

DAS SINGEN DES KLEINEN HERMES
UND DES SILEN
Zum homerischen *Hermeshymnos*
und zu Vergils *Sechster Ekloge*

Dem Gott Hermes kamen nach Ansicht der Griechen viele und sehr unterschiedliche Funktionen zu. Er war etwa für sie – mit seinen Flügelschuhen – Zeus' Bote, der Führer der Schatten in das Haus des Hades, der Beschützer der Türen sowie der Wege und der darauf angewiesenen Reisenden, ein musischer Gott und der Gott der Diebe und Viehherden¹. Die religionswissenschaftlichen Erklärungen für diese Vielfalt stützen sich unter anderem auf den *Hymnos auf Hermes*, der in der unter Homers Namen überlieferten Sammlung von Götterhymnen mit 580 Versen (in der vorliegenden Form) der längste und erzählerisch ungewöhnlichste ist. Schon wegen der Länge kann man vermuten, daß dieser Hymnos auf den Gott Hermes – anders als die ganz kurzen Hymnen – zumindest in späterer Zeit nicht nur zur Einleitung vor längeren epischen Darbietungen bei Sängerwettkämpfen oder Festen diente, sondern auch als selbständiger Gesang vorgetragen wurde². Erzählt wird von den Taten, die der neugeborene Hermes, Zeus' Sohn aus einer geheimgehaltenen Verbindung mit der Nymphe Maia, an seinen ersten beiden Lebenstagen vollbringt: Morgens geboren, erfindet er mittags die Leier³ und stiehlt abends die Rinder Apollons,

1) Zu Gestalt, Funktionen und Erscheinungsformen des Gottes Hermes vgl. Eitrem 1912, 738–792; Herter 1976, 193–241; Burkert 1977, 243–247 (mit weiterer Literatur).

2) Zu den homerischen *Hymnen* allgemein vgl. z. B. Wünsch 1914, 147–153; Lesky 1971, 106 f.; Fröhder 1994, bes. 1–113; Clay 1997, 489–507.

3) Musikwissenschaftlich korrekt müßte man das von Hermes erfundene und gefertigte Instrument wohl als ‚Chelys‘ oder ‚Schildkrötenleier‘ bezeichnen (vgl. Dumoulin 1992, bes. 85 u. 96 f.; zu dem Instrument vgl. Dumoulin 1992, 85–109 u. 225–257; M.L. West 1992, 50 f. u. 56 f.; zu den im Griechischen verwendeten Bezeichnungen vgl. Càssola 1981, 166–168; Shelmerdine 1981, 81–83 zu Herm. 47–51; Dumoulin 1992, 96 f.; M.L. West 1992, 50 f.; Zanetto 1996, 260 f.). Der Einfach-

seines olympischen Halbbruders (vgl. Herm. 17–18). Erfindungs- und trickreich erreicht der frühreife Säugling am nächsten Tag sein Ziel, als gleichberechtigt im Kreis der olympischen Götter anerkannt zu werden.

Die religionswissenschaftlichen Probleme, die sich aus dieser Geschichte ergeben, die vielen Fragen der Textkonstituierung im einzelnen, die sich aufgrund des schlechten Überlieferungszustands stellen, sowie die Unsicherheit über Autor und Datierung sollen hier nicht erörtert werden. Es geht vielmehr um einen besonderen, künstlerisch-kunsttheoretischen Komplex innerhalb des *Hymnos*, nämlich um die Lieder, die der kleine Hermes zu der von ihm erfundenen Leier singt (Herm. 52–62.418b–433). Die Deutung dieser Lieder ist auch nach der grundlegenden Untersuchung des *Hermeshymnos* durch Ludwig Radermacher (1931) bis heute schwierig und umstritten⁴. Eine erneute Beschäftigung mit Hermes' Gesängen könnte auch deswegen ergiebig sein, weil eine möglich erscheinende Beziehung von Vergils *Sechster Ekloge*, in der ein Silen im ländlichen Umfeld für zwei Hirten ein Lied darbringt (ecl. 6,31–83), zum *Hermeshymnos*, wie es scheint, noch nicht ausreichend gewürdigt worden ist.

heit halber wird hier der eingebürgerte und nicht eigentlich falsche, sondern nur ungenauere Begriff ‚Leier‘ beibehalten.

4) Heranzuziehen für den *Hermeshymnos* sind die älteren kommentierten Ausgaben von Radermacher (1931) und Allen / Halliday / Sikes (²1936) mit kritischer Bearbeitung des Texts und weiterführenden Interpretationsansätzen. Hinzu kommen jetzt die Ausgaben der homerischen *Hymnen* von Càssola (¹1975, ²1981) und Zanetto (1996). Diejenige von Càssola (²1981) ist allen Stellenangaben und Zitaten zugrunde gelegt. Die Ausgaben bieten Überblicke zu den Fragen von Überlieferung, Einordnung des Schlußabschnitts, Autor und Datierung. Der *Hermeshymnos* wird heute als einer der spätesten Hymnen angesehen (vgl. z. B. Càssola 1981, 173 f.). Auf die zahlreichen in den Kommentaren und der übrigen Literatur diskutierten textkritischen Probleme wird nur eingegangen, wenn sie die hier untersuchte Fragestellung berühren. – Neuere Arbeiten zum *Hermeshymnos*, die sich nicht nur mit der Herstellung des Texts an isolierten Stellen oder der sachlichen Klärung der beschriebenen Vorgänge beschäftigen, sind vor allem die von Brown (1947), Görgemanns (1976), Kaimio (1978), Shelmerdine (1981; 1984), Hübner (1986), Baudy (1989), Clay (1989) und Leduc (1995), die einzelnen Fragestellungen poetologischer, symbolischer, soziologischer und / oder religionswissenschaftlicher Art nachgehen. Für die vorgetragenen Überlegungen besonders förderlich sind die Beobachtungen bei Görgemanns (1976), der in dem *Hymnos* auch eine Auseinandersetzung über verschiedene Stilformen sieht. Wichtig sind ferner Kaimios (1978) Bemerkungen zur Bedeutung der Musik im *Hermeshymnos*.

Im *Hermeshymnos* wird an zwei Stellen von Hermes' Singen nicht nur gesprochen, sondern auch der Inhalt dessen, was gesungen wird, referierend wiedergegeben. Im Unterschied dazu gibt es eine solche inhaltliche Würdigung beim Gesang Apollons, als er das Leierspiel von Hermes übernimmt, nicht (Herm. 499b–502)⁵.

Das erste Mal singt Hermes in Zusammenhang mit der Erfindung der Leier (Herm. 24–62): Der neugeborene Säugling steht nämlich schon bald nach seiner Geburt in der Grotte seiner Mutter Maia aus seiner Wiege auf, um Apollons Rinder zu suchen und zu stehlen (Herm. 20–23). Denn er will, wie er selbst später gegenüber seiner Mutter darlegt (Herm. 162–181), es dahin bringen, daß er nicht in der dämmrigen Grotte der Mutter bleiben müsse, sondern für sie und sich selbst Rinder hüte und dieselbe Ehre erreiche wie Apollon.

Beim Verlassen der Grotte findet der kleine Hermes eine Schildkröte, ein riesiger Gewinn, wie der Dichter ausdrücklich sagt, wobei er darauf verweist, daß Hermes als erster die Schildkrötenleier gebaut habe (Herm. 24–25). Für Hermes ist also die Erfindung der Leier nicht von vornherein Teil seines Plans, vielmehr wird er durch den Anblick des Tiers inspiriert. Die noch lebende Schildkröte spricht er schon in ihrer späteren Funktion als Begleiterin von Tänzen und Gastmählern an (Herm. 31b; vgl. auch Herm. 38b)⁶. So kommt nach der Konzeption im *Hermeshymnos* der Zufall Hermes bei der Durchführung seines Vorhabens zu Hilfe. Denn der geplante und dann durchgeführte Rinderdiebstahl bestimmt zwar den weiteren Geschehensablauf, aber für die Durchsetzung von Hermes' Absicht, dieselbe Ehre wie Apollon zu erhalten, werden, wie noch zu erweisen sein wird, die Leier und die damit gegebene Wirkung der Musik auf den Hörer letztlich zum entscheidenden Element⁷. Der Dichter betont mehrfach, daß Her-

5) Zur allgemeinen Charakterisierung von Apollons Leierspielen und Singen verwendet der Dichter Formulierungen (Herm. 501–502), die in sehr ähnlicher Form auch in bezug auf Hermes' Musizieren vorkommen (Herm. 53–54.419–420), wo sie vor der Wiedergabe des Inhalts der Lieder stehen (vgl. Radermacher 1931, 148; Allen / Halliday / Sikes 1936, 288 zu Herm. 53, 54 u. 333 zu Herm. 419, 420; Görgemanns 1976, 121; Shelmerdine 1981, 28 Anm. 62 [S. 40] u. 90 zu Herm. 53–54; Dumoulin 1992, 94 f.).

6) Vgl. Shelmerdine 1981, 65 zu Herm. 30–38 u. 67 zu Herm. 31; Shelmerdine 1984, 204; Hübner 1986, 160 f.; Clay 1989, 106; Dumoulin 1992, 90; Zanetto 1996, 259 f.

7) Vgl. Görgemanns 1976, 120 f.; Shelmerdine 1981, 9 f.; Shelmerdine 1984, 202 u. 208; Baudy 1989, 12; Clay 1989, 105. – Daß Hermes die Leier, wie Gemoll

mes selbst sich von Anfang an Nutzen von der Schildkröte und damit von der Leier erwartet (vgl. Herm. 30.34b.35b).

Auch in anderen Fassungen des Mythos, z. B. in Sophokles' *Ichneutai* (TrGF IV, pp. 274–308)⁸, spielt Hermes' Erfindung eine Rolle, aber nur insofern, als Hermes dort durch die Töne seiner Leier entdeckt wird und die beim Bau verwendeten Teile der Rinder ihn als Rinderdieb überführen; sie ist daher der Erzählung vom Rinderdiebstahl deutlich untergeordnet⁹. Nur im *Hermeshymnos* wird schon durch die Plazierung in Hermes' Tageslauf an die erste Stelle und in der Darstellung zwischen Plan (Herm. 22) und Ausführung des Rinderdiebstahls (Herm. 64b–137) die Erfindung der Leier anders gewertet und vollkommen in den Vollzug des Rinderdiebstahls integriert. Sie wird damit ein wesentlicher Faktor für die beabsichtigte Anerkennung¹⁰. Die besondere Rolle der Musik,

(1886, 185) offenbar meint, von vornherein speziell dazu erfindet, damit sie später als Versöhnungsmittel dienen kann und er dieselbe Ehre wie Apollon erlangt (ähnlich Shelmerdine 1981, 60 zu Herm. 20–51 u. 64 zu Herm. 29; Clay 1989, 105), mag Konzeption des Dichters, muß aber nicht Intention des handelnden Hermes sein (vgl. Radermacher 1931, 217).

8) Zu diesem Stück vgl. Scheurer / Bielfeldt 1999, 280–312. Für einen Vergleich zwischen den Versionen in Hymnos und Satyrspiel, mit sachlich-textkritischer Ausrichtung, vgl. Koettgen 1914.

