

BEMERKUNGEN ZUM ΑΔΩΝΙΔΟΣ ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ DES BION VON SMYRNA

Bion ist, nach Theokrit und Moschos, der dritte der uns mit Namen bekannten sogenannten Bukoliker.¹ Der Titel βουκολικά wurde von Grammatikern wohl gegen Ende des zweiten Jh. v. Chr., nicht lange vor der Zeit des Bion, eingeführt als Bezeichnung einer gegenüber den alten Gattungen wie Epos, Lyrik, Iambographie neuen hellenistischen Gattung der Dichtung, die auf Theokrit als Begründer zurückgeführt wurde. Das bedeutet nicht, dass die Gedichte dieser Dichter alle Hirtengedichte waren, so wenig wie die des Theokrit selber. Gerade auch der Ἀδώνιδος ἐπιτάφιος ist kein Hirtengedicht.² J. D. Reed hat die an Kallimachos anknüpfende Metrik³ und die mit "Hyperdorismen" durchzogene dorische Kunstsprache⁴ des Bion untersucht und im Kommentar die literarischen Vorlagen, auf die er anspielt, nachgewiesen. Repetition und Variation, rhetorische Figuren wie Epanalepsis, Anapher und Homoioteleuton, und pointierte Gegenüberstellungen, die er zur Konstruktion epigrammatischer *concetti* benutzt, sind die auffälligsten Merkmale seiner hochartifizierten "spätbukolischen" literarischen Technik.⁵ Mit diesen virtuos gehandhabten, in der hellenistischen Dichtung ausgebildeten, mit verstärkter Intensität und Konzentration in gesuchten neuen Varianten zur Geltung gebrachten Mitteln wendet Bion sich an ein Publikum von Kennern, die seine Pointen zu schätzen und die offenen oder versteckten Anspielungen auf seine Vorläufer zu identifizieren imstande sind. Aber dahinter kommt noch etwas anderes zum Vorschein. Verfolgt man die Vor- und Rückverweise, mit denen er die einzelnen Aussagen in verschiedenen Abschnitten seiner Erzählung miteinander verbindet, und geht man den literarischen Anspielungen genauer nach, so zeigt sich, dass es nicht nur um ein kunstvolles Spiel mit literarischer Gelehrsamkeit geht. Mit deutlichen Signalen wird der Leser hin-

¹ ἴστέον ... ὅτι τρεῖς γέγονασι Βουκολικῶν ἐπῶν ποιηταί, Θεόκριτος οὐτοσί, Μόσχος Σικελιώτης καὶ Βίων Σμυρναῖος, ἕκ τινος χωριδίου καλουμένου Φλώσσης, *Suda* II, p. 697, 22–24 Adler, s. v. Θεόκριτος.

² Der Ἀδώνιδος ἐπιτάφιος (im folgenden zitiert *AE*) nach dem Text von J. D. Reed, *Bion of Smyrna, the fragments and the Adonis*, ed. with introduction and commentary (mit englischer Übersetzung), Cambridge classical texts and commentaries 33 (Cambridge 1997). Theokrit und andere Bukolikertexte nach A. S. F. Gow, *Bucolici Graeci* (Oxford ²1958).

³ Introduction 36–45.

⁴ Introduction 31–35.

⁵ "Some aspects of style", Introduction 45–57.

gewiesen auf die der ganzen Darstellung zugrundeliegende Ironie. In ihrem Lichte betrachtet, erhält die Erzählung die hinter dem Vordergrund des Textes sich eröffnende, vom Dichter intendierte Bedeutung. Wie Bion vorgeht um dieses Ziel zu erreichen, möchte ich im folgenden anhand einiger Beispiele zeigen.

Zu Beginn spricht eine nicht mit Namen genannte, selber in einer bestimmten Funktion an der Totenklage um Adonis beteiligte, Person (1–2). Sie spricht als erste (1–5) und als letzte (96 f.). Im Verlauf des Gedichts redet sie mehrmals Aphrodite an (3–5, 67–77, 93, 97 f.), einmal den toten Adonis (78). Sie ist, obschon das nicht ausdrücklich gesagt wird, offenbar auch die Erzählerin. Der Leser soll sich also das Gedicht als von dieser Person vorgetragenen Solo-Mimus vorstellen. Dann musste das dem Leser (oder dem gedachten Zuschauer) nicht extra noch gesagt werden.

Im Prooemium (1–17) erhält der Leser eine Einführung in Themen und Darstellungsweise. Zu seiner Orientierung wird ein Programm der Motive exponiert, auf die in den folgenden Abschnitten zurückgegriffen wird, und es wird auch schon an Beispielen gezeigt, welche Mittel der Dichter einsetzt,⁶ und worauf der Leser zu achten hat. Die anonyme Person sagt in vier Halbversen traditionelle Kultrufe der Totenklage um Adonis vor (1–2),⁷ die dann von ihr selber und von anderen in verschiedenen Kombinationen wiederholt werden (5, 6, 15, 28, 37, 62, 63, 67, 86, 92). Sie hat, nach dem Vorbild der Totenklage um Hektor (*Il.* 24, 720–722),⁸ die Funktion der Vorsängerin,⁹ der die andern “nachsingen” (vgl. 5, 36). Sie gibt Aphrodite einen ersten (vgl. 68, 97), gar nicht sehr höflichen Befehl¹⁰ (3–5): “Schlaf nicht mehr, wach auf ... schlag deine Brust und sage es allen: ἀπώλετο καλὸς Ἀδωνίς” (vgl. 1 f.), und zugleich die Anweisung ein schwarzes Gewand anzuziehen. – Aphrodite hat nichts von dem Ereignis gewusst. Sie schläft allein,¹¹ wird geweckt und sogleich als Klagefrau eingesetzt. – Der καλὸς Ἀδωνίς ist ferne von ihr gestorben (7–14). Er liegt in den Bergen, seinen weissen Schenkel von einem weissen Zahn

