

HELLENISTICA GRONINGANA

MONOGRAPHS
Editorial Board:

M.A. Harder
R.F. Regtuit
G.C. Wakker

Advisory Board:

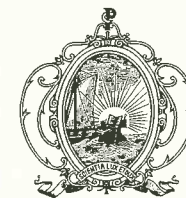
K. Gutzwiller, Cincinnati, OH
R.L. Hunter, Cambridge
A. Köhnken, Münster
R.F. Thomas, Cambridge, Mass.
F. Williams, Belfast

1. **M.A. Harder, R.F. Regtuit, G.C. Wakker**, *Callimachus*, 1993.
2. **M.A. Harder, R.F. Regtuit, G.C. Wakker**, *Theocritus*, 1996.
3. **M.A. Harder, R.F. Regtuit, G.C. Wakker**, *Genre in Hellenistic Poetry*, 1998.
4. **M.A. Harder, R.F. Regtuit, G.C. Wakker**, *Apollonius Rhodius*, 2000.
5. **L. Rossi**, *The Epigrams Ascribed to Theocritus: A Method of Approach*, 2001.
6. **M.A. Harder, R.F. Regtuit, G.C. Wakker**, *Hellenistic Epigrams*, 2002.
7. **M.A. Harder, R.F. Regtuit, G.C. Wakker**, *Callimachus II*, 2004.
8. **G. Berkowitz**, *Semi-Public Narration in Apollonius' Argonautica*, 2004.
9. **A. Ambühl**, *Kinder und junge Helden. Innovative Aspekte des Umgangs mit der literarischen Tradition bei Kallimachos*, 2005.
10. **J.S. Bruss**, *Hidden Presences. Monuments, Gravesites, and Corpses in Greek Funerary Epigram*, 2005.

BEYOND THE CANON

Edited by

M.A. HARDER
R.F. REGTUIT
G.C. WAKKER



PEETERS
LEUVEN – PARIS – DUDLEY, MA
2006



45016

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Groningen Workshops on Hellenistic Poetry (7th: 2004: Groningen, Netherlands)
Beyond the canon / edited by M.A. Harder, R.F. Regtuit, G.C. Wakker.
p. cm. -- (Hellenistica Groningana; v. 11)
Papers originally presented at the 7th Groningen Workshop on Hellenistic Poetry
(2004).

Includes bibliographical references and index.

Articles in English and German; 1 in French.

ISBN 90-429-1813-6 (alk. paper)

I. Greek poetry, Hellenistic--History and criticism--Congresses. I. Harder, Annette. II. Regtuit, R.F. (Remco F.) III. Wakker, G.C. IV. Title.

PA3082.G76 2006

881'.0109--dc22

2006045835

H 2935

© 2006 – Peeters – Bondgenotenlaan 153 – B-3000 Leuven – Belgium

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any forms or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior written permission of the holder of the copyright.

ISBN-10 90-429-1813-6

ISBN-13 9789042918139

D. 2006/0602/101

Universität Tübingen
Philologisches Seminar
72074 Tübingen, Wilhelmstr. 36

PREFACE

In 1992 the Department of Classics in the University of Groningen started a series of 'Workshops on Hellenistic Poetry', to be held every two years. The format of these workshops is that the papers offered by the speakers are circulated to the participants in the workshop well in advance of the actual meeting, so that during the workshop there is ample opportunity for detailed and informed discussion. Some workshops have been devoted to individual authors, others to wider aspects of Hellenistic poetry, such as the implications of developments in modern literary criticism for research on genre. The workshops are informed by a keen awareness of the contribution that linguistic studies can make to the interpretation of texts, and of the importance of relating the social and cultural background of Hellenistic poetry to literary questions of form and content. The workshops are also designed to enable and encourage young scholars and research students to present their research. The proceedings of the workshops are published in the series *Hellenistica Groningana*. The first such workshop, on Callimachus, was held in 1992; the second, on Theocritus, in 1994; the third, on genre in Hellenistic poetry, in 1996; the fourth, on Apollonius Rhodius, in 1998; the fifth, on Hellenistic epigrams, in 2000; the sixth, again on Callimachus, in 2002. The workshops are now recognized as a valuable meeting-place for scholars working on the Hellenistic period, and a forum where information is exchanged, interpretations are tested, and ideas evolve.

After a number of workshops devoted largely to the major Hellenistic poets it was felt that it was time to explore what the poets 'beyond the canon' of Callimachus, Theocritus and Apollonius Rhodius had to offer and to discuss questions of canonicity in Hellenistic poetry on a more general level. It became clear quite quickly that there was a great deal of interest in this subject and the offer of papers was so large that the workshop was extended to incorporate as many of them as possible. This interest is reflected in the present volume, which is also somewhat bigger than usual.

A number of papers are devoted to the mimiambos of Herondas. Within the larger framework of the problem of non-verbal action in drama Anja Bettenworth shows how in the rendering of non-verbal actions in Herondas usually the more powerful character comments on the actions of another person from a position of superiority, instructing and criticizing

- Livrea, E., 1971, "Su Apollonio Rodio, Nicandro e Nonno", *RFIC* 99, 59-60 (= Id., *Studia Hellenistica*. Florence 1991, I 27-28)
- , 1973a, *Apollonii Rhodii Argonauticon liber IV*. Florence
- , 1973b, *Dionysii Bassaricon et Gigantiadis fragmenta*. Rome
- Magnelli, E., 1995, "Le norme del secondo piede dell'esametro nei poeti ellenistici e il comportamento della 'parola metrica'", *MD* 35, 135-164
- , 2002, *Studi su Euforione*. Rome
- , 2004, "Monosillabo finale e parola metrica da Omero all'età ellenistica". In: E. Di Lorenzo (ed.), *L'esametro greco e latino: analisi, problemi e prospettive*. Naples, 17-32
- Massimilla, G., 1996, *Callimaco. Aitia: libri primo e secondo*. Pisa
- , 2000, "Nuovi elementi per la cronologia di Nicandro". In: R. Pretagostini (ed.), *La letteratura ellenistica. Problemi e prospettive di ricerca*. Rome, 127-137
- McLennan, G.R., 1977, *Callimachus. Hymn to Zeus*. Rome
- Mineur, W.H., 1984, *Callimachus. Hymn to Delos*. Leiden
- Musti, D., 2001, "Punti fermi e prospettive di ricerca sulla cronologia della Alessandra di Licofrone". In: L. Braccisi (ed.), *Hesperia 14. Studi sulla grecità di Occidente*. Rome, 201-226
- Nisetich, F., 2001, *The Poems of Callimachus*. Oxford
- Oikonomakos, K., 1995, "Τα Αλεξιφάρμακα του Νικάνδρου του Κολοφώνιου και η Παράφραση του Ευτέκνιου", *Hellenika* 45, 247-266
- , 2002, *Νικάνδρου Ἀλεξιφάρμακα*. Athens
- Pasquali, G., 1913, "I due Nicandri", *SIFC* 20, 55-111 (= Id., *Scritti filologici*. Florence 1986, I 340-387)
- Rengakos, A., 1994, *Apollonios Rhodios und die antike Homererklärung*. München
- Schneider, O., 1856, *Nicandrea*. Lipsiae
- Seaford, R., 1984, *Euripides. Cyclops*. Oxford
- Stirpe, P., 2002, "Perseo nell'Alessandra di Licofrone e sulle monete macedoni del II secolo a. C.", *RFIC* 130, 5-20
- Touwaide, A., 1991, "Nicandre: de la science à la poésie. Contribution à l'exégèse de la poésie médicale grecque", *Aevum* 65, 65-101
- Tsavari, I.O., 1990, *Διονυσίου Ἀλεξανδρέως Οἰκουμένης Περιήγησις*. Ioannina
- Vian, F., 1961, *Apollonios de Rhodes. Argonautiques, chant III*. Paris
- West, M.L., 1964, "Miscellaneous Notes on the Works and Days", *Philologus* 108, 157-173
- , 1978, *Hesiod. Works & Days*. Oxford
- , 1982, *Greek Metre*. Oxford
- von Wilamowitz-Moellendorf, U., 1924, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, I-II. Berlin
- Williams, F., 1978, *Callimachus. Hymn to Apollo*. Oxford

'HINKENDE NACHAHMUNG':
DESILLUSIONIERUNG UND GRENZÜBERSPIELUNGEN IN
HERODAS' VIERTEM MIMIAMBOS

Irmgard Männlein-Robert

Im vierten Mimiambos¹ des Herodas besichtigen zwei Frauen die in einem Asklepiostempel² aufgestellten Kunstwerke. Das kleine dramatische Stück mit Motivik, Topik und Personal aus der Tradition des subliterarischen komischen Stegreifspiels ist amüsant inszeniert. Die formale Gestaltung sowie die überlegte Komposition bei Herodas, die spottende Rhythmik der seit langem nicht mehr gebräuchlichen Hinkiamben sowie der auffällige ionisch-dorische Kunstdialekt³ erweisen das Stück als literarisch überformtes Artefakt für ein gebildetes Publikum; dieses soll als Szene des täglichen Lebens die Illusion unverstellter Realität evozieren. Das Forschungsinteresse am Stück richtete sich bisher v.a. auf Fragen der Spielbarkeit und den Performanzcharakter dieses Mimos⁴, auf ekphrastische Topoi und Parallelen bei Theokrit (XV)⁵ sowie auf Aspekte der Gattungsmischung⁶. Im folgenden sollen verschiedene Aspekte von ‚Nachahmung‘ sowie Aspekte der Störung und Brechung von Illusion untersucht werden. Zum einen (1.) finden sich in diesem mimetischen Gedicht, in dem täuschend echt gestaltete Werke der bildenden Kunst betrachtet und bewundert werden, verschiedene Ausformungen von ‚Nachahmung‘ (anthropologisch; intertextuell; Nachahmung lebensweltlicher Sujets) miteinander verschränkt. Die Illusion, welche durch die lebenssechte Gestaltung der Kunstwerke erzeugt und als solche von den Frauen wahrgenommen und bestaunt wird, wird an einigen Stellen im Stück unterminiert (2.). Es handelt sich dabei (2.1) um die Epigramme auf den Baseis von Plastiken, (2.2) die Dienerschelte im

1. Zum Begriff ‚Mimiambos‘ als Gattungsbezeichnung siehe Huemer (1903: 33-42).

2. Vermutet wird oft Kos, vgl. auch koisches Lokalkolorit im Namen ‚Kynno‘, dazu Meister (1893: 702); gute Argumente für Kos (mit Literatur) gibt z.B. Sherwin-White (1978: 349-352); Manakidou (1993: 18 Anm. 2), ebenso Zanker (in diesem Band: 359-360).

3. Ausführlich dazu z.B. Schmidt (1968); Cunningham (1971: Appendix II, 211-217).

4. Z.B. Mastromarco (1984); Hunter (1993); knapper Überblick über die verschiedenen Positionen bei Stanzel (1998: 153-154).

