

# HYPERBOREUS

---

STUDIA CLASSICA

ναυσι δ' οὔτε πεζὸς ἰὼν κεν εὐροῖς  
ἔς Ἑπερβορέων ἀγῶνα θαυμαστὰν ὁδόν

(Pind. *Pyth.* 10. 29–30)

EDITORES

NINA ALMAZOVA SOFIA EGOROVA  
DENIS KEYER ALEXANDER VERLINSKY

PETROPOLI

**Vol. 20**

**2014**

---

BIBLIOTHECA CLASSICA PETROPOLITANA  
VERLAG C.H. BECK MÜNCHEN

# ΧΑΡΑΚΤΗΡ ΑΡΕΤΑΣ

---

Donum natalicium  
BERNARDO SEIDENSTICKER  
ab amicis oblatum

---

BIBLIOTHECA CLASSICA PETROPOLITANA  
PETROPOLI  
MMXV

## CONSPECTUS

Carmen natalicium .....	5
Vorwort .....	7
WOLFGANG RÖSLER	
Die Hikesie des Phemios und die Bedeutung von ἀὐτοδίδακτος in der <i>Odyssee</i> (22, 344–353) .....	11
THERESE FUHRER	
Teichoskopie: Der (weibliche) Blick auf den Krieg .....	23
GERSON SCHADE	
Archilochus, 196a <i>IEG</i> <sup>2</sup> .....	42
NINA ALMAZOVA	
When Was the Pythian Nome Performed? .....	56
MICHAEL GAGARIN	
Aeschylus' Prometheus: Regress, Progress, and the Nature of Woman ...	92
OLIVER TAPLIN	
A Couple of Conjectures that Point to Hands in Sophocles .....	101
VICTOR BERS	
“Dame Disease?”: A Note on the Gender of Philoctetes' Wound .....	105
JENS HOLZHAUSEN	
“Fürchten oder Lieben?” Zu Sophokles, <i>Oidipus Tyrannos</i> , Vers 11 ...	109
PATRICIA E. EASTERLING	
Σεμνός and its Cognates in the Sophoclean Scholia .....	120
ISTVÁN BODNÁR	
A Testimony of Oenopides in Pliny .....	126
KLAUS HALLOF	
De epigrammate Coe aetatis classicae .....	137
RALF KRUMEICH	
Silen und Theater. Zu Ikonographie und Funktion des betagten Halbtieres in der attischen Vasenmalerei des 5. Jhs. v. Chr. ....	139
ALEXANDER VERLINSKY	
Lysias' Chronology and the Dramatic Date of Plato's <i>Republic</i> .....	158
NORBERT BLÖSSNER	
Platons Demokratiekapitel (Pl. <i>Rep.</i> 555 b 4 – 562 a 3) und das sokratische Argument .....	199

---

Статьи сопровождаются резюме на русском и английском языке  
Summary in Russian and English

BERND MANUWALD	
Bürger als politische Akteure. Überlegungen zur allgemeinen Politikkompetenz bei Platon und Aristoteles	225
ECKART E. SCHÜTRUMPF	
Aristotle on the Philosophical Nature of Poetry. The Object of <i>Mimesis</i> According to <i>Poet.</i> 9	244
WIDU-WOLFGANG EHLERS	
<i>Libertino patre nati</i>	274
DENIS KEYER	
<i>Venimus ad summum Fortunae</i> : Prosperity and Flourishing of Arts in Horace ( <i>Epist.</i> 2. 1. 32–33)	279
ALEXANDER GAVRILOV	
Who Wrote the <i>Encheiridion</i> of Epictetus?	295
FRITZ FELGENTREU	
Κτήμα ἐξ ἄεῖ. Überlegungen zu Eigentum und Historiographie in den Plinius-Briefen	317
CARLO M. LUCARINI	
Emendamenti a Svetonio	331
PETER HABERMEHL	
Origenes' Welten Frühchristliche Kosmologie im Spannungsfeld zwischen Platonismus und Heilsgeschichte	350
ELENA ERMOLAEVA	
A School Ancient Greek Epic Parody from Kellis	370
REINHART MEYER-KALKUS	
Deklamation im antiken Theater und im 18. Jahrhundert. Die Re-Interpretation von Melopoie und Rhythmopoie durch Abbé Dubos und Gotthold Ephraim Lessing	383
STEFAN REBENICH	
Eduard Schwartz und die Altertumswissenschaften seiner Zeit	406
DANIEL P. TOMPKINS	
What Happened in Stockholm? Moses Finley, the Mainz Akademie, and East Bloc Historians	436
Bernd Seidensticker Schriftenverzeichnis	453
Hyperborei vol. XI–XX conspectus	462
Hyperborei vol. XI–XX auctores alphabetico ordine dispositi	472
Key Words	481
Правила для авторов	484
Guidelines for contributors	486

DIE HIKESIE DES PHEMIOS UND DIE  
BEDEUTUNG VON ΑΥΤΟΔΙΔΑΚΤΟΣ IN  
DER *ODYSSEE* (22, 344–353)

