

Die *Homerischen Hymnen* als poetische Opfertgaben: Musikalische und rituelle Beziehungen zu den Göttern

CLAUDE CALAME
(übersetzt von Peter Busse)

Es ist schwer, im Korpus der *Homerischen Hymnen* einen kürzeren Text zu finden als das in drei Versen an Demeter gerichtete hymnische Gedicht. Dennoch zeigen diese Verse trotz ihrer extremen Knappheit nicht nur die dreiteilige Struktur, auf der jeder homerische Hymnus aufbaut; sie aktualisieren dabei auch noch die essentiellen pragmatischen Aspekte.

Es ist Demeter mit dem schönen Haupthaar, die ehrenwerte Göttin,
die ich beginne zu besingen,
sie und ihre Tochter, die sehr schöne Persephone.
Freue Dich, Göttin, und nehme den Gruß dieser Stadt hier an;
leite meinen Gesang.

Demeter wird zuerst in der dritten Person durch das *Ich* der *persona cantans* angerufen; dann wird die besungene Göttin sehr kurz durch ihre Verwandtschaftsbeziehung zu Persephone charakterisiert; schließlich wird sie direkt durch den Sprecher und *Ich*-Erzähler angerufen, der sie mit einem ausdrücklich Wunsch anspricht: *evocatio, epica laus, preces*, gemäß der dreiteiligen Struktur eines jeden homerischen Hymnus, aber ohne dass der zentrale, beschreibende und erzählende Teil hier durch das „hymnische Relativ“ eingeleitet wird; dieses Pronomen kann zur Rezitation mehrerer Dutzend Verse führen, wie es in den längsten homerischen Hymnen der Fall ist¹. Von einem enunziativen Standpunkt aus gesehen wird das Gebet dieses sehr kurzen Hymnus mit der Formel eingeleitet, welche die meisten Anreden an die Götter beschließt: *khaîre*. Dieses klangvolle *khaîre* entspricht nicht einfach einer simplen Grußformel, sie bezieht vielmehr auf die vom Gott empfundene Freude beim Hören der gesungenen Eloge, die an ihn gerichtet ist². In einem Spiel des *do ut des*

-
- 1 Vgl. Calame 1995/2005: 44–49, infolge zahlreicher Strukturrecherchen, darunter die wichtige Studie von Bremer, 1981: 195–203. Eine etwas verschiedene Version dieses Studiums wurde in A. Faulkner (Hrg.), *The Homeric Hymns. Interpretative Essays*, Oxford (Oxford University Press) 2011, veröffentlicht.
 - 2 Vgl. Calame 1995/2005: 56–58, mit den bibliographischen Verweisen über die Bedeutung von *khaîrein*, wie sie in Fußnote 57 angegeben sind; siehe auch unten (Fußnote 33) was den delischen Teil des *Homerischen Hymnus an à Apollon* betrifft.

enthält der Wunsch ein Gebet zum Wohle der Stadt. Infolgedessen wird das Gedicht, durch die Reziprozität, die das Gebet durch die Beziehung mit dem Gott impliziert, als eine musikalische Opfergabe an die Gottheit präsentiert: diese erfreut sich daran und sichert im Gegenzug den Schutz der Stadt.

Aber wer Aussage oder Enunziation sagt, meint auch Pragmatismus, und wer Pragmatismus sagt, meint auch Ethnopoésie. Auf der einen Seite, im *Hymnus* 13, engagiert sich das poetische *Ich* in einem zweifachen Sprechakt: zuerst indem sie, in der Eigenschaft als *Ich*, den Beginn des Gesangs übernimmt (*árkhom'aeídein*: „ich beginne zu singen“) und indem sie anschließend die am meisten performative der drei Formen von Anfängen in der homerischen Poesie wählt³; er verlangt von der Göttin, den Gesang selber zu beginnen (*árkhe d'aoidês*), in einer Bitte, die auf den Wunsch antwortet, der an die Göttin gerichtet ist, sich am Gesang zu erfreuen. In dieser Passage bekräftigt diese zweite Bitte die Funktion der Einleitung bei aedischen Gesängen, weiter bei rhapsodischen Rezitationen, wie sie die *homerischen Hymnen* darstellen: zuerst die Anrufung des Gottes mit der Bitte, die an ihn gerichtet ist, dann der Gesang selbst, der unter die Inspiration und Autorität der in der Form des Präludiums besungenen Gottheit gestellt wird. Auf der anderen Seite wird die Forderung nach Heil für die Stadt von einer Geste der verbalen Deixis begleitet: es geht darum „diese Stadt hier zu retten“ (*ténde saou pólin*). Auf sich selbst bezogen ist der Akt des Singens (aedisch, dann rhapsodisch) in der Zeit und im Raum geortet: er findet im Hier und Jetzt statt. Was die Länge anbetrifft, hat der *homerische Hymnus*, in seiner Eigenschaft als hymnischer, an eine Gottheit gerichteter Gesang und als musikalische Opfergabe, die Funktion, die rhapsodische Rezitation selbst in einer Reihe von rituellen Akten, die diese Gottheit ehren, einzuleiten. Der *homerische Hymnus* macht aus der Aufführung des rhapsodischen epischen Gesangs selbst eine rituelle und kultische Handlung⁴. Durch diese enunziativen Mittel nimmt die Erzählung, die oft im Mittelteil gegeben wird, eine ätiologische Funktion gegenüber dem Ritual an, zu dem es führt: vom „Mythos“ zum „Ritus“!

Durch seine einleitende Funktion mit einer kultischen Dimension verwandelt der *homerische Hymnus* auf eine gewisse Weise den erzählenden Gesang in einen melischen Gesang. Dieser epische Gesang in narrativer Ordnung wird manchmal am Ende des Hymnus selbst durch eine performative Formel angekündigt: *seu d'egò arxámenos metabésomai állon es húmnon*, „nachdem ich mit Dir begonnen habe, will ich nun zu einem anderen Gesang übergehen“, und ich tue dies jetzt, *hic et nunc*. Man weiß nunmehr, dass die verschiedenen Formen

3 Vgl. Calame 2000: 59-69. Der Bezug zwischen der hymnischen Form und der des Gebets wird besonders von Aubriot-Sévin 1992: 172-193 erforscht.

4 Was den homerischen Hymnus als rhapsodische Einleitung, wie er schon bei Thukydides 3, 104, beschrieben wird, angeht, siehe die Studien, die ich 1995/2005: 45 (zusammen mit Anmerkung 5) beschrieben und kommentiert habe. Zum Übergang von der aedischen gesungenen Schöpfung zur rhapsodischen Wiederholung, die eher rezipiert wird, siehe Nagy, 1990: 20-25.

des *melos* reich an diesen performativen Futuren, die sich selbst auf den Akt des Singens beziehen, sind; es sind diese performativen Formen, die aus dem Homerischen Hymnus eine Form nahe der melischen Poesie macht und es dabei weit von unserem modernen Konzept von „Lyrik“ entfernt⁵.

Durch verschiedene Mittel der Aussage neigt der Homerische Hymnus dazu, mit der Gottheit, die der Aoidos und später Rhapsode besingt, eine praktische und reziproke Beziehung aufzubauen. Durch die gesungene Darbietung, wie sie auf diese Weise gegeben wird, wandelt sich das Gedicht in eine musikalische Opfertgabe. Als Erstes ist es die Bestimmung des Homerischen Gedichtes, eine aedische und rhapsodische Rezitation durchzuführen, die eine Kulthandlung einleitet; diese poetische Rezitation wird in die verschiedenen rituellen Handlungen eingeschoben, die eine Gottheit anlässlich ihrer Feier in einer bestimmten Stadt und einem bestimmten Heiligtum ehren. Im Folgenden werden also von dieser ethnopoetischen Perspektive der ritualisierten musikalischen „performance“ aus die poetischen Mittel untersucht, die in den *Homerischen Hymnen* eine kultische Beziehung zur besungenen Gottheit herstellen und unterhalten: Benennung und Definition der Gottheit in den einleitenden Versen der *evocatio*; erzählte musikalische Szenen im beschreibenden und narrativen Teil der *epica laus*; „performative“ Enunziation in der abschließenden Sektion der *preces*.

1. Die aedische und rhapsodische Benennung der Gottheit (*evocationes*)

Ich besinge (*aeldō*) Hermes, den Kyllenier, den Töter des Argos,
Den Herrn des Berges Kyllenios und von Arkadien, reich an Schafen,
Den schnellen Boten der Unsterblichen, der Maia zeugen wird,
Die Tochter des Atlas, würdig des Respekts, die sich mit Zeus in Liebe
vereinigen wird.

Jeder Homerische Hymnus beginnt mit der Benennung des angerufenen Gottes in einem Sprechakt, der die Form „Ich besinge“ annimmt (zuerst als Aoidos, dann als Rhapsode)⁶. Man wird sich erinnern, dass besonders für Herodot

5 Abschließend zu *Aphr.* 293, oder zum *Hy.* 9. 9 (Artemis), sowohl bei den langen als auch bei den kurzen Hymnen; siehe auch die häufige, abschließende Formel *autàr egò kai seío kai álles mnésom' aoidês*: *Apoll.* 546 oder der *Hy.* 6. 21 (Aphrodite), usw.: siehe unten Anmerkung 47. Was die Notwendigkeit betrifft, auf die einheimische Kategorie des *mélōs* zurückzukommen, eine Dichtung, die fälschlich als „lyrisch“ bezeichnet wird, siehe meine Studie 2006a.

6 *Hy.* 18. 1–4 (Hermes); in Bezug auf die Formen des Präsens und des performativen Futurs, der generell aus den melischen Gedichten *speech acts* und als Konsequenz Akte des Gesangs macht, sei noch einmal auf die bibliographischen Angaben in Calame 1995/2005: 59 Anmerkung 25 verwiesen; hierzu auch noch die gute Studie von D'Alessio 2004: 274–284.

das Benennen (*onomázein*) eines Gottes nicht einfach ein Akt war, ihm einen Namen zu geben, sondern ihm auch dadurch Qualitäten zuzusprechen; in einem polytheistischen System werden diese Qualitäten in Bezug zu Funktionen gesetzt, die in einem genau geregelten Tätigkeitsfeld ausgeübt werden. Allerdings würde der Name einer Gottheit in einer Perspektive, wie sie noch in Platons *Kratylos* zu finden ist, nicht von seiner Substanz unterschieden; ohne exakte Unterscheidung zwischen dem Bezeichnenden und dem Bezeichneten bezieht sich der Name des Gottes auf seine Essenz. Und in einer häufig ätiologischen Perspektive wird die Identifikation eines Gottes mit seinem Eigennamen generell begleitet von der Institution von Opferpraktiken oder sogar von der Begründung eines Heiligtums.

