

## IRONIE UND SPIEL BEI THEOKRIT?

### I

In einer auch methodisch wichtigen Untersuchung hat Ernst A. Schmidt nachgewiesen, daß die seit Snells Aufsatz: 'Arkadien. Entdeckung einer geistigen Landschaft'<sup>1</sup> geläufige Verbindung der Hirtendichtung Vergils mit der Vorstellung von Arkadien als dem Inbegriff der Sehnsucht nach einem goldenen Zeitalter von einem Mißverständnis der Philologen herrührt, und zwar von einem Mißverständnis, das aus der mangelnden Vertrautheit mit der eigenen Auslegungstradition und ihrer geistesgeschichtlichen Bedingtheit kommt. Diese Verbindung gibt es nämlich nach Schmidt bei Vergil noch gar nicht, sondern sie stammt aus der Rezeption der Antike in der Renaissance. Insbesondere durch die deutsche Klassik – z.B. durch Schillers 'Götter Griechenlands' – hat diese Verbindung weite Verbreitung gefunden, so weite Verbreitung, daß es zu einer gar keiner Prüfung mehr gewürdigten Selbstverständlichkeit wurde, Hirtendichtung, Arkadien und die elegische Sehnsucht nach einem verlorenen Urzustand der Menschheit als zusammengehörig anzusehen<sup>2</sup>.

Das methodisch Aufschlußreiche an dieser Untersuchung Schmidts ist, daß für einen sachangemessenen Zugang zu einem historischen Text eine bloße Methodenreflexion gerade nicht genügt, sondern daß dafür vor allem eine inhaltliche Aufklärung über das aus der eigenen geistesgeschichtlichen Situation entnommene begriffliche Instrumentarium nötig ist.

Es ist ja bekanntlich vor allem die methodische Haltung des Historismus in den Geisteswissenschaften, die dafür verantwortlich ist, daß diese Vorsicht im Umgang mit den Begriffen der eigenen Zeit ganz außer Gebrauch kam, da man glaubte, jeden historischen Gegenstand unmittelbar aus seiner eigenen Zeit heraus rekonstruieren zu können<sup>3</sup>.

Von diesem Mangel ist auch die gegenwärtige Theokritforschung noch weithin bestimmt. Es ist auch hier ein Aufsatz Snells<sup>4</sup>, der die neuere Forschung nachhaltig beeinflusst hat.

<sup>1</sup> B. Snell, Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft, in: Die Entdeckung des Geistes, Göttingen <sup>6</sup>1986, 257-274.

<sup>2</sup> E.A. Schmidt, Arkadien. Abendland und Antike, in: AuA 21, 1975, 36-57; siehe auch U. Töns, Sannazaros Arcadia. Wirkung und Wandlung der vergilischen Ekloge, in: AuA 23, 1977, 143-161.

<sup>3</sup> Siehe dazu die zentralen Sätze Gadamers, Wahrheit und Methode, Tübingen <sup>4</sup>1975, 374 f.

<sup>4</sup> B. Snell, Über das Spielerische bei Kallimachos, in: Entdeckung, 244-256. Trotz seiner grundlegenden Bedeutung für die neuere Forschung ist Snells Ansatz selbst nicht neu,

Theokrit gilt zusammen mit Kallimachos als der Hauptvertreter des neuen Geistes hellenistischer Dichtung, für die das Spielerische, die Suche nach einer überlegen-ironischen Distanz zu den Gegenständen der Darstellung, die halb sentimentale, halb kritische Hinwendung zu den Welten der Kindlichkeit, des Gewöhnlichen, Alltäglichen, des einfachen ländlichen Lebens und zu einer nicht mehr ernst genommenen Erotik in den Mittelpunkt des Interesses gerückt sei.

Ernst-Richard Schwinge spricht in unmittelbarer Berufung auf Snell von der „heiteren Ironie des Relativierens“ bei Theokrit, „eines Relativierens freilich, das nicht wie dort, wo es erstmals zentral wird, bei Euripides, sich [...] aus umfassender Unsicherheit ergibt: Hier resultiert es aus einer daraus schon wieder folgenden Freude am Spielerischen, in dessen Medium allein sich jetzt noch Freiheit authentisch realisiert“<sup>5</sup>. Damit ist behauptet, daß für Theokrit die Bedeutung, die ein Gegenstand von sich selbst her hat, ob er ernst oder lächerlich, erhaben oder gewöhnlich ist usw., keine Rolle mehr spiele. Diese Bedeutung sei schon Euripides unsicher geworden. Für Theokrit sei es daher schon selbstverständlich, sich auf seine Gegenstände gar nicht mehr einzulassen, sie haben nur noch Bedeutung für das Spiel, das er in subjektiver poetischer Willkür mit ihnen spielen wolle.

Man kann es, wenn man diese Bestimmung des geistesgeschichtlichen Orts Theokrits hört, kaum vermeiden, sich an Parallelen in der neueren Literatur erinnert zu fühlen. Denn diese Bestimmung würde kaum anders ausfallen, wenn man etwa die Entwicklung von Heine bis Thomas Mann beschreiben wollte<sup>6</sup>.

Schwinge vertritt mit Äußerungen dieser Art freilich keine Sonderposition<sup>7</sup>; man findet diese Begriffe nicht nur zur Charakterisierung der allgemeinen poetischen Absichten Theokrits, sondern auch zur Erklärung der Bedeutung der einzelnen Textaussagen seiner Gedichte fast durchweg in der gegenwärtigen Forschung angewendet.

Zum Gegenstand einer eigenen Monographie hat die Begriffe Ironie und Humor bei Theokrit vor einiger Zeit Axel E.-A. Horstmann gemacht<sup>8</sup>. Ironie und Humor

sondern bringt nur mit großer Effizienz und Prägnanz lange schon tradierte Interpretationskategorien hellenistischer Dichtung neu auf den Begriff und zur Anwendung. Viel Material zur älteren Wissenschaftsgeschichte jetzt bei R. Kassel, *Die Abgrenzung des Hellenismus in der griechischen Literaturgeschichte*, Berlin/New York 1988. Zu den noch weiter zurückreichenden allgemeinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen siehe auch das Folgende.

