

Theokrits »Eidyllien«

Peter Roth

Theokritos aus Syrakus ist nicht zuletzt aufgrund seiner Nachwirkung der bedeutendste Vertreter der sogenannten hellenistischen Epoche der griechischen Literatur, die im 3. Jahrhundert vor Christus im ägyptischen Alexandria ihre Hochblüte erlebte. Um einen ersten Einblick in die Welt seiner unter der Bezeichnung »Eidyllien« überlieferten Dichtungen zu gewinnen, eignet sich der Anfang von Eidyllion 1, das wahrscheinlich Theokrit selbst seiner Gedichtsammlung vorangestellt hat. Zitiert sei die klassische Übersetzung von Eduard Mörike:

THYRSIS

Lieblich, o Geißhirt, ist das Getön, das die Pinie drüben
Säuselnd am Felsquell übt, das melodische; lieblich ertönt auch
Deine Syringe; nach Pan wird billig der andere Preis dir.
Wenn er den Bock sich erwarb, den gehörneten, nimmst du die Ziege,
Wenn zum Lohn er die Ziege behält, dann folget das Zicklein
Dir; und fein ist das Fleisch vom Zickelchen, bis du es melkest.

GEISSHIRT

Lieblicher tönt, o Schäfer, dein Lied mir, als mit Geplätscher
Dort von dem Fels hochher in das Tal sich ergießet der Bergquell.
Wenn die singenden Musen ein Schaf wegführen zum Preise,
Nimmst du das zärtliche Lamm zum Lohne dir; wählen sie aber
Lieber das Lamm für sich, wirst du mit dem Schafe davongehn.

THYRSIS

Wolltest du nicht, bei den Nymphen! o Geißhirt, wolltest du nicht hier
Her dich setzen, am Hang des Hügelchens voll Tamarisken,
Und die Syring' anstimmen? Ich achte derweil auf die Ziegen.

GEISSHIRT

Ja nicht um Mittag, Schäfer, die Syrinx blasen! um Mittag
Nicht! Pan fürchten wir da! Denn er pflegt, vom Jagen ermüdet,
Um die Stunde ja immer des Schlafs; gar wunderbarlich ist er,
Und ihm schnaubet der bittere Zorn aus der Nase beständig.
Aber du kennst ja, Thyrsis, ich weiß, die Leiden des Daphnis,
Und im Hirtengesang bist du vor allem ein Meister:
Komm, dort sitzen wir unter dem Ulmbaum, gegen Priapos
Über und gegen die Nymphen des Quells, wo der Schäfer sich Rasen-
Bänke gemacht in der Eichen Umschattung. Wenn du mir sängest,
Wie du einmal mit Chromis, dem Libyer, sangest im Wettkampf,
Eine Ziege bekämst du mit Zwillingen, dreimal zu melken,
Welche die Böcklein säugt und doch zwei Kannen mit Milch füllt.

Wir sehen zwei Hirten im Zwiegespräch, einen Schafhirten, dessen Namen Thyrsis wir im Verlauf der Reden erfahren, und einen unbenannten Geißhirten. Eine lieb-

liche Natur umgibt die beiden: Schattige Bäume, Fichten, Tamarisken, Eichen, Ulmen, dazu frische Quellen, und es liegt Musik in der Luft. Das Rauschen der Fichte verbindet sich mit dem Murmeln eines kleinen Wasserfalls und dem Flötenspiel des Geißhirten und dem Gesang des Schafhirten zu einer Harmonie aus natürlichen und künstlichen Klängen, für die mehrfach das Stichwort ἄδύ, [ha:dý] – »lieblich, gefällig, angenehm« – steht. Auch das Gelände ringsum verbindet natürliche und künstlich gestaltete Anmut: Die Hirten haben eine Statue des Fruchtbarkeitsgottes Priapos aufgestellt, Brunnen gefasst und einen Sitzplatz angelegt.

Der Schafhirt fordert den Ziegenhirt zu weiterem Flötenspiel auf. Doch der lehnt ab, weil der Hirtengott Pan nicht in seiner Mittagsruhe gestört werden dürfe, und verlangt stattdessen von dem Schafhirten, ihm das Lied vorzutragen, für das dieser weit berühmt ist. Als Lohn dafür stellt er ihm eine Mutterziege in Aussicht, dazu einen wertvollen Holzbecher, der mit aufwendigen Schnitzereien verziert ist. Das auf diesem Becher dargestellte Bildprogramm wird von ihm im folgenden ausgiebig beschrieben. Anschließend beginnt Thyrsis sein langes Lied, das von dem Kuhhirten Daphnis handelt, der sich einst in unglücklicher Liebe zu einer Nymphe verzehrte und den Tod fand, weil er sich gegen die Allmacht des Eros auflehnte.

Vor allem der griechische Text lässt erkennen, wie die Eingangspartie höchst kunstreich gestaltet ist. Rede und Gegenrede sind parallel gebaut, weisen Echos und Entsprechungen auf. Das lässt den Eindruck einer harmonischen Ausgewogenheit und Balance entstehen. So finden das Rauschen der Fichte am Quell und das Flötenspiel in der Gegenrede ihre Entsprechung im Gesang und dem Murmeln des Wassers. Der Vergleich mit Pans Flötenspiel wird mit einem Vergleich mit dem Gesang der Musen beantwortet, beidemale in der syntaktischen Formulierung eines doppelten, gleich eingeleiteten Bedingungssatzes. Während der Schafhirt verschiedene Arten von Ziegen nennt, nennt der Ziegenhirt verschiedene Arten von Schafen. Schließlich hat jede Rede in der ersten Zeile eine Anrede. Denselben harmonischen Eindruck vermittelt die Feinstruktur der einzelnen Verse. So etwa Vers 1 mit der Klangähnlichkeit der mittleren Wörter ψιθύρισμα [psithýrisma] (»Getön«) und πίτυς [pítys] (»Pinie«). In Vers 4 wird αἶ κα [ai ka:] (»wenn«) vom Versanfang nach der Zäsur von αἶγα [aíga] (»Ziege«) aufgenommen, im folgenden Vers stehen beide Wörter nacheinander am Anfang αἶ κα δ' αἶγα [ai ka: d' aíga]. 6 und 7 sind durch Gleichklang am Ende verbunden. Noch viel mehr solcher Details ließen sich hier und im ganzen Gedicht entdecken; sie bewirken einen gleichmäßigen melodischen Fluss der Sprache, der seine Wirkung bei der in der Antike üblichen Rezeptionsform des lauten und wiederholten Sich-Vorlesen-Lassens voll entfaltet. In der Großstruktur des Gedichts schließlich korrespondieren die Becherbeschreibung des Ziegenhirten und das Daphnislied des Thyrsis.

Das Lied des Thyrsis wird eingeleitet von dem Kehrvors

ἄρχετε βουκολικᾶς Μοῖσαι φίλαι ἄρχετ' αἰοιδᾶς

[árchete bu:koliká:s moísai filai árchet' aoidá:s]

Fangt an mit dem Hirtengesang, liebe Musen, fangt an mit dem Singen.

Βουκολικά αἰοιδά [bu:koliká: aoidá:] oder βουκολικά μοῖσα [bu:koliká: moísa] – so nennen die Hirten ihre Lieder. Das erste Gedicht kann als Programmgedicht gelten. Daher darf man die Bezeichnung βουκολικά αἰοιδά, die auch in V.49 des ebenfalls

programmatischen 7. Eidyllions vorkommt, auf das ganze Werk Theokrits ausweiten. Der Dichter erhebt hier selbstbewusst den Anspruch, etwas Neues, vor ihm so nicht Dagewesenes geschaffen zu haben. Dieser neuen literarischen Gattung sollte unter dem Namen Bukolik, lateinisch Pastorale, bis in die Neuzeit hinein ein ungeheurer Erfolg beschieden sein.