Nun entspricht dieser substantielle Benennungsprozess der Götter alles in allem demjenigen, für den mehrere *Homerische Hymnen* das Vehikel darstellen: der erzählerische Teil des hymnischen Gedichts besteht oft daraus, zu definieren und dem gelobten Gott seine *timé* zuzuordnen, das heißt der Teil, der ihm wirklich zukommt, im Kontrast zu den anderen Göttern des Pantheons einer bestimmten polis. Im alten Griechenland ist dieses Pantheon immer mobil und integriert verschiedene heroische Figuren und variiert in historischer Zeit und von einer Stadt zur anderen⁷. Auf diese Art, weit vor den Vorschlägen von Georges Dumézil zur Annäherung an die Götter in einem polytheistischen System, definieren sich die griechischen Götter auf einheimische Art und Weise durch einen Namen und ein Profil, das sie auf spezifische Funktionen und Interventionsmodi in einem bestimmten Bereich des sozialen Lebens der Sterblichen verweist⁸.

Aber die Namensgebung wird regelmäßig begleitet von Benennungen mit Termini, die schon bei jemandem wie Pausanias einfach als „Epiklesen“ identifiziert werden: einfache Beinamen, die im Falle der Götter oft von den Dichtern geschaffen werden können und teilweise lokalen Namen entsprechen oder *epikléseis*, die von allen geteilt werden⁹. Ohne jegliche Systematik zu haben, erlaubt die von Pausanias vorgeschlagene Unterscheidung im Bezug auf Poseidon, wie er in Achaia verehrt wird, eine operative Unterscheidung zwischen den wahren Theonymen, den poetischen Beinamen, den Epiklesen aus lokalen Kulturen und den Epiklesen von „panhellenischer“ Verbreitung, in Kategorien, die sich oft überschneiden. Wegen ihres narrativen Charakters bieten

7 Vgl. Herodot 2, 49, 1-50, 2, mit den von mir gegebenen Verweisen in Hinsicht auf die Bedeutung der Denomination in meiner Studie von 2011; was den Prozess der Attribution der *timá* betrifft, der in den *Homerischen Hymnen* stattfindet, siehe besonders Strauss Clay 1987: 15-16 et passim.

8 Zusammen mit den verschiedenen bibliographischen Referenzen habe ich diese Beziehung zwischen der indigenen Perspektive und den wissenschaftlichen Standpunkt über die Organisation des polytheistischen Systems im Beitrag 2006b: 210-225 ausgeführt.

9 Pausanias 7, 21, 7-8; hierzu siehe den guten Kommentar von Pirenne-Delforge 2008: 263-271.

die *Homerischen Hymnen* eine Vielzahl an Benennungen poetischer Natur: der „schnelle Bote der Unsterblichen“, wie sich in Hymne 18 auf Hermes bezogen wird, in einer Benennung, die mittels eines „hymnischen Relativs“ abgeschlossen wird, und die exakt den narrativen und mythischen Teil des Gedichtes einleitet; dies ist auch in der Einleitung zum langen *Hymnus an Hermes* der Fall, unter Verwendung desselben formelhaften Verses. Andererseits, wenn Argeiphontes generell in der homerischen Dichtung als alternativer Theonym für Hermes angesehen werden kann, bezieht sich die einleitende Benennung des Gottes, von dem erzählt und der besungen wird, oft auf seinen Ursprungsort oder auf seinen bevorzugten Wirkungsraum: Hermes der Kyllenier herrscht auf dem Berg Kyllenios in Arkadien, wo er geboren wurde (ebenso im langen Hymnus)¹⁰.

Dieser Parameter von geographischer Natur ist wichtig für die Beziehungen, welche die Bezeichnung und Benennung mit dem Gott herstellen, so dass er als tragendes Element der Erzählung gelten kann. Der *Homerische Hymnus an Apollon* stellt zum Beispiel die aufzählende und performative Frage, wie man weiß, wie man einen so berühmten Gott richtig besingen kann (*πῶς τ'άρ σ'ἠμνέσῃ πάντας εὐμνον εόντα*); außer dieser rhetorischen Frage durchläuft der Bericht des Hymnus alle jene Orte, die als mögliche Geburtsorte in Frage kommen, um diese schließlich auf Delos zu lokalisieren, nach einer langen Liste von Städten im insularen und ägäischen Griechenland, dann in Delphi, am Ende einer neuen geographischen Strecke, die aber in Festlandgriechenland liegt¹¹. Die aedische oder rhapsodische Erzählung wird so zum ätiologischen Mythos, er erklärt die musikalischen Ehren, die dem Gründergott in seinem Heiligtum von Delos zuteil werden, und die Kraft seiner Orakelstimme im Bereich von Delphi.

Diese Markierung örtlicher Natur, mit ihrer manchmal ätiologischen Funktion, wird normalerweise verdoppelt mittels einer Andeutung genealogischer Natur: Raum und Zeit. Es ist oft durch diese zeitliche Markierung, dass sich der Übergang von der *evocatio* zur *epica pars* mittels eines hymnischen Relativs vollzieht: der Übergang vom „Diskurs“ (markiert durch den Gebrauch der ersten Person im Präsens oder in einem performativen Futur, hier und jetzt) zur Form des „Berichts“ (dritte Person, Aorist und dort), um die zwei vom Linguisten Émile Benveniste vorgeschlagenen linguistischen Kategorien aufzunehmen¹². Es war auf dem Berg Kyllenios, wo Maia Hermes nach ihrer Vereinigung mit Zeus empfangen hat, wie es sowohl im kurzen als auch im

10 Dieser Befund gilt für die Form des Hymnus im Allgemeinen: vgl. Furley & Bremer 2001: 52-56. Zu Argeiphontes als „Synonym“ für Hermes, siehe z. B. Homer, *Ilias* 2, 103-104 und *Odyssee* 1, 84, ebenso wie in den *Hymnen* selbst, *Hy.* 29. 7 (Hestia); vgl. Jaillard 2007: 211.

11 *Apoll.* 19; diese rhetorische Frage mit ihrer Form des performativen Futurs wird wiederaufgenommen am Übergang zu, delphischen Teil (Vers 207); vgl. Miller 1986: 20-26 ebenso wie Nagy 2009: 17-19.

12 Vgl. Calame 1995/2005: 49-51.

langen Hymnus steht. Eben solches geschieht zum Beispiel auch an den Ausläufern des Taygetes, wo Leda die beiden Dioskuren gebiert, die beide als Tyn-darides und Söhne des Zeus vorgestellt werden; genauso verhält es sich mit Asklepios, der als Sohn des Apollon von Koronis in der Ebene Dotion in Thessalien geboren wird; und es ist in den Talmulden des Berges Nysa (wo auch immer dieser genau lokalisiert wird), wo die Nymphen den kleinen Dionysos, der aus der Vereinigung des Zeus mit Semele hervorgegangen ist, aufziehen¹³. Infolge dieser benennenden Bezeichnung, die mit einigen eher poetischen als kulturellen Charakteristika versehen wird, wird der Gott im einleitenden Teil der *evocatio* häufig mit einer geographisch-genealogischen Identität versehen.

Von einem syntaktischen Standpunkt aus gesehen ist die Aufzählung der poetischen Qualitäten und der etwaigen Epiklesen, die dem besungenen Gott zugeschrieben werden, aber charakterisiert durch einen parataktischen und asyndetischen Prozess. Obwohl das im Griechischen selten ist, wird dieser Prozess an den Ausdruck einer starken Emotion angeschlossen. Er markiert besonders die Aufrufe an die Gottheit, die die kultischen Hymnen einleiten und betonen, wie im *Paian*, das „Philodamos“ zugeschrieben wird: „Hier, oh Herr, Dithyrambos, Bakchos, Gott der Evoë, Stier gekrönt mit Efeu, Bromios, in dieser frühlinghaften Jahreszeit hier“, dann in einem anderen metrischen Rhythmus: „*Euoi, ô io Bachos, ô ie Paian*“. Weder die anfängliche Anrufung des Gottes noch der eingeschobene Refrain, der sich nach jeder Strophe dieses hymnischen Gesangs wiederholt weisen irgendeine Verbindungspartikel auf¹⁴. *Invocatio* (in der zweiten Person) und nicht einfach eine *evocatio* (in der dritten Person), die direkte Anrede an die Gottheit strebt mittels der musikalischen „performance“ des Gesangs deren Erscheinung an. Der Prozess wurde in den *Orphischen Hymnen* bis zum Extrem getrieben; der größte Teil besteht aus der Aufzählung der Qualitäten des besungenen Gottes in asyndetischen Parataxen. Der Prozess entspricht zugleich der Anrufungopfergabe für die besungene Gottheit, die durch das hymnische, orphische Gedicht repräsentiert wird und des weiteren der eigentlichen theologischen Absicht der orphischen Bewegung, die Götter des traditionellen Pantheons zu überlagern, um sie zu einer Einheit mit Zeus zu verschmelzen¹⁵. Im *Homerischen Hymnus* im Allgemeinen verbindet sich die asyndetische Anrufung des Namens des Gottes und seiner

13 *Hy* 17. 1–6 (Dioskuren; vgl. auch 33, 1–5), *Hy*. 16. 1–3 (Asklepios), *Hy*. 26. 1–5 (Dionysos); vgl. Furley & Bremer 2001: I, 54–55.

14 *Paian* 40. 1–5 Käppel; siehe hierzu den guten Kommentar von Furley & Bremer, 2001: II, 58–60; zur Parataxe in der Definition des angerufenen oder heraufbeschworenen Gottes, vgl. I, 53–54.

15 Vgl. Hopman-Govers 2001 : 37–49, und Morand 2001: 59–76. Es ist wegen dieses Versmaßes, dass der *Homerische Hymnus* 8 an Ares, der aus einer Ansammlung von asyndetischen Beinamen besteht und der die hymnische Form des Gebets annimmt, als auf orphische Inspiration zurückgehend angesehen werden kann; vgl. Càssola 1975: 297–299.

Qualitäten mit dem Akt des Singens, der durch die autoreferentiellen Formen in der ersten Person repräsentiert wird; die asyndetische Parataxe der Beinamen und die performativen Verbalformen geben der einleitenden Bezeichnung der Gottheit ihre pragmatische Dimension. Diese Anrufung zielt zweifellos nicht auf die Erscheinung der besungenen Gottheit, sondern in jedem Fall auf deren Lobpreisung. Es geht darum, die Gottheit mit einer musikalischen Opfertgabe zu ehren, die in der aedischen und rhapsodischen Rezitation weitergeführt wird, die durch den Homerischen Hymnus als poetische Form und Genre eingeführt wird. Der Homerische Hymnus trägt dazu bei, die rhapsodische Rezitation zu ritualisieren¹⁶.

2. Musikalische Beziehungen zwischen Menschen und Göttern (*epicae laudes*)

Sowohl in den langen als auch in den kurzen Hymnen trägt der erzählerische Teil der aedisch-rhapsodischen Komposition generell dazu bei, die genealogische und geographische Identität des Gottes zu präzisieren; dadurch setzt das Gedicht den Gott in Beziehung zu den Menschen, manchmal durch das Medium der musikalischen Aufführung. Ein neuer Übergang vom „Mythos“ zum Ritual, generell in ätiologischer Form.