Die folgenden Betrachtungen gelten einer berühmten Partie im 22. Buch der *Odyssee*: der Rede, die der Sänger Phemios, um sein Leben fürchtend, an Odysseus richtet. Trotz häufiger Erwähnung und Behandlung ist das Verständnis der Rede in der Forschungsliteratur nach den Eindrücken des Verfassers unscharf geblieben.<sup>1</sup> Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, dass man die im Zentrum der Partie stehende Äußerung des Phemios zu seiner Sangeskunst, in der er sich als αὐτοδίδακτος bezeichnet, als ein poetologisches Bekenntnis aufzufassen pflegt, das (so nimmt man an) über den unmittelbaren Handlungskontext, die Hikesie, hinausweist. Dadurch wird dann auch das an dieser Stelle vorauszusetzende Verständnis von αὐτοδίδακτος beeinflusst. Hier nun soll im Gegenzug gerade das pragmatische Erfordernis der Situation, in der sich Phemios äußert, entschieden zur Grundlage der Interpretation gemacht und dabei auch die poetologische Aussage in ihrer Einbindung in das aktuelle Anliegen des Sängers dargestellt werden.

Der Zusammenhang ist folgender: Nachdem sich Odysseus am Beginn des 22. Buches den Freiern zu erkennen gegeben hat, nimmt er blutige Rache an ihnen, unterstützt von Telemachos und seinen beiden alterproben Hirten Eumaios und Philoitios. “Und der ganze Boden rauchte von Blut” (22, 309). Danach geraten diejenigen in den Blick, die den Freiern dienstbar gewesen waren, zuerst Leiodes als ihr Opferschauer, θυοσκοός (22, 318),<sup>2</sup> der allerdings auch selbst als einer der Freier aufgetreten war. Er wirft sich vor Odysseus nieder, umfasst als Hiketes dessen Knie und bittet um sein Leben; er erklärt, er habe keiner der Frauen in den Hallen etwas Verwerfliches gesagt oder angetan, und verweist auf seine sakrale Funktion. Vergeblich – als Freier bleibt ihm Gnade versagt,

---

<sup>1</sup> Nähere Informationen zur Forschungsdiskussion bei Grandolini 1996, 159–164; Assaël 2001.

<sup>2</sup> Zu dem Begriff vgl. Führer 1991, zur dahinterstehenden Kultpraxis Burkert 2011, 102 mit Anm. 52.

Odysseus ergreift ein Schwert und durchtrennt seinen Nacken (22, 310–329). In unmittelbarem Anschluss an dieses Geschehen entscheidet sich Phemios, dem die Freier die Aufgabe, für sie zu singen, auferlegt hatten, zu der gleichen Bittgeste. Er tut dies somit in dem Wissen, dass weder die kultische Funktion, die Leiodes innegehabt hatte, noch die rituelle Form der Hikesie, derer er sich bedient hatte, Odysseus vom Vollzug der Rache abgehalten hatten. Wie Leiodes als Opferschauer steht er als Sänger in einer besonderen Beziehung zur Sphäre des Göttlichen; aber daraus erwächst, wie er soeben miterlebt hat, durchaus nicht zwingend Rücksicht und Schonung. Auch für ihn geht es in dieser Situation um Leben und Tod.

Vor der Entscheidung, es Leiodes gleichzutun, hatte Phemios (so die Erzählung) noch kurz die Alternative erwogen, heimlich den Saal zu verlassen und sich schutzsuchend an den Zeusaltar zu begeben. Doch hatte er diese Hikesievariante wieder verworfen; den unmittelbaren Kontakt mit Odysseus durch das Umfassen von dessen Knien zu suchen, “schien ihm, als er es bedachte, besser zu sein” (338). Gemeint sein muss vor allem die Möglichkeit, Odysseus direkt ansprechen zu können (was er dann mit der gleichen Redeeinleitung wie Leiodes tut: 312 = 344). Dies hatte bei Leiodes keinen Gewinn gebracht; bei ihm war entscheidend ins Gewicht gefallen, dass Odysseus um seine Zugehörigkeit zu den Freiern wusste (321–325). Davon war Phemios unbelastet. Nun legt er also die Phorminx, die er bisher in den Händen gehalten hat, auf den Boden, nimmt zu Odysseus die Stellung eines Hiketes ein und “versucht so, der schwarzen Todesgöttin noch zu entkommen” (330).<sup>3</sup>

Die Einbettung der sich anschließenden, nur zehn Verse umfassenden Rede des Phemios in die Handlung der *Odyssee* wurde deshalb so eingehend nachgezeichnet, um zu der Erwartung hinzuführen, die sich dem Betrachter nach alledem aufdrängen muss: In dieser Situation kann einzig und allein das pragmatische Ziel des Sprechenden, die Rettung seines Lebens aus höchster Bedrohung, entscheidend für das sein, was er sagt. Unter den gegebenen Umständen verbietet sich die Annahme einer anderweitigen Mitteilungsabsicht. Dies festzustellen mag banal anmuten, ist es aber nicht. So kommentiert Herwig Maehler die betreffenden andert-halb Verse (347 f.) aus der Hikesierede – ἀὐτοδίδακτος δ’ εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας | παντοίας ἐνέφυσεν – wie folgt:<sup>4</sup> “Andererseits

<sup>3</sup> Das Prädikat ἀλύσκαψε steht im Imperfectum de conatu; vgl. Russo, Fernandez-Galiano, Heubeck 1992, 278.