⁶ Sogleich erscheint, sozusagen als Muster, die Figur der Wiederholung über das Versende hinaus (1–2), die dann in ähnlicher Form ständig wiederkehrt, vgl. 7 f., 12 f., 16 f., 40 f., 45 f., 50 f., 88 f., 89 f., 94 f.

⁷ Dazu kommt später noch eine weiterer: αἰαὶ τὰν Κυθήρειαν 28. αἰάζειν = αἰαὶ rufen, vgl. 31, 32, 89, 90, 93.

⁸ *Il.* 24, 720 f., παρὰ δ' εἶσαν αἰδοῦς θρηγῶν ἐξάρχους, professionelle Klagefrauen; zum Brauch und zu seiner Verbreitung s.: W. Leaf, *The Iliad II* (London ²1902) 588 zu 24, 720.

⁹ Aus dem Text geht nicht hervor, welches Geschlecht diese Person hat. Da es sich um einen Frauenkult handelt, ist wohl eine Frau gemeint; s.: Reed, Anm. 32 zu S. 16.

¹⁰ Vgl. dagegen den solennen Anruf an Aphrodite, Theocr. 15, 101 f.

¹¹ In ihrem Palast, vgl. 59.

geschlagen,¹² und bereitet Aphrodite Kummer, indem er seinen Atem aushaucht. Sein schwarzes Blut rinnt über sein schneeweisses Fleisch,¹³ seine Augen sind erstarrt, von seiner Lippe “flieht die Rose” – sie ist blutleer (vgl. 44) – und auf ihr stirbt auch der Kuss, den Kypris niemals davontragen wird. Kypris gefällt der Kuss, obschon Adonis nicht mehr lebt. Doch Adonis weiss nicht, dass sie ihn küsste, als er tot war, – eine makabre Variation des Kussmotivs. – Damit erhält der Leser eine Vorschau auf die Kusszene, die dann breiter ausgeführt wird (42–50), und zugleich einen Kommentar, der klar und offen sagt, dass Aphrodite den bereits totgesagten Kuss nie erhalten wird (12), und dass der tote Adonis gar nicht weiss, dass Aphrodite ihn küsst (14). Spätestens hier muss der Leser die Ironie dieser Darstellung bemerken, und damit erhält er zugleich eine Leseanweisung, worauf er im folgenden zu achten hat. Zum Abschluss wird mit dem frivolen *conchetto* der Parallelisierung ihrer Wunden der Zustand der beiden im Hinblick auf das folgende definiert (16 f.): Adonis hat eine wilde, wilde Wunde an seinem Schenkel (vgl. 40 f.), eine grössere Wunde hat Aphrodite in ihrem Herzen (vgl. 39, 49).

Daraufhin beginnt die Totenklage in den Bergen (vgl. 7). Sie kommt schrittweise in Gang. Um diesen Knaben heulen seine lieben Hunde, und die Bergnymphen weinen (18 f.). Breiter wird dann Aphrodite geschildert (ἄ δ' Ἀφροδίτα 19–31). Sie stürmt als Klagefrau (vgl. 4 f.), mit aufgelöstem Haar, ohne Sandalen, ὄξυ ... κωκύουσα, auf der Suche nach Adonis durch Gestrüpp und Auen,¹⁴ πόσιν καὶ παῖδα καλεῦσα. Damit, dass sie keine Sandalen trägt, schafft Bion die Gelegenheit, auch Aphrodite bluten zu lassen. Die Dornen schneiden sie und “pflücken heiliges Blut” (22 ἱερὸν vgl. 29, 73). Sie beschmiert sich mit Blut. Ihr Busen wird rot gefärbt von ihren Händen und ihre Brüste, die vorher schneeweiss waren (vgl. 10), werden unten purpurn für Adonis (26 f.). – Das Blut verbindet sie mit Adonis, wie auch die Spielerei mit den Farben (vgl. 7 f., 9 f.). – Zum Schluss konstruiert er wieder mit einer Parallelisierung ein *conchetto*: ὤλεσε τὸν καλὸν ἄνδρα, συνώλεσεν ἱερὸν εἶδος (29), und der Verlust des ἱερὸν εἶδος wird

¹² Der Leser erfährt erst später, wessen Zahn das war. Adonis war auf der Jagd und ist von einem θηρίον (gemeint ist wohl ein Eber) getötet worden 60 f. Hier geht es Bion nur um das Spiel mit den Farben, vgl. 9 f., 27.