5. Z.B. Burton (1995: 93-122); Hunter (1996a).

6. Stanzel (1998).

Intermezzo, sowie (2.3) um die singuläre ästhetische Wirkung eines gemalten Stieres. Im Rahmen dieses Mimiambos werden jedoch nicht nur Tendenzen einer bestimmten Kunstästhetik anspielungsreich und kunstvoll in Szene gesetzt, sondern auch das Verhältnis von zeitgenössischer Kunst- und Dichtungstheorie reflektiert; dabei finden sich sogar Spuren impliziter Selbstaussagen des Herodas (3.).

1. Mixta imitatio

Aller Wahrscheinlichkeit nach in die erste Hälfte des 3. Jh.s v. Chr., also ungefähr in die Entstehungszeit von Herodas' Mimiamben, fällt auch die beim kaiserzeitlichen Grammatiker Diomedes erhaltene spätperipatetische Gattungsdefinition von Mimos als ‚Nachahmung des Lebens, welche erlaubte wie auch anstößige Dinge umfaßt‘ (μίμησις βίου τὰ τε συγκεχωρημένα καὶ ἄσυγχώρητα περιέχων)⁷. Diese freilich recht allgemeine Beschreibung paßt auch zu Herodas' hellenistischen Mimosi, welche ‚das Leben‘ nachahmen, und zwar zunächst ganz im Sinne der aristotelischen, anthropologisch begründeten Nachahmung von Handlung und Charakter⁸. So sind die beiden Protagonistinnen des vierten Mimiambos durch Sprache und Verhalten als eher einfache, gewöhnliche Frauen aus dem Volk gezeichnet. Herodas' dramatisch-mimische Miniaturszene stellt jedoch eine komisch-deformierte, nicht-spiegelbildliche Nachahmung von Wirklichkeit dar, was v.a. an der künstlich wiederbelebten, archaisierenden Form des Hinkiambos⁹ und auffälligen sprachlich-dialektalen Überformungen des sonst prosaischen Stegreifmimos sowie literarischen Reminiscenzen erkennbar ist. Diese hybride Mischung verweist auf eine hochartifizielle Gestaltung, welche das plakativ ‚natürliche‘ und lebensnahe Kolorit der volkstümlichen Figurenzeichnung unterläuft¹⁰. Vor allem durch den karikierenden basso continuo des Hinkiambos wird die Illusion einer getreuen Abspiegelung von Realität in Frage gestellt.

7. Gramm. Lat. I 491, 15-16 Keil; zur Datierung Hunter (1996: 118); Hunter (1996a: 151); Zuschreibung an Theophrast vertreten nach Reich (1903: 263-267) auch Zanker (1987: 144-145) und Gutzwiller (1991: 135), vgl. Wüst (1932: 1738-1739) und Janko (1984: 48-49).

8. Halliwell (2002: 151-176); zur μίμησις βίου siehe Halliwell (2002: 287-312), als Konzept bereits bei Platon ebenfalls Halliwell (2002: 287 mit Anm. 3).

9. Zur Beliebtheit des Choliambos nach Hipponax siehe Gerhard (1909: 202-227); zur hellenistischen ‚Renaissance‘ dieses Metrums siehe unten Anm. 106; vgl. auch die archaisierenden Elemente bei Theokrit, dazu Hunter (1996).

10. Hunter (1996a: 152 mit Anm. 16); Hunter (1993: 31-44).

Weiterhin ist in Herodas' viertem Mimiambos die Imitatio literarischer Vorgänger und Modelle aus dem dramatisch-mimetischen Genre erkennbar. Sie ist bereits mehrfach untersucht worden, so daß wir uns hier auf knappe Bemerkungen beschränken können¹¹. Intertextuelle Bezüge lassen sich z.B. zu den Θεαροί Epicharms und vor allem zu den Θάμεναι τὰ Ἴσθμια des Mimendichters Sophron¹², topische und szenische Parallelen auch zu den über Bilder reflektierenden Satyrn in den Θεωροί des Aischylos feststellen. Bereits dort wird die Betrachtung von lebensechten Kunstwerken dialogisch vorgeführt und durch die Perspektive der komischen Betrachterfiguren karikiert. Auch die über Kunstwerke am Tempel zu Delphi staunenden athenischen Frauen in der Parodos von Euripides' *Ion* (184-218) sowie die ekphrastischen Epigramme, die als eigene Epigrammspezies seit dem Ende des 4. Jh.s v. Chr., genauer seit Erinna's Agatharchis-Epigramm, greifbar sind und bei Nossis besonders kultiviert werden¹³, stellen aufgrund ihres fast durchwegs dramatisch-mimetischen¹⁴ Gestus der Kunstbetrachtung maßgebliche Referenz- und Prätexte für Herodas dar. Sprache und sprachliche Gesten, Szenenführung, die subjektiven, emotionalen und spontanen Äußerungen erinnern an diese ‚kunstbegeisterten‘ Frauen, wie sie in der literarischen ekphrastischen Tradition etabliert sind. All diese Formen des weiblichen, im übrigen durchaus als professionell¹⁵ stilisierten Blicks auf Kunst finden sich auch im vierten Mimiambos des Herodas. Wohl in Anlehnung an das Repertoire volkstümlicher Mimosi¹⁶ wie zugleich an den exegetischen Gestus v.a. in den ekphrastischen Epigrammen der Nossis läßt auch Herodas eine der Frauen, Kynno, als dominierende und überlegene Figur auftreten. Sie ist diejenige, die sich im Heiligtum auskennt, die das Opfer darbringt, die Kunstwerke dort bereits gesehen hat und sie ihrer Freundin zeigt, die als wesentlich naiver und emotionaler gezeichnet ist. Dieser Niveau-Unterschied in der Figurenzeichnung der beiden Protagonistinnen ist für die Interpretation durchaus von Bedeutung.

Die im Mimos geschilderten Kunstwerke ahmen nun ebenfalls ‚das Leben‘ nach, da es sich zum größten Teil um Personen, Tiere und Gegenstände aus dem alltäglichen Leben handelt. Freilich sind eingangs

11. Dazu z.B. Ussher (1980: 69-73). Zu den beiden Facetten Mimesis als Handlung (aristotel.) und Mimesis als Nachahmung literarischer Vorbilder siehe Russell (1979: 1-16); Hunter (1996a: 150-151 und passim); Skinner (2001: 204-206).

12. Schol. Vet. ad Theoc. XV arg. p. 305, 7-8. Wendel: παρέπλασε δὲ τὸ ποιημάτων ἐκ τῶν παρὰ Σώφρονι Ἴσθμια Θεωμένων.

13. Erinna AP VI 352 = 3 GP; Nossis AP VI 353 = 8 GP; 354 = 9 GP; IX 604 = 7 GP; 605 = 6 GP, dazu Gutzwiller (2002: 85-112).

14. Zu mimetischer Dichtung umfassend Albert (1988).

15. Siehe dazu auch Pollitt (1974: 25-28, 63-66).

16. Elliott (2003: 61).

auch Götterstatuen genannt und als ‚schön‘ deklariert, doch stehen diese nicht im Blickpunkt der Betrachtung. Vielmehr reagieren die Frauen auf Sujets wie Kinder in verschiedenen Posen, auf einen Greis, eine Silberzange, ein Rind, einen hakennasigen und einen stachelhaarigen Mann, die allein aufgrund ihrer gelungenen illusionistischen Wirkung, d.h. ihrer formalen Qualität, als ‚schön‘ bewundert werden. Es kommt den Frauen allein auf die gelungene Darstellung als solche an. Das ästhetische Interesse richtet sich hier nicht auf die Wahrnehmung von Kunst an sich, sondern speziell auf das, was diese beiden Frauen von dieser Kunst begreifen und identifizieren können¹⁷. Sie heben allein das Kriterium der Lebendigkeit und der Lebensechtheit heraus (vgl. V. 32-34)¹⁸; dabei handelt es sich um einen alten Topos im Kontext ‚ekphrastischer‘ Literatur, der im Hellenismus wegen der entsprechenden zeitgenössischen Tendenzen der bildenden Kunst zu neuen Ehren kommt.

Wie in der Dichtung des Herodas so ist auch für die beschriebenen Kunstwerke eine analoge, Komik erzeugende Spannung erkennbar: Die einfachen Protagonistinnen in hochartifizierter formaler Gestaltung korrespondieren mit den überwiegend alltäglichen Sujets der Kunstgegenstände und deren kunstvoller Machart; die Kunst des Dichters wie der bildenden Künstler liegt darin, die Künstlichkeit von Kunst zu verbergen. Herodas zeichnet mit seinen kunstbetrachtenden Protagonistinnen ‚komische‘ Figuren, deren selektive und subjektiv-naive Wahrnehmung der Kunstwerke deren hohe Qualität nur teilweise erfasst; ungeachtet der alltäglichen Sujets lassen jedoch bereits der Kontext dieser Artefakte, ihre Aufstellung an und in einem Tempel, sowie die eingangs genannten namhaften Künstler und vor allem der gegen Ende genannte Apelles keinen Zweifel an deren Rang und künstlerischer Qualität zu.

2. Desillusionierung der bildenden Kunst

Im Vordergrund der Darstellung bei Herodas stehen die Wahrnehmung und die Reaktionen der Frauen auf die im Tempel aufgestellten Kunstwerke. Die Frauenfiguren zeichnen sich durch ihre fragmentarische Wahrnehmung und entsprechend bruchstückhaften Kunstverstand aus.

17. Vgl. auch Thphr. Char. IV, 8: Ein Bauer betrachtet auf dem Weg in die Stadt Tiere aus seiner täglichen Lebenswelt; er wird zum emotional gerührten ‚Betrachter‘ aufgrund des unbekannteren Kontextes (καὶ ἐπ’ ἄλλω μὲν μηδενί ... μήτε ἐκπλήττεσθαι ... ὅταν δὲ ἴδῃ βοῦν ἢ ὄνον ἢ τράγον).

18. Dazu auch Gelzer (1985: 100-101); bemerkenswert ist hier das Fehlen des in ekphrastischer Dichtung sonst oft thematisierten Kriteriums der ἀκριβεία, das die Kunstwahrnehmung hier deutlich z.B. von den Frauen in Theoc. XV unterscheidet, vgl. Theoc. XV 78-83 (Bildteppich); A. R. 1, 721-767 (Iasons Mantel).

Über die unmittelbar amüsante Wirkung hinaus wird so das – gebildete – Publikum des Herodas motiviert, sich mit den Reaktionen der Frauen und deren Kunsturteilen kritisch auseinanderzusetzen¹⁹ und diese gegebenenfalls zu supplementieren²⁰. Indem Herodas – in Anlehnung an ältere ekphrastische Literatur (s.o.) – die Reaktionen auf (bildende) Kunst über die integrierten Betrachterfiguren in sein literarisches Stück einbaut, reflektiert er mögliche Interpretationen und Reaktionen auch auf sein eigenes Werk²¹. Denn trotz der bewundernden Äußerungen der Frauen über die Statuen und Gemälde im Asklepiosheiligtum, finden sich einige Stellen, an denen die Illusion einer perfekten Naturnachahmung der Kunstwerke gezielt durchbrochen wird und der Dichter auf das eigene Medium anspielt²².