9) Etwas anders Scheurer / Bielfeldt 1999, 311. – Gemoll (1886, 185), Shelmerdine (1984, 202 f.), Clay (1989, 105) und Zanetto (1996, 41 f.) stellen (bei unterschiedlichem Gesamtverständnis) die eigenständige Bedeutung der Erfindung der Leier im *Hermeshymnos* fest. Dagegen sieht Schwabl (1986, 155) auch im *Hermeshymnos* die Erfindung der Leier dem Rinderdiebstahl untergeordnet.

10) Zur anderen Plazierung der Erfindung der Leier im *Hermeshymnos* vgl. Ludwich 1908, 3; Radermacher 1931, 183–185; Allen / Halliday / Sikes 1936, 271; Shelmerdine 1981, 58 zu Herm. 17–18 u. 60 zu Herm. 20–51; Shelmerdine 1984, 201 f.; Hübner 1986, 160; Clay 1989, 105; Hägg 1989, 38; Dumoulin 1992, 99; Leduc 1995, 6 Anm. 2; Zanetto 1996, 41, 259, 261; Scheurer / Bielfeldt 1999, 281 Anm. 6 u. 310. – Außer in Sophokles' *Ichneutai* (vgl. oben mit Anm. 8) werden bei Apollodor (bibl. 3,10,2) Rinderdiebstahl und Erfindung der Leier in dieser Reihenfolge geschildert. In anderen Versionen wird nur der Rinderraub behandelt (Ant. Lib. 23; Ov. met. 2,676–707) oder sind die Einzelheiten nicht mehr zu ermitteln (Alk., fr. 308 Voigt; Hes., fr. 256 M.-W. [Schol. zu Ant. Lib. 23]). Außerdem gibt es in der griechischen und römischen Literatur öfter Anspielungen auf Hermes als Erfinder und Erbauer der Leier aus einer Schildkröte (auch in Kombination mit anderen Varianten oder in Verbindung mit anderen Geschichten), es finden sich dort aber keine ausführlichen Erzählungen (vgl. Arat. 268–269.674; Eratosth. kat. 24; Diod. 3,59,2; 5,75,3; Lukian. dial. deor. 11,4; Nik. alex. 559–562; Paus. 2,19,7; 5,14,8; 8,17,5; Philostr. imag. 1,10,1–2; Nikom. exc., p. 266 Jan; Ov. fast. 5,104–106; Macr. Sat. 1,19,15; Isid. orig. 3,22,6; Hyg. astr. 2,7,1; Serv. georg. 4,463; vgl. Hägg 1989, 39–44; Dumoulin 1992, 99 f.). – Anhand der Analyse verschiedener bildlicher und

die der Dichter im *Hermeshymnos* auf diese Weise offenbar thematisieren will, wird auch daran erkennbar, daß er Hermes sein ursprüngliches Vorhaben, die Rinder zu stehlen, zunächst nicht weiterverfolgen läßt, sondern ausführlich von der technischen Herstellung der Leier berichtet (Herm. 39b–51). Mit dieser Gestaltung ist die Erfindung der Leier gerade keine bloß eingeschobene Episode, die zunächst vom eigentlichen Ziel ablenkt, wie man gemeint hat¹¹, sondern erhält von vornherein besonderes Gewicht.

Nachdem der kleine Hermes die Leier fertiggestellt hat, prüft er ihre Saiten mit dem Plektron, wodurch schon ein mächtiger Klang erzeugt wird (Herm. 52–54a)¹². Als ‚schön‘ (καλόν, Herm. 54) aber wird der Gesang des Gottes bezeichnet, den er aus dem Stegreif (ἐξ αὐτοσχεδίας, Herm. 55) zur Leier versucht und den der Dichter mit den übermütigen Spottgesängen junger Männer bei Gelagen vergleicht (Herm. 55–56)¹³. Durch diese Charakterisie-

literarischer Darstellungen der Geschichten der Geburt, des Rinderraubs und der Erfindung der Leier vermutet Hägg (1989, 70) sogar, daß diese drei Elemente im *Hermeshymnos* erstmals verbunden sein könnten. Dann dürfte man der Anordnung und Verschränkung ineinander sowie der dadurch erzielten Aussage noch mehr Gewicht beimessen. Die Tatsache, daß Hermes auch im *Hermeshymnos* zur Herstellung der Leier (Herm. 39b–51) unter anderem Rinderhaut verwendet (Herm. 49), könnte ferner dafür sprechen, daß diese Reihenfolge sekundär ist.

11) So Shelmerdine 1981, 59 f. zu Herm. 20–51 u. 89 zu Herm. 52; Shelmerdine 1984, 201; Clay 1989, 106.

12) Cantilena (1993, 115–127) beschäftigt sich mit der Bedeutung von σμερδαλέον an dieser (Herm. 54) und den entsprechenden (Herm. 420.502) Stellen (vgl. oben Anm. 5). Er meint, daß der Ausdruck in der im archaischen Epos üblichen Bedeutung ‚angsterregend, furchteinflößend‘ zu verstehen sei. Das erkläre sich daraus, daß die Leier ein noch nie gehörtes Instrument sei; deshalb entstehe bei dieser Deutung kein Widerspruch dazu, daß sie angenehm klinge (vgl. auch Zanetto 1996, 8 f.). Dumoulin (1992, 93; ähnlich Kaimio 1978, 32) deutet den Begriff so, daß die Leier nicht lieblich-leisetönend, sondern in vollen Tönen dröhnend sei. Das scheint nach den musikwissenschaftlichen Erkenntnissen über dieses Instrument, mit dem sich tatsächlich laute Töne erzeugen lassen, und dem jeweiligen Textzusammenhang plausibler. – Leducs (1995, 22 f.) Deutung, daß das Zusammentreffen von Leier und Plektron die sexuelle Verbindung von Zeus und Maia widerspiegele, ist wenig plausibel.

13) Zur Bedeutung von παραιβόλα vgl. Radermacher 1931, 75 (‚verwegen, dreist, frech‘); Allen / Halliday / Sikes 1936, 289 zu Herm. 56 (‚bold, impudent‘). Vgl. auch Ludwich 1908, 87 zu Herm. 56; Görgemanns 1976, 120. – Shelmerdine (1981, 92 zu Herm. 56) versteht den Ausdruck mit einer etwas anderen Nuance als ‚attacking from the side, sarcastically, provokingly‘. Clay (1989, 108 mit Anm. 43) nimmt die Bedeutung ‚with side meanings‘ an. Das ist innerhalb des Vergleichs wohl möglich, eine Beziehung auf Hermes wird dann aber schwierig. Clay (1989, 110)

zung von Hermes' Gesang wird deutlich, wie das erste Lied zur eben erfundenen Leier aufzufassen ist: Es ist improvisiert¹⁴ und entspricht in seinem Kunstanspruch dem, was an unterhaltsamen Spottliedern bei Gelagen vorgebracht wird. Der vom Dichter aus seiner Erfahrungswelt vorweg gezogene Vergleich kann durch die Klassifizierung des Gesangs vielleicht auch für das schwierige Verständnis des referierten Liedinhalts (Herm. 57–61) hilfreich sein¹⁵. Wie immer man die vom Textbestand her problematischen Verse (bes. Herm. 58) im einzelnen rekonstruieren mag¹⁶, ergibt sich

meint jedoch, daß Hermes' Lied eine Provokation sei, die die Absicht, die hinter der wörtlichen Bedeutung der Worte liege, gleichzeitig verhülle und aufdecke. Im Unterschied zur normalen Funktion eines Hymnos verfolge dieser einen weiteren Zweck, indem ein göttlicher Status beansprucht werde. Das kann aber allenfalls für das gelten, was Hermes sozusagen für sich selbst mit diesem Lied deutlich machen will. Denn es ist zu bedenken, daß er hier keine Zuhörer hat (vgl. unten Anm. 29). – Ludwich (1908, 48 f. u. 87 zu Herm. 56) liest in Herm. 56 κερτομέοντες, vermutlich weil er Schwierigkeiten damit hat, das Scherzen und Necken als Teil des Vergleichs auf Hermes zu übertragen. Damit ist der Eingriff in den Text aber kaum zu rechtfertigen.

14) Vgl. Eitrem 1906, 252; Radermacher 1931, 75; Görgemanns 1976, 120; Cássola 1981, 521 zu Herm. 55–6; Clay 1989, 108.

15) Vgl. Hübner 1986, 166 Anm. 62; Zanetto 1996, 261 f. (mit anderer Deutung von Vergleich und Lied); vgl. aber z. B. Gemoll 1886, 203 zu Herm. 55 f.; Cássola 1981, 521 zu Herm. 55–6, die den Vergleich nur auf die Vortragsweise beziehen, die er natürlich in erster Linie betrifft. – Vielleicht soll der Vergleich außerdem den Bereich angeben, in dem eine Verwendung der Leier in Frage kommt (vgl. Herm. 31b.453–454.480).

16) Zum Problem des Texts vgl. Allen / Halliday / Sikes 1936, 289 f. zu Herm. 58. – Wenn man an dieser Stelle nicht eine Lücke annehmen (so Radermacher 1931, 75 f.), sich mit einem unverständlichen Text abfinden oder weitergehende Eingriffe vornehmen will, ist wohl die Lösung von Cássola (1981, 182 f.), die mit nur geringen Änderungen auskommt, inhaltlich sinnvoll ist und zu einer Konstruktion wie beim Referat des zweiten Lieds (Herm. 427–428) führt, am plausibelsten: Cássola nimmt als Einleitungswort in Herm. 58 das als Korrektur im späten cod. Γ zu findende ὡς, liest also ὡς πάρος ὀρίζεσκον ἔταιρείη φιλότητι und übersetzt ‚come un tempo s'incontravano nell'amplesso amoroso‘. Zanetto, der im Text *cruces* setzt (1996, 132), stellt im Kommentar jedenfalls fest, daß sich mit dieser Variante ein guter Sinn ergebe, wenn es sich auch um eine *lectio facilior* handele (1996, 262), und übersetzt entsprechend (1996, 133). Möglich ist auch, mit Shelmerdine (1981, 93 f. zu Herm. 58) die Emendation οἷ aufzunehmen, wobei es dann allerdings keine Parallele zum zweiten Lied gibt und die Konstruktion zur Beschreibung eines Liedinhalts weniger passend ist. Nicht so naheliegend ist die Lösung von Allen / Halliday / Sikes, die im Text *cruces* setzen (1936, 44) und im Kommentar den Text ὁν πάρος ὀρίζον καὶ ἔταιρείη φιλότητι vorschlagen und ihn deuten als ‚whom [sc. Zeus] they [sc. Maia and her household] used to put to sleep with friendly affection‘ (1936, 289 f. zu Herm. 58). Ludwich (1908, 48 f. u. 87 f. zu Herm. 59) liest in Herm. 59 γενεήν, ὀνομάκλυτον ἔργον, ὄραζον.

jedenfalls, daß Hermes zunächst über seine Eltern und ihre Lieb-
schaft sowie über sein eigenes berühmtes Geschlecht singt (Herm.
57–59), dann die Mägde, das herrliche Haus seiner Mutter, die
DreifüÙe und die reich gefüllten Kessel darin preist (Herm. 60–61).
Hermes singt also über sich selbst, und zwar über seine Abstam-
mung, deren er sich rühmt, und seine reale Lebensumgebung¹⁷.