<sup>4</sup> Maehler 1963, 22 f. Ähnlich bereits Snell <sup>3</sup>1955, 185 f. (noch nicht in den älteren Auflagen); in teilweise veränderter Formulierung, aber im gleichen Sinne auch in der 4. Aufl. (Snell <sup>4</sup>1975, 128).

finden wir in der *Odyssee* ausgesprochen den Stolz auf die eigene Leistung und das Bewußtsein der eigenen Fähigkeiten. So ist Phemios in gleicher Weise stolz darauf, daß er ‘selbstgelehrt’, αὐτοδίδακτος, ist und daß ein Gott ihm mancherlei Wege des Gesanges in die φρένες gepflanzt hat (χ 347)“.

Maehlers – in der Forschungsdiskussion häufig zitiertes – Verständnis der Stelle soll im Folgenden die Folie bilden, von der sich eine Interpretation absetzen lässt, die den Text von der bestehenden Notlage des Hiketes her zu verstehen bemüht ist. Zu solcher Kontrastierung eignet sich die Maehler’sche Sicht durch zwei zusammenhängende Merkmale: Sie unterstellt, Phemios sei ungeachtet der Kürze seiner Rede auf ein Thema eingegangen, das keinen unmittelbaren Bezug zu seinem Anliegen als Hiketes aufwies, und er sei dabei in eine emotionale Befindlichkeit – Stolz auf sein Sängertum – gelangt, die in diametralem Kontrast zu der Lebensgefahr stand, in der er doch auf manifeste Weise schwebte. Dies war gemeint, als eingangs davon gesprochen wurde, die Äußerung des Phemios zu seiner Sangeskunst werde in der Forschungsdiskussion als ein poetologisches Bekenntnis aufgefasst, das über den unmittelbaren Handlungskontext hinausweist. Gewiss geht Maehler in seiner Formulierung besonders weit, andere äußern sich zurückhaltender; aber die Tendenz, hier eine sich frei entfaltende, Verschiedenes ansprechende Selbstdarstellung des Phemios als Sänger zu sehen, mit der er Odysseus allgemein zu beeindrucken hofft, ist verbreitet. Eine konzentrierte Beschränkung auf das sachlich Gebotene sähe dagegen folgendermaßen aus: Phemios müsste konsequent die Strategie verfolgen, Odysseus die Überzeugung zu vermitteln, dass er, als er als Sänger vor den Freiern auftrat, ihnen nur unter Zwang bzw. unwillentlich dienstbar gewesen sei und dass er deshalb schuldlos sei und Schonung verdiene.

Dies ist mehr als nur ein selbsterdachtes Gedankenspiel. Denn die Tendenz, Phemios damit zu entschuldigen, dass er Opfer von Zwang geworden sei, findet sich an einer früheren Stelle der *Odyssee* bereits vorgegeben bzw. antizipiert, und zwar unmittelbar am Beginn des Abschnitts über den Sänger, bei dessen namentlicher Nennung sogleich der Relativsatz hinzutritt: Φήμιος ὅς ῥ’ ἤειδε παρὰ μνηστῆρων ἀνάγκη (22, 331), “der unter den Freiern sang gezwungen”. Ein weiteres, wenn auch vorläufig nur vages Indiz für die Ausrichtung der Hikesierede am situativ Notwendigen ergibt sich aus dem lapidaren Sachverhalt, dass Phemios mit seiner Redestrategie binnen kurzem den ersehnten Erfolg erlangt. Nachdem noch Telemachos als – was wichtig ist: von ihm benannter – Zeuge zu seinen Gunsten und auch zu Gunsten des Herolds Medon aufgetreten ist (354–360), verkündet Odysseus beiden ihre

Verschonung (22, 372–377).<sup>5</sup> Der Erfolg impliziert, dass die von Phemios in seiner Rede vermittelte Rechtfertigung vom Betrachter als gelungen beurteilt werden soll. Er hat eine gute Rede gehalten, hat (so ein bereits antikes Postulat) “gesagt, was zu sagen war”. Das Folgende muss zeigen, ob eine solche schlagende Adäquatheit der aufgebotenen Argumente sich für die Hikesierede des Phemios tatsächlich ergibt, wenn sie ganz von den pragmatischen Erfordernissen der Situation her erklärt wird.