<sup>5</sup> E.-R. Schwinge, Theokrits 'Dichterweihe' (Id. 7), in: *Philologus* 118, 1974, 58.

<sup>6</sup> Siehe z. B. W. Preisendanz, *Ironie bei Heine*, in: A. Schaefer (Hg.), *Ironie und Dichtung*, München 1970, 85-112, und P. Böckmann, *Der Widerstreit von Geist und Leben und seine ironische Vermittlung in den Romanen Thomas Manns*, ebd. 143-171. Zum inneren Zusammenhang des neuzeitlichen Ironiebegriffs mit dem Begriff des Spiels siehe v. a. B. Allemann, *Ironie und Dichtung*, Pfullingen<sup>2</sup> 1968.

<sup>7</sup> Eine Auseinandersetzung mit dem intellektuell höchst anspruchsvollen Buch Ernst-Richard Schwinges 'Künstlichkeit der Kunst: Zur Geschichtlichkeit der alexandrinischen Poesie' (München 1986), kann in diesem kleinen Aufsatz nicht angestrebt werden. Es geht lediglich um den Versuch, durch eine genauere Berücksichtigung der wirkungsgeschichtlichen Bedingtheit der eigenen Begriffe zu einer vorsichtigeren und vielleicht historisch zutreffenderen Abgrenzung der Bedeutung von Ironie, Humor und Spiel in der hellenistischen Dichtung beizutragen.

<sup>8</sup> A. E.-A. Horstmann, *Ironie und Humor bei Theokrit*, Meisenheim a. Glan 1976.

gelten Horstmann als die Begriffe, in denen sich die subjektive Einstellung Theokrits zur Wirklichkeit beschreiben lasse. Diese Einstellung sei eine Art „lächelnder Überlegenheit“, die mache, daß Theokrit an einer Aussage über seine Sujets gar nicht interessiert sei. Ihnen gegenüber wahre er immer eine souveräne Freiheit der Distanz, ihm gehe es in erster Linie um das „nur Artifizielle, bloß Gelehrte“, um das Spiel mit der anspruchsvollen Form, um die Möglichkeit, sich als Autor jederzeit vom Gesagten zu distanzieren u. dgl.

Daß diesen Interpretationskategorien gegenüber Vorsicht geboten ist, kann man bereits daran sehen, daß der Begriff von Ironie, dessen Inhalt durch sie genauer umschrieben wird, im antiken Wortgebrauch von Ironie gar keine Entsprechung mehr hat. Ironie ist im antiken Sprachgebrauch – im Sinne der sokratischen Ironie, der Darstellung des *εἰρωνία* bei Theophrast<sup>9</sup> und des Stilmittels der *simulatio*<sup>10</sup> – entweder das absichtliche Verbergen eines Wissens, oder, daß man etwas anderes sagt, als man meint, aber doch so, daß der intelligente Hörer dies erkennen kann<sup>11</sup>. Ironie ist hier also nicht mehr als eine, wie man es genannt hat, „transparente Verstellung“<sup>12</sup>.

Das Wort 'Humor' hat zwar seinen Ursprung in der hippokratischen Säftelehre, es hat in der Antike aber nur die prägnante Wortbedeutung 'Flüssigkeit' und hat seinen spezifisch gegenwärtigen Sinn erst im 18. Jahrhundert in England und Deutschland erhalten. Am ehesten entspricht dem uns geläufigen Begriffsinhalt des Wortes 'Humor' das, was man in der Antike als *γελόιον* bezeichnete<sup>13</sup>.

Für die heute übliche Auffassung von Ironie und Humor in der Literatur, aber ebenso für die Verwendung der Begriffe 'Ironie' und 'Humor' bei der philologischen Beurteilung literarischer Texte ist dagegen die Auffassung von Ironie und Humor maßgeblich geworden, die diese Begriffe vor allem in der literarischen Romantik erfahren haben und die von ihrer antiken Verwendungsweise erheblich abweicht<sup>14</sup>. Für Friedrich Schlegel ist Ironie „die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich überhebt, auch über eigene Kunst, Tugend oder Genialität“<sup>15</sup>.

Diese Deutung des Sinnes von Ironie bildet auch ein bestimmendes Moment der romantischen und nachromantischen Auffassung von Humor. Auch zum Humor gehört im Sinne dieser literarischen Tendenzen die unendliche Freiheit des Dichters gegenüber seiner poetischen Welt, nur daß er diese Freiheit weniger durch kühle Distanz als durch lächelnd heitere Nachsicht beweist, die bereit ist, auch das Kleine,

<sup>9</sup> Siehe Theophrast, Charaktere, 1; O. Ribbeck, Über den Begriff des *εἰρωνία*, in: RhM 31, 1876, 381 ff.; W. Büchner, Über den Begriff der Eironeia, in: Hermes 76, 1941, 339 ff.

<sup>10</sup> Siehe H. Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik, München 1960, I, 302/3.

<sup>11</sup> Siehe Quint. inst. 8, 6, 54; 6, 3, 85.

<sup>12</sup> Siehe B. Allemann, Ironie als literarisches Prinzip, in: Ironie und Dichtung, hg. v. A. Schaefer, München 1970, 29.

<sup>13</sup> Siehe E. Zinn, Elemente des Humors in augusteischer Dichtung, in: Gymnasium 67, 1960, 44.

<sup>14</sup> Siehe dazu v. a. I. Strohschneider-Kohrs, Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung, Tübingen 1960; E. Behler, Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie, Zum Ursprung dieser Begriffe, Darmstadt 1972.

<sup>15</sup> Lyc. Frgm. 42.