2. 1. Dabei handelt es sich um Brechungen der künstlerischen Illusion durch Epigramme (γράμματα) auf der Basis der Statuen. Diese Texte identifizieren die Statuen und entlarven sie damit als Artefakte; bereits im Eingangsgebet Kynnos wird die Präsenz von Kunstwerken angedeutet, die sich noch außerhalb des eigentlichen Tempels, bei oder auf den Altären der genannten Gottheiten befinden (vgl. V. 5), darunter Darstellungen der σύμβωμοι, Apollon und Hygieia (V. 4-5). Kynno beauftragt ihre Freundin Kokkale,²³ eine Motivtafel (πίναξ, V. 19)²⁴ zur Rechten

19. Goldhill (1994: 222); Hunter (1995: 157-158); Preissshofen (1979: 264).

20. Vgl. das für hellenistische Epigramme bereits geltend gemachte ‚Ergänzungsspiel‘ (siehe dazu Bing [1995] und Kirstein [2002], ganz ähnlich Meyer [1993]), das einen aktiven Leser benötigt und mitunter bereits einbezieht, dazu generell Ong (1975: 9-21). Siehe unten Anm. 65 und Zanker (in diesem Band: 358-359 und passim).

21. So Hunter (1995: 157).

22. Daß die bilderklärenden Basisepigramme selbstreferentiell die Schriftlichkeit von Dichtung betonen sollen, legen weitere Hinweise auf Literalität in anderen Stücken des Herodas nahe: So hält z.B. in I 24 die alte Kupplerin Gyllis der jungen und seit langem einsamen Metrice vor, daß ihr Mann Mandris bisher noch nichts aus Ägypten geschrieben habe (κοδὲ γράμμα σοι πέμπει). In II wird das Lesen und Schreiben eines (Gesetzes-)Textes generell thematisiert (V. 41-48: καίτοι λαβὼν μοι, γραμματεῦ, τῆς αἰκείης / τὸν νόμον ἄνειπε ... ταῦτ’ ἔγραψε Χαιρώνδης), in III werden eine gewachste Schreibtafel und verschiedene Facetten im Kontext von Schreiben und Schrift genannt (V. 14-15: δέλτος; vgl. V. 18; V. 28: γραμμάτων δὲ παιδείην, V. 90: βυβλίον). In V 78-79 soll der als untreu verdächtige Sklave Gastron ein ἐπίγραμμα an die Stim bekommen, das ihn sich selbst – in seiner menschlichen Unzulänglichkeit – ‚erklärt‘ – die Analogie zu einer Statue mit aufgebrachtem erläuterndem Epigramm ist nicht zu übersehen; vgl. auch in III (Bestrafung eines Schuljungen) die wiederholten Apostrophen an ‚die Musen‘ (V. 1. 71.83).

23. Zur Diskussion um den Namen dieser zweiten Frau siehe z.B. Cunningham (1966: 118-121, der hier noch für Φίλη plädiert, dagegen Mastromarco (1984: 8-9.45). Der im Papyrus überlieferte Name ‚Kottale‘ wurde von Rutherford zu ‚Kokkale‘ emendiert.

24. Siehe die reichen Textbelege bei Headlam-Knox (1922:181) und Groeneboom (1922: 132) zur Stelle.

Hygieias zu plazieren – ein weiterer Hinweis auf eine plastische Darstellung (vgl. auch V. 21) zumindest dieser beiden Götter²⁵. In einem emphatischen Ausruf der Bewunderung (ᾄ)²⁶ macht Kokkale ihre Freundin nun auf die Schönheit dieser ἀγάλματα aufmerksam und fragt nach Künstler und Auftraggeber (V. 20-22). Kynno weist sie souverän-überlegen auf die Aufschrift auf der Basis hin, welche die gewünschten Informationen biete (V. 23-24: οὐκ ὀρῆις κείνα / ἐν τῆι βάσι τὰ γράμματ');²⁷. Während sie zunächst auf die zeremonielle Begrüßung der Gottheiten konzentriert war, lenkt erst ihre Begleiterin Kokkale das Augenmerk auf den ästhetischen Eindruck dieser Götterdarstellungen, die von berühmten, etwa zeitgenössischen Künstlern, den Söhnen des Praxiteles, Kephisodotos und Timarchos, stammen²⁸. Über die Zuschreibung der Kunstwerke an bestimmte Künstler hinaus sind in diesem Passus ästhetische und poetologische Kunstprinzipien präsent. Die Vernetzung von Bild und Text ist deutlich erkennbar²⁹: Denn nur über die beigegebenen γράμματα, also die auf der Basis der Statuen(-gruppe) eingeschriebene Weihungsformel bzw. das (Weih-) Epigramm³⁰, das Künstler und Stifter benennt, werden die Namen von Künstler und Auftraggeber den Betrachtern bekannt³¹. Vielmehr noch als die unverbindliche Schönheit der statisch-sakralen Götterstandbilder, denen sie distanziert und staunend-ehrfürchtig gegenüberstehen (V. 20; 25-26), ziehen im folgenden Kunstwerke ganz anderer Art die Aufmerksamkeit der beiden Frauen auf sich³². Die ungleich stärkere emotionale Beteiligung der Frauen offenbart, daß ihre eigentliche Bewunderung und Begeisterung

25. Manakidou (1993: 19 mit Anm. 5); Zanker (in diesem Band: 361-362).

26. So nach Deubner (1943: 20).

27. Der Text ist hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe von Cunningham (1971).

28. Stilistisch setzen sie das Werk ihres Vaters fort, so Plin. Nat. 34, 51.87; 36, 24; Ps.-Plut. mor. 843 e-f; ihre Wirkungszeit wird zwischen 325 und 275 v. Chr. angesetzt. Bezeugt ist eine Asklepiosstatue des Kephisodotos, dazu Overbeck (1868/1959: 1340); auch Manakidou (1993: 20 Anm. 9).

29. Kynno verweist Kokkale auf die Bildunterschrift, die sie ‚sehen‘ soll: Sehen ist somit von Anfang an als etwas erkennbar, das sich nicht nur auf Bilder und Werke der bildenden Kunst, sondern auch auf schriftliche Dokumente und Texte bezieht. Im Kontext der hellenistischen Culture of Viewing sowie der bereits etablierten Literarisierung und Buchkultur wird nun auch Schrift als dezidiert visuelles Medium wahrgenommen, auch wenn ihre Mündlichkeit und Stimmlichkeit nach wie vor thematisiert wird. Ich hoffe, demnächst eine größere Studie zum Thema ‚Stimme, Schrift und Bild in der hellenistischen Dichtung‘ vorlegen zu können.

30. Z.B. Call. 18.25 GP; auch in Grab- und Räselepigrammen, z.B. Ps.-Theoc. 22 Gow (= AP VII 262); AP VII 429.465, vgl. 427; ebenso Call. frg. 64, 7-10 Pf.

31. So auch Sens (2002: 256 mit Anm. 30).

32. Vgl. auch Gelzer (1985: 108).

den Sujets der plastischen³³ Alltagskunst und Darstellungen momenthafter Aktionen gilt. Dabei handelt es sich zunächst um ein auf einen Apfel blickendes Mädchen (V. 27-29), einen Greis (V. 30), ein gänsewürgendes Kleinkind (V. 30-33)³⁴ und die charakteristische Darstellung einer Hetäre namens Battale³⁵ (V. 35-38)³⁶. Diese in der zeitgenössischen bildenden Kunst gut nachweisbaren genrehaften Plastiken³⁷ werden von den beiden Frauen im dialogischen Wechselspiel begeistert wahrgenommen. Zwar loben sie die täuschende Lebensechtheit dieser Statuen (z.B. V. 29; 38), decken jedoch zugleich, ohne es selbst zu bemerken, die Grenzen dieser ‚Lebensechtheit‘ auf – ein integrierter Hinweis für den gebildeten Rezipienten. So wird die Illusion, das gänsewürgende Kleinkind sei ‚echt‘ und würde sprechen, dadurch gestört, daß Kynno es als einen ‚Stein‘ vor den Füßen, also auf einer niedrigen Basis aufgestellt wahrnimmt (V. 32-33: πρὸ τῶν ποδῶν γούν εἴ τι μὴ λίθος, τοῦργον, / ἔρεῖς, λαλήσει)³⁸. Der visuelle Eindruck der Marmorplastik erweist sich als unmittelbarer als der eines inschriftlichen Epigramms auf einer gleichfalls steinernen Basis. Für die Statue der Battale formuliert Kokkale eine genealogische Angabe³⁹, indem sie diese als Tochter des (oder der) Myttes identifiziert (V. 35-36)⁴⁰. Das macht einen Blick Kokkales auf das Basisepigramm wahrscheinlich (vgl. V. 23-24), wo sich häufig genealogische Angaben finden⁴¹. Einmal mehr also bewirkt die epigrammatische Bildunterschrift die Durchbrechung der Illusion bei der Betrachterin. Überdies wird die Distanz zwischen Kunstwerk und

33. Nicht plausibel Manakidou (1993: 22), die auch Reliefs für möglich hält.

34. Siehe dazu ausführlich Kunze (2002: 147-148 mit Anm. 819); zur Gans als Spiel- und Kinderstatuen als Votivgaben Kunze (2002: 149-150).

35. Gelzer (1985: 109 Anm. 29); Manakidou (1993: 24 Anm. 21).

36. Damit spielt Herodas auf ein Epigramm der Dichterin Nossis an, das die charakteristische Haltung der Hetäre Kallo auf einem Bild in einem Tempel beschreibt (AP IX 605 = 6 GP, V. 3: ὡς ἀγανῶς ἕστακεν); siehe auch Gutzwiller (1998: 83) und Sens (2002: 256); zu Weihgaben von Hetären in Tempeln auch Luck (1954: 184 mit Anm. 79).

37. Literatur bei Manakidou (1993: 22 Anm. 15); v.a. Kunze (2002) mit neuerer Literatur.

38. Vgl. aber auch AP VI 269, 2 [nach Art der Sappho]: φωνὰν ἀκαμάταν καθεμένα πρὸ ποδῶν und eine Grabinschrift aus dem Alexandria des 3. Jh.s v. Chr. (Peek, GV I 1620, 3-5), wo der Betrachter aufgefordert wird, das γράμμα am Boden zu lesen: ἐν πέδωι ... κολαπτὸν ἄθρει γράμμα; möglicherweise wird auch bei Herodas ein Epigramm auf der Basis der Knabenstatue impliziert. Zur Frage einer niedrigen Basis, auf der die lebensgroße Kinderstatue steht, und zu den im Hellenismus eigentlich üblichen Kinderstatuen auf hohen Basen siehe Kunze (2002: 151-152); generell auch Cunningham (1971: 134); Zanker (2004: 103.136).

39. Vgl. z.B. auch Call. ep. 15 Pf. = 40 GP.

40. Der Name ist sonst nicht belegt; für das Matronymikon spricht allerdings Herodas' satirische Bezugnahme auf weibliche Dichterinnen wie z.B. Nossis, die besonders häufig Matronymika von Frauen nennen, siehe auch die Anm. 36 und 47.