Wenn man die am weitesten entwickelten Erzählungen in den *Homerischen Hymnen* in Betracht zieht, wird erst Apollons Geburt auf Delos selbst erwähnt, wo die Ionier an ihn übereinstimmend musikalische Ehrungen richten, auf die wir noch zurückkommen werden; dann lokalisiert der Bericht den jungen Gott in Delphi, wo er sein Orakel, das die Pläne der Unsterblichen enthüllt, in einem Tempel einrichtet, wo er „von allen Menschen verehrt wird“ (Vers 479). Zwischen dem Olymp und dem Hades bindet Demeter ihre Tochter Persephone kultisch in Eleusis, mit Hilfe von Zeus und der regierenden Familie; sie richtet dort, auf ätiologische Weise, die verschiedenen mystischen Riten ein, die den Menschen Wohlstand im Diesseits wie im Jenseits sichern. Wenn der Hymnus, der ihm gewidmet ist, den neugeborenen Hermes im Herz von Arkadien an den Ausläufern des Berges Kyllenios verortet, macht der Schluss des Gesanges aus ihm den Geleitboten zum Hades und den Boten der sterblichen Menschen, die er nicht müde wird zu täuschen. Schließlich der lange Hymnus, der an Aphrodite gerichtet ist und der die Göttin zwischen Zypern und Kythera ansiedelt, wie es ebenso in den beiden kurzen Hymnen der Fall ist, die ebenfalls der Göttin der Verführung gewidmet sind, um Schluss zu machen mit der definitiven Trennung zwischen Unsterblichen und Sterblichen. Mit der Ausnahme von Apollon in Delphi, entspricht der besungene Ort regelmäßig dem Geburtsort des Gottes, der in dem Hymnus besungen wird;

16 Siehe oben, Anmerkung 4 und, was die Hymnen allgemein angeht, Aubriot-Sévin 1992: 182-193.

auf die eine oder andere Weise trägt die Gottheit dazu bei, die Beziehungen zwischen den unsterblichen Göttern und den sterblichen Menschen zu organisieren, zwischen dem Olymp und dem Hades. Von einem geographischen wie pragmatischen Punkt aus gesehen, kann nichts generelles über den Ort der Aufführung des Gedichtes gesagt werden, außer einigen sehr allgemeinen Angaben wie „diese Stadt hier“ (*tènde pólin*)¹⁷. Diese räumliche Unbestimmtheit bei der Geste der verbalen Deixis lässt auf der pragmatischen Ebene die Wiederaufnahme des hymnischen Gedichts an verschiedenen Orten, unter verschiedenen rituellen Umständen der Anrufung offen; sie sichert ebenfalls wie bei den homerischen Epen, die vom hymnischen Präludium, bei dem rhapsodischen „reenactment“, eingeleitet werden, die Möglichkeit der „panhellenischen“ Verbreitung.

Wie besonders das Versprechen zeigt, das Persephone von Hades, Zeus' Bruder, gegeben wird, impliziert im *Hymnus an Demeter* die Vorstellung der *timé* die Beziehung zwischen den Göttern und den sterblichen Menschen. Die Tochter der Demeter, als die junge Braut des Gottes der Unterwelt, wird im Jenseits über alle sterblichen Wesen herrschen, aber sie wird unter den Sterblichen auch von den größten Ehren (*timàs megístas*) profitieren; wer das Unrecht begeht, nicht der Opfergabe zuzustimmen, welche die Einhaltung der heiligen Riten darstellt, wird unweigerlich bestraft werden¹⁸. Indem die Definition einer Handlungsart und die Begrenzung eines Interventionsfeldes impliziert wird, binden die *timai*, welche die längsten *Homerischen Hymnen* durch die ätiologische Erzählung einrichten, die betreffende Gottheit ein in die schon erwähnte reziproke Beziehung zwischen Unsterblichen und Sterblichen: so ist die Pragmatik der fiktionalen Erzählung, die wir „Mythos“ nennen.

2.1. Chorale Freudenbekundungen

Wenn man die Argumentation berücksichtigt, die oft in der hymnischen Form eine erzählerische und deskriptive Entwicklung annimmt¹⁹, wird man die Aufmerksamkeit hier auf die Intervention der musischen Kunst richten, in der Zusprechung einer „Ehrung“ an einen Gott, und folglich einer bestimmten Qualität, Kompetenz und Funktion. Tatsächlich ist die Musik auf indigene

17 Vgl. *Hy* 13. 3; gerichtet an Hestia, der *Hymnus* 24 bittet die Göttin des Herdfeuers darum, „in diesem Hause“ einzugreifen (*érkheo tónde anà oíkon*, Vers 4); dieser Typus der Geste der verbalen Deixis kommt häufig in der melischen Dichtung und in der Tragödie vor und wurde von mir in meiner Studie 2004a behandelt, die man zusammen mit den anderen Studien zu diesem Thema, die in der selben Sonderausgabe von *Arethusa* 37, 2004 gesammelt worden sind, lesen kann.

18 *Dem.* 345-369, zu lesen mit dem erschöpfenden Kommentar von Richardson 1974: 269-275, was die Anspielung angeht, die diese Verse über die Riten der Mysterien von Eleusis bieten, siehe auch Strauss Clay 1989: 251-254.

19 Gemäß dem pointierten Vorschlag, der formuliert und entwickelt wurde von Vamvouri-Ruffy 2004: 27-36.

Weise als Verbindung des poetischen Gesangs, der Choreographie und der instrumentalen Melodie zu verstehen; als solche spielen sie eine zentrale Rolle bei der Etablierung und der Unterhaltung der rituellen Kommunikation zwischen den sterblichen Menschen und den unsterblichen Göttern. Die Inszenierung der verschiedenen musischen Künste im erzählenden Teil des Homerischen Hymnus nimmt folglich gegenüber der Funktion des Gedichtes selbst einen reflexiven Aspekt an, für den sie als erhellend gilt. Und es sind nicht nur die Gottheiten des polytheistischen Systems betroffen, welche durch ihre Qualitäten und ihre eigentlichen Kompetenzen im Handlungsfeld der Musik im griechischen Sinne intervenieren.

So ersetzt der Aoidos oder der homerische Rhapsode im Hymnus, den er der Erde widmet, den Bericht einer Episode aus der Biographie der Göttin durch eine Auflistung der Wohltaten, die die Sterblichen der Mutter aller Dinge verdanken: schöne Kinder, reiche Ernten, florierende Herden, ein Haus, das vor Reichtümern überquillt, eine Stadt mit schönen Frauen, die durch Gerechtigkeit und Wohlstand gekennzeichnet ist, in einem Wort das Leben (*bíos*) für die sterblichen Menschen. Für die Heranwachsenden bedeutet dies die Lobpreisung (*euphrósúne*), die auch diejenige der Götter ist, mit den Chortänzen, die die Heranwachsenden auf den blühenden Wiesen ausführen. Solcher Art sind die „Ehren“, welche, durch den Gebrauch des Verbs *timân*, das regelmäßig wiederholt wird, die erhabene Göttin den Sterblichen einräumt, besonders im Tausch gegen den Gesang als Geschenk, der ihr als schlüssiger Teil der *preces* gegeben wird. So wird die Artikulation dieses abschließenden Gebets in der Form des *do ut des* mit dem zentralen Teil des Hymnus und der reziproke Zusammenhang zwischen der unsterblichen Gottheit und den sterblichen Menschen durch die zweite Person in der *pars epica* unterstrichen, obwohl sie regelmäßig durch einen hymnischen Relativ eingeleitet wird. Mittels des direkten Übergangs von *sie, welche* zum *Du*, und durch die Einführung einer Form des Makarismos (Seligpreisung; „selig der, dem du dich bereitest, um einen wohltuenden Chor zu ehren“), wird die Beziehung zwischen Unsterblichem und Sterblichem sofort auf einer benennenden Ebene lokalisiert; sofort trifft sie zusammen mit der Kommunikation, die der Aoidos-Rhapsode durch sein Gedicht selbst mit der besungenen Göttin herstellt, *hic et nunc*; diese lässt als Echo die Freudenbekundungen des Chores der Stadt, welche von dem von Gaia gewährten Wohlstand profitiert, auf sie widerhallen²⁰.

Auf der anderen Seite, in jedem Falle bei zwei Reprisen, wird die musikalische Aufführung in der langen Erzählung, die dem essentiellen Teil des langen Hymnus der Aphrodite gewidmet ist, in Szene gesetzt. Beim ersten Mal, wenn die Göttin an Anchises herantritt, der seine Rinder am Berg Ida weidet, gibt sich dieser junge Heros in seiner göttlichen Schönheit der Musik hin; wie

20 *Hy.* 30 (Gaia); der Schlussteil des langen *Hymnus an Demeter* (480–482 und 486–489) ist im Bezug auf sie durch einen doppelten Makarismos markiert; vgl. Richardson 1974: 310–314 und 316–321, ebenso Calame 1997/2008: 68–71.

Achilles in der *Ilias* spielt er die Lyra alleine, abseits von seinen Hirtenfreunden. Als eine Art Echo zeigt sich die Göttin ihrerseits dem jungen Hirten in der Identität eines „jungen, ungebändigten Mädchens“ (*parthénos admétes*). Als Sterbliche behauptet sie, von Hermes entführt worden zu sein; wie die jungen Mädchen, die im Chor für Artemis in Karyai tanzen und vom spartanischen König Aristomenes entführt wurden, hat sie im Chor der Artemis mit ihren Freundinnen, Nymphen und jungen Mädchen getanzt²¹. An diese beiden typischen Szenen, die dem Paradigma der musikalischen Aktivität, die den jungen Unverheirateten vorbehalten sind, auf der einen Seite junge Männer, auf der anderen junge Frauen, schließt sich die Anrufung Evokation des Kindes, das aus der Vereinigung der unsterblichen Göttin mit dem jungen sterblichen Heros hervorgeht an; sein Schicksal ist es, durch die Nymphen, die, weder sterblich noch unsterblich, mit den schönen Chortänzen der Götter assoziiert werden, auf den selben Berg Ida erhoben zu werden²². Folglich heißt die Teilnahme an der choralen Fröhlichkeit für die sterblichen Menschen teilzunehmen am Leben der Götter; die Hervorrufung der musikalischen Praxis impliziert die Überlagerung des „mythischen“ Berichtes durch das Ritual.

