

BEMERKUNGEN ÜBER DIE BEZIEHUNG
ZWISCHEN DICHTUNG UND BILDENDER KUNST:
BIONS KLAGE UM ADONIS UND THEOKRITS 15. IDYLL*

Die Künste haben in der Tat irgendein gemeinsames Band, eine Art Verwandtschaft. Dennoch finden gewisse Gemütsregungen oder Motive ihren eigensten Ausdruck in einer spezifischen Kunst. Das Kunstwerk, das am lohnendsten ist, ist zugleich dasjenige, das zu seiner Auslegung hundert Werke einer anderen Kunstgattung notwendig machte. Ein erlebtes Bildwerk ist der Kern für hundert Gedichte

E. Pound (zit. nach W. Höllerer, *Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik I*, Reinbek 1966²)

Aus Anlaß dieser Aussage eines modernen Dichters wird im folgenden gezeigt, daß das, was die bildende Kunst durch ihre Mittel schafft, im Gedicht durch Worte, d.h. durch Wortauswahl, Wortstellung und Entsprechungen von Worten an verschiedenen Stellen des Gedichts, erreicht wird.

In die Tradition von Liedern über den orientalischen Gott Adonis, deren berühmtestes Beispiel das fünfzehnte Idyll Theokrits ist, ordnet sich auch das späthellenistische Klagelied des Bion ein¹. Bion folgt deutlich der theo-

* Dieser Aufsatz ist die überarbeitete Fassung einer Appendix meiner Dissertation (*Beschreibung von Kunstwerken in der hellenistischen Dichtung*), welche im Sommersemester 1992 von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln angenommen und 1993 (ohne Appendix) beim Teubner Verlag in Stuttgart veröffentlicht wurde. Für Anregung und Kritik danke ich herzlich meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. R. Kassel, für Hilfe bei der stilistischen Glättung des Deutschen Stephan Schröder.

(¹) Ausgaben: Ph. E. Legrand, *Bucoliques Grecs, Pseudo-Théocrite, Moschos, Bion, Divers*, Tome II Paris 1925-7¹, 1953⁴; A. S. F. Gow, *Bucolici Graeci*, Oxford 1952 (=ed. cit.); H. Beckby, *Die griechischen Bukoliker, Theokrit-Moschos-Bion* (Beitr. zur klass. Philologie 49), Meisenheim am Glan 1975; M. Fantuzzi, *Bionis Smyrnaei Adonidis Epitaphium*. Testo critico e commento, Arca 18, Liverpool 1985 (rez. W. G. Arnott, "JHS" 1988, 234).

Über das Gedicht: W. Albert, *Das mimetische Gedicht in der Antike* (Beitr. zur klass. Philol. 190), Frankfurt a. M. 1988, 89-93. Adonis erscheint auch sonst in der hellenistischen Literatur: vgl. Kall. fr. 193.37 Pf. "Ἀδω[ν]ιν αἰαῖ, τῆς θεοῦ τὸν ἄνθρωπον, / ἰηλεμίζειν. 478 Pf. ... καὶ Καλλίμαχος δέ φησιν ὅτι ἡ Ἀφροδίτη τὸν Ἀδωνιν ἐν θριδακίῃ κρύπτειν. SH 902.16 (zu fragmentarisch; s.u. Anm. 22). Powell p. 38 n. 43 (Euphorion) Κώκυτός <τοι> μόνος ἀφ' ἔλκεα νίψεν Ἀδωνιν. Powell p. 108 n. 3 (Phanokles) "Ἡ ὡς θεῖον Ἀδωνιν ὀρειφοίτης Διόνυσος / ἤρπασεν, ἡγαθέην Κύπρον ἐποιχόμενος. Vgl. SH 18.10 τοῦ σοοδηλήτου; SH 654 (Parthenius) Κωνωπίτης (sc. Ἀδωνίς). Vielleicht in die frühbyzantinische Zeit gehört das Gedicht Εἰς νεκρὸν Ἀδωνιν (dazu s. Becky 527).

kritischen Art der Behandlung², besonders in den Versen 100-144, die das Lied der professionellen *αοιδοί* enthalten. Der Vergleich mit der entsprechenden Behandlung Theokrits ist von Interesse, da er zeigt, (a) wie der ältere Dichter einen offenkundigen Einfluß auf den späteren ausübt, (b) wie verschieden beide sind, (c) inwiefern sich an den Unterschieden in der Behandlung desselben Themas die besondere Poetik jedes Dichters darstellen läßt, und (d) welche Unterschiede in der Beziehung zwischen Kunst und Dichtung in zwei Phasen des Hellenismus erkennbar sind.

Diese Beziehung stellt sich in der Technik beider Gedichte jeweil verschieden dar. Im Fall des fünfzehnten Idylls Theokrits ist die Bedeutung der bildenden Kunst offenbar; das Thema "Adonien im königlichen Hof Alexandrias" entfaltet sich in der Beschreibung zweier Gruppen von Kunstwerken (Vv. 78-86 und 109-131): Webereien mit Darstellung des Adonis (in der Mitte?) und von Nebenfiguren, die ihn stehend oder tanzend umgeben; eine idyllische Szenerie mit Früchten, Gärten in silbernen Körbchen, Salbe in goldenen Gefäßen, Speisen mit mannigfaltigen Tiergestalten: inmitten dieser Szenerie ein prunkvolles Bett, auf dem die Figuren der zwei Liebenden, Adonis und Aphrodite, liegen.

Das Gedicht des Bion entwickelt sich, obwohl es keine Beschreibung eines realen Kunstwerkes enthält, wie es bei Theokrit der Fall ist, inhaltlich und formal in "malerischer"³ Weise. Der Dichter macht den Versuch, den Bildern im Gedicht eine malerische Qualität zu verleihen. Der Leser soll bei der Lektüre den Eindruck gewinnen, er habe ein Werk der bildenden Kunst vor sich.