Worin aber, so ist zunächst zu klären, bestand eigentlich der Zwang, den die Freier auf Phemios ausübten? Hierfür muss auf den gesamten Text der Rede zurückgegriffen werden (344–353):

γουνουῦμαί σ', Ὀδυσσεῦ· σὺ δέ μ' αἶδεο καί μ' ἐλέησον.  
 345 αὐτῷ τοι μετόπισθ' ἄχος ἔσσεται, εἴ κεν ἄοιδὸν  
 πέφνης, ὅς τε θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισιν ἀεῖδω.  
 αὐτοδίδακτος δ' εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἴμας  
 παντοίας ἐνέφυσεν· ἔοικα δέ τοι παραεῖδειν  
 ὡς τε θεῶ· τῷ μὴ με λιλαίεο δειροτομήσαι.  
 350 καὶ κεν Τηλέμαχος τάδε γ' εἶποι, σὸς φίλος υἱός,  
 ὡς ἐγὼ οὐ τι ἐκὼν ἐς σὸν δόμον οὐδὲ χατίζων  
 πωλεύμην μνηστήρισιν ἀεισόμενος μετὰ δαίτας,  
 ἀλλὰ πολὺ πλέονες καὶ κρείσσονες ἦγον ἀνάγκη.

Ἀνάγκη erscheint also betont auch noch einmal ganz am Schluss der Rede (353) und erweist sich damit geradezu als Leitbegriff dieser Partie. Phemios hat es bereits zuvor mit anderer Formulierung ausgesprochen: er sei unfreiwillig, auch ganz ohne Gewinnstreben zu den Freiern gegangen (351), was Telemachos bezeugen könne: οὐ τι ἐκὼν [...] οὐδὲ χατίζων.<sup>6</sup> Deutlich wird, dass die Zwangsmaßnahmen zunächst dem Ziel galten, den Sänger überhaupt in den Palast zu holen, den die Freier für sich okkupiert hatten: Dorthin führten sie ihn “unter Zwang, sie, die viel mehr und stärker waren” (353). Im Palast erwartete ihn dann die Aufgabe, “für die Freier zu singen nach<sup>7</sup> ihren Mählern” (352). Auch

<sup>5</sup> Der Vollständigkeit halber sei noch hinzugefügt, dass Odysseus, als er Phemios verschont, nicht abstrakt, allein nach der ermittelten Faktenlage, urteilt. Er hat den Sänger in dieser seiner Funktion bereits gesehen und gehört, als er in Begleitung des Eumaios Zugang in den Palast erlangt hatte (17, 261–263. 358 f.; vgl. auch 17, 605 f. und 18, 304–306).

<sup>6</sup> “...nor much less in hopes (of any gain)”, so Heubeck (o. Anm. 3) 281.

<sup>7</sup> Schadewaldt 1958, 293: “bei ihren Mählern”; doch siehe Grandolini 1996, 164 mit Hinweis auf Schwyzer 1950, 164. Auch in den Homerischen Beschreibungen folgt der Sängervortrag auf die Mahlzeit.



darauf erstreckte sich die ausgeübte Nötigung, wie auch schon in dem gerade zitierten Relativsatz (331) angeklungen war (ὄς ῥ' ἤειδε παρὰ μνηστῆρσιν ἀνάγκη). Der gleiche Vers begegnet mit leichter Variation bereits im 1. Buch im Rahmen des dort geschilderten Auftritts, wobei es sich ja ebenfalls um Phemios handelt (1, 154) – fortgesetzt sodann mit einem Vers, der unmittelbar zu seinem Vortrag überleitet: “Und er, auf der Phorminx spielend, hob an, schön zu singen (καλὸν ἀείδειν)”. Dem allgemeinen Hinweis auf die Schönheit seines Gesanges entspricht, was wenig später über dessen überwältigende Wirkung mitgeteilt wird. Phemios singt von der traurigen Heimfahrt der Achaier von Troia, die ihnen Athena bereitete, und er tut dies so ergreifend, dass Penelope, die vom oberen Stockwerk aus zuhört, es nicht ertragen kann (1, 325–364). Damit ist mit einem Mal eine weitere Frage aufgeworfen, auf die Phemios in seiner Hikesierede doch irgendwie eingegangen sein müsste: Warum hat er, wenn er denn den Gesang nicht verweigern konnte, bei der Darbietung trotzdem sein Bestes gegeben? Hat er dann nicht doch willentlich zu Gunsten und im Interesse der Freier gehandelt?