41. Siehe Anm. 30.

Wirklichkeit durch den Hinweis auf die Materialität der Statuen mehrfach klar benannt (V. 21.32.34)⁴²: Denn z.B. das gänsewürgende Kleinkind würde ‚sprechen‘, wenn es nicht aus Stein wäre (V. 32-33). Sprech- und Stimmfähigkeit als Kriterien für Lebendigkeit und Beseeltheit werden dem Kunstwerk also abgesprochen und somit seine Künstlichkeit entlarvt. Doch naiv-optimistisch stellt Kynno in Aussicht, daß diese letzte Differenz zwischen Kunst und Wirklichkeit künftig wohl überwunden werden könne (V. 33-34: $\mu\tilde{\alpha}$, χρόνοι κοτ' ὄνθρωποι / κῆς τοὺς λίθους ἔξουσι τὴν ζοῆν θεῖναι). Auch im Hinblick auf die Battale-Statue zeigt sich eine ähnliche Spannung zwischen Kunst und Lebenswirklichkeit: Abgesehen von ihren obszönen Implikationen können die beiden Namen Battale und Myttes auch als ‚sprechende‘ Namen, ‚Battale‘ als ‚Stammlerin‘ und ‚Myttes‘ als Signum für ‚Sprachlosigkeit‘⁴³, verstanden werden. Die ‚Sprachlosigkeit‘ dieser Statue konvergiert überdies, wie der wahrscheinlich⁴⁴ im Papyrus zu lesende Begriff ἐτύμης (V. 38) zeigt, mit dem vielfach zitierten Agatharchis-Epigramm Erinnas (AP VI 352)⁴⁵, in dem das Bild der Agatharchis trotz aller Lebensechtheit keine Stimme hat, die Illusion des Bildes also nicht vollständig ist⁴⁶. Indem Herodas mit Kynno und Kokkale Frauen als Protagonistinnen in der Kunstbetrachtung vorführt, die sich vor allem emotional über Kunstwerke äußern, formt er weibliche Dichterkolleginnen wie Erinna und Nossis satirisch um. Diese hatten im Rahmen der Epigrammatik das Betrachten und Thematisieren von Kunstwerken durch Frauen erst eingeführt⁴⁷ und bereits mit poetologischen Substrukturen versehen, eine Technik, die auch Herodas aufgreift (s.u. III).

2. 2. Eine ironische Spiegelung der Illusionswirkung dieser Kunstwerke deutet auch das Intermezzo im vierten Mimiambos an. Denn der Gang der Frauen an den Statuen entlang (V. 39: ἔπει) wird unterbrochen durch eine Szene zwischen Kynno und ihrer Dienerin, der man in der

42. Vgl. auch das als täuschend echt beschriebene Silbergerät, das nicht zuletzt aufgrund seines Materialwertes (V. 62. 65) für Diebe attraktiv ist, siehe Manakidou (1993: 29 Anm. 46); zu den Namen Cunningham (1971) zu V. 63.

43. Z.B. Hesychios erklärt s.v. μύτις als ‚ὁ μὴ λαλῶν‘.

44. Siehe im textkritischen Apparat bei Headlam-Knox (1922: 168) zur Stelle.

45. Z.B. bei Nossis AP VI 353 (= 8 GP), 3 (ὡς ἐτύμως ...); vgl. Meleager AP V 149, 3 = GP 32.

46. Ebd. 3-4: ταύταν γοῦν ἐτύμως τὰν παρθένον ὅστις ἔγραψεν / αἱ καὶδὲν ποτέθηκ' ἦς κ' Ἀγαθαρχίς ὄλα.

47. So auch Gelzer (1985: 101); vgl. das fiktive Matronymikon Herodas VI 20-36 und VII 57-58, wo Nossis als Tochter Erinnas und Erinnas Freundin Baukis scherzhaft genannt sind, Skinner (1991: 34-36); Skinner (2001: 207.216-217); Gutzwiller (1998: 74-88, v.a. 77-78).

Forschung bisher keine über das Motiv hinausgehende Bedeutung beigemessen hat. Diese hat jedoch, ähnlich wie das Intermezzo in Theokrits *Eidyllion* 15⁴⁸, mehr inhaltliche und theoretische Bedeutung als die in den Mimiamben des Herodas häufige Dienerbeschimpfung (z.B. Herod. V; VI, 1-14), die in der Komödie und der Gattung des Mimos seit Sophron obligatorisch geworden war (Sophr. frg. 15.16.18 K.-A. I; vgl. Theoc. XV 28-33.76). Es handelt sich hierbei um eine komödienhaft-übersteigerte inszenierte Spiegelung und Umkehrreaktion auf das bisher im Stück Dargestellte, die im szenisch-dramatischen Sinne eine parodistische Steigerung darstellt, freilich in ganz anderer Hinsicht, als die von Kynno versprochene ‚Steigerung‘ (V. 39-40). Als Kynno nämlich ihre Dienerin Kydilla⁴⁹, die bisher noch nicht in Erscheinung getreten ist, offenbar aber die ganze Zeit anwesend war⁵⁰, beauftragt, zum Tempelaufseher zu gehen und ihn herbeizurufen, reagiert diese in keinsten Weise, auch nicht nach erneuter Aufforderung ihrer Herrin (V. 45). Sie steht vielmehr starr, mit offenem Mund, hierhin und dorthin blickend (V. 42: οὐ σοὶ λέγω, αὐτή, τῆτι ὄδε κῶδε χασκεύση);⁵¹. Das heißt: Die Dienerin staunt – wie ihre Herrin und Kokkale – über die schönen Kunstwerke, die sie im Heiligtum sieht und auf die die Frauen auch ihre Aufmerksamkeit gelenkt hatten. Die Dienerin reagiert jedoch extrem: Weder hört sie etwas (V. 53) noch gibt sie eine Antwort oder auch nur eine lautliche Äußerung auf die Scheltrede ihrer Herrin von sich. Trotz der angedrohten Konsequenzen (V. 50-51) steht Kydilla starr da und blickt mit großen Augen, ‚größer als ein Krebs‘ um sich, sie ist ‚ganz Auge‘ (V. 44: ἔστηκε δὲ εἷς μ' ὀρεῦσα καρκ[ί]νου μέζον)⁵². Die die Kunstwerke um sich herum bestaunende Kydilla ist selbst geradezu zu einer ‚starrenden‘ Statue geworden⁵³, die nicht (mehr) spricht. Der Kontrast zwischen der zornigen, sich ereifernden Kynno und der stummen Kydilla unterstreicht noch mehr deren statuengleiches Verhalten. Mit

48. Ausführlich und zur Programmatik desselben siehe Hunter (1996: v.a. 149-157).

49. Siehe Herodas V; zu dieser Figur auch Mastromarco (1984: 88-90); Puchner (1993: 20 Anm. 48).

50. Puchner (1993: 22.26).

51. In der Komödie hat χάσκω immer die Bedeutung von ‚den Mund aufsperrn, erwartungsvoll sein, staunen‘, Belege siehe bei LSJ s.v. 2; siehe dazu auch Bettenworth (in diesem Band: 10 mit Anm. 27).

52. Krebse sind bei Epicharm (frg. 47 K.-A. I) und Kratinos (frg. 314 K.-A. IV) nachweisbar; in der biologisch-wissenschaftlichen Literatur eines Aristoteles sind sie aufgrund ihrer eigentümlich starren Augen, aber auch wegen ihrer Stummheit behandelt; so stehen die Augen von καρκίνοι weit auseinander, Arist. HA IV 3 527 b 10-13; die Subspezies der καρκίνα zeichnet sich durch besonders steife, unbewegliche Augen aus, Arist. HA IV 4 529 b 27-29, ausführlicher dazu Gossen-Steier (1922: 1663-1690).

53. Vgl. auch Herod. VI 4 ($\mu\tilde{\alpha}$, λίθος τις, οὐ δούλη) mit z.B. IV 21.32.34.

dieser Figur führt Herodas die Wirkung lebensechter Kunstwerke auf ungebildete, allein auf die sinnliche Wahrnehmung bezogene Menschen vor. Während ihre Herrin Kynno sich des Kunstcharakters der Statuen durchaus bewußt ist, wie sich in ihren Verweisen (V. 23-24; vgl. 32-33) auf die epigrammatischen Bildunterschriften zeigt, besitzt ihre Dienerin dieses Unterscheidungsvermögen offenbar nicht. Ihre extreme Reaktion rückt hier, weit über die szenischen Konventionen einer ‚stummen Rolle‘ und über die bekannte Dienerbeschimpfung hinaus (vgl. 52-53)⁵⁴, für eine Zeitlang (insg. 13 Verse) ins Zentrum des Geschehens. Sie stellt eine Übersteigerung der vorherigen emphatisch-begeisterten Reaktionen Kynnos und vor allem Kokkales dar und repräsentiert noch viel mehr als diese ein komisches Zerrbild naiver weiblicher, d.h. rein sinnlicher Auseinandersetzung mit Kunst. Dabei zeigt sich eine auffällige Wechselwirkung oder Spiegelung zwischen Lebenswelt und Kunst: So wie die zuvor beschriebenen Kunstwerke die Wirklichkeit täuschend ähnlich nachahmen und ‚widerspiegeln‘, so übernimmt die Dienerin nun die Charakteristika dieser Kunstwerke, die gerade deren Künstlichkeit erwiesen hatten: bewegungslose Starre, Stummheit, starrer Blick⁵⁵. Herodas führt damit also eine wechselseitige Wirkung von Kunst und ‚Leben‘ vor: Nicht nur das ‚Leben‘ ist Gegenstand künstlerischer und dichterischer Behandlung, sondern auch Kunstwerke wirken sich auf das ‚Leben‘ aus (s.u.).

2. 3. Die Kunstbetrachtung der Frauen wird durch dieses Intermezzo in zwei unterschiedliche Phasen untergliedert. Denn nach dem Intermezzo mit der Dienerin gehen die Frauen in eine andere Sphäre ein (V. 54-56). Bei Tagesanbruch (V. 54) wird nämlich eine Türe geöffnet (V. 55: ἡ θύρη γὰρ ὄικται) sowie ein παστός, dessen Bedeutung umstritten ist, gehoben bzw. entriegelt (V. 56: κἀνεῖτ' ὁ παστός): a) Nach Crusius-Herzog und I.C. Cunningham⁵⁶ handelt es sich bei παστός um einen Vorhang, der den inneren Tempel abgrenzt⁵⁷; dagegen nehmen seit R.

54. Diener(-innen) werden bei Herodas des öfteren gescholten, weil sie sich nicht bewegen (vgl. Herod. V 11.40: ἔστηκας; vgl. auch VII 7: καθέυδεις), weil sie ‚taub‘ sind (vgl. V 55: κωφέ). Zur Behandlung von Sklaven bei Herodas und deren dramatischer Relevanz siehe Stanzel (1998: 160-162).

55. Vgl. Theokrit II, als die zaubernde Frau ihre Reaktion auf den schönen Delphis beim ersten Besuch desselben beschreibt: Sie kann nicht mehr sprechen und erstarrt wie eine Puppe (II 108-110: οὐδέ τι φωνῆσαι δυνάμαν, οὐδ' ὅσον ἐν ὑπνῳ / κνυζεῦνται φωνεῦντα φίλαν ποτὶ ματέρα τέκνα / ἀλλ' ἐπάγην δαγῦδι καλὸν χροῖα πάντοθεν ἴσα).

56. Crusius-Herzog (1924: 373-374); Cunningham (1971: 139).

57. So z.B. bei Clem. Al. Paed. 3, 2, 4, 3; zu Prunkvorhängen in Tempeln siehe auch Pausanias 5, 12, 4.

Meister auch Headlam-Knox⁵⁸ u.a. eine Art Tabernakel oder Sanctuarium an, in dem sich das Allerheiligste befindet. In jedem Falle aber erfolgt an dieser Stelle die Überwindung einer Schwelle, ein Übergang in einen zuvor nicht zugänglichen und verschlossenen Innenraum (wie Theoc. XV 66-77)⁵⁹. Das Geschehen, das bereits in einem Asklepiosheiligtum spielte⁶⁰, wird durch den Raumwechsel in eine andere, sakralere Sphäre intensiviert. Das im folgenden beschriebene Tafelbild ist somit von den bis dahin gewürdigten Kunstwerken räumlich separiert. Die Schilderung des Bildinhaltes, seine Kompositionsweise sowie die Bemerkung Kynnos über Apelles lassen das Reflexionspotential dieses Passus erkennen; Kokkale schildert als Gegenstand des Bildes einen Opferzug (V. 59-71)⁶¹. Dabei setzt Herodas – wie bereits beim Intermezzo zwischen Kynno und ihrer Dienerin Kydilla – auch hier gezielt den Kunstgriff der Spiegelung ein: Der eigentliche Anlaß für den Besuch der Frauen im Heiligtum, die Darbringung eines Opfers, ist im Bild wiederholt (vgl. mise en abyme). Dabei wird das bescheidene Opfer der Frauen durch das Kunstbild, das ein reiches Stieropfer darstellt, überhöht. Kynno hatte schon zu Beginn im Eingangsgebet ihre Opfergabe als bescheiden beschrieben und explizit von der ihr unmöglichen reichen Gabe eines Rindes abgesetzt (V. 15; vgl. V. 86-88). Während das Opfer der Frauen bisher nur als hinterszenisches Geschehen angedeutet und von deren Kunstbetrachtung überlagert wurde, ist nun die künstlerische Darstellung eines großen Opfers ins Zentrum ihrer Aufmerksamkeit gerückt. Somit erscheint diese Art von Kunstbeschreibungen als a priori ‚mimetisch‘. Im Folgenden werden einzelne figurale Bestandteile des Bildes geschildert: Auf einen nackten Knaben reagiert Kokkale wohl weniger aufgrund seiner Nacktheit⁶² als vielmehr deshalb, weil es sich um ein Kind handelt (so nämlich bereits in V. 27; 31). Damit ist ein als typisch weiblich geltender Zug parodiert. Außer dem Jungen beschreibt sie jedoch vor allem ein Rind mit Führer und Führerin, einen hakennasigen Mann und einen anderen mit struppigen Haaren.

58. Meister (1893: 714-719) – freilich ist seine allegorisierende Auslegung unwahrscheinlich; Headlam-Knox (1922: 197).

59. Wahrscheinlich findet zuerst das Gebet bei Altären außerhalb statt, die weitere Unterhaltung dann (ab V. 27) im Pronaos, wo sehr oft kostbare Weihegeschenke aufgestellt waren, Groeneboom (1922: 124).

60. Die Umgebung ist die ganze Zeit sakral, vgl. auch Kynnos hymnenähnliches Eingangsgebet (V. 1-18) sowie das ritualhaft formulierte Schlußgespräch zwischen dem Tempelwärter und Kynno über den günstigen Ausgang des Opfers (V. 79-95).

61. Vgl. dazu Plin. Nat. 35, 93: [sc. Apelles] pinxit et megabyzi, sacerdotis Dianae Ephesiae, pompam; auch Gelzer (1985: 108 Anm. 28).

62. Vgl. dagegen Burton (1995: 101), die erotische Gründe geltend machen will.

Die Lebensechtheit auch dieser Figuren wird emphatisch betont (V. 65.68)⁶³. Die Schilderung Kokkales stellt nun geradezu das Gegenteil einer szenischen Präsentation von Enargeia dar⁶⁴; in ihrer ‚Beschreibung‘ bleibt die Funktion der einzelnen Figurenelemente im Kontext nämlich weitgehend unklar und muß vom Rezipienten selbständig ergänzt werden⁶⁵.

Doch während in der bisherigen Kunstbetrachtung (V. 20-40) immer der Blick der Betrachterinnen auf die Kunstwerke gerichtet war, ist jetzt, in der neuen Sphäre des Tempelinnenraums, eine Umkehrung der Blickrichtung festzustellen. Ein Stier wirkt auf Kokkale so bedrohlich und gefährlich, daß sie spontan glaubt, ein ‚Kriegsgeschrei‘ anstimmen und das Tier dadurch abwehren zu müssen (V. 69-71)⁶⁶. Die Wirkung dieses Blickes beruht darauf, daß das Rind ‚mit seinem anderen Auge‘ die Betrachterin Kokkale schräg anblickt (V. 71: οὐτω ἐπιλοξοῖ, Κυρννί, τῆι ἐτέρηι κούρηι)⁶⁷. Es ist also der schräge, gefährliche Blick des Stieres – wahrscheinlich mit einer Kopfdrehung verbunden – aus dem Bild heraus dargestellt⁶⁸. Das Motiv des Sehens ist nun vom Betrachter auf das Kunstwerk selbst übertragen, wie es sich bereits in der Feststellung Kokkales, alle Figuren ‚blickten‘ so lebendig drein‘ (V. 68) angedeutet hatte und bereits bei der Mädchenstatue mit dem Apfel thematisiert worden war (V. 28). Mit dem ‚Blick‘ aus dem Bild und der erkennbaren Überspielung der Grenzen des Bildmediums scheint eine charakteristische Besonderheit von Bildern des Apelles erfaßt zu sein, die von mehreren Autoren bis in die Kaiserzeit bestätigt wird: So beschreibt Plinius dasselbe Phänomen für ein Alexanderbild in Ephesos, auf dem die Hand Alexanders, der als Zeus Keraunobolos dargestellt ist, mit dem Blitz aus dem Bild herauszutreten scheint (Plin. Nat. 35, 92: *pinxit et Alexandrum Magnum fulmen tenentem in templo Ephesiae Dianae viginti talentis auri. digiti eminere videntur et fulmen extra*

63. Emphatisch ist die Verdopplung in V. 61: θερμὰ θερμὰ. Weitere emphatische Verdoppelungen siehe Xenarch. 4, 1; Soph. OT 483, El. 221; Eur. Hec. 1076; Plat. Phdr. 242 D; Mel. AP V 176; AP XII 62; Theoc. VIII 73, weiteres bei Headlam-Knox (1922: 201-202).

64. So Skinner (2001: 219).

65. Burton (1995: 99-100); Zanker (2004: 85); von Blanckenhagen (1975: 193-201); siehe auch Kunze (2002: 134), der auf die ganz ähnliche Auflösung von Handlungselementen und die Semantisierung einzelner Bildelemente für die hellenistische Plastik hinweist.

66. Vgl. auch die als ‚lebensecht‘ gelobte Darstellung von Myrons Kuh in den hellenistischen Epigrammen (AP IX 713-742).

67. So auch Crusius (1892: 93). Zur Bedeutung κούρη als ‚Auge‘ vgl. V. 64.

68. Zur Bedeutung und sprachlichen Parallelen zum schrägen, schielenden, gefährlichen Blick siehe Headlam-Knox (1922: 205).

tabulam esse). Eine Frontalansicht wird für ein Bild des Herakles hervorgehoben (35, 94: *eiusdem arbitrantur manu esse et in <Di>anae templo Herculem aversum, ut, quod est difficillimum, faciem eius ostendat verius pictura quam promittat*), wie auch der Maler Pausias von Sikyon, der, wie Apelles, bei Pamphilos gelernt hatte (Plin. Nat. 35, 123) in einem Stieropferbild durch eine Frontalansicht des Stieres und bestimmte Farbgebung und -reflexe⁶⁹ eine optische Wendung des Tieres aus dem Bild heraus erzeugt (Plin. Nat. 35, 126-127)⁷⁰. Als Besonderheit gilt Apelles' Darstellung des einäugigen Antigonos, den er nicht von vorne oder im Profil, sondern in einer schrägen Ansicht darstellte, um dessen Manko zu verbergen (Plin. Nat. 35, 90: *obliquam [sc. imaginem] namque fecit... tantumque eam partem e facie ostendit, quam totam poterat ostendere*)⁷¹. Häufig wird der ‚scharfe und ungestüme‘ Blick von Figuren und Tieren in Gemälden des Apelles gewürdigt: So z.B. in einem Pferdegemälde des Apelles (D. Chr. or. 63, 4: ... δριμύς τὰς ὄψεις ὡς ἐκ πολέμου παρών ... τὸν ἐκ τοῦ δρόμου θυμὸν ἐν ταῖς ὄψεσιν ἔχων) und seinem Diabole-Gemälde, wie es bei Lukian überliefert ist (Cal. 5: ἀνὴρ ... ὀξὺ δεδορκῶς)⁷².

Indem nun im Stück des Herodas der gemalte Stier aus dem Bild heraus blickt und auch die Wirkung dieses Blickes – gleichsam eine dialogische Interaktion – auf seine Betrachter formuliert wird⁷³, wird die bisher eingehaltene Grenze zwischen Kunst und szenischer ‚Realität‘ überspielt⁷⁴. Das geschieht an einer wichtigen Gelenk- oder Schaltstelle des ganzen Stückes: Denn in unmittelbarem Anschluß an ‚den Blick aus dem Bild heraus‘ folgt Kynnos Würdigung und Verteidigung des Apelles (V. 72-78). Im bisherigen Verlauf des Stückes spielte die namentli-

69. Zu Apelles und seiner Technik siehe im Einzelnen Rossbach (1894: 2689-2693).

70. *Pausias autem fecit et grandes tabulas, sicut spectatam in Pompei porticu boum immolationem. eam primus invenit picturam, quam postea imitati sunt multi, aequavit nemo. ante omnia, cum longitudinem bovis ostendi vellet, adversum eum pinxit, non transversum, et abunde intellegitur amplitudo. dein, cum omnes, quae volunt eminentia videri, candicanti faciant colore, quae condunt, nigro, hic totum bovem atri coloris fecit umbraeque corpus ex ipsa dedit, magna prorsus arte in aequo extantia ostendente et in confracto solida omnia.*

71. Auch Quint. Inst. 2,13,12.

72. Vgl. auch Leonidas von Tarent API 182 (über die Venus Anadyomene des Apelles), 6: εὐδ' ὀμμάτων γαληνὸς ἐκλάμπει πόθος.

73. Ausführlich von archäologischer Seite Kunze (2002: 129-134) zur kalkulierten Interaktion von Betrachter und Bild sowie der provozierten spontanen, erlebnishaften Reaktion beim Betrachter; zu dem ins Bild integrierten Betrachter siehe Zanker (2004: 105).