I. *Bions Gedicht: seine Struktur*

Hauptthema des Gedichtes ist der tödlich verwundete Adonis und die Klage bzw. Trauer Aphrodites, die von anderen klagenden Figuren begleitet wird. Die Geschichte findet an zwei Orten statt, nämlich in einer wilden Bergwelt, unter freiem Himmel (Ort des Todes des Adonis und der ersten

⁽²⁾ Allgemein über Nachahmung Theokrits bei Bion: F. Susemihl, *Geschichte der griechischen Literatur in der Alexandrinerzeit*, I, Leipzig 1891, 233 f.; W. C. Helmbold, *The Song of the Argive Woman's Daughter*, "CP" 46, 1951, 17 ff.; A. Körte-P. Händel, *Die hellenistische Dichtung*, Stuttgart 1960, 297; Beckby (s. Anm. 1), 557.

⁽³⁾ U. Wilamowitz-Moellendorff, *Adonis*, in: *Reden und Vorträge*, I Berlin 1925⁴ (aus: *Bions Adonis*, Berlin 1900), 304 spricht von malerischer Poesie. Vgl. E. Bethe, *Die griechische Dichtung*, Wildpark-Postdam 1924, 335. Besonders N. Hopkinson, *A Hellenistic Anthology*, Cambridge 1988, 218. Über seine Bemerkung "but it is not descriptive of a simple tableau such as that described in Theocritus Idyll 15" s.u. S. 10 f. Beckby (s. Anm. 1) 361: "sein Wesen neigt zur Reflexion und drückt sich gern in malerischen Zügen aus".

Klage) und danach in einem geschlossenen Raum, im Palast der Aphrodite⁴ (Ort der offiziellen πρόθεσις⁵ des Adonis)⁶.

Das Gedicht läßt sich in zwei Hauptteile gliedern. Die Abfolge der einzelnen Motive jeder Partie vermittelt den Eindruck eines asyndetischen, ja hastigen Aufbaus, der die Wiederholung bzw. Wiederaufnahme oder die Erweiterung von schon genannten Elementen fordert⁷. Das Ergebnis einer solchen Konstruktionstechnik ist eine Reihe von Bildern und Motiven. Jeder Teil kann sowohl als geschlossene Einheit wie auch als Unterteil eines thematischen Ganzen empfunden werden. Trotzdem wird es gezeigt, daß der erste Hauptteil aus einzelnen Partien besteht, die genau den einzelnen Partien des zweiten Hauptteils entsprechen. Daß eine bewußte künstlerische Absicht dahintersteht, liegt auf der Hand. Diese inneren Verbindungen schaffen eine strenge Gliederung, die sich nur daraus erklären läßt, daß Bion die Reihenfolge eines erzählerischen Reliefs über das Thema Adonis wiederzugeben beabsichtigt⁸.

Das die beiden Hauptpartien verbindende ist eine Stimmung tiefer Trauer und heftiger Klage⁹. Triebkraft ist der unwiederbringliche Verlust der geliebten Person. Das Hauptgewicht liegt überall in der Hervorhebung des Pathos und der Leidenschaft für die verlorene Liebe und das vergangene

(⁴) Nicht zufällig erscheinen nur hier im ganzen Gedicht Objekte aus Gold (74 παγχρυσέφ κλιντήρι. 84 χρυσείφ λέβητι), denn sie gehören zu einer urbanen, ja luxuriösen Szenerie, dem Palast der Göttin. Im zweiten Hauptpartie wird zunächst der Ort negativ angegeben, was den klaren Unterschied zwischen beiden Teilen offenbart: 68 f. μηκέτ' ἐνὶ δρυμοῖσι.../ οὐκ ἀγαθὰ στιβάς ἐστιν... φυλλάς. Dann zeigt sich deutlich, daß die Szenerie ein geschlossener, luxuriöser Raum ist: 72 κάτθεο (νιν)... ἐνὶ φάρεσιν (in Entsprechung mit ἐνὶ δρυμοῖσι 68), 74 κλιντήρι, 79 κέκλιται... ἐν εἵμασι, 80 ἀμφί... νιν, 82 ἐπὶ τόξον ἔβαλλον, 85 ὄπιθεν.

(⁵) Über die πρόθεσις insgesamt s. D. C. Kurtz-J. Boardman, *Thanatos, Tod und Jenseits bei den Griechen* (übers. M. Buchholz), in: *Kulturgeschichte der ant. Welt*, Band 23, Mainz 1985 (London 1971), 171 f. (über Bestattungsbräuche allgemein: 169 ff.).

(⁶) Der Palast erscheint auch am Anfang des Gedichtes, in Vv. 3-4, ohne direkt genannt zu werden. Örtlich gilt also eine Ringkomposition: Palast-Natur-Palast. Zu einer Fünfteilung s. Fantuzzi (s. Anm. 1) S. 157, der hier Teile einer Tragödie erkennen will.

(⁷) S. A. Körte-P. Händel (s. Anm. 2) 301: "Statt die Geschehenselemente gleichmäßig in chronologischer Nacheinander mitzuteilen, gibt sie der Sprecher eigenwillig geordnet, in ständiger Mischung mit seinen eigenen mitfühlenden Auslegungen, auch in verschiedener Genauigkeit".

(⁸) Dabei muß natürlich offenbleiben, ob Bion ein bestimmtes Relief vor sich hatte oder eines beschrieb, daß nur in seiner Vorstellung existierte, gewissermaßen die Summe seiner Seherfahrung.

(⁹) Allgemein über den Stil des Gedichtes: Legrand in seiner Ausgabe (s. Anm. 1) 190 f. Körte-Händel (s. Anm. 2) 297-303. Beckby (s. Anm. 1) 557 f. Fantuzzi (s. Anm. 1) passim. Hopkinson (s. Anm. 3) 217-219. Wilamowitz (s. Anm. 3) 292-305.

Glück. Diese Stimmung wird in jeder Partie in zweifacher Weise erzeugt: die eine Darstellungsart läßt sich als "*malerisch*" bezeichnen, die andere als "*poetisch*"¹⁰. Während das erste Verfahren durch *Bilder* die Atmosphäre der Trauer veranschaulicht, übernimmt es im zweiten die *direkte Rede*, die Gefühle auszusprechen. Das Leitmotiv der Klage bildet jedesmal eine Art Pause,¹¹ nach der eine neue Entwicklung bzw. ein neues Bild vor Augen kommt.