Einfache und Unbedeutende zum Gegenstand der poetischen Darstellung zu machen<sup>16</sup>.

Für diese Begriffe von Ironie und Humor ist die durch Kant herbeigeführte sogenannte 'kopernikanische Wende'<sup>17</sup> ausschlaggebend geworden und geliebt: Das, was die Dichter der Romantik, was aber auch Kleist und – in nur noch radikalerer und negativerer Form – die moderne Dichtung überhaupt von der Lehre Kants beeindruckt hat, ist vor allem der Gedanke, daß alles Erkennen und Fühlen, und damit alles poetische Schaffen, auf die Welt des Bewußtseins beschränkt bleibt, so daß es keine Möglichkeit gibt, Übereinstimmung zwischen subjektiver Empfindung und objektiver Wirklichkeit zuverlässig herzustellen. Daher rührt die Konzentration dieser Dichtung auf das rein Subjektive, auf die Schöpfungen des poetischen Geistes und seiner Welt des Scheins, die sich in der Haltung der Ironie kundgibt. Denn die Haltung der Ironie einnehmen meint in diesem Sinne: nur die Art und Weise des subjektiven Spiels mit der Wirklichkeit ernst zu nehmen, das, was diese Wirklichkeit von sich selbst her ist und bedeutet, aber für belanglos zu halten<sup>18</sup>.

Auch die Haltung des Humors hat in dieser Konzentration auf das rein Subjektive ihren Grund. Das Wichtignehmen auch des Unbedeutenden, Kleinen, Lächerlichen und das nachsichtig liebevolle Engagement für diese Gegenstände kommt eben daher, daß die Bedeutung eines literarischen und poetischen Gegenstandes nicht mehr – wie etwa in der Bestimmung des Aristoteles – in der Bedeutsamkeit des Gegenstandes gesehen wird, sondern allein in der Art und Weise, wie der Dichter mit ganz beliebigen Gegenständen umgeht und sie dadurch Bedeutung für sich, für seine subjektiven Empfindungen und Darstellungsinteressen gewinnen läßt.

Ähnlich wie bei dem Hineintragen einer spezifisch neuzeitlichen Arkadiensehnsucht in die Hirtengedichte Vergils liegt daher auch bei der beschriebenen Anwendung der Begriffe Ironie und Humor auf Theokrit der Verdacht nahe, daß ein zur Gewohnheit gewordener und daher auf seine geschichtliche Bedingtheit nicht mehr überprüfter Gebrauch dieser Begriffe dazu führt, nur äußerlich und nur scheinbar verwandte Indizien im Text zum Anlaß zu nehmen, sie in ein einheitliches Theokrit-Bild zu fügen, dessen Kontur nicht von der Aussage des Textes, sondern von der modernen Perspektive, in der er gesehen wird, bestimmt ist.

Ich möchte im folgenden aber nicht versuchen, nur zu zeigen, daß solche Fehler bei der Theokritinterpretation tatsächlich begangen werden, und auch nicht den

<sup>16</sup> Siehe v.a. J. Paul, *Vorschule der Ästhetik*, § 30-33; siehe dazu und zum Sinn des Begriffs 'Humor' in der Literatur der Romantik E. Behler, *Der Ursprung des Begriffs der romantischen Ironie*, in: *Arcadia* 5, 1968, 123/4.

<sup>17</sup> Siehe Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B XVII.

<sup>18</sup> Deshalb ist auch die sokratische Ironie, selbst dann, wenn man sie als einen grundsätzlichen Habitus auffaßt, nicht mit dieser neuzeitlichen Ironiehaltung vergleichbar. Die sokratische Ironie bleibt auch als LebensEinstellung eine „transparente Verstellung“. Indem sie die charakterliche Haltung einer urbanen Bescheidenheit einnimmt (so die Deutung der sokratischen Ironie schon bei Aristoteles, *Nikomachische Ethik* 1127a20-32; siehe ähnlich Cicero, *Brutus* 292 f.; 298 f.; *De oratore* II 269), will sie gerade Einvernehmen mit dem Gesprächspartner oder Leser in der Sache erreichen, nicht in einem transzendentalen Vorbehalt alle Wirklichkeit zu einer 'transzendentalen Buffonerie' machen.

Versuch machen, bei der Interpretation von diesen modernen Begriffen völlig abzu-  
sehen (daß das nicht geht, hat Gadamer hinreichend gezeigt), sondern an der Inter-  
pretation eines Gedichtes unter ausdrücklicher Berücksichtigung der Inhalte dieser  
modernen Begriffe prüfen, wieweit ihre Anwendung tatsächlich berechtigt ist und  
wo diese Begriffe modifiziert werden müssen, um in historisch angemessener Weise  
zur Auslegung des Textes dienen zu können.

## II

Zu den zentralen Themen Theokrits gehört das Thema Eros<sup>19</sup>. In der Art, wie  
Theokrit mit diesem Thema umgeht, fehle allerdings meist, so wird immer wieder  
festgestellt, jedes tiefe, echte Gefühl, auch die Liebe werde bei Theokrit „mit einer  
Distanz behandelt, die jegliche erotische Ergriffenheit desillusionierend ironisiert“<sup>20</sup>.

Als exemplarisch für diese Ironisierung des Themas Eros gilt das 11. Idyll, in  
dem Theokrit die Art und Weise vorführt, wie sich Polyphem durch ein Lied von  
seiner unglücklichen Liebe zu der schönen Galatea geheilt hat. Nach Horstmann, Ott  
und vielen anderen<sup>21</sup> ist das verliebte Gebaren des tolpatschigen Polyphem für  
Theokrit vor allem Anlaß zu „vergnüglichem Spott“, für ein „ästhetisches Spiel“  
oder einen „literarischen Spaß“. Obwohl Theokrit sogar Wert darauf lege, zu zeigen,  
daß es Polyphem mit seinen Bemühungen bitterer Ernst sei, verstehe er es als alex-  
andrinischer Dichter doch, „immer den Abstand des Beobachters zu halten“ und so  
die mißlungenen Versuche des Kyklopen, sich gegen den Eros zu behaupten, zum  
literarischen Amusement für den Leser zu machen.