Alle Stellen der *Odyssee*, an denen es zum Auftritt eines der beiden Sänger kommt, die in die Handlung des Epos integriert sind – Phemios in Ithaka (von dem ein Lied, von dem am Anfang der *Odyssee* erzählt wird, war gerade die Rede), Demodokos bei den Phaiaken (seine drei Lieder behandeln einen Streit zwischen Odysseus und Achill vor dem Aufbruch nach Troia, den Ehebruch von Ares und Aphrodite sowie das hölzerne Pferd und die Eroberung Troias) – haben in der Gestaltung des Auftritts einen weitgehend identischen Ablauf: Ein Herold überreicht dem Sänger das Saiteninstrument (eine Kitharis oder Phorminx) und gibt damit gleichsam das Signal für den alsbald beginnenden Vortrag.<sup>8</sup> Was dann geschieht, wird am eingehendsten im Zusammenhang des dritten Liedes des Demodokos thematisiert. Odysseus hat vorher das Gespräch mit dem Sänger gesucht, um ihm zu sagen, wie vollkommen er dessen erstes Lied gefunden habe; er preise ihn über die Maßen, “sei es, dass dich die Muse, die Tochter des Zeus, gelehrt hat (σὲ ... ἐδίδαξε), sei es Apollon” (8, 488). Er bittet Demodokos, auch noch das Lied vom hölzernen Pferd zu singen, von der List, durch die die Achaier Troia eroberten. Wenn Demodokos auch dies nach Gebühr erzähle, werde er allen Menschen berichten, wie wohlgesinnt die Gottheit ihm göttlichen Gesang verliehen hat. Darauf

---

<sup>8</sup> *Od.* 1, 153–155 (Phemios); 8, 62–74 (mit leichter Abweichung: der Herold bringt Demodokos das Instrument bereits vor der Mahlzeit, an die sich der Vortrag anschließen wird); 8, 256–267 (Demodokos); 8, 471–499 (dem Vortrag geht ein Gespräch zwischen Odysseus und Demodokos unmittelbar voraus; wohl deshalb wird das Bringen des Instruments nicht eigens erwähnt).

beginnt Demodokos, “angetrieben (ὄρμηθείς) von der Gottheit” (8, 499), unverzüglich sein Lied über das gewünschte Thema. Wie die Worte des Odysseus zeigen, besteht zwar über den Ursprung und das Funktionieren der Kunst des Demodokos keine präzise Vorstellung. Sie kann vage auf eine göttliche Instanz zurückgeführt werden, aber um welche Gottheit es sich handelt – die Muse? Apollon? – ist fraglich. Man weiß nur aus der Erfahrung, dass die Kunstfertigkeit des Sängers, sobald er die Phorminx in den Händen hält, gleichsam aktiviert ist. In diesem Moment beginnt das Wunder der Eingebung: Dann “treibt” ihn die Gottheit “an”, “lehrt” ihn, was er im gleichen Augenblick vorträgt – die Würdigung des ersten Demodokos-Liedes durch Odysseus und nun die unverzügliche Aufführung eines Liedes über einen erst kurz zuvor von Odysseus benannten Stoff durch den Sänger: dieser Zusammenhang zeigt, dass mit διδάσκειν der Vorgang einer unmittelbar wirksamen Eingebung, nicht etwa eine “Lehrzeit” oder initiale Erweckung am Beginn der Sängerkarriere gemeint ist; angemessener als mit “lehren” ist in diesem Zusammenhang deshalb eine Wiedergabe von διδάσκειν mit “erfüllen”: “erfüllt (ihn die Gottheit mit dem betreffenden Lied)”.<sup>9</sup> Wenn das Wunder der Eingebung eingesetzt hat, dann singt es gleichsam aus ihm; dann entsteht selbst dann keine Schwierigkeit, wenn er, wie hier, gerade erst erfahren hat, worüber er überhaupt singen soll. Es ist im übrigen auch genau diese Vorstellung, die in den Musenanrufen am Beginn sowohl der *Ilias* als auch der *Odyssee* vorausgesetzt ist: Der Sänger bittet die Muse vom Groll des Achill zu singen bzw. vom vielgewandten Mann Odysseus zu erzählen, und sogleich setzt aus dem Munde des Sängers der betreffende Vortrag ein. Dieses Singen, so wird es vermittelt, stellt somit gar keinen kontrollierten Akt dar, den der Sänger selbst hätte steuern und den man ihm – im speziellen Falle des Phemios – zum Vorwurf hätte machen können. Auch dies müsste Phemios in seiner Hikesierede irgendwie angesprochen und Odysseus begreiflich gemacht haben.

---

<sup>9</sup> Als Substantiv, das diesen Vorgang bezeichnet, ist das hier schon mehrfach verwendete “Eingebung” angemessener als “Inspiration” (häufig auch als Kompositum verwendet: “Museninspiration”). “Inspiration” weist dem Sänger einen höheren Eigenanteil zu (es wirken auf ihn Impulse zu eigener kreativer Leistung ein), während von den Homerischen Musenanrufen demgegenüber die Vorstellung vermittelt wird, dass die Muse gleichsam dem Sänger “vorspricht”. Zu dieser Differenzierung, die sich im englischen Summary am Ende des Aufsatzes nicht vergleichbar zum Ausdruck bringen ließ, siehe Rösler 2014, 366 Anm. 4. Zur Bedeutung von διδάσκειν im gegebenen Kontext mit einer göttlichen Instanz als Subjekt (“‘begaben, Fähigkeiten verleihen’, fast ‘beschenken’”) und zu jener des Verbaladjektivs (bei dem ebenfalls nicht “an eine längerdauernde Lehre gedacht werden muß”) vgl. Schmidt 1979, 1619 f.