Auch wenn die chorale Aktivität für Aphrodite nichts als ein Vorwand ist, die ihren Status als Frau bemäntelt, dessen sie sich bedient, um sich sogar mit einem Sterblichen zu vereinigen, verhält es sich mit Artemis völlig anders. Der Artemis gewidmete Homerische Hymnus, der gut zwanzig Verse umfasst, bestätigt die musikalischen Gaben, auf die der Aphrodite gewidmete Hymnus anspielt. Obwohl er in der dritten Person, allerdings im Präsens, die wahren Eigenschaften der jungfräulichen Göttin beschreibt, schließt sich der zentrale Teil des hymnischen Gedichtes, das der Artemis gewidmet ist, in einer doppelten Szene mit zwei der wichtigsten Aktivitäten der Schwester des Apollon an. Zuerst widmet sie sich auf den Berggipfeln der Jagd auf wilde Tiere, die im dunklen Wald. Dann senkt die Göttin der Bogenschützen ihren Bogen, um sich nach Delphi zu wenden, in die Nähe ihres Bruders Apollon; nachdem sie den Habitus der Grazie angelegt hat, führt sie nun die Spitze des schönen Chores an, der von den Musen und Chariten gebildet wird. Mit dieser Rolle als Choregin stimmt die Göttin die chorischen Gedichte an, die besingen, wie Leto ihre zwei Kinder Artemis und Apollon hervorbringen wird²³. Man nimmt also bei der poetischen Rezitation an der Aufführung eines hymnischen chorischen Gedichtes teil: Mythos in Aktion in einem Mythos in Aktion! Dieser erzählerische Teil des Hymnus and Artemis macht durch den Gebrauch des Präsens aus der doppelten Identität der Göttin als Jägerin und Chorführerin

21 *Aphr.* 75-83 und 117-125 ; vgl. Calame 2001: 149-153, und Faulkner 2008:163-165 was den Status der *parthénos* im Gegensatz zu dem der Frau, die durch Aphrodite verkörpert wird und in die chorale Aktivität einbezogen ist.

22 *Aphr.* 256-263; zur Ambivalenz des Status der Nymphe, siehe den Kommentar von Faulkner 2008:185-186.

23 *Hy.* 27. 13-20 (Artemis); über diese Doppelfunktion der Artemis, vgl. Calame 2001: 52-53 und 91-101.

eine dauerhafte Qualität; des weiteren wird die Genealogie der Göttin vom Homerischen Hymnus auf den chorischen Gesang der Musen und Chariten projiziert; geführt von Artemis nimmt dieser chorische Gesang einen reflexiven Charakter an, der die inkarnierte Dichtkunst bereichert, die sich häufig in den verschiedenen Formen der griechischen Gedichte manifestiert.

2.2. Kunst der Musen und musikalische Erinnerungen

Artemis tritt also in die Kategorie der Gottheiten ein, die in der Kunst der Musen aktiv sind. Ebenso geschieht dies natürlich mit Apollon, der besonders in einem sehr kurzen Hymnus von fünf Versen besungen wird²⁴. Dieses Gedicht hat eine atypische aufzählende Form, die von dem Thema des Gesanges durchdrungen wird. Zuerst vergleicht die *persona cantans* in einer *evocatio*, die ausnahmsweise die Form einer direkten Anrufung des Phoibos annimmt, ebenfalls außergewöhnlich, ihre Stimme mit der des Flügelschlägers des Schwans, und erinnert so folglich an den wahren Sinn der *épea pteroénta*, die „geflügelten Worte“. Der Vogel wird beauftragt, den Gott zu besingen (*aeídei*), mit einer melodischen Stimme, am Ufer des Flusses Pinios in Thessalien. Dann, in einer zweiten Anrede mit *du* und in Gestalt der *epica pars*, richtet der Sprecher seine Stimme an einen anonymen Sänger (*aoidós*) mit sanfter Stimme, der den Gott besingt (*aeídei*), im Präsens. Schließlich, wird im Vers der *preces*, der Sinn des traditionellen Anliegens an den Gott, sich am Gesang zu erfreuen (*hoúto khaíre*) verdeutlicht: „Durch meinen Gesang (*aoidéi!*) stimme ich dich günstig“. Der Gesang, der sich durch das ganze Gedicht hindurchzieht (und der das ganze Gedicht umfasst), wird so zur Opfertgabe, die im Spiel des *do ut des* dazu bestimmt ist, sich der Gunst des besungenen Gottes zu versichern.

Um durch musikalische Aktivität zufrieden gestellt zu werden, gibt es natürlich auch den kurzen Hymnus, der zugleich an Apollon, die Musen und an Zeus gerichtet ist. Dieses hymnische Gedicht setzt in einer weitaus traditionelleren Form sogleich mit dem *ich* des Sprechers-Rhapsoden ein, der es mittels einer kurzen *invocatio*-Formel beginnt, um (in Gestalt der *epica pars*) die Abhängigkeit der Aoidoi und Kitharisten von Apollon und den Musen zu erwähnen; dies kontrastiert mit den Königen, die von Zeus abhängen (mit einer diskreten genealogischen Anspielung). Infolgedessen kann das Spiel des *do ut des* des anschließenden Gebetes sich nur auf den Gesang beziehen: im Austausch für die musikalische Freudenbekundung, die den Töchtern und Söhnen des Zeus angeboten wird, verlangt das poetische *ich* von diesen Göttern, sein eigenes Lied zu ehren. Schließlich endet das hymnische Gedicht mit der Formel, die

24 *Hy.* 21 (Apollon): Càssola 1975: 375, äußert die Hypothese, dass diese fünf Verse tatsächlich nichts anderes sind als der Schussteil (*preces*) eines Hymnus, dessen Rest verloren gegangen ist; was die Qualitäten angeht, welche die Griechen dem Gesang des Schwanes zugeschrieben haben, vgl. *ibid.*: 578, mit dem Zeugnis des Alkman fr. 1, 101 Page-Davies.

oft den rhapsodischen Gesang einleitet: „was mich betrifft, bereite ich mich vor, euch in einem anderen Gedenkgesang zu feiern (*mnésomai*)“ (mit einem wahrscheinlichen etymologisierenden Spiel mit dem Namen der Musen; indem er dreimal in sechs Versen ausgerufen wird, erinnert dieser Name an Mnemosyne, ihre Mutter, die Inkarnation der poetischen Erinnerung)²⁵. Das zufällige thematische Zusammentreffen zwischen den drei grundlegenden Teilen des Hymnus wird unterstrichen vom Standpunkt des Sprechers, nicht nur durch den Gebrauch des Präsens im Erzählteil, sondern vielmehr noch durch die Einleitung mit einer Makarismos-Formel: „Selig ist der, der die Musen liebt; aus seinem Munde perlt eine liebliche Stimme“. Durch die Formulierung dieser vier Verse, die so in das lange Präludium zur *Theogonie* eingeschoben worden sind, und die ohne Zweifel von formelhafter Art sind, verschmilzt die Ebene des „Berichts“ mit der Ebene des „Diskurses“; somit wird der „Mythos“ rituelle Realität²⁶. Die Abhängigkeit des Aoidos und Kitharisten von den Musen und von Apollon und das Glück, das sie aus der Liebe der Musen empfangen können, sind in der Tat jene des poetischen *ich*, jene der *persona cantans*. Wenn sich das „Argument“, aus dem der erzählerische und beschreibende Teil des Hymnus besteht, sich auf den Gesang, den Aoidos und den Rhapsoden konzentriert, wird er durch den Gesang als musikalische Opfergabe zum Vermittler zwischen den Menschen und den Göttern; er wird zum direkten Protagonisten in der hymnischen Beziehung zwischen Sterblichen und Unsterblichen.

Aber, wie es sich für ein gutes polytheistisches System gehört, können mehrere Götter intervenieren, jeder nach seinen Qualitäten, seinen Kompetenzen und seinen eigentlichen Funktionen, in einem festgelegten Bereich. Dies wird im Korpus der Homerischen Hymnen, was den Bereich der musischen Künste angeht, gezeigt.

Im kürzesten der Hymnen, die ihm gewidmet sind, wird Dionysos gleich mit einem Beinamen (*eribromos*) angerufen, der die schallenden Rufe, die sein Erscheinen kennzeichnen, bezeichnet. Deswegen schließt der Bericht der Erziehung (Kourotropie) dieses Sohnes von Semele und Zeus durch die Heraufbeschwörung der Rufe (*brómos*), welche die Talmulden der Berge Nysa erfüllen; gefolgt von den Nymphen, wie es eine Gruppe Chortänzer tun würde; der junge Gott, der so oft besungen wird (*polúumnos*), durchschweift den

25 *Hy.* 25 (Musen, Apollon, Zeus); zur Möglichkeit der etymologischen Verwandtschaft zwischen *Moúsa* und *Mnemosúne*, siehe die Hinweise die unten in Anmerkung 47 gegeben werden.

26 Die Verse 2-5 des *Hy.* 25 korrespondieren mit Hesiod, *Theogonie* 94-97, in einer Beziehung, die nicht Abstammung ist: siehe die wichtigen Anmerkungen von Càssola 1975: 401-402 und 580, sowie im Bezug auf die Passage bei Hesiod, Brillante, 2009: 61-64, und Pucci, 2007: 111-121; über den Unterschied zwischen „Bericht“ und „Diskurs“ und den Gebrauch, den man davon in einer Studie über die Pragmatik der griechischen Poesie machen kann, siehe Calame 2005: 14-26 und 2008: 124-129 (mit Referenzen zu den Studien von Emile Benveniste).

Wald; er erscheint als mit Efeu und Lorbeer gekrönter Chorege. Des weiteren wird die Mutter aller Götter und aller Menschen in verschiedenen Emanationen in den belegten Kulturen in der Nähe von verschiedenen griechischen Städten Kleinasiens verehrt als Objekt eines sehr kurzen Hymnus; der zentrale Teil dieses Hymnus konzentriert sich völlig auf die musikalischen Aufführungen, welche die Präsenz der Göttin anzeigen: das Rasseln der Klappern und Tamburine, der Lärm der Oboen, das Schreien der Wölfe und der Löwen, die in den Talmulden der Berge widerhallen, in einem Zusammenhang zwischen dem Reich der Menschen, dem Reich der Tiere und dem der Pflanzen²⁷.

Und es ist schließlich keine Überraschung, dass man Pan im epischen Teil des relativ langen Hymnus, der ihm gewidmet ist, in einer Landschaft mit hohen Gipfeln aufwachsen sieht; der Gott kehrt von der Jagd zurück und spielt dabei auf der Syrinx, die ihm zueigen ist, eine melodischere Weise als der süßeste der Gesänge der Vögel im Frühling. Sogleich wird der Gott als derjenige identifiziert, „der den Lärm des Rhythmus liebt“, vor dem Hintergrund eines hymnischen Relativs, der unter den Nymphen aufwächst, „die sich den Chortänzen hingeben“, und dabei die Gegenwart des Gottes hervorrufen. Es ist bei seiner Rückkehr von den beschneiten Gipfeln, dass die Bergnymphen mit dem Stampfen ihrer Füße und ihrer klaren Stimme eine Wiese mit weichem Gras erschallen lassen; dort wachsen der Krokus und die Hyazinthe, wie auf der Liebeswiese, wo Persephone in der einleitenden Szene des Hymnus, der ihrer Mutter gewidmet ist, davongetragen wird; in diesen Chortänzen vereinigt sich der Gott, um dabei als Chorege zu wirken²⁸. Außerdem steht es im zweiten Abschnitt dieses entwickelten deskriptiv-narrativen Teils den Göttern selber im Einklang mit dem Olymp zu, die Liebschaften des Hermes mit Kyllene und der Nymphentochter des Dryops zu besingen (*humnēusin*), dann die Geburt des verwachsenen Gottes, der es schafft, sich den Unsterblichen, darunter Dionysos, hinzuzugesellen²⁹.

2.3. Die Götter und die musische Kunst: Hermes und Apollon

Es bleiben die langen homerischen Hymnen, die einerseits von Hermes den Erfinder für Apollon auf der Lyra komponiert wurden und andererseits durch Apollon selbst, welche musikalisch in Delos, dann in Delphi verortet sind. Von

27 Siehe *Hy.* 26.1–10 (Dionysos, der sich selbst am Schluss des ihm selbst gewidmeten Hymnus als *eribromos* bezeichnet: vgl. *Hy.* 7.56, dann *Hy.* 14 (*Metēr theân*); in seinem Kommentar erwähnt Càssola 1974: 327–330, die verschiedenen Orte, an denen die Mutter der Götter überall verehrt wurde, unter verschiedenen toponymischen Bezeichnungen.

28 *Hy.* 19. 2–5 und 12–26 (Pan); Die Konfigurationen und Funktionen der erotischen Wiesen werden durch *Dem.* 2–11 illustriert, mit den Parallelen und dem Kommentar von Calame 2002: 173–185.

29 *Hy.* 19. 27–47.

diesen zwei Hymnen wird man für Hermes das erzählende, aufreihende Moment berücksichtigen, das den zentralen Teil des Gedichtes einnimmt. Am Anfang des Hymnus legt diese Erzählung die Herstellung der Lyra auf den gleichen Tag der Geburt des Gottes; im Folgenden erzählt sie lange die Übergabe des zauberischen Instruments an Apollon. Es gibt zwei musikalische Szenarien, von denen die erste unter die Kontrolle der Unsterblichen gestellt wird; sie lässt uns teilnehmen an der Herstellung der „aedischen Schildkröte“ (*chélus aoidós*, Vers 25), welches die Lyra ist. Indem das Tier getötet wird, um seinen Panzer zu bekommen, macht der Gott auf eine Art und Weise die Schildkröte unsterblich; er macht aus ihr ein „Symbol“ (*súmbolon*, Vers 30) „von großer Nützlichkeit“, das mit einer schönen Stimme singt (*aeídois*, Vers 38). Dann bemächtigt sich Hermes des kaum fertig gestellten Instrumentes, mit seinen harmonisch gestimmten sieben Saiten, um darauf einige Akkorde anzuschlagen, die seinen schönen Gesang hervorrufen (*hupò kalòn áeiden*, Vers 54). Hermes wird also mit Heranwachsenden verglichen, die bei den festlichen Freudenbekundungen mit Poesie rivalisieren; der Gott singt von den Liebschaften von Zeus und Maia, deren Produkt er selber ist: ein neues Lied im hymnischen Gesang. Die Genealogie des Gottes wird dann dreimal erwähnt: in der einleitenden Anrufung an die Musen richtet er zuerst den hymnischen Gesang (*húmnei*, Vers 1) von der genealogischen Herkunft des Gottes, dann erwähnt er selber diese Genealogie am Anfang des erzählenden Teils mittels einer hymnischen Relativs, und schließlich vertraut der Sprecher-Erzähler schließlich dem Gott das gesungene Lob von jenem göttlichen Ursprung in den Bergen an. Diese aufzählende Polyphonie lässt auch an diejenige denken, die die melische Poesie charakterisiert, und von der die Epinikia des Pindar oft für uns zeugen³⁰.

Was die Übergabe des wunderbaren Instrumentes an Apollon angeht, wird die lange Szene, die der Phase der erzählerischen Sanktion des langen Berichtes vorausgeht, mit musikalischen Momenten versehen. Diese Szene beginnt mit der Melodie, die Hermes auf der gerade geschaffenen Lyra spielt, um Apollon friedlich zu stimmen und in ihm das süße Verlangen zu wecken, das die Musik hervorruft (ab Vers 416). Dann ist es der Gesang, der von einer ebenso erotischen Stimme vorgetragen wird (*eratè phoné*, Vers 426); der Gott ruft damit die ursprünglichen Zeiten in Erinnerung, in denen jedem Unsterblichen seine Eigenschaft (*moíra*, Vers 429), die jedem von Ihnen zueigen ist, zugesprochen wurde, mit einer besonderen Erwähnung der Mnemosyne, der Mutter der Musen und die Inkarnation der aedischen Erinnerung. Es folgt die Befragung des Apollon über den Ursprung dieser musikalischen Technik (*tékhne, moúsa*, Vers 447), die eine unwiderstehliche Unruhe anregt, und die ebenfalls die Inspiration zum Jubel (*euphrosúne*, Vers 449) ist, sowie zum erotischen Verlan-

30 *Herm.* 1-5 et 24-64 ; vgl. Jaillard 2007 : 222-226, und Calame 2008b: 136-139, im Bezug auf die aufzählende Polyphonie der *Epinikia* des Pindar. Zur Struktur des Hymnus, vgl. Richardson 2010: 17-23.

gen und zum Schlaf; sie ist noch viel mächtiger als die Chorgesänge, die der Gott mit den Musen des Olympos auf seiner Doppelflöte anstimmt. Es ist schließlich die Szene des Austauschs in der Hermes, entgegen seiner Funktion als glücklicher Bote, dem Apollon sein Instrument und die dazu gehörige Kunstfertigkeit überlässt; der Musikergott wird sie ausführen können beim reichhaltigen Festmahl, bei den Chortänzen und bei den rituellen Prozessionen, generell beim Jubel (*euphrosúne*, Vers 482). Folglich vergrößert Apollon mit der Lyra, derer er sich bedient, um mit Musik die von Hermes gestohlenen Rinder auf den Olymp zurückzuholen, sein eigenes musikalisches Kompetenzfeld, wogegen Hermes nun auch noch die Syrinx erfindet. Im Austausch erhält der Gott als Bote der Unsterblichen in Gestalt einer „Wertfunktion“ (*timé*, Vers 516) das Privileg, bei den Menschen das Handelswesen zu fördern; diese *timé* wird verkörpert durch den vergoldeten Stab, der Reichtum und Wohlstand symbolisiert, wie es auch der Askulapstab tut. Apollon trägt so für Hermes zur Schaffung des Insigniums für diese spezielle Kompetenz bei; sie umfasst ebenfalls die Fähigkeit, die Grundprinzipien der gerechten Sprache zu erkennen, sowie die guten Taten. Der Merkursstab ist folglich ein *súmbolon* (Vers 527), das mit dem „Symbol“ übereinstimmt, welches die Lyra am Anfang des Gedichtes darstellt (Vers 30). Und ebenso wie die Mantik, für die Apollon für sich das Privileg vorbehält, kann der Gott die Sterblichen favorisieren oder sie fallen lassen, ebenso wird Hermes in der Zukunft „das Geblüt der sterblichen Menschen“ sichern oder im Gegenteil auch täuschen³¹. Die Erfindung der *kitharis* wie die Erfindung des Stabes tragen dazu bei, die verbale Kommunikation mit den Göttern zu bereichern, aber im Sinne der Interpretation und der Verführung; da sie dem gesungenen oder rezitierten Wort inhärent sind, können sie auch trügerisch sein.

Im Lob des langen *homerischen Hymnus*, das dem Gott der Bogenschützen gewidmet ist, wird Apollon offensichtlich mit den musikalischen Kräften und dann mit der Orakelstimme in Delos und in Delphi in Verbindung gebracht. Es ist bekannt, dass die duale Struktur dieses schönen Gedichtes sowie seine Geschichte die Objekte einer langen Kontroverse sind. Egal, ob es sich nun um eine echte rhapsodische Komposition handelt, die aus einer „Naht“ zwischen einem delischen und einem delphischen Teil besteht, oder ob es sich um ein einziges hymnisches Gedicht handelt, führt der doppelte Erzählteil des Gesangs die Biographie des Gottes von seiner Geburt auf Delos und seiner Niederlassung in einem Heiligtum, das durch chorale Musik charakterisiert ist, bis hin zu seiner Niederlassung in seinem Orakelheiligtum in Delphi.

Zuerst Delos, mit einem Bericht im Aorist, der aber von direkten Anreden der Mutter Leto und dann an den Gott selbst unterbrochen wird, und daher Verbformen in der zweiten Person aufweist. Gerade geboren und genährt von Nektar und Ambrosia, definiert Apollo selbst die Attribute entsprechend der

31 *Herm.* 416-578; vgl. Càssola 1975: 535-541 zu den Objekten des Austausches, deren Termini in der Studie von Leduc 2001 erforscht werden.

Fähigkeiten, die seine eigenen sein werden: die *kitharís*, der Bogen und das Orakel, um den Menschen den Willen des Zeus zu offenbaren. Das Verfahren erinnert an Demeter, welche die wahren *órgia* einrichtete, am Ende des langen Hymnus, der ihr gewidmet ist, oder an Hermes, der seine eigene Genealogie zur Begleitung der Lyra singt. Es ist in dieser ätiologischen Perspektive, dass Apollon, der in Delos geboren wurde, sich auf seiner eigenen Insel niederlässt; am Berge Kynthos besucht der Gott die gymnastischen Wettkämpfe und die Gesangs- und Tanzwettbewerbe, welche die Menschen, die aus dem gegenüberliegenden Ionien gekommen sind, ihm zu Ehren veranstalten. Der Übergang der Erzählung vom Aorist zum Präsens, zusammen mit einer neuen direkten Anrede an Phoibos, lässt diese lange musikalische Szene mit dem *nunc* und eventuell mit dem *hic* der Rezitation des hymnischen Gedichts zusammentreffen. Insofern etabliert die Erzählung eine wechselseitige Beziehung zwischen dem Jubel des Gottes, der an den musikalischen Ehrungen teilnimmt, die an ihn gerichtet sind, und der Freude der Ionier an der Aufführung dieser musikalischen Darbietungen. Diese Gegenseitigkeit in der musikalischen Feier nimmt zwischen Gott und Menschen die Nähe vorweg, die infolge seiner hymnischen Komposition der Erzähler als Aoidos oder Rhapsode mit dem Gott schafft:

Und Du, folglich, freue Dich (*khaíre*), Sohn des Zeus und der Leto;
Was mich betrifft, werde ich deiner nachmals in einem anderen Lied gedenken
(Vers 545-6).

