herakleitos die Leidenschaft in Damis erweckte, und das dritte Verspaar wechselt dann zur Anrede an den unglücklich Verliebten und vergewissert ihn der larmoyanten Sympathie des Dichters.

Auf ganz andere Weise hatte jedoch schon Rhianos das Kleonikosepigramm des Kallimachos benützt (*A.P.* XII 121 = *G.-P.* 3220)¹:

Ἦ ῥά νύ τοι, Κλεόνικε, δι' ἀτραπιτοῖο κιόντι
 στεινῆς ἤντησαν τὰ λιπαραὶ Χάριτες,
 καὶ σε ποτὶ ῥόδεσσιν ἐπηχύναντο χέρεσσιν,
 κοῦρε, πεποίησαι δ' ἠλίκος ἐσσι χάρις.
 τηλόθι μοι μάλα χαῖρε, πυρὸς δ' οὐκ ἀσφαλὲς ἄσσον
 ἔρπειν ἀντηρήν, ἄ φίλος, ἀνθερίκην.

Ähnlich wie beim Nikagorasepigramm des Hedylos gegenüber dem des Asklepiades bringt die Variation hier eine Umkehrung der Situation in ihr Gegenteil. Die Anrede an Kleonikos — der Name steht an der gleichen Verstelle — ist geblieben. Kleonikos ist hier aber gerade nicht nur « Knochen und Haare », sondern ganz und gar χάρις. Er ist kein ἐραστής, sondern ein ἐρώμενος. Rhianos fragt ihn deshalb auch nicht ἦ ῥά σε δαίμων οὐμὸς ἔχει, χαλεπῆ δ' ἤντεο θευμορίη; (V. 3 f.), sondern stellt fest, dass die schimmernden Chariten ihm wohl begegnet seien (ἤντησαν) und ihn mit ihren rosigen Armen umfassen haben müssen. Der Satz beginnt bei Rhianos nahezu identisch: ἦ ῥά νύ τοι — wodurch auch das langgedehnte Θεσσαλικέ an der gleichen Verstelle wie zum Kontrast durch vier Monosyllaba

¹ Die Beziehung von Rhianos, *Ath.* XI 499 *d*, auf Kallimachos *A.P.* XII 73 und 118 hat G. LUCK, *G.G.A.* 219, 1967, S. 60 kürzlich mit Recht festgestellt.

ersetzt worden ist. Dem veränderten Grundton entsprechend lautet die Anrede im letzten Vers nicht mitfühlend ὦ μόχθηρ', sondern liebend ἄ φίλος. Aus der Sympathiebezeugung an den liebenden Freund hat Rhianos ein elegantes Kompliment an einen schönen Knaben gemacht. Die Sensibilität des Kallimachos hat sich verflüchtigt, ein schmuckvolles mythologisches Bild stellt sich ein, dessen gedanklicher Kern, der auf dem schönen Menschen ruhende Segen der Chariten, natürlich ein altes Motiv der Liebesdichtung war ¹.

Meleager hat an dieses Epigramm des Rhianos auch noch eine eigene Nachbildung angeschlossen (*A.P.* XII 122 = *G.-P.* 4452):

ἼΩ Χάριτες, τὸν καλὸν Ἀρισταγόρην ἐσιδοῦσαι
 ἀντίον εἰς τρυφεράς ἠγκαλίσασθε χέρας,
 οὐνεκα καὶ μορφᾶ βάλλει φλόγα καὶ γλυκυμυθεῖ
 καίρια καὶ σιγῶν ὄμμασι τερπνὰ λαλεῖ.
 τηλόθι μοι πλάζοιτο· τί δὲ πλέον; ὡς παρ' Ὀλύμπου
 Ζεὺς νέος οἶδεν ὁ παῖς μακρὰ κεραυνοβολεῖν.

Beim Schönheitspreis des Knaben ist es geblieben. Die Anrede richtet sich jetzt direkt an die Chariten. Mehrere Worte — besonders in V. 2 und 5 — sind übernommen, bzw. variierend durch Synonyma ersetzt. Das summarische Rühmen der χάρις des Kleonikos (V. 4) ist in V. 3 f. glücklich durch eine Deskription ihrer einzelnen Momente entfaltet, und dem Schluss ist eine neue Pointe dadurch abgewonnen, dass der Gruss von ferne zwar beibehalten, aber doch als vergebliche Vorsicht bezeichnet wird — der Knabe schleudert seine Liebesblitze auch von ferne. Unter Beibehaltung des Aussageziels ist Meleager eine elegante Umformung und Ausgestaltung von Einzelheiten gelungen. Mit gewohnter sprachlicher Glätte und Beweglichkeit

¹ Vgl. unten, S. 326.

umspielt er das Thema und gewinnt ihm neue Möglichkeiten ab. Allerdings wirkt die Apostrophe an die Chariten etwas akademisch und die abschliessende Gleichsetzung des Knaben mit dem Blitze schleudernden Zeus allzu gesucht (Meleager hatte jedoch dafür *A.P.* XII, 140 [an.] zum Vorbild, vgl. dazu auch *A.P.* XII 141 [Mel.]). Sein Bestes gibt Meleager, wie Page angemerkt hat, hier im zweiten Distichon, in welchem er das anmutige Bild des Knaben mit wenigen Strichen einfängt, und besonders in dessen abschliessendem Oxymoron *σιγῶν ὄμμασι τερπνὰ λαλεῖ*. Die Wendung *μορφᾶ βάλλει φλόγα* war eine Abwandlung der gewöhnlicheren Vorstellung *φλόγας ὄμμασι βάλλει* (*A.P.* XII 110) gewesen (schon bei Asklepiades hatten die Augen «Blitze» geworfen, *A.P.* V 153, XII 161). Für das zweite Glied der Beschreibung hat Meleager ein neues Wort gebildet und es betont ans Versende gesetzt: *γλυκυμυθεῖ* (er hat das Kompositum später nur noch einmal verwendet, *A.P.* V 195 *τὸ γλυκύμυθον ἔπος*, wo die Abundanz mir auf sekundären Gebrauch zu weisen scheint). Dem «süssen Reden» folgt das «Schweigen», das selbst wieder ein «süßes Reden» ist durch die Augen — das im ersten Glied ausgesparte *ὄμμασι* findet hier einen neuen Platz. Meleager hat sein neugestaltetes Oxymoron offensichtlich gefallen¹. Zwei Abwandlungen beweisen es: 1. *A.P.* XII 63 *σιγῶν Ἡράκλειτος ἐν ὄμμασι τοῦτ' ἔπος αὐδᾶ* | «καὶ Ζηνὸς φλέξω πῦρ τὸ κεραυνοβόλον.» | Die Stelle ist aus der vorigen abgeleitet, da nicht nur das *σιγῶν*-Oxymoron, sondern auch der folgende Zeusvergleich übernommen ist, und zwar letzterer in einer zugespitzten Form (der Knabe versteht nicht nur wie Zeus Blitze von ferne zu schleudern, sondern er verfügt

¹ Das Oxymoron als solches ist älter. Plato illustriert *Euthd.* 300 b an *σιγῶντα λέγειν* logische Fehler. Die Geschichte dieser Figur sollte näher untersucht werden. Catull gewinnt ihr in c. 6, 7 *nequiquam tacitum cubile clamat* eine neue Pointe ab.

sogar über weit stärkere Blitze als Zeus). 2. *A.P.* XII 159 τὰ καὶ κωφοῖσι λαλεῦντα | ὄμματα. Da die Augen «schweigend sprechen», sprechen sie sogar für Taube. Der weggefallene Teil des Oxymoron ist durch eine drastischere Vorstellung ersetzt. Bei den Epigrammen Meleagers lassen sich oft nicht nur die auf ältere Modelle des dritten Jahrhunderts bezogenen Variationen feststellen. Auch einzelne meleagrische Wendungen enthüllen, durch verschiedene seiner Gedichte hindurch verfolgt, ihre Entwicklung und können damit auch Hinweise auf die relative Chronologie seiner Epigramme geben.

II.

Unser zweiter Gang durch den Kranz des Meleager soll wieder bei einem Asklepiadesepigramm einsetzen, dem wohl einzigen von ihm überlieferten Monodistichon (*A.P.* XII 75 = G.-P. 906)¹:

Εἰ πτερά σοι προσέκειτο καὶ ἐν χερσὶ τόξα καὶ ἰοί,
οὐκ ἂν Ἔρωσ ἐγράφη Κύπριδος, ἀλλὰ σύ, παῖ².

In Werbungsgedichten flocht man gerne das Kompliment ein, dass Kypris dem Geliebten Verlangen erweckende Schönheit verliehen habe (vgl. Thgn. 1319 ff.), und Ibykos hatte die Vorstellung schon dahin zugespitzt, dass der Geliebte so schön wie Kypris' eigener Sohn, wie Eros sei (fr. 7 D = *PMG* 287). Asklepiades hat das Kompliment

¹ Zu *A.P.* XVI 68 (= G.-P. 995 a) vgl. Gow.

² παῖ Salmasius, παῖς P, G.-P.; vgl. *Gnomon* 38, 1966, S. 23. Gow betont mit Recht, dass ἐγράφη nicht auf bildliche Darstellungen geht, wie Knauer z.St. meinte, sondern als «er wäre nicht eingeschrieben worden», in die öffentlichen Register sozusagen, aufzufassen ist: dafür wird nicht nur ἐγγράφειν sondern auch γράφειν c. gen. verwendet (vgl. Soph., *OT* 411, *IG* I², 374, 16, 2; 115 b, 21).

isoliert und in ein Monodistichon komprimiert. Eros ist hier nicht, wie es in hellenistischer Zeit aufkam, als puttenhaftes kleines Kind gedacht (so bei Asklepiades selbst in *A.P.* XII 46)¹, sondern als herangewachsener Knabe. Auch auf rotfigurigen Vasenbildern pflegt er sich nur durch seine Flügel von den Knaben und Epheben zu unterscheiden, in deren Umgebung er im Gymnasion oder beim Symposion — als Gott der homoerotischen Liebe — auftaucht², und « bevor Platon den Eros als das Verlangen im Herzen des Liebenden verstand, sah man in ihm vielmehr die Kraft, die vom Liebenswerten ausstrahlt und uns zu ihm hinzieht » (H. Fränkel)³. Die Zweifel, die Gow am erotischen Charakter des Epigramms hegt, sind mir deshalb unverständlich.

Das Verspaar hat eine zierliche symmetrische Form. Die Protasis füllt den Hexameter, die Apodosis den Pentameter. Die beiden Attribute des Eros, Flügel und Bogen mit Pfeilen, sind an Anfang und Ende des Hexameters gestellt. Im Versinnern ist einerseits zu *προσέκειτο* ein Ausdruck wie *ἐν ὤμοις*, andererseits zu *ἐν χερσί* ein entsprechendes Verb zu ergänzen. Das wechselseitige Zeugma spannt den Vers zusammen. Im Pentameter stehen die gegensätzlichen und metrisch gleich langen Glieder *οὐκ ἂν Ἔρωσ* und *ἀλλὰ σύ, παῖ* am Anfang und Ende. Das Verb *ἐγράφη* steht an gleicher Versstelle wie vorher *προσέκειτο*, und vielleicht ist es auch nicht unbeabsichtigt, dass die Silbenzahl der Worte im Pentameter zur Mitte hin zu- und dann zum Ende hin abnimmt.

Unter der Verfasserbezeichnung « Asklepiades oder Poseidippos » folgt in der Anthologie, getrennt durch ein

¹ Vgl. T. B. L. WEBSTER, *Hellenistic Poetry and Art*, London 1964, S. 48 mit Anm. 1.

² Vgl. A. GREIFENHAGEN, *Griechische Erosen*, Berlin 1957, S. 42 ff.

³ S. *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*¹, S. 367 f.; 2. Auflage S. 323 zu Ibykos fr. 7 D = *PMG* 287.

Meleagerepigramm, folgende Variation (*A.P.* XII 77 = *G.-P.* 992):

Εἰ καθύπερθε λάβοις χρύσεια πτερὰ καὶ σευ ἀπ' ὤμων
 τείνοιτ' ἀργυρέων ἰοδόκος φαρέτρη
 καὶ σταίης παρ' Ἑρωτα φιλάγλαον, οὐ μὰ τὸν Ἑρμῆν,
 οὐδ' αὐτὴ Κύπρις γνώσεται, ὃν τέτοκεν.

Die bisher unterschiedlich behandelte Frage, ob es sich bei diesem Epigramm um eine Vorstufe zum Monodistichon oder um eine Erweiterung desselben handelt, kann eindeutig im Sinne der letzteren Alternative beantwortet werden, denn die Pointe ist im Vierzeiler verschärft worden. Dort hiess es: Der Knabe ist so schön, dass die Menschen nicht mehr Eros, sondern ihn für den Sohn der Kypris halten. Hier dagegen: Kypris selbst könnte nicht mehr entscheiden, wer von den beiden ihr Sohn ist. Trotz der Vergrößerung ist das Epigramm nicht unkonzentriert geworden. Es besteht aus einer einzigen langgedehnten Periode, in der durch mehrere retardierende Einschübe die Pointe auf die letzten Worte aufgespart ist, so dass eine Spannung das Ganze bis zum Ende durchzieht. Die Erweiterung ist insbesondere durch die Zufügung dekorativer und erlesener Beiworte (χρύσεια, ἀργυρέων¹, ἰοδόκος², φιλάγλαον³) und die Auflösung des

¹ Die Schultern sind «silbern», d.h. «weiss-glänzend». Mit Bezug auf die Hautfarbe wird in der Regel ἀργύρεος verwendet (seit *H.b.* 6,10 στήθεσιν ἀργυρέοισιν und *A.R.* 4, 1406 f.; vgl. bes. Nonn. *D.* 18, 350 ἐπ' ἀργυρέων σέθεν ὤμων), während ἀργύρεος sonst nur bei Alkman, *Parth.* 55, ἀργύριον πρόσωπον so übertragen gebraucht wird (vgl. auch *Il.* 1, 538 ἀργυρόπεζα). Eine Korruptel an unserer Stelle ist möglich, aber vielleicht ist bewusst auf das besondere ἀργύρεος zurückgegriffen worden, um, wie es beliebt war, neben den «goldenen» Flügeln (vgl. *Anacr. fr.* 53 D = *PMG* 379 a u. b) das komplementäre Metall einzuführen.

² Vgl. *Il.* 15, 443 f. φαρέτρη | ἰοδόκον und öfters. τόξα καὶ ἰοί ist durch den homerischen Ausdruck ersetzt.

³ φιλάγλαον hat durch seinen Gebrauch in der Chorlyrik (z.B. *Pind. P.* 12, 1 φιλάγλαε, καλλίστα βροτεῶν πολίων) über «glanzliebend» die Bedeutung «glänzend» bekommen und ist hier als gewähltere Form im Sinne von ἀγλαός verwendet.

verschlungenen Zeugmas (beide Bestimmungen haben ein Verbum und eine Ortsadverbiale erhalten) erreicht worden. Die Flügel und die Pfeile sind so aus dem Hexameter ins erste Distichon, Eros und Kypris aus dem Pentameter ins zweite Distichon gelangt — eine kunst- und absichtsvolle Variation, die ich eher dem Kunstverstand des Poseidippos zuschreiben möchte, dessen Arbeiten manchmal der Gefahr handwerklichen Drechselns nicht entgehen, als dass ich sie für ein von Asklepiades selbst geschaffenes Pendant hielte, da dieser Dichter in seinen Epigrammpaaren ein gemeinsames Thema von zwei verschiedenen Aspekten her zu behandeln und nicht im zweiten Epigramm das erste unmittelbar zum Vorbild zu nehmen pflegt¹.

Meleager hat beide Stücke in seinen Kranz aufgenommen und seinerseits durch drei Epigramme variiert (*A.P.* XII 54. 76. 78), wobei er sich vor allem an die bereits erweiterte Form hielt. *A.P.* XII 54 (= G.-P. 4438) greift deren Pointe auf und sucht sie gleich am Anfang zu übertrumpfen: ἀρνεῖται τὸν Ἔρωτα τεκεῖν ἢ Κύπρις... *A.P.* XII 78 (= G.-P. 4442), gleichfalls für Antiochos, lässt Eros zur Vervollständigung des Tauschs der Attribute seinerseits den Mantel und Hut des Jünglings übernehmen², während *A.P.* XII 76 (= G.-P. 4476) näher beim Vorbild geblieben, in der Pointe jedoch schwächer geworden ist.

Formal anspruchsloser, gedanklich witziger hatte ein Anonymus schon vor Meleager das Asklepiadesepigramm durch ein Monodistichon variiert (*A.P.* XII 111 = G.-P. 3768):

Πτανὸς Ἔρωτος, σὺ δὲ ποσσὶ ταχύς· τὸ δὲ κάλλος ὁμοῖον
ἀμφοτέρων· τόξοις, Εὐβίε, λειπόμεθα.

¹ Vgl. die in der *Anthologie* enthaltenen Epigrammpaare des Asklepiades: V 210-162; 185-181; 167-64; 189-164; 150-7 (dazu W. LUDWIG, *Mus. Helv.* 19, 1962, S. 156 ff.); XII 46-166.

² Vgl. auch die Abwandlung der Beteuerungsformel οὐ μὰ τὸν Ἑρμῆν.

Da der Unbekannte das Fehlen der Flügel durch die Schnelligkeit der Füße kompensiert hat, kommt Eubios sozusagen noch näher an Eros heran als der Geliebte des Asklepiades. Das knappe Kalkül — « das gleicht sich aus, das ist gleich, fehlt also nur » — ist auf engstem Raum durchgeführt und verblüfft gerade durch seine prosaische Nüchternheit.

Vom selben Anonymus stammt der in der Anthologie folgende Zweizeiler (*A.P.* XII 112 = *G.-P.* 3710):

Εὐφραμεῖτε, νέοι· τὸν Ἔρωτ' ἄγει Ἀρκεσίλαος
πορφυρέη δῆσας Κύπριδος ἀρπεδόνῃ.

In den beiden Monodistischen herrscht dieselbe Art übersteigernder Pointierung. Während Eubios dem Eros noch knapp unterlegen war, hat Arkesilaos Eros sogar besiegt. Ihre Rollen sind vertauscht. In Umkehrung des üblichen Verhältnisses, wo Eros und Kypris die Menschen zu ihren Gefangenen machen¹, hat Arkesilaos Eros gebunden, d.h. in sich verliebt gemacht. Der Gedanke ist neu, das Epigramm steht aber zugleich in einem interessanten Abhängigkeitsverhältnis zu einem « Poseidippos oder Asklepiades » zugeschriebenen Gedicht (*A.P.* V 194 = *G.-P.* 968):

Αὐτοὶ τὴν ἀπαλὴν Εἰρήνιον εἶδον Ἔρωτες
Κύπριδος ἐκ χρυσέων ἐρχόμενοι² θαλάμων
ἐκ τριχὸς ἄχρι ποδῶν ἱερὸν θάλος, οἷά τε λύγδου
γλυπτὴν, παρθενίων βριθομένην χαρίτων·
καὶ πολλοὺς τότε χερσὶν ἐπ' ἠιθέοισιν ὀιστοῦς
τόξου πορφυρέης ἦκαν ἀφ' ἀρπεδόνῃς.

¹ Vgl. Ibykos fr. 7 D = *PMG* 287 Ἔρος... ἐς ἀπειρα δίκτυα Κύπριδος με βάλλει, Fr. Grenfell. 7 f. πρὸς ὃν ἡ Κύπρις ἐκδοτον ἄγει με καὶ ὁ πολὺς Ἔρως παραλαβὼν, *A.P.* XII 50 (Askl.) οὐ σὲ μόνον χαλεπὴ Κύπρις ἐληΐσατο bis Ov., *Am.* 1, 2, 19 *tua sum nova praeda, Cupido.*

² Vielleicht entweder ἐρχομένην (Jacobs) statt ἐρχόμενοι P Pl, *G.-P.* oder ἦγον (Dilthey) statt εἶδον P Pl, *G.-P.* Vgl. S. 326 f.

Das Wort ἀρπεδόνη findet sich im Sinne von Faden, Garn, Schnur für Netze, Schlingen und Kleider öfters¹. Nur im Arkesilaos- und im Eirenion-Epigramm wird es jedoch mit dem Attribut πορφυρέη verbunden, nur hier steht es in einem Bezug zu Eros, nur hier findet es sich in der Schlusszeile eines Epigramms am Versende. Eine Beziehung ist danach unausweichlich, zumal da der anonyme Autor in dem Epigramm zuvor direkt an Asklepiades angeknüpft hatte. Im Eirenionepigramm ist ἀρπεδόνη die Bogensehne, von der die Eroten viele Pfeile auf die jungen Leute absenden; diese ist purpurn, weil der Dichter diese Götterfarbe als Kontrapost zu den « goldenen Gemächern der Kypris » am Ende setzen wollte². Im Arkesilaosepigramm ist die gleiche purpurne Schnur umgekehrt Eros zum Verhängnis geworden, Arkesilaos hat ihn mit der « Liebesschnur » gebunden. Der Ruf an die jungen Leute zu jubilieren³ ist verständlich: Arkesilaos hat Eros auch noch seines Bogens beraubt, der ihm als einziger Vorsprung gegenüber Eubios geblieben war.

Die Beziehung des Arkesilaos- auf das Eirenionepigramm geht jedoch noch weiter. Dazu empfiehlt es sich jedoch, dieses selbst zuvor zu interpretieren. Im zweiten Distichon richtet sich der Blick auf die wie statuarisch vor uns stehende Eirenion. Man sieht sie zuerst von oben nach unten (ἐκ τριχὸς ἄχρη ποδῶν) und in der vegetativen Metapher θάλος zugleich gleichsam von unten nach oben. θάλος, das junge Reis, wird seit Homer auf den Menschen übertragen⁴; es

¹ Vgl. Xen., *Cyr.* 1, 6, 28, *A.P.* IX 244 (Apollon.); Hdt. 3, 47, *A.P.* VI 160 (Antip. Sid.).

² Vgl. Anacr. fr. 2 D = *PMG* 357 πορφυρέη Ἀφροδίτη, fr. 5 D = *PMG* 358 σφαίρη ... πορφυρέη βάλλων χρυσοκόμησ' Ἔρωσ.

³ Gow hat εὐφραμεῖτε erstmals richtig erklärt.

⁴ Vgl. L. BROCCIA, *P.P.* 6, 1951, S. 54 ff., die damit jedoch fälschlich θαλλῶ in *A.P.* V 210 (Askl.) zu halten sucht (θαλλός meint immer den Schössling, Zweig im eigentlichen Sinn, vollends nie « jugendfrische Schönheit »).

heisst hier *ἱερὸν*, was seine nächste Entsprechung in *A.P.* VI 292 (Hedylos) findet. Nikonoe heisst dort *Ἐρώτων καὶ Χαρίτων ... ἀμβρόσιόν τι θάλος*, weil die Erogen und Chariten sie gleichsam gehegt haben. Ähnlich wird bei Philoxenos, fr. 1 D = *PMG* 821, Galateia als *χαριτόφωνε, θάλος Ἐρώτων* | angeredet¹. Vorbild scheinen ältere Lieder zu sein, wie Ibykos, fr. 8 D = *PMG* 288: *Εὐρύαλε, γλαυκῶν Χαρίτων θάλος, καλλικόμων μελέδημα, σὲ μὲν Κύπρις ἅ τ' ἀγανοβλέφαρος Πειθῶ ῥοδέοισιν ἐν ἄνθεσι θρέψαν*. Der schöne junge Euryalos — wie sollte seine Schönheit besser erklärt werden können? — ist durch Aphrodite und ihre Gehilfinnen aufgezogen worden und damit ein *θάλος Χαρίτων*. Ähnliches klingt auch in unserem Epigramm an. Eirenion wird um ihrer «gottbegnadeten» Schönheit willen *ἱερὸν θάλος* genannt. Nachdem sie mit dem Kunstwerk einer Statue aus strahlend weissem Marmor verglichen worden ist (jedes der drei Distichen enthält damit eine beherrschende Farbvorstellung!), gedenkt das Epigramm der Gabe der Chariten noch indirekt durch *παρθενίων βριθομένην χαρίτων*, wobei abermals eine Metapher aus dem Bereich des Vegetativen gewählt ist.² Das dritte Distichon rückt wieder die Erogen ins Bild. Der Vorgang, der im ersten eingesetzt hatte, setzt sich fort. Die Schönheit der Eirenion, die im zweiten Verspaar vor Augen trat, wird wirksam: die Erogen beschiessen die Jünglinge mit ihren Pfeilen, d.h. machen sie in das schöne Mädchen verliebt.

Die Interpretation hat bisher das erste Distichon ausgespart wegen der Schwierigkeiten, die es in der überlieferten Fassung bietet. «Die Erogen selbst erblickten die zarte Eirenion, als sie aus den goldenen Gemächern der Kypris kamen»³ — dort sind sie zu Hause, von dort

¹ Vgl. auch *Ar., Eccl.* 973 *Κύπριδος ἔρνος ... Χαρίτων θρέμμα*.

² Vgl. zu *βρίθω* *Il.* 18, 561 und *Hes., Sc.* 290 *πέτηλα βριθόμενα σταχύων*.

³ *χρυσέη* ist stehendes Beiwort der Aphrodite seit Homer, sie wohnt *οὐρανοῦ ἐν χρυσέοις δόμοισιν* (*Pind., N.* 10, 88, vgl. *Sappho* fr. 1, 7 LP).

schwärmen sie zu ihren Jagdzügen aus. In dem die Schönheit der Eirenion preisenden Gedicht ist diese Herkunftsangabe freilich nur ein schmückender Zusatz, ohne unmittelbare Funktion für das Thema. Wichtiger noch ist, dass eigentlich auch Eirenion aus den goldenen Gemächern der Aphrodite kommen sollte. Ἱερὸν θάλος setzt, wie wir sahen, eben eine solche Vorstellung voraus. Die Jacobs'sche Änderung in ἐρχομένην ist deshalb beliebt; das möglicherweise abhängige Epigramm *A.P.* IX 64 (Askl. oder Archias) αὐτὰ ποιμαίνοντα... σε Μοῦσαι | ἔδρακον ἐν κραναοῖς οὔρεσιν, Ἑσίοδε | könnte sie stützen. Gow bemerkte aber mit Recht, dass die Eroten ja noch mehr als irgendein Sterblicher in den Gemächern der Kypris zu Hause sind, sie also auch daher kommen sollten. Danach wäre ἐρχόμενοι doch zu halten. Aber wenn wir zugleich Eirenion von dort kommen lassen wollen — und das müssen wir, wenn Ἱερὸν θάλος nicht in einem abgeblassten Sinn aufzufassen ist — kann das Verb εἶδον nicht stimmen. Diltheys ἦγον gäbe einen guten Sinn: «Die Eroten selbst waren es, die aus den Gemächern der Aphrodite kamen und Eirenion brachten»¹.

Das Arkesilaosepigramm würde sich dann auch an den ersten Vers eng anschliessen: τὴν... Εἰρήνιον ἦγον Ἔρωτες | wäre zu τὸν Ἔρωτ' ἄγει Ἀρκεσίλαος | vertauscht worden. Aber auch ohne ἦγον bliebe ein gewisser Kontrastbezug der beiden Anfangszeilen, nämlich der Subjekt-Objekt-Wechsel, bestehen. Die Pointe des Anonymus liegt in der Umkehrung der normalen Primärsituation und in der Verkürzung des Sechszeilers auf ein Monodistichon, nachdem er zuvor das Monodistichon des Asklepiades in derselben Form variiert hatte².

