Werk

Titel: Vermischte Bemerkungen

Autor: Jordan, H.

Ort: Berlin

Jahr: 1879

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?509862098_0014|log38

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

VERMISCHTE BEMERKUNGEN.

1. Zu Frontinus *de aquis*.

Dass der Text des Frontin nicht allein stark verdorben, sondern auch an mehreren Stellen interpolirt ist, steht fest. — Ich habe Top. 1, 1, 145 nicht gewagt, die offenbar verdorbene und interpolirte Stelle 1, 7 durch einen kräftigen Schnitt zu heilen: *ne pereuntes quidem aquae otiosae sunt: alia* (*alla* die Hdschr). *munditiarum facies, purior spiritus* † *et causae gravioris caeli quibus apud veteres se urbi infamis aer fuit est remotus.* Dass der ganze Satz *alia* — *remotus* durch Interpolation entstellt ist, hat schon Jucundus gesehen, welcher schrieb: *quibus apud veteres urbis infamis aer fuit.* Aber die Wortstellung ist unerträglich und Bücheler hilft daher weiter nach: *q. a. v. infamis urbis a. f.* Aber die Corruptel *se urbi* bleibt unerklärt und das Satzgefüge unbeholfen: die Anfügung des Satzes durch *et* ist schleppend, wenn nicht *et* im Sinne von 'und zwar' genommen wird, was nicht im Stil Frontins sein würde. Natürlich ist auch die Aenderung *sunt remotae* für *est remotus* ein gewaltsames Mittel. Gewaltsam, wie gesagt, will auch ich ändern: *purior spiritus, causis gravioris caeli, quibus apud veteres* ⟨*s. urbi*⟩ *infamis aer fuit, remotis.* Ich halte *se urbi* also für verschriebenes *s(cilicet) urbi,* also für ein Glossem. War am Schluss *fuit ẽ remotus* für *fuit remotis* aus Versehen geschrieben, so ergab sich für den Interpolator die Nothwendigkeit *et causae* für *causis* zu schreiben von selbst.

Zu den nicht wenigen ohne Noth angefochtenen Stellen gehört meines Erachtens 1, 10: *dies, quo primum in urbem responderit, quintus idus Iunias invenitur.* Bücheler hält *responderit* für

verdorben, versucht aber keine Aenderung: *descenderit* wäre möglich, aber ungewöhnlich. Allein da *respondere* der technische Ausdruck für das 'Tragen' des Weinstocks oder des Getreides ist (so Columella), so kann metonymisch wohl von der ersten *distributio* des Wassers als von einem ersten 'Ertrag' gesprochen werden. Polenus also hat Recht, wenn er *in urbe* (statt *urbem*) *responderit* schreibt, d. h. eigentlich nicht ändert.

2. Die Ode des Horaz 4, 8 *donarem pateras.*

Dass in diesem Gedichte der metrische Fehler *Kar|thaginis impiae*, das stilwidrige *eius qui* und der für einen Römer unmögliche Schnitzer, 'der Zerstörer Carthagos hat den Beinamen Africa von der Besiegung Africas' — Haupt erinnerte einmal daran, es würde ungefähr so geklungen haben, als wenn ein preufsischer Dichter Friedrich den Grofsen Paris erobern liefse —, dass diese drei Anstöfse mit unbedingter Sicherheit auf die Annahme einer Interpolation in der Mitte des Gedichts führen, hat Lachmann klar entwickelt (Kl. Schr. 2, 96 ff.). Wie weit man zu schneiden hat, darüber lässt sich streiten. Keine der bisherigen Athetesen hat Lehrs befriedigt. Er glaubte in dem Anfange des Gedichts Verworrenheit des Gedankenganges, im Schluss sogar eine für Horaz unmögliche Behauptung nachweisen zu können: demnach erklärte er das Ganze für unecht. — Ich verstehe den Anfang so: 'Censorinus, Schalen und (anderes) Bronzegeräth (oder geradezu bronzene Schalen) würde ich meinen Genossen als angenehmes Geschenk gern darbringen' (d. h. nicht blos dir), 'ich würde ihnen Dreifüfse geben, wie die Griechen ihren Tapferen als Siegespreis, und du würdest' (d. h. 'natürlich du, der du unter den Genossen als Freund hervorragst') 'nicht die schlechteste Gabe erhalten, wenn ich an Kunstwerken reich wäre, wie sie Parrhasius oder Skopas, dieser aus Stein, jener mit flüssigen Farben schuf, thätig an der Schöpfung bald menschlicher bald göttlicher Bildnisse. Aber ich verfüge darüber nicht und du besitzest dergleichen Herrlichkeiten und sehnst dich danach nicht: Lieder erfreuen dich, Lieder aber kann ich schenken und weifs meinem Geschenk den Preis' (d. h. den hohen Werth) 'zu bestimmen'. In diesen drei vierzeiligen Strophen scheint mir der Gedanke: 'das Lied überragt bei weitem die Schöpfungen der bildenden Kunst; wenn ich dich, den Freund besinge, brauche ich mich nicht zu schämen, dass ich

dir keine anderen Geschenke mache; und du besitzest ja auch an plastischen Werken Viel', eine untadelige poetische Einkleidung erhalten zu haben. — Am Schluss glaubte Lehrs den Gedanken 'der Dichter macht die Götter' als unhorazisch beanstanden zu müssen. Aber die Götter, von denen dieses gesagt wird, sind Hercules, die Castoren und Liber, *quos endo caelo merita sua loca-verunt,* wie Cicero seinen Gesetzgeber sagen lässt. In demselben Gedankengange wie Horaz sagt Ovid Am. 3, 8, 51: *qua licet ad-fectas* (nämlich *hominum natura*) *caelum quoque, templa Quirinus Liber et Alcides et modo Caesar habent* (vgl. diese Zs. 9, 358). Nichts ist poetisch richtiger, als dass die Heroen ihren von den Dichtern besungenen Thaten, also im Sinne des Dichters, der Muse die Aufnahme in den Himmel verdanken. Und die Aufzählung dieser Halbgötter füllt die Schlussstrophe, wenn man mit Lachmann V. 33 streicht. — Ich finde daher im Anfange und im Schlusse Nichts was Anstofs gäbe. Aber auch die Gedankenverbindung zwischen beiden Theilen erscheint mir untadelig: 'mein Lied wird dich besser feiern als die Werke der Kunst: oder' — das ist der langen Rede kurzer Sinn — 'dankt nicht etwa Scipio dem Ennius die Unsterblichkeit, ja sogar der vergötterte Romulus der Dichtung?' Wohl dachte Horaz über die Kunst des Ennius wie über die des Lucilius geringer als die einseitigen Verehrer der 'Alten': aber er konnte nicht umhin, wenn er als Römer den Gedanken 'Homer hat den Achill verewigt' ins Römische übersetzen wollte, Ennius zu nennen. — Mit vollem Rechte hat Peerlkamp und mit ihm Lehrs der höheren Kritik die Freiheit gewahrt, ganze Horazische Gedichte für unecht zu erklären: allein ich vermag in dem Gedankengange des vorliegenden Gedichts nicht die Anhaltpunkte zu entdecken, welche auch der subjectivsten Kritik die Berechtigung zu einem Verdammungsurtheil geben sollen. Freilich muss zugegeben werden, dass wir hier überhaupt an der Grenze des Gebiets wissenschaftlicher Beweisführung stehen. Es giebt keinen Richter darüber, ob Lachmanns Gefühl, dass leise Ironie die Gedankenentwickelung dieses Gedichtes umspielt, das Richtige getroffen hat, oder Lehrs' Gefühl, dass nüchterne Kälte darin wehe, und zwar in noch stärkerem Mafs als sonst in den lyrischen Gedichten des Horaz, ganz besonders in denen des vierten Buchs, denen der Charakter mehr erklügelter als warm empfundener Dichtungen zu eigen sei.

In einer ganz anderen Lage befinden wir uns A. Kiefsling gegenüber: glaubt er historisch-chronologisch beweisen zu können, dass Horaz das Gedicht nicht geschrieben habe (vor dem Greifsw. Lectionsverz. 1874/5), so müssen wir hier etwaiges subjectives Meinen a limine zurückweisen. Bei näherer Prüfung aber scheinen mir seine Beweise mit subjectiven Meinungen so stark durchflochten zu sein, dass ihnen bindende Kraft nicht zugeschrieben werden kann. — Lachmann hatte am Schluss seiner Erörterung gesagt, Vellejus berichte vermuthlich deswegen an demselben Ort über den Tod des Censorinus und des Lollius, weil er sich der aufeinanderfolgenden Oden des Horaz 4, 8. 9 erinnerte. Kiefsling hält diese Möglichkeit für ausgeschlossen: derselbe Vellejus gedenke des Horaz nicht, wo man es erwarte (2, 36), und Horaz sei überhaupt im ersten Jahrhundert wenig gelesen worden. Wäre das Letzte wirklich erweislich, so wäre es doch für die vorliegende Frage ohne alle Beweiskraft — ich will wenigstens im Vorbeigehen hervorheben, dass schon Quintilians Aeufserungen über Horaz und die pflichtmäfsige Anspielung eines gleichzeitigen Rhetors, des Verfassers der Briefe ad Caesarem de re publica (2, 13, 1), auf den Anfang der lyrischen Gedichte mir hinzureichen scheinen um zu beweisen, dass jeder Gebildete des ersten Jahrhunderts den Horaz gekannt hat —, aber auch das Erste, dass Vellejus den Horaz nicht gekannt habe, kann nicht als erwiesen gelten. Will man die angezogene Stelle des Vellejus dahin auslegen, dass er die Dichter, die er nicht nennt, nicht gekannt hat, so muss man aus ihr auch folgern, dass ihm Varius und Properz unbekannt geblieben sind, während er Rabirius und Tibull gekannt hat. Allein die Ausleger haben längst bemerkt, dass die dort gegebene Zusammenstellung in keiner Weise zu einem an sich immer wenig zwingenden Schlusse ex silentio berechtigt und es kann allerhöchstens zugegeben werden, dass Lachmanns Vermuthung nicht sehr wahrscheinlich ist. Verwirft man sie nun, so soll nach Kiefsling nur die Alternative übrig bleiben, dass die beiden Oden deshalb verbunden worden seien, weil die Adressaten zur selben Zeit und am selben Ort verstorben seien: da nun beide nach Horaz verstorben seien, so müsse die Censorinusode entweder durch die ordnende Hand des Herausgebers der horazischen Gedichte an ihren Platz vor die nicht verdächtige Lolliusode gestellt oder von einem Interpolator als Seitenstück zu dieser gedichtet worden sein;

dies letzte aber sei aus den gleich weiter zu beleuchtenden Gründen vorzuziehen. Allein auch diese Annahme enthält kein zwingendes aut aut. Ich darf Behauptung gegen Behauptung stellen: warum soll denn nicht Horaz in den Jahren, in denen er die Gedichte des 4. Buchs schrieb, zu den beiden Männern ein gleiches oder ähnliches Verhältniss gehabt haben, das ihn veranlasste zwei an sie gerichtete Oden nebeneinander zu stellen, ohne dass er ahnen konnte, sie würden ein gleiches Schicksal haben? Sollte jene Alternative zwingend sein, so müsste auf diese Frage mit einem einfachen 'unmöglich!' geantwortet werden können. — Es bleibt also von Kiefslings Beweisführung nur ein Grund, welcher, wenn er stichhaltig wäre, als entscheidend gelten müsste. Der Verfasser des Gedichts soll nämlich auf die Statuen auf dem Forum des Augustus anspielen, diese Statuen aber soll Horaz nicht mehr gekannt haben. Doch es kommt vor Allem darauf an zu wissen, was denn Horaz darüber eigentlich sagt.

Angenommen einstweilen, dass Lachmann richtig 15 *non celeres fugae* bis 19 *lucratus rediit* gestrichen hat, so erhalten wir nach Abzug der dichterisch figürlichen Ausschmückung folgenden Gedankengang: 'kostbare Werke der Kunst kann und brauche ich dir nicht zu schenken: ich kann dir aber Besseres schenken, ich schenke dir mein Lied (1—12). Nicht der Marmor mit seinen öffentlichen Inschriften, durch welchen unsere verdienten Heerführer nach dem Tode wieder leben, verkündet lauter den Ruhm als das Epos des Ennius, und schwiege der Dichter, gäbe es für das Verdienst keinen Lohn. Was wäre denn aus der Ilia und aus Romulus geworden, wenn (die Dichtung) geschwiegen hätte? Und den Aeakos haben die Sänger auf die Inseln der Seligen versetzt: ja die Halbgötter Hercules, die Dioskuren, Liber, verdanken eigentlich (s. oben) ihren Platz im Himmel der Muse'. Bedenkt man, dass die *publicae notae* auf Marmor (mag man unter diesem Marmor verstehen was man will) Denkmäler sind, welche *in publico* aufgestellt jedem Vorübergehenden den Ruhm der Verstorbenen verkünden und nicht weniger als die auf Erz unzerstörbar zu sein schienen, bedenkt man dazu Horazens *exegi monumentum aere perennius*, so erscheint die negative Form des Urtheils *marmora notis publicis incisa — non clarius indicant laudes quam Calabrae Pierides* nicht einmal, wie Lachmann wollte, als ein sehr kühles Lob des Ennius. Dem damals denk-

mälersüchtigen und von Marmorglanz geblendeten Rom — wir wissen ja welche Wirkung die gerade in jener Zeit allgemeiner werdende Verwendung des Marmors ausgeübt hat (vgl. Top. 1, 1, 16 ff.) — durfte gesagt werden, dass die Fülle glänzender und wie für die Ewigkeit geschaffener Denkmäler doch lange nicht das vermöge, was das Lied wie des Ennius, so des Horaz stolz verheifsen dürfe. Die Apologie der Poesie also ist wohl motivirt, sie begegnet der modischen Ueberschätzung der Denkmäler. Durch jenen beschriebenen Marmor nun soll *spiritus et vita* der verstorbenen Helden zurückkehren. Peerlkamp meint, dies sei eine schlechte Nachahmung des virgilischen *spirantia mollius aera* und *vivos ducent de marmore vultus*, vielleicht sogar des *spirat adhuc amor, vivunt calores* der Lolliusode; G. Hermann (Epit. d. m. S. 243 der 2. A.) meint, von Inschriften könne unbedingt nicht gesagt werden, sie gäben dem Verstorbenen *spiritus et vita* wieder, aber auch nicht einmal von Statuen, nur von Gedichten. Allein *quod spiro et placeo si placeo tuumst* heifst 'dass ich als Dichter lebe und gefalle, wenn ich gefalle, ist dein Werk', also 'lebe' mit prägnanter Hervorhebung des Begriffs 'athmen'. *Spiritus et vita redit post mortem ducibus* ist einmal ein Oxymoron: was sonst dem Menschen nicht beschieden ist, nach dem Tode zu leben, wird ihm zu Theil durch die öffentliche seine That allen späteren Geschlechtern verkündende Inschrift; ferner ist *vita et spiritus* nichts Anderes als was *spiritus vitae* oder *vita spirans* sein würde. Und in der That ist ein solcher Ruhm ja doch ein neues Leben: der verstorbene Held konnte nun mit dem Dichter sagen *volito vivu' per ora virum*. Ich finde also nicht allein an diesem Ausdruck nicht das Geringste auszusetzen, sondern ich finde ihn auch gleich passend, mögen die *marmora* nun Marmorbilder sein, unter denen, oder Marmorblöcke, auf denen die *notae publicae* angebracht sind.

Hatte der Dichter vorher entwickelt, dass sein Geschenk, das Lied, die üblichen Geschenke Reicherer, die Kunstwerke, bei weitem an Werth übertreffe, so zeigt er weiter, dass dieser Werth darin bestehe, dass das Lied dem Besungenen Unsterblichkeit verleihe und in höherem Mafse verleihe als die die Thaten auf Marmor prunkhaft und scheinbar unzerstörbar verkündenden öffentlichen Inschriften. Die Inschriften also sind es, nicht die Statuen — falls Marmor hier Statue bedeutet — welche nach der allgemeinen, aber einzuschränkenden Meinung den verstorbenen Helden ein

neues Leben nach dem Tode verbürgen. — Wie der Gedanke, so lässt aber auch der Ausdruck *marmora publicis notis incisa* volle Freiheit an Statuen mit Elogien oder an Inschriften ausser Zusammenhang mit Kunstwerken zu denken. Aber auch wer jenes aus subjectiven Gründen, die jedesfalls mit dem *spiritus et vita* Nichts zu thun hätten, vorziehen wollte, brauchte nicht an die Statuen des Augustusforums zu denken, und wer wiederum aus subjectiven Gründen dennoch an diese zu denken vorzöge, könnte es thun ohne damit gegen die Chronologie zu verstofsen. Es bedarf nicht vieler Worte um dies zu begründen: sind etwa die Inschriften auf dem Fabierbogen am Forum keine solche, welche den Ruhm des Geschlechts verkündigen? Oder hatten nicht die Marceller und die Cincier, Marius und Plancus und viele andere verdiente Männer vor der Errichtung des Augustusforum in Rom ihre Statuen mit Ehreninschriften, ganz zu geschweigen, dass die Grabdenkmäler an den Heerstrafsen, wie ja Cicero ausdrücklich hervorhebt, die Thaten der grofsen Todten wirksam dem Volke verkündigten. Und wenn wir wissen, dass Romulus auf dem Augustusforum gestanden hat, so ist doch die Erwähnung des Romulus und der Ilia in unserem Gedicht keine Anspielung auf dieses Forum. Man wird einwenden, dass das Material des Fabierbogens Travertin war und dass der Marmor überhaupt erst zur Zeit des Augustus in allgemeineren Gebrauch kam: allerdings, in allgemeineren und besonders für grofse Bauten. Also ist ein solcher Einwand nicht zutreffend. — Horaz starb 746, das *forum Augusti* ist, wie Sueton (Aug. 29) sagt, eilig noch vor Vollendung des Marstempels dedicirt worden, also sicher vor dem 12. Mai 752 und wahrscheinlich nach dem Jahre 748, bis zu welchem Jahre Dio Nichts davon erwähnt. Schon Becker hat S. 371 darauf aufmerksam gemacht, dass der Bericht darüber in dem 55, 10 verloren gegangenen Stück des Dio gestanden haben muss, und in der That erwähnt, was Kiefsling bemerkt, das Inhaltsverzeichniss des Buches zwischen dem Abgang des Tiberius nach Rhodos (im Jahre 748) und dem Tode des Lucius und Gajus (757) ὡς ἡ Αὐγούστου ἀγορὰ καθιερώθη. ὡς ὁ τοῦ Ἄρεως ναὸς ἐν αὐτῇ ὢν καθιερώθη. Aufserdem findet sich noch bei Cassiodor zum J. 711 die Notiz *Caesar Octavianus forum Augustum aedificavit.* Sie stammt aus Livius. Es ist schon von Sachse 2, 95 bemerkt worden, dass sie auf der Verwechslung der Gelobung mit

dem Bau beruht: dass indessen der Bau *in privato solo*, der bekanntermafsen sehr lange dauerte und den Augustus ungeduldig machte, schon lange vor 748 im Gange war, ist zu bezweifeln gar kein Grund vorhanden. Die Pläne waren sicher längst fertig. Wer darf nun behaupten, dass nicht vor dem Todesjahr des Horaz die Statuen in Arbeit, oder gar zum Theil schon aufgestellt waren und dass nicht alle Welt in Rom davon wusste und sprach, dass also Horaz ein paar Jahr vor seinem Tode sehr wohl von diesen *marmora notis publicis incisa* sprechen konnte? Dies sind Erwägungen die Niemand durch eine Beweisführung zurückweisen kann, und die Behauptung, Horaz könne jene Worte nicht geschrieben haben, ist also hinfällig. — Aber nach meiner Auffassung ist auch die Nothwendigkeit unter diesen *marmora* Statuen zu verstehen nicht erwiesen. Wie nun, wenn damit die Marmorquadern gemeint wären, auf denen die consularischen und die Triumphalfasten eingetragen waren? Und an die Fasten hat ja schon Lachmann erinnert, nur wollte er nicht zugeben, was wir für unanstöfsig hielten, dass aus blofsen Inschriften *vita et spiritus* den Verstorbenen wiederkehren könnten. Ob man mit den Einen annimmt, dass diese Fasten im J. 720 eingehauen und dann successive weitergeführt worden sind, oder dass sie im Jahre 742 auf Befehl des Augustus eingehauen worden sind (man erinnere sich der in diesen Blättern 9, 93 ff. 267 ff. 11, 154 ff. zwischen O. Hirschfeld und Mommsen verhandelten Controverse) ist gleichgiltig: zur Zeit als Horaz die Ode 4, 8 schrieb, standen sie, unzweifelhaft angestaunt von der Menge. Schon Hirschfeld bezieht auf sie mit Recht (11, 162) die *memores fastos* des vierten Gedichts dieses Buches: ich sehe nicht was hindern könnte sie auch in den *marmora notis publicis incisa* wiederzufinden. Da ich ein entscheidendes Argument weder für diese noch für die Annahme, dass Statuen mit Inschriften gemeint seien, finde, will ich dabei nicht länger verweilen. Aber der Beweis, dass Horaz die Ode an Censorinus nicht geschrieben haben könne, ist nicht geführt worden. Sie erscheint mir echt horazisch, sinnreich und fein gedacht; Lachmann hat gewiss das Richtige getroffen, wenn er einen Anflug von Ironie darin zu finden glaubte.

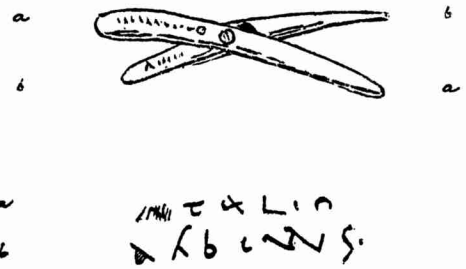
In einem Punkte ist die Auffassung von Lehrs überzeugend: keiner der Vorschläge, die Mitte des Gedichts von fremden Zuthaten zu reinigen, Vorschläge, welche gleichzeitig die Vierzeilig-

keit der Strophen herstellen müssen, ist so einleuchtend richtig, dass man sich einfach bei ihm beruhigen könnte. Aber von allen ist mir der Lachmanns, welcher 15 *non celeres* bis 19 *lucratus rediit*, 28 und 33 streicht, und so sieben vierzeilige Strophen herstellt, der wahrscheinlichste. Ich weifs nichts Besseres an die Stelle zu setzen.

3. Inschriften auf Gemälden von Pompeji.

Im Jahre 1862 habe ich im Museo nazionale zu Neapel und in Pompeji zu meiner Uebung Inschriften von den Wänden und Wandbildern in Pompeji abgeschrieben. Zangemeister wünschte die Durchsicht meiner Taschenbücher. Er hat ihnen nur eine unzweifelhaft falsche Lesart entlehnt. Entgangen sind ihm die Facsimiles zweier Wandbildchen mit Inschriften, von denen die eine, soviel ich weifs, überhaupt nicht, die andere jedesfalls bisher nicht genauer publicirt worden ist, als ich sie, Strich für Strich nachahmend — ich entsinne mich deutlich der darauf verwendeten Sorgfalt — abgezeichnet hatte. Ich lasse meine Originalzeichnungen hier nach Pausen facsimiliren.

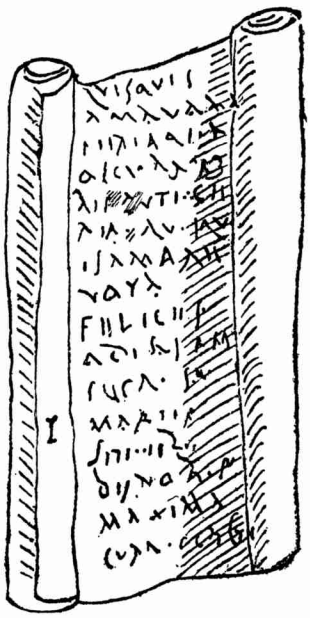
Die eine dieser Inschriften, richtiger zwei, befindet sich auf zwei gerollten Briefen, welche kreuzweise übereinander liegen. Das kleine Gemälde ist abgebildet in den Pitture d'Ercolano und beschrieben von Helbig in den Wandgemälden (1720), aber dort wie hier ohne Berücksichtigung der auf den Briefen angebrachten Aufschriften. Meine Zeichnung sieht so aus:



Deutlich ist der rothe Siegellack auf beiden Briefen, es fehlt die Andeutung des den Brief in der Mitte umschnürenden *linum*, welches auf der bekannten Darstellung eines Briefes mit vollständiger Adresse (Breton ^{2}324 Overbeck ^{3}377) erkennbar ist. Diese

Adresse lautet (Zangem. 879 Helbig 1722): *M. Lucretio flam(ini) Martis decuri(oni)* | *Pompei(s)*, wohl nicht *Pompei(ano)*. Auf unserem Bildchen nun trägt der eine Brief deutlich die Aufschrift *Albinus*, der andere die Aufschrift *Vitalio*, oder vielmehr *intalio:* aber es ist kein Zweifel, dass der Zeichner jenes in Pompeji mehrfach vorkommende Cognomen meinte. Für das Cognomen *Albinus* findet sich unter den Graffiti und Dipinti nur ein Beispiel und auch dieses ist nur durch Romanelli überliefert (Zangem. 112). Auf beiden Briefen also nennt sich der Absender: denn in jenem leicht verschriebenen *intalio* einen Namen im Dativ zu suchen und anzunehmen, dass der Zeichner die Aufschrift eines Briefes *Albinus . . . talio* auf zwei vertheilt habe, dazu scheint mir nicht der mindeste Anlass zu sein. Es wird sich schwerlich ausmachen lassen, ob es Sitte war, dass der Briefschreiber auf der Aussenseite des Briefes die Ueberschrift des Briefes (vielleicht mit Fortlassung der Begrüfsungsformel) wiederholte, oder ob der Verfertiger dieser flüchtigen Skizze sichs erlaubte dies mehrer Deutlichkeit halber zu thun, während er die Adressatennamen weggelassen hat, sei es wegen des beschränkten Raumes, sei es weil diese gekreuzten Briefe einen Briefwechsel zweier Freunde versinnbildlichen sollten; wobei sich denn aus den Namen der Schreiber die der Adressaten von selbst ergaben. — Doch ich will hier nicht im Vorbeigehen die Form des Briefes behandeln: nur die Frage mag gestattet sein, wer denn eigentlich an dem abscheulichen *dabam* unserer Vorreden und Dedicationen Schuld sein mag, da doch in den uns erhaltenen Briefsammlungen das allein richtige *dat(a)* oder *dat(um)*, daneben *d.*, was nur eins von diesen oder *dedi* bedeutet, überliefert ist und für *dabam* in der Unterschrift jede Gewähr fehlt? Es wird wohl die bekannte Theorie des Plinius über das bescheidene ἐποίει der griechischen Künstler und das *imperfectum tempus* sein, eine Theorie, die zwar in später Zeit in vereinzeltem *emendabam domnis Symmachis* (des Victorianus, neben dem richtigen *emendavi* der Nicomachi) in die Praxis der Grammatiker übertragen worden ist, aber auch in dieser Verfallszeit eben nur vereinzelt, in guter Zeit meines Wissens auf keinem Gebiete.

Die zweite Inschrift ist das bekannte Gedicht Zangem. 1173, das derselbe zuerst nach einer Photographie T. XVIII 1 hat abbilden lassen und dessen Lesung er dann in den Nachträgen nach eigener Anschauung berichtigt hat. Meine Zeichnung sieht genau so aus:



Obwohl nach so langer Zeit meine Erinnerung an das Original natürlich Nichts gelten kann, so möchte ich doch bezweifeln, dass ich die neben Zeile 12 stehende Zahl *I* aus Spielerei hinzugefügt habe. Sie fehlt bei Zangemeister und wird also ein in mehre Bücher getheiltes elegisches Werk andeuten sollen, was natürlich nicht ausschliefst, dass diese Andeutung selbst eine Spielerei ist und dass diese zwei Distichen, von denen V. 1 sich inzwischen in der Form

cuscus amat valeat, pereat qui
noscit amare

in Pompeji zum zweitenmal gefunden hat (Zangem. 3199), keinem gröfseren Gedichte entnommen sind. Was sich aus meiner Abbildung von selbst ergiebt, setze ich in gewöhnlicher Minuskel hierher, in Klammern die unsicheren Buchstaben; zur Seite die jetzt noch in Betracht kommenden Abweichungen von Zangemeisters erster und zweiter Lesung (Z^1 Z^2). Innerhalb der Zeilen zähle ich die Stellen, wobei die Punkte mitgerechnet werden. — Man sieht gleich, dass die bei den ersten Herstellungsversuchen beliebten Lesungen 5 *ristante* oder *ricsante* und 8 *voca(t)* auch nach dieser Zeichnung nicht möglich waren, namentlich ist 8, 3 sicher kein *c*, eigentlich *y*, kann aber sehr gut ein flüchtiges *t* (ϯ) sein.

1 *quisquis*	
2 *ama valia*	
3 *peria qui . [n]*	10 *n* ziemlich deutlich.
4 *osci . amaʒ*	Der Punkt könnte auch angefangenes *t* sein.
5 *bis*anti pe*	4 *t* nicht erkennbar.
6 *ria . qu . squ*	7 Punkt, nicht *i*
7 *is amare*	
8 *vo[t]a*	3 kann *t*, kann nicht *c* sein, vgl. 13, 3.

9	*felices*	
10	*adias [am]*	6. 7 ΛΙΛ Z¹, wozu Z² Nichts bemerkt.
11	*[p]u[p]a . s[e]*	1 und 3 *p*, vielleicht auch *c: P, P* Z¹, wozu Z² Nichts bemerkt. — 7 *e*?] Punkt Z¹, O oder C oder G Z²
12	*martia*	MΛRTIΛ//// Z¹, wozu Z² Nichts bemerkt.
13	*si[t]i . . ii[bii]*	1—4 . . TI Z¹, SITI Z². — 5—11 VILI · Z¹, wozu Z² Nichts bemerkt.
14	*de nob · s*	6. 7 . *s*] 6 Punkt, nicht *i:* IΛ\ Z¹, wozu Z² Nichts bemerkt.
15	*maxima*	
16	*cura . s[iece]*	6—10 *s[iece]*] ΛΛΛΙΙ Z¹, 'P (vix A) P (aut L) ACII (aut GI aut (V)' Z².

Darf man annehmen, dass wir es hier mit einem jener ephemeren poetischen Ergüsse zu thun haben, an denen ja auch in Pompeji kein Mangel ist, nicht mit dem Bruchstück eines Gedichts von künstlerischem Werth, hat ferner augenscheinlich der Pinsel des Malers auch an Stellen, wo seine Striche noch unzweifelhaft deutlich sind, die Züge der Feder oder des Griffels nur sehr unvollkommen wiedergegeben, so mag folgender Restitutionsversuch Entschuldigung finden oder Andere zur Auffindung des Richtigen anregen (V. 1. 2 sind von Ribbeck und Ritschl auch ohne Hülfe der berichtigten Lesung, 3. 4 überhaupt noch nicht hergestellt worden, nur dass Zangemeister, auf dessen Nachträge verwiesen werden kann, *vale* vorschlug):

quisquis ama(t) valia(t), peria(t) qui nosci(t) amare:
bis [t]anti peria(t), qu[i]squis amare vota(t).
felices adias: si curas Martia signa,
sit tibi de nobis maxima cura: vale.

Von dem von Zangemeister selbst wohl nicht gelesenen *vili* Z. 13, was weiter helfen könnte, vermag ich Nichts zu entdecken. Mein Suchen nach Anklängen, namentlich bei Ovid, ist vergeblich gewesen.

4. Simonides über die Weiber.

Eine eingehende Erörterung der bisher vorgebrachten Ansichten über dieses schwierige Gedicht beabsichtige ich nicht. Das wenige Eigene aber, das ich beizubringen vermag, wird sich nicht ausreichend begründen lassen, ohne anderer Meinungen zu wieder-

holen. In einem wesentlichen Punkte stimme ich mit dem was in diesen Blättern (7, 326 ff.) v. Sybel auseinandergesetzt hat überein: in der Auffassung der Gruppirung der Typen. Doch habe ich im Einzelnen Manches daran auszusetzen. Die Bewunderer von Peerlkamps Ars poetica zu bekämpfen ist gerade dieses Gedicht am wenigsten geeignet, dessen Ueberlieferung — das muss zugegeben werden — der Kritik einen weiteren Spielraum gestattet, als zusammenhängend überlieferte Werke. Einen Beleg dafür finde ich gleich in dem Vergleich mit dem Meere, in dessen Beurtheilung ich von den bisherigen Versuchen ganz abweiche.

τὴν δ' ἐκ θαλάσσης, ἣ δυ' ἐν φρεσὶν νοεῖ·
τὴν μὲν γελᾷ τε καὶ γέγηθεν ἡμέρην,
ἐπαινέσει μὶν ξεῖνος ἐν δόμοις ἰδών·
'οὐκ ἔστιν ἄλλη τῇδε λωίων γυνή
ἐν πᾶσιν ἀνθρώποισιν, οὐδὲ καλλίων'.
τὴν δ' οὐκ ἀνεκτὸς οὔτ' ἐν ὀφθαλμοῖς ἰδεῖν
οὔτ' ἆσσον ἐλθεῖν, ἀλλὰ μαίνεται τότε
ἄπλητον ὥσπερ ἀμφὶ τέκνοισιν κύων.
ἀμείλιχος δὲ πᾶσι κἀποθυμίη
ἐχθροῖσιν ἶσα καὶ φίλοισι γίγνεται.

* * *

[ὥσπερ θάλασσα πολλάκις μὲν ἀτρέμας
ἔστηκ' ἀπήμων, χάρμα ναύτῃσιν μέγα,
θέρεος ἐν ὥρῃ, πολλάκις δὲ μαίνεται
βαρύκτυποισι κύμασι φορευμένη]

* * *

⟨ταύτῃ μάλιστ' ἔοικε τοιαύτῃ γυνή
ὀργήν· φυὴν δὲ πόντος ἀλλοίην ἔχει⟩

So ist überliefert mit Ausnahme von 27 ἤδὺ ἐν (verbessert von Bergk), 29 μὲν (doch hat μιν angeblich der Vind. von 1. Hand und so Valkenaer), 32 οὐδ' ἐν (verbessert von Schneidewin), 38 ἀτρεμής (verbessert von Valkenaer). Die Verbesserungen scheinen mir sämmtlich leicht und dem Sinne nach nothwendig. — Ich habe die Verse 38—42 als Interpolation und zwar als eine doppelte eingeklammert. Die bisherigen Athetesen richten sich zunächst gegen die allerdings ganz unhaltbaren Verse 41. 42. Nur den letzten strich Schneidewin, beide Hartung und mit ihm Kiefsling; Bergk stellte sie um, da sie aber auch so nachhinken, änderte er 42 so:

ὀργὴν δὲ πόντος ἄλλοτ' ἀλλοίην ἔχει.

'sed vel sic πόντος satis incommodum additamentum'; sehr richtig: aber wozu dann der Vorschlag? Sybel stellt uns mit Zahlen und Buchstaben die, wie er meint, plane logische Structur des Abschnitts dar (S. 331); die Anakoluthie, Nachstellung des verglichenen Gegenstandes und der Hauptanstofs, von dem gleich die Rede sein wird, findet dabei keine Berücksichtigung. Es bleibt dabei: ὥσπερ θάλασσα — ἕστηκε, — μαίνεται, ταύτῃ ἔοικε τοιαύτη γυνή —, φυὴν δὲ πόντος —, das Alles hat weder Sinn noch Construction und das Herumändern an Kleinigkeiten bringt nichts Gescheites zu Wege. Der Verfasser der Verse 41. 42 hatte die Verse 38—40 vor sich: sie hatten keinen Schluss, er flickte ihn an und zusammen aus Wörtern theils ganz indifferenten Sinnes (41), theils solchen, die er aus dem echten V. 11 entlehnte. Denn ich halte diesen Vers für echt.

Die Füchsin und die Hündin bilden ein Paar wie die Erdscholle und das Meer: die Füchsin ist schlau, die Hündin frech, die Scholle ruht unbeweglich, das Meer wechselt unablässig. Ich stimme denen bei, welche vermuthen, dass die Schilderung der Füchsin uns (wahrscheinlich durch Ausfall vor V. 10) verkürzt überliefert ist. Aber echt ist der Schluss:

ὀργὴν δ' ἄλλοτ' ἀλλοίην ἔχει

Meines Erachtens erklärt ihn zur Genüge der Vergleich der Schmeichler mit den Füchsen bei Pindar Pyth. 2, 77: sie sind ὀργαῖς ἀλωπέκων ἴκελοι. Ihre Schliche und Praktiken — könnte man sagen — lernt keiner aus und sie sind zugleich unwiderstehlich: so auch die γυνὴ πάντων ἴδρις. Es ist rechte Interpolatorenart, dass das bei völligem Mangel eines Gedankens willkommen sich einstellende erlesene Wort ὀργὴν in dem abgeblassten Sinn von 'Art' verwendet, und ihm nun mit dem üblichen δὲ in demselben Sinne φυὴν an die Seite gestellt wird. In demselben echten Verse stand ἄλλοτ' ἀλλοίην richtig: so Etwas musste vom Meere gesagt werden, aber Bergk verschwendet wohl seinen Scharfsinn, wenn er es herstellt; der Interpolator konnte unter ἀλλοίην 'schlimm' verstehen.

Schon Hartung hatte 41. 42 gestrichen: Kiefsling meint nun 37—40 halten zu können, indem er nach 37 γίγνεται ein Kolon setzt und 40 φορευμένη den Abschnitt schliefsen lässt. So verkürzt ist ihm derselbe ein brauchbares Glied in seiner Zahlenkette

$6+9+9+6$ $14+7+7+14$ $2\times 6+2\times 6$, in welcher er strophische Symmetrie zu erkennen meint. Diese Zahlen ