

hilft diese Parallele zu lösen. Die homerische Thetis geht, nachdem die Götter zurückgekehrt sind, auf den Olymp, um Zeus für ihren Sohn zu gewinnen. Das ist die Hilfe, um die Achill gebeten hatte und die sie selbst versprochen hat. Und von dieser Art ist denn auch die Hilfe, die etwa Athene ihren Schützlingen zuteil werden läßt. Soll man sich also vorstellen, daß auch Sapphos Aphrodite in diesem Sinne Hilfe leisten wird? Wird sie abermals ihren Wagen anschirren, zu der untreuen Geliebten fahren, um sie, mit welchen Mitteln auch immer, zur Umkehr zu bewegen? Davon findet sich in dem Hilfeversprechen auch nicht die leiseste Andeutung. Dieses enthält vielmehr nur die reine Machtprädikation der Göttin und bedeutet daher nicht mehr als: »auch sie wird meine Macht spüren«. Wie diese Macht zur Wirkung kommt, wird nicht gesagt; wir haben daher keinen Anlaß, eine zweite Epiphanie anzusetzen, sondern müssen annehmen, daß jene Geliebte die Macht der Göttin nicht anders zu spüren bekommt als andere Menschen, sozusagen auf »natürliche« Weise. Sie mag sich erinnern an die einstige Beziehung, sie mag Sappho wieder begnügen oder wie immer man sich so etwas vorstellt.

Damit dürfte aber der Sinn der »Verschiebung« deutlich geworden sein. Daß Sappho in die historiola des Gebetstyps die Beschreibung des Hilfeversprechens einsetzt, bedeutet, daß die Gottheit nicht mehr in jenem pragmatischen Sinne hilft wie bei Homer, sondern auf eine verinnerlichte Weise psychisch. Sie gibt der unglücklich Liebenden eine gewissermaßen übernatürliche Kraft, indem sie ihr ewiges Wesen sichtbar werden läßt, und dann wird auf eine nicht näher bestimmbare Weise auch der Gram gelöst und die Sehnsucht erfüllt. — Das Hilfeversprechen ist also von der Hilfe selbst nicht völlig verschieden, fällt aber auch nicht völlig mit ihr zusammen, und darauf beruht letztlich die Spannung des Gedichts. Erzeugt wird sie durch die Verschmelzung von episch stilisierter historiola und hymnischer Prädikation.

Berlin

TILMAN KRISCHER

Durch freundliche Vermittlung von H. DILLER erfuhr ich nach Abschluß des Mskr. daß E. HEITSCH, Göttingen, v. 19 ελαγγον zu lesen vorschlägt (vgl. jetzt ds. Zeitschr. 95 1967, 385f.). Da mir der intransitive Gebrauch von ελαγγον nicht hinreichend bezeugt scheint, sehe ich das Problem noch nicht als erledigt an. E. HEITSCH danke ich sehr herzlich für eine anregende Diskussion der betreffenden Fragen.

## SCHILDERUNGEN IN DER ARCHAISCHEN LYRIK<sup>1</sup>

Zu Alkaios Fr. Z 34.

Das Meiste und das Wesentliche an Hermann FRÄNKELS berühmtem Aufsatz über »Eine Stileigenheit der frühgriechischen Literatur«<sup>2</sup> hat dauernden Bestand, nur wenig bleibt zu revidieren, z. B. sein allzu hartes Urteil über einige Fragmente des Alkaios. Nicht, daß wir wie liebevolle Antiquare alles Alte, nur weil es die Patina aus mehr als 2000 Jahren deckt, für untadelig hielten, sondern weil die Observation zuweilen zu anderen als den Ergebnissen FRÄNKELS führt. Aus Alc. fr. Z 34 z. B. spräche nach FRÄNKEL »ruhiges, sehr breites und selbstgefälliges Behagen«; zwar sei auch in ihm die »früharchaische Vorliebe für Aufreihung von gleichartigen und gleichwertigen Einzeltatsachen spürbar«, doch unterscheide sich »dank dem langsamen Tempo« (53) der innere Zusammenhalt und die sorgsame Verknüpfung beträchtlich von dem meisten sonst Erhaltenen (53f.). Prüft man die Interpretation und die These von der relativ starken Isoliertheit des Fragments, so ist man zu einer wenn auch nicht grundsätzlichen, so doch die Akzente versetzenden Revision gezwungen.