¹³ Das schneeweisse Fleisch des Jägers in den Bergen! Wieder ein Spiel mit den Farben. Die Gegenposition 26 f.: die schneeweissen Brüste der Aphrodite, die purpurn gefärbt werden, für Adonis.

¹⁴ Der Lauf der Aphrodite (19–22) ist mit teilweise wörtlichen Anspielungen dem Lauf des Herakles auf der Suche nach Hylas (Theocr. 13, 55–71) nachgebildet: Herakles (58) τρίς ... ὕλαν ἄσπεν (vgl. 24); (64 f.) ἐν ἀτρίπτουσιν ἀκάνθαις (vgl. 21) παῖδα ποθῶν (vgl. 24) δεδόνητο (vgl. 23); (66 f.) ἀλώμενος (vgl. 20) ... ἐμόγησεν οὖρα (vgl. 7, 32) καὶ δρυμοὺς (vgl. 20, 68).

noch mit einer Repetitionsfigur erklärt – Κύπριδι μὲν καλὸν εἶδος, ὅτε ζώεσκεν Ἰαδωνίς, κάτθανε δ' ἅ μορφαὶ σὺν Ἰαδώνιδι (30 f.). – Das Ergebnis ist klar. Auch Aphrodites Schönheit ist gestorben (29–31). – Das löst eine imposante Trauerkundgebung aus mit einer Aufzählung der Klagenden (31–39): Alle Berge und die Eichen lassen rituelle Trauerrufe erschallen, dazu kommen die Flüsse, die Quellen, die Blumen, Aphrodite selber. Der letzte Trauerruf wird sogar von Echo wiederholt (37 f.). Am Schluss steht ein geistreich verkleidetes 'und so weiter': Κύπριδος αἰνὸν ἔρωτα τίς οὐκ ἔκλαυσεν ἄν αἰαί; (39), anders gesagt: Es könnten noch viele aufgezählt werden, die weinen, – und dazu das neue Stichwort: Κύπριδος αἰνὸν ἔρωτα (vgl. 17, 49).

Jetzt werden die Stränge der Erzählung zusammengeführt. Als Reaktion darauf, was nun Aphrodite zu sehen bekommt, lässt Bion sie eine lange Rede an den toten Adonis halten, die den dramatischen Höhepunkt des ganzen Gedichts bildet (42–62). Aphrodite findet den in den Bergen liegenden Leichnam (40 f., vgl. 7 ff., 68 f.). ὡς ἴδεν, ὡς ἐνόησεν Ἰαδώνιδος ἄσχετον ἔλκος (vgl. 16 f.), ὡς ἴδε φοίνιον αἶμα μαραινομένω περὶ μηρῶ (vgl. 7 f., 16), umarmt sie ihn und versucht ihn zurückzuhalten: μείνον ... μείνον (42 f.); denn ihr ganzes Bestreben geht darauf, von dem Toten (1 f., 8 f.) einen Kuss zu erhalten, ὡς σε περιπτύξω καὶ χεῖλεα χεῖλεσι μείξω (44; vgl. Theocr. 12, 32; Adonis' Lippe 11),¹⁵ ja sie will ihn sogar wiederbeleben: ἔγρεο τυτθόν, so lange wie der Kuss lebt (45 f.). – Das Spiel mit dem Küssen wird genüsslich ausgebreitet (44–50), die Ironie ist evident. Der Leser ist darauf vorbereitet: Ihm wurde schon gesagt (14–16), dass nichts daraus wird, und dass der tote Adonis nicht einmal weiss, was Aphrodite mit ihm macht. Kuss und Umarmung gehören zum Scenario des Liebesgenusses der Aphrodite mit dem schönen Jüngling – während er noch mit ihr zusammen lebt (vgl. Theocr. 15, 128–130; hier: αὖ 45). Geradezu mit *haut goût* wird das Motiv des Kusses hier auf den Toten übertragen. Adonis' Lippe ist blutleer (11); Aphrodites Schönheit ist gestorben (29–31); beide Figuren sind mit Blut verschmiert (8–10, 22, 26 f., 41; Adonis muss dann noch gewaschen werden 83 f.). In ihren Mund soll er seinen letzten Hauch hauchen (vgl. 9), in ihre Leber soll sein Atem fließen (εἰς ἐμὸν ἦπαρ, vgl. Theocr. 13, 71), und sie wird den süßen Liebestrunck aufsaugen und τὸν ἔρωτα austrinken (vgl. 39), "und diesen Kuss werde ich

¹⁵ Den Kopf des von Priamos wiedergebrachten Hektor fassen Andromache und Hekabe an: πρῶται τὸν γ' ἄλοχός τε φίλη καὶ πότνια μήτηρ τιλλέσθη, ἐπ' ἄμαξαν ... αἶξασαι, ἀπτόμεναι κεφαλῆς (24, 710–713). Aber sie wollen keinen Kuss von dem Toten erhalten, und sie müssen warten mit der Totenklage, bis er in den Palast gebracht (717, 719) und auf ein Bett gelegt (720) ist (vgl. *AE* 68–77). Andromache beginnt dann mit der Totenklage (724) Ἐκτορος ἀνδροφόνου κάρη μετὰ χερσὶν ἔχουσα.