¹ Vgl. auch *A.P.* XII 107 (an.) τὸν καλόν, ὃ Χάριτες, Διονύσιον, ... καὶ εἰς ὥρας ἀθῆς ἄγοιτε καλόν, 125 (Mel.) ἦγαγ' Ἔρωτος, Call. fr. 67, 1 Pf. αὐτὸς Ἔρωτος ἐδίδαξεν Ἀκόντιον ... τέχνην.

² Das auf zwei sperrende Monodisticha des Meleager (113 variiert 112) in der *Anthologie* folgende nächste anonyme Epigrammpaar (115 und 116) ist

Das Eirenionepigramm dürfte allerdings eher von Poseidippos als von Asklepiades verfasst worden sein. Dies scheint mir ein Stilvergleich mit einem Pendant nahezulegen, das nur unter dem Namen des Asklepiades überliefert ist (*A.P.* XII 161 = *G.-P.* 902):

Δόρκιον ἢ φιλέφηβος ἐπίσταται ὡς ἀπαλὸς παῖς
 ἔσθαι πανδήμου Κύπριδος ὠκὸν βέλος,
 ἕμερον ἀστράπτουσα κατ' ὄμματος· ἢ δ' ὑπὲρ ὤμων
 συσπαστὸς ¹ γυμνὸν μηρὸν ἔφαινε χλαμύς.

Betont steht hier der Name Dorkion, das Deminutiv von *δορκάς*, am Anfang. Um der Schlankheit und Anmut seiner Gestalt willen konnte man ein Mädchen so nennen ²; der Name war bei Hetären verbreitet. Zugleich schwang dabei noch eine andere Assoziation mit: volksetymologisch

wieder nach den Übereinstimmungen in Stil und Ausdrucksweise von einem Verfasser und abermals von Asklepiades beeinflusst (vgl. *A.P.* V 64, 167 [ἀλλ' ὁ καλὸς Μόσχος πλέον ἔσχευε ~ ἀλλὰ μέγας φανὸς ἐμοὶ Θεμισίων, Moschos und Themison sind als Geliebte das Ziel des Komos], sowie 145). Vielleicht war auch Kallimachos von Einfluss (vgl. *A.P.* XII 118 ἄκρητος und [nach P!] σῶφρονα θυμὸν ἔχειν mit ἄκρητον und ἀφροσύναν in XII 115). Ausserdem hängt das anonyme Paar *A.P.* XII 103 und 104 sehr wahrscheinlich von Kallimachos, *A.P.* XII 43 und 102 ab. All diese anonymen Paare (dazu das von Hedylos abhängige *A.P.* V 200, 201) zeigen einen verwandten, verhältnismässig schlichten Stil und Abhängigkeit von Asklepiades, Poseidippos, Hedylos oder Kallimachos. Ihre Qualität ist im ganzen geringer als die der Epigramme der genannten Dichter, so dass ich nicht — wie G. LUCK, *G.G.A.* 219, 1967, S. 44 — glauben kann, dass sie von einem der drei ersten stammen und einer gemeinsamen Ausgabe derselben entnommen sind. Meleager scheint mindestens eine Epigrammausgabe aus der Mitte des 3. Jh. vorgelegen zu haben, die unter dem Einfluss der bekannten Dichter entstanden war, vielleicht sogar einige ihrer Epigramme aufgenommen hatte, und zahlreiche Epigrammpaare eines oder mehrerer uns unbekannter Verfasser enthielt. Der geschmücktere Stil der Generation des Dioskorides und Rhianos bildet wohl einen Terminus ante quem.

¹ ἢ δ' ὑπὲρ ὤμων συσπαστὸς Meineke, ἢ δ' ὑπὲρ ὤμων σὺν πετάσῳ P, *G.-P.* setzten Kreuze.

² *A.P.* V 292 (Agath.) wird ein Mädchen *ῥαδινὴ δορκαλὶς* genannt.

verband man *δορκάς* mit *δέρκομαι*, das eine bestimmte Art des Blickens, das Strahlen des Auges, das ein anderer wahrnimmt, bezeichnet¹. Asklepiades lässt die Dorkion seines Epigramms beide in ihrem Namen liegenden Verheissungen erfüllen. Erstens wirkt sie *ὡς ἀπαλὸς παῖς*, wodurch zunächst ihre schlanke, zarte Erscheinung bezeichnet ist, zweitens « versteht sie das schnelle Geschoss der Kypris zu senden, indem sie Sehnsucht weckenden Liebreiz vom Auge herabblitzt ». Die *Κύπρις πάνδημος* hat an dieser Stelle keine andere Funktion als Eros oder Kypris sonst; *πάνδημος* hat keinen pejorativen Sinn, indem es weder eine nur irdische Liebe bezeichnen, noch Dorkion als Hetäre (die sie selbstverständlich ist) charakterisieren will. Der ethische Gegensatz zwischen der Pandemos und der Urania ist nur in der philosophischen Spekulation entwickelt worden. Im Alltag war die Pandemos keineswegs in höherem Masse eine Schutzgottheit der Hetären als die Urania². Als « Aphrodite des ganzen Volkes » hatte sie Kultstätten an vielen Orten. An unserer Stelle dürfte der Beiname die Allgewalt der Liebesgöttin betonen. Dass Asklepiades hier jedoch überhaupt ein Attribut zu *Κύπριδος* gesetzt hat, wird in der gesuchten Wortstellung, die das ganze Distichon beherrscht, begründet sein. Subjekt und Prädikat stehen im Hexameter, Infinitiv und Infinitivobjekt im Pentameter. Da das Subjekt einen appositionellen Vergleich, das Infinitivobjekt ein Genetivattribut erhalten hat, ergeben sich zwei Substantive in jedem Vers, zu denen je ein Adjektiv gesellt ist, so dass die dekorativen Versfüllungen nach dem Schema AabB und aAbB möglich wurden³.

¹ Vgl. H. FRISK, *Griech. etym. Wörterbuch*, s.v. und B. SNELL, *Entdeckung des Geistes*³, S. 18.

² Vgl. Pind. fr. 122 Sn., Luc., *Dial. mer.* 7, 1.

³ Zwei Substantive und Adjektive in einem Vers sind bei Asklepiades selten; vgl. nur noch *A.P.* V 203,2 (abAB), ausserdem Poseidippos *A.P.* V 211,4 (AbaB).

Die Korruptel in V. 3 f. scheint mir Meineke evident geheilt zu haben. ἡ δ' ὑπὲρ ὤμων ... χλαμύς erfordert ein Partizip. Wenn man sich erinnert, wie die Chlamys getragen wurde, so passt «die über den Schultern zusammengezogene (συσπαστός) Chlamys liess den nackten Schenkel sehen» sehr gut¹. Die Chlamys bestand aus einem Tuch, das mit der Mitte eines Randes auf die linke Schulter gelegt wurde. Der Tuchrand wurde von hier aus nach beiden Seiten um den Hals geführt und auf der rechten Schulter an korrespondierenden Stellen mit einer starken Fibel zusammengehalten (= zusammengezogen). Die Teile des oberen Tuchrandes, die sich ausserhalb dieser Befestigungsstelle befanden, hingen an der rechten Seite vor und hinter dem rechten Arm herab. Zwischen den bis zu den Knien herabreichenden Tuchzipfeln wurde also der Oberschenkel sichtbar. Wie Gow meinen kann, «συσπᾶν is a wholly inappropriate verb in view of the way in which the χλαμύς was worn», ist mir deshalb nicht verständlich². Die Chlamys war typische Ephebenkleidung, daneben wird oft (aber nicht immer!) der Petasos, ein breitrandiger Reisehut, getragen und genannt³. Es ist nicht notwendig, ihn deshalb, wie Gow es will, an der überlieferten Stelle zu halten. Bei der nur in der Stadt benützten Ephebenkleidung der Dorkion mochte er fehlen; ein Redaktor, dem das ursprüngliche συσπαστός schon verderbt vorlag, kann das in der Regel dazugehörige Kleidungsstück in den Text hineingebracht haben⁴.

¹ Die Stellung der Substantive und Attribute im Vers wird dadurch abBA.

² Zu συσπαστός als Bezeichnung eines erreichten Zustandes in passiver Geltung vgl. Plat. *Symp.* 190 e τὰ συσπαστὰ βαλάντια, Eur., *Hipp.* 783 ἐξ ἐπισπαστῶν βροχῶν.

³ Vgl. z.B. *A.P.* XII 78 (Mel.).

⁴ Eine derartige verschlimmbessernde Redaktortätigkeit lässt sich in der *Anthologie* auch an anderen Stellen vermuten, wo ein an sich existentes Wort erscheint, das unter keinen Umständen aber ursprünglich dort gestanden haben kann, vgl. nur z.B. V 210 «mit dem Zweige fing Didyme mich».