Reziprozität ist um so wichtiger als die musikalische Aktivität und das Vergnügen des Chorsingens, welches die Ionierinnen und Ionier als Gleichberechtigte mit den Unsterblichen versammelt, befreit für immer von den Sorgen des Alters; sie bedeutet die Überlagerung des Zustandes der Sterblichkeit mit dem Zustand der Göttlichkeit, des Rituals und des „Mythos“³².

Währenddessen intervenieren die Deliaden, die jungen Diener des Gottes, der von weitem zuschlägt; die jungen Mädchen singen einen „Hymnus“ (*humnésosin*, Vers 158 ; *húmnon aeídousin*, Vers 161), der ein Loblied auf Apollon, Artemis und Leto ist, wie auch auf die Männer und Frauen aus der Zeit der Helden, so verzaubern sie die menschlichen Rassen. Im Chor singen die jungen Mädchen von Delos im Dienst des Apollon das, was der Aoidos-Rhapsode in seiner hymnischen Komposition singt; der rhapsodische Gesang bekommt dann noch ein chorisches Echo³³. Um zugleich diese starke Beziehung zwischen unsterblichen Gottheiten und sterblichen Menschen auf dem Umweg über die geteilte chorale Freude und die aufzählende Beziehung mit dem Ich-

32 *Apoll.* 127-132, dann 138-155. Aubriot-Sévin, 1992: 182-193, zeigt gut wie der Charakter des Opfernden den Jubel des Gottes hervorruft, den der Hymnus im Allgemeinen repräsentiert; was die Affinität zwischen Bogen und Lyra angeht, werden sie von einem anthropologischen Standpunkt aus in der Studie von Mombrun 2001 definiert.

33 *Apoll.* 156-164, zum Status der Chorgruppe der Deliaden, vgl. Calame 2001: 104-110; die Funktion ihres Gesangs wird neu definiert von Pèroni 2009: 39-51.

Erzähler und dem Ausführenden des homerischen Hymnus zu verstärken, werden anschließend die jungen Mädchen von Delos angesprochen. In einem bedeutenden Übergang von der dritten zur zweiten Person werden die Deliaden gebeten, sich zuerst zu freuen (*khaírete*, V. 166), dann ihrerseits die *persona poetica* selbst zu besingen (die sich als *aidós*, Vers 169, bezeichnet: „der süßeste der Aidoi“): wiederum ein Gesang im Gesang, aber in einer „performativen“ Art und Weise. In einer bemerkenswerten reflexiven Bewegung ist es dieses poetische Ich, das sich durch die bezaubernde Süße seiner Stimme auszeichnet, die das Objekt des Gesanges der Deliaden wird; durch diesen Prozess der Delegation seiner eigenen aedischen oder rhapsodischen Stimme auf die chorale Stimme der jungen Mädchen, die er selber in Szene gesetzt hat, führt die *persona cantans*, in der dritten Person und noch einmal unter dem Zeichen des poetischen *térpein*, eine Form von *sphragís* (Objekt zahlreicher gelehrter Diskussionen) ein: „Dies ist ein blinder Mann, der das felsige Chios bewohnt, alle seine Lieder (*aidai*, Vers 174) werden für immer die besten sein.“ – wie die Deliaden im Chor singen. Jenseits der Frage der Identität dieses Aoidos, der durch eine Blindheit gekennzeichnet ist, die auf die poetische Inspiration verweist, geschieht alles als ob die chorale Stimme der durch den Erzähler-Aoidos in Szene gesetzten jungen Mädchen seine eigene Stimme färben würde; tatsächlich geht infolge der gesungenen „Signatur“ das *Ich* der *persona cantans* über in den Plural, in das *Wir* (Vers 174–175): dies ist das poetische *Wir*, welches in Reziprozität mit dem Lobpreis des Aoidos durch die jungen Tänzerinnen, sich in den Städten den *kléos*, d.h. den poetischen Ruhm des *Ihr* der Deliaden verbreiten wird³⁴. Unterzeichnet vom Aoidos-Rhapsoden, transformiert sich der homerische Hymnus gewissermaßen in einen Chorgesang; jenseits des Geschlechtsunterschiedes wohnt man der „choralen Projektion“ der einzelnen Stimme des „Homer“ in die kollektive Stimme der Deliaden bei.

Unabhängig von einer rhapsodischen Naht, die von einer großen textlichen Unsicherheit beherrscht wird, beginnt der delphische Teil des *Homerischen Hymnus an Apollon* zweifach mit Musik. In einer ersten Bewegung in Richtung auf das felsige Pythô (das im Präsens genannt wird), begleitet sich der Sohn der Leto, gekleidet in einen unvergänglichen Mantel der mit Weihrauch parfümiert ist, auf der *phórmigx* (Vers 184); er entlockt Klänge, die das Verlangen wecken. Der Gott selber ist der Aoidos. Dann, nach einer Reise auf den Olymp, wird er vom Gesang der Musen empfangen, zum Klang der *kitharis* (Vers 188); mit ihrer schönen Stimme, begleitet von den Tänzen der Grazien, der Horen, der Harmonie, der Hebe und von Aphrodite selbst, singen die Musen (*humnéúsin*, Vers 190) von den Privilegien der Unsterblichen und dem Leid der Sterblichen, die vom Alter und vom Tod geschlagen werden. Von

34 *Apoll.* 165–176; wie es mimetisch durch die Inspiration des Aoidos von der Chorggruppe der Musen umgesetzt wird: vgl. Nagy, 2009: 19–30; über die Beziehung zum Ritual, vgl. Taddei, 2007: 89–93. Zur verfäsertypischen Bedeutung der Prozedur der *sphragis*, siehe Calame 2004b: 13–19, mit vielen bibliographischen Hinweisen.

Neuem wird die aedische Einzelleistung zu einer chorischen Leistung. Dann folgt Artemis auf die Musen, die ebenso wie ihr Bruder Apollon die *kitharis* spielt, begleitet von den Tanzschritten, die Ares und Hermes um reißen; Grund genug – noch einmal, Leto mit den goldenen Locken und den weisen Zeus zu erfreuen, die Eltern der jungen Gottheiten³⁵. Als Reaktion wird der beispielhafte Gesang des jungen Apollon durch das poetische *Ich* wiederaufgenommen, das ebenso wie am Beginn des delischen Teils (Vers 19) die rhetorische Frage stellt: „Aber wie werde ich Dich besingen, Dich, der Du in jeder Hinsicht das Objekt der schönen Gesänge bist (*eúmnos*, Vers 207)?“. Der Gebrauch der Form des performativen Futurs *humnésō* (Vers 207) bekräftigt, dass diese rhetorische Frage tatsächlich zusammenfällt mit dem effektiven Beginn des erzählerischen Lobgesangs, der durch den *Ich*-Erzähler vorgeschlagen wird (in diesem Kontext verwendet er noch die Präsensform *aeído*)³⁶. Eine neue Übereinstimmung zwischen der gesungenen musikalischen „performance“ bei den Göttern und der musikalischen Rezitation des sterblichen Aoidos, im Kontext einer rituellen und kultischen Sequenz, die an die Gottheit gerichtet ist.

Gemäß anderen Aussagemodalitäten wiederholt sich ein analoges Phänomen am Ende des delphischen Teils und damit am Schluss der langen hymnischen, Apollon gewidmeten Komposition. Der Gott trifft auf kretische Seeleute, die er veranlasst hat, zum Ort von Delphi zu reisen, welches er vom Ungeheuer Typhon befreit hat, um sie zu seinen ersten Priestern zu machen; der Gott ist gezwungen, seine Identität zu enthüllen: „Was mich betrifft, bin ich der Sohn des Zeus, und ich versichere, Apollon zu sein“ (Vers 480); was die Fremden aus Kreta angeht, werden sie die Wächter des Heiligtums des Gottes sein, geehrt von vielen Menschen. In einem Bericht, der sich sehr regelmäßig im Aorist und in der dritten Person entspinnt, gestattet die Intervention der autoritätvollen Rede des Apollon in direkter Rede, im Präsens und im Futur der Willensäußerung, Zeit und Raum der heroischen Vergangenheit mit denen der Rezitation des hymnischen Gedichtes, *hic et nunc*, zusammenzutreffen zulassen. Durch die direkte Rede werden die verschiedenen Hinweise, die Apollon in Hinsicht auf die rituellen Gesten, welche die kretischen Seeleute ausführen müssen, bevor sie den Ort Delphi erreichen, gleichermaßen in Relation gesetzt (vom Standpunkt der Enunziation aus gesehen) mit dem *hic et nunc* der Aufführung des homerischen Hymnus; das gilt besonders für das Loblied, dass die Kreter singen (*iepaíōn'aeídein*, Vers 500), wobei sie sich dem Schritt des Gottes anpassen, der in Folge ihr Chorege wird. Wie es oft der Fall ist bei der epischen Erzählung, wird die Ausführung der verschiedenen rituellen Akte, die vom Gott in direkter Rede befohlen worden sind, anschließend

35 *Apoll.* 182-206; zur Frage der „Naht“, vgl. Miller, 1982 : 66-69 und 111-117, ebenso Richardson 2010: 10-13 und 111-112.

36 *Apoll.* 207-215; vgl. Vers 19; die erzählerische Inkohärenz dieses Verses hat zum Vorschlag der Annahme einer Textlücke geführt: vgl. Cassola 1975: 499-501.

im Aorist in den Bericht integriert. Die musikalische Szene nimmt dabei einen bevorzugten Platz ein, sie repräsentiert die musikalische Begleitung durch den Choregos Apollon auf der *phorminx* und den Marsch der kretischen Seeleute; sie singen eines der durch die Musen inspirierten Loblieder. Angekommen am Fuße des Parnass, muss Apollon nur noch den jungen Kretern die Verwaltung seines Heiligtums anvertrauen; sie werden zu den Vermittlern zwischen den Menschen, die sich in Delphi versammeln und dem Gott des Orakels und der Gerechtigkeit. Nach dem Willen des Gottes wird diese Funktion durch die „Übersetzer“ (*semántores*, Vers 542) übernommen, in Zusammenklang mit der Funktion, die Heraklit dem delphischen Orakel zuschreibt: weder zu „sagen“ (*légein*), noch zu „verschleiern“ (*krúptein*), aber „anzudeuten“ (*sgmaínein*). Die Kritiker haben die delphischen Übersetzer mit den Verwaltern des Heiligtums vom Delphi identifiziert, die zu Repräsentanten der Amphiktyonie geworden sind³⁷. Auf eine ätiologische Art und Weise sichert der hymnische Bericht noch einmal den Übergang von der göttlichen und heroischen Vergangenheit zur rituellen Praxis in der Gegenwart.