Aufbau des Gedichtes

Erster Hauptteil (Vv. 1-67)

Malerische Partien

- | | |
|------------------------------------|-----------------------------------|
| A1a: Vv. 3-5 (Aphrodite) | A2a: Vv. 19a-24 (Aphrodite) |
| A1b: Vv. 7-14 (Adonis) | A2b: Vv. 25-27 (Adonis) |
| A1c: Vv. 16-19a (klagende Figuren) | A2c: Vv. 29-38 (klagende Figuren) |

Poetische Partien

- A3a: Vv. 40-62 (Aphrodite)
 A3b: Vv. 64-66 (Adonis)

Zweiter Hauptteil

Malerische Partien

- B1a: Vv. 68-78 in genauer Entsprechung zu Theokrit 15.100-144,
 und ohne Entsprechung zu den Partien des ersten Hauptteils

Poetische Partien

- B1b: Vv. 79-85
 B2c: Vv. 87-96
 B3a: Vv. 97-98 (im Gegensatz zu A1a)

Malerische Partien:

- A1a: Vv. 3-5

Die Verse 3-5 zeichnen ein flüchtiges, jedoch eindrucksvolles Bild, das den plötzlichen Wechsel von dem Zustand der Freude zu dem der Trauer zum Ausdruck bringt: bildlich faßbar wird es in den Farbgegensätzen der Kleidung der Aphrodite: πορφυρέοις ἐνὶ φάρεσι (3) – κυανοστόλα (4).

(10) Anders Legrand (s. Anm. 1) 190: "Si le plan du poème est narratif, l'esprit, peut-on-dire, est lyrique".

(11) So Wilamowitz (s. Anm. 3) 301. Das Leitmotiv erscheint in variiertem Form und unregelmäßig (in Vv. 6. 15. 28. 37. 63. 67. 86). Dazu V. A. Estevez, 'Απάλετο καλὸς Ἄδωνις: a description of Bion's refrain, "Maia" 33, 1981, 35-42. Im folgenden wird es nicht erwähnt; es läßt sich als Trennungslinie jedes Abschnittes verstehen. Fantuzzi (s. Anm. 1) zu 25 will, daß das Leitmotiv "una sorta di coerenza interna" markiert.

A1b: Vv. 7-14

In der Mitte des Bildes liegt Adonis, blaß, mit einer Wunde an seinem Schenkel¹², während Blut über das Fleisch fließt. Nach der ausführlichen leidenschaftlichen Beschreibung seines Zustandes kommt die Rede auf den Kuß, den Aphrodite ihrem Geliebten schenkt: die Szene läßt sich nur als *hysteron proteron* verstehen, denn andernfalls wäre die Fortsetzung durch die Szene mit der Wanderung der Göttin unverständlich.

A1c: Vv. 16-19a

Das Bild wird knapp am Anfang des zweiten Unterteiles (nach dem Leitmotiv) (16 f.) mit einer Erweiterung, die Aphrodite ins Spiel bringt, wieder aufgenommen. Sodann folgt die ebenfalls knappe Darlegung (18 f.) der begleitenden klagenden Figuren, die der umrahmenden Naturwelt angehören: Hunde,¹³ die an der zum Tode führenden Jagd teilnahmen, und Nymphen des Berges (ὄρειάδες).

A2a: Vv. 19b-24

Was in dem entsprechenden Teil A1a gefordert wurde (Aphrodite soll nun trauern um Adonis), wird es jetzt erfüllt: Aphrodite stürmt mit fliegenden Locken, in der Gestalt einer Trauernden ohne Schleier und Schuh¹⁴ durch das Dickicht der Wälder. Ihr Kummer macht sie gleichgültig gegen die Dornen, die ihre Füße verwunden. Höchstwahrscheinlich handelt es sich um den Moment, wo Aphrodite (nach ihrem Aufwachen in Vv. 3 f.) auf die Suche nach ihrem toten Geliebten geht und voll wilder Trauer den Ort seines Todes aufsucht.

A2b: Vv. 25-27

In Entsprechung zu A1b erscheint wieder das Bild des verwundeten Adonis: die dritte und letzte Wiederholung der Beschreibung seines Aussehens mit Nachdruck auf seiner Wunde und auf dem Gegensatz zwischen dem fließenden Blut und dem schönen, weißen unbewegten Körper des Jünglings hat einen pathetischen Effekt. In beiden Teilen A1b und A2b lassen sich Ähnlichkeiten feststellen:

- a. Das Hauptgewicht der gesamten Beschreibung wird auf die Hauptperson, Adonis, gelegt (in Vv. 7-14 erscheint sein Name am Anfang und am Ende der Partie und in derselben Versstelle)¹⁵.
- b. Die genaue Aufzählung seiner Körperteile (7 μηρόν, 10 σαρκός,

(¹²) Hopkinson (s. Anm. 3) 219: "the still figure of Adonis is the focal point for a series of ingenious conceits".

(¹³) Sehr häufig in den bildlichen Darstellungen; vgl. B. Servais-Soyez in: *LIMC* I 1 (1981) s.v. *Adonis* Nr. 33, 35, 37, 38.

(¹⁴) Das Asyndeton in ihrer Beschreibung betont ihr Pathos.

(¹⁵) S. Fantuzzi (s. Anm. 1) S. 26.

ὄφρυσι, ὄμματα, 11 χεῖλος, 25 ὄμφαλόν, 26 στήθεα... ἐκ μηρῶν... μαζοί) unterstreicht in beiden Abschnitten nicht nur die Schönheit, sondern auch die erotische Natur des Adonis. Sein Aussehen ist das Wertvollste, das verloren gegangen ist¹⁶. Höhepunkt der ersten Aufzählung (7-12) sind die Lippen, Höhepunkt der zweiten (25-27) die Brust, also in beiden Fällen Teile mit vornehmlich erotischer Funktion.

c. In beiden Teilen findet eine Konzentration auf die Figur des Adonis statt. Aphrodite übernimmt eine Nebenrolle, immer in Verbindung mit Adonis: so wird zunächst Adonis und dann Kythereia genannt (16 f.); so erscheint die Göttin in Verbindung mit den Lippen bzw. dem Kuß des Jungen, dann, in der Mitte der Partie (19b-24), geht sie selbständiger auf die Suche nach Adonis und schließlich erscheint sie nochmals im letzten Unterteil¹⁷ in Verbindung mit der allgemeinen Trauer der Naturelemente um Adonis (35 ἃ δὲ Κυθήρα; vgl. 12 τὸ μήποτε Κύπρις ἀποίσει).