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass er dies, und zwar ganz präzise, an eben der Stelle tut (347 f.), die – irrigerweise – als mit dem Handlungskontext nur locker verbundene Selbstdarstellung des Sängers aufgefasst zu werden pflegt. Zunächst muss die Bedeutung von αὐτοδίδακτος im Zusammenhang der Hikesierede neu reflektiert werden. Das scheinbar wörtliche Verständnis, Phemios bezeichne sich als einen “Autodidakten”, der sich seine Kunst selbst beigebracht hätte, verbot sich bei genauer Betrachtung seit jeher angesichts der Tatsache, dass das griechische Verbaladjektiv Passivbedeutung hat. Aber die insoweit korrigierte Übersetzung “selbstgelehrt” änderte nichts in der Sache (da αὐτο- in dem Kompositum nicht anders als “von ihm selbst” verstanden werden kann). So oder so ergibt sich ein irritierender Gegensatz zu der Vorstellung einer göttlichen Eingebung, wie sie doch sonst für die *Odyssee* und die frühgriechische Dichtung überhaupt konstitutiv ist und wie sie bezeichnenderweise auch in der unmittelbaren Fortsetzung der Stelle artikuliert wird: θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἴμας | παντοίας ἐνέφυσεν. Dass beides in Homerischer Darstellung ohne weiteres miteinander und noch dazu auf engstem Raum vereinbar sein soll – vgl. z.B. I. de Jong:<sup>10</sup> “Phemius is [...] both self-taught and taught by a god” –, ist an und für sich unplausibel und bleibt erst recht in Anbetracht der Erfordernisse der Hikesierede ohne Sinn.

Einen entscheidenden Fortschritt auf dem Wege zum Verständnis von αὐτοδίδακτος an unserer Stelle bedeutete deshalb der Aufsatz von Pascale Hummel aus dem Jahre 1999,<sup>11</sup> in dem die Autorin zum einen διδάσκειν im Sinne einer unmittelbar wirksamen göttlichen Eingebung (“actualisation d’une virtualité d’origine divine”) auffasst – entsprechend der auch im vorliegenden Aufsatz zuvor entwickelten Position –, und das Verbaladjektiv sodann mit αὐτο- in der Bedeutung “von selbst”, “von allein”, “ohne eigenes Zutun” verbindet,<sup>12</sup> wie sie in Adjektiven wie αὐτοφυής oder αὐτόφυτος vorliegt (auch αὐτόματος gründet auf dieser Bedeutung). Die lapidare Feststellung αὐτοδίδακτος δ’ εἰμί lässt sich dann pointiert so übersetzen: “Ganz von selbst wird mir Eingebung zuteil”. Detaillierter noch arbeitet das Gemeinte die Analyse der Autorin heraus: “La présence, au second terme du composé, du verbe διδάσκω ne signifie pas tant la nécessité d’un dispositif éducatif qu’il ne dénote la dépendance des mortels par rapport aux dieux. Quant au pronom

---

<sup>10</sup> De Jong 2001, 539. Die Selbstbezeichnung als αὐτοδίδακτος camoufliere (so de Jong) “a singer’s actual training by other singers”.

<sup>11</sup> Hummel 1999, das folgende Zitat: 42 f.

<sup>12</sup> Vgl. auch Sperlich, Voigt 1979, 1643–1645.

d'ipséité, il signifie en l'occurrence 'de soi-même' et non 'par soi-même'. Phémios n'a pas appris *par* lui-même à plaire aux dieux et aux hommes par ses chants, mais l'apprentissage s'est fait *de* lui-même, puisqu'il est l'accession au dehors d'un savoir inné du dedans. L'ipséité exprime donc la venue au dehors, la mise au jour, l'éclosion, l'épanouissement d'une virtualité octroyée par la φιλότης divine".

Hummel beschränkt sich darauf, αὐτοδίδακτος als Einzelwort zu erklären, um es in ihrem Aufsatz anschließend mit διδακτός bei Pindar zu kontrastieren, und verzichtet auf weitere interpretatorische Nutzung. Geht man nun auch daran, αὐτοδίδακτος in der neugewonnenen Bedeutung im Kontext der Hikesierede des Phemios zu untersuchen, so tritt die Evidenz der von Hummel gefundenen Lösung eindeutig und – vor dem Hintergrund der Interpretationsgeschichte – geradezu befreiend zutage. Dies zeigt sogleich der Anschluss des folgenden Satzes: "Ein Gott nämlich<sup>13</sup> lässt mir in meinem Sinn mannigfache Bahnen (des Gesanges) entstehen"; οἴμη bezeichnet den "Gang (einer Geschichte)", den "Geschehensablauf".<sup>14</sup> Der Satz erläutert also, dass das, was sich scheinbar von selbst einstellt, letztlich als von einem Gott bewirkt gedacht wird; daraus resultiert die Selbstgewissheit des Sängers, dass der Gesang ihm auch tatsächlich zu Gebote stehen wird, wenn ihm die Phorminx überreicht wird. Der Aorist ἐπέφυσεν, der traditionellerweise als Vergangenheitstempus übersetzt wird (Schadewaldt: "hat mir in den Sinn gepflanzt"), lässt sich passender als gnomischer Aorist verstehen, der eine wiederkehrende Erfahrung beschreibt. Zugleich – und das ist nun im gegebenen Kontext der entscheidende Punkt, auf den die angestellten Überlegungen hinauslaufen – ist durch dieses Verständnis der Stelle ihr apologetischer Sinn in der Hikesierede begreiflich: Wenn es "von selbst" aus Phemios gesungen hat, sooft er die Phorminx in den Händen hielt, wenn die Verfügung über diese Kunst außerhalb der Steuerbarkeit durch ihn selbst gelegen hat, dann kann ihn weder für sein Singen an und für sich noch für die Qualität seines Gesanges irgendein Vorwurf treffen.