Aus unserem Textbeispiel lassen sich die wesentlichen Merkmale dieser Gattung herausheben:

Theokrit verwendet als Versmaß den daktylischen Hexameter und stellt sich damit in die Tradition der epischen Dichtung. Seine Sprache ist jedoch die dorische Variante des Griechischen, die auf der Peloponnes, auf Kreta und in Sizilien und Unteritalien gesprochen wurde. Theokrit stammte aus Syrakus, das Dorische war also seine Muttersprache, und auch die meisten Hirtengedichte sind in seinem heimatlichen Milieu angesiedelt. Freilich ist das Dorisch dieser Dichtungen nicht mit der gesprochenen Sprache gleichzusetzen; es ist vielmehr eine stilisierte, mit Elementen der traditionellen ionischen Dichtersprache durchsetzte Form. Vor Theokrit hatte der dorische Dialekt bereits überregionale dichterische Verwendung als Sprache der Chorlyrik gefunden. In Theokrits Heimat gab es außerdem den sogenannten Mimos, eine dramatische Kleinform, in der Alltagsszenen in schwankhafter Weise auf die Bühne gebracht wurden und die durch den Syrakusaner Sophron im 5. Jahrhundert vor Christus literarische Bedeutung erlangt hatte.

Theokrits Gedichte können als eine Mischform von Epos und Mimos gelten. Sie sind überwiegend in der Form eines Dialogs oder Monologs gehalten; eine im Hintergrund ablaufende Handlung muss vom Leser imaginiert werden. Häufig sind Lieder eingelegt.

Die Helden dieser Dichtung sind nicht Könige oder Heroen wie im Epos, sondern kleine Leute: Hirten und Landarbeiter, also auch Unfreie und Sklaven, und städtische Kleinbürger. Ihre Lebenswelt wird realistisch, nicht idealisierend wie bei Theokrits literarischen Nachfolgern dargestellt. Gelegentlich zeigt sich das ganz drastisch an äußerst derb formulierten Reden der auftretenden Hirten. In unserem Textbeispiel kommt der Realismus in den verschiedenen Bezeichnungen für die Herdentiere oder den genauen Benennungen der Bäume zum Ausdruck. Überhaupt beschreibt Theokrit gerade die Pflanzenwelt mit der Präzision eines Botanikers. Auch die den Hirten in den Mund gelegten Lieder, die vor allem als agonaler Wechselgesang gestaltet sind, sind bei aller Stilisierung dem Volk abgeschaut.

Ganz wesentlich für Theokrits Dichtung ist die bis ins letzte Detail gehende künstlerische Durchformung. Jeder einzelne Buchstabe ist hier bewusst gesetzt. Zusätzlich sind die Texte durchzogen von gelehrten literarischen Bezugnahmen auf die klassische Dichtung, insbesondere auf Homer. Zum Beispiel ist die Beschreibung der Bilderszenen auf dem Becher, der im ersten Gedicht als Lohn für den Sänger ausgesetzt wird, eine Umformung der Beschreibung des Schildes des Achilleus im 18. Gesang der Ilias.

Mit diesem hohen künstlerischen Anspruch und diesem Traditionsbewusstsein ist Theokrit ein Kind der hellenistischen Epoche. In den ersten Jahrzehnten des 3. Jahrhunderts vor Christus hatte sich die von Alexander dem Großen in Ägypten ge-

gründete Stadt Alexandria zum Zentrum der griechischen Kultur entwickelt. Dies war eine Folge davon, dass der erste König Ptolemaios I. Soter in seiner Hauptstadt eine Bibliothek gegründet hatte, das »Museion«, in der das gesamte literarische Erbe der griechischen Welt zusammengetragen wurde. Während der Regierungszeit Ptolemaios' II. Philadelphos zog diese Kultureinrichtung Gelehrte und Dichter aus der ganzen griechischen Welt an. Charakteristisch für die alexandrinische Dichtung ist das Bewusstsein, Erbe einer großen, in ihrer Art nicht zu überbietenden Tradition zu sein. Besonders mächtig und allgegenwärtig war der Schatten Homers, mit dem sich die Dichter auch philologisch beschäftigten. Zum maßgeblichen Theoretiker und Wortführer der neuen literarischen Strömung wurde Kallimachos, der aus der uralten dorischen Kolonie Kyrene stammte. Kallimachos propagierte die mit äußerster Akribie geschaffene poetische Kleinform, die er selber vor allem mit seiner Epigrammdichtung meisterhaft verwirklichte.

Auch Theokrit kam nach Alexandrien und hat im Bannkreis des Museions seine poetisch fruchtbarsten Jahre verbracht. Viele literarische Bezüge verraten, dass er mit Kallimachos und auch mit dem Dichter des Argonautenepos, Apollonios Rhodios, in engem Austausch gestanden haben muss.

Die Nachwelt hat Theokrit vor allem als Verfasser von Hirtengedichten wahrgenommen und rezipiert. Tatsächlich aber ist sein Werk von viel größerer inhaltlicher Vielfalt. Daher hat man – vielleicht schon in Theokrits Zeit – für seine Gedichte den sehr allgemeinen Begriff εἰδύλλια [eidýllia] erfunden, der nichts anderes bedeutet als »kurze Gedichte von verschiedener Art«. Die Vorstellungen, die wir heute mit dem daraus abgeleiteten Wort Idylle verbinden, müssen wir freilich von Theokrits Dichtung noch fernhalten. Diese kommen nämlich erst von der späteren, allein auf die Hirtengedichte fixierten Rezeption, die in diesen eine idealisierte Darstellung einer heilen ländlichen Welt finden wollte und selber produktiv weiterbildete.

Mit der Interpretation von drei Gedichten sei nun versucht, zumindest einen Einblick in den Facettenreichtum des Werks Theokrits zu geben. Es sind Eidyllion 15, 11 und 2, die überschrieben seien mit »Hausfrauenalltag in Alexandria«, »Der verliebte Zyklop« und »Des Mädchens Klage«.

Eidyllion 15, für das die Handschriften den Titel »Die Syrakusanerinnen beim Adonisfest« überliefern, führt uns mitten hinein in die Lebenswelt der kleinen Leute in der Metropole Alexandria. Recht belanglose Gespräche, die sich einerseits um Alltäglichkeiten drehen, andererseits auch die Welt der Großen aus der Sicht des kleinen Mannes zeigen, werden hier aufgegriffen und mit dem Medium des epischen Verses in eine hochpoetische Form gegossen. Damit entsteht ein Bild von allgemeiner Gültigkeit, in dem selbst der heutige Leser seine eigenen Reaktionen, stereotypen Handlungsweisen und Vorurteile wie im Spiegel wiederfinden kann.

Praxinoa, eine aus Syrakus zugewanderte Bürgerin Alexandrias, bekommt Besuch von ihrer Freundin Gorgo. Beide sind verheiratet; allerdings, wie ihren Worten zu entnehmen ist, nicht gerade mit Traumännern. An diesem Tag steht die Residenzstadt Alexandria im Zeichen eines großen Ereignisses: Die Königin Arsinoe hat zum Adonisfest im Palast unter vielen prunkvoll gestalteten Opfergaben erlesene Gobelins mit Darstellungen der Aphrodite und ihres Bräutigams Adonis aus-

gestellt und lässt eine Sängerin auftreten, die das Ganze musikalisch-poetisch illustriert. Gorgo lädt Praxinoa ein, sich die Darbietung gemeinsam zu ansehen. Den Ton ihrer Gespräche trifft am besten Effes Prosaübersetzung (mitunter leicht von mir modifiziert):

GORGO Ist Praxinoa zu Hause?