Dorkion hat also Jünglingskleidung angezogen¹. Der Ausdruck ὡς ἀπαλὸς παῖς wird damit erst voll verständlich, auf φιλέφηβος² fällt neues Licht. Die These des ersten Distichon war metaphorisch ausgedrückt worden, das zweite hat in dem anschaulichen Momentbild der Hetäre die Erklärung gebracht. Geschoss der Kypris ist nicht nur das Blitzen ihrer Augen, sondern auch ihr körperlicher Reiz, den sie so gut in Szene zu setzen versteht. Indem der Blick vom Auge über die Schultern bis zum Schenkel herabgleitet, hat er ihre Gestalt im ganzen erfasst.

Inwiefern stellt dieses Epigramm ein Pendant zu dem Eirenionepigramm dar? In beiden Fällen haben wir die objektive Schilderung der Schönheit einer Hetäre und den Hinweis auf ihre erotische Wirkung auf die männliche Jugend, ohne dass von einer persönlichen Liebe des Dichters die Rede wäre³. Zu Thema und Formtyp kommt die Namenbildung auf -ιον, das Epitheton ἀπαλός im ersten Vers, das Motiv der Geschosse der Kypris bzw. der Erogen. In der Darstellungsart zeigt sich eine gewisse Verschiedenheit. Die Wortstellung ist zwar in beiden Gedichten voll zierlicher Symmetrien, im Eirenionepigramm bestimmt die Symmetrie aber darüber hinaus den Aufbau des Ganzen. Das Dorkionepigramm gibt ein Momentbild der Hetäre, die

¹ Eine Gesellschaft, die der homosexuellen ebenso wie der heterosexuellen Liebe zugewandt war, hatte auch Sinn für Verbindung und Mischung der Reize beider Geschlechter. Anakreon redet seinen Geliebten ὦ παῖ παρθένιον βλέπων an (fr. 4 D = PMG 360), Kritias äussert κάλλιστον εἶδος ἐν τοῖς ἄρρεσι τὸ θῆλυ, ἐν δ' αὖ ταῖς θηλείαις τούναντίον (fr. 48 DK), und beim Komos und Symposion konnte der geliebte Knabe in Mädchenkleidern, das Mädchen in Jünglingskleidung auftreten (vgl. Philostr. *Im.* 1, 2, 5, *RE* XI, Sp. 1297; vergrößert erscheint das Motiv in der Epigrammatik bei Marcus Argentarius, *A.P.* V 116).

² Neubildung nach φίλανδρος und φιλόπαις.

³ Die Form des auf eine bestimmte Hetäre bezogenen persönlichen Liebesbekenntnisses begegnet bei Asklepiades in dem Epigrammpaar *A.P.* V 162 und 210.

realistisch auch in ihrer Gewandung gezeichnet, vor Augen tritt. Im Eirenionepigramm ist der Schönheitspreis ins Mythologisch-Allegorische hinaufstilisiert. Metaphern und Vergleiche ersetzen die unmittelbare Anschauung des Äussern des Mädchens. Dieser Eigenheiten wegen scheint mir der Verfasser eher Poseidippos zu sein, dessen Streben nach symmetrischem Aufbau auch *A.P.* XII 168 hervortritt und der überhaupt mehr einen Zug zum Dekorativen als zum konkret Anschaulichen zeigt. Wenn wir mit dieser Autorzuschreibung recht haben, hätte Poseidippos zu dem Dorkionepigramm auf sehr selbständige Weise ein Pendant geschaffen; das Motiv der Geschosse der Kypris ist dabei zu dem Bild der ihre Pfeile abschiessenden Erogen umgeformt worden.

* * *

Wir haben zwei Gänge durch die Anthologie des Meleager unternommen und in zwei ziemlich willkürlich herausgegriffenen Gruppen die Beziehungen von einem Epigramm zum anderen verfolgt. Wir sahen, wie je nach Talent und Temperament die einzelnen Dichter sich auf verschiedene Weise ihren Vorbildern anschlossen und sie variierten. Für die relative Chronologie und die Verfasserzuweisungen einiger Gedichte haben sich Konsequenzen ergeben. Auch sind einige spezifische Variationstechniken deutlich geworden. Die Variation konnte geschehen, indem das Thema übernommen, ausgestaltet und vielleicht mit einer neuen oder verschärfen Pointe versehen wurde. Im Gegensatz zu diesem Regelfall — er scheint bei Meleager ausschliesslich zu herrschen — gab es aber auch etwas, was man Kontrastimitation nennen kann. Die Situation des Modellgedichts wird in ihr Gegenteil verkehrt, formale

Indizien weisen aber ausdrücklich auf jenes Modellgedicht als Ausgangspunkt hin; so verhält sich z.B. das Nikagoras-epigramm des Hedylos zu dem des Asklepiades oder das Kleonikosepigramm des Rhianos zu dem des Kallimachos. Oft bringt die Variation eine Erweiterung des Umfangs infolge einzelner Zusätze oder durch die Hinzufügung eines neuen Gedankens als Pointe. Vereinzelt — im Falle des Arkesilaosepigramms — war auch eine Verkürzung des variierten Gedichts zu beobachten. In der Variation kann sowohl ein Epigramm in zwei zerlegt, indem das eine diese, das andere jene Elemente des Vorbilds übernimmt (so die anonymen Weiheepigramme im Verhältnis zu Hedylos), als auch ein primäres Epigrammpaar sekundär zu einem Epigramm gewissermaßen kontaminiert werden (vgl. das Damisepigramm des Meleager)¹. Den Anklang an das Urbild stellen gerne Leitworte her, seien es übernommene Eigennamen oder die gleichen Anfangsworte, die auch im Schlussvers erscheinen können, oder die Wiederholung eines charakteristischen Begriffs, bzw. einer bestimmten Wendung, womöglich an entsprechender Stelle im Vers. Von dieser Sitte stach Kallimachos jedoch ab, dessen Variation des asklepiadeischen Nikagorasepigramms nur Situation und Motivik aufgriff, im einzelnen Ausdruck jedoch völlig eigene Wege ging. Die Nähe zum Vorbild bzw. die Entfernung von ihm erwies sich als sehr verschieden, abhängig natürlich von der selbständigen Einbildungs- und Gestaltungskraft des jeweiligen Dichters, wie auch die bessere poetische Qualität teils beim primären, teils, wenngleich seltener, beim sekundären Epigramm lag.

¹ Ähnlich Poseidippos *A.P.* XII 45 nach Asklepiades XII 46 und 166. *ναὶ ναὶ βάλλετ', Ἔρωτες* — bei Asklepiades Ergebnis einer Gefühlsentwicklung — steht bei Poseidipp am Anfang. Verloren gegangen ist die Aussage des sentimentalischen Gefühls, die Asklepiades, wenn auch aus ironischer Distanz, gestaltet hatte. Die Ironie ist bei Poseidipp lauter, der Scherz etwas aufdringlicher geworden.

Zum Verständnis des Stils und der poetischen Qualität wollten diese Betrachtungen vor allem beitragen. Es war ihr Ziel, durch eine möglichst präzise Interpretation einiger Epigramme im Vergleich mit ihren Vorbildern und ihren Nachbildungen ihre poetische Kunst und die Eigenart ihrer Dichter sichtbar werden zu lassen. Ich würde mich freuen, wenn etwas von dem Reiz, den diese *παίγνια* besitzen, spürbar geworden und es mir zugleich gelungen wäre, die Bedeutung einzelner bisher dunkler oder verkannter Stellen in ihnen zu erhellen.

DISCUSSION

Note liminaire

Le Prof. Ludwig, victime d'un accident de la route, n'a pas pu assister aux Entretiens sur l'épigramme grecque. Il avait cependant achevé son exposé, qui a été lu et discuté en son absence. Le sténogramme de la discussion lui a été soumis, et il y a ajouté ses propres réponses ou observations, qui sont imprimées en italiques et placées entre crochets.

M. Robert : Sur la question de l'origine de plusieurs variations sur le même modèle, on peut rappeler les inscriptions qui transcrivent plusieurs épigrammes pour le même personnage, séparées par le mot ἄλλο ou par une barre en haut à gauche ou par rien, et qui émanent manifestement du même auteur et ne sont pas des « Konkurrenzgedichte » ; elles contiennent les mêmes éléments essentiels, les mêmes éloges, mais rédigés de façon différente ; des formules, des tournures reparaissent de l'une à l'autre, et le style est homogène. Un bel exemple de telles variations est fourni par l'abondante série d'épigrammes de Grégoire de Nazianze contre les violateurs de tombes. Ce ne sont pas des variations dont chacune aurait servi dans une occasion différente. J'expliquerai que, comme je l'avais indiqué, elles se rapportent toutes au même sujet : une tentative d'un haut fonctionnaire de la région pour trouver des trésors dans le tombeau d'Antiochos I^{er} de Commagène au Nemroud Dag.

M. Pfohl : Die Möglichkeit, Variationen zu verfolgen, gibt es auch in der inschriftlichen Epigrammatik, vor allem bei den Konkurrenzgedichten auf Gräbern, die seit dem 4. Jh. v. Chr. auftreten (die Frage ist dabei, ob derselbe Autor oder verschiedene am Werke waren; vgl. Peek: Griechische Grabgedichte S. 321); aber auch die Kompositionstypen, die Werner Peek in den *Griechischen Vers-Inschriften* klargelegt hat, sollten in dieser

Hinsicht studiert werden. Freilich wird das in geographischer Gruppierung geschehen müssen, schon deswegen, weil « Anthologien » oder « Musterbücher » von Steinmetzen nur so vermittelt werden können. Eine besondere Rolle werden gerade in dieser Volksdichtung die Versanfänge spielen, weil sie am ehesten im Ohr oder im Gedächtnis bleiben und auf diese Weise zu Variationen oder Imitationen bzw. Weiterformung anregen. Auch hier hat Peek das Material wieder in die Hand gegeben (Verzeichnis der Gedicht-Anfänge und vergleichende Übersicht zu den *Griechischen Vers-Inschriften* I, Berlin 1957).

M. Raubitschek : Man sollte genauer zwischen den produktiven und künstlerischen Variationen der Dichter des 3. Jh. und den imitativen und literarischen Variationen der späteren Zeit unterscheiden.

[M. Ludwig : *Die verschiedene poetische Qualität zu sehen ist wichtig. Ich würde aber weniger die grundsätzliche Unterscheidung zwischen einer früheren und einer späteren Zeit als die zwischen den einzelnen Dichtern machen. Meleager hat das Unglück, dass er zeitlich am Ende steht. Natürlich steht seine poetische Kraft der eines Asklepiades weit nach. Aber mit Rhianos kann er sich doch messen und schon Poseidippos produzierte einiges, was Meleager vielleicht sogar besser gemacht hätte. Nach Asklepiades sind letztlich alle Epigonen — ausgenommen Kallimachos.*]

M. Giangrande : The technique of imitation with variation in the Alexandrian epigram (a genre which is in the final analysis a sub-species of the *Kleinepos*) is chiefly influenced by Epic, where imitation was compulsorily coupled with variation at least since Antimachus. On this point cf. my paper on « *Arte Allusiva* » in *Alexandrian Epic* (*Class. Quart.* 1967, p. 85 ff.) where I have emphasized certain stylistical trends which are not sufficiently known and my paper « *Trois épigrammes alexandrines* » (*REG* 1968, p. 47 ff) where I have given the essential data relevant to the question.—Apart from Gow-Page, where much material is

collected, one should also remember that certain concrete features of the imitation-variation technique in the epigrammatists have been illustrated by e.g. Ouvré, Radinger, Schott and Knauer in their monographs devoted to single epigrammatists.

[M. Ludwig : 1. *Ich würde das erotische Epigramm des 3. Jh. nicht eine sub-species des Kleinepos nennen. Es ist gattungsgeschichtlich entstanden aus einer Vereinigung der sympotischen « Kurzelegie » mit dem realen und fiktiven Epigramm. Die « Grosselegie » folgte von Antimachos bis zu den Aitien des Kallimachos einer getrennten Entwicklungslinie, hier hatte auch das Epos einen stärkeren Einfluss, obwohl ich die Bezeichnung « Kleinepos » grundsätzlich der rein hexametrischen Dichtung vorbehalten möchte. Die gemeinsame Neigung zum Variieren im hellenistischen Epos und im Epigramm entspricht jedoch gewiss einer einheitlichen Stilrichtung dieser literarischen Epoche.*

2. *Imitationsbeziehungen finden sich natürlich vor Gow-Page in allen einschlägigen Arbeiten vermerkt. Worauf es mir ankam, war zu zeigen, dass eine Interpretation, die die Gestaltung der Epigramme im ganzen erfasst, sowohl die poetische Funktion einer solchen Variation deutlicher erhellen und damit das Gesamtverständnis des Gedichts fördern kann, als auch zu einer sichereren Aussage über die relative Chronologie der beteiligten Gedichte zu führen vermag. Die früheren Arbeiten bis zu Gow scheinen sich mir zu sehr auf die Notierung einer Ähnlichkeit zu beschränken. Sie verzichten weitgehend auf den Versuch, die Parallelen interpretatorisch auszuwerten.]*

M. Luck : Es scheint mir wesentlich, dass beide Gedichte, Asklepiades 894 G.P. und Hedylos 1831 G.P., mit οἶνος beginnen ; beide gehen vom Wein aus und zeigen seine Wirkung ; aber die Wirkung ist verschieden. Hier sehe ich die Variation ; es ist im Gegensatz zu vielen anderen Fällen keine sprachlich-stilistische, sondern ein Wechsel der Situation. Deshalb scheint mir der Gedanke von Wilamowitz, wenn auch etwas burschikos formuliert, ganz treffend.

[M. Ludwig : *Vom Wechsel der Situation habe ich gesprochen. Die Bemerkung von Wilamowitz habe ich nur deshalb beanstandet, weil sie*

das Verhältnis der beiden Gedichte biographisch zu deuten sucht. Hell. Dichtg. I, S. 145, Anm. 3: « Aglaonike hat sich in Rausch und Liebe dem Nikagoras hingegeben. Man baut auf den Namen und hält den schüchtern verliebten Nikagoras bei Asklepiades XII 135 für denselben. Das mag die Zeit erlauben; er hatte mittlerweile die sentimentale Schüchternheit abgelegt. Aber Verlass ist nicht darauf.» Wenn ich diese Sätze richtig verstehe, ist Wilamowitz sich nicht sicher, dass es sich bei Nikagoras beidesmal um dieselbe Person handelt. Wenn es sich um dieselbe Person handelt (was seines Erachtens von der Lebenszeit der Verfasser her betrachtet möglich wäre), so würde dieselbe Person nach Wilamowitz in zwei verschiedenen Situationen ihres Lebens geschildert, die real aufeinander folgten. Ich suchte auszuführen, dass es sich nicht um zwei real einander folgende Erlebnisse derselben Person handelt (und auch nicht um zwei verschiedene Personen zufällig gleichen Namens), sondern dass Hedylos zu dem Gedicht des Asklepiades, das sich bei jenem vielleicht auf eine aktuelle Situation und eine real existente Person bezog, variierend ein Gegenstück dichtete, das unter Übernahme des Personennamens die asklepiadeische Situation fiktiv umkehrte.]

M. Giangrande: The variation in G.-P. 894 ff. and 1103 is, as I have shown in my paper, centered upon different stages of the sympotic etiquette: each of the two young men in love betrays his feelings at a different moment of the sympotic ceremonial.

The point in Gow-Page 1832, as I have shown, is very skillfully "built up" until the climactic end arrives: only when mention is made of σκυμῶν do we realize that the girl has been induced to sleep for the first time with a man by the effect of the wine she has drunk.

M. Luck: Ich halte es für gefährlich, zu sagen, die beiden Anonyma 3804 und 3808 G.P. seien vom gleichen Autor. Sie sind im Cod. Palatinus ᾄδηλα. Gow hat in seiner Monographie (1958) nachgewiesen, wie ich meine, dass ᾄδηλον grundsätzlich nicht dasselbe ist wie ἀδέσποτον. Es bedeutet, dass auf einer bestimmten Stufe der Überlieferung mehr als ein Verfassername angeboten war; statt beide zur Wahl zu stellen, hat ein Heraus-

geber oder Schreiber die kürzere Form des Zweifels vorgezogen. Nun geht aus dem Material deutlich hervor, wie oft zwei verschiedene Dichter solche Themen behandelt haben. Ich würde also sagen : die beiden hübschen Gedichte sind gerade nicht vom selben Verfasser, standen aber vermutlich schon vor Meleager in derselben Sammlung.

Ferner hätte ich Bedenken, zu sagen, der Zweizeiler 3710 und der Zweizeiler 3768 müssen vom selben Verfasser stammen. Die Texte sind einfach zu kurz, um ein stilistisches Urteil zu gestatten. Dagegen scheint mir die von Herrn Ludwig gut formulierte Beziehung zwischen « Anonymus » 3710 und « Asklepiades » 968 besonders wichtig. Wieder müssen wir wohl von der Bezeugung im Cod. Palatinus (und im einen Fall bei Planudes) ausgehen : das eine Gedicht ist ἄδηλον, das andere Ποσειδίππου ἢ Ἀσκληπιάδου. Im Grunde ist das dieselbe Art der Bezeugung, nur stehen im einen Fall zwei Namen da, im andern ein *non liquet*. Nehmen wir an, dass wieder zwei zeitgenössische Dichter dasselbe Thema behandelt haben ; einer davon war Asklepiades, der andere Poseidippos. Schon in der Antike wusste man nicht mehr, welches Gedicht vom einen, welches vom anderen stammte, ein Schwancken zwischen diesen beiden Namen kommt ja mehrfach vor. Hier könnte das so gedeutet werden : Wenn 968 von Asklepiades ist, dann ist 3710 von Poseidippos, und umgekehrt. Gow und Page neigen dazu, 968 Poseidippos zu geben ; wenn sie recht haben, stammt 3710 von Asklepiades.