Daß Theokrit diesen – etwa für Thomas Mann typischen – ironischen, im in-  
nersten unbeteiligten Abstand des bloßen Beobachters nicht sucht, beweist aber  
allein die Einleitung dieses Gedichts.

Denn Theokrit gibt in diesen Versen ausdrücklich kund, daß er an dem Vorge-  
hen des Polyphem ein eigenes, unmittelbares Interesse hat. Theokrit wendet sich in

<sup>19</sup> Siehe dazu v. a. Y. Furusawa, Eros und Seelenruhe in den Thalysien Theokrits, Würz-  
burg 1980, v. a. 73-91; dort auch zum grundsätzlichen Zusammenhang von Eros und Bukolik, so  
daß man sagen kann, daß die Auseinandersetzung mit dem – grundsätzlich – als 'unglücklich'  
empfundenen Eros und seine Überführung in einen dichterisch gestalteten Habitus gattungskon-  
stitutiv für die Bukolik Theokrits ist. Siehe dazu auch die wichtigen Untersuchungen von Ernst  
A. Schmidt, Bukolik und Utopie, Zur Frage nach dem Utopischen in der antiken Hirtenpoesie,  
in: Utopieforschung, Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie, Band 2, hg. von Wil-  
helm Voßkamp, Stuttgart 1982, 21-36; ders., Der göttliche Ziegenhirt, Analyse des fünften  
Idylls als Beitrag zu Theokrits bukolischer Technik, in: Hermes 102, 1974, 207-243, v. a. 224,  
243, und ders., Die Leiden des verliebten Daphnis, in: Hermes 96, 1968, 539-552 (darin die  
wichtige Deutung des ersten Idylls als Programmgedicht einer die unglückliche 'Ziegenliebe' der  
Hirten und dichterisches Singen verbindenden Gattung).

<sup>20</sup> Siehe E. – R. Schwinge, Theokrits 'Dichterweihe', 57.

<sup>21</sup> Siehe Horstmann, Ironie und Humor bei Theokrit, 80 ff.; U. Ott, Die Kunst des Gegen-  
satzes in Theokrits Hirtengedichten, Hildesheim/New York 1969, 90 ff.; H. Dörrie, Die schöne  
Galatea, München 1968, 30, der von dem „Vergnügen an der Gegenüberstellung des Grob-  
schlächtigen und der Schönen“ spricht.

der Einleitung nämlich an seinen Freund, den Arzt Nikias, um sich von ihm bestätigen zu lassen, daß die musische Beschäftigung das einzige Heilmittel gegen den Eros sei. Dieses Mittel nämlich sei ein *κούφον* und *ἀδύ* für den Menschen, es sei aber nicht leicht zu finden.

Mit seiner Hilfe habe vormals 'unser Polyphem' sein Liebespathos zu Galatea aufs leichteste ertragen<sup>22</sup>. Auf diese Feststellung folgt bei Theokrit das Lied, mit dem sich Polyphem sein Liebesleid leicht gemacht habe. Daran schließt Theokrit noch einmal die gleiche Feststellung: so also sei Polyphem Herr über seinen Eros geworden, *μουσισδων*, durch musische Betätigung, und er habe seinen Zustand dadurch leichter ertragen, als wenn er viel Geld (zur Heilung) ausgegeben hätte<sup>23</sup>.

Das Vorgehen des Polyphem hat für Theokrit also exemplarische Bedeutung für ein allgemeines Anliegen. Ein Grund dafür, daß es Theokrit mit diesem Anliegen nicht ernst gewesen sei, liegt im Wortlaut des Textes nicht vor. Dieser Eindruck entsteht lediglich daraus, daß man glaubt, Theokrit habe es durch das komische Gebaren des Kyklopen persifliert.

Diese Ansicht scheint der angesprochene Nikias allerdings nicht geteilt zu haben. In seiner Antwort nämlich, von der uns durch die Scholien die ersten zwei Verse überliefert sind, sagt er: Wahr ist, was du gesagt hast, Theokritos, denn die Eroten haben viele zu Dichtern gemacht, die zuvor amüsisch waren<sup>24</sup>.

Verwunderlicherweise wird in der Forschung, so z. B. von Gow, behauptet, diese beiden Verse hätten keine logische Beziehung zu der These Theokrits<sup>25</sup>. Diese Beziehung wird aber leicht klar, wenn man die in diesem Fall eigentlich selbstverständliche Voraussetzung macht, daß Nikias bei den „zuvor Amüsischen“ vor allem an den an Eros 'erkrankten' Polyphem denkt. Nikias will mit dem Hinweis darauf, daß sogar ein Polyphem durch die Liebe zum Dichter wurde, die Wahrheit der These Theokrits bestätigen, daß man sich gegen den Eros überhaupt nur mit Hilfe der Musen helfen könne. Denn wenn Eros sogar das Widernatürliche zuwege bringt, den Amüsischen musisch zu machen, dann bezeugt das aufs evidenteste, daß die Heilung der Krankheit Eros überhaupt nur mit Hilfe der Musen- (und nicht etwa der medizinischen Heil-)Kunst möglich ist.

Für die hier verfolgte Frage ist aber vor allem wichtig, daß Nikias in diesen Sätzen bestätigt, daß Polyphem durch die Eroten wirklich zum Dichter geworden sei, d. h. daß er den Erfolg der musischen Versuche des Polyphem bestätigt: Polyphems Gesang ist für ihn wirklich ein Beispiel für die Wirksamkeit der Dichtung als Heilmittel gegen die Liebe. Dies ist zwar ein Urteil, das zu dem homerischen Polyphembild nicht gut paßt, daraus darf man aber nicht folgern, daß es gar nicht ernstgemeint sein könne.