PRAXINOA Liebe Gorgo, wie lange du nicht da warst! Ja, zu Hause. Ein Wunder, daß du jetzt gekommen bist. Eunoia, such ihr einen Stuhl! Leg auch ein Kissen drauf!

GORGO Schon gut so.

PRAXINOA So setz dich doch!

GORGO Ach ich hilfloses Ding. Kaum bin ich heil zu euch gekommen, Praxinoa, vor soviel Leuten und soviel Viergespannen. Überall Stiefel, überall mänteltragende Männer! Und der Weg ist endlos. Und du wohnst jedesmal weiter weg.

Theokrit hat die ersten Verse durch bis zu zwei Sprecherwechsel höchst lebendig gemacht. Wenige Worte reichen, um den Leser ins Haus der Praxinoa zu versetzen. Diese hat ihre Freundin lange nicht gesehen und kommandiert sofort ihre Sklavin herum, um es ihr gemütlich zu machen. Gorgo lässt sich erschöpft in den Sessel fallen, will wohl auch wichtig tun mit dem, was sie draußen gesehen hat. »Mänteltragende Männer« ist in der griechischen Formulierung hoher Stil. Praxinoa soll dadurch neugierig gemacht werden. Doch die – eine typische Situation, wo zwei zusammentreffen, die gerne selber reden – geht überhaupt nicht auf Gorgo ein, sondern greift das Stichwort des weiten Weges auf, um auf ihren Mann loszuschimpfen. Schlagartig ändern sich Stilhöhe und Versrhythmus.

Das ist dieser Verrückte! Ans Ende der Welt ist er gegangen und hat sich ein Loch, keine Wohnung genommen, damit wir nicht Nachbarn nebeneinander sind, um mich zu ärgern, das neidische Miststück, immer der gleiche.

Gorgo beschwichtigt sie mit dem Hinweis, dass Praxinoas kleiner Sohn zuhört.

Sag nicht, meine Liebe, von deinem Mann Dinon so was, wenn der Kleine dabei ist! Sieh nur, Frau, wie er dich anguckt! Keine Angst, Zopyrion, süßes Kind! Sie meint nicht Papa.

PRAXINOA Das Baby versteht schon, Herrin Persephone!

GORGO Braver Papa.

Die Szene scheint direkt aus dem Leben gegriffen zu sein. Trotzdem durchbricht Theokrit den Realismus mit einer überraschenden literarischen Anspielung. Die Anrede »Keine Angst, Zopyrion, süßes Kind! Sie meint nicht Papa« ist einer für die zeitgenössischen Leser sofort kenntlichen homerischen Vorlage nachgestaltet, wo Zeus zu Athene sagt »Keine Angst, liebes Kind, ich meine es nicht ernst« (Ilias 8,39f. = 22,183f.). Theokrit hat das Klassikerzitat mit Kindersprache, die sich im Weglassen des Artikels bei »Papa« zeigt, verbunden und einen wirkungsvollen stilistischen Kontrast erzielt, wie er ganz typisch für unseren Dichter ist.

Praxinoa lässt sich jedoch nicht aus dem Fahrwasser bringen; sie schimpft munter weiter.

Dieser Papa jedenfalls ist neulich – wir sagen neulich: »Vati, Soda und Schminke sollst du beim Stand kaufen!« – gekommen und hat uns Salz gebracht, der Riesenkerl.

Das erinnert Gorgo an ein ähnliches Erlebnis:

Meiner ist auch so. Ruin des Geldes – das ist Diokleidas! Für sieben Drachmen Hundshaare, Büschel von alten Ranzen, so kaufte er gestern fünf Vliese, lauter Abfall, Arbeit und nochmal Arbeit.

Doch sie verliert ihr eigentliches Anliegen nicht aus dem Sinn:

Aber komm, hol dir den Mantel und das Kleid! Wir wollen in den Palast des Königs, des reichen Ptolemaios, gehen, um uns den Adonis anzusehen. Wie ich höre, bereitet die Königin etwas Schönes vor.

Praxinoa erscheint noch nicht ganz begeistert:

Im Hause des Reichen ist alles reich.

Doch Gorgo lässt nicht locker:

Was du gesehen hast, davon kannst du, wenn du's gesehen hast, dem erzählen, der's nicht gesehen hat. Es ist eigentlich Zeit zu gehen.

Dieses Argument verfährt. Die redselige Praxinoa hat Aussicht auf neuen Gesprächsstoff. Sie grummelt zwar noch etwas:

Wer nichts zu tun hat, hat immer Ferien.

Aber nun entfaltet sie atemlose Hektik: Das ungeschickte Verhalten ihrer Sklavin Eunoa bringt sie zusätzlich in Fahrt.

Eunoa, nimm das Spinngarn und laß es nur noch einmal so herumliegen: ich zerkratzt dir das Gesicht! Die Katzen lieben ja ein weiches Schlaflager. Beweg dich! Hol schleunigst Wasser! – Wasser brauch ich zuerst! Und die bringt Seife. Na gut, gib schon! Nicht soviel, du Räuberin! Gieß Wasser ein! Du Tropf, was machst du mein Kleid naß? Hör endlich auf! Wie es den Göttern gefiel, so bin ich gewaschen. Der Schlüssel zur großen Truhe, wo ist er? Bring ihn her!

Nachdem Praxinoa angekleidet ist, macht man sich auf den Weg. Nach etlichen Schwierigkeiten ist man glücklich im Palast angekommen, und Praxinoa ergeht sich in den höchsten Tönen über die künstlerische Perfektion der dort aufgehängten Wandteppiche. Doch ihr Höhenflug wird jäh von einem anderen Besucher gebremst – ein typisch theokritischer Kontrast:

Hört auf, ihr Elenden, mit dem endlosen Gackern, ihr Turteltauben – sie richten einen noch zugrunde, wie sie alles in die Breite ziehen.

Doch da ist der Nörgler an die Falschen geraten:

Mein Gott, wo kommt denn der her Was geht's dich an, wenn wir gackern? Gib deine Befehle da, wo du Herr bist! Syrakusanerinnen willst du befehlen! Damit du auch dieses weißt: Wir stammen letztlich aus Korinth wie auch Bellerophon. Wir sprechen peloponnesisch; doch dorisch sprechen ist, meine ich, den Dorern erlaubt.

Die Szene lässt interessante sprachsoziologische Rückschlüsse zu. Offenbar genoss das Dorische außerhalb seiner angestammten Gebiete kein allzu großes Renommée. Vor allem die vielen a's ließen es für manche Ohren *•breit•* und vulgär klingen. Wer auf sein soziales Prestige achtete, bediente sich damals der großartigen Umgangssprache, die unter der Bezeichnung *Koiné* im gesamten griechischen

Sprachraum die alten Dialekte zurückzudrängen begann. Auch die Selbstironie, mit der Theokrit seiner eigenen dorischsprachigen Dichtung hier begegnet, hat ihren Reiz.

Das ganze Gedicht illustriert musterhaft den Realismus des Dichters. Die wiedergegebenen Gespräche sind aus dem Leben gegriffen und führen uns die Charaktere der Frauen plastisch vor Augen: Praxinoa ist energisch, mit einer Neigung zur Hektik und einem leichten Hang, die Dinge negativ zu sehen, Gorgo dagegen ruhiger und eher auf Ausgleich bedacht. Wir empfinden Sympathie mit den dargestellten Personen, weil wir in ihnen immer wieder uns selbst erkennen. Plastisch können wir uns auch die Handlungen vorstellen, die das Gespräch begleiten, und den Raum, in dem Theokrits Figuren agieren. Auf der anderen Seite erinnern das Versmaß des Hexameters und die eingestreuten Homerismen den Leser ständig an die Künstlichkeit der literarischen Darstellung. Eine Szene wie diese war in hexametrischer Dichtung noch nie geformt worden. Wie Theokrit den *versus heroicus* zum scheinbar natürlichen Medium von Alltagsgesprächen macht, zeugt von einer formalen Meisterschaft, wie sie erst wieder Horaz in seiner Satirendichtung erreicht hat.