[M. Ludwig : Wenn für ein ἄδηλον überschriebenes Gedicht ursprünglich mehrere Verfasseramen zur Wahl standen, folgt daraus natürlich nicht, dass in zwei einander folgenden Gedichten einmal jeweils verschiedene Verfasseramen geboten waren. Sowohl für das erste, wie für das zweite Gedicht können z.B. die Verfasser A und B in Frage gekommen sein (oder AB für das erste, AC für das zweite). D.h. diese Überlegung bleibt irrelevant für eine Antwort auf die Frage, ob die beiden Gedichte von einem oder von zwei Verfassern stammen. Eine Variation des Hedylos durch zwei verschiedene Verfasser ist gewiss an

sich möglich. Aber das schliesst wieder nicht aus, dass ein Verfasser das Modellgedicht auch in zwei Epigrammen variiert haben könnte. A.P. V 200 und 201 scheinen mir nun aber nicht nur stilistisch einen überaus ähnlichen Charakter zu haben, sondern in ihrer Variation von A.P. V 199 (Hed.) auch gegenseitig aufeinander Rücksicht zu nehmen. Das lässt sich entweder so erklären, dass zwei Verfasser einen überaus ähnlichen Stil hatten und der zweite in seiner Variation nicht nur das Hedylosgedicht, sondern auch das erste Variationsgedicht berücksichtigte. Oder ein einziger Verfasser variierte Hedylos durch ein Epigrammpaar. Letzteres erscheint mir wahrscheinlicher, da keines der beiden Variationsgedichte eine Qualität hat, die es zum bekannten Vorbild machen müsste, und da auch andere anonyme Epigrammpaare von einem einzigen Verfasser zu stammen scheinen.

Meines Erachtens zeigen die anonymen Epigrammpaare im Meleagerkranz öfters gemeinsame Stilzüge, die sie von ihrer Umgebung abheben (vgl. dazu meine Anm. 2, S. 327). Dass Epigramme überhaupt gerne paarweise gedichtet wurden, lässt sich bei Asklepiades ebenso wie bei Kallimachos beobachten (und später z.B. bei Catull). Es scheint mir nicht nötig, die ἄδηλα auf die uns bekannten Dichter aufzuteilen. Es existierten durchaus noch manche andere.]

M. Giangrande: Gow-Page 902 ff. is perfectly sound: the whole raison d'être of the epigram is an obscene point that I have explained in *Eranos* 1967, p. 39 ff. The wording of the epigram and its construction are exclusively functional to the point.

[M. Ludwig: Die Verteidigung des Überlieferten hat mich nicht überzeugt, da ich den hinter σὺν πετάσῳ vermuteten obszönen Doppelsinn für zweifelhaft halte. So ziehe ich Meinekes Konjektur immer noch vor.]

M. Robert: Dans l'épigramme d'Asclépiade A.P. XII 161, je suis enclin moi aussi à penser que le poète a joué sur le nom Dorkion et, à côté du sens de ce nom, a suggéré un lien, par δέρκομαι, avec les mots du vers 3 κατ' ὄμματος. Le choix des noms dans les épigrammes est à étudier. Il faut se garder de penser

qu'un nom féminin comme Dorkion est un « nom de courtisane ». On peut soutenir que de tels noms sont très rares, qu'ils existent à peine. Il persiste une tradition philologique qui considère comme des noms de courtisanes les diminutifs en *-ιον*, ou bien tous les noms gracieux, sur la rose, le myrte, un gentil animal, etc., ou bien ceux qui sont connus pour avoir été portés par une courtisane, ou bien ceux qui se rattachent à un mot qui, parmi ses sens, désigne aussi, chez les lexicographes ou dans la comédie ou le langage populaire, un organe du sexe masculin ou féminin. Pendant longtemps, autrefois, l'onomastique féminine fut connue par des auteurs parlant de courtisanes : Athénée, la comédie latine, Lucien, Aristénète, etc. Peu à peu les inscriptions ont fait connaître l'onomastique féminine en son ensemble et dans sa variété par une foule d'épithètes, de dédicaces, de listes (souscriptions pour l'Etat surtout). Les « noms de courtisanes » ont apparu dans les familles les plus normalement constituées. Adolf Wilhelm en a tiré les conclusions, d'abord dans une étude, *Ath. Mitt.* 1899, contre Ernst Maas, qui avait vu dans une liste de femmes ayant participé à une souscription à Paros une « Hetäreninschrift », puis dans un article des *Jahreshefte* de Vienne, en 1928 ; l'ouvrage de Fr. Bechtel, *Die attischen Frauennamen* (1902), est dépassé à ce point de vue. Je suis revenu à mainte occasion sur ces noms féminins, diminutifs et autres. Un nom comme *Τρυφερά*, par exemple, n'évoque pas une orgie sardanapalesque ; il est porté comme nom de reine en Cappadoce. Dorkion entre dans une famille de noms grecs bien constituée et bien attestée pour des femmes et des hommes. Il peut évoquer ici, comme *δορκάς* dans Lucrèce, une fille pas grasse. Cela va bien avec ce milieu d'éphèbes et le vêtement de Dorkion.

M. Dible : Zum Ursprung des hellenistischen Liebesepigramms erklärt Herr Ludwig, dass es um die Wende vom 4. zum 3. Jh. im Zusammenhang mit dem Symposionsbetrieb entstanden sei, « als man in Ionien die alte... kurzelegische Gelagepoesie erneuerte. » Die uns erhaltene Auswahl aus der griechi-

schen Literatur berücksichtigt für das 4. Jh. fast ausschliesslich die Prosa, als deren klassische Zeit diese Epoche jahrhundertlang galt. Aber das darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass nicht nur die dramatische Dichtung sondern auch Epos, Elegie und Epigramm im 4. Jh. gepflegt wurden. Die Erneuerung der Elegie und des Epos durch Antimachos geschah aus demselben Geist gelehrten Interesses und der Freude am beziehungsreichen literarischen Spiel, das für den Hellenismus typisch ist. Das Epigramm des Theokrit von Chios aus dem Jahr 341 und das Dion-Epigramm Platons, das man wegen seiner Qualität ungern für unecht erklären möchte, bezeugen eine virtuose, literarische Verwendung und Variation vorgegebener epigraphischer Formen. Solange es nur die Überlieferungsverhältnisse sind, die das Liebesepigramm erst vom 3. Jh. an sichtbar werden lassen, spricht eigentlich alles dagegen, dass es diese Form im 4. Jh. nicht gegeben hat. Das 4. Jh. ist ja in mehr als einer Beziehung ein « prä-hellenistisches ».

M. Giangrande : Theories on the origins of Alexandrian love-epigram are inevitably pure speculation because of the lack of relevant material : it is a problem of literary pre-history, just as is the case with the origins of Comedy and Tragedy. We are left with the finished product (Comedy, Tragedy, Epigram), but what came before has not come down to us. In the case of Tragedy and Comedy a few isolated points exist in the pre-history of the genres, so that an attempt at writing the pre-history of these genres can be made (for Comedy, if my memory does not betray me, the latest attempt is mine in *Eranos* 1963, 1 ff.) but for the genre Epigram no points de repère capable of being coherently connected in a sort of rudimentary pre-history seem to exist.

[M. Ludwig : *Ein absoluter Skeptizismus gegenüber der Frage nach der Geschichte der kurzelegischen Gelagepoesie scheint mir eine zu weit getriebene Vorsicht, obwohl das Material, aus dem Schlüsse bzw. wahrscheinliche Vermutungen gezogen werden können, beschränkt ist.*

1. Neben den längeren Elegien hatte sich schon früh eine bei Symposien verwendete kurzelegische Form gebildet. Vgl. die *Theognidea* (6.-5. Jh.).

2. Die kurzelegische sympotisch-erotische Dichtung, die uns aus der Zeit seit ca. 300 v. Chr. überliefert ist (= «erotisches Epigramm»), weist eine Kunst der Gestaltung auf, die in den Gedichten vom Typ der *Theognidea* noch unbekannt ist.

3. Wann setzte diese «Erneuerung» ein? Gegen Ende, Mitte oder Anfang des 4. oder gar gegen Ende des 5. Jh.? a) Platon lässt in seinen Dialogen *Theognis* zitieren, es findet sich auch in Dialogen, die von Freundschaft und Liebe handeln, keine Spur einer Anspielung oder Bekanntschaft mit dem «erotischen Epigramm», wie es aus dem Hellenismus bekannt ist. Zu den ihm zugeschriebenen Liebesepigrammen, die ich ausser dem andersartigen Gedenkepigramm auf Dion für unecht halte, s. GRBS 4, 1963, S. 59ff. b) Die ältesten «erotischen Epigramme» in *Meleagers Kranz* stammen aus der Zeit um ca. 300 v. Chr. Es ist wahrscheinlich, dass er weiter zurückgegriffen hätte, wenn eine Traditionskette diese Art von Dichtung weiter ins 4. Jh. zurückgeführt hätte. Da er der Kunst der Variation seine besondere Aufmerksamkeit widmete, ist zu vermuten, dass er dichterische Vorbilder für Epigramme des *Asklepiades* aufgenommen hätte, sofern ihm solche bekannt waren (und der Begründer dieser neuen Dichtart dürfte der Erinnerung nicht völlig entschwunden sein). Über *Asklepiades* führt bei *Meleager* in dieser Hinsicht nichts hinaus. Umgekehrt scheinen einige Epigramme des *Asklepiades* unmittelbar an einfachere Formen, wie sie uns aus den *Theognidea* bekannt sind, anzuknüpfen. Natürlich werden in seiner Zeit andere ähnliches versucht haben, was untergegangen ist. Er scheint zum fruchtbarsten Vertreter der neuen Dichtart und damit zu ihren Archegeten geworden zu sein.