Am Beginn des Fragments stehen zwei visuelle Eindrücke, das Gleißeln und die schmucke Wohlordnung des »Waffenlagers« (55)<sup>3</sup>, d. h. allgemeine Aussagen gleichsam als Einleitung, die das Ganze umfaßt; sie bildet einen deutlich in sich geschlossenen Vers. Die folgenden Zeilen explizieren nun in zwei parallel geformten »breiten« Schilderungen das, was die Einleitung impliziert, sie

<sup>1</sup> Die vorgelegte Untersuchung sei Bruno SNELL gewidmet; daß ich ihm für weit mehr als nur für die Anregung zu dieser Interpretation dankbar bin, mag nur angedeutet bleiben.

<sup>2</sup> Jetzt in: Wege und Formen frühgriechischen Denkens, München 1960, 40—96. Das Gedicht ist ausführlich behandelt worden von D. L. PAGE, Sappho and Alcaeus, Oxford 1955, 209—223, doch vorwiegend unter archäologischem Gesichtspunkt, und von Sir M. BOWRA, Greek Lyric Poetry, Oxford 1960, 137—139. Ihre Interpretation und die von M. TREU, Alkaios-Lieder, München 1963, 158, sind hier vorausgesetzt.

<sup>3</sup> Zahlen ohne Autorenangabe bedeuten im Folgenden die Seitenzahlen des Aufsatzes von FRÄNKEL. — Zur Kommentierung ist folgendes anzumerken: στῆρα (Z. 1) bedeutet schwerlich, wie PAGE annimmt, 'ceiling' (vgl. das Material bei LSJ), wie beim Aufschauen des sterbenden Arkaders ἀνὰ τῆν στῆραν (Call. iamb. 1, 44. Bd. 1, 166 FRIEDEFER). In Z. 34 bedeutet das Wort das Innere des Hauses, an dessen Wänden die geschilderten Gegenstände hängen. Καταβάλλω heißt »für den Gebrauch bereitlegen«, vgl. 7 17 und Hdt. 7, 25. Die homerische, unäolische Form »Αρη (E.-M. HAMM, Gramm. zu Sappho u. Alk., 1957, 159; 244) hat in einem auch sonst Homerisches verwendenden Liede erträglich (vgl. zu Z. 1 Il. 13, 21f. und 80t; zur Beschreibung der Helme Il. 2, 183; 16, 138; zu ἄραλα, das Schönheit und Ehre zugleich bedeutet, vgl. Pl. fr. 195 SNELL und zu beiden Stellen Il. 4, 144; zur Beschreibung der Beinschienen vgl. Il. 4, 137; 5, 316; zu den Ionismen vgl. KRISCH, Mus. Helv. 3, 1946, 253f. und Alc. G 2, 20 παρτέος). Auch die homerische Hiattizenz παρτίον' ὄρα' ἔργον scheint möglich.

beschreiben die Helme und die Beinschienen, also das, was jenes Gleißeln hervorruft. Dabei werden die Helme in einem Relativsatz geschildert, dem abschließend-gliedernd eine Apposition aus drei Wörtern zugeordnet ist; die Beinschienen werden ebenfalls in einem ganzen Satze, der nun aber schon syntaktisch selbständig geworden ist (82), ausführlich beschrieben; auch diesem Satze folgt eine Apposition, wiederum aus drei Wörtern. Am Ende nimmt λάρπαι (Z. 5) jenes λάρπαι aus Z. 3 rundend auf. Das ist gewiß eine ruhige und breit erzählende Komposition, doch das ändert sich rasch. Mit τέ — τέ eng zusammengefügt, folgen in Z. 6 die Nennung der Schutzwesten mit einem Attribut und die der Schilde mit dem ihren; danach, kraft der Anapher πᾶρ δέ — πᾶρ δέ<sup>1</sup> wiederum eng zusammengeschlossen, werden die euboischen Breitschwerter, die vielen Gürtel und die Unterhemden<sup>2</sup> genannt; die Schwerter werden dabei durch ein ihnen allein zugeordnetes Attribut beschrieben, die beiden zuletzt aufgeführten Dinge dagegen werden nur noch durch ein einziges Beiwort bestimmt, das dem Sinne nach zu beiden gehört, im Satz jedoch zum ersten gestellt ist, so daß die Unterhemden keine nähere Bestimmung erhalten. Daran schließt sich dann die Mahnung, »das alles nicht zu vergessen«, da es nun ans Werk gehen heißt<sup>3</sup>.