Zur Deutung dieses Lieds, dessen thematische Inkohärenz auf-
fällt¹⁸, sind sehr unterschiedliche Erklärungen gegeben worden:
Man hat eine Lücke im Text angenommen¹⁹, es ist als Teil des Opfers
der Schildkröte verstanden worden²⁰, als Hymnos im Hymnos²¹,
die Kessel würden erwähnt, weil das Kind vielleicht eben gebadet
worden sei²², Hermes trage ein Selbstlob vor²³ – um nur einiges zu
nennen²⁴. Es ist unverkennbar, daß Hermes, was seine eigene (un-

17) So auch Radermacher 1931, 76; Görgemanns 1976, 120; Càssola 1981, 521
zu Herm. 57–9; Shelmerdine 1984, 207; Baudy 1989, 11.

18) Szepes (1980, 29f.) deutet die Inhaltsangabe sogar als auf zwei Lieder be-
zogen, die das eine Thema der Genealogie auf verschiedene Weise behandelten.
Dafür gibt es im Text aber keine Anhaltspunkte.

19) Vgl. Radermacher 1931, 75 f.; Kerényi 1944, 36.

20) Vgl. Shelmerdine 1984, bes. 203 u. 207 f. – Daher glaubt Shelmerdine
(1984, 207 Anm. 21), daß ein ähnliches Lied auch Bestandteil des Opfers der Rin-
der (Herm. 108–137) sei, dort aber aufgeschoben werde, so daß es die zusätzliche
Funktion der Versöhnung erhalte. Das ist jedoch keine zusätzliche, sondern die
eigentliche Funktion des zweiten Lieds (vgl. unten S. 165). An anderer Stelle (1981,
89 zu Herm. 52–61) meint sie, daß Hermes' Lied ritueller Ausdruck des Lachens
sei, das die Wiedergeburt der Schildkröte begleite. Diese werde mit einem spieleri-
schen Hymnos gefeiert.

21) Vgl. Radermacher 1931, 76 f.; Hübner 1986, 172; Clay 1989, 108–110. –
Clay ist der Auffassung, daß die ungewöhnliche Konstellation beim Vortragen
dieses ‚Hymnos‘ Hermes' ungeklärte Stellung zwischen Menschen und Göttern
reflektiere. Hübner meint, daß der Hymnos in sich selbst zurückkehre, weil der
singende Gott Thema sei, dieser als Sänger durch die Identität des Themas die Wirk-
lichkeit des Götterhymnos bekräftige und es dadurch eine doppelte Affirmation
gebe. Zanetto (1996, 14 u. 262) ist der Ansicht, daß Hermes' erstes Lied das Thema
des Hymnos selbst behandle und der Dichter damit scherzhaft seinen Gesang als
Reflex dessen des Gottes darstelle (vgl. auch unten Anm. 40). Bei derselben Vor-
aussetzung kommt Shelmerdine (1981, 87–89 zu Herm. 52–61) zu der Über-
zeugung, daß der Vergleich mit den Gesängen junger Männer (Herm. 55b–56) auch
auf den Hymnos insgesamt übertragen werden könne und sich schließen lasse, daß
solche Hymnen ursprünglich mündlich gewesen und als spielerische Lieder bei
Festen gesungen worden seien.

22) Vgl. Eitrem 1906, 253.

23) Vgl. Clay 1989, 109 f.

24) Robert (1906, 398) versteht das Lied als Preis von Hermes' Eltern. Das ist
es in gewisser Weise natürlich auch. Entscheidend ist aber Hermes' dahinterstehen-

eheliche) Herkunft angeht, durch den Verweis auf Zeus als Vater einen olympischen Status für sich in Anspruch nimmt, den er erst erreichen will²⁵. Der respektlose Umgang mit seiner Herkunft paßt gut zum vorweg gegebenen Vergleich des Gesangs mit dem frechen Spotten junger Männer (Herm. 55b–56), wonach ein echter Hymnos kaum zu erwarten ist²⁶. Daß das Lied aber mit einer Thematik und Formulierungen beginnt, die für echte Hymnen typisch sind (Herm. 57)²⁷, könnte darauf hinweisen, daß Hermes verwegen und scherzend vorwegnimmt, was er sich wünscht.

Die mangelnde Kohärenz der Thematik des Lieds wiederum könnte sich aus dessen Stegreifcharakter erklären: Nachdem Hermes den für ihn entscheidenden Punkt genannt hat, besingt er das, was ihm naheliegt, was seine unmittelbare Umgebung ausmacht²⁸. So illustriert das inhaltliche Referat auch die Art des Singens, das hier dem Ausprobieren und verwegenen Improvisieren dient und bei dem nicht von einer Wirkung auf Zuhörer die Rede ist²⁹.

der Anspruch. Eitrem (1906, 253) liest *ὄνομακλήθην* (Herm. 59) und versteht den Vers dann so, daß Hermes den Namen der Eltern und den eigenen glücklich ‚gefunden‘ habe. Diese Änderung ist textkritisch nicht gerechtfertigt oder notwendig. Kerényi (1944, 36–40) Deutung des ganzen Hymnos und besonders des ersten Lieds als literarisches Denkmal phallischer Unverschämtheit und die Auswertung aller Einzelheiten in diese Richtung scheinen schwierig. – Radermacher (1931, 76) stellt kritisierend fest, daß der Dichter Hermes’ Mutter von dem Lärm durch das Leierspiel nichts hören lasse. Dem Dichter kommt es aber sicher nicht auf eine möglichst große Realitätsnähe an, sondern auf den Inhalt des Lieds als Teil seiner Aussageabsicht.

25) Daraus kann man kaum wie Clay (1989, 110f.) schließen, daß Hermes kein eigentlicher Gott der Musik sei, weil es ihm nur um den instrumentalen und funktionalen Einsatz von Sprache und Musik gehe.

26) Radermacher (1931, 75), Kerényi (1944, 36–38), Brown (1947, 80f.), Görgemanns (1976, 120), Szepes (1980, 29f.), Hübner (1986, 172) und Zanetto (1996, 9 u. 262) halten es für unangemessen, unanständig, unhomerisch und / oder auffällig, daß Hermes über die außereheliche Beziehung von Zeus und Maia spreche.

27) Vgl. Gemoll 1886, 203 zu Herm. 57; Radermacher 1931, 76f.; Shelderdine 1981, 87 zu Herm. 52–61; Shelderdine 1984, 207.

28) Vgl. Eitrem 1906, 253 u. 276 (aber vgl. oben S. 156 mit Anm. 22); Görgemanns 1976, 120; Hübner 1986, 173. – Aus der Anlage des Lieds werden verschiedene Schlüsse gezogen: Görgemanns (1976, 120) meint, daß durch die Verbindung von erstem und zweitem Teil des Lieds Hermes’ Fähigkeit zu erster und heiterer Dichtung deutlich werde (ähnlich Szepes 1980, 29f.). Nach Hübner (1986, 173) zeigt sich daran die unheroische Natur des Gottes und erweist er sich als Realist bei der Behandlung sowohl der Genealogie als auch der Alltagswelt.

29) Vgl. Robert 1906, 398; Radermacher 1931, 77 Anm. 1; Clay 1989, 109, die nicht von Zuhörern ausgehen. – Hübner (1986, 172 Anm. 94) ist der Ansicht, daß es unklar sei, ob und vor wem Hermes singe. Ludwig (1908, 87 zu Herm. 56) meint

Daß Hermes beim Ausprobieren der Leier mit sich beschäftigt ist und beim Singen jedenfalls nicht eine bestimmte Wirkung erreichen will, wird in dem nach einer Formulierung der *Odyssee* gestalteten, überleitenden Vers „dies also sang er, in seinem Sinn aber dachte er an anderes“ (Herm. 62) zusätzlich deutlich³⁰. Das andere ist, wie man erfährt (vgl. Herm. 64b–74), die Weiterverfolgung des ursprünglichen Plans, Apollons Rinder zu stehlen. Die Leier versteckt der kluge Säugling zuvor in seiner Korb-Wiege (Herm. 63–64a). Daß die Leier dort verborgen ist, hält der Dichter im weiteren Geschehensablauf im Bewußtsein, indem er noch zweimal darauf eingeht (Herm. 150–153.242b), bis die Leier beim zweiten Gesang wieder zum Einsatz kommt (Herm. 418b–419a)³¹.

Die Entwicklung des Konflikts zwischen Hermes und Apollon, der in Hermes' zweitem Gesang seine Lösung findet, sei inhaltlich kurz skizziert: Auch beim Diebstahl selbst geht Hermes überlegt vor – mit raffinierter Täuschung, indem er beim Wegtreiben der Rinder zum Alpheios ihre Spuren auf sandigem Boden umdreht und selbst auf besonderen, eigenhändig gefertigten Sandalen aus Strauchwerk geht (Herm. 75–86). Am nächsten Tag wird er jedoch von einem Augenzeugen, dessen Aussagen durch ein Vogelzeichen bestätigt werden (Herm. 213–214), an Apollon verraten (Herm. 185b–212). Bei dessen zornigem Herannahen versteckt Hermes sich in seinen Windeln und erklärt sich, zur Rede gestellt, mit dem Hinweis darauf, daß er eben erst geboren sei, für unschuldig (Herm. 235–280). Apollon muß zwar über das pfiffige

aufgrund von Herm. 60, daß Hermes' Mutter und die Dienerinnen das Auditorium bildeten, wofür es aber keine Anhaltspunkte gibt. Allen / Halliday / Sikes (1936, 279 zu Herm. 17) glauben, aus ἐγκριθαρίζειν im zusammenfassenden Überblick über Hermes' Taten an seinem ersten Lebenstag (Herm. 17–18) auf Zuhörer bei diesem Lied schließen zu können. Aber anders als im *Apollonhymnos* (v. 201) läßt sich dem Zusammenhang keine Personengruppe entnehmen, auf die sich ἐν- beziehen könnte. Zu erwägen ist, es wie Radermacher (1931, 63) mit μέσθῳ ἤματι (Herm. 17) in Verbindung zu bringen.

30) Vgl. Eitrem 1906, 253; Radermacher 1931, 77; Allen / Halliday / Sikes 1936, 290 zu Herm. 62; Scheinberg 1979, 26; Baudy 1989, 12; Clay 1989, 110; vgl. auch Sheldermine 1981, 96 zu Herm. 62. – Dagegen versteht Robert (1906, 398) die Formulierung als Ausdruck eines Nacheinander und kritisiert daher die stümperhafte Anwendung homerischer Formeln. Denn in der *Odyssee* bedeute sie tatsächlich, daß Penelope anderes sage, als sie denke (vgl. Od. 2,92; 13,381; 18,283).

31) Robert (1906, 399) bemängelt, daß die Angaben über den Verbleib der Leier sachlich unrealistisch und widersprüchlich seien. Auf Kohärenz in dieser Hinsicht kommt es dem Dichter aber offenbar nicht an.

Kerlchen lachen, aber in bezug auf sein eigentliches Anliegen gewinnt Hermes durch den Rinderdiebstahl nur Apollons Zusage, daß die Götter ihn als Anführer der Räuber ehren werden (Herm. 281–292).

Weil Apollon seine Rinder wiedererhalten möchte und sich doch nicht sicher ist, wie er mit Hermes verfahren soll, zieht er schließlich mit dem Windel-Kind vor Zeus (Herm. 320–323), wie Hermes vorgeschlagen hat (Herm. 312). Zeus – und mit ihm der Zuhörer – hat seinen Spaß an dem Kleinen (Herm. 389–390), der sich so wunderbar herauslügt (Herm. 368–386). Zeus entscheidet, daß die beiden Kontrahenten in Eintracht die Rinder unter Hermes' Führung suchen sollten (Herm. 391–394). Als sie bei den Rindern ankommen (Herm. 397–402), sieht Apollon, daß das neugeborene Kind zwei davon (für ein Opfer) geschlachtet hat, und staunt über die Kraft dieses Säuglings, der nicht mehr lange zu wachsen brauche (Herm. 403–408). Nachdem er das gesagt hat, bindet er Hermes' Hände mit starken Stricken aus Weide (Herm. 409–410a)³². Ein Motiv dafür wird nicht angegeben. Man wird aber wohl vermuten können, daß Apollon seine Machtposition gegenüber dem Frühreifen sichern will.