<sup>22</sup> Id. 11,1-9.

<sup>23</sup> Id. 11,80 f.

<sup>24</sup> Siehe Scholia in Theocritum vetera, zu XI, b (= Wendel, S. 240).

<sup>25</sup> Siehe A. S. F. Gow, Theocritus, II: Commentary, Cambridge 1952, 208/9.

Wie wahrscheinlich es ist, daß Polyphems Verhalten als eine gelungene dichterische Betätigung angesehen werden soll, belegt auch ein Epigramm des Kallimachos, in dem Kallimachos Polyphem sogar zum *πρῶτος εὑρητής*, zum ersten Erfinder des Gesangs als Bezauberungsmittel gegen die Liebe macht:

ὡς ἀγαθὸν Πολύφημος ἀνεύρατο τὰν ἐπαιδᾶν  
τῶραμένῳ· ναὶ Γᾶν, οὐκ ἀμαθῆς ὁ Κύκλωψ.<sup>26</sup>

Polyphem als Beispiel für die Bewältigung des Eros durch Dichtung, das ist für die Zeit Theokrits also keine überraschend komische, sondern eine geläufige Vorstellung.

Aber auch das angeblich komische, sprunghaft wirre, tölpelhafte Gebaren, das Polyphem in seinem Lied selbst zeigen soll, darf nicht ungeprüft und von vornherein auf die angeblich „komische Diskrepanz“ zurückgeführt werden, die in der Vorstellung liegt, daß ein so ungeschlachter Kerl wie Polyphem als verliebt dargestellt wird<sup>27</sup>.

Polyphems Eros wird in den einleitenden Versen ausdrücklich als ein echter Liebeswahnsinn<sup>28</sup> charakterisiert. Wie in einer Krankheitsdiagnose stellt Theokrit die pathologischen Anzeichen seines Eros heraus und betont, daß Polyphems Eros nicht bloß Tändelei war<sup>29</sup>. Bevor man Polyphems sonderbares Verhalten der Komik seiner Gestalt zuschreibt, ist daher zu prüfen, ob dieses Verhalten nicht vielmehr in der Krankheit seines Liebespathos seine Erklärung findet. Der verliebte Polyphem wäre dann nicht Beispiel für den komischen Kontrast von Liebe und Tölpelhaftigkeit, sondern für die tragische Lächerlichkeit, in die Eros den Menschen grundsätzlich treibt<sup>30</sup>. Das ist dann eine Lächerlichkeit, die von Theokrit gerade nicht lächerlich gemacht, sondern ernst genommen wird, von der er sich nicht ironisch distanzieren, sondern von der er sich mitbetroffen weiß<sup>31</sup>.

Das wichtigste Argument, mit dem man die Tendenz einer ironisch-komischen Darstellung des Polyphem beweisen wollte, ist, daß sich alle seine Äußerungen als leicht durchschaubare Selbsttäuschungen entlarven lassen<sup>32</sup>. So zeige er sich z.B.

<sup>26</sup> Siehe Kallimachos, ep. 46 (Pfeiffer).

<sup>27</sup> Siehe dazu u.a. auch H. Beckby, Die griechischen Bukoliker, Meisenheim a. Glan 1975, 432-435 (BKPh 49).

<sup>28</sup> Id. 11,11: *ὄρθαι μανίαί.*

<sup>29</sup> Id. 11,10-16.

<sup>30</sup> Siehe E. A. Schmidt, Die Leiden des verliebten Daphnis (s. oben Anm. 18).

<sup>31</sup> Die Tatsache, daß Polyphem unschön ist, – und Polyphem selbst zeigt sich in seinem Lied dessen bewußt, daß darin der eigentliche Grund liegt, warum Galatea ihn nicht wiederliebt, – macht ihn im Sinn der Liebesauffassung, die sich bei Theokrit durchgängig nachweisen läßt, geradezu zum Prototyp des Verliebten. Denn der schöne Knabe oder das schöne Mädchen in der Blüte ihrer Jugend lieben nicht, erst der, der selbst die Schönheit verloren hat, wird zum Liebhaber (in diesem Sinn weist der Liebhaber seinen Geliebten auf die Vergänglichkeit der Knabenschönheit in Idyll 23, 28-33 hin. Auch für ihn wird der Augenblick kommen, in dem er selbst lieben und bittere Tränen vergießen wird. Siehe ähnlich Idyll 27, 8 ff.), weil es nach einer Aussage des 12. Idylls (Vers 12-16) im Verhältnis Liebender – Geliebter grundsätzlich keine Gegenseitigkeit gibt. Das wäre nur in der Wiederkehr eines goldenen Zeitalters möglich.

<sup>32</sup> Siehe z.B. Horstmann, Ironie und Humor bei Theokrit, 88-102 (mit viel Literatur).

V. 30 noch bewußt, daß er wegen seiner Häßlichkeit Galatea nicht gefalle, kurz darauf bilde er sich in „naivem Selbstbewußtsein“ schon wieder ein, seine Nachteile durch seinen Reichtum wieder aufwiegen zu können. Er glaube sogar (45-49), Galatea mit einer bukolischen Idylle verlocken zu können, ohne zu bedenken, daß für Galatea ein *locus amoenus* auf dem Land gänzlich unattraktiv sei, so daß seine Offerte von vornherein keine Aussicht auf Erfolg habe<sup>33</sup>.