74. Zanker (2004: 26-27) weist auf die Gigantomachie des Pergamonaltars hin, wo der Fuß eines Giganten aus dem Relief heraus auf die Stufen des Altars und damit in die Sphäre des Betrachters ausgreift.

che Identifizierung der Künstler eine nur untergeordnete Rolle: Die Söhne des Praxiteles bleiben anonym, ihre Kunst ist hier auf Götterbilder beschränkt, die Künstler der anderen Statuen sind überhaupt nicht genannt. Daher scheint die namentliche Nennung und Identifizierung des Apelles als Maler des Tafelbildes besonders bemerkenswert. Kynno ist im ganzen Stück als die Kundigere und Erfahrene der beiden Frauen gezeichnet, welche ihrer Freundin die Kunstwerke erklärt und somit in dieser Funktion bereits auf die spätere Exegetentradition vorausweist. Wie der Blick des Stieres aus dem Bild heraus so reichen daher auch die Äußerungen Kynnos über Apelles über das Stück hinaus. Sie begründet die lebensechte Wirkung von Apelles' Bildern, der jetzt zum ersten Mal als Künstler genannt wird, mit dem Hinweis auf die ‚wahrheitsgemäße‘ Darstellung seiner gesamten Kunst (V. 72: ἀληθιναί ... γὰρ αἱ Ἐφεσίου χεῖρες / ἐς πάντ' Ἀπελλέω γράμματ'). Apelles habe sich nicht auf realistische, ‚sichtbare‘ Sujets beschränkt, sondern generell alles darstellen wollen (V. 73-76: οὐδ' ἐρεῖς “κεῖνος / ὄνθρωπος ἐν μὲν εἶδεν, ἐν δ' ἀπηρνήθη”, / ἀλλ' ὧι ἐπὶ νοῦν γένοιτο καὶ θεῶν ψαύειν / ἠπέιγερ'). Die umstrittene (aber überlieferte) Phrase θεῶν ψαύειν dürfte auf den Drang des Künstlers Apelles anspielen, in seinem Schaffen an die Götter heranzureichen, Göttliches zu leisten⁷⁵. Wie es den mythischen göttlichen Künstlern Hephaistos, Prometheus (auch Daidalos) gelingt, ihren Werken ‚Leben‘ einzugeben⁷⁶, so auch Apelles. Selbst das aus grammatischen Gründen oft konjizierte θεῶν würde auf die besonders spontane Umsetzung von Apelles' Ideen abzielen und als eine deutliche Gegenposition zur langwierigen Präzisionsarbeit z.B. eines Protogenes (z.B. Plu. Demetr. 22) vielmehr Apelles' ingenios-spontanes Kunstschaffen betonen. Darauf deutet vor allem die Wendung ἐπὶ νοῦν γίγνεσθαι hin, die im Kontext des künstlerischen Hervorbringens eine intellektuell-geistige Form von ‚Sehen‘ umschreibt, die das sinnliche Sehen (vgl. εἶδεν) ergänzt und übersteigt⁷⁷. Kynno weist in jedem Fall auf die Inspiriertheit und Universalität des Apelles hin, des-

75. So in Anschluß an Mesk (1937: 469-470), der sich auf Synes. ep. 142 H. und Plu. Demetr. 22 stützt; zum ganzen Passus V. 73-76 siehe Headlam-Knox (1922: 208-210) mit Diskussion verschiedener Auffassungen, ebenso Miralles (1992: 100), auch Luria (1963: 414-415); vgl. auch Plu. *Non posse suaviter vivi secundum Epicurum* 21 (1102 A): ... καὶ ὅταν ἐγγιστα τοῦ θεοῦ τῇ ἐπινοίᾳ ψαύειν δοκῶσιν μετὰ τιμῆς καὶ σεβασμοῦ; möglicherweise ist mit dieser Wendung aber auch auf die ‚Götterbilder‘ des Apelles, wie die – nach berühmten Hetären gestaltete – Venus Anadyomene oder den als Zeus Keraunobolos dargestellten Alexander d.Gr. angespielt, vgl. Anm. 82.

76. Kris-Kurz (1980: 89-99).

77. Vgl. den wichtigen, ältere Diskussionen reflektierenden Passus bei Philostr. VA II 22, 35-40, wo es um die Frage der Nachahmung ‚mit der Hand‘ oder mit dem ‚Geist‘ (νοῦς) geht; siehe auch die folgende Anm.

sen Werke sich durch eine Wahrheit auszeichnen, die weniger auf einer spiegelbildlichen Nachahmung der Wirklichkeit, als vielmehr auf einer kunstvoll überformten Gestaltung derselben beruhen.

Im vierten Mimiambos des Herodas zeichnet sich so eine zeitgenössische Diskussion über Kunstproduktion ab, welche die bisherige Auffassung künstlerischer ‚Wahrheit‘, das bisherige Mimesiskonzept deutlich erweitert: Es erfolgt eine Ausweitung auf sinnlich nicht-wahrnehmbare, intellektuelle Modelle und Sujets, welche sehr eng mit der Vorstellung einer Beseelung und Verlebendigung der geschaffenen Werke zusammenhängt. Dabei handelt es sich um den ersten greifbaren, bisher nicht berücksichtigten innerliterarischen Hinweis auf eine Erweiterung und Übersteigerung der Nachahmungskonzeption – die Nachahmung nach ‚inneren‘ Bildern –, die nicht nur in der Kunsttheorie des 3. Jh.s v.Chr. neu ist, sondern auch spätere Phantasiakonzeptionen vorwegnimmt. ‚Phantasia‘ wird vor allem erst seit Ciceros *Orator*⁷⁸, dann in der Kaiserzeit z.B. bei Philostrat d.Ä. in der *Vita Apollonii* unter verschiedenen literarästhetischen und philosophischen Prämissen verhandelt. Ihre Besonderheit liegt darin, daß sie nicht nur sinnlich bereits wahrgenommene Dinge reproduziert, sondern diese virtuos kombiniert oder gar Dinge darstellt, die ganz der rein seelisch-intellektuellen Einbildungskraft entspringen (ebd. VI 19, 256, ed. Kayser: μίμησις μὲν γὰρ δημιουργήσει, ὃ εἶδεν, φαντασία δὲ καὶ ὃ μὴ εἶδεν)⁷⁹. Der Wortlaut erinnert frappierend an Herodas (s.o.). Während in den späteren Konzepten der klassische Bildhauer Phidias aufgrund seiner berühmten Götterdarstellungen als Exemplum des nach der Phantasia schaffenden ‚göttlichen‘ Künstlers gilt⁸⁰, ist hier nun der Name des Apelles mit dieser universalen und intellektuellen Kunstkonzeption in Verbindung gebracht. Kynnos Verwünschung all derjenigen, die entweder den Künstler selbst oder seine Werke nicht uneingeschränkt bewundern (V. 76-77: ὅς ... μὴ παμφαλήσας)⁸¹ erweist sich als drastische Verteidigung des Apelles und seiner Kunst gegen Kritiker⁸². Daß es kritische

78. Vgl. nämlich Cicero, *Orator* 9 Westman: *nec vero ille artifex [sc. Phidias], cum faceret Iovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem ex quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species... quam intuens... ad illius similitudinem artem et manum dirigebat* (siehe auch Anm. 80); Philippos, API 81 (ἢ θεὸς ἦλθ' ἐπὶ γῆν ἐξ οὐρανοῦ εἰκόνα δεῖξων / Φειδία, ἢ σὺ γ' ἔβης τὸν θεὸν ὀψόμενος); ausführlich zu Phantasia und philosophischen Implikationen Rispoli (1985) und Watson (1994: 4765-4810).

79. Zum eher komplementären Verhältnis von Mimesis und Phantasia jetzt auch Halliwell (2002: 308-312).

80. Ausführlicher zur literarästhetischen und philosophischen Diskussion um die Phantasia siehe Verf. (2003: 45-67, hier: v.a. 48-49).

81. Headlam-Knox (1922: 210-211) zu dieser Hipponax-Reminiszenz.

82. In der Diskussion um die Vorbilder für die Aphrodite Anadyomene des Apelles

Reaktionen der Zeitgenossen auf den methodisch und theoretisch außerordentlich reflektierten Apelles und Diskussionen um seine Kunstwerke gegeben hat⁸³, läßt sich noch aus den überlieferten Anekdoten herausdestillieren⁸⁴. So soll z.B. nach Lukian Apelles, der bei Ptolemaios I. mehr als seine Kollegen geschätzt und geehrt wurde (Cal. 3), mit einem allegorischen Gemälde auf Intrigen seines Malerkollegen Antiphilos, der auf seine Kunstfertigkeit eifersüchtig war, reagiert haben (ebd. 2-6). Es ist eben diese virtuose und zugleich auf einem gedanklichen Konzept beruhende ‚Phantastik‘ des Apelles, die noch in der Kritik greifbar wird, die auch der Bildhauer Lysipp an Apelles' Alexanderbild geübt haben soll⁸⁵.

In der Verteidigung des ‚*artifex doctus*‘ Apelles sind jedoch nicht nur kunsttheoretische Elemente⁸⁶, sondern zugleich implizite Kriterien für Herodas' eigene Ästhetik und Poetik enthalten, der dem Rezipienten einen Hinweis zur Deutung auch seiner eigenen Kunst gibt⁸⁷. Diese Annahme läßt sich stützen, indem man Selbstaussagen des Dichters aus dem achten Mimiambos heranzieht: Dort stellt sich Herodas im verschlüsselten Bild des bukolisch inszenierten Traumes als kritisierten ‚Außenseiter‘ in einem Dichterkreis auf Kos dar⁸⁸. Eine Verteidigung der eigenen Person und der eigenen Dichtung, analog zu der des Apelles und seines Werkes (vgl. V. 76), kann also durchaus intendiert sein⁸⁹. Auch im vierten Mimiambos, so die These, weist Herodas implizit dar-

(z.B. Plin. Nat. 35, 86), zeichnet sich die Tendenz ab, reale Vorbilder für Götterbilder zu rekonstruieren und somit dem Kunstschaffen des Apelles ein traditionelles Mimesisverständnis zu unterlegen, das bei Herodas jedoch gerade ‚erweitert‘ wird (s. im Text); siehe auch die Nachrichten über allegorische Gemälde des Apelles: z.B. Plin. Nat. 35, 96: *pinxit et quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra, fulguraque; Bronten, Astrapen et Ceraunobolian apellant*; siehe auch Overbeck (1868/1959: 1868.1869, v.a. 1873.1874).

83. Plin. Nat. 35, 79.111, dazu Luria (1963: 394-395). Bereits der Maler Parrhasios reagiert mit einem eigenen Epigramm auf Kritiker (bei Page [1989: 45, II, V. 4]).

84. Anekdoten zu Apelles siehe bei Gelzer (1985: 103.113-114).

85. Plut. De Is. et Os. 24 p. 360 D; vgl. auch Plin. Nat. 34, 61.65; siehe Zanker (2004: 142); vgl. aber Gelzer (1985: 116), der für Apelles eine ‚antiidealistische‘ Kunstauffassung geltend machen will.

86. So Gelzer (1985: passim); modifizierend Simon (1991: 65-66); dagegen Luria (1963: 405-406), der die Verteidigung des Herodas gegen ein Buch des Apelles, nicht gegen diesen selbst, postuliert; vgl. dagegen Skinner (2001: 220), die durchgehende Inkompetenz der Frauen annimmt.