Der Blick des Lesers bzw. des potentiellen Betrachters der Bilder geht also von Aphrodite (3 f.) zu Adonis, dann zu den ihn umgebenden Klagefiguren, dann zurück zu Aphrodite, die entfernt von dem liegenden Adonis vorgestellt werden kann und dann wieder zurück zu dem toten Jungen, der durch diese Betrachtungsweise auch zum optischen Mittelpunkt des Bildes wird.

Zwei Pole bestimmen jeweils die Bilder: den einen bildet der unbewegte, bewußtlos daliegende tote Adonis, während die in heftiger Bewegung teilnehmende Aphrodite den Gegenpol formt. Es wird ein Kontrast gebildet zwischen der von dem Toten ausgehenden Stille und der lauten Klage der Aphrodite (Betonung durch die Häufung: 23 ὄξὺ... κωκύοισα, 24 βοῶσα... καλεῦσα). Während in Adonis das Pathos gerade durch seine Reglosigkeit zum Ausdruck kommt, führt die Göttin es durch die aktive Teilnahme an der Trauer zum Höhepunkt.

d. Ähnliche Farbkontraste erscheinen ebenfalls und zeigen die Ungeheurlichkeit des Schicksals des Adonis: ein so schöner Junge ist auf gewalttätige Weise umgebracht.

A1b: 8 λευκῶ λευκὸν (mit Anapher und Hyperbaton).

A1b: 9 μέλαν (αἷμα). – A2b: 25 μέλαν (αἷμα).

A1b 10 χιονέας (σαρκός) – A2b 27 μαζοί...χιόνεοι πορφύροντο (mit Enjambement) (vgl. 26 στήθεα... φοινίσσετο)

Die erwähnten Farben sind also: schwarz, weiß und rot¹⁸.

(¹⁶) Das wird besonders in Vv. 29-31 deutlich: die Verse können als Begründung dieser sorgfältigen Aufzählung behandelt werden.

(¹⁷) S. u. S. 110, über Vv. 29-38.

(¹⁸) Die Bemerkung von Wilamowitz *Adonis* 301 (s. Anm. 3) "üppig sind die Farben"

A2c: Vv. 29-38

In Entsprechung zum A1c kommt zunächst eine zusammenfassende Wiederholung der Hauptidee (Verlust der Schönheit des Jungen) und abschließend wird die Teilnahme der Naturelemente geschildert. Entfaltet werden nun die Vv.18 f., wo die klagenden Figuren in unmittelbarer Nähe zu Adonis standen. Anstelle der κύνες (18) und Νύμφαι Ὀρειάδες (19) nimmt jetzt die ganze Naturwelt an der Trauer teil¹⁹: Berge (zweimal 32 ὄρεα, 34 ὄρεσι), Eiche (δρύες 32), Flüsse (ποταμοί 33), Quellen (34 παγαί), Blume in allen Tälern und Schluchten (35 f. ἄνθεα.... πάντας ἀνὰ κναμός, ἀνὰ πᾶν νόπος; mit Alliteration von α). Die früher nur kurz erwähnte Klagerolle der Natur (in ὠρύνονται 18, κλαίουσιν 19) wird nun ausgespielt (Echo 31, 38). Ihre Klage bereitet die folgende Klage der Aphrodite selbst vor, ist also eine Art Einleitung zu der erzählenden Partie des Gedichtes.

"Poetische" Partie:

A3a: Vv. 40-62

Die wörtlich ausgeführte Klage in A3a verwirklicht die Aufforderung von A1a und führt dort gegebene Hinweise aus (ὄξύ... κοκκίσις/ βοόωσα... καλεῦσα 23 f.), genau wie das nur beschriebene Klagen (18 ὠρύνονται, 19 κλαίουσιν) der Trauernden den θρήνος der Naturelemente in Vv.32-38 vorbereitet. Durch diesen Teil steigert sich das Pathos; der Höhepunkt der Klage wird erreicht.²⁰

Diese Partie wird von einer Art bildlicher Wiedergabe eingeführt, in der der erste Blick Aphrodites auf ihren toten Geliebten fällt (40-42: das Verb ἴδεν deutet zweimal auf das "Bildliche" hin)²¹.

A3b: Vv. 64-66

Auch hier wie im entsprechenden A1b und A2b kommt den Farben eine besondere Bedeutung zu. Kurz wird eine bildhafte Verwandlungsszene beschrieben: aus dem Blut des Adonis entstehen Rosen, während die Tränen der Aphrodite zu Anemonen werden²². Beide Elemente (Blut, Tränen) bezeichnen den Zustand der Götter: Adonis ist verwundet, Aphrodite ist trau-

gilt nicht für die Vielzahl der Farben, sondern für die Häufung ihrer Erwähnung.

(¹⁹) Die Wildnis der Natur entspricht den wilden Reaktionen auf den Tod wie auch der Grausamkeit der ständig wiederkehrenden Bildern vom Fließen des Blutes des Adonis. Zur "pathetic fallacy" s. J. L. Buller, "Ramus" 10, 1981, 32-52.

(²⁰) Vgl. Fantuzzi (s. Anm. 1) zu 42, 43 über Gebrauch von tragischen Ausdrücken (vgl. S. 157).

(²¹) Zur höchst raffinierten sprachlichen Form der Klage-Partie s. Fantuzzi (s. Anm. 1) zu den Stellen.

(²²) Anemone auch in SH 902.18 (wo auch der Name Adonis in V. 16 vorkommt).

rig.

Indirekt wird die Farbe auch in den Vv. 65-66 αἶμα (zweimal 65, 66), ῥόδον, άνεμώναν (vgl. 35 άνθεα δ' έξ όδύνας έρυθαίνεται) angegeben.