aufbewahren als wäre er Adonis selber" (47–50). Aber Aphrodite kann ihn nicht halten (vgl. 40 f.), ἐπεὶ σύ με ... φεύγεις. φεύγεις μακρόν, "Ἄδωνι, καὶ ἔρχεαι εἰς Ἀχέροντα (50 f.). Dorthin kommt er zwar auch bei Theokrit (15, 136), hier aber unter Voraussetzungen, die zum Verlust des ἔρωσ (49, 58) noch eine schwere Demütigung der Aphrodite mit einschliessen: ζῶω καὶ θεός ἐμμι καὶ οὐ δύναμαί σε διώκειν (53). Um die gesuchten Effekte hervorbringen zu können, kombiniert Bion verschiedene, anderswo nicht miteinander verbundene Sagen vom Tode des Adonis: eine Version, nach der um den Besitz des Adonis ein Streit zwischen Aphrodite und Persephone entstanden sei, aus dem als Siegerin Persephone hervorging, der ihn Aphrodite überlassen musste: λάμβανε, Περσεφόνα, τὸν ἐμὸν πόσιν. ἐσσί γὰρ αὐτὰ / πολλὸν ἐμεῦ κρέσσων (54 f.). Es bleibt ihr nur die Eifersucht: τὸ δὲ πᾶν καλὸν (gemeint ist Adonis) ἐς σὲ καταρρεῖ (55, vgl. 56 f., 96), – und dazu die Version, dass Adonis auf der Jagd im Gebirge von einem Eber getötet worden sei. Daran knüpft er das Motiv des Blutes (7 f., 9 f., 22, 24 f., 41, 64–66, 83 f.), die Klage seiner Hunde und der Naturmächte (19, 32 ff.) und den Lauf der Aphrodite in den Bergen (19–24, 32, 35 f., 68 f.). Diese Sagen erzählt er nicht, sondern er lässt nach und nach mit immer deutlicheren Anspielungen die Katze aus dem Sack (7 f., 18, 60 f.; 52, 54 f., 57, 96). Seine Leser müssen – wie bei den anderen Anspielungen – wissen, was sich dahinter verbirgt und was sie daraus erschliessen sollen. – Zum Abschluss ihres Monologs lässt er die Göttin (53) ihrem schönen παῖς (18, 24) geradezu vorwerfen, dass er so wagemutig auf die Jagd gegangen war: τί γάρ, τολμηρέ, κυνάγεις; καλὸς ἐὼν τί τοσοῦτον ἐμήναο θηρὶ παλαίειν; (60 f.). – Daraus geht auch hervor, dass sie sich in ihren purpurnen Laken nicht darum kümmerte, was ihr πόσις (24, 54) tat, wenn er nicht bei ihr im Bett war (vgl. 3 f., 72 f.).

Auf die Rede der Aphrodite an Adonis folgen zwei Reaktionen. In einem mit einer Parallelisierung konstruierten *conchetto* (vgl. 16 f.) wird eine "idyllische" Vorstellung evoziert (64–66): δάκρυον ἅ Παφία τόσσον χέει (vgl. 57, 98) ὅσσον "Ἄδωνις αἶμα χέει (vgl. 9 f.), und das alles wird auf der Erde zu Blumen: sein Blut gebiert die Rose (vgl. 11), ihre Tränen die Anemone. Damit könnte die Erzählung beendet sein.

Aber das war nur eine Finte. Sogleich wird der Faden wieder aufgenommen mit einer Rede der Vorsängerin an Aphrodite (68–77), in der auch das idyllische Bild von den Blumen (65 f.) desavouiert wird (75 f.): Alle Blumen sind zusammen mit Adonis, als er starb, verwelkt (wie die Schönheit der Aphrodite 29–31). Als Aphrodite feststellen musste, dass Adonis auf ihren Wunsch nach einem letzten Kuss (42–46) nicht reagierte (50 f., vgl. 14), und dass er tot war (57 f.), da verflog auch ihr πόθος (58), und sie kümmerte sich nicht mehr um den Toten. Die nun zur Witwe gewordene