87. Ganz ähnlich Kunze (2002: 234-236); vgl. in diesem Kontext auch Nachrichten über Apelles' nur relative Akribeia und sein Charis-Ideal (z.B. Plin. Nat. 35, 80.86.94; Plu. Demetr. 22) und die Charakterisierung des Stils auch des Herodas durch ‚*venustas*‘ (Plin. Ep. 4, 3, 3-4).

88. Zur kontroversen Diskussion um die Personen dieses Kreises siehe Rosen (1992: 205-216); Rist (1997: 354-363).

89. Siehe auch Burton (1995: 101); Skinner (2001: 220-221) zum polemischen Potential der parodierten Frauenperspektive; zu spezifischer ‚Frauensprache‘ und ‚Frauenperspektive‘ vgl. aber auch Antipater von Thessalonike zu Nossis AP IX 26, 7.

auf hin, daß auch er in seinem Medium alle Sujets ohne Beschränkung lebensecht wiedergeben kann, ohne dabei dem Prinzip einer restriktiven Nachahmung verpflichtet zu sein. Sprache bzw. Sprechweise, soziales Verhalten (auch gegenüber der Dienerin und dem Tempelwärter) sowie die spontan-unreflektierten Bemerkungen über die betrachteten Kunstwerke im vierten Mimiambos weisen eher auf niederes soziales Niveau der Protagonistinnen hin⁹⁰. Auch dies verweist auf Apelles, der nach einer Nachricht bei Plinius die einfache Menge als besonders kritischen Betrachter geschätzt haben soll (*vulgum diligentiore iudicem quam se praeferens*)⁹¹. Freilich ist dieser ‚Realismus‘ bei Herodas ausgesprochen artifiziell; denn er inszeniert ein kunstvolles Spiel mit dieser sozialen Sphäre⁹². Das Charakteristikum dieser Künstlichkeit liegt zum einen im künstlich wiederbelebten Metrum der Choliamben, die es seit Hipponax nicht mehr gab (s.u.), in der eigenwilligen Gattungsmischung, welche die dramatischen Elemente des Mimos (z.B. Dialog) und Elemente des (Hink-)Iambos verbindet⁹³, sowie in den zahlreichen literarischen Reminiscenzen. Es geht also um innovative und reflektierte Ausformungen von ‚wahrheitsgemäßer Nachahmung‘ in der Dichtung wie in der bildenden Kunst. Die dabei erkennbaren Brechungen der Illusion, das Überspielen medialer Grenzen sowie die integrierten Betrachterfiguren lassen erkennen, daß der Autor die Rezipienten zu kritischer Reflexion bewegen will. Diese sollen sich nicht wie die immanenten Betrachterinnen rein visuell und emotional involvieren, sondern die Illusionswirkung der bildenden Kunst (wie der Dichtung) und deren Art der Nachahmung erfassen und goutieren.

3. Das Verhältnis der Künste

Daß Herodas im vierten Mimiambos seine Betrachterfiguren implizit das Verhältnis zwischen bildender Kunst und Dichtung reflektieren läßt⁹⁴, wird v.a. anhand zweier Begrifflichkeiten, *χαῖρες* und *γράμματα*, deutlich. In einer Enallage sind die Bilder, welche von den Händen des bildenden Künstlers geschaffen sind, als ‚wahr‘ bezeichnet; diese Eigen-

90. So generell im Mimos, siehe Wiemken (1979: 401-433); Wüst (1932: 1745); auch Manakidou (1993: 34-35).

91. Plin. Nat. 35, 84; Overbeck (1868/1959: 1844). Apelles galt als Repräsentant von *simplicitas*, Plu. Demetr. 22; Plin. Nat. 35, 80.

92. Dieser Aspekt wird von Manakidou (1993: 37-40) weit überstrapaziert.

93. Ausführlicher Stanzel (1998: 143-165).

94. Vgl. dagegen Gelzer (1985: 109-110), der hinter diesem Mimiambos nur kunsttheoretische Ansichten vermutet.

schaft der täuschenden Lebensechtheit eigne sämtlichen Bildern des Apelles (IV 72-73; vgl. VI 65-67; VII 3. 24)⁹⁵. Die ‚wahren Hände‘ sind nämlich wie in den ekphrastischen Epigrammen nicht nur auf die lebens-echte Wirkung des Dargestellten⁹⁶, sondern auch auf das technische Vermögen des Künstlers (bzw. Dichters) in seinem Metier zu beziehen⁹⁷. Ebenso ist der Begriff γράμμα bzw. γράμματα in seiner Bedeutung bei Herodas durchaus ambivalent. Zunächst ist nämlich (V. 24) eindeutig ein Basisepigramm, im zuletzt genannten Passus jedoch Bilder des Ephesiers Apelles (V. 72-73) bezeichnet⁹⁸. Diese begriffliche Ambivalenz verweist darauf, daß hier zugleich auf Herodas' eigene Dichtung bzw. seine literarische Tradition angespielt ist⁹⁹. Das legt auch der ambivalente Begriff ‚Ephesier‘ nahe, als der Apelles in V. 72 bezeichnet wird; denn z.B. Kallimachos spricht von Hipponax als ‚dem Ephesier‘, wenn er von dessen ‚hinkenden Iamben‘ handelt (Iamb. 13 [frg. 203 Pf.], 12-14; 63-66: τὰ χωλὰ τίκτειν; vgl. auch Iamb. 1 [frg. 191 Pf.]) und sich – im Metrum des Choliambos – gegen Kritiker verteidigt, die ihm die ‚Polyeidea‘ seiner Dichtung zum Vorwurf machen¹⁰⁰. Auch im ersten Mimiambos des Herodas findet sich ein programmatisch¹⁰¹ anmutender Hinweis auf das ‚Hinken‘ von Gesang, freilich in komödienthafter Einbettung: Metrice lehnt das Angebot der alten Kupplerin Gyllis mit den Worten ab: χωλήν δ' αἰεῖδεν χῶλ' ἄν ἐξεπαίδευσσα (V. 71). Der ‚hinkende Gesang‘ darf als integrierte Selbstaussage des Herodas gelten, der auch im dichtungsprogrammatischen Mimiambos VIII formuliert, daß er siegreich und allen Kritikern zum Trotz nach dem Modell des alten Hipponax seine ‚hinkenden Lieder‘ singe (VIII 78-79: ... μετ'

95. Vgl. Gelzer (1985: 112), der den Aufbau von Illusion hier für das Wichtigste hält. Apelles gilt aber auch als Maler, dessen Werke sich durch χάρις vor den zeitgenössischen hervorheben (Plin. Nat. 35, 79-80); dazu Rouveret (1989: 473-474), siehe Anm. 87.

96. Vgl. V. 72-73: ἀλήθεια, siehe dazu Ael. VH 2,3; Plin. Nat. 35, 79 etc.

97. Siehe die Apostrophe an die Hände – mit eindeutigem Bezug auf Schreiben – bei Aristophanes in den *Thesmophoriazousen* V. 776-784; vgl. auch Parrhasios bei Page (1989: 45, III) = Aristid. Or. 28, 88 II, 170 K.; Erinna AP VI 352 (= 3 GP), 1; A. R. 3, 135-136.

98. So auch Cunningham (1971) im Komm. zur Stelle; ebenso siehe Rossi (2001: 335 mit Anm. 2) mit inschriftlichem Material. Siehe ebenfalls in der Bedeutung von ‚Gedicht‘ bzw. literarischem Werk folgende ca. zeitgenössischen Belege: Asklepiades von Samos AP IX 63; Call. frg. 398 Pf.; Call. ep. 23 Pf. = 53 GP; Leonidas von Tarent AP IX 25; vgl. auch Asklepiades AP V 158.

99. Vgl. bereits die Setzung des Plurals in V. 73 (γράμματα), genannt war vorher nur ein Bild des Apelles.

100. Siehe die antike Hypothese zum 13. Iambos (frg. 203 Pf.) p. 205 Pf. I; dort findet sich auch der Hinweis darauf, daß Kallimachos sich mit seinen Hinkiamben in die Tradition des Ion von Chios stellt; ausführlicher dazu Acosta-Hughes (2002: 60-61).

101. Miralles (1992: 94-95); Hunter (1993: 33-34 mit älterer Literatur).

Ἴππώνακτα τὸν πάλαι .../ τ]ὰ κύλλ' αἰεῖδεν ...). Im vierten Mimiambos scheint der in Vers 72 (auch von der Wortstellung her) merkwürdig separierte Hinweis auf den ‚Ephesier‘¹⁰², der sich im folgenden Vers (73) erst als Apelles erweist, ambivalent zu sein: Denn sowohl Apelles als auch Hipponax, das ‚formale‘ Vorbild des Herodas, sind ‚Ephesier‘ (z.B. Strabo 14, 1, 25: καὶ Ἴππῶναξ δ' ἐστὶν ὁ ποιητῆς ἐξ Ἐφέσου καὶ Παρράσιος ὁ ζωγράφος καὶ Ἀπελλῆς)¹⁰³. Beide Künstler ahmen die Wirklichkeit nach, ihre Hände sind ‚wahr‘. Nicht nur Apelles hat Kritiker, sondern auch Herodas muß sich, wie Kallimachos, gegen Kritiker verteidigen (s.o.)¹⁰⁴. Bereits Hipponax selbst soll mit dem Bildhauer Bupalos von Chios in Auseinandersetzung gestanden haben¹⁰⁵, setzte sich also im Medium seiner Dichtung gegen einen Kritiker zur Wehr. In dieser Auseinandersetzung spielen unterschiedliche ästhetische und künstlerische Überzeugungen eine wesentliche Rolle, eine Tendenz, die sich auch bei den hellenistischen Dichtern Kallimachos und Herodas abzeichnet, die ebenfalls im Medium des Choliambos Kritiker ihrer Dichtkunst angreifen¹⁰⁶. Es klingt also hier bei Herodas eine innerliterarische Tradition der Auseinandersetzung mit Gegnern der eigenen Kunst an.

Bisher nicht hinreichend berücksichtigt wurde der Aspekt, daß es sich sowohl bei den Mimen des Herodas als auch bei den Werken der bildenden Kunst, die dort thematisiert werden, um Artefakte handelt¹⁰⁷. Sowohl die Dichtung des Herodas als auch die bildende Kunst eines Apelles versteht sich zwar als Abbildung von Wirklichkeit, beide erscheinen jedoch zugleich einem übergeordneten Phantasiakonzept verpflichtet, das die Grenzen des naturalistischen Nachahmungsmodells aufzeigt, sie überlegen umspielt und wohl auch deshalb Kritik und Diskussionen hervorruft. Darauf basiert auch die beiden Künsten inhärente Fiktion, da die Wahrnehmung von Wirklichkeit nur ausschnitthaft erfolgt und durch den Autor bzw. den bildenden Künstler gelenkt ist.

102. Die Besonderheit der Wortstellung notiert auch Groeneboom (1922: 146).

103. Siehe auch Headlam-Knox (1922: 206) zur Stelle.

104. Vgl. Plinius d.J., der in einem Brief Herodas und Kallimachos in enger Verbindung nennt (als er einen Freund aufgrund seiner Epigramme und Mimiamben lobt; Ep. 4,3,3). Siehe aber auch Stanzel (1998: 151-153), der mit Blick auf Herodas I für Herodas eine Distanzierung von der scharfen Invektive eines Hipponax annimmt.