3. Poetische Verträge zwischen Sterblichen und Göttern (*preces*)

Die oft formelhafte sprachliche Gestalt der abschließenden Verse jedes *Homerischen Hymnus* neigt dazu, in und durch das musikalische Gedicht selbst die Beziehung der Sterblichen mit den Göttern zu verwirklichen. In einer früheren morphologischen Studie habe ich versucht, die verschiedenen verbalen und poetischen Vorgänge aufzuzeigen, die im *Homerischen Hymnus* umgesetzt werden, um aus der hymnischen Komposition ein (musikalisches) Opfer an die angerufene Gottheit zu machen, und um die Götter in das Spiel der wahren Reziprozität des Gebetes einzubeziehen. Dieser poetische Vertrag des *do ut des* beginnt generell mit einer direkten Anrede der Gottheit: die *evocatio* des Anfangsteils wird zur *invocatio*, genauso wie in jeder anderen hymnischen Form. Durch die grammatische Form des *Du* wird der Gott der Partner in einer direkten Beziehung, die im vorliegenden Gedicht repräsentiert ist, mit dem poetischen *Ich*, dem *Ich* des Aoidos und Rhapsoden; er ist der Vertreter der Öffentlichkeit, die an der kultischen Zeremonie teilnimmt und für die die homerische Rezitation bestimmt ist³⁸.

37 Heraklit fr. 22 B 93 Diels-Kranz. Die rituellen Gesten, die von Apollon in direkter Rede angeordnet werden, in Vers 475-501 (siehe die anfängliche Anrede im Vokativ *xémoi*) werden anschließend im erzählerischen Modus in den Versen 503-523 wieder aufgenommen; Detienne 1998: 134-144 und 169-172, lässt für uns ein lebendigen Begriffen das Profil und die Funktionen dieses Gottes wiederauferstehen, als Sprecher und Interpret des Orakels. Zur Schaffung der Amphiktyonie und des Kreises der Verwalter des Heiligtums, vgl. Càssola 1975: 91-92 und 515-516.

38 Hier werden also die Hauptelemente der Morphologie des hymnischen Teiles der *preces*, wie sie in Calame 1995/2005: 53-63 vorgestellt wurden, wiederaufgenommen.

In einem Großteil der homerischen Hymnen, die im Korpus der überlieferten Handschriftentradition enthalten sind, beginnt der besagte Schlussteil der *preces* mit einer „Gruß“-Formel; es ist angemessen, dieses *khaîre*, das den Teil des Gebets in 27 von 33 Hymnen eröffnet, im etymologischen Sinne zu verstehen, als eine Einladung an die Gottheit, sich zu freuen³⁹. Wie es anfangs erwähnt worden ist, wird das Objekt der Freude in manchen Fällen erwähnt: es ist der Gesang. Anschließend, im kurzen Artemis gewidmeten Hymnus, wird die Göttin eingeladen, mit allen anderen weiblichen Göttinnen, „sich am Gesang zu erfreuen“ (*khaîre... aoidêi*); es ist eine Formulierung, wie man sie zum Beispiel am Ende des schon erwähnten Hymnus findet, der an die Mutter aller Götter und aller Menschen gerichtet ist⁴⁰. Außerdem wird die Aufforderung *khaîre* in der Hälfte der hymnischen Gesänge, die mit dem Wunsch an die Gottheit, sich zu erfreuen, enden, begleitet vom Verbindungsglied *hoútōs*, welches das erlebte Vergnügen des vorausgehenden preisenden Teils, ausdrückt. Der argumentative Charakter, den dieser zentrale beschreibende und erzählende Teil oft annimmt, wird dann bestätigt; auf diese Weise wird das deskriptive und narrative Lob in die Logik der Beziehung der Reziprozität zwischen dem Menschen und dem Gott eingeführt, in dem nunmehr bekannten Teil des göttlichen Berichts im *hic et nunc* der Handlung des Gesangs und des Kultes.

Außerdem mündet die abschließende Anrede an die Gottheit oft in ein Gebet, dessen Objekt explizit ist. So verlangt der Athene gewidmete Hymnus von der Göttin uns Glück und Wohlstand zuzubilligen (*dòs ámmi*), wogegen im sehr kurzen Hymnus an Aphrodite der *Ich*-Aoidos/Rhapsode von der Göttin verlangt, in ein Lied einzustimmen, das nur vom Zauber angefüllt werden kann, der das Liebesverlangen hervorruft (*himeróessan aoidên*). Dieser selbe Zusammenhang der Reziprozität wird klar und deutlich dargestellt im Hymnus an Gaia, schon zitiert im Bezug auf die jungen Mädchen, die an den choralen Freudenfeiern teilnehmen, sie bedeuten den Wohlstand, den die Erde der Stadt mit den schönen Gesetzen gewährt: „Freue Dich, Mutter der Götter, Gemahlin des besternten Himmels; gewähre mit Wohlwollen, im Gegenzug für meinen Gesang, den Wohlstand, der das Herz betört“⁴¹. Ebenso wie in einem Teil der *epica laus* werden die Schlussverse häufig auf den aedischen Gesang konzentriert. Des weiteren wird der Wunsch manchmal mit einer verbalen Geste der Deixis abgestimmt, die den Wunsch mit dem *hic et nunc* des hymnischen Gebets in Beziehung setzt, sei es, dass der Erzähler-Aoidos des sehr kurzen Hymnus an Demeter, der anfangs als Motto zitiert wurde, von der Göttin verlangt, das Wohl „dieser Stadt hier“ (*ténde pólin*) zu sichern, direkt am Anfang des Gesangs (*árkhe d'aoidês*), sei es, dass am Schluss des kurzen, Aphrodite gewidmeten Hymnus die poetische Person explizit die Göttin darum bit-

39 Man wird die bibliographischen Hinweise zur wörtlichen Bedeutung der Aufforderung zum *khaîrein* in Anmerkung 2 finden.

40 *Hy.* 9. 7 (Artemis), dann *Hy.* 25. 6 (Méter).

41 *Hy.* 11. 6 (Athene) und *Hy.* 10. 5 (Aphrodite), dann *Hy.* 30. 17-19 (Gaia).

tet, nicht nur ihren Gesang anzustimmen, sondern ihm vor allen den Sieg in „diesem Kampf hier“ (*en agóni tōide*) zu gewähren; dieser Kampf kann nur einem der Musikwettstreite der rhapsodischen Rezitation entsprechen, wie sie einen integralen Bestandteil der Panathenäen ausmachten⁴².

Als drittes distinktives Merkmal des Schlussteiles bestimmter *Homerischer Hymnen* stellen mehrere dieser Schlussesequenzen folglich einen Vertrag zwischen dem *Ich* der *persona cantans*, mit denen für die er als Fürsprecher auftritt, und der Gottheit, die zuerst als *er/sie* angerufen, und dann mit *Du* angesprochen wird, dar. Indem er durch die Aufführung selbst ein musikalisches Opfer darstellt, ist der aedische und rhapsodische Hymnus mitunter auf der Ebene der musikalischen Freude an der vertraglichen reziproken Beziehung zwischen der Gottheit und dem poetischen *Ich* angesiedelt; dieses *Ich* des Erzählers wird oft zu einem *Wir* vergrößert, das sich auf die Gemeinschaft, die mit der kultischen Zeremonie verbunden ist, bezieht. Zum Beispiel wird Dionysos im Austausch für das Vergnügen, das durch den Gesang, der ihm gerade dargebracht wird, gebeten, dem *Wir* des Publikums den Jubel zu gewähren, der die regelmäßige Wiederkehr der Jahreszeiten hervorruft. Und es ist überhaupt keine Überraschung, die Musen und Apollon zu sehen, die gerade für die Hilfe, die die Gottheiten dem Aoidos und den Kitharasielern gewähren, gepriesen worden sind, in ein Verhältnis der Reziprozität im poetischen Bereich eintreten: die Musen und Apollon werden eingeladen, sich an der Ehre zu erfreuen und als Austausch werden sie vom poetischen *Ich* gebeten, den Ruhm an dessen Gesang zu geben – an „meinem Lied“ (*emèn timésat' aoidén*). Das Modell für diese reziproke Freude an der musikalischen Aktivität wird geliefert durch den Bericht der delischen Szene im ersten Teil des langen *Homerischen Hymnus an Apollon*⁴³.

Auf der syntaktischen Ebene wird die Reziprozität, die so zwischen Göttern und Sterblichen etabliert wurde, vom Standpunkt der Aussage aus gesehen durch die Nähe der Formen des *du* und des *ich* unterstrichen, wie es zum Beispiel auch der Fall am Ende der Einleitung der *Werke und Tage* des Hesiod ist. Diese morphologische und syntaktische Nähe ist besonders wahrnehmbar in den Formeln, die eine bestimmte Anzahl von Hymnen beenden, indem sie auf eine darstellerische Art und Weise den Übergang zu einem anderen aedischen Gesang ankündigen: „Was mich betrifft, so werde ich von Dir/ von euch in einem anderen Gedächtnisgesang eine Eloge machen (*kai álles mnésom' aoidés*)“, solcherart sind die formelhaften Verse am Ende des Hymnus an Gaia oder – wie man gesehen hat – des Hymnus an die Musen und an Apollon⁴⁴. Genauso enden auch der lange *Hymnus an Hermes*, der lange *Hymnus an Demeter*, der

42 *Hy.* 13. 3 (Demeter) et 6, 20-22 (Aphrodite); zum *agón* als Wettstreit der rhapsodischen Rezitation, vgl. Shapiro, 1992.

43 *Hy.* 26. 11-13 (Dionysos) und *Hy.* 25. 6-7 (die Musen und Apollon).

44 *Hy.* 30. 19 (Gaia) und *Hy.* 25. 7 (die Muse und Apollon); vgl. Hes. *Op.* 10 (ebenfalls bei Calame, 2005: 82).

Kurze, Aphrodite gewidmete Hymnus, ganz zu schweigen vom *Hymnus an Apollon* selbst⁴⁵.

Schließlich verweist die Form *mnēsomai* auf die Funktion der Erinnerung, die in der mündlichen Tradition, alle rezitierte epische Poesie in homerischer Diktion begründet und dabei andere Dichtungsarten und poetische Genres belebt. Fleisch geworden in der Figur der Mnemosyne, der Mutter der Musen, und eingeschrieben in die Etymologie des Namens und der anderen, entspricht diese Funktion der Erinnerung der inspirierten Fähigkeit des Aoidos und auch des Rhapsoden, aus einer langen Tradition epischer Poesie die Quellen zu schöpfen, um die Heldentaten der Heroen, die noch den Göttern nahe sind, zu erzählen: Eine kreative Erinnerung, die von einer Tradition abhängt, die dazu bestimmt ist, in jeder poetischen Aufführung das Gedächtnis an eine heroische Gründervergangenheit zu schaffen und wiederzubeleben, und dabei eine ätiologische und pragmatische Beziehung zwischen „Mythos“ und „Ritual“ zu umreißen⁴⁶. Sie wird realisiert am Schluss mehrerer *Homerischer Hymnen* in dieser Form des performativen Futurs, der die Intention des poetischen *Ichs* bei der Realisierung seines Aktes des Singens selbst ausdrückt. Wie schon angedeutet, ist die Aufführung des vorliegenden Hymnus ein Akt des Lobpreises und des verbalen Opfers an die Gottheit, der dazu bestimmt ist, in einen neuen Akt der poetischen Erinnerung zu münden.