(59)¹⁶ liess ihren πόσις (24, 54) unversorgt im Gestrüpp liegen, wo sie ihn gefunden hatte. (Sie nimmt dann auch nicht teil an der Totenklage 84 ff., 93). Deshalb wird sie von der Vorsängerin zum zweiten Mal (mit deutlicher Anspielung auf das erste Mal 3–5) mit harschen Befehlen zur Ordnung gerufen:¹⁷ μήκετ' ἐνὶ δρυμοῖσι (vgl. 20) τὸν ἀνέρα (vgl. *Il.* 24, 725) μύρεο (vgl. 42, 62), Κύπρι. οὐκ ἀγαθὰ στιβάς ἐστιν Ἀδώνιδι φυλλὰς ἐρήμα (68 f., vgl. 23 f., 36). Dazu kommt auch ihr Bett wieder zu Ehren (vgl. 3 f.), auf dem sie den Toten zur Prothesis (74) zubereiten soll: λέκτρον ἔχοι, Κυθήρεια, τὸ σὸν νῦν νεκρὸς Ἄδωνις, denn – das muss jetzt zu ihr gesagt werden (vgl. 55): καὶ νέκυς ὦν καλὸς ἐστι, καλὸς νέκυς (71), und damit verbunden eine maliziöse Pikanterie: Sie soll ihn ausstellen (κάτθεο) in den weichen φόρεσι (vgl. 3), “in denen er sich mit dir durch die Nacht hin im heiligen Schlaf abmühte” (τὸν ἱερὸν [vgl. 22, 29] ὕπνον ἐμόχθει 73, sc.: wenn er nicht auf die Jagd ging 60 f.). Nachdem Aphrodite, ohne dass das gesagt wird, die Befehle der Vorsängerin ausgeführt hat, liegt er nun da in ihrem Bett (70) für den Totenkult ausgestattet: κέκλιται ἀβρὸς Ἄδωνις ἐν εἵμασι πορφυρέοισιν (79, vgl. 3; gegen 7: κεῖται καλὸς Ἄδωνις ἐν ὄρεσι ...). Damit ist die Voraussetzung für eine zweite, viel üppiger instrumentierte Totenklage geschaffen (80–96). Sie ist nach dem gleichen Schema gebaut wie die Totenklage in den Bergen (31–39): als Aufzählung (hier mit einer eingelegten Sonderaufzählung 80–85), von der jeweils das letzte Glied eine besondere Pointe enthält (39, 85, 94–96). Um den aufgebahrten Adonis klagt nun nicht Aphrodite (vgl. 4 f., 35–37, 57), sondern ‘Zugehörige’ aus der konventionellen Umgebung der Liebesgöttin (80–94). Zuerst die Ἐρωτες (80–86). Sie gehören von vornherein dazu (vgl. 2) und wissen, was sich gehört. Sie müssen nicht eigens aufgefordert werden (ἔβαλλε 82; vgl. 75: βάλλε δέ νιν). Jeder bringt etwas (Pfeile, Bogen, Köcher), und sie kümmern sich um ihn, lösen seine Schuhe, bringen Wasser, einer wäscht – jetzt endlich (vgl. 41) – seine Schenkel, und einer fächelt mit seinen Flügeln (ἀναψύχει, vgl. 9, 47). Dann Ὑμέναιος (87–90) und die Χάριτες (91–93). Sie “sagen untereinander” ὄλετο καλὸς Ἄδωνις (vgl. 2) und, kommentiert mit der höhnischen Apostrophe der Vorsängerin: αἰαὶ δ' ὀξὺ λέγουσι “viel mehr als du, Diona” (πολὺ πλέον ἢ τὸ Διώνα; vgl. 5. Sie nimmt ja eben nicht teil an der Totenklage). Am Ende

¹⁶ Die Klage der Aphrodite (59) erinnert an die Klage der Andromache (*Il.* 24, 725 f.): ἀνερ ... νέος ὄλεο. κἀδ δέ με χήρην λείπεις ἐν μεγάροισιν.

¹⁷ Im Hintergrund stehen die Exequien des Hektor (vgl. oben Anm. 8, 15, 16, unten Anm. 19). Achilles weiss, was sich gehört, und veranlasst ohne dazu aufgefordert zu werden (*Il.* 24, 580–590), dass der tote Hektor gewaschen (vgl. *AE* 84), gesalbt (vgl. 77) und in ein schönes Leinentuch gehüllt wird (vgl. 72 f.). Die Troer bringen ihn in den Palast (24, 717–719; vgl. 69) und legen ihn für die Totenklage auf ein Bett (24, 720; vgl. 70).

erscheinen sogar die Μοῖραι (94–96). Sie singen keine Totenklage, sondern sie rufen Adonis herauf (vgl. 45) und beschwören (ἐπαοίδουσιν) den Toten. Doch er gehorcht ihnen nicht. Nicht dass er nicht wollte, aber Κόρα lässt ihn nicht los (vgl. 54–57). Diese Μοῖραι sind keine Schicksalsgöttinnen. Sie sind pompöse, für einen Schlusseffekt eingesetzte Staffagefiguren. Mit ihrem missglückten Beschwörungsversuch geben sie das Signal für die Beendigung der Totenklage.

Das Spiel ist zu Ende. Das bestätigt die Vorsängerin. Unmittelbar anschliessend gibt sie Aphrodite den entsprechenden Befehl, verbunden mit einem wenig tröstlichen Ausblick auf die Zukunft (96 f.): "Hör auf mit dem Wehklagen, für heute, lass ab vom Brüsteschlagen (vgl. 4 f.). Du musst wieder weinen, wieder Tränen vergiessen im nächsten Jahr. – Nichts davon, dass Adonis wiederkommen wird (vgl. Theocr. 15, 102 f., 143 f.), dass Aphrodite ihn wieder für sich haben wird, bevor er wieder stirbt (vgl. Theocr. 15, 85 f., 131 f.). Das ist nicht ihre Sache. Sie ist zuständig für die Totenklage, nur für die Totenklage, dafür ist sie Vorsängerin, und diese findet jedes Jahr statt. Das ist der Brauch. Damit hat das Gedicht angefangen (1 f., 5). Der Schluss verweist zurück auf den Anfang.

Mit seiner Darstellung fordert Bion den Leser zum Vergleich mit Theokrit auf, und dabei kommt heraus, dass er sich vom Beginn seines Gedichts an konsequent in Gegensatz zu Theokrit stellt. Bion beschränkt sich auf die Darstellung des einen der beiden Ereignisse im Verhältnis der Aphrodite zu dem schönen Jüngling, die den mythischen Anlass zu den verschiedenen Ritualen des Adoniskultes bieten: auf die Trauer nach dem Tode des Adonis. Theokrit dagegen bringt beides zur Darstellung. Er lässt eine Sängerin τὸν Ἀδωνί ἀεΐδειν, die beides kann, ἄτις καὶ πέρυσιν τὸν ἰάλεμον ἀρίστευσε (15, 96–99). Sie ruft Aphrodite mit den solennen Ehrenbezeugungen an, die der Δέσποινα zustehen (100 f.; vgl. *AE* 3–5), und berichtet als erstes, wie die Horen ihr den Adonis vom Acheron wiedergebracht haben (102–105, vgl. *AE* 1–2), und das wird auch am Ende wieder in Aussicht gestellt (143 f., vgl. *AE* 96 f.). Das Schwergewicht liegt auf der Schilderung der Freuden der Liebe und der Gaben zu ihrer Feier während der kurzen Lebenszeit des wiedererweckten Adonis (15, 111–131), und im Anschluss daran kommt sein Tod und der Trauergesang der Frauen (134 f.) am folgenden Tag (132–142).

Bion lässt sein Gedicht auch von einer Sängerin vortragen, aber einer von ganz anderer Art. Er stellt sie nicht vor, und es ist nicht von der Schönheit ihres Gesangs die Rede (vgl. Theocr. 15, 97–99). Sie wirkt selber mit, in einer speziellen Funktion: als Vorsängerin der Totenklage (1–2). Sie fordert Aphrodite auf zur Totenklage (3–5), eine einzige Frau, nicht "die" Frauen (vgl. Theocr. 15, 134 f.), dabei ruft sie Aphrodite nicht mit dem

geziemenden solennen Gebetsanruf einer Göttin an (vgl. Theocr. 15, 100 f.), sondern sie weckt sie auf aus dem Bett und gibt ihr Befehle. Damit wird von Anfang an klar: Aphrodite wird hier nicht als die grosse Göttin vorgestellt,¹⁸ sondern wie eine menschliche Frau, und durchaus nicht schmeichelhaft. Sie muss an ihre Pflicht erinnert werden (vgl. auch 68–77). Dazu erhält der Leser noch eine weitere vorausweisende Erklärung. Mehr am Herzen als die Klage liegt ihr der Kuss. Der schöne Adonis ist gestorben (1, 2, 5), auf seinen Lippen starb auch der Kuss. Aphrodite gefällt der Kuss, obschon Adonis nicht mehr lebt; aber sie wird ihn niemals erhalten (11–17). Ihr vergebliches Bemühen um den Kuss wird dann breit ausgeführt (42–50).

Es stellt sich also die Frage, worauf Bion mit dieser Vorstellung der Aphrodite hinauswill. Er gibt im folgenden keine Darstellung des Rituals der Totenklage (vgl. Theocr. 15, 132–135). Er erzählt auch keine zusammenhängende Geschichte, sondern er präsentiert einzelne Episoden, die in verschiedener Weise den Tod des Adonis zur Voraussetzung haben. Gemeinsam ist allen diesen Episoden, dass im Zentrum des Interesses das Verhalten der Aphrodite gegenüber ihrem toten Geliebten, dem καλὸς Ἀδώνιδος, steht. Schon im Prooemium wird die Aufmerksamkeit des Lesers auf diesen Punkt konzentriert (3–5, 8 f., 11–14, 17). Das heisst: Der eigentliche Gegenstand des Gedichtes ist die Darstellung der Aphrodite in einer bestimmten Situation: ihres αἰνὸς ἔρωος (39, vgl. 49) zu dem schönen Knaben (61), der ihr durch den Tod entrissen worden ist, wobei sie aber von dem toten Geliebten (49) nicht loslassen kann (46–50). Die jedes Jahr wiederkehrende Feier der Totenklage um Adonis (97 f.) ist nur der Aufhänger für die Inszenierung dieser pikanten Geschichte. Das Ritual der Totenklage benutzt Bion zur Einführung der anonymen Figur der Vorsängerin, die er aus dem literarischen *locus classicus*, der Totenklage um Hektor (*Il.* 24, 719–723), übernimmt. Schon bei der Aufforderung der Vorsängerin an Aphrodite zur Totenklage zeigt sich die Ironie im Vergleich mit dem epischen Vorbild.¹⁹ Andromache muss nicht zur Totenklage aufgefordert werden.

Mit seiner Darstellung macht Bion sich lustig über den *amour fou* der selber von der Liebe überwältigten Göttin der Liebe. Er hat dieses Sujet nicht erfunden.²⁰ Er stellt sich in eine lange Tradition hinein, deren verschiedene Fäden bei ihm zusammenlaufen, und gestaltet damit eine neue Variante eines alten Themas. Im Homerischen Aphroditehymnus (*Hymn.*

¹⁸ Sie erhält auch keines der traditionellen Epitheta wie z. B. θυγάτηρ Διὸς oder δῖα θεάων, und sie muss dann selber sagen, dass sie eine Göttin ist (53).