Jedenfalls versteht Hermes die Situation so, daß er beginnt, Apollon nun seinerseits mit seinen Fähigkeiten beeindrucken zu wollen, und zwar in verschiedener Weise: Zunächst läßt er aus den Fesseln Zweige wachsen, die sich auch um die geraubten Rinder herumlegen; Apollon reagiert mit Staunen (Herm. 410b–414a). Danach zeigt Hermes das Funkeln seiner Augen, versucht es aber gleich wieder zu verbergen, wie man den im einzelnen schwierigen und unklaren Text hier wohl herstellen und verstehen muß³³. Ob-

32) Die Verse 409b–410a versteht man gewöhnlich so, daß Apollon Hermes fesselt (vgl. z. B. Eitrem 1906, 275; Ludwich 1908, 127 zu Herm. 409 ff.; Radermacher 1931, 145–147; Càssola 1981, 535 zu Herm. 409–14; Baudy 1989, 1 mit Anm. 1; Clay 1989, 137; Zanetto 1996, 275 f.), und zwar an den Händen (anders Càssola 1981, 211 u. 535 zu Herm. 409: ‚con le sue [i.e. Apollon] mani‘). Dagegen nehmen Allen / Halliday / Sikes (1936, 330–332 zu Herm. 409) nach Baumeister eine Lücke zwischen den beiden Versen an und glauben, daß Apollon die Rinder binde (so auch Robert 1906, 412; dagegen Radermacher 1931, 210 Anm. 1). Gemoll (1886, 238 zu Herm. 409 ff.) hält die Frage, was gefesselt werde, für nicht entscheidbar.

33) Der an dieser Stelle (Herm. 414b–419) überlieferte Text bereitet größere Schwierigkeiten. Für Herm. 414–415 ergibt sich ein verständlicher Text, wenn man mit Ludwich (1908, 66 f., 127 f. zu Herm. 409 ff.), Càssola (1981, 536 zu Herm. 415, 416) und Zanetto (1996, 276 f.) in Herm. 415 $\pi\acute{o}\rho$ ἀμάρτυρον herstellt, den Aus-

wohl oder weil sich Hermes offenbar zurückhält und seine Macht nur andeutet, besänftigt er dadurch den starken Apollon (Herm. 414b–418a). In dieser Situation nimmt Hermes seine Leier vor (Herm. 418b)³⁴, da er wohl, wie man schließen muß, nachdem er Apollon gelenkt hat, wie er wollte, den Moment als günstig ansieht.

Daß die Leier zur Hand ist, kommt etwas überraschend³⁵. Mit zum Teil wörtlichem Rückbezug auf die Erfindung der Leier (vgl. Herm. 53–54a) wird direkt von der Prüfung der Saiten gesprochen (Herm. 419–420a). Schon dieser Klang führt zu einer Veränderung von Apollons Stimmung: Er lacht voller Freude (Herm. 420b–421a). Der Klang der göttlichen Töne durchdringt ihn, und ein süßes Sehnen erfüllt ihn (Herm. 421b–423a)³⁶. Ob diese Wirkung

druck auf den funkelnden Blick der Augen bezieht und ihn als Objekt zu ἐγκρύπτει μισῶς (Herm. 416) ansieht. – Nicht eindeutig lösbar scheint das mit Herm. 418 zusammenhängende Textproblem: ἡ δ' in Herm. 419 setzt voraus, daß die λύρη vorher (vgl. Herm. 423) erwähnt ist. Das kann erreicht werden, wenn man mit H. Stephanus in Herm. 418 λαβῶν durch λύρην ersetzt (so Ludwich 1908, 66 u. 128 f. zu Herm. 418; Càssola 1981, 212 u. 536 zu Herm. 418; Zanetto 1996, 152 u. 277), jedoch ist der Wegfall des Partizips zumindest problematisch (vgl. Herm. 499; Hom. Od. 5,277). Wegen der offenbar festen Wendung ἐπ' ἀριστερὰ χειρὸς (vgl. K. Alpers, LfgrE s.v. ἀριστερός) ist Browns (1947, 157) λύρην δ' ἐπ' ἀριστερῷ ἄείρας nicht weniger schwierig. Daher ist auch eine Lücke nicht auszuschließen, in der die Leier erwähnt wurde, vielleicht eher nach Herm. 418 (Hermann) als nach Herm. 415 (Baumeister; Robert 1906, 413; Radermacher 1931, 45 u. 147 f.; Allen / Halliday / Sikes 1936, 58 u. 332 f. zu Herm. 415). Wie man sich auch entscheidet, das Gesamtverständnis der Textstelle hängt davon nicht wesentlich ab. – Weitere Bemerkungen zu Herm. 414–419 finden sich bei Gemoll 1886, 239 zu Herm. 414 u. 240 zu Herm. 416 u. 418; Robert 1906, 412 f.; Radermacher 1931, 147 f.; Allen / Halliday / Sikes 1936, 332 f. zu Herm. 415; Brown 1947, 151–154; Clay 1989, 137 f.; Càssola 1981, 536 f.; Zanetto 1996, 276 f.

34) Man könnte ... δ' ἐπ' ἀριστερὰ χειρὸς (Herm. 418) auch als Begründung für Apollons Besänftigung verstehen (ὁ δὲ ἀντὶ τοῦ γάρ, Denniston, GP 169; vgl. auch Radermacher 1931, 148 zu Herm. 418), aber dann stünde das Funkeln von Hermes' Augen isoliert da, und man erführe keine Reaktion Apollons darauf. Ferner wäre die parallele Struktur der ganzen Passage gestört, in der sich (bei jedem Text) vor dem eigentlichen Leierspiel dreimal die Beschreibung einer Aktion von Hermes und der jeweiligen Reaktion Apollons wiederholt (Herm. 410b–423a).

35) Vgl. oben Anm. 33.

36) Diese Aussagen sind wohl mit Görgemanns (1976, 121–123) als Beschreibung von Apollons Faszination durch die Musik zu verstehen und nicht mit Kaimio (1978, 35) als Ausdruck dessen, daß Apollon das Instrument für sich zu haben begehre. – Görgemanns (1976, 121) meint aufgrund von Herm. 419–423, daß schon das Vorspiel eine erfreuende und beruhigende Wirkung auf Apollon ausübe. Unter ‚Vorspiel‘ versteht er (vgl. 1976, 120) nach seiner Versangabe offenbar das Probieren der Saiten (Herm. 419a).

der Töne der Leier auf Apollon noch durch das Stimmen des Instruments ausgelöst wird oder ob Hermes bereits die Leier spielt – jedenfalls stellt er sich dann leierspielend neben Apollon (Herm. 423b–425a) –, bleibt unklar, da das Interesse des Dichters ganz auf Apollons Reaktion gerichtet ist.

Hermes nutzt den Stimmungsumschwung und stellt sich leierspielend auf Apollons linke Seite, um nun zum Vortrag eines Lieds überzugehen (Herm. 423b–425a). Dieses Aufstellen wird vom Dichter als ‚mutig, kühn, frech‘ (θαρσήσας, Herm. 424) charakterisiert, womit er wohl zum Ausdruck bringen will, daß sich Hermes in eine Position begibt, in der er Apollon herausfordert. Das übliche Verständnis, daß Hermes sich zwar neben Apollon stelle, diesem aber den Ehrenplatz auf der rechten Seite lasse³⁷, scheint daher nicht gerechtfertigt. Jedenfalls fängt beim Gastmahl, wie auch aus einer anderen Stelle des *Hermeshymnos* hervorgeht (Herm. 454)³⁸, der Linkssitzende mit dem Gesang an, so daß Hermes mit seiner Aufstellung signalisieren könnte, daß er sich mit Apollon, dem Musengott, messen will. Damit ergibt sich bereits rein äußerlich im Vergleich zum ersten, improvisierten Lied, daß hier ein Lied mit einem bewußten künstlerischen Anspruch vorgetragen werden soll.

Aus dieser von ihm selbst bestimmten Ausgangssituation heraus singt Hermes als Einleitung ein Lied mit lieblicher Stimme (Herm. 425b–426)³⁹. Der Inhalt des Lieds wird wie beim ersten

37) So Radermacher 1931, 148; Dumoulin 1992, 94.

38) Diese Deutung von Vers 454 ergibt sich aus dem Verständnis von ἐνδέξιω (Herm. 454) als ‚nach rechts gewandt‘ in dem in den Homerischen Epen üblichen Sinne (vgl. auch noch Plat. symp. 177d3: ἐπὶ δεξιά). Es werden für diese Stelle aber auch Bedeutungen wie ‚angemessen, passend, geschickt, mutig‘ erwogen (zum Problem der Bedeutung des Worts vgl. Radermacher 1931, 152 f.; Allen / Halliday / Sikes 1936, 336 zu Herm. 454; Càssola 1981, 537 zu Herm. 454).

39) Das Verständnis des Texts an dieser Stelle (Herm. 425b–426) ist nicht ganz einfach: γῆρυετ' ἀμβολάδην (Herm. 426) dürfte gleichbedeutend sein mit *ἀνεβάλλετο γῆρυεσθαι (vgl. ἀνεβάλλετο ... αἰεῖδεν, Hom. Od. 1,155; 8,266; auch 17,262), im Sinne von „to mark the beginning of a recitation“ (so St. West 1988, 97 zu Od. 1,155). Vgl. schon Gemöll 1886, 241 f. zu Herm. 426; Radermacher 1931, 148 f.; vgl. auch Allen / Halliday / Sikes 1936, 333 zu Herm. 426; Càssola 1981, 536 zu Herm. 426. Nach E.-M. Voigt (LfgrE s.v. ἀμβολάδην) bedeutet das Wort an dieser Stelle ‚einleitend, als Einleitung‘; sie verweist auf ἀναβάλλεσθαι sowie auf ἀμβλήδην (Il. 22,476). ἐρατὴ δέ οἱ ἔσπετο φωνή charakterisiert dabei dann die Stimme des Sängers, wobei ἔσπεσθαι etwa wie Od. 20,237 gebraucht ist. Der ganze Ausdruck κῆθαρίζων / γῆρυετ' ἀμβολάδην, ἐρατὴ δέ οἱ ἔσπετο φωνή (Herm. 425–426) kann als bedeutungsmäßiges Äquivalent zu φορμίζων ἀνεβάλλετο καλὸν αἰεῖδεν (Od. 1,155; 8,266) aufgefaßt werden.

vom Dichter referiert. Sowohl die Szene, in der Hermes das zweite Lied singt, als auch seine Vorbereitungen und vor allem der Inhalt unterscheiden diesen Gesang grundlegend von dem anderen. Es ist daher nicht recht einsichtig, wenn beide auf eine Stufe gestellt oder lediglich in einer Beziehung der Weiterentwicklung und Ergänzung zueinander gesehen werden⁴⁰. Allein die Tatsache, daß ein Zuhörer vorhanden ist, auf dessen Reaktion es nach der durchgehenden Konzeption des Dichters entscheidend ankommt, gibt Hermes' Lied vor Apollon eine ganz andere Qualität.