Nur soviel noch: Nicht das ganze Gedicht ist Dialog, sondern der Schlussteil wird von einem von einer Sängerin vorgetragenen längeren Hymnus auf Aphrodite und ihren Geliebten Adonis beherrscht, dem die Frauen zuhören. So finden wir auch hier die typisch bukolische Liedeinlage. Der Hymnus kontrastiert stilistisch und inhaltlich mit dem Übrigen: der niedere Stil der Sprache weicht dem hohen, die Aufregung des Weges der Ruhe des musischen Vortrags, das Bild menschlichen Alltags göttlicher Entrücktheit, die Ehesorgen der Frauen dem Bild einer idealen Liebesbeziehung in göttlicher Sphäre.

Die Liebe, die im 15. Gedicht nur im Adonislied anklingt, ist in Theokrits Dichtung ein zentrales Thema. Doch nicht die glückliche, erfüllte Liebe wird von ihm besungen. Vielmehr sind Menschen dargestellt, die unter der machtvollen Einwirkung des Eros leiden. Theokrits Figuren tragen schwer an ihrer Sehnsucht, Männer wie Frauen, Landleute und Städter; sogar ein Halbgott wie Herakles mit seiner Riesenkraft ist nicht ausgenommen. Doch gerade aus dem unerfüllten Eros entsteht die Poesie, und diese ist gleichzeitig das einzige Mittel, das die Menschen dem Übermaß und der Übermacht der Leidenschaft entgegensetzen können.

Diesen Zusammenhang hat Theokrit in einem seiner frühesten Gedichte, Eidyllion 11, entwickelt, an einer Gestalt, bei der wir Empfänglichkeit für Gefühle wie Verliebtheit und auch Sinn für Musisches am allerwenigsten erwarten. Es ist Polyphem, jenes einäugige menschenfressende Scheusal der Odyssee, aus dessen Höhle sich Odysseus und seine Gefährten nur durch das nicht weniger grausige Mittel der Blendung des Riesen befreien konnten. Zärtliche Gefühle hegt der homerische Polyphem lediglich für seine Schafe. Theokrit nun führt uns einen jugendlichen Polyphem vor, auf dessen Wangen gerade der erste Bartflaum sprießt und der seine Liebe zu einer Meerjungfrau namens Galateia entdeckt hat. Damit stattet er den mythischen Unhold mit menschlichen Zügen aus, er humanisiert ihn sozusagen, er bezeichnet ihn sogar als seinen Landsmann; gleichwohl macht er dem Leser immer

wieder durch eingestreute Hinweise deutlich, dass es sich um keinen anderen als den Polyphem der Odyssee handelt, dessen spätere Geschichte ja jeder kennt. Diese Konstellation birgt viel Komik in sich; tatsächlich wurde die Frage, ob das Gedicht eine ernsthafte Aussage mache, in der Forschung immer wieder gestellt.

Der Form nach ist Eidyllion 11 ein Brief an einen Freund des Dichters, den Arzt Nikias. Beide stehen, so soll man sich vorstellen, in einem Gespräch darüber, ob es ein Heilmittel gegen die Liebe gebe (Übersetzung des Vf.):

Gegen die Liebe ist keine andere Medizin gewachsen,
 Nikias, weder Salbe, so scheint mir, noch Pulver,
 Als die pierischen Musen; Erleichterung und Wohlbehagen
 Bringt diese den Menschen; sie zu finden aber ist nicht leicht.
 Du weißt das, meine ich, gut, da du ja Arzt bist
 Und ja auch ein besonderer Liebling der neun Musen.

Nikias, Arzt und Dichter zugleich, wird als Experte konsultiert. Als Beweis für die Richtigkeit seiner These führt Theokrit nun den Kyklopen Polyphem an:

So jedenfalls lebte am leichtesten der Kyklop hier bei uns,
 Der alte Polyphem, als er verliebt war in Galateia;
 Als ihm eben der Bartflaum sproßte um Mund und Schläfen.

Polyphem, der menschenfressende Riese aus der Odyssee mit den Attributen eines reizenden Jünglings – eine komische Vorstellung. Theokrits zeitgenössische Leser erinnerten sich allerdings, dass der verliebte Polyphem schon einmal Gegenstand der Dichtung gewesen war. Ein gewisser Philoxenos aus Kythera hatte etwa 100 Jahre früher den Tyrannen Dionys von Syrakus in einem Spottgedicht in dieser Weise maskiert. Wie in vielen anderen seiner Gedichte gestaltet Theokrit eine literarische Tradition spielerisch neu.

Polyphems Verliebtheit ist – wie könnte es bei einem Kyklopen anders sein? – wild und maßlos. Daher eignet sich sein Beispiel besonders gut dazu, die eingangs formulierte These als richtig zu erweisen. Wenn der Gesang als Heilmittel gegen die Liebe sogar bei ihm gewirkt hat, muss das bei kultivierteren Naturen umso mehr zutreffen.

Er liebte aber nicht mit Äpfeln und nicht mit Rosen und nicht mit Haarlocken,
 Sondern in echter Raserei; er hielt alles andere für Nebensache.
 Oftmals mußten seine Schafe zum Pferch selber zurückkehren
 Von der grünen Weide. Er selber aber besang Galateia,
 Und dabei schmolz er dahin am tangreichen Strand
 Vom Morgenrot an, denn er trug unter dem Herz die verhaßteste Wunde,
 Die ihm ein Pfeil von der großen Kypris in die Leber geschlagen hatte.
 Doch er fand das Heilmittel, und indem er sich auf einem hohen Felsen setzte
 Stimnte er, aufs Meer hinausblickend, folgenden Gesang an:

Es folgt eine Monodie des Kyklopen. Dieses Lied ist der literarischen Gattung nach ein sogenanntes Paraklausithyron, ein Lied, das der Liebhaber vor der verschlossenen Tür seiner Angebeteten singt, um Einlass zu erwirken. Diese typische Situation hat Theokrit insofern verfremdet, als Galateias Wohnung das Meer ist, das dem Kyklopen, den wir aus der Odyssee als Nichtschwimmer kennen, verschlossen bleibt.

Polyphem beginnt mit einem Vorwurf:

Weiße Galateia, was stößt du den Liebenden weg von dir,
 Weißer als geronnene Milch anzuschauen, zarter als ein Lämmchen,
 Munterer als ein Kälbchen, glatter als eine unreife Traube?
 Und besuchst mich bloß, wenn der süße Schlummer mich festhält,
 Machst aber schnell dich davon, wenn der süße Schlummer mich losläßt,
 Fiehst wie ein Schaf, wenn den grauen Wolf es gesehen.

Die Umworbene erhält hier eine Reihe von Komplimenten, die auf uns vielleicht etwas zweifelhaft wirken. Tatsächlich nahmen manche Interpreten diese als Zeichen einer sprachlichen Unbeholfenheit Polyphems und folgerten, dass Theokrit sich hier von seiner Figur ironisch distanzieren. Doch ein solches Urteil ist subjektiv. Polyphem ist als Hirt gezeichnet und nimmt selbstverständlich seine Vergleiche aus seiner eigenen ländlichen Erfahrungswelt. Im übrigen sind diese sehr treffend. Geronnene Milch ist tatsächlich weißer als als frische, und auch der Vergleich mit der Schale unreifer Trauben gibt eine sehr plastische Vorstellung von der Haut Galateias. Der Kenner entdeckte hier sogar eine Reminiszenz an die Dichterin Sappho, für die eine ganz ähnliche Zusammenstellung von Komparativen zitiert wird. Wir haben hier wieder ein Beispiel sowohl für Theokrits Realismus als auch für die typisch hellenistische Freude am literarischen Spiel mit klassischen Vorbildern.