Auch die Fortsetzung der Hikesierede – ἔοικα δέ τοι παραείδειν | ὥς τε θεῶ – verlangt einigen interpretatorischen Aufwand. Heubeck stellt zu Recht Aporien heraus, in die vorausgehende Bemühungen um das Verständnis der Stelle geführt haben, und verbleibt, was er nicht verhehlt, doch auch selbst in der Aporie.<sup>15</sup> Die auf den ersten Blick plausibel klingende Übersetzung Schadewaldts – "und ich dünke mir,

<sup>13</sup> Die Partikel δέ hat begründende Funktion.

<sup>14</sup> So Führer 2004, 579.

<sup>15</sup> Russo, Fernandez-Galiano, Heubeck 1992, 281.

daß ich vor dir singen könnte wie vor einem Gotte” – nimmt einen (potentialen) Zukunftsbezug an, der in der griechischen Formulierung nicht zum Ausdruck gebracht ist. Auch unterstellt sie Phemios eine Direktheit darin, sich Odysseus anzubieten, die in der gegebenen Situation befremdlich anmutet. So, wie sie formuliert ist, handelt es sich jedoch um eine Aussage zur unmittelbaren Gegenwart – in pointierter Übersetzung: “Gerade kommt es mir vor, als würde ich vor dir singen wie vor einem Gott”. Das Gefühl, das Phemios beseelt, wie er in dieser überraschenden Gedankenwendung kundtut, erwächst nach dem Textzusammenhang aus einer Transformation: Er hat vorher bereits davon gesprochen, dass er auch für die Götter singe (was auf Hymnendichtung zu beziehen nahe liegt), dann im besonderen von der Eingebung, die ihm ein Gott für seinen Gesang zuteil werden lässt; das setzt die Vorstellung einer von Zuwendung seitens des Gottes geprägten Begegnung, jedenfalls einer Interaktion zwischen Gottheit und Sänger voraus. Und diese Vorstellung überträgt er nun auf die reale Konfrontation mit Odysseus, die aber dadurch völlig verwandelt, ja ins Gegenteil verkehrt erscheint: Aus der lebensbedrohenden Situation wird in der Vorstellung eine Szene, in der Odysseus, der schreckeneinflößende Adressat der Hikesierede, zum gottgleichen Zuhörer epischen Gesanges und Phemios, der Hiketes, vom Bedrohten, der um sein Leben fürchten muss, zum Sänger mutiert – eine Szene, die es in ihrer Friedlichkeit verbietet, das einer dem anderen nach dem Leben trachten könnte.<sup>16</sup> Eben deshalb ist die sich nun anschließende neuerliche Bitte um Verschonung nicht einfach eine Wiederholung der schon vorher geäußerten, als Phemios auf seinen äußeren Status als ἄοιδός hingewiesen hatte, der für Götter und Menschen singt. Phemios hat durch seine “Uminterpretation” der bestehenden Konstellation zugleich auch an Odysseus appelliert, seine Einstellung zu ihm zu verändern und den Hiketes, der seine Knie umfasst hält, als Menschen zu sehen, der auch im übertragenen Sinn Nähe zu ihm herstellen möchte. Um das, was in dieser Situation geschieht, zu würdigen, muss man sich auch klar machen, dass Phemios – anders als Eumaios und Philoitios – offenbar noch nicht zum

---

<sup>16</sup> Die Einschätzung, dass die Haltung des Phemios gegenüber Odysseus die eines Schmeichlers, gar “kriecherisch” sei, jedenfalls von Odysseus so empfunden werde (so Besslich 1966, 102 f.; dass der Sänger “schmeichlerisch” bitte, befindet auch Eisenberger 1973, 300), ergibt sich weder aus dem Ausbleiben einer unmittelbaren Reaktion auf die Rede von Seiten des Odysseus, der doch nur durch das plötzliche Auftauchen Medons abgelenkt wird, noch wird sie der Würde und Subtilität der Rede gerecht. Göttliche Ausstrahlung wird Odysseus im übrigen auch anderswo in der *Odyssee* attestiert: 6, 243 (durch Nausikaa); 16, 179. 183 (durch Telemachos). Ein “aufrichtig-offenes Verhalten” wird Phemios dagegen von R. Thiel zugesprochen (Thiel 2010, 96 f.).