Das Verständnis des Inhalts des Lieds ist an einzelnen Stellen wiederum durch Textprobleme erschwert. Dennoch kann man die Thematik in ihren wesentlichen Bestandteilen erfassen: Hermes beginnt mit einer Kosmo- und Theogonie. Er singt über die unsterblichen Götter und die dunkle Erde, wie sie anfänglich entstanden und wie ein jeder seinen Anteil erhielt (Herm. 427–428)⁴¹.

40) Die Beziehungen zwischen den Liedern werden im einzelnen unterschiedlich eingeschätzt: Kuiper (1910, 45) nimmt eine *gradatio* von Stegreifgesang zu Theogonie an. Croci (1977/78, 182–184) meint, daß die beiden Gesänge Dichtung als *πεῦδος* bzw. *ἀλήθεια* zeigten. Baudy (1989, 11–13) glaubt, daß der zweite Gesang nach der Vorübung durch den ersten stattfindet und symbolisch als mythisches Modell zu verstehen sei. Nach Scheinberg (1979, 26 f.) geht es in den Liedern um Vergangenheit und Gegenwart. Dagegen wendet sich Hübner (1986, 174 mit Anm. 102) gegen die Annahme irgendeiner Art von Steigerung zwischen den Liedern. – Zanetto (1996, 14 f.) meint, daß Hermes durch das zweite Lied als Erfinder des hymnischen Genos erscheine und der Dichter sich als Nachahmer des Gottes darstelle. Ähnlich glaubt Shelmerdine (1984, 207 f.), daß der Dichter mit den Liedern seine eigene Kunst preise.

41) Schwierig ist die Bedeutung von *κράϊνον* (Herm. 427). An anderer Stelle im *Hermeshymnos* (Herm. 559) wird das Wort in der üblichen Bedeutung ‚vollbringen, zu Ende führen‘ verwendet. Hält man an dieser (neben: ‚herrschen, Macht haben‘) allein sicher belegten Bedeutung fest, müßte man *κράϊνον ἀθανάτους ... θεοῦς ...* als kühnen Ausdruck für ‚er vollendete od. machte die Götter u. die Erde fertig, d.i. er liess sie in seinem Gesange *entstehn*, wie sie wirklich entstanden waren‘ verstehen (Passow s.v. *κράϊνον*), wobei der Aspekt *„ göttl. Autorität besingen“* (so G. Markwald, LfgrE s.v. *κραί(αί)νω*) hinzukommen kann. Ein freierer Gebrauch von *κράϊνω* liegt auch Od. 19,567 vor, wenn es von bestimmten Träumen heißt: *ἔτυμα κράϊνοισι*, da die Träume nicht wörtlich ‚Wirkliches vollenden‘, sondern eine Wirklichkeit verkünden, die tatsächlich vollendet werden wird. (Ein Verständnis des Ausdrucks als ‚really have power‘, alternativ erwogen von Russo 1992, 103 zu Od. 16,565–7, mit Verweis auf Od. 8,390–391, liegt nicht nahe, weil der Plural *ἔτυμα* offenbar nicht adverbial verwendet wird.) Radermacher (1931, 149) und Clay (1989, 138) gehen bei Herm. 427 ebenfalls von der üblichen Wortbedeutung aus, wenden sie aber auf die vorliegende Stelle so an, daß sie bedeute, daß Hermes den Gesang zu Ende führe, was von der Satzkonstruktion vielleicht

Während das ursprüngliche Entstehen sowohl von den Göttern als auch von der dunklen Erde ausgesagt wird, kann sich ὡς λάχε μοῖραν ἕκαστος (Herm. 428) nur auf die Götter beziehen. Wegen des sprachlichen und sachlichen Anklangs an die in der *Ilias* dargestellte Verteilung der Welt unter Zeus, Poseidon und Hades durch ein Losverfahren (Il. 15,187–195) wäre daran zu denken, daß dieser Vorgang gemeint ist. Dagegen spricht, daß undifferenziert von unsterblichen Göttern die Rede ist wie auch im weiteren Verlauf des Lieds (Herm. 431–432a). Deswegen ist vielleicht die Verteilung der jeweiligen Zuständigkeitsbereiche der Götter gemeint.

Aber der kosmogonisch-theogonische Ansatz wird nicht durchgehalten⁴², sondern offenbar folgt, ohne daß der Übergang aus dem Referat durch irgendein Signal deutlich würde, ein Preis der einzelnen Götter (Herm. 429–433)⁴³. Zu Beginn dieses Teils, der durch die Anordnung der Götter nach Alter und Geburt gekennzeichnet ist, steht der Preis Mnemosynes, die als Mutter der

weniger naheliegend ist. Wenn man nicht eine Korruptel annehmen will, ist die erstgenannte Lösung vielleicht einer nur bei Hesych (K 3922 s.v. κραίνειν) bezeugten Sonderbedeutung („ehren“) vorzuziehen, die zumeist zugrunde gelegt wird (vgl. Ludwich 1908, 129; Allen / Halliday / Sikes 1936, 333 f. zu Herm. 427; Càssola 1981, 536 f. zu Herm. 427).

42) In der Regel wird allerdings das ganze Lied als Kosmo- und / oder Theogonie bezeichnet (vgl. z. B. Eitrem 1906, 276; Kuiper 1910, 45 f.; Radermacher 1931, 149; Kerényi 1944, 41; Brown 1947, 96; Schwabl 1962, 1466; Görgemanns 1976, 121; Croci 1977/78, 183; Sheldermine 1981, 28 Anm. 62 [S. 40]; Hübner 1986, 172; Baudy 1989, 12; Clay 1989, 138; Zanetto 1996, 277). – Dagegen stellt Gemöll (1886, 242 zu Herm. 427), indem er sich gegen Tuckers Konjektur οὐρανὸν für κραίνων (Herm. 427) wendet, fest, daß das Lied bei diesem Text eine Kosmogonie sei wie Orpheus' Gesang bei Apollonios Rhodios (vgl. unten S. 169 f.). Hier gehe es aber um die Erde als Trägerin der Menschen und Götterverehrung. Hermes besinge also die Götter und ihre Verehrung auf der Erde. Vielleicht sei auch γαῖαν ἐρεμνήν (Herm. 427) verdorben, da die Erde später nicht mehr erwähnt werde. Tatsächlich wird aber sowohl von den Göttern wie von der Erde gesagt, daß ihre Entstehung behandelt werde. – Radermacher (1931, 149) vermutet, daß der Dichter vielleicht eine Theogonie unter Hermes' Namen (vgl. *Corpus Hermeticum*) gekannt habe (dagegen Schwabl 1962, 1466).

43) Alternativ wäre daran zu denken, daß die Verse 427–428 eine vorweggenommene pauschale Inhaltsangabe des gesamten Lieds sein sollten und das Referat des tatsächlichen Lieds als Ausführung der Inhaltsangabe Vers 429 begänne. Das bedeutete, daß bei jedem einzelnen Gott ausgeführt würde, wie er entstand und welchen Zuständigkeitsbereich er hat. Diese Lösung hätte allerdings den Mangel, daß man annehmen müßte, der Dichter habe zweimal vom Einsetzen / Anfang des Lieds gesprochen (vgl. ἀμβολάδην, Herm. 426; πρῶτα, Herm. 429), und daß γαῖα (Herm. 427) sich in den Götterkatalog (Herm. 429–433) nicht einordnen ließe.

Musen bestimmt wird (Herm. 429–430a). Diese Voranstellung im Lied wird vom Dichter auktorial durch einen eingeschobenen Kommentar begründet: Mnemosyne habe nämlich den Sohn der Maia (als Schützling) erhalten (Herm. 430b)⁴⁴. Mitten in das Lied ist also ein die Komposition bestimmender Bezug zur künstlerischen Situation des Sängers eingefügt, die vom Dichter noch ausdrücklich betont wird. Damit wird Hermes' Kunst als Musiker (in seiner Konkurrenz zu Apollon) aufgewertet und erscheint als von einer höheren Ebene aus autorisiert.

An den Preis Mnemosynes reiht Hermes den Preis der anderen Götter (Herm. 431–433), die er zwar ihrem Alter nach ordnet, dabei jedoch offenbar jeden für sich behandelt. Als mögliche Konsequenz der Anordnung ist denkbar, daß Hermes den Gesang bei sich, dem jüngsten der Götter, enden läßt⁴⁵. Das wäre im Sinne

44) Die Voranstellung Mnemosynes hat ihren ganz spezifischen Grund, ist daher nicht als eine Art Musenanruf zu verstehen und somit kein Indiz dafür, daß hier das Referat (nach vorangehender pauschaler Themenangabe) des eigentlichen Lieds beginne (vgl. die vorige Anm.). – Der Ausdruck *λάχε Μαιάδος υἱόν* (Herm. 430) ist analog zu verstehen zu dem auch im Aorist möglichen „to be the tutelary deity of a place“ (LSJ s.v. *λαγχάνω* I 1). Der Ausdruck ist trotz des sprachlichen Anklangs zu unterscheiden von *λάχε μοῖραν* (Herm. 428), wo gegenüber der in Vers 430 ausgedrückten persönlichen Beziehung ein sehr viel prinzipiellerer Anteil bzw. Zuständigkeitsbereich gemeint sein muß. Vgl. auch die Erklärungen bei Gemoll 1886, 242 zu Herm. 429 f.; Radermacher 1931, 149 f.; Allen / Halliday / Sikes 1936, 334 zu Herm. 430; Càssola 1981, 537 zu Herm. 430. – Schon von der sprachlichen Struktur her, ein mit *γάρ* eingeleiteter unabhängiger, erklärender Satz (Herm. 430b) zwischen zwei mit *μὲν* und *δέ* verbundenen parallelen und sich ergänzenden Sätzen mit Themenangabe (Herm. 429–430a.431–432), ist klar, daß die Bemerkung, Mnemosyne habe Hermes als Schützling (Herm. 430b), ein Kommentar des Dichters und keine Aussage von Hermes selbst ist (so aber Hübner 1986, 172). – Aus Mnemosynes Hervorhebung wurden verschiedene Deutungen und Folgerungen, die über die unmittelbare Aussage des Texts hinausgehen, abgeleitet (vgl. Kerényi 1944, 41; Brown 1947, 94–96; Szepes 1980, 32 f.; Shelmerdine 1984, 208; Hübner 1986, 172; Clay 1989, 139 f.; Zanetto 1996, 277).

45) Vgl. Shelmerdine 1984, 207 Anm. 22; Clay 1989, 138. – Wenn Hermes selbst mit eingeschlossen ist, ergibt sich eine Konstellation, wie sie vermutlich beim Schlachten von zweien von Apollons Rindern und dem Teilen des Fleisches in zwölf Portionen vorliegt (Herm. 127b–129), da damit wahrscheinlich an die olympischen Götter gedacht ist; Hermes will sich also auch da zu diesen rechnen (vgl. Gemoll 1886, 184; Allen / Halliday / Sikes 1936, 305 f. zu Herm. 128 u. 132; Hübner 1986, 172; Baudy 1989, 6; Zanetto 1996, 42 u. 267). Gewöhnlich wird die Szene als Opfer und entsprechend manchmal auch als Einführung eines Kults gedeutet. Dagegen versteht Clay (1989, 116–127) sie nicht als Opfer, sondern als *δαΐς* und macht diese Auffassung zur Basis einer umfassenden Theorie über das Verhältnis zwischen Sterblich und Unsterblich. Das läßt sich am Text nicht nachvollziehen; die Deutung

seines Anspruchs, in den Kreis der Götter aufgenommen zu werden, im Text gibt es aber keinen Hinweis darauf.

Die besondere Beziehung zwischen Hermes und der Mutter der Musen, die der Dichter hervorhebt, erinnert an Hesiod, den die Musen den Gesang lehrten (theog. 22) und zu dessen *Theogonie* mit Hermes' Lied eine thematische Beziehung gegeben ist⁴⁶. Daß Hermes' zweites Lied als Kunst mit hohem Anspruch angesehen werden soll, geht auch aus der Bemerkung des Dichters hervor, daß Hermes ‚in der richtigen Abfolge, ganz nach der Regel‘ (κατὰ κόσμον, Herm. 433) die einzelnen Götter besinge. Dieser Ausdruck wird von Hermes an späterer Stelle anerkennend Apollons Kunst zugebilligt (Herm. 479) und bezeichnet seit Homer (vgl. Od. 8,489) die regelgemäße Kunst guter Rhapsoden⁴⁷.

Apollons Reaktion auf Hermes' Gesangsvortrag (Herm. 434–462) ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Der Dichter beschreibt ihn, der selbst Musengott ist (vgl. Herm. 450), als von dieser Art von Musik überwältigt, ein unbezwingliches Sehnen erfaßt ihn (Herm. 434). Auf der Erzählebene erreicht Hermes dadurch sein Ziel: Apollon verzeiht ihm den Rinderdiebstahl und sichert ihm und seiner Mutter einen Platz unter den Göttern zu und außerdem seine persönliche Zuneigung (Herm. 437–438.458–462).

Darüber hinaus läßt der Dichter Apollon in seiner Antwort auf das Lied Fragen zu dieser neuen Art des Musizierens stellen; denn beim Vergleich mit der Aulosmusik, über die er als Führer der Musen verfügt (vgl. Herm. 450–452), fühlt er sich unterlegen. Er kann über die zu Herzen gehende Kraft von Hermes' Leiermusik nur staunen (Herm. 453–455) und fragt sich, wie Hermes zu seinem musikalischen Können gekommen ist, ob er von Geburt an oder durch Unterweisung darüber verfüge (Herm. 439–442)⁴⁸. Er will wissen, welche τέχνη, welcher τρίβοξ dahinterstecke (Herm. 447–448a). Offensichtlich ist es die neuartige Verbindung von Lei-

der Szene als solche ist vielleicht auch möglich, aber jedenfalls weniger naheliegend, weil Hermes' Ziel und Anspruch dann nicht so deutlich werden.

46) Vgl. auch Eitrem 1906, 276; Radermacher 1931, 149; Schwabl 1962, 1466.

47) Zur Bedeutung von κατὰ κόσμον vgl. M. Schmidt, LfgrE s. v. κόσμος; Ford 1992, 121–125 (mit weiterer Literatur).

48) Kaimio (1978, 34) meint, daß das Singen im Vordergrund stehe, obwohl die Leier neu sei. Damit ist jedoch einerseits auch das Singen zur Leier neu, andererseits erhalten beide Bestandteile ihre Bedeutung, das Singen durch die Wiedergabe des Inhalts der Lieder, die Leier durch die Beschreibung von Apollons Reaktion.

ermusik und Gesang mit einer bisher nicht erlebten emotionalen Wirkung (εὐφροσύνην καὶ ἔρωτα καὶ ἥδυμον ὕπνον, wie Apollon sagt [Herm. 449]), die der Dichter des *Hermeshymnos* Apollon als Kunstform über die Aulosmusik stellen läßt.

Ein sinnfälliger Ausdruck für die durch die Musik geänderte Situation findet sich im Fortgang der Erzählung, wenn Hermes seine Leier Apollon überläßt und sein Lehrer wird (Herm. 464–490.496), wobei er sich selbstbewußt gnädig gibt und verlangt, daß Apollon durch sein Leierspiel für ihn werbe (Herm. 464b–467.477)⁴⁹. Als Ausgleich bekommt Hermes von Apollon das Hüten der Rinder übertragen (Herm. 497–499a), was von Anfang an sein erklärtes Ziel war, und wird auf diese Weise zum Hirten⁵⁰. Zwar gibt Hermes ohne weiteres seine Leier an Apollon ab, aber seine besondere Beziehung zur Musik bleibt insofern bestehen, als der Dichter Hermes für sich ein anderes Musikinstrument erfinden läßt, die Syrinx (Herm. 511–512), ein Instrument, das zu Hermes' neuer Bestimmung als Hüter der Herden paßt.

In seiner Antwort auf Apollons Rede (Herm. 463–495) geht Hermes aber auch auf das Spezifische der Leiermusik ein, wobei er voraussetzt, daß Apollon mit der ihm überlassenen Leier sogleich κατὰ κόσμον (Herm. 479) musizieren könne, so daß sich dadurch ebenjene εὐφροσύνη (Herm. 482) bei Tag und bei Nacht ergebe (Herm. 478–482a). Dennoch beschäftigt sich Hermes mit dem grundsätzlichen Problem, wie gutes Spiel erreicht wird. Dabei wird deutlich, daß die bezaubernde Wirkung auf Begabung und Übung beruhe, jedenfalls könne ein überstürztes Losspielen nie zur Vollendung führen (Herm. 482b–488)⁵¹. Offensichtlich ist dem

49) Vgl. Brown 1947, 92; Görgemanns 1976, 121; Dumoulin 1992, 94.

50) Schon zu Beginn des *Hermeshymnos* ist Hermes auch als derjenige charakterisiert, der für das herdenreiche Arkadien Sorge trägt (Herm. 2; vgl. auch Herm. 314). Ein Problem ist, daß die dabei verwendeten Wörter auf Hermes als Schafhirten hindeuten, er aber von Apollon die Rinderherde bekommt. Vielleicht rührt die Diskrepanz daher, daß neben dem Austausch gleichzeitig Apollon als Besitzer höherwertiger Tiere und Hermes, wie es seiner allgemeinen Funktion entspricht, als Gott des Kleinviehs (vgl. die zusammenfassende Beschreibung gegen Ende des Hymnos [Herm. 570–571] und das Epitheton ἐπιμήλιος) dargestellt und damit ein hierarchisches Verhältnis angedeutet werden soll, wie es auch in anderen Bereichen gegeben ist. – Hermes selbst wendet, unmittelbar nachdem er Apollon die Leier angeboten hat, seine Gedanken wieder den Herden zu (Herm. 491–492).

51) Zu dem Komplex vgl. auch Görgemanns 1976, 123–126; eine etwas andere Deutung bei Zanetto 1996, 278 f.

Dichter bewußt, wenn er Hermes so sprechen läßt, daß es verschiedene Formen des Umgangs mit Musik gibt.

Faßt man die Ergebnisse der vorgetragenen Überlegungen zu Hermes' beiden Gesängen zusammen, ergibt sich, daß der Dichter des Hymnos nicht nur die unterhaltsame (und für uns religionsgeschichtlich interessante) Geschichte des kleinen Hermes erzählen will, der sich einen Platz in der Götterwelt erobert⁵². Vielmehr zeigen die Komposition der Geschichte durch die gegenüber anderen Versionen veränderte Einbindung der Erfindung der Leier, die Gestaltung von Hermes' Liedern und die Äußerungen, die im Gespräch zwischen Apollon und Hermes über das Musizieren gemacht werden, daß der Dichter eine kunsttheoretische Vorstellung damit verbindet. Nicht nur seine Darstellung der technischen Verfertigung der Leier zeigt eine Vertrautheit mit dem Gegenstand⁵³, sondern die differenzierte Bewußtheit vom Musizieren, wie sie sich aus dem Gespräch zwischen Apollon und Hermes erschließen läßt, wird nachvollziehbar in den Liedern, von denen das eine als improvisiert, das andere als regelkonform mit erhabenem Inhalt vorgeführt wird.

Daß Hermes, zum Hirten geworden, die Syrinx erfindet, bestätigt den Eindruck, daß hier eine Konzeption von bestimmten Wertigkeiten zugrunde liegt. In der Konkurrenz der Musengötter Hermes und Apollon erweist sich die Leiermusik, die Hermes erfunden hat, wenn sie nach den Regeln der Kunst gestaltet ist, aufgrund ihrer emotionalen Wirkung, die sie beim Zuhörer erzeugt, als überlegen und wird konsequenterweise von Apollon übernommen. Im *Hermeshymnos* wird also der Preis des Gottes Hermes wesentlich mit seiner Leistung im musischen Bereich begründet, wobei der Dichter sein Wissen und Interesse an Details wie der technischen Herstellung der Leier und der Schulung des Künstlers

52) Meist nimmt man mit verschiedener Nuancierung an, daß der Hymnos von Hermes' Anerkennung als Gott handle (vgl. Gemoll 1886, 184; Sheldermine 1984, 202; Clay 1989, 96; Leduc 1995, 6; Zanetto 1996, 8). Dagegen meinen Allen / Halliday / Sikes (1936, 267 f.), daß der Hymnos kein einheitliches Thema habe, und wenden sich gegen entsprechende Vorschläge. Zur Wichtigkeit von Hermes' Rede an Maia (Herm. 162–181; vgl. oben S. 152) für die Bestimmung des Gehalts des Hymnos vgl. z. B. Kuiper 1910, 45; Brown 1947, 83; anders Robert 1906, 406; Radermacher 1931, 214.

53) Vgl. Radermacher 1931, 157; Görgemanns 1976, 120.

einbringt. Zwar ist das nicht im Sinne einer Programmatik dargelegt, aber der Dichter konzipiert den Säugling Hermes als einen – im zweiten, nach den Regeln der Kunst geschaffenen Lied – praktisch versierten und theoretisch bewußten Künstler. In dem Gott ist die Kunst nach dem Maßstab des Aoiden des *Hermeshymnos* vollkommen. Dafür oder überhaupt für eine Würdigung von Hermes' Beziehung zur Musik finden sich sonst keine Parallelen⁵⁴; und man wird sagen können, daß der *Hermeshymnos* auf dieser Ebene mehr ist als eine lustige Geschichte für ein anspruchloses, vorwiegend bäuerliches Publikum, wie man gemeint hat⁵⁵.

Versteht man den *Hermeshymnos* in der vorgetragenen Weise, scheinen Beziehungen dazu im Gesang des Silen in Vergils *Sechster Ekloge* möglich. Diese Ekloge wird vielfach als ungewöhnlich und als schwer zu deuten angesehen⁵⁶. In ihr läßt Vergil zunächst (ecl. 6,1–12) den Hirten Tityrus, der hier wohl für Vergil selbst steht⁵⁷, seine eigene Art zu dichten, seine mit zarter Schilfrohrflöte begleitete *agrestis Musa* (ecl. 6,8), gegenüber der (offenbar vorausgesetzten) Erwartung, Varus' Kriegstaten zu preisen, rechtfertigen und dann mit seinem Vortrag beginnen (ecl. 6,13). Dieser handelt

54) Dumoulin (1992, 94 f. mit Anm. 22) macht darauf aufmerksam, daß es nur wenige bildliche Darstellungen von Hermes mit der Leier gebe. Diese zeigen auch nicht das Geschehen im *Hermeshymnos*, also die Erfindung der Leier oder Hermes als kindlichen Leierspieler (vgl. auch Hägg 1989, 51 f.; Siebert 1990, 315 f.).