Als ein weiterer Beweis für die ironische Distanz Theokrits gegen die Verliebtheit des Polyphem gelten Horstmann<sup>34</sup> (und anderen) die Homeranspielungen dieses Gedichts, die er als parodistisch auffaßt. Für das homerkundige Publikum werde die Komik des Angebots des Polyphem, etwa, Galatea dürfe ihm sogar sein Auge blenden, zum „literarischen Spaß“. Durch „solch feine Ironie des alexandrinischen Dichters“ werde Polyphem aus der „unmittelbaren Nähe“, aus der lebendigen, aktuellen Beteiligung des Lesers an seinem Geschick zurückverwiesen in den Bereich des literarischen Mythos, er werde verfremdet zu einem bloß zitierten Gegenstand der Literatur.

Anders als bei der Beurteilung der 'komischen' Selbsttäuschungen Polyphems – auf die ich gleich zu sprechen komme – ist es bei dieser Auswertung der Homeranspielungen Theokrits von vornherein klar, daß sie eine unzulässige Übertragung des modernen Ironiebegriffs ist. Das literarische Zitat als ein Mittel der Verfremdung, durch das ein äußerlich realitätsgetreu geschilderter Gegenstand oder Vorgang vom gebildeten Leser als etwas bloß Fiktionales erkannt werden soll, ist ein eigentümliches Stilmittel neuzeitlicher Formen der literarischen Ironie, für die der radikale Zweifel, ob Realität überhaupt noch dichterisch erfäßbar und darstellbar sei, Voraussetzung ist<sup>35</sup>.

Daß eine Reminiszenz an bereits geprägte Literatur bei Theokrit die gleiche Aufgabe haben könnte, ist daher ganz unwahrscheinlich. Durch die bloße Erinnerung an seine Geschichte bei Homer wird Polyphem für den Leser keineswegs zu einer unwirklichen, rein literarischen Figur. Außerdem ist Polyphem ohnehin keine Gestalt der alltäglichen Wirklichkeit, sondern eine Gestalt des Mythos. Wenn die Anspielung an bereits dichterisch geformten Mythos Beweis für die Absicht einer ironischen Verfremdung wäre, müßte die ganze griechische Tragödie blanke Ironie sein.

Die wirkliche Aufgabe, die die Homerreminiszenz der Vv. 50-53 erfüllt, ist uns schwer zu bestimmen. Polyphem sagt, zu Galatea gewendet: Wenn ich selbst dir jedoch allzu zottig erscheine: hier sind Scheite von Eichenholz und unermüdliche Glut unter der Asche; und verbrannt zu werden von dir an der Seele mag ich aushalten, und auch an dem einen Auge, neben dem ich nichts Süßeres habe.

Dieses Ansinnen könnte man gar nicht in seinem ganzen Gewicht verstehen, wenn man Polyphems Geschichte bei Homer nicht kenne. Denn nur von daher

<sup>33</sup> Siehe Horstmann (oben Anm. 32) 84-90.

<sup>34</sup> Ebd. 90 ff.

<sup>35</sup> Siehe die wichtige Untersuchung Hermann Meyers, Das Zitat in der Erzählkunst, Stuttgart<sup>2</sup> 1967.



wird klar, daß der Verlust des Auges das Schrecklichste ist, was Polyphem unentwegt fürchtet, da ihm dieses Schicksal von dem Seher Telemos vorhergesagt ist<sup>36</sup>. Diese Geschichte erzählt Theokrit nicht noch einmal, sondern setzt das Wissen davon bei seinem Leser voraus. Die Anspielung dient Theokrit also dazu, die innere Situation, aus der heraus Polyphem spricht und das Ausmaß des Opfers, zu dem er bereit ist, deutlich zu machen, durch sie wird das Bild, das der Leser von Polyphem gewinnen soll, ergänzt, es gewinnt Kontur und Gestalt, aber es wird nicht verfremdet.

Zur Beurteilung dessen, was Theokrit an den offenkundigen Selbsttäuschungen des Polyphem zeigen will, ist ein kurzer Blick über das 11. Idyll hinaus nötig. Das Getäuschtwerden durch den Eros gehört nämlich, abgesehen davon, daß es ein Gemeinplatz seit Homer ist, zu den ständigen Motiven theokritischer Liebesdarstellung. Besonders aufschlußreich für Theokrits Standpunkt ist ein Gespräch, das er einen Verliebten (im 30. Idyll) mit seinem Thymos führen läßt. Auf die vielen Schimpfworte, die der Verliebte seinem Thymos gibt, weil dieser immer dem Eros nachgegeben habe, antwortet der Thymos schließlich: sich einzubilden, man könne den Eros besiegen, heiße nicht weniger, als sich einbilden, man sei in der Lage, im Blick zum Himmel zu erfassen, wievielmals neun Sterne dort sind. Eros, der *δολομάχανος*, habe sogar den *μέγας νόος* des Zeus und Aphrodite getäuscht. Daher werde der Mensch, das ephemere Wesen (*φύλλον ἐπάμερον*), in seiner Kurzsichtigkeit immer wieder vom Eros übertölpelt<sup>37</sup>.

Die Tatsache, daß man vom Eros immer wieder getäuscht wird, liegt nach den eindeutigen Aussagen der Gedichte Theokrits nicht an der Lächerlichkeit verliebter Personen, nicht an ihrer subjektiven Unfähigkeit, die Realität richtig zu sehen, sondern es liegt in der Natur und dem Wesen des Eros selbst begründet, der so listenreich ist, daß er selbst Zeus zu verblenden vermochte<sup>38</sup>.

Durch diese Einsicht werden die Versuche, sich durch richtige musische Betätigung vom Eros zu heilen, freilich nicht überflüssig oder unnötig gemacht, so daß diese Versuche nur als ein Spiel des ironischen Dichters um seiner selbst willen gelten müßten. Das, was diese Einsicht tatsächlich bewirkt, ist die Erkenntnis der Beschränktheit des Menschen, sie bewahrt ihn vor der Überheblichkeit, die Listen des Eros völlig durchschauen und sich endgültig vor ihm schützen zu können.