Auch könnte Telemachos das wohl sagen, dein eigener Sohn,  
 dass ich nicht freiwillig und nicht auf Vorteil bedacht immerfort in  
 dein Haus  
 kam, um für die Freier nach ihren Mählern zu singen,  
 sondern sie, die viel mehr und stärker waren, führten mit Zwang mich  
 herbei.

Wolfgang Rösler  
*Humboldt-Universität Berlin*  
 wolfgang.roesler@rz.hu-berlin.de

### Bibliographie

- J. Assaël, “Phémios autodidaktos”, *RPh* 3. Sér. 75 (2001) 7–21.
- S. Besslich, *Schweigen – Verschweigen – Übergehen. Die Darstellung des Unausgesprochenen in der Odyssee* (Heidelberg 1966).
- W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (Stuttgart 2011).
- H. Eisenberger, *Studien zur Odyssee*, Palingenesia 7 (Wiesbaden 1973).
- R. Führer, “ἄσκαός”, in: *Lexikon des frühgriechischen Epos II* (Göttingen 1991) 1092.
- R. Führer, “οἴμη”, in: *Lexikon des frühgriechischen Epos III* (Göttingen 2004) 579–580.
- S. Grandolini, *Canti e aedi nei poemi omerici*, Testi e commenti 12 (Pisa–Roma 1996).
- I. de Jong, *A Narratological Commentary on the Odyssey* (Cambridge 2001).
- P. Hummel, “Être ou apprendre: de l’homérique αὐτοδίδακτος au pindarique διδακτός”, *Glotta* 75 (1999) 36–49.
- H. Maehler, *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars*, Hypomnemata 3 (Göttingen 1963).
- J. Russo, M. Fernandez-Galiano, A. Heubeck, *A Commentary on Homer’s Odyssey III* (Oxford 1992).
- W. Rösler, “Fiktionalität in der Antike”, in: T. Klauk, T. Köppe (Hgg.), *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch* (Berlin – Boston 2014) 363–384.
- W. Schadewaldt, *Homer, Odyssee, übersetzt in deutsche Prosa* (Hamburg 1958).
- M. Schmidt, “αὐτοδίδακτος”, in: *Lexikon des frühgriechischen Epos I* (Göttingen 1979) 1619–1620.
- E. Schwyzer, *Griechische Grammatik II* (München 1950).
- B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes* (Hamburg 31955; Göttingen 41975).
- C. Sperlich, E.-M. Voigt, “αὐτός, ἑαυτοῦ”, in: *Lexikon des frühgriechischen Epos I* (Göttingen 1979) 1627–1675.
- R. Thiel, “Musik und epische Dichtung: Hesiod und Homer”, in: S. L. Sorgner, M. Schramm (Hgg.), *Musik in der antiken Philosophie* (Würzburg 2010).

In book 22 of the *Odyssey*, Odysseus exacts revenge from the suitors and their supporters. The singer Phemius, who had been performing for the suitors in the palace, also fears for his life and therefore decides to turn to Odysseus as a suppliant. In a short speech (344–353), he tries to defend himself by arguing that the suitors forced him to perform his songs. In this context, he also mentions the origin of his singing: ἀὐτοδίδακτος δ' εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἴμας | παντοίας ἐνέφυσεν. This famous utterance is generally understood to refer to two distinct sources of his art: “Phemius is [...] both self-taught and taught by a god” (Irene de Jong). In this article, a different understanding of ἀὐτοδίδακτος is suggested (following Pascale Hummel). According to this interpretation, Phemius, in fact, only refers to one source: “Spontaneously, I am endowed with inspiration. For (δέ) a god imbues (gnomic aorist) my mind with many ways of song”. This understanding perfectly suits the apologetic tone of Phemius’ speech: As Phemius makes clear, he is not himself responsible for his singing; rather a divine power causes him to sing.

В 22 песни “Одиссеи” Одиссей карает женихов и тех, кто их поддерживал. Аэд Фемий, который пел для женихов во дворце, тоже опасается за свою жизнь и потому обращается к Одиссею с мольбой. В краткой защитной речи (344–353) он ссылается на то, что женихи принуждали его петь. Кроме того, Фемий дает понять, откуда берутся его песни: ἀὐτοδίδακτος δ' εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἴμας | παντοίας ἐνέφυσεν. Обычно в этой фразе видят указание на два источника его искусства: с одной стороны, Фемий самоучка, а с другой – получил свое мастерство от бога. В статье защищается другое понимание ἀὐτοδίδακτος, предложенное П. Юммелем, согласно которому Фемий ссылается лишь на один источник: “На меня спонтанно снисходит вдохновение: ведь (δέ) бог вселяет (гномический аорист) мне в душу всяческие песни”. Такое понимание вполне соответствует апологетическому характеру речи Фемия: он дает понять, что не сам он в ответе за свои песни – его принуждает петь божественная сила.