Die Partie ist höchst kunstvoll gestaltet. Den Rahmen bildet das Motiv der Flucht, zuerst direkt angesprochen, dann im Bild wiederholt. Der viergliedrige komparativische Vergleich besteht im griechischen Text aus symmetrischen Einheiten von 3 + 2 + 2 + 3 Wörtern; in ihnen finden wir die Stilmittel des Parallelismus, Chiasmus und der Alliteration verwendet. Die beiden folgenden Verse, in denen Polyphem sich über Galateias Versteckspiel beklagt, sind absolut identisch gebaut, und parallel beginnt auch der letzte mit dem Verb. Damit genügen Polyphems Verse durchaus strengen alexandrinischen Kunstmaßstäben.

Polyphem verliebte sich, als Galateia in Begleitung seiner Mutter – wie der Leser weiß, der Meeresnymphe Thoosa – zum Blumenpflücken an Land ging. Seitdem kann er nicht mehr von ihrem Anblick lassen, doch Galateia kümmert sich nicht darum. Mutmaßlicher Grund für ihre Verweigerung ist seine kyklopische Einäugigkeit. Doch dafür besitzt er viele andere Vorzüge: Sommers wie winters hat er Milch und Käse im Überfluss, er spielt die Syrinx am besten unter den Kyklopen, er zieht für Galateia Hirschkälber und Bären als Spielgefährten auf. Seine Wohnhöhle ist lieblich begrünt mit Lorbeer, Zypressen, Efeu und Wein, und es fließt dort frisches Quellwasser. Kurzum: Es ist dort viel schöner als im Meer.

Soweit gibt Polyphem sich selbstbewusst. Doch offenbar bleibt seine Werbung erfolglos, und wir erleben, wie er immer kleinlauter wird. So zeigt er sich bereit, seine vielen Zottelhaare absengen zu lassen, ja von Galateia ließe er sich sogar sein kostbares einziges Auge ausbrennen. Er beklagt, dass seine Mutter ihn nicht mit Kiemen geboren hat; sonst könnte er Galateia Blumen in die Tiefe hinab bringen; er will auf der Stelle schwimmen lernen, um zu sehen, was am Leben im Meer so schön ist. Ein letztes Mal äußert Polyphem den Wunsch, Galateia möge herauskommen und die Rückkehr vergessen, so wie er selbst den Nachhauseweg vergisst. Damit taucht bei ihm erstmals der Gedanke an die liegengeliebene Arbeit auf.

Schließlich glaubt Polyphem zu wissen, wer für seinen Misserfolg Schuld trägt: Es ist allein seine Mutter, die kein gutes Wort für ihn einlegt; und er beschließt, es ihr heimzuzahlen, indem er ihr vortäuscht, krank zu sein »damit sie sich grämt (ἀνιόθη) [ania:thé:], da auch ich mich gräme (ἀνιῶμαι) [anio:mai].« Damit aber hat Polyphem sich auf das allerniedrigste intellektuelle Niveau begeben, – er benimmt sich wie ein kleines Kind und das merkt er plötzlich selber. Abrupt ändert sich seine Stimmung:

Ach, Kyklop, Kyklop, wohin ist dein Verstand entfliegen?
 Wenn du hingingst und Körbe flöchtest und frischgemähtes Grün deinen
 Lämmern brächtest, besähest du wohl viel mehr Vernunft.
 Melke das Schaf, das zur Hand ist! Was jagst du dem fliehenden Bock nach?
 Du wirst eine andere Galatea, vielleicht eine schönere, finden!
 Viele Mädchen fordern mich auf zu nächtlichem Spiele,
 Kichern alle zusammen, sobald ich ihnen willfahre.
 Ganz klar, daß zu Lande auch ich was zu gelten scheine!

So zeigt Polyphem am Ende seines Liedes auf einmal Einsicht in die Vergeblichkeit und Unvernunft seiner Hingabe an die Leidenschaft. Sein Selbstbewusstsein ist wieder erwacht. Theokrit resümiert:

So also hütete der Schafhirt Polyphem den Eros
 Mit der Musenkunst, und er lebte leichter, als wenn er Gold gegeben hätte.

Nach der Vorrede des Dichters hat Polyphem sein Lied wiederholt gesungen. Es ist ein werbendes und klagendes Lied und insofern auch Symptom seines Seelenzustandes. Seine Gefühle reichen von der Zuversicht, mit der Werbung Erfolg zu haben, über Resignation hin zu nüchterner Selbsteinschätzung. Freilich halten manche Interpreten dagegen, dass Polyphem am Ende lediglich in eine neue Selbsttäuschung verfallt, daher habe bei ihm keine echte Heilung stattgefunden. Theokrit gebe das dem aufmerksamen Leser, der die Ironiesignale des Dichters zu deuten wisse, augenzwinkernd zu verstehen. Haben die Vertreter der These von einer ironischen Distanzierung Theokrits hier recht? Nach dem Schlusswort besteht die Heilung nicht darin, sich gänzlich von der Leidenschaft zu befreien, sondern sie zu »hüten« wie eine Herde Schafe, d.h. zu ordnen, zu kultivieren, zu veredeln, sie nicht die Herrschaft über sich gewinnen zu lassen. Polyphem sieht, dass er abmagert, dass er seine Tiere vernachlässigt, dass er nur Verdross hat mit Galatea. Dabei wird er sich klar über die ihm gesetzten Grenzen, merkt, dass es sinnlos ist, Unerreichbares zu begehren. Das heißt freilich nicht, dass ihn das Verlangen nach Galatea nie wieder befallen könnte – in Eidyllion 6 hat Theokrit diese Möglichkeit durchgespielt – doch weiß er für künftig, wie das seelische Gleichgewicht wenigstens zeitweilig zu finden sein wird. Die Erfahrung der heilenden Wirkung des Gesangs ist Polyphem mit dem Singen zugefallen. Die Arbeit am kunstvoll gestalteten Lied wirkt auf die seelische Verfassung zurück, indem sie Lösung bringt von zerstörerischer Leidenschaft. Dass Theokrit im Kyklops bei aller Komik ein ernstzunehmendes Anliegen verfolgt, ergibt sich aus der Übertragbarkeit dieser Grundaussage auf andere Gedichte.

Im 2. Eidyllion hat Theokrit das Thema der unglücklichen Liebe aus weiblicher Sicht dargestellt. Die Hauptfigur ist ein Mädchen, das in einfachen Verhältnissen im

städtischen Milieu lebt, vielleicht auf der Insel Kos, auf der sich Theokrit selbst längere Zeit aufhielt. Mit dem Monolog des Mädchens hat Theokrit ein Meisterwerk geschaffen. Es gelingt ihm, die künstlichen Züge ganz in den Hintergrund treten zu lassen und dem Leser den Eindruck einer schlichten Äußerung echten Gefühls zu vermitteln. Die Distanz, die in anderen Gedichten durch die Situierung im Mythos oder im ländlich-derben Milieu der Hirten zwischen Leser und Charakteren aufgebaut wird, fehlt hier.

In einem ersten Teil des Gedichtes werden wir Zeugen einer magischen Beschwörung. Die Sprecherin, deren Namen Simaitha wir erst später erfahren, versucht mit allerlei Zauber ihren treulosen Geliebten Delphis wieder an sich zu binden. Als stumme Person ist die Magd Thestylis zugegen, die Anweisungen der Sprecherin ausführt. So hat dieser Teil des Gedichts den Charakter eines Mimos. Die Übersetzung folgt Mörrike, mit gelegentlichen Modifikationen:

Auf, wo hast du den Trank? Wo Thestylis, hast du den Lorbeer?
 Komm und wind um den Becher die purpurne Blume des Schafes!
 Daß ich den Liebsten beschwöre, den Grausamen, der mich zu Tod quält.
 Ach! Zwölf Tage schon sinds, seitdem mir der Bösewicht ausbleibt!
 Seit er fürwahr nicht weiß, ob am Leben wir oder gestorben ...

Simaitha verfolgt eine doppelte Strategie. Am nächsten Tag will sie den Geliebten zur Rede stellen; der Zauber soll ihn dafür vorbereiten. Bevor sie aber beginnt, ruft sie die Mondgöttin Selene und Hekate, die unheimliche Göttin der Zauberei, an.

Die Schilderung der magischen Zeremonie ist in 9 vierzeilige Einheiten unterteilt, markiert durch den zehnmal wiederholten Kehrsvers:

Ἰνυξ ἔλκε τὸ τῆνον ἐμὸν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα
 [i:ynx hélke ty té:non emón potí dó:ma ton ándra]
 Iynx, zieh' du ihn zu meinem Hause, den Mann.

Iynx ist der Vogel Wendehals, nach dem ein Rädchen benannt war, das durch Spannen und Lockern zweier durch seine Speichen gezogener und miteinander verdrehter Fäden in gegenläufiger Bewegung gehalten wurde. Offenbar hantiert Simaitha, während sie spricht, mit diesem Zauberrad.

Die ersten drei Strophen werden von Analogiezauberhandlungen begleitet: Gerstenmehl und Lorbeer werden verbrannt, Wachs wird geschmolzen; genauso soll auch der Geliebte, dessen Name hier zuerst genannt wird, wieder von Leidenschaft entflammt werden und dahinschmelzen:

Roll o Kreisel und zieh in das Haus mir wieder den Jüngling!
 Gerste muß erst in der Flamme verzehrt sein! Thestylis, hurtig,
 Streue mir doch! Wo ist dein Verstand, du Törin geblieben?
 Bin ich, Verwünschte, vielleicht auch dir zum Spotte geworden?
 Streu und sage dazu: »Hier streu ich Delphis' Gebeine!«
 Roll o Kreisel und zieh in das Haus mir wieder den Jüngling!
 Mich hat Delphis gekränkt, so verbrenn ich bitter auf Delphis den Lorbeer.
 Wie sich jetzo das Reis mit lautem Geknatter entzündet,
 Plötzlich sodann aufflammt und selbst nicht Asche zurückläßt,
 Also möge das Fleisch in der Lohe zerstäuben dem Delphis!
 Roll o Kreisel und zieh in das Haus mir wieder den Jüngling!

Wie ich schmelze das wächserne Bild mit Hilfe der Gottheit,
 Also schmelze vor Liebe sogleich der Myndier Delphis;
 Und wie der eherne Rhombus herumkreist durch Aphrodita,
 Also kreise auch jener herum um unsere Pforte.

In der 4. Strophe will Simaitha den Analogiezauber fortsetzen und ruft Artemis, die letzte der magischen Götterdreiheit an, als sie Hundegeheul in der Nähe als Zeichen des Nahens Hekates deutet – Hunde waren ja die Opfertiere dieser Göttin. Schnell soll Thestylis mit einem Bronzebecken Lärm schlagen, um die bösen Geister im Gefolge der Göttin abzuschrecken.

In der 5. Strophe herrscht wieder Stille – Zeichen der göttlichen Epiphanie:

Siehe, wie still! Nun schweiget das Meer, und es schweigen die Winde!
 aber es schweigt mir nicht im innersten Busen der Jammer.
 Glühend vergeh ich für den, der statt zur Gattin mich Arme,
 Ha, zur Buhlerin macht', und der mir die Blume gebrochen.

Hier ist die Mitte des Zauberliedes. Im Schweigen der Natur ringsum werden der innere Schmerz und die Aufgewühltheit umso lauter vernehmbar; gleichzeitig fällt der heftigste Vorwurf an den Treulosen. Wir tun zum ersten Mal einen Blick ins Innere der Enttäuschten und nehmen die Person wahr, die mit ihren Hoffnungen hinter dem Ritual steht, freilich noch immer, ohne ihren Namen zu kennen. Überhaupt rücken im zweiten Teil des Zauberliedes die persönlichen Empfindungen der Sprecherin mehr in den Vordergrund.

Nun folgen Trankopfer und Gebet an Hekate: Delphis möge die neue Geliebte oder den neuen Geliebten vergessen, wie Theseus einst Ariadne.

In den zwei letzten Strophen setzt Simaitha die Zauberei mit einem stärkeren Mittel fort. Sie verbrennt ein paar Fasern vom Mantel des Geliebten. Der Kontakt mit diesem Erinnerungsstück lässt sie in einen unkonventionell, aber sehr anschaulich formulierten Klageruf ausbrechen:

Weh, unseliger Eros, warum wie ein Egel des Sumpfes,
 Hängst du an mir und saugest mir all mein purpurnes Blut aus?

Zuletzt äußert Simaitha zum ersten Mal auch die Absicht, dem Untreuen zu schaden: Am nächsten Tag, an dem sie ihn zur Rede stellen wollte, werde sie ihm einen »unheilvollen Trank« bringen. Dann schickt sie Thestylis weg, damit sie Delphis' Tür mit Zauberkräutern bestreiche.

Theokrit hat das Zauberlied genau symmetrisch komponiert. Leider drucken die meisten Ausgaben einem Papyrus zufolge die dritte Strophe nach der fünften, was die Wahrnehmung der kunstvollen Struktur beträchtlich erschwert. Zwei Strophenpaare stehen vor der zentralen fünften Strophe, zwei Paare stehen danach. In den drei ersten und den drei letzten Strophen fällt jeweils der Name Delphis. Auch das Stichwort ἄνια [ani:a:] (»Qual«), das in der zentralen Strophe den Seelenzustand des Mädchens beschreibt, ist in der zweiten und in der vorletzten Strophe in der Verbalform ἀνίασεν [a:ní:a:sen] (»er qualte«) und der Adjektivform ἀνιαρέ [ania:rél] (»du qualvoller«) gesetzt. Am Beginn, in der Mitte und am Ende des Gedichts stehen Befehle an die Magd Thestylis zusammen mit einem Zauberspruch. Dabei wiederholt der letzte Vers fast wörtlich das Ende der ersten Strophe: τὰ Δέλφιδος ὄστια πάσσω – τὰ Δέλφιδος ὄστια μάσσω [ta délfidos óstia pássō – ta délfidos óstia mássō:]. Mit

solchen Wiederaufnahmen von Formulierungen des Anfangs dem Leser das Ende eines Stückes zu bedeuten, ist charakteristisch für Theokrits Kompositionstechnik.

Mit dem Abgang der Magd beginnt der zweite, längere Teil des Gedichts. Al-leingelassen hebt Simaitha zu einer klagenden Erzählung ihrer Liebesgeschichte an. Ich übersetze wörtlich:

Jetzt, wo ich allein bin, von wo an soll ich meine Liebe beweinen?
Womit soll ich anfangen? Wer brachte dieses Unheil über mich?

Die Häufung der Fragen ist typisch für den Stil epischer Proömien, und auch der dort traditionelle Musenanruf wird von Theokrit variiert:

Bedeute mir, woher meine Liebe kam, Herrin Selana!