Die Einsicht, auf die es Theokrit dabei fast immer in erster Linie ankommt, ist die Erkenntnis der *ἀνία*, der Widerwärtigkeiten, die der Eros dem Menschen verursacht, eine Erfahrung, die durchweg bei Theokrit in dem vergeblichen Bemühen gewonnen wird, sich Erfüllung oder Linderung seines Eros zu verschaffen<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Siehe Od. 9,506-521.

<sup>37</sup> Siehe Id. 30,25-32.

<sup>38</sup> Siehe dazu Furusawa, Eros und Seelenruhe in den Thalysien Theokrits, 82-91.

<sup>39</sup> Siehe v.a. E. A. Schmidt, Die Leiden des verliebten Daphnis (s. oben Anm. 18).

Mit der Einsicht in die *ἀνία*, die ihm sein Eros einbringt, endet auch Polyphems Bemühen um Galatea, und das führt unmittelbar zu seiner Heilung: mit der Frage *ὦ Κύκλωψ Κύκλωψ, πᾶ τὰς φρένας ἐκπεπότασαι*<sup>40</sup>, wendet er sich unvermittelt von Galatea ab und wendet sich solchen Möglichkeiten zu, von denen er glaubt, daß sie ihm wirklich zu Gebote stehen.

Zur Erklärung dieses merkwürdig plötzlichen Umschwungs hat man in der Forschung zwei Vorschläge gemacht: entweder man glaubt, daß sich Polyphem mit seiner Frage endgültig der Sprödigkeit der Meerjungfrau bewußt werde und sich aus der Sentimentalität ins tätige Leben zurückrufe – dies ist etwa die Position Erbses<sup>41</sup> –, oder man versteht diese Verse als den Punkt, wo Polyphem sich endgültig seiner Affekte entladen und sozusagen abreagiert hat. Von einer wirklichen Selbsterkenntnis Polyphems könne nämlich gar keine Rede sein, da er sich ja nur durch eine neue Selbsttäuschung rette, wenn er sich einbilde, auf dem Land bei den Mädchen begehrt zu sein<sup>42</sup>.

Beide Lösungen gehen aus mehreren Gründen am genauen Sinn des Textes vorbei, vor allem aber deshalb, weil das Singen des Polyphem weder ein bloßer Bewußtseinsvorgang ist noch ein bloßes Entladen von Affekten. Es ist nicht nur ein Weg zur Selbsterkenntnis, denn es ist ja dargestellt als ein Besingen und Bezaubern des erotischen Banns, in dem sich Polyphem befindet, also als etwas, was auch, ja besonders auf den Affekt des Polyphem einwirkt. Es ist deshalb aber auch keine bloß emotionale Selbstbeeinflussung, denn Polyphem geht, entgegen der Behauptung, seine Gedanken seien wirr und sprunghaft, ganz vernünftig und sinnvoll vor:

Mit der Einsicht, durch die Polyphem nach der Ansicht vieler Erklärer am Ende endlich wieder zu sich kommen soll, mit der Einsicht nämlich, daß die spröde Meerjungfrau ihn nicht erhören will, beginnt Polyphem seinen Gesang: „Warum stößt du den Liebenden zurück?“<sup>43</sup> ist seine erste Frage, und dann: „Warum fliehst du wie ein Schaf, wenn es den Wolf erblickt?“<sup>44</sup> Schließlich die Feststellung: „Dich kümmerst meine Liebe zu dir, beim Zeus, überhaupt nicht“<sup>45</sup>. Ja, Polyphem weiß auch, warum ihn Galatea meidet: weil er häßlich ist<sup>46</sup>.

Daß Polyphem trotz dieser Einsicht nicht von seiner Liebe zu Galatea geheilt ist, liegt nicht daran, daß sie ihm nicht klar genug vor Augen stünde, sondern daß ihm dennoch die Wirkung der Schönheit Galateas auf ihn ganz gegenwärtig ist und ihn nicht losläßt: Die Lieblichkeit ihres Anblicks<sup>47</sup>, der Reiz der ersten Begegnung

<sup>40</sup> Id. 11,72.

<sup>41</sup> Siehe H. Erbse, Dichtkunst und Medizin in Theokrits 11. Idyll, in: *MusHelv* 22, 1965, 232 ff.

<sup>42</sup> Siehe Horstmann, Ironie und Humor, 102-104.

<sup>43</sup> Id. 11,19.

<sup>44</sup> Id. 11,24.

<sup>45</sup> Id. 11,29.

<sup>46</sup> Id. 11,30-33.

<sup>47</sup> Id. 11,20/21.

zusammen mit der Mutter<sup>48</sup>, und manchmal später noch eine kurze Gelegenheit, sie zu sehen: davon kann er den Sinn nicht abwenden<sup>49</sup>, und deshalb versucht er, angefangen von seinem Reichtum bis hin zu dem Angebot absoluter Willfährigkeit, alles aufzubieten, womit er den Mangel an eigener Schönheit wettmachen könnte<sup>50</sup>. Mit einem Ausruf des Schmerzes beendet Polyphem diesen vergeblichen Versuch<sup>51</sup> und kommt schließlich auf seine Mutter zurück, durch die er mit Galatea bekannt geworden war: sie aber hat weder ihn fähig gemacht, im Meer zu leben, noch verliert sie ein gutes Wort für ihn bei Galatea, obwohl sie sieht, wie er Tag für Tag dünner und magerer wird. Ihr will er daher sagen, daß er das Schütteln am Kopf und an beiden Füßen habe, damit sie sich härmte, da er doch auch selbst voll Harm sei<sup>52</sup>.

Mit der Feststellung, „wohin ist mir der Verstand entfliegen?“ kommt Polyphem zu sich, und das heißt: er kommt zu sich, weil er es durch und durch erprobt und erfahren hat, daß es für ihn trotz Aufbietung aller seiner Möglichkeiten den körperlichen und seelischen Untergang, ja die Erniedrigung bis zur Lächerlichkeit bedeutet, wenn er sich seinem Verlangen nach der Schönheit Galateas überläßt. Die Einsicht, die ihn wieder zu Verstand bringt, ist, mit anderen Worten: daß ihm sein Verlangen nach Schönerem nur Unschönes einbringt (*ἀνῶμαι*)<sup>53</sup>.