Zweiter Hauptteil (Vv. 68-98)

"Malerische" Partie²³

B1a: Vv. 68-78. B1b: Vv. 79-85

Hier werden die Bestattungsvorbereitungen geschildert. Diese Teile haben keine Entsprechung zu den Teilen A1a und A1b der ersten Hauptpartie, stehen isoliert und zeigen zugleich bedeutsame Ähnlichkeiten mit den Versen 100-144 des fünfzehnten Idylls Theokrits.

Ähnlichkeiten mit Theokrit (15.100-144)

Theokrit	Bion
114 Συρίω... μύρω	77 f. Συρίοισιν άλείφασιν... μύροισιν /... μύρα... μύρον
114 χρύσει' άλάβαστρα	83 f. λέβητι/ χρυσειφ
116 άνθεα... παντοία	75 f. στεφάνοισι και άνθεσι/ ... άνθεα πάντ(α)
120 ύπερπωτώνται "Ερωτες	80 άναστενάχουσιν "Ερωτες
122 πτερύγων	85 πτερύγεσσιν
123 ό χρυσός	74 παγχρυσέφ κλινητήρι
125 πορφύρεσι... τάπητες	79 έν είμασι πορφυρέοισιν
125 τάπητες... μαλακότεροι ύπνω	72 μαλακοίς ένι φάρεσιν... 73 ύπνον

Aphrodite sorgt²⁴ für die Leiche ihres Geliebten. Sie legt ihn auf das Bett, das ihre Liebe miterlebt hat: das Bett hat weiche Laken (72 μαλακοίς ένι φάρεσιν) und ist aus Gold (74 παγχρυσέφ κλινητήρι)²⁵. Sie schmückt ihn mit Kränzen und Blumen und benetzt ihn mit Narde und Balsam.

Eroten mit geschorenem Haar weinen in der Nähe des in purpurnen Kleidern daliegenden (79 κέκλιται... έν είμασι πορφυρέοισιν) Adonis und erweisen ihm die letzte Ehre. Einer wirft ihm die Pfeile aufs Bett, ein anderer seinen Bogen, ein dritter eine Feder, wieder ein anderer einen Köcher. Dies sind Zeichen der Trauer. Sodann werden die Bestattungsvorbereitungen geschildert. Ein Eros entfernt Adonis den Schuh, eine Gruppe trägt Wasser in goldenen Becken, und ein Eros wäscht ihm die Schenkel, während ein anderer sich Mühe gibt, ihn mit seinen Flügeln zu beleben.

(²³) Über das Pittoreske des Bildes s. Wilamowitz (s. Anm. 3) 305.

(²⁴) Merkwürdig ist, daß die Göttin fast zum Instrument der Befehle des Erzählers wird, und nur nach seinen Hinweisen handelt.

(²⁵) W. Atallah, *Adonis dans la littérature et l'art grecs*, Paris 1966,

“Poetische” Partie

B2c: Vv. 87-96

Nach dem Klagemotiv (86) folgt eine weitere Klage, die in Entsprechung zu A1c und A2c steht. Die Klage wird auch hier kollektiv ausgeführt, aber die klagenden Figuren gehören nicht mehr der primitiven Welt zu, sondern repräsentieren die kultivierte-erhabene Welt: Moiren (94), die Schicksalsgottheiten, Chariten (91), wie auch die Begleiter der Aphrodite, die Eroten.

B3c Vv. 97-8

Das Gedicht endet mit einer Aufforderung (auch hier mit Verwendung der zweiten Person), die derjenigen in A1a (am Anfang des Gedichtes) entgegengesetzt ist. Da wurde gesagt, Aphrodite solle klagen; nun soll die Göttin aufhören. Es handelt sich um eine Umkehrung einer Ringkomposition.

II. *Allgemeine Umformungen des aus Theokrit Übernommenen durch Bion.*

Das erfreuliche und dekorative Bild des Überflusses und des Reichtums bei Theokrit wandelt sich nun bei Bion in ein Bild von Verlust und Trauer. Dieser qualitative Unterschied ist dadurch gegeben, daß bei Theokrit ein froher Augenblick in der Geschichte geschildert wird, nämlich die Vereinigung der Liebenden, während bei Bion das traurige Ergebnis des Todes und der Bestattung im Mittelpunkt stehen, also die Trennung der Liebenden.

Dementsprechend werden bei Theokrit alle beschriebenen Objekte zu Trägern einer anmutigen, frohgestimmten und prachtvollen Atmosphäre. Der Dichter gibt sich große Mühe, diese Stimmung auch durch sprachliche und motivische Mittel zu unterstreichen. Kein Indiz deutet auf die tragische Trennung des Paares. Die notwendige Fortsetzung der Geschichte wird in harmloser Weise erwähnt (Wendung der Situation in 15.132 ff.); auf das Ereignis des Todes (15.136 ff.) findet ein Topos der Konsolationsliteratur Anwendung²⁶: Adonis ist nicht der einzige, der in den Hades gestiegen ist; alle Helden haben dieses Los ertragen müssen. Zusammengefaßt ist diese Stimmung in dem Partizip εὐθυμεύσας im vorletzten Vers des Liedes (143).

Bion dagegen setzt sich das Ziel, die tragische Seite der Geschichte vor Augen zu führen. Sein Thema ist der Tod des Adonis und die schmerzliche Trennung, die Aphrodite allmählich akzeptieren muß. Die ausgewählten Ele-

⁽²⁶⁾ Vgl. zur Beschwichtigungsrede allgemein: R. Kassel, *Untersuchungen zur griechischen und römischen Konsolationsliteratur*, Zetemata Heft 18, München 1958, 12; H. Wankel, “Alle Menschen müssen sterben”. *Variationen eines Topos der griechischen Literatur*, “Hermes” 111, 1983, 129-154.

mente sollen demnach das Pathetische und Leidenschaftliche hervorheben. Besonders deutlich wird diese Absicht in der Art, in der die eigentlich positiven bzw. schönen Objekte (Blumen, Kränze, Salben, prachtvolle Bettdecken) ihre Bedeutungslosigkeit offenbaren.