4. Die längere Form der Elegie und das Epos hatten bereits durch *Antimachos* eine Erneuerung erfahren, das Grab- und Weibepigramm besass im 4. Jh. eine strenge Formtradition, das fiktive Grab- und Weibepigramm diente zur selben Zeit dem literarischen Spiel. Das alles hat auch auf das neue «erotische Epigramm» Einfluss gehabt, aber da für

diese Dichtart nichts Konkretes über das Ende des 4. Jh. hinausführt, halte ich es für wahrscheinlich, dass die neue Entwicklung dieser « Gattung » eben erst einige Zeit nach den anderen einsetzte. Vor dem letzten Viertel des 4. Jh. dürfte die neue Kunstform deshalb nicht entstanden sein. Über eine Wahrscheinlichkeit können wir hier gewiss nicht hinauskommen. Aber sie scheint mir eben mehr für das Ende als für die Mitte des 4. Jh. zu sprechen.]

M. Pfohl: Unser ältestes erotisches Epigramm inschriftlicher Überlieferung scheint IG I² 920 aus der Zeit um 500 v. Chr. zu sein. Bemerkenswert ist ferner, dass die Grabepigramme bis zum Ende des 5. Jh. v. Chr. die Schönheit von Mädchen und Frauen nur zaghaft oder nicht erwähnen.

[M. Ludwig: Der Hinweis auf die Gnathios-Inschrift ist als Kontrast wertvoll. Herr Pfohl benützt hier allerdings den Begriff « erotisches Epigramm » in einem anderen Sinne als ich. Inschriften, in denen die Liebe irgendeine Rolle spielt, gibt es natürlich lange vor der hellenistischen Zeit. Auch solche, die formal weniger primitiv sind als die Gnathios-Inschrift. Die Distanz zum « erotischen Epigramm » der hellenistischen Zeit ist, was die künstlerische Gestaltung anlangt, immer immens. Durch die Verschmelzung mit der sympotischen Kurzelegie hat sich der Begriff überdies völlig verändert.]

* * *

Ayant pris connaissance des remarques de M. Ludwig, M. Giangrande a rédigé la note ci-dessous :

I should like to emphasize three points, in reply to Prof. Ludwig.

1. My explanation of *G.P.* 902 ff. is not one isolated « Vermutung », unsupported by or, *qui pis serait*, running counter the ancient sexual *Motivik* as employed by Greek epigrammatists: on the contrary, it rests squarely on such *Motivik*. Meineke was

a virtuous man, not familiar with this *Motivik*, or perhaps his mind was not dirty enough to understand Asclepiades' point: the fact is that Meineke, by altering Asclepiades' words, created an epigram *without a point*, i.e. a *contradictio in adjecto*, an *Unding*. The male sexual organ is habitually indicated by epigrammatists by means of metaphors stressing its *length* or *stiffness* (cf. e.g. Spies, *Militat omnis amans*, Diss. Tübingen 1930, p. 38); the female organ is habitually indicated by metaphors etymologically suggesting its *width*, *broadness*. A *puella defututa* cannot compete with boys, because these latter, however much *pedicati*, can rely on their σφιγκτήρ (*A.P.* XII, 7, 1: the point is that a παρθένος is only good *once* for copulation, after which she is *laxa*, cf. Beckby *ad loc.*) and will never suffer from excessive width. This is exactly what Asclepiades is driving at: precisely the girl's miniskirt, on which she—disguised as a *boy*—relies in order to seduce men, defeats her very purpose, because it reveals her *female organ*, *widened* "a nimio Veneris usu". The etymological game explained by me not only fits into the precise epigrammatic *Motivik* that I have described, not only complies with *codices*, *ratio* and *res ipsa* (what *else* could a miniskirt *reveal*?), not only is supported by grammar (in ἡ δ' ὑπέρ the δέ is pointedly adverbative), but indeed is conclusively paralleled by the perfectly analogous etymological pun on εὐρώτας obscenely used in another epigram as I have shown in my *Eranos* paper.

2. When I say that Hellenistic *Epigrammatik* is in the final analysis a sub-species of the *Kleinepos*, I want to stress a point which, although well known to those who professionally deal with the epigrammatists' *Sprachgebrauch*, does not seem to have been driven home to certain scholars yet, i.e. that Hellenistic epigrammatists are first and foremost *poëtae docti*, steeped in Homeric vocabulary and operating with Homeric *Wortgut*. Unless we realize this point, we are unable to understand Hellenistic epigrams (instructive examples e.g. in *Class. Rev.* 1967, p. 130 f.; *Class. Rev.* 1967, p. 20, on Anyte's "Homeric allusions");

cf. also my paper "On Moschus' Megara" in *Class. Quart.* 1968, forthcoming, for the relation between Homer, Anyte, "epicae poëseos peritissima", and the author of the *epyllion* "Megara". In this respect Hellenistic *Epigrammatik* is no exception within the history of the genre: in the course of our discussions following the *Entretiens* given by Prof. Gentili and Prof. Raubitschek we have seen that archaic *Epigrammatik* basically operates with Homeric *Wortgut*, which the epigrammatists strive to variate and adapt as best they can (as lucidly explained by Prof. Labarbe, cf. p. 30 and 86), whilst the very close lexical connection between post-Hellenistic epic poetry (Oppian, Nonnus) and *Epigrammatik* is well known. Prof. Dihle (p. 411) has noted that Leonidas' "Vokabular" is "ganz und gar aus der Tradition der hohen Dichtung zu verstehen": it must be added that the poet's "ausserordentlich starkes handwerklich-artistisches Selbstbewusstsein" (Luck, p. 411) is not an isolated phenomenon, but is simply the consequence of the fact that "alle Alexandriner", as has long been known to those who deal with their language, were "poëtae docti", steeped in Homer and old Epic (cf. *Class. Rev.* 1967, p. 130, n.2). The "Stilrichtung" mentioned by Prof. Ludwig (p. 333) is not, therefore, a phenomenon unaccountably arising out of the blue, but the concrete and logical consequence of the fact that both Hellenistic epigrammatists and Hellenistic epic poets operate with the same basic material, Homeric *Wortgut*, a *Wortgut* which, from the clumsy variations attempted by archaic epigrammatists through the variation constantly striven after by pre-Hellenistic epic poets such as Choirilos or Antimachus down to the *variatio* extensively practised by Hellenistic epic poets and epigrammatists, was constantly subjected to the law of *imitatio cum variatione*. Meleager's use of *ικέτης* or his *Neuwendung* of *πρωτόπλοος*, as illustrated by me in *Class. Rev.* 1967, p. 130 f., are the *clou* of the relevant epigram and are typical features of Hellenistic *epic* poetry. The basic identity of both vocabulary and technique (*variatio* of old epic *Wortgut*) existing between post-Homeric epic poetry and *Epigrammatik*

shows that we can hardly speak of "gattungsgeschichtlich getrennte Entwicklungslinien", as Prof. Ludwig does (p. 333): rather the *opposite* happened.

3. My scepticism on the type of speculations in which we can indulge at the moment concerning the origins of the Alexandrian love-epigram are based on the scantiness of the relevant material and on the fact that very little research has been devoted to the subject. The sudden "Erneuerung" envisaged by Prof. Ludwig (p. 339), i.e. the passage from Theognidea to "kurzelegische sympotischerotische Dichtung" would be a mysterious and incomprehensible phenomenon, if literary genres led each its "gattungsgeschichtlich getrennt" life, in clinical isolation, and the "elegiac" genre, from Theognis to Asclepiades, had lived in such splendid isolation: the fact is that the hitherto missing link between the Theognidean stage of development and the Asclepiadean one is to be found, as I think I have demonstrated in my *Entretien*, in the sympotic poetry written precisely *between* Theognis' age and Asclepiades' age: Anacreon (are *all* the epigrams ascribed to him spurious?) composed short, self-contained sympotic-erotic poems with a point, which are in spirit and structure indistinguishable from an Asclepiadean sympotic-erotic epigram; I have also indicated striking structural analogies existing between the erotic *skolia* and Hellenistic epigrams. Besides, archaic epigrammatic poetry is less uncouth and "primitiv" than one tends to believe. For instance, the epigram *GV* 1384 (= 86 Friedl.-Hoffl.) is not an archaically pompous poem in praise of an alleged doctor called Χάρων, as all the critics strangely believe: it is a delightfully ironic aside at the *god* Χάρων ἀνθρωποκτόνος. The structure and the spirit are already "Hellenistic": the reader is perplexed at first by the apparently illogical statement made in line 1 (Χάρων, Death, is, as a rule, complained about, *not* praised), but the second line clarifies everything: Χάρων *can* be praised, namely in his capacity as the liberator from κάματοι (cf. Lattimore, *Themes in Gr. and Lat.*

Epitaphs, p. 205 ff., on this theme). This archaic epigram, which I analyse and explain in my forthcoming *Studies in Hellenistic Epigram*, together with what I have shown concerning the spirit and the structure of Anacreon's poems and the erotic *skolia*, should act as a warning against postulating an "immens" gap in "künstlerische Gestaltung" between archaic poetry and Hellenistic *Epigrammatik*: we simply know too little about the pre-Hellenistic state of affairs, but what little we know does indicate that the gap is much less "immens" than we think.