¹⁹ Vgl. auch oben Anm. 15, 16, 17.

²⁰ Vgl. schon das Demodokoslied (*Od.* 8, 266–366) mit dem "Homerischen Gelächter" der Götter (326 f.).

Hom. 5) wird Aphrodite vorgestellt als die mit ihren ἔργα alle beherrschende Göttin, ἦ τε θεοῖσιν ἐπὶ γλυκὺν ἕμερον ὦρσε / καὶ τ' ἑδαμάσσατο φῦλα καταθνητῶν ἀνθρώπων, / οἰωνούς τε διπετέας καὶ θηρία πάντα, / ... πᾶσιν δ' ἔργα μέμηλεν ἐυστεφάνου Κυθερείης (2–7). Sogar Zeus verwirrt sie den Sinn, ὅς τε μέγιστός τ' ἐστί, μέγιστης τ' ἔμπορε τιμῆς (36–38). Der aber rächt sich, und lässt sie selber sich verlieben in einen sterblichen Mann: τῇ δὲ καὶ αὐτῇ Ζεὺς γλυκὺν ἕμερον ἔμβαλε θυμῷ ἀνδρὶ καταθνητῷ μιχθήμεναι (vgl. *AE* 44), damit sie sich nicht rühmen kann, sie habe die andern Götter und Göttinnen mit sterblichen Menschen gepaart (45–52). Sie muss sich in einen schönen Rinderhirten verlieben: Ἀγχίσειω δ' ἄρα οἱ γλυκὺν ἕμερον ἔμβαλε θυμῷ, ὅς τότ' ἐν ... ὄρεσιν ... Ἰδης βουκολέεσκεν βοῦς δέμας ἀθανάτοισιν εἰκώς. τὸν δὴ ἔπειτα ἰδοῦσα (vgl. *AE* 40 f.)... Ἀφροδίτῃ ἠράσατ', ἐκπάγλως δὲ κατὰ φρένας ἕμερος εἶλεν (53–57, vgl. 39, 49). Sie macht sich schön für ihn (58–67), erzählt ihm, damit er sich nicht vor ihr fürchtet, eine Lügengeschichte (107–142), und so erreicht sie ihr Ziel: ὡς εἰποῦσα θεὰ γλυκὺν ἕμερον ἔμβαλε θυμῷ, / Ἀγχίσην δ' ἔρος εἶλεν (143 f.), und sie steigt mit ihm ἐς λέχος εὔστρωτον, ὅθι περ πάρος ἔσκεν ἄνακτι / χλαίνησιν μαλακῆς ἐστρωμένον (157 f.; vgl. *AE* 72 f.), αὐτὰρ ὑπερθεν / ἄρκτων δέρματ' ἔκειτο βαρυφθόγγων τε λεόντων / τοὺς αὐτὸς κατέπεφνεν ἐν οὔρεσιν (159 f.; vgl. *AE* 60 f.). Dann wird ihre Liebesnacht geschildert (161–167), und am anderen Morgen weckt sie ihn auf: ἐξ ὕπνου δ' ἀνέγειρεν ... ὄρσεο Δαρδανίδα. τί νυ νήγρετον ὕπνον ἰαύεις; (176 f.; vgl. *AE* 3 f.), um ihm Erklärungen zu geben. Hier ist Aphrodite, anders als bei Bion, die grosse olympische Göttin. Aber Bion ist auch nicht der erste, der sie wie eine menschliche Frau darstellt. Das Paradebeispiel stammt von Apollonios Rhodios. Er zeigt Aphrodite in einer "charmante scène de comédie bourgeoise"²¹ im Gespräch mit Hera und Athene (*Arg.* 3, 36–110). Sie treffen Aphrodite in ihrem Palast bei der Morgentoilette. Auf Heras Bitte, Eros aufzutragen Medea in Liebe zu Jason zu bezaubern, muss die Göttin der Liebe gestehen, dass sie ihrem ungezogenen Sohn nichts befehlen könne, und um Hera den Gefallen zu tun, muss sie ihn dann mit einem prächtigen Geschenk bestechen. Doch nicht nur Aphrodite muss den Verlust eines schönen Knaben erleiden. Theokrit stellt Herakles als Beispiel dar für die Liebe, die alle beherrscht, nicht nur uns Menschen, οἱ θνατοὶ πελόμεσθα ... ἀλλὰ καὶ Ἀμφιτρύωνος ὁ χαλκεοκάρδιος υἱὸς ... ἦρατο παιδός, τοῦ χαρίεντος Ὑλά (13, 4–6). Hylas geht Wasser holen zum Nachtmahl für Herakles und Telamon. Er findet eine Quelle, darin tanzen drei Νύμφαι ἀκοίμητοι, δειναὶ θεοὶ ἀγροιώταις (44). Als er seinen Kes-

²¹ F. Vian, *Apollonios de Rhodes, Argonautiques* II (1980) 11 f.