Die Mondgöttin, gleichsam die helle Seite der im Volksglauben mit ihr in eins gesetzten Hekate, soll Simaithas Erzählung inspirieren. Gleichzeitig weicht damit die schaurig-düstere Atmosphäre des ersten Teils einer lighteren Stimmung. Der Vers wird noch elfmal wiederholt und gliedert damit das Folgende in 12 fünfzeilige Strophen. Als die Schilderung ihrem Höhepunkt zuläuft, an dem der Eros sich in der Vereinigung der Liebenden erfüllt, erscheint der Kehrsvers, der ja den Bericht von der Herkunft des Eros begleiten sollte, folgerichtig nicht mehr. Der weitere, unglückliche Verlauf der Beziehung wird ohne strophische Gliederung erzählt. Die Komposition des zweiten Gedichtteils ist weniger streng als die des Zauberliedes, die Übergänge zwischen den Strophen sind fließend. Das entspricht dem Gegensatz zwischen der Formelhaftigkeit magisch-rituellen Sprechens und dem freien Stil persönlichen Erzählens.

Nun zu Simaithas Geschichte: Im Ort fand ein Festzug zum heiligen Hain der Artemis statt. Eine Nachbarin redete solange auf Simaitha ein, bis sie als Zuschauerin hinging. Auf dem Weg sah sie Delphis und seinen Freund Eudamippos (Übersetzung nach Mörike):

Jugendlich blond um das Kinn wie die goldene Blum Helichrysos;
Beiden auch glänzte die Brust weit herrlicher als du, Selene,
Wie sie vom Ringkampf eben zurück, vom rühmlichen, kehrten.

Sieh, o Göttin Selene, woher mir die Liebe gekommen?
Weh, und im Hinschaun gleich, wie durchzückt es mich! Jählings erkrankte
Tief im Grunde mein Herz; auch verfiel mir die Schönheit mit einmal.
Nimmer gedacht ich des Fests, und wie ich nach Hause gekommen.
Weiß ich nicht; so verstörte den Sinn ein brennendes Fieber.
Und ich lag zehn Tage zu Bett, zehn Nächte verseuft ich.

Sieh, o Göttin Selene, woher mir die Liebe gekommen?
Schon, ach war mir die Farbe so gelb wie Thapsus geworden,
Und mir schwanden die Haare vom Haupt; die ganze Gestalt nur
Haut noch und Bein.

Liebe auf den ersten Blick überwältigt Simaitha und führt zu körperlicher Auszehrung. In der drastischen Beschreibung der Symptome hat die Erzählung ihren ersten Höhepunkt.

Simaitha sucht Hilfe bei zauberkundigen alten Weiblein, aber die Zeit verging, ohne dass sie Erleichterung fand. Und so offenbart sie sich schließlich ihrer Magd

Thestylis und schickt sie zur Ringschule, wo Delphis sich gewöhnlich aufhielt, mit der Botschaft Σιμαίθα τυ καλεῖ [si:maítha: ty kaleí] – »Simaitha ruft dich«. Hier erst erfährt der Leser ganz nebenbei den Namen des Mädchens.

... Sie ging und brachte den glänzenden Jüngling
 Mir in das Haus, den Delphis. So wie ich ihn aber mit Augen
 Sah, wie er leichten Fußes herein sich schwang zu der Türe –
 (Sieh, o Göttin Selene, woher mir die Liebe gekommen!)
 Ganz kalt ward ich zumal wie der Schnee, und herab von der Stirn
 Rann mir in Tropfen der Schweiß wie rieselnder Tau in der Frühe;
 Kein Wort bracht ich hervor, auch nicht soviel wie im Schlafe
 Wimmert ein Kindchen und lallt, nach der lieben Mutter verlangend,
 Und ganz wurde der blühende Leib mir starr wie ein WachsBild.

Die Schilderung der körperlichen Reaktion Simaithas beim Anblick des Geliebten erinnert an ein berühmtes Gedicht der Sappho. Hier ist der zweite Höhepunkt der Erzählung.

Die letzten 4 Strophen werden von einer Rede des Delphis ausgefüllt, in der sich der junge Mann als raffinierter Verführer ausweist: Simaitha sei ihm mit ihrer Einladung nur knapp zuvorgekommen. Er selber, so führt er wortreich aus, wäre noch in der Nacht bei ihr erschienen und hätte Einlass begehrt, einzig um den Lohn eines Kusses; dafür aber hätte er, wenn nötig, sogar die Tür aufgebrochen.

Jetzt gebühret mein Dank der erhabenen Kypris;
 Nächst der Himmlischen hast Du mich dem Feuer entrissen,
 Frau, hierher in dein Kämmerlein riefe ich dich, von Flammen
 Halb schon verbrannt. Denn Eros, fürwahr viel wildere Glut
 Schüret er oft als selbst in Liparas Esse Hephaistos.
 Sieh, o Göttin Selene, woher mir die Liebe gekommen!
 Jungfrau treibt sein wütender Brand aus einsamer Kammer,
 Bräute empor aus dem Bett, das vom Schlummer des Gatten noch warm ist
 Also sagte der Jüngling.

Eine aufmerksame und nüchterne ZuhörerIn hätte es stutzig machen können, dass Delphis sich lediglich als »halb verbrannt« bezeichnet, ferner dass er nicht von der Wirkung des Eros auf ihn selber spricht, sondern von dem »wütenden Brand«, in welchen dieser das weibliche Geschlecht versetzt. Doch Simaitha ist in ihrer Situation nicht in der Lage, diese Distanziertheit, mit der Delphis von den eigenen Gefühlen spricht, wahrzunehmen. Im nachhinein freilich, als sie die Geschichte erzählt, wird ihr klar, dass sie hier eine Warnung hätte hören müssen, und sie bezeichnet sich selbstkritisch als »schnell zu überreden«. So aber hat sie nur Ohren für andere Töne; vor allem die Anrede »Frau« weckt ihre Hoffnungen. Ihre nun folgenden Worte, die in wunderbarer Schlichtheit stärkste Anschaulichkeit mit größter Dezentenz verbinden, wirken am besten in wörtlicher Übersetzung:

... Ich aber, die schnell zu Überredende
 Faßte seine Hand und zog ihn nieder auf das weiche Bett.
 Und schnell erwärmte sich Haut an Haut, und die Gesichter
 Waren heißer als vorher, und wir flüsterten süß.
 Und um dir nicht lange vorzuplaudern, liebe Selana:
 Das Größte wurde getan, und zur Sehnsucht kamen wir beide.

Dem perfekten Verführer Delphis ist es somit gelungen, selbst im intimsten Moment die Initiative wie in allen Stadien vorher ganz auf seiten des Mädchens zu lassen. Wichtig ist es, die letzten Worte recht zu verstehen: Mit der Vereinigung war die Sehnsucht der Liebenden nicht gestillt, sondern sie stellte sich bei beiden erst richtig ein, und tatsächlich gab es in der Folgezeit viele Besuche.

Soweit die Erzählung der Liebesgeschichte. Die beteiligten Personen sind darin anschaulich charakterisiert worden. Simaitha, deren Persönlichkeit im ersten Teil des Gedichts nur schemenhaft und düster wahrzunehmen war, deren Vertrauen in magische Praktiken, ihre Unsicherheit, ihr Zorn und Hass eher unheimlich und abstoßend wirken, erweckt nunmehr unsere ganze Sympathie, und wir fragen uns, ob die Erzählerin Simaitha wirklich die gleiche Person wie die Zauberin ist. Es ist bezeichnend, dass wir auch ihren Namen erst im zweiten Teil des Gedichts erfahren. Sie lebt alleine, in eher bescheidenen Verhältnissen, sie erscheint naiv und ohne Erfahrung in der Liebe. Ganz anders Delphis: Er ist ein körperbewusster Sportmann, der seine ganze Zeit in der Palaistra, der Ringschule verbringt, durch seine Ausstrahlung die Mädchen blendet, wortgewandt ist und berechnend. Von der ersten Avance der Simaitha ist er möglicherweise überrascht, doch nützt er sofort die sich bietende Chance aus.