Die Umformung läßt sich in den Einzelheiten erkennen: in Vv.76 ff. sind die Blumen und Salben eng mit Adonis selbst verbunden, indem das Bild des Verlustes herausgehoben wird: der Tod des Adonis verursacht das Welken aller Blumen (76 ἄνθεα πάντ' ἐμαράνθη), während Adonis selbst μύρον Ἀφροδίτης genannt und durch seinen Verlust die Nichtigkeit aller μύρα gezeigt wird (78). Der Akzent liegt jedesmal auf πάντ', πάντα und mit der Anapher des Verbes ὄλλυμι (78 ὄλλύσθω... ὄλετ') erreicht der Gedanke seine besonders leidenschaftliche Färbung. Die vorherrschende Idee des Verlustes läßt sich durch die sorgfältigen Vorbereitungen zur Ehrung des Toten nicht entschärfen; im Gegenteil lassen sie noch das Wertlose dieser letzten Ehrung hervortreten.

Dieselbe Vorstellung läßt sich in der Behandlung des prachtvollen Bettbildes (aus Gold) erweisen: bei Theokrit werden sein hoher dekorativer Wert und seine prachtvolle Natur ausdrücklich mit Anapher in der Erwähnung der Materialien (15.123) betont, und das Bett selbst wird zum Symbol der Liebe des Paares; bei Bion ist gerade das Hochzeitsbett mit dem Todesbett absichtlich identisch; durch die schmerzliche Erinnerung an das verlorene Glück (73 f.) wird es zum Symbol des tragischen Schicksals der Liebenden. Auf ähnliche Weise gewinnen die sonst positiv bezeichneten (vgl. Theocr. 15.25) Bettdeckungen (72 μαλακοῖς, 79 πορφυρέοισιν) auch im Vergleich zur früheren glücklichen Zeit eine negative Färbung²⁷.

In demselben negativen Licht erscheinen die Figuren der Eroten bei Bion in einem bemerkenswerten qualitativen Unterschied zu den Eroten bei Theokrit. Während sie bei dem älteren Dichter frohgesinnte fliegende Dekorationsfiguren sind, die die erotische Stimmung charakterisieren, sind sie bei Bion wesentliche Träger der Trauerstimmung: sie nehmen nämlich an den πρόθεσις-Vorbereitungen teil, weinen mit geschorenem Haar um den toten Adonis²⁸ und übernehmen somit die Rolle der Verwandten des Toten. Dieselbe Tendenz ist auch in der Behandlung der einrahmenden Szenerie wirksam. Bei Theokrit wird der idyllischen bzw. schönen Szenerie mit ihren sowohl natürlichen, ländlichen wie auch künstlichen Bestandteilen, die untrennbar verbunden erscheinen, eine bedeutende Rolle zugewiesen,

(²⁷) Hopkinson (s. Anm. 3) 218.

(²⁸) Anders die frivolen Bewegung ὑπερπωτῶνται 120 bei Theokrit. Auf ähnliche Weise ist auch die Funktion der Flügel (Theokrit V. 122) aufzufassen, während die Flügel bei Bion als Teil des Pathetischen erscheinen (85). Dazu Fantuzzi (s. Anm. 1) zur St.

indem ihre Qualität die Hauptidee des Prachtvollen und Luxuriösen des höfisch – feierlichen Arrangements hervorhebt.

Bei Bion nimmt die Natur in der ersten Hauptpartie (18 f., 32-38) an der Trauer Aphrodites teil und trägt zur Steigerung des Trauergefühls bei. Die Landschaft wird zur Seelenlandschaft, denn sie reflektiert den seelischen Zustand der Göttin und ruft ihn hervor²⁹.

Unterschiedlich wird ferner das erotische Element gestaltet. Bei Theokrit dienen indirekte Hinweise (fliegende Erogenfiguren, 120 f., Ganymedesabbildungen an den Füßen des Bettes, 124, wie auch das Kußmotiv, 130) dazu, den erotischen Charakter der Feier hervorzuheben. Die Erwähnung hat eher eine leichtsinnige, positive Farbe ohne tragische Nuancen: Der Kuß des Adonis ist kein Anlaß zur Trauer um die verlorene Liebe, sondern ein anmutiges Geschehen. Im Gegensatz dazu wird jedes Liebeselement bei Bion negativ gefärbt: die Erogen klagen und scheren ihr Haar; das Bett ist nur Erinnerungsstück der vergangenen Glückseligkeit; und den Höhepunkt bildet das Kußmotiv³⁰: es ist der Ausgangspunkt der Trauerrede der Aphrodite.

Neben dem idyllischen Charakter der theokriteischen Behandlung läßt sich die höfische Natur des Ganzen deutlich erkennen. Das Augenmerk der Darstellung richtet sich auf die Idee, die schon am Anfang des Liedes geäußert wird: Ἄρσινόα πάντεσσι καλοῖς ἀτιτάλλει Ἄδωνιν (111), wo die beiden wichtigen Namen den Vers einrahmen.

Die Häufung von positiven Bildern und entsprechenden Gefühlen ist letztlich begründet durch diese höfische Funktion des Liedes. Nebenbei finden sich auch andere nicht weniger wesentliche Elemente, die hier nicht zu erörtern sind³¹.

Nichts von einem offiziellen Charakter³² ist andererseits bei Bion zu spüren: abgesehen von den äußeren Umständen des Vortrags³³ ist das

(²⁹) Vgl. Ἄχῳ δ' ἀντεβόασεν in V. 38.

(³⁰) Betont in Vv. 44-49. Mit Chiasmus in 12 f. φίλημα... Κόπρις und Κόπριδι... φίλημα.

(³¹) Ausführlich dazu s. F. Manakidou, *Beschreibungen von Kunstwerken in der hellenistischen Dichtung*, Stuttgart 1993, 88 ff.

(³²) Dazu auch Bethe (s. Anm. 3) 334: "Weit entfernt von dem höfischen Stil und der kühlen Künstlichkeit der Adonisklage in Theokrits Adoniazusen...". Über den höfischen Charakter des 15. Idylls: W. Meincke, *Untersuchungen zu den enkomiasitischen Gedichten Theokrits*, Diss. Kiel 1965, 85-164; F. T. Griffiths, *Theocritus at Court*, "Mnemosyne" Suppl. 55, 1979, 82-86.