sel ins Wasser taucht, fassen sie ihn an der Hand, πασάων γὰρ ἔρωσ ἀπαλάσ φρένας ἐξεφόβησεν Ἀργεῖω ἐπὶ παιδί (48 f.), und er stürzt hinunter ἐς μέλαν ὕδωρ, wo die Nymphen den weinenden Knaben auf ihren Knien zu trösten versuchen (46–50). Herakles bricht auf ταρασσάμενος περὶ παιδί (55; vgl. *AE* 17), um den Knaben zu suchen. Seinen Lauf auf unbetretenen Pfaden mit Dornen, ἀλώμενος durch οὔρεα καὶ δρυμούς (64–67), benutzt Bion mit wörtlichen Anklängen als Vorlage für den Lauf der Aphrodite auf der Suche nach Adonis (*AE* 19–24),²² und daraus nimmt er nochmals ein Stichwort auf: Adonis' letzter Hauch soll in Aphrodites Leber fließen: εἰς ἐμόν ἦπαρ ... ἐκ δὲ πῖω τὸν ἔρωτα (*AE* 47–49). Herakles irrt umher, wohin ihn die Füße tragen μαινόμενος. χαλεπὸς γὰρ ἔσω θεὸς [sc. Ἔρωσ] ἦπαρ ἄμυσσεν (71). Das soll der Leser mithören. Eine andere Assoziation weckt Bion schon mit Aphrodites Einleitung der Kusszene: μείνον Ἀδωνι, ... ὡς σε περιπτύξω καὶ χεῖλεα χεῖλεσι μείξω (42–44). Die Beschreibung des Kusses (χεῖλεα χεῖλεσι) ist ein Zitat von Theocr. 12, 32. Dort erzählt Theokrit von einem Wettkampf um den Preis im Küssen (φιλήματος ἄκρα φέρεσθαι), den jedes Jahr die κοῦροι zu Ehren des Vorbilds treuer Liebe, des φιλόποις Diokles, an seinem Grab abhalten: ὃς δὲ κε προσμάξῃ γλυκερότερα χεῖλεσι χεῖλη, der kehrt mit Kränzen beladen als Sieger zu seiner Mutter heim (12, 27–33).

Bion erwartet von seinem Leser eine aktive Mitarbeit. Um ihn dazu anzuleiten, geht er planmässig vor. Im Prooemium weist er ihn in das literarische Spiel ein. Er steuert seine Aufmerksamkeit und gibt ihm Hilfen zum Verständnis seiner Pointen. In den folgenden Abschnitten stellt er ein Netz von Rück- und Vorverweisen her, durch die er ohne weitere Erklärung die einzelnen Aussagen miteinander verbindet. Dazu setzt er bei seinem Leser eine genaue Kenntnis der Literatur voraus, die es ihm erlaubt, die Bedeutung der offenen oder versteckten Anspielungen auf bestimmte Stellen seiner Vorgänger in ihrem Zusammenhang zu verstehen und vor diesem Hintergrund den Sinn des vordergründigen Textes zu interpretieren. Bion ist ein *poeta doctus*, und er spricht zu einem Publikum von Kennern, die seine hochartifizielle "spätbukolische" Kunst zu schätzen wissen. Das betrifft die Form, die Sprache, die Metrik, seinen präziösen Stil und nicht zuletzt auch die pikante neue Variante einer alten Geschichte, die er mit verschmitzter Ironie vorträgt.

Thomas Gelzer
Universität Bern

²² S. oben Anm. 14.

“Эпитафия Адонису” Биона из Смирны отличается изысканной поэтической техникой: используются различные риторические фигуры и подчеркнутые противопоставления и параллелизмы. Поэт рассчитывает на образованного читателя, способного оценить его мастерство и умение использовать достижения предшественников.

Бион во многом опирается на Феокрита. Так, в сцене бега Афродиты (19–24) он подражает рассказу о поисках Гераклом Гиласа (Theoc. 13, 64–67). Описание поцелуя (44) представляет собой прямую цитату из Феокрита (12, 32). В то же время “Эпитафия Адонису” противопоставляется 15-й идиллии Феокрита. В отличие от своего предшественника, который изображает как скорбь по ушедшему Адонису, так и ликование при его возвращении, Бион ограничивается описанием одного только траура. Афродиту он представляет скорее не олимпийской богиней, но женщиной с присущими ей слабостями. Классический пример такого изображения мы находим у Аполлония Родосского (*Arg.* 3, 63–110). Стихотворению присуща ирония, в частности там, где говорится о тщетном стремлении Афродиты получить последний поцелуй от Адониса (12–14, 44–50). Богиня любви сама оказывается во власти любовной страсти – этот мотив встречается уже в гомеровском гимне (*Гимн. Ном.* 5). Изображая беспомощность Афродиты, Бион объединяет различные, нигде больше не связанные одна с другой версии гибели Адониса: ту, согласно которой в споре за юношу победительницей вышла Персефона, и другую, которая изображала смерть Адониса на охоте от клыков вепря.

Бион — *poeta doctus*, и это сказывается не только в языке, стиле и метрике, но и в выборе пикантного варианта известного мифа, который он рассказывает с лукавой иронией.