105. Z.B. Call. frg. 191, 3-4 Pf., ausführlicher Acosta-Hughes (2002: 32-35, auch mit Testimonien; 38-40).

106. Siehe v.a. Acosta-Hughes (2002: 35), auch Miralles (1992: 102); zu den Choliamben des Phoinix von Kolophon siehe Furley (1994); zum Grabgedicht auf Hipponax bei Theokrit (ep. 19 Gow = 13 GP) siehe Bing (1988: 63-66) und Rossi (2001: 295-303).

107. Herodas IV fehlt in der Aufzählung bei Hunter (1993: 32); vgl. Puchner (1993: 33-34).

Wird nun lebensechte, mimetische Kunst in einem lebensecht stilisierten literarischen Mimos zum Thema gemacht, werden neben dem gegenseitigen Spiegelungseffekt nicht nur interdisziplinäre Spannungsmomente, sondern auch Brüche und Verschiebungen im Verhältnis zum Vorbild der Nachahmung erkennbar.

BIBLIOGRAPHIE¹⁰⁸

- Acosta-Hughes, B., 2002, *Polyeideia. The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition*. Berkeley/Los Angeles/London.
- Albert, W., 1988, *Das mimetische Gedicht in der Antike, Geschichte und Typologie von den Anfängen bis in die augusteische Zeit (Athenäum Monographien 190)*. Frankfurt a.M.
- Bing, P., 1988, *The Well-Read Muse. Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets*. Göttingen.
- , 1995, "Ergänzungsspiel in the Epigrams of Callimachus". *A & A* 41, 115-131.
- Blanckenhagen v., P.H., 1975, *Der ergänzende Betrachter. Bemerkungen zu einem Aspekt hellenistischer Kunst*, in: *Wandlungen. Studien zur antiken und neueren Kunst*. Ernst Homann-Wedeking gewidmet. Waldsassen, 193-201.
- Burton, J., 1995, *Theocritus' Urban Mimes. Mobility, Gender, and Patronage*. Berkeley/Los Angeles/London.
- Crusius, O., 1892, *Untersuchungen zu den Mimiamben des Herondas*. Leipzig.
- Crusius, O.-Herzog, R., 1924, "Der Traum des Herondas". *Philologus* 79, 370-433.
- Cunningham, I.C., 1971, *Herodas Mimiambi. Ed. with Introduction, Commentary, and Appendices*. Oxford.
- , 1966, "Herodas 4". *CQ* 16, 113-125.
- Deubner, L., 1943, "Zu hellenistischen Dichtern und Properz". *Philologus* 95, 20-30.
- Elliott, J.M., 2003, "A New Mime Fragment (P.Col.Inv. 546 A)". *ZPE* 145, 60-66.
- Furley, W.D., 1994, "Apollo Humbled: Phoinix' Koronisma in its Hellenistic Literary Setting". *Materiali e discussioni per l'analisi di testi classici* 33, 9-31.
- Gelzer, T., 1985, *Mimen und Kunsttheorie bei Herondas, Mimiambus 4*, in: *Katalepton*, FS B. Wyss (hg. von C. Schäublin). Basel, 96-116.
- Gerhard, G.A., 1909, *Phoinix von Kolophon. Texte und Untersuchungen*. Leipzig/Berlin.
- Goldhill, S., 1994, *The Naive and the Knowing Eye: Ecphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World*, in: *Art and Text in Ancient Greek Culture* (ed. by S. Goldhill and R. Osborne). Cambridge, 197-223.
- Gossen, H.-Steier, A., 1922, "Krebs". *RE* XI 2, 1663-1690.
- Groeneboom, P., 1922, *Les Mimiambes d'Herodas I-VI avec notes critiques et commentaire explicatif*, Groningue.
- Gutzwiller, K.J., 1991, *Theocritus' Pastoral Analogies. The Formation of a Genre*. Madison/Wisc.
- , 1998, *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context*. Berkeley/Los Angeles/London.
- , 2002, *Art's Echo: The Tradition of Hellenistic Ecphrastic Epigram*, in: *Hellenistic Epigrams* (ed. by M.A. Harder, R.F. Regtuit, G.C. Wakker). Leuven/Paris/Sterling, Virg., 85-112.
- Halliwell, S., 2002, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton/Oxford.
- Headlam, W.-Knox, A.D. (edd.), 1922, *Herodas. The Mimes and Fragments*. Cambridge.
- Huemer, A., 1903 (repr. 1962), "Gibt es einen Vers μιμίμβος?". *WS* 25, 33-42.
- Hunter, R., 1993, "The Presentation of Herodas' Mimiamboi". *Antichthon* 27, 31-44.
- , 1995, *Plautus and Herodas*, in: *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels*. Festgabe für Eckard Lefèvre zum 60. Geburtstag (ScriptOralia 75). Tübingen, 155-169.
- , 1996, *Theocritus and the Archeology of Greek Poetry*. Cambridge.
- , 1996a, *Mime and Mimesis: Theocritus, Idyll 15*, in: *Theocritus* (ed. by M.A. Harder, R.F. Regtuit, G.C. Wakker). Groningen, 149-169.
- Janko, R., 1984, *Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of Poetics II*. London.
- Kirstein, R., 2002, *Companion Pieces in the Hellenistic Epigram*, in: *Hellenistic Epigrams* (ed. by M.A. Harder, R.F. Regtuit, G.C. Wakker). Leuven/Paris/Sterling, Virg., 113-135.
- Kris, E.-Kurz, O., 1980, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt a.M.
- Kunze, C., 2002, *Zum Greifen Nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation*. München.
- Luck, G., 1954, "Die Dichterinnen der griechischen Anthologie". *MH* 11, 170-187.
- Luria, S., 1963, *Herondas' Kampf für die veristische Kunst*, in: *Miscellanea di studi Alessandrini in memoria di A. Rostagni*. Torino, 394-415.
- Männlein-Robert, I., 2003, *Zum Bild des Phidias in der Antike – Konzepte zur Kreativität des bildenden Künstlers*, in: *Imagination – Fiktion – Kreation. Das kulturschaffende Vermögen der Phantasie* (hg. v. Th. Dewender und Th. Welt). München/Leipzig, 45-67.
- Manakidou, F., 1993, *Beschreibung von Kunstwerken in der hellenistischen Dichtung*. Stuttgart.
- Mastromarco, G., 1984, *The Public of Herondas*. Amsterdam.
- Mayer, D., 1993, *Die Einbeziehung des Lesers in den Epigrammen des Kallimachos*, in: *Callimachus* (ed. by M.A. Harder, R.F. Regtuit, G.C. Wakker). Groningen, 161-175.
- Meister, R., 1893, *Die Mimiamben des Herondas* (Abhandl.d.Königl.Ges.d.Wiss. 30). Leipzig.
- Mesk, J., 1937, "Herondas IV 75f.". *Philologus* 92, 469-470.

108. Massa Positano, L., 1973, *Eroda, Mimiambo IV* (Collana di studi greci 58). Napoli war mir leider nicht zugänglich.

- Miralles, C., 1992, "La poetica di Eroda". *Aevum(ant)* 5, 89-113.
- Ong, W.J., 1975, "The Writer's Audience is always a Fiction". *PMLA* 90, 9-21.
- Overbeck, J., 1868/1959, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*. Leipzig (Neudruck Hildesheim).
- Page, D.L., 1989, *Epigrammata Graeca*, Oxford.
- Pollitt, J.J., 1974, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*. New Haven/London.
- Preisshofen, F., 1979, *Kunsttheorie und Kunstbetrachtung*, in: *Le Classicisme a Rome aux I^{ers} Siècles avant et après J.-C. Entretiens sur l'antiquité classique XXV*. Vandœuvres-Genève, 263-277.
- Puchner, W., 1993, "Zur Raumkonzeption der Mimiamben des Herodas". *WS* 106, 9-34.
- Reich, H., 1903, *Der Mimus. Ein Litterar-Entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Erster Band. Berlin.
- Rispoli, G.M., 1985, *L'artista sapiente. Per una storia della fantasia*. Napoli.
- Rist, A., 1997, "A Fresh Look at Herodas' Bucolic Masquerade". *Phoenix* 51, 354-363.
- Rosen, R.M., 1992, "Mixing of Genres and Literary Program in Herodas 8". *HSCP* 94, 205-216.
- Roszbach, O., 1894, "Apelles (13)". *RE* I 2, 2689-2693.
- Rossi, L., 2001, *The Epigrams Ascribed to Theocritus: A Method of Approach*. Leuven et al.
- Rouveret, A., 1989, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*. Rom.
- Russell, D.A., 1979, *De imitatione*, in: *Creative Imitation and Latin Literature* (ed. by D. West and T. Woodman). Cambridge.
- Schmidt, V., 1968, *Sprachliche Untersuchungen zu Herondas. Mit einem kritisch exegetischen Anhang (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte I)*. Berlin.
- Sens, A., 2002, "An Ecphrastic Pair: Asclepiades AP 12.75 and Asclepiades or Posidippus AP 68". *CJ* 97.3, 249-262.
- Sherwin-White, S.M., 1978, *Ancient Cos. An Historical Study from the Dorian Settlement to the Imperial Period (Hypomnemata 51)*. Göttingen.
- Skinner, M.B., 1991, *Nossis Thelyglossos: The Private Text and the Public Book*, in: *Women's History and Ancient History* (ed. by S.B. Pomeroy). Chapel Hill/London, 20-47.
- , 2001, *Ladies' Day at the Art Institute. Theocritus, Herodas, and the Gendered Gaze*, in: *Making Silence Speak. Women's Voices in Greek Literature and Society* (ed. by A. Lardinois and L. McClure). Princeton and Oxford, 201-222.
- Simon, F.-J., 1991, *Tà κύλλ' ἀείδειν. Interpretationen zu den Mimiamben des Herodas (Studien zur Klassischen Philologie 57)*. Frankfurt a.M., Bern, New York, Paris.
- Stanzel, K.-H., 1998, *Mimen, Mimepen und Mimiamben – Theokrit, Herodas und die Kreuzung der Gattungen*, in: *Genre in Hellenistic Poetry* (ed. by M.A. Harder, R.F. Regtuit, G.C. Wakker). Groningen, 143-165.
- Ussher, R.G., 1980, "The Mimiamboi of Herodas". *Hermathena* 119, 65-76.
- Watson, G., 1994, "The Concept of 'Phantasia' from the Late Hellenistic Period to Early Neoplatonism". *ANRW* II 36.7, 4765-4810.
- Wiemken, H., 1979, *Der Mimus*, in: *Das Griechische Drama* (hg. v. G.A. Seeck). Darmstadt, 401-433.

- Wüst, E., 1932, "Mimos". *RE* XV, 2, 1727-1764.
- Zanker, G., 1981, "Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry". *RhM* 124, 297-311.
- , 1987, *Realism in Alexandrian Poetry: A Literature and its Audience*. London/Sydney/Wolfeboro (New Hampshire).
- , 2004, *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*. Madison/Wisconsin.