55) So Lesky 1971, 109; vgl. auch Allen / Halliday / Sikes 1936, 269.

56) Vgl. z. B. Büchner 1955, 1219; Coleman 1977, 203 u. 206. – Selbstverständlich kann hier nicht auf alle Probleme des Gedichts eingegangen werden. Vgl. dazu die neueren Kommentare (Coleman 1977; Clausen 1994) sowie etwa Büchner 1955, 1219–1224; E.A. Schmidt 1972, 238–298 (mit weiterer Literatur). – Ein aus dem Rahmen der üblichen Deutungen fallendes Verständnis findet sich bei Bollók (1996/97, 213–223): Er will, von der Kosmologie ausgehend, die Ekloge historisch deuten: Varus' Verdienst bestehe darin, daß er durch Sicherung der Unverletzbarkeit der Marksteine zum Bewahrer der von den Göttern geschaffenen Weltordnung geworden sei und Naturkatastrophen, wie sie in der etruskischen Weissagung der *Vegoia* angekündigt seien, verhindere. Damit sei eine neue Dimension kosmologischer Dichtung eröffnet. Die Basis dieser Interpretation ist problematisch.

57) In der Regel wird angenommen, daß die ersten Verse von Vergil als Dichter gesprochen werden. Dagegen erläutert Thomas (1998, 669–676), daß als Sprecher des gesamten Gedichts Tityrus angesehen werden müsse, weil dieser von Apollo angeredet werde (ecl. 6,4) und auch in anderen Eklogen (vgl. ecl. 1; 5; 9) mit Tityrus ein konkreter, vom Dichter verschiedener Hirte gemeint sei. Die Deutung der Ekloge ändert sich aber nicht grundlegend, sofern man, wie es dann naheliegt, in Tityrus' poetologischen Aussagen Vergils eigene Überzeugung erkennt.

davon, wie ein Silen⁵⁸, der nach dem Weingenuß am Vorabend in einer Grotte eingeschlafen ist, von zwei Hirten gefunden wird, die ihn – eine Nymphe treibt noch ihren Scherz mit ihm – mit seinen Festkränzen fesseln, um ihn auf diese Weise zu zwingen, ihnen schon lange versprochene Lieder vorzutragen (ecl. 6,13–22).

Der erwachte Silen lacht über die List, bittet um Loslösung und singt ein Lied (ecl. 6,23–30), dessen Inhalt referiert wird: Es beginnt mit der Entstehung der Welt (aus einer Zusammenballung von Samen der vier Elemente), beschreibt dann die Entwicklung der Welt mit Erde und Wasser und der Naturerscheinungen und geht – als Ende dieses Prozesses – zu den ersten Menschen, dem Beginn der Menschheitsgeschichte, über (ecl. 6,31–42). Schließlich mündet es in eine Reihung von mythischen Gestalten, die alle durch eine besonders intensive oder Leiden bringende Form von Liebe gekennzeichnet sind (ecl. 6,43–63.74–83). Mitten in diesen Zusammenhang ist ein Preis des Dichters Gallus (ecl. 6,64–73) eingefügt, der wie Hesiod von den Musen geweiht wird.

Die Wirkung des Gesangs des Silen ist überwältigend, wie schon vor der Wiedergabe des Liedinhalts gesagt wird: Faune und wilde Tiere tanzen, selbst die starren Eichen bewegen ihre Wipfel (ecl. 6,27–28). Sein Gesang erregt größere Freude als der Apollons und größere Bewunderung als der des Orpheus (ecl. 6,29–30). Das Singen des Silen wird bis zu den Sternen getragen – bis es am Abend sein Ende findet (ecl. 6,84b–86).

In den Vergilkommentaren wird als Anknüpfungspunkt für den Gesang des Silen auf Orpheus' Lied verwiesen, das dieser in Apollonios Rhodios' *Argonautika* singt (Apoll. Rhod. 1,496–511), um dabei mitzuwirken, einen Streit zwischen zwei Argonauten beim Mahl zu entschärfen⁵⁹. Der Bezug liegt nahe, weil Vergil selbst die Wirkung des Gesangs des Silen durch einen Vergleich mit dem mythischen Orpheus illustriert (ecl. 6,30). Außerdem singt Orpheus bei Apollonios Rhodios, wie dieser referiert, ebenfalls von der Weltentstehung. Sie hat bei ihm ihren Anfang genommen

58) Zu Silenen und Satyrn vgl. Hartmann 1927, 35–53; zur Vorstellung von Silenen allgemein und bei Vergil vgl. Coleman 1977, 179 zu ecl. 6,13–14.

59) Vgl. Coleman 1977, 183 zu ecl. 6,31 ff. u. 186 zu ecl. 6,41 ff.; Clausen 1994, 176. – Zu Orpheus' Lied und zur Gestalt dieses Sängers bei Apollonios Rhodios vgl. zuletzt Busch 1993, 301–324 (mit weiterer Literatur). – Eher vergleichbar mit Orpheus' Lied bei Apollonios Rhodios ist bei Vergil das Lied, das Iopas in der *Aeneis* (1,740b–746) bei dem Gastmahl singt, das Dido für die Aeneaden ausrichtet.

durch die Trennung von Erde, Himmel und Meer aus einer Masse, darauf sind die Himmelskörper entstanden, die Landschaft hat sich gebildet (Apoll. Rhod. 1,496–502). Die Entwicklung der Götterherrschaft verfolgt Orpheus bis zu Zeus' Zeit (Apoll. Rhod. 1,503–511), womit sein Lied endet. Die Wirkung dieses zur Leier vortragenen Lieds besteht in der Verzückung der Zuhörer, die vom Zauber der Musik betört sind (Apoll. Rhod. 1,513–515).

Vergleichbar mit dem Gesang des Silen bei Vergil sind ebendiese Wirkung der Musik und die Wahl des Themas. Aber abgesehen davon, daß von der Weltentstehung andersartige Vorstellungen gegeben sind, liegt der wesentliche Unterschied darin, daß das Lied des Silen sich nicht darauf beschränkt, sondern von der Weltentstehung übergeleitet wird zu den Geschichten einzelner Heroen und Menschen. Entsprechend thematisiert der Silen in seinem Lied nicht die Entstehung der Götterherrschaft, wohl aber die der ersten Menschen.

Vergleicht man das Lied des Silen jedoch in bezug auf die Einordnung in das Gedicht und die Anlage mit dem Lied, das Hermes im *Hermeshymnos* Apollon vorträgt, so ergeben sich Ähnlichkeiten verschiedenster Art: In beiden Fällen findet das Singen in ländlicher Umgebung statt (wenn auch verschieden motiviert), und in der Darstellung ist die Vorgeschichte des Gesangs mit derben und burlesken Elementen verbunden⁶⁰. Die Wirkung des Singens geht jeweils über das hinaus, was durch die Musik im menschlichen Bereich erreicht werden kann. Obwohl beide Sänger, ein Säugling und ein Silen, nicht eigentlich prototypische Repräsentanten der Kunst sind, übertreffen sie in der konkreten Situation die Leistung des Apollon (und des Orpheus). Die Szenerien sind äußerlich völlig verschieden, wenn auch beide Sänger sich Zuhörern gegenüber sehen, die sich zumindest momentan in einer überlegenen Position befinden. Beide werden gebunden durch vegetabilische Fesseln

60) Büchner (1955, 1220) weist darauf hin, daß übermütiger Scherz und laszive Andeutung sich sonst nirgendwo in den *Eklogen* fänden. – Übereinstimmungen bestehen auch in Person und Ort der Sänger: Silen wie Hermes gelten als trickreich, musikalisch, weise und in einer besonderen Beziehung zu Nymphen stehend. Hermes ist nach dem Hymnos Hirte in seiner Heimat Arkadien (vgl. Herm. 2), der bukolischen Landschaft in der römischen Dichtung schlechthin (zu Arkadien als Heimat des Hermes und Land der römischen Hirtenpoesie vgl. Bardy 1950, 596 f.). Silene gibt es in bukolischer Dichtung sonst nicht (vgl. Coleman 1977, 203; Clausen 1994, 175).

(Herm. 409b–410a; ecl. 6,19b). Beim Silen ist das nicht singular, denn auch in der Geschichte mit Midas wird ein Silen gefangen, weil man seiner habhaft werden will, damit er die Zukunft vorher-sage⁶¹. Aber die Fesselung des Silen bei Vergil hat eben auch jenen nicht eigentlich gewaltsamen Charakter wie im *Hermeshymnos*, da der Silen letztlich freiwillig nachgibt (ecl. 6,23–26), wie auch Her-mes demonstriert, daß ihn die Fesseln nicht festhalten (Herm. 410b–413a).

Betrachtet man das, was Hermes und der Silen singen, so ist offensichtlich, daß zwar beide mit einer Weltentstehung beginnen (Herm. 427–428a; ecl. 6,31–42)⁶², diese aber inhaltlich jeweils ver-schieden ist und auch ein anderes Gewicht hat, indem für Hermes die Entstehung der Erde neben der Theogonie nur ein Thema ist, während der Silen die Entwicklung der Welt mit allen ihren Be-reichen und die Geburt des Menschen philosophisch-naturwissen-schaftlich detailliert beschreibt⁶³. Vergleichbar ist allerdings, daß sich die Lieder nach der Weltentstehung thematisch anders orien-tieren, wenn auch in unterschiedliche Richtungen. Wie beim Silen die Weltentstehung über die Entstehung der ersten Menschen zur Reihung von einzelnen Geschichten von Liebenden übergeht, so folgt in Hermes' Lied auf die Kosmo- und Theogonie ein Katalog von Götterpreisungen. Allerdings ist das Inhaltsreferat im *Her-*

61) Die Gefangennahme eines übernatürlichen Wesens ist ein verbreitetes Motiv in Volksmärchen (vgl. Coleman 1977, 180f. zu ecl. 6,19), das auch in bezug auf Silene vorkommt (vgl. Hartmann 1927, 43). Die Fesselung eines Silen durch Midas geht am eindeutigsten aus Servius' Referat (zu Verg. ecl. 6,13) von Theopomp hervor (vgl. Hartmann 1927, 40). Eine vergleichbare Fesselung eines Wissenden zur Gewinnung wichtiger Informationen für die Zukunft auf eher gewaltsame Weise ist die von Proteus, die Vergil an anderer Stelle, innerhalb der Aristaeus-Geschichte, erzählt (georg. 4,387–503). – Dagegen hat die Fesselung hier nicht ein solches ernstes Ziel (vgl. Büchner 1955, 1220).

62) Die Übereinstimmung in diesem thematischen Teilbereich ist offenbar der Grund dafür, daß in einem Kommentar zum *Hermeshymnos* und in einer Zusammenstellung von Andeutungen von Kosmo- und Theogonien auf eine Beziehung hingewiesen wird; vgl. Allen / Halliday / Sikes 1936, 334 zu Herm. 427 zu γάτων ἐρεμνῆν: „Hermes sings a cosmogony; cf. Hes. *Theog.* 1–21, Ap. Rh. i. 496, Virg. *Ecl.* vi. 13“; Schwabl 1962, 1545 f.: „Vergil gibt in Ecl. VI 31 ff. (Vorbild in der Linie des hom. *Hermeshymnos* ...) eine Kosmogonie“. – Der Silen besingt hier gerade nicht das Thema, das er traditionell, von Midas gefangen, behandelt (vgl. Büchner 1955, 1220).