Daß er zu dieser Einsicht durch musische Betätigung gekommen sei, heißt aber nicht, daß er sich sein Unglück sozusagen von der Seele geschrieben hat – in diesem Sinne versteht man die Intention dieses Gedichts meistens: Nikias, an den sich Theokrit zu Beginn und am Ende wendet, solle wie Polyphem seinen Eros durch ein Gedicht heilen –, die musische Betätigung des Polyphem besteht ja offenbar darin, daß er sein Liebespathos im Lied richtig, das heißt, mit einem richtigen Sinn für die Wirkung des Eros, von Anfang bis zum Ende durchlebt und so nicht nur zu einer abstrakten Erkenntnis, sondern zu einer wirklichen, ihn ganz ergreifenden Erfahrung über die Widrigkeit dieses Eros für ihn kommt.

Diese Art musischer Erfahrung wird in dem geläufigen modernen Gegensatz von Einsicht und Leidenschaft nur höchst ungenügend erfaßt. Denn weder ist Polyphems Lied ein bloß abstrakter Reflexionsprozeß noch – wie sich gezeigt hat – ein bloß irrational chaotisches Sich-Ausleben des Affekts, sondern es ist ein erkennendes, das heißt, planvolles, alle in der Sache liegenden Möglichkeiten aufspürendes Durchempfinden seiner Situation, so daß die Möglichkeit der Heilung ihm zuletzt nicht nur wie ein bloßes Vorstellungsbild gegenwärtig ist, sondern eine sein ganzes Empfinden durchdringende Erfahrung davon ist, daß das, was ihm der Eros als schön vor Augen stellt, für ihn etwas durch und durch Unschönes ist<sup>54</sup>.

<sup>48</sup> Id. 11,25-27.

<sup>49</sup> Id. 11,28/29.

<sup>50</sup> Id. 11,31-53.

<sup>51</sup> Id. 11,54.

<sup>52</sup> Id. 11,67-71.

<sup>53</sup> Id. 11,71.

<sup>54</sup> Mit dieser primär negativen, befreienden, kathartischen Wirkung des Musischen läßt Theokrit das 11. Idyll enden. Es zeigt aber eine ganze Reihe von Partien aus anderen Gedichten,

Die Tatsache, daß in der Art, wie Polyphem mit dem Heilmittel der Musenkunst „Herr über seinen Eros“ wird, auch am Ende noch ein kleiner Selbstbetrug steckt, kann darauf hinführen, in welchem Sinn man tatsächlich den Begriff Ironie zu Recht auf die Gedichte Theokrits anwenden kann: Ironisch sind diese Gedichte nicht, weil sie sich auf die Realität nicht wirklich einlassen, ihr nur spielerisch begegnen, sondern weil in ihnen die Endlichkeit und Erfolglosigkeit aller menschlichen Bemühungen nie aus den Augen gelassen wird. Deshalb werden auch die angestrengtesten und raffiniertesten menschlichen Unternehmungen von Theokrit nie in sturem Ernst behandelt, sondern mit dem lächelnden Wissen dessen, der zwar den Wert richtiger musischer Betätigung kennt und schätzt, der ihn aber nie überschätzt.

In diesem Sinn kann man diese Art des Dichtens dann auch mit Recht ein Spiel nennen. Aber man sollte, wenn man das tut, die klare Differenz zwischen dem gemeinten Sinn dieses Begriffs von Spiel von einem spezifisch modernen Gebrauch beachten. Denn es geht hier ganz sicher nicht um den spielerischen Selbstgenuß des dichterischen Subjekts, das Spiel ist nicht Ausdruck einer autonomen Überhebung des schöpferischen Subjekts über eine (angeblich) noch naive Nachahmung der Natur; – in der Einsicht, daß auch der gelungene dichterische *πόνος* nur ein Spiel ist, liegt vielmehr das Zugeständnis, daß die Wirklichkeit, und das heißt hier eben die Wirklichkeit des Eros, sich der Verfügungsmacht des Menschen entzieht. Das Spielerische ist also Ausdruck gerade der (grundsätzlichen) Unterlegenheit des Menschen, nicht Ausdruck des Gefühls einer Überlegenheit des Subjekts über die von ihm ironisch gestaltete Wirklichkeit. Von diesem Gefühl unterscheidet sich das Spielerische bei Theokrit aber auch noch dadurch, daß es nicht radikal ist. Eine ironisch-spielerische Anerkenntnis der eigenen Unterlegenheit ist eben kein Gefühl einer absoluten Ausgeliefertheit, sondern setzt die Überzeugung voraus, daß es sinnvoll, ja daß es schön und angenehm ist, sich in musischer Weise an der Bewältigung des Unschönen zu erproben. Wenn man das bestreiten wollte, müßte man zugleich behaupten, daß Theokrit seine eigene Dichtung für ein von vornherein sinnloses, weil das desillusionierte Wissen um die grundsätzliche Erfolglosigkeit aller dichterischen ‘Wirklichkeitsbewältigung’ nur spielerisch-ironisch kaschierendes Unternehmen gehalten habe.

Mainz

Arbogast Schmitt

insbesondere aus dem 7. Idyll, daß Theokrit der musischen Betätigung auch noch eine andere, positive Funktion zuerkennt: die Überführung des unruhigen, unschönen, erotischen Umgetriebenseins von dem Verlangen nach dem Schönen in eine heitere, angenehme Gestaltung schöner Erfahrungen und Erkenntnisse durch den *πόνος*, durch die mit sorgfältiger Mühe erarbeitete und dann als leicht und angenehm sich erweisende ordnende Kraft des Musischen.