Der Prozess des performativen Übergangs zu einem anderen Gesang wird mittels einer anderen Schlussformel ausgedrückt, ebenfalls durch das Mittel einer Form des performativen Futurs: *seú d'egò arxámenos metabésomai állon es húmnon* („durch Dich, was mich betrifft, habe ich begonnen und werde nun zu einem anderen Lied übergehen“) – so endet der lange, erzählende Hymnus an Aphrodite. Dies ist ebenso der Fall im kurzen Hymnus an Hermes, mit einer Wiederholung der Aufforderung sich zu freuen nach der Ankündigung des Überganges zu einem neuen Gesang; oder der eines noch kürzeren Hymnus, der ebenfalls an Artemis gerichtet ist, wo nach der Aufforderung an die Zuhörers des Gesangs (*aoidḗ*), sich zu freuen, dem ersten Teil der Schlussformel ein Ausdruck vorangeht, der eine Anfangsformel wieder aufnimmt: „für mich bist du es zuerst, und dank Dir, den ich zu singen beginne“ (*aeídein*)⁴⁷. Neben der neuen formellen und syntaktischen Annäherung zwischen dem *ich* und dem *du*, zusätzlich zum abschließenden Gebrauch einer Form des performativen Futurs, der die Funktion des *Homerischen Hymnus* als Einleitung bei der poetischen „performance“ selbst, etabliert dieser Schlussvers die semantische

45 *Herm.* 589, *Dem.* 495, *Hy.* 6. 21 und *Apoll.* 546.

46 Diese poetische Funktion der aedischen Erinnerung wurde ausgiebig erforscht: siehe die Hinweise in Calame 1995/2005: 60 n. 26 (zusammen mit der Studie von Bouvier 1997), zu denen man Brillante, 2009: 43–46, hinzufügen muss.

47 *Aphr.* 293, *Hy.* 18, 11–12 (Hermes), *Hy.* 9, 7–9 (Artemis); andere Hymnen zeigen weitaus behutsamerer Interpretationsformeln: vgl. Calame 1995/2005: 62 Anmerkung 28. Zum Gebrauch der Formen des „performativen Futurs“, siehe oben Anmerkung 6.

Gleichwertigkeit die oft zwischen den Termini *húmnos* und *aidé* hergestellt wird.

Konzipiert als Gattung des Gesangs an sich, ist der *homerische Hymnus* eine musikalische und rituelle Opfertgabe der Sterblichen an die Gottheit, die in ein anderes Opfer mündet, das ebenfalls poetisch ist. Im rituellen Spiel der Gabe und Gegengabe und auf dem Umweg des Arguments und des erzählenden Lobpreises, stellt der *homerische Hymnus* einen poetischen Vertrag zwischen dem Gott und der Gemeinschaft der Sterblichen her, der auf der Ausführung des Gesangs als Opfert ritual beruht.

Der Kultur des griechischen Polytheismus ist dieser verbale und musikalische Vertrag zwischen dem Sterblichen und der Gottheit nicht alleine vorbehalten. Man findet eine analoge Form in biblischen Psalmen, wie dieser Beginn einer Anrufung:

Herr, ich rufe zu dir; eile zu mir;
vernimm meine Stimme, wenn ich dich anrufe.
Mein Gebet müsse vor dir taugen wie ein Rauchopfer,
mein Händeaufheben wie ein Abendopfer.

Psalm 141, 1-2 (Lutherbibel 1912)

Bibliographie

- Aloni, A., *L'aedo e il tiranno. Ricerche sull'Inno omerico a Apollo* (Roma 1989).
- Aubriot-Sévin, D., *Prière et conceptions religieuses en Grèce ancienne jusqu'à la fin du Ve siècle av. J.-C.* (Lyon 1992).
- Bouvier, D., „*Mnema*. Le esperienze della memoria greca“, in S. Settis (éd.), *I Greci 2. Una storia greca II: Definizione* (Torino 1997) 1131-1146.
- Bremer, J. M., „Greek Hymns“, in H. S. Versnel (éd.), *Faith, Hope and Worship. Aspects of Religious Mentality in the Ancient World* (Leiden 1981) 193-215.
- Brillante, C., *Il cantore e la Musa. Poesia e modelli culturali nella Grecia arcaica* (Pisa 2009).
- Calame, C., „Variations énonciatives, relations avec les dieux et fonctions poétiques dans les *Hymnes homériques*“, *Museum Helveticum* 52, 1995: 1-19 (repris en 2005: 43-71).
- , „L'Hymne homérique à Déméter comme offrande: regard rétrospectif sur quelques catégories de l'anthropologie de la religion grecque“, *Kernos* 10 (1997) 111-133 (repris en 2008a: 63-83).
- , *Le récit en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes* (Paris 2000), 2^e éd.; trad. angl. par D. Collins et J. Orion: *The Craft of Poetic Speech in Ancient Greece* (Ithaca NY – London) 1995.
- , *L'Éros dans la Grèce antique* (Paris 2002), 2^e éd.; trad. angl. par J. Lloyd: *The Poetics of Eros in Ancient Greece* (Princeton 1999)
- , „Deictic Ambiguity and Auto-Referentiality: Some Examples from Greek Poetics“, *Arethusa* 37 (2004a) 415-443.

- , „Identités d’auteur à l’exemple de la Grèce classique: signatures, énonciations, citations“, in C. Calame & R. Chartier (éds), *Identités d’auteur dans l’Antiquité et la tradition européenne* (Grenoble 2004b) 11–39.
- , *Masques d’autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique* (Paris 2005), trad. angl. par P. Burke: *Masks of Authority. Fiction and Pragmatics in Ancient Greek Poetics* (Ithaca NY – London 2005).
- , „Identifications génériques entre marques discursives et pratiques énonciatives: pragmatique des genres ‚lyriques‘“, in R. Baroni et M. Macé (éds.), *Le savoir des genres* (Rennes 2006a) 35–55.
- , „L’histoire comparée des religions et la construction d’objets différenciés: entre polythéisme gréco-romain et protestantisme allemand“, in M. Burger et C. Calame (éds.), *Comparer les comparatismes. Perspectives sur l’histoire et les sciences des religions* (Paris – Milan 2006b) 209–235.
- , *Sentiers transversaux. Entre poétiques grecques et politiques contemporaines* (Grenoble 2008a).
- , „Entre récit héroïque et poésie rituelle: le sujet poétique qui chante le mythe“ in S. Parizet (éd.), *Mythe et littérature (Poétiques comparatistes)* (Paris 2008b) 123–141.
- , „Hérodote, précurseur du comparatisme en histoire des religions? Retour sur la dénomination et l’identification des dieux en régime polythéiste“, in F. Prescendi & Youri Volokhine (éds), *Dans le laboratoire de l’historien des religions. Mélanges offerts à Philippe Borgeaud* (Genève 2011) 263–274.
- Càssola, F., *Inni omerici* (Milano 1975)
- D’Alessio, G. B., „Past Future and Present Past: Temporal Deixis in Greek Archaic Lyric“, *Arethusa* 37 (2004) 267–294.
- Detienne, M., *Apollon le couteau à la main. Une approche expérimentale du polythéisme grec* (Paris 1998).
- Faulkner, A., *The Homeric Hymn to Aphrodite. Introduction, Text, and Commentary* (Oxford 2008).
- Fränkel, H., *Wege und Formen des frühgriechischen Denkens. Literarische und philosophiegeschichtliche Studien* (München 1960).
- Furley W. D. / Bremer, J. M., *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic period* (Tübingen 2001).
- Garcia, J.F., „Symbolic action in the *Homeric Hymns*: the theme of recognition“, *Classical Antiquity* 21 (2002) 5–39.
- Hopman-Govers, M., „Le jeu des épithètes dans les *Hymnes orphiques*“, *Kernos* 14 (2001) 35–49.
- Jaillard, D., *Configurations d’Hermès dans le polythéisme grec. Une théogonie hermaïque* (*Kernos Suppl.* XVIII) (Liège 2007).
- Leduc, C., „Cinquante vaches pour une lyre! Musique, échange et théologie dans l’*Hymne à Hermès I*“, in P. Brulé et Ch. Vendriès (éds), *Chanter les dieux. Musique et religion dans l’Antiquité grecque et romaine* (Rennes 2001) 19–36.
- Miller, A.M., *From Delos to Delphi. A Literary Study of the Homeric Hymn to Apollo* (Leiden 1986).
- Mombrun, Ph., „Apollon: de l’arc à la lyre“, in P. Brulé et Ch. Vendriès (éds), *Chanter les dieux. Musique et religion dans l’Antiquité grecque et romaine* (Rennes 2001) 59–96.

- Morand, A.-F., *Études sur les Hymnes orphiques* (Leiden – Boston – Köln 2001).
- Nagy, G., *Pindars' Homer. The Lyric Possession of an Epic Past* (Baltimore – London 1990).
- , „Perfecting the Hymn in the Homeric Hymn to Apollo“, in L. Athanassaki, R.P. Martin, and J.F. Miller (éds), *Apolline Politics and Poetics* (Athens 2009) 17-44.
- Peponi, A.E., „Choreia and Aesthetics in the Homeric Hymn to Apollo: The Performance of the Delian Maidens (Lines 156-64)“, *Classical Antiquity* 28, 2009, 39-70.
- Pirenne-Delforge, V., *Retour à la source. Pausanias et la religion grecque (Kernos Suppl. XX)*, (Liège 2008).
- Richardson, N., *The Homeric Hymn to Demeter* (Oxford 1974).
- , *Three Homeric Hymns: to Apollo, Hermes, and Aphrodite. Hymns 3, 4, and 5* (Cambridge 2010).
- Pucci, P., *Inno alle Muse (Esiodo, Teogonia, 1-115)* (Pisa – Roma 2007).
- Shapiro, H.A., “Mousikoi Agones’: Music and poetry at the Panathenaia”, in: J. Neils (hrsg.), *Godesses and Polis: the Panathenaic Festival in ancient Athens* (Princeton 1992) 53-75.
- Strauss Clay, J., *The Politics of Olympus. Form and Meaning in the Major Homeric Hymn* (Princeton 1987).
- Taddei, A., „Mmene e terpsis. Rammemorazione e rituale nell'Inno omerico ad Apollo“, in L. Marrucci et Andrea Taddei (éds.), *Polivalenze epiche. Contributi di antropologia storica* (Pisa 2007) 79-93.
- Vamvouri-Ruffy, M., *La fabrique du divin. Les Hymnes de Callimaque à la lumière des Hymnes homériques et des hymnes épigraphiques. (Kernos Suppl. XIV)* (Liège 2004).