63) Zur Herkunft der Ausdrücke und zu möglichen Beziehungen zu philo-sophischen Systemen vgl. Coleman 1977, 183 zu ecl. 6,31 ff. u. 203.

meshymnos relativ kurz und nicht erkennbar, wie sich der Übergang im einzelnen vollzieht. Auf jeden Fall ist die Anlage der Lieder des Silen und des Hermes prinzipiell ähnlich. Der Einstieg mit der Weltentstehung nobilitiert beide Lieder. Auf Hesiod wird im Gesang des Silen bei Gallus' Dichterweihe ausdrücklich Bezug genommen (ecl. 6,69–71), wobei Vergil Hesiods Gesang etwa dieselbe Wirkung auf die Natur zuschreibt wie dem des Silen (vgl. ecl. 6,28.71)⁶⁴.

Außerdem, und das ist vielleicht am wichtigsten, sind beide Lieder als Bestandteile eines (allerdings völlig verschiedenen) kunsttheoretischen Diskurses zu verstehen. Im erzählerischen Kontext des *Hermeshymnos* erweist sich Hermes' Singen zur Leier nach den Regeln der Kunst als Beleg für die überlegene Macht dieser Art von Musik, die in Apollons Reaktion näher bestimmt und von anderem abgesetzt wird. In einem strukturell entsprechenden Zusammenhang kann man das Lied des Silen sehen: Vergil beginnt seine Ekloge mit einer poetologischen Auseinandersetzung zur Rechtfertigung seiner Dichtungsweise gegenüber anderen, und vor diesem Hintergrund erscheint das Lied des Silen als Konkretisierung seines Anspruchs. Im Unterschied zum *Hermeshymnos*, wo der Wert von Hermes' Musik indirekt im Preis des Gottes Hermes zum Ausdruck gebracht wird, beruht das Lied des Silen bei Vergil auf einer bewußt artikulierten Entscheidung für diese Form der Dichtung, die sich mit dem Hinweis auf Zartheit in die Tradition der Alexandriner stellt.

Da in der Schrift *Περὶ εὐσεβείας*, die sehr wahrscheinlich von Philodem oder jedenfalls aus dessen philosophischem Umfeld stammt, die homerischen *Hymnen* zitiert werden und Vergil mit diesem Kreis in Neapel über seinen Lehrer Siron in Kontakt stand, ist zu vermuten, daß auch Vergil sie möglicherweise kannte⁶⁵. Daher kann man angesichts der Bezugspunkte zwischen dem Gesang

64) Vgl. auch Büchner 1955, 1222.

65) In dieser Schrift (zur Autorschaft vgl. Henrichs 1974, 8–10) findet sich der erste sichere Hinweis auf eine Sammlung von Hymnen unter Homers Namen (vgl. Wunsch 1914, 152); es wird eine Aussage zitiert (p. 42 Gomperz: λέγουσιν [δὲ τ]ινές, ... καὶ [τ]ὴν Ἐ[κ]άτην] ὁπαδ[ὸ]ν Ἄρ[τ]έ[μ]ιδος] εἶναι. Δήμη[τρος] δὲ λάτρην Εὐρ[π]ίδης.) "Ὁμηρος δ' ἐν [τοῖς ὕμ]νοις πρόπ[ο]λον] καὶ [ὀπ]ίονα), die sich als eine Stelle im *Demeterhymnos* (v. 440) identifizieren läßt. – Direkte Nachrichten über die Bekanntheit der homerischen *Hymnen* bei lateinischen Autoren gibt es nicht.

des Hermes und dem des Silen nicht ausschließen, daß Vergil sich vom *Hermeshymnos* hat inspirieren lassen – was nicht bedeutet, daß er ihn sich hätte insgesamt zum Vorbild nehmen wollen – und sich manche Besonderheiten der *Sechsten Ekloge* auf diese Weise erklären.

Freiburg

Gesine Manuwald

Bibliographie:

- Allen, T.W. / Halliday, W.R. / Sikes, E.E.: *The Homeric Hymns*, Oxford ²1936.
- Bardy, G.: *Arcadia*, RAC 1 (1950) 596–597.
- Baudy, D.: Das Keuschlamm-Wunder des Hermes (Hom. H. Merc. 409–413). Ein möglicher Schlüssel zum Verständnis kultischer Fesselung?, GB 16, 1989, 1–28.
- Bollók, J.: Die Kosmologie als Schlüssel zum Verständnis der VI. Ekloge Vergils, AAntHung 37, 1996/97, 213–223.
- Brown, N.: *Hermes the Thief. The Evolution of a Myth*, New York 1947.
- Büchner, K.: P. Vergilius Maro, RE VIII A 1–2 (1955/1958) 1021–1486.
- Burkert, W.: *Griechische Religionen der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz 1977 (Die Religionen der Menschheit, Bd. 15).
- Busch, St.: Orpheus bei Apollonios Rhodios, Hermes 121, 1993, 301–324.
- Cantilena, M.: Il primo suono della lira, in: *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di B. Gentili*, a cura di R. Pretagostini, Rom 1993, Vol. I, 115–127.
- Cassola, F.: *Inni omerici*, Mailand ²1981.
- Clausen, W.: A commentary on Virgil, *Eclogues*, Oxford 1994.
- Clay, J.S.: *The Politics of Olympus. Form and Meaning in the Major Homeric Hymns*, Princeton (N.J.) 1989.
- Clay, J.S.: *The Homeric Hymns*, in: *A New Companion to Homer*. Ed. by I. Morris and B. Powell, Leiden / New York / Köln 1997 (Mnemosyne Suppl. 163), 489–507.
- Coleman, R.: *Vergil, Eclogues*, Cambridge / London / New York / Melbourne 1977.
- Croci, G.: Mito e poetica nell'Inno a Ermete, BIFG 4, 1977–1978, 175–184.
- Dumoulin, D.: Die Chelys. Ein altgriechisches Saiteninstrument, AMW 49, 1992, 85–109, 225–257.
- Eitrem, S.: Der homerische Hymnus an Hermes, *Philologus* 65, 1906, 248–282.
- Eitrem, S.: Hermes (1), RE VIII 1 (1912) 738–792.
- Ford, A.: *Homer. The Poetry of the Past*, Ithaca / London 1992.
- Fröhder, D.: Die dichterische Form der *Homerischen Hymnen*, untersucht am Typus der mittelgroßen Preislieder, Hildesheim / Zürich / New York 1994 (Spudasmata 53).
- Gemoll, A.: *Die homerischen Hymnen*, Leipzig 1886.
- Görgemanns, H.: Rhetorik und Poetik im homerischen Hermeshymnus, in: *Studien zum antiken Epos*. Hg. v. H. Görgemanns u. E. A. Schmidt, Meisenheim am Glan 1976 (Beitr. z. Klass. Phil. 72), 113–128.

- Häg, T.: Hermes and the Invention of the Lyre. An Unorthodox Version, SO 64, 1983, 36–73.
- Hartmann, A.: Silenos und Satyros, RE III A 1 (1927) 35–53.
- Henrichs, A.: Die Kritik der stoischen Theologie in PHerc. 1428, CronErc 4, 1974, 5–32.
- Herter, H.: Hermes. Ursprung und Wesen eines griechischen Gottes, RhM 119, 1976, 193–241.
- Hübner, W.: Hermes als musischer Gott. Das Problem der dichterischen Wahrheit in seinem homerischen Hymnos, Philologus 130, 1986, 153–174.
- Kaimio, M.: Music in the Homeric Hymn to Hermes, Arctos 8, 1974, 29–42.
- Kerényi, K.: Hermes der Seelenführer. Das Mythologem vom männlichen Lebensursprung, Zürich 1944 (Albae Vigiliae. Neue Folge. Heft I).
- Koettgen, L.: Quae ratio intercedat inter Indagatores fabulam Sophocleam et Hymnum in Mercurium qui fertur Homericus, Diss. Bonn 1914.
- Kuiper, K.: De discrepantiis Hymni Homerici in Mercurium, Mnemosyne 38, 1910, 1–50.
- Leduc, C.: Une théologie du signe en pays grec. L'hymne homérique à Hermès (I): Commentaire des vers 1–181, RHR 212, 1995, 5–49.
- Lesky, A.: Geschichte der griechischen Literatur, Bern / München ³1971.
- Ludwich, A.: Homerischer Hymnenbau nebst seinen Nachahmungen bei Kallimachos, Theokrit, Vergil, Nonnos und Anderen, Leipzig 1908.
- Radermacher, L.: Der homerische Hermeshymnus. Erl. u. unters., Wien / Leipzig 1931 (SB Akad. d. Wiss. Wien. Phil.-hist. Kl. 213, 1).
- Robert, C.: Zum homerischen Hermeshymnos, Hermes 41, 1906, 389–425.
- Russo, J.: A Commentary on Homer's *Odyssey*. Volume III. Books XVII–XXIV. J. Russo / M. Fernández-Galiano / A. Heubeck, Oxford 1992 (commentary on books XVII–XX by J. Russo, see „Contents“).
- Scheinberg, S.: The Bee Maidens of the Homeric *Hymn to Hermes*, HSPH 83, 1979, 1–28.
- Scheurer, S. / Bielfeldt, R.: Sophokles, Ichneutai, in: Das griechische Satyrspiel. Hg. v. R. Krumeich / N. Pechstein / B. Seidensticker, Darmstadt 1999 (Texte zur Forschung, Bd. 72), 280–312.
- Schmidt, E. A.: Poetische Reflexion. Vergils Bukolik, München 1972.
- Schwabl, H.: Welterschöpfung, RE Suppl. IX (1962) 1433–1582.
- Schwabl, H.: Zum Problem der Themenwahl in den homerischen Götterhymnen, in: *Classica et Mediaevalia. Studies in Honor of J. Szövérfy*. Ed. by I. Vaslaf and H. Buschhausen, Washington / Leiden 1986 (Medieval Classics: Texts und Studies 20), 147–159.
- Shelmerdine, S. C.: *The Homeric Hymn to Hermes: A Commentary (1–114) with Introduction*, Diss. Univ. of Michigan, Ann Arbor 1981.
- Shelmerdine, S. C.: Hermes and the Tortoise: A Prelude to Cult, GRBS 25, 1984, 201–208.
- Siebert, G.: Hermes, LIMC 5, 1990, 1,285–387, 2,198–283.
- Szepes, E.: Humour of the Homeric Hermes Hymn, Homonoia 2, 1980, 5–56.
- Thomas, R.F.: Voice, Poetics and Virgil's Sixth *Eclogue*, in: *Mír curad. Studies in Honor of C. Watkins*. Edited by J. Jasanoff, H. C. Melchert and L. Oliver, Innsbruck 1998, 669–676 (Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft 92); wieder abgedruckt in: R.F. Thomas: *Reading Virgil and His Texts. Studies in Intertextuality*, Ann Arbor 1999, 288–296 (zitiert nach dem Original).

West, M. L.: *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.

West, St.: *A Commentary on Homer's Odyssey. Volume I. Introduction and Books I–VIII*. A. Heubeck / St. West / J.B. Hainsworth, Oxford 1988 (commentary on books I–IV by St. West, see „Contents“).

Wünsch, R.: *Hymnos*, RE IX 1 (1914) 140–183.

Zanetto, G.: *Inni Omerici. Testo greco a fronte*, Mailand 1996.