Wie ging es nun weiter? Bis zum Vortag, so Simaitha, schien alles in Ordnung zu sein; doch am frühen Morgen habe ihr eine klatschsüchtige Nachbarin erzählt, dass Delphis verliebt sei. Er habe bei einem Symposion dauernd auf Eros getrunken und sei zuletzt fortgelaufen, um seinem Liebling oder seiner Geliebten die Haustür zu bekränzen. Diese Informationen hatte die Nachbarin offenbar von ihrer Tochter, einer für das Gelage engagierten Flötenspielerin. Zwar hatte Simaitha selbst bemerkt, dass Delphis, der sonst drei bis viermal am Tag zu ihr gekommen war, sich schon zwölf Tage nicht mehr hatte blicken lassen; doch schöpfte sie erst jetzt Verdacht und fand die Aussage der Nachbarin durch ihre eigene Beobachtung bestätigt. Damit endet ihre Erzählung.

Der Schlussteil führt wieder zur Eingangssituation zurück, indem Wörter und Formulierungen des Gedichtanfangs wiederaufgenommen werden.

Jetzo mit Liebeszauber beschwör ich ihn; aber wofern er
Länger mich kränkt – bei den Moiren! An Hades' Tor soll er klopfen!
Solch ein tödliches Gift ihm bewahr ich hier in dem Kästchen;
Ein assyrischer Gast, o Herrscherin, lehrt es mich mischen.

Anscheinend zweifelt Simaitha am Erfolg ihrer Zauberei. Und so äußert sie Entschlossenheit, auch zum letzten Mittel zu greifen. Angedeutet hat sie das, wie wir uns erinnern, bereits am Ende des Zauberspruchs. Hass und Rachedurst gewinnen die Oberhand über sie. Sie ist, so scheint es, in einem Zustand seelischer Verdüsterung und höchster Irrationalität angelangt, als sie mit einem Abschiedsgruß an Selene endet. Für das Verständnis ist eine wörtliche Übersetzung nötig:

Doch du leb wohl und zum Okeanos lenke die Rosse,
Herrin! Ich aber werde tragen meine Sehnsucht, so wie ich mich ihr unterwarf.
Leb wohl, Selanaia, auf glänzendem Thron, lebt wohl, ihr anderen
Gestirne, die ihr den Wagen der ruhigen Nacht geleitet!

Überraschend mündet die von leidenschaftlichem Gefühl geprägte Rede in ein Bild vollkommener Ruhe aus. Dreimal erklingt im Originaltext das Wort χαίρει [chaíre], was »Lebe wohl« und gleichzeitig »freu dich« heißt. Simaithas Stimmung ist umgeschlagen. Nun will sie sich in die Situation schicken, die Sehnsucht ertragen, weil ihr die Einsicht gekommen ist, dass ihr eigenes Handeln sie in diese Lage gebracht hat.

Um diesen plötzlichen Wandel zu erklären, bietet sich ein Blick zurück auf den »Kyklops« an. Polyphem hatte im Gesang ein Heilmittel – φάρμακον [fármakon] – gegen die leidenschaftliche Liebe gefunden – unbewusst und ungewollt –, und genauso erging es dem Mädchen Simaitha. »Es gibt kein anderes Heilmittel gegen den Eros als die Musen« hatte Theokrit geschrieben. Beide Figuren finden dadurch, dass sie ihre Sehnsüchte und ihren seelischen Zustand zum kunstvollen Lied formen, zu einem vernunftgeleiteten Umgang mit ihren Gefühlen, die vorher völlige Herrschaft über ihr Inneres beanspruchten. Beide Male, bei Polyphem und bei Simaitha, kommt der Umschwung plötzlich, in dem Moment, als sie jeweils auf dem seelischen Tiefpunkt angelangt scheinen, Simaitha mit ihren Mordgedanken, der Kyklop mit dem kindischen Plan, es seiner Mutter heimzuzahlen, weil sie ihm nicht hilft. Theokrit hat dem Leser die innere Verbindung der beiden Gedichte auch durch ein Selbstzitat angedeutet. Simaithas Schelte an ihre unaufmerksame Magd am Anfang des Zauberspruchs lautet πᾶ τὰς φρένας ἐκπεπότασαι [pa: ta:s frénas ekpepóta:sai] – »Wohin ist dein Verstand geflogen?« Genauso ruft Polyphem sich selbst zur Besinnung. Selbstzitate wie dieses, in denen eine Formulierung nur einmal und immer in einem ganz anderen Zusammenhang wiederverwendet wird, sind eine Eigenheit Theokrits, der so ein ganzes Netz von Querverbindungen zwischen seinen Gedichten angelegt hat.

Wie kann der Mensch, der von Affekten und Leidenschaften heimgesucht wird, Seelenruhe finden? Das war die Grundfrage der hellenistischen Philosophenschulen, und in diesen Kontext kann man auch Theokrits Dichtungen stellen. Während Stoiker und Epikureer ihr Ideal in einer völligen Freiheit von den Affekten und Emotionen, in »Apathie« und »Ataraxie« sahen, fällt Theokrits Antwort nicht so radikal aus. Für ihn ist erotische Leidenschaft untrennbar verbunden mit der Wahrnehmung des Schönen. Nach den Anfangsworten des 13. Eidyllions bedeutet Eros nichts anderes, als dass uns das Schöne schön zu sein scheint. Dieses Empfinden abzutöten, würde unsere Menschlichkeit verkürzen. Theokrits Anliegen ist also, wie Arbogast Schmitt formuliert, »die von der erotischen Schönheitserfahrung ausgehende Beunruhigung zu mildern und in einen wünschenswerten Zustand zu überführen, ohne dass – wie in einem kalten ethischen Rationalismus – die Empfänglichkeit und das Gefühl für das Schöne unterdrückt werden müsste.« Solche ästhetische Durchformung der Leidenschaft gelingt aber wie jede Kultivierung nur in mühevoller Arbeit. Das griechische Wort dafür ist πόνος [pónos], mit dem Theokrit so wie Kallimachos zugleich auch die Arbeit des Dichtens bezeichnet, eines Dichtens, das dem höchsten künstlerischen Anspruch gerecht wird. Damit findet auch der intensive Gestaltungswille Theokrits seine tiefere Begründung. Dichten nach den Forderungen, die Kallimachos und sein Kreis aufstellten, ist für ihn nicht Kunst um der Kunst willen, sondern eine existentielle Notwendigkeit.

Literaturhinweise:

Theokrits Gedichte. Griechisch und deutsch. Herausgegeben und übersetzt von Bernd Effe. Düsseldorf und Zürich: Artemis und Winkler 1999.

Effe, B. (Hg.): *Theokrit und die griechische Bukolik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986 (= Wege der Forschung 580).

Stanzel, K.-H.: *Liebende Hirten: Theokrits Bukolik und die alexandrinische Poesie*, Stuttgart: Teubner 1995 (= Beiträge zur Altertumskunde 60).

Harder, M.A., R.F. Regtuit & G.C. Wakker (Hg.): *Theocritus*, Groningen: Egbert Forsten 1996 (= Hellenistica Groningana: Proceedings of the Groningen Workshops on Hellenistic Poetry, vol. 2).

Schmitt, A.: *Natur, Dichtung und Eros in der Bukolik Theokrits*, in: A.E. Radke (Hg.), *Candide iudex: Beiträge zur augusteischen Dichtung*, Festschrift für W. Wimmel zum 75. Geburtstag, Stuttgart 1998, 315–324.