Der zweite Teil des Gedichtes also, von Z. 6 an, ist durchaus nicht mehr breit, die Beschreibungen werden immer spärlicher, kurz vor dem Ende steht nur noch ein farbloses πῶλλα, die Hemden vollends haben überhaupt kein Attribut mehr. Das bedeutet nun gewiß nicht, daß dem Dichter die Beiwörter ausgegangen wären oder daß er nur aus Freude an der Variatio den Stil geändert hätte; sondern diese Veränderung ist eine Änderung des Tones, der immer sachlicher wird. Über die weniger imponierenden Gegenstände hinweg strebt die Schilderung immer rascher dem Ende zu. Das ist sicherlich nicht so zu verstehen, daß die Zeit den Dichter drängt, daß er daher meint, alles zwar vollständig aufzählen zu müssen, gegen Ende aber unter dem Druck der Zeit das Notwendige rasch und daher schmucklos nur noch nennen zu dürfen; das Breitschwert<sup>4</sup> war gewiß ein sehr brauchbares und gutes Stück. Die zunehmende

<sup>1</sup> Diese Form der Anapher verbindet eng Zusammengehörendes; in Od. γ 324f. verbindet sie all das, was für den Landweg nötig ist, in θ 69f. das, was zusammen auf den Tisch kommt. Πᾶρ μὲν — πᾶρ δέ trennt dagegen zu Unterscheidendes.

<sup>2</sup> Mit Hesych (vgl. PAGE zur Stelle) als eine Art von Hemd aufzufassen, das unter der Schutzweste, bzw. dem Panzer getragen wurde. Zur attischen Form des Wortes κνράστια vgl. AHRENS, De Graec. ling. dial. I 1839, 66, A. 2.

<sup>3</sup> Den Schlußsatz interpretiert PAGE richtig gegen FRÄNKEL 53 mit A. 3. Es ist weit der Krieg gemeint noch etwa der »Beruf« eines Bandenchefs, sondern ein einzelner, bevorstehender Kampf. Welcher Art dieser gewesen sein könnte, ist nicht mehr auszumachen.

<sup>4</sup> Daß Alkaios sagt, woher das Erz kam, aus dem seine Schwerter gemacht sind, zeigt daß er auf sie stolz ist (richtig PAGE 219); daß die Bewaffung überhaupt und im besonderen die Schwerter »exzentrisch und altmodisch« seien (PAGE), trifft nicht zu (T. B. L. WEBSTER, Greek Art and Literature, 700 — 530 B. C., London 1959, S. 50, A. 38; A. SNODGRASS

Sachlichkeit, die sich im Abnehmen der Zusätze zeigt, hat ihren Grund in einer Steigerung des Tempos, die Aufzählung eilt auf das έργον zu, auf den Augenblick des Aufbruchs zum Kampf, in dem all das, was da zum Gebrauch ausgebreitet liegt, bitter nötig sein wird.

Ist nun aber eine derartige Temposteigerung einem lesbischen Dichter zuzutrauen? In Sapphos Gedicht von der Hochzeit Hektors (44 L.-P.) z. B. meldet der Bote unsterblichen Ruhm; das ist wieder eine umfassende Über-schneidung. Dann führt er detailliert aus: außer der Braut selbst kämen »viele goldene Reifen, purpurne feingewebte Gewänder, bunte Prunkstücke<sup>1</sup>, silberne unzählige Becher, Elfenbein«. Das meldet der Bote, und schon, so heißt es, sprang der »liebe Vater« auf, eilends, und alle hasten zum Strande. Darauf folgt dann wieder die breite Ausmalung des Zuges dem Brautpaar entgegen. FRÄNKEL nennt diese kleine Szene mit Recht »atemberaubend«; sie zeigt ebenfalls ein Abnehmen der Breite und der Ausschmückung, auch hier steht das letzte Substantiv vor der Beschreibung, wie der König geschwind aufspringt, ohne Attribut.

Fr. Z 22 des Alkaios zeigt eine ähnliche Beschleunigung: der ungeduldige Aufruf, schon jetzt zu trinken und nicht erst den Einbruch der Nacht abzuwarten, dann der Befehl, die Becher herabzuholen, füllen je einen Vers. Dem Drängen folgt retardierend der Hinweis darauf, daß es ja auch erlaubt sei, in dieser Weise den Unmut zu vertreiben. Es ist Zeit, das Trinken ist erlaubt — also rasch eingeschenkt! Hier wird zum ersten Male in diesem Lied das Enjamement verwendet, das die Steigerung des Tempos ausdrückt: »Einen Becher — zwei — reihenweise die Becher her!« Ähnlich steigert sich das Tempo in unserem Fr. Z 34: immer rascher wandert der Blick von Stück zu Stück, es geht auf das »Werk« zu; welches es ist, steht nicht da; das war einmal im ersten Verse gesagt, denn die letzte Zeile unseres Bruchstückes nennt es mit τῶδε, das den Ring nach vorn hin schließt.

Das Tempo in Z 34 ist demnach keineswegs einformig »langsam«, auch sind die Glieder der Reihung nicht »gleichartig und gleichwertig«. Abgesehen hiervon ist nun ein weiteres Stilmittel hervorzuheben, das, auch sonst nachweisbar, unser Fragment auch in anderer Hinsicht als keineswegs so isoliert erscheinen läßt, wie FRÄNKEL meinte: die umfassende Einleitung, auf die der Dichter dann Verse folgen läßt, die gleichsam explizieren, was in der Einleitung impliziert war. FRÄNKEL selbst hat auf S. 82 von »Überschriften« gesprochen, wenn auch in anderem Zusammenhang, und das Voranstellen eines allgemeinen

Early Greek Armour, Edinburgh, 1964, 183). Vielmehr ist Alkaios stolz darauf, daß sie von erster Qualität waren. Schwertler aus Chalkis auf Euboia erfreuten sich ja eines besonders guten Rufes (B. BÜCHSENSCHÜTZ, Die Hauptstätten des Gewerbeleißes im kl. Altertum, Leipzig 1869, 38f. mit A. 1 und 2 auf S. 39).

<sup>1</sup> Mit SNELL δέφρηματα; δέφρηματα (Tand) verleiht schwerlich unsterblichen Ruhm.

Satzes<sup>1</sup> als archaisch bezeichnet; und in der Tat findet sich diese Stileigenheit auch sonst in der frühen Dichtung. Geht man ihr nach, erweisen sich manche Lieder, über die FRÄNKEL sehr hart geurteilt hat, doch als recht sorgsam geordnet.

In fr. Z. 2 fühlte FRÄNKELS feines Gespür »inneren Zusammenhalt«, das ist richtig empfunden, man kann auch angeben, worin der Zusammenhalt beruht. Die »einzelnen Wirklichkeitsstäubchen« (54), die vielen Details sind gleichsam eingewebt in ein Grundmuster, in dem sie wohlgeordnet den ihnen zukommenden Platz einnehmen, und das Grundmuster wird durch den einleitenden Satz angegeben: ἀσυνέτημι und μοχθήντες. Dies Umfassende wird nun expliziert und durch das Detail anschaulich gemacht, das darum keineswegs ein eigenes Leben gewinnt und auch nicht ohne Ordnung daherprasselt, wie FRÄNKEL sagte. Es wird zusammengehalten und geordnet durch die umfassende Überschrift und den ebenfalls zusammenfassenden Zwischensatz, dem dann eine weitere explizierende und veranschaulichende Detailreihe folgt. Ein »Durcheinander« ist hierin nicht zu erkennen.

Auch Z. 23 scheint kein »Haufen loser, selbständiger Aussagen« (53); vielmehr ist auch hier deutlich, daß eine wohlüberlegte, verknüpfende Ordnung herrscht: nach der einleitenden Aufforderung wird folgerichtig (γῶφι) zunächst der Grund genannt, warum getrunken werden müsse: der »Stern geht auf. Hierauf folgt, um die Wirkung dieses Sterns anzugeben, die Klage über die schlimme Zeit: alles dürstet unter der Hitze. Das in dieser umgreifenden Aussage Implizierte wird nun entfaltet durch die Reihung der Details: die Zikade zirpt, die Distel (als Zeichen des Hochsommers) blüht, die Frauen sind unausstehlich, die Männer dagegen — so lenkt die Reihe zurück zum »wir« — sind schwach, denn Haupt und Kniee dörrt Sirius (hier endlich wird der Name des Sterns genannt; der Ring ist geschlossen). Auf zwei umfassende Aussagen gleicher Struktur, auf die »Überschrift« gleichsam (Aussage-Begründung) deren Glieder zueinander zugleich im Verhältnis von Ursache und Wirkung stehen (der Stern macht die Zeit schlimmer), folgt die Spezifikation, deren letztes Stück zum Anfang zurückführt.

Eine solche Entfaltung kennzeichnet auch das fr. A 10 B; auch hier stellt zu Beginn einer Detailreihe ein einleitender, die Stimmung überschriftartig charakterisierender Satz, auf den dann der Grund der Klage folgt: »Weh mir die ich alle Art von Leid erfahre!« Was mit dem »alle Art« gemeint war, wird nun ausbreitet: ein δόμος spielte eine Rolle, ein λόπος ἀστρος, die Zerfleischung durch δόλι, das »Röhren im Herzen«. Am Ende wird die Detailreihe im Gesamteindruck der μάλιστα wieder umfassend zusammengekommen. Am Anfang

<sup>1</sup> Fernzuhalten ist hier jene andere, vergleichbare Technik, einen allgemeinen Satz zu den Anfang zu stellen, um dann eine besondere Person unter das Allgemeine gleichsam zu subsumieren, vgl. Od. I, 32 ff. oder auch Plaut. Amph. 633—637 (s. F. CRUSTUS, Philol. Suppl. 21, 1929, 73 und E. FRÄNKEL, Plautinisches im Plautus, Philol. Unterr. 28, 1928 ff.).

also ein »alles« als Überschrift, deren Gehalt expliziert wird; am Ende steht wieder eine Zusammenfassung, die zum Anfang zurückführt.

Diese Stileigenheit der Entfaltung ist auch Sappho nicht fremd, denn fr. 31 L.-P. läßt auf einen allgemeinen Satz eine Detailreihe folgen: der Mann ist göttergleich, und dieser umfassende Satz wird nun begründet. Er darf dem Mädchen gegenüber sitzen, darf ihre Rede (so wird weiter zu immer Speziellerem hingeführt) und das sehnsuchterregende Lachen hören. Dies ἰδέσθω ist nun aber schon ein Ausdruck für die Wirkung des Gesehenen auf die Dichterin selbst, es bereitet die Schilderung der eigenen Empfindung vor. Das ἐπρόσθεω ist dabei, wie die Parallelen bei LSJ zeigen, nicht mehr eine besondere Wirkung (vgl. Alc. N 1, 3), sondern ein Gesamteindruck, der mit »ich geriet in Aufregung« wiedergegeben werden kann. Es ist ein »Untertitel« gleichsam, dessen allgemeine Geltung wiederum spezifiziert wird durch die nachfolgende Detailreihe, die am Ende erneut in einen zusammenfassenden Satz ausläuft, den Gesamteindruck nämlich, daß Sappho »wie tot« war.

Die Stileigenheit, auf eine Überschrift die Entfaltung folgen zu lassen, ist also außer Alc. Z. 34 auch sonst in der lesbischen Lyrik nachweisbar, Z. 34 scheint nicht so isoliert, wie FRÄNKEL angenommen hat. Er hat das Alkaiosfragment mit Homer verglichen, und gewiß ist der Ursprung dieser Entfaltungstechnik homerisch; man vergleiche etwa η 84 ff. Am Anfang der Palastschilderung steht der umfassende visuelle Eindruck, wie in Z. 34 das Gleichen. Danach folgen die explizierenden Details: die Wände mit ihren Attributen, die Tür mit den ihren, das Innere wird beschrieben, dann das Äußere, und am Ende kehrt der Blick zur Schwelle, zum Palasteingang und damit zu Odysseus selbst zurück. Im 5 der Odyssee baut Odysseus ein Floß; in v. 243 wird das allgemein gesagt, dann wird der Bau detailliert beschrieben, v. 249—251 erinnern noch einmal an das Gesamtvorhaben, dann folgen wieder Einzelheiten, am Ende wird das fertige Floß vom Stapel gelassen. Ähnlich ist die Ekphrasis ξ 5 ff., die den Hof des Eumaios beschreibt, ähnlich ist auch Alc. fr. 1, wo in v. 13 bis ca. 20 eine »Zwischenbilanz« steht und am Ende der Hippokoon-Geschichte die »Schlußbilanz« (33 ff.). Solche ordnenden Überschriften und Zwischensätze sind ein notwendiges Pendant zu der von FRÄNKEL treffend beschriebenen Eigenheit des reihenden Stils; das, was der frühe Dichter eigentlich sagen will, steht in den allgemeinen Sätzen, verdeutlicht wird es durch die Details, über die man die Übersicht leicht verlore, wenn die orientierenden Sätze fehlten.

Gewiß, diese Stileigenheit mag in homerischen Ekphrasen wiederzufinden auch recht homerisch aussehen. Doch ist der Unterschied zum Epos noch wichtiger als die Ähnlichkeit mit ihm. Die epische Reihung kennt die Temposteigerung nicht, sie gibt jedem Detail die gleiche Bedeutung; sie ist Ekphrasis, ein statischer Eindruck, es wird ohne persönliches Engagement berichtet. Der Lyriker dagegen ist mit dem Herzen dabei, ihn betrifft all das Beschriebene.

Daher drückt sich die Anteilnahme in der Darstellungsweise aus, und eine Art, auf die es geschieht, ist die Temposteigerung. Die epische Ekphrasis wird zur Selbstausage des Lyrikers.

Das ist auch in Z 34 so; alles eilt da aufs Ende zu, auf das »Werk«. Die Details sind nach den ersten Zeilen nicht mehr gleichwertig und auch nicht gleichmäßig dargestellt. Und daß alles auf den Aufbruch gespannt ist, zeigen die Appositionen: die erste sprach vom Ruhm, der von der Schönheit der Helme ausgeht, die zweite aber sprach schon von der Gefahr im Kampf: allein diese Kleinigkeit zeigt, worauf alles zustrebt, auf die Bewährung im Nahkampf! Daher sind auch die leinenen Schutzwesten »neu«, sie sind für den bevorstehenden Kampf angefertigt. Es heißt auch, die Gegenstände seien »bereitlegt«; bereitgelegt sind sie natürlich für den bevorstehenden Kampf. Man wird das Lied daher schwerlich als breit und behäbig, als selbstgefällig und langsam im Tempo beschreiben. Was aber ist, wenn nicht der Stolz des »selbstzufriedenen Besitzers« (55), die Aussage des Gedichts? Im T der Ilias, v. 4 ff., weint Achill verzweifelt, über Patroklos gebeugt, untröstlich, alle Gedanken an Kampf und Sieg sind dahin. Da breitet die Mutter die neuen Waffen vor ihm aus, sie rasselnd und blenden alle außer dem Helden. Und nun heißt es:  $\omega\varsigma \epsilon\lambda\delta$ ,  $\omega\varsigma \mu\upsilon\upsilon \mu\acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron\nu \epsilon\delta\upsilon \chi\acute{o}\lambda\omicron\varsigma$ ,  $\epsilon\nu \delta\acute{\epsilon} \omicron\iota \delta\omicron\sigma\sigma\epsilon / \delta\epsilon\iota\nu\acute{o}\nu \upsilon\pi\acute{o} \beta\lambda\epsilon\phi\acute{\alpha}\rho\omicron\nu \omega\varsigma \epsilon\iota \sigma\acute{\epsilon}\lambda\alpha\iota \epsilon\acute{\xi}\epsilon\phi\acute{\alpha}\nu\theta\epsilon\nu$  (v. 16f.).

Der Glanz der Waffen erregt in Achill den Mut und das Verlangen, sie zu gebrauchen. Ähnlich will auch Alkaios den Mut der Kampfgefährten durch die Schilderung der guten, prangenden Waffen erregen, die da zum Gebrauch bereitgelegt sind. Auf den Kampf bereitet die Schilderung vor, und darum eilt sie, immer rascher werdend, dem »Werk« zu. Der Kontext bei Athenaios, der uns dies Fragment bewahrt hat, stützt diese Interpretation vollkommen. es heißt dort, Alkaios habe das Lied gedichtet als  $\acute{\epsilon}\pi' \acute{\alpha}\nu\delta\epsilon\lambda\acute{\alpha}\nu \pi\omicron\tau\omicron\rho\iota\pi\acute{\omicron}\nu$ . Dies also ist der Hintergrund, nicht selbstzufriedene, gemütliche Freude, sondern eine grimmige Lust am Kampfgerät, die auf den Augenblick des Gebrauchs gespannt ist; nicht die Freude des Sportlers spürt man<sup>1</sup>, sondern die Erregung vor dem gefährvollen Nahkampf: ein »höchst ungemütliches Gedicht«, wie B. SNELL es gesprochen hat, weit von den homerischen Vergleichsstücken entfernt durch die starke innere Beteiligung, die im Aufbau des Liedes ihren Ausdruck sucht.

Hamburg

GREGOR MAURACH

<sup>1</sup> Bowra sprach vom delight des Sportlers; dieser aber fühlt beim Betrachten eines schmucken Geräts die unbeschwertere Freude am friedlichen Wettkampf, bei dem auch bei höchster Anstrengung nichts so ganz ernst ist. Das ist von der Stimmung des Alkaiosgedichts ganz verschieden; ihr entspricht eher das Archilochosfragment 3 D., in dem eine Priamel über ein retardierendes Stück (v. 2f.) plötzlich ( $\xi\sigma\tau\acute{\epsilon}\phi\omega\upsilon$  am Satzanfang im Gegensatz zu v. 1) den Blick vom Fernkampf aufs Handgemenge richtet, den eigentlichen Kampf wo der Tod viel näher ist.

## ÜBER PLATONS METHODE IN DEN SOGENANTEN JUGENDDIALOGEN

Ernst Kapp zum 80. Geburtstag

Als »Jugenddialoge« pflegt man eine nicht genau abgrenzbare Gruppe kleinerer platonischer Schriften zu bezeichnen. Meist führen die in ihnen dargestellten Gespräche nicht zu einer Lösung des jeweils im Anfang aufgeworfenen Problems. Die Partner sprechen etwa so miteinander, wie der historische Sokrates mit seinen Jüngern diskutiert haben könnte. Deshalb haben manche Interpreten den naheliegenden Schluß gezogen, Platon habe zunächst nur in der Weise seines Lehrers philosophiert. Sie meinen, erst als er die Ideenlehre zu konzipieren vermochte, sei es ihm gelungen, die bisherigen Grenzen zu überschreiten und Fragen zu beantworten, die er bislang vergeblich gestellt hatte. Das könne jedoch erst kurz vor der Entstehung des *Euthyphron* geschehen sein, da die Termini der neuen Lehre in diesem Dialog zum ersten Mal auftreten. Er läßt sich jedoch nicht mit Sicherheit datieren, so daß wir die Zeitspanne, in der jene »aporetischen« oder »sokratischen« Werke entstanden sind, nicht begrenzen können. Einige Forscher meinen sogar, Platon habe sie alle oder wenigstens die meisten noch vor der ersten Reise nach Sizilien geschrieben. Jeder Platonleser wird Gründe haben, die ihn bestimmen, dieser oder jener Ansicht einen größeren Grad von Wahrscheinlichkeit einzuräumen. Er bringt aber mit diesen noch so interessanten Überlegungen die Frage nicht zum Schweigen, die sich immer wieder aufdrängt: Was hat der Verfasser der sogenannten Jugenddialoge eigentlich beabsichtigt? Hat er sich nur als Dichter betätigen wollen, um ein Stück Situation, die Welt um Sokrates, darzustellen? Sollte der Lehrer als Träger aller Kardinaltugenden verherrlicht werden? Oder sind jene sokratischen Dialoge gar »Gesellschaftskomödien aus der Zeit der perikleischen Kultur, künstlerisch, dramatisch, ja szenisch . . . so wohl gelungen wie außer Phaidon und Symposion kein späteres Werk Platons?«<sup>2</sup> Die von berechtigtem Mißtrauen zeugende Gegenfrage, ob es einen solchen dem Erkenntnisdrang verschlossenen Platon habe geben können, stellt sich sofort ein. Auch möchte man wissen, welche Ereignisse die ruckartige Umkehr in seinem Denken hervorgerufen haben könnten. Man mag — mit einiger Berechtigung — geneigt sein, an die Eindrücke der sizilianischen Reise zu denken, käme aber nun mit allen denjenigen in Konflikt, die Gründe dafür haben, eine stattliche Reihe der Jugenddialoge in die Zeit nach Platons Rückkehr zu setzen. — Auch im Hinblick auf ihre methodische Form sind die in Frage kommenden Werke nicht eindeutig bestimmt: Sie enden, was die als Thema gestellte Hauptfrage betrifft, scheinbar ergebnislos. Und doch ist dieser enttäuschende Ausgang kein gemeinsames Merkmal, das sie von späteren, durch

<sup>1</sup> Vgl. WILAKOWITZ, Platon I (Berlin 1920), 187.

<sup>2</sup> E. HOFFMANN, Platon, Zürich 1950, 23.