(³³) Eine definitive Entscheidung über die Art des Vortrages läßt sich nicht einfach fällen. Dazu Wilamowitz (s. Anm. 3) 298 f.; Legrand (s. Anm. 1) 189: "ne dut pas être écrit pour un épisode de ces fêtes". Dagegen Atallah (s. Anm. 25) 113: "devait être composé par le poète Bion pour le rituel funèbre du dieu". Vgl. Bethe (s. Anm. 3) 334. Vgl. zur

Hauptgewicht der Darstellung darauf gelegt, die gewaltige Leidenschaft umfassend und auf imposante Weise darzustellen; hierin besteht das einzige Ziel der poetischen Schöpfung.

Nicht nur die Ziele beider Dichter sind verschieden, sondern auch die Art der Beschreibung:

a. Der wesentliche Unterschied in der Stimmung der beiden Gedichte zeigt sich in der jeweiligen Technik der Darstellung. Die Nüchternheit und Ausgewogenheit bei Theokrit entspricht der direkten, unkomplizierten Aufzählung der Bestandteile der Feier.

Die Beschreibung findet in parataktischer Reihung statt und entspricht durchgehend der Betrachtungsweise der Singenden (15.112 πὰρ μὲν, 113 πὰρ δ', 115 εἶδατά θ' ὄσσα, 117 ὄσσα τ', 119 χλωραὶ δέ, 120 οἱ δέ τε usw.).

Die Aufzählung der Einzelelemente des Kultbildes schafft bei Theokrit in ihrer Knappheit und Einfachheit ein frappant klares und umfassendes Bild. Es handelt sich um eine Art abstrahierende Systematisierung, die eine Auswahl der wichtigen Elemente des Gesamtbildes erfordert statt der detaillierten Wiedergabe des Ganzen. Auf diese Weise ist dem Hörer bzw. dem Leser freie Hand gegeben, den Gesamteindruck für sich zu rekonstruieren³⁴.

Die Darstellung entwickelt sich bei Bion auf weit kompliziertere Weise. Das eintönige, nur auf die Trauer – bzw. Verluststimmung konzentrierte Thema wird in variiertem Ausdrucksweise dargestellt, so daß die Form im Gegensatz zum Thema eine reiche, vielseitige, sogar auch überladene Natur aufweist. Dies läßt sich an der häufigen Abwechslung der Einzelelemente bzw. – Motive, an der detaillierten Wiedergabe der zur Trauer beitragenden Objekte, an der verwirrenden Reihenfolge, in der die an der Trauer teilnehmenden Personen erwähnt werden, feststellen.

Bion behandelt das Thema also ganz anders als Theokrit: Während bei letzterem die verschiedenen Ebenen in einer schlichten, aber ebenfalls höchst dichterischen Form gestaltet werden, versuchen die komplizierten Kunstmittel³⁵ bei Bion den Mangel an thematischer (also inhaltlicher)

Frage eventueller Aufführungen der kallimacheischen *Hymnen* Ph.-E. Legrand, *Pourquoi furent composés les Hymnes de Callimaque?*, "REA" 3, 1901, 281-312.

(³⁴) So z.B. werden die Materialien (123) apostrophiert und treten an die Stelle des aus ihnen bestehenden Bettes; so werden die Dekorationen (124) (Ganymedes mit den ihn tragenden Adlern) und die purpurnen weichen Decken (125) anstelle der Bettfüße erwähnt. Auch die ehrenden Gottheiten kommen erst nur der Reihenfolge der Betrachtung der Sängerin nach (128 ff.) zu Wort.

(³⁵) Z.B.: 1-2 Chiasmus, Anapher; 4 Alliteration von λ; 8 λευκῶ λευκόν; 12 f. Chiasmus φίλημα. Κύπρις / Κύπριδι... φίλημα; 16 Anapher des ἄγριον; 20 Alliteration von λ; 21 Alliteration von λ, ν; 24 Wiederholung mit Variation: Ἀσσόριον βοόωσα

Mannigfaltigkeit zu beheben. Bei ihm richtet sich das Augenmerk auf die äußere Form, auf die direkte, hinreißende Wirkung der dichterischen Rede auf das Gemüt des Lesers.

Theokrit wird dank seiner Ausgewogenheit und Nüchternheit³⁶ als Klassiker angesehen; dagegen steht der spätere Dichter unter dem Einfluß der künstlerischen Tendenzen seiner Zeit, die das Geschwollene und die grellen Effekte in Kunst und Literatur zu Ehren brachten. Dieser sogenannte Asiанизmus³⁷ setzt sich zum Ziel, das Pathetische zur Geltung zu bringen. Bei Bion wird die Steigerung des Pathos in den häufigen Wiederholungen, in dem schnellatmenden Rhythmus der Beschreibung, in den künstlerischen Wortspielen (z.B. 16 f. ἔλκος von Adonis und Aphrodite; 58 τριπόθητε, πόθος δέ μοι; 78 ὀλλύσθω μύρα... τὸ σὸν μύρον ὄλετ'), in der Betonung bestimmter Worte durch ihre Versstelle akzentuiert³⁸. Der kräftige Rhythmus entspricht den starken Gefühlen des Gedichtes. Der Leser wird dadurch in die Mitte des Geschehens versetzt und empfindet die Tragik der Geschichte als wirklicher Teilnehmer.

III. Das "Bildliche" als Darstellungsprinzip der Dichtkunst³⁹

Bei Theokrit handelt es sich offensichtlich um die Wiedergabe einer künstlerischen Kultdarstellung. Er nutzt die Möglichkeiten seiner Kunst so, daß die Rede das beschriebene Kunstwerk veranschaulicht. Das "Bildliche" ergibt sich also durch die rein dichterische Behandlung der Bilder, durch "die objektive" Schilderung der Einzelelemente, aus denen das Kunstwerk besteht. Die Dichtkunst tritt an die Stelle der direkten Betrachtung des

πόσιν, παῖδα (sc. Ἄδωνιν) καλεῖσθαι; 29 Wiederholung von ὄλεσε; Vv. 29 f. Wiederholung mit Variation: ἱερὸν εἶδος - καλὸν εἶδος; 41 Alliteration von μ, ν; 43 f. Wiederholung: ὡς σε; 45 ff. Wiederholung des Kußmotivs; 54-58 Spiel mit der ersten und zweiten Person; 71 Chiasmus νέκυς... καλὸς... καλὸς νέκυς; 77 f. Wiederholung von ῥαῖνε, μύρα (mit Polyphton); 87 f. Chiasmus οὐκέτι... ὑμήν / ὑμήν οὐκέτι; 89 Alliteration von λ; 92, 93, 98 Alliteration von λ.

(³⁶) S. dazu Bethe (s. Anm. 3) 322, 334; K. Ziegler, *Das hellenistische Epos. Ein vergessenes Kapitel griechischer Dichtung*, Leipzig-Berlin 1934 (Leipzig 1966²), 42-52 (besonders 49 f.). Negativ Knaack in: RE III 1 (1897), s.v. Bion 6, 482. Allgemein Beckby (s. Anm. 1) 361 f. Über "Barock": L. P. Wilkinson, *The Baroque Spirit in Ancient Art and Literature*, "TRSL" 25, 1950, 1-11.

(³⁷) Dazu [Long.] *de subl.* 3.2 ff. Allgemein U. Wilamowitz, *Asianismus und Atticismus*, "Hermes" 35, 1900, 1-52. (in: *Kleine Schriften* III, Berlin 1969, 223-273). Fantuzzi (s. Anm. 1) 153 f.

(³⁸) Fantuzzi (s. Anm. 1) *passim*.

(³⁹) Als "bildlich" wird die Darstellungsart bezeichnet, die einem Thema Gestalt gibt, d.h. dieses Thema anschaulich macht, und sich bei seiner Darstellung an der bildenden Kunst (etwa Malerei oder Bildhauerei) orientiert.

Kunstwerkes, die also von ihrer literarischen bzw. dichterischen Wiedergabe ersetzt wird. Das Ergebnis ist ein neues, diesmal poetisches Kunstwerk.

Bei Bion wird kein direkter Hinweis darauf gegeben, daß es sich um die Beschreibung eines wirklichen Kunstwerkes handelt. Trotzdem werden einzelne Teile des Gedichtes auf solche Weise konstruiert, daß der Eindruck vermittelt wird, es entstehe ein Werk der bildenden Kunst. Es wird offensichtlich der Versuch unternommen, ein Thema auf eine mit der Technik der bildenden Kunst konkurrierende Weise zu behandeln. Viele Bilder treten dem Leser nacheinander vor Augen: der verwundete Adonis, die Jagdhunde und die Nymphen, die neben ihm klagen, die wandernde Aphrodite, die Naturszenerie als Hintergrund und als personifizierte Teilnehmerin an der Klage, die im Palast stattfindenden Bestattungsvorbereitungen mit Teilnahme der Eroten und anderer göttlicher Figuren. Die Reihenfolge der Einzelbilder, die durch die Trauerstimmung in Verbindung zueinander stehen, entspricht auf bemerkenswerte Weise den Darstellungen auf später datierten römischen Grabreliefs⁴⁰, die den toten Adonis zeigen: Abschiedsszene der Geliebten vor der Jagd⁴¹, die Jagdszene mit dem Moment des Todes⁴², die Versorgung der Leiche⁴³ mit Hilfe anwesender Eroten⁴⁴.

Theokrit läßt sich von der bildenden Kunst Gegenstände seiner Beschreibung liefern. Bion entleiht ihr Methoden der Darstellung. Was dem Leser am Ende vor Augen steht, ist in Theokrits Fall ein Werk, das uneingeschränkt der Poesie angehört, 'Bions Gedicht will gewissermaßen ein Produkt der bildenden Kunst sein.

Offenkundig hat sich der Einfluß der Bildkunst seit dem frühen Hellenismus intensiviert und gleichzeitig verlagert⁴⁵. Die letzte Stufe dieser Entwicklung bilden die zahlreichen "Bildepigramme"⁴⁶, in denen die erschöpfte poetische Kraft nicht nur von der bildenden Kunst unterstützt

(⁴⁰) Die kontinuierliche Erzählweise findet sich auch beim Telephos-Fries (s. H. Froning, *Anfänge der kontinuierlichen Bilderzählung in der griechischen Kunst*, "JdI" 103, 1988, 169-199); vgl. B. H. Fowler, *The Hellenistic Aesthetic*, Bristol 1989, 122. Besonders H. von Hesberg, *Bildsyntax und Erzählweise in der hellenistischen Flächenkunst*, "JdI" 103, 1988, 309-365.

(⁴¹) LIMC II: Nr. 38, 38a, 39d, 39e.

(⁴²) LIMC II: Nr. 38, 38a, 38b, 39a, 39b, 39c, 39d.

(⁴³) LIMC II: Nr. 38, 38a, 38b, 39a, 39b.

(⁴⁴) LIMC II: Nr. 37. Vgl. Fantuzzi (s. Anm. 1) zu 85.

(⁴⁵) Umgekehrt ist auch zu beobachten, wie die Bedeutung der Literatur für die bildende Kunst in dieser Zeit ständig zunimmt; vgl. die homerischen bzw. megarischen Becher.

(⁴⁶) Dazu Marion Lausberg, *Das Einzeldistichon. Studien zum antiken Epigramm*, *Studia et Testimonia Antiqua* XIX, München 1982, 191-245.

wird, sondern eher noch aufgrund ihrer Schwäche ihre ganze Rechtfertigung von daher bezieht: der Mangel an echter Erfindungskraft wird von der Einführung eines Kunstwerks in die Dichtung ersetzt. In derselben Richtung bewegen sich die sog. "Figurengedichte", wie z.B. die des Simias von Rhodos, die nicht nur ein Objekt beschreiben, sondern auch seine Form dem Gedicht selbst verleihen.

Universität zu Köln

FLORA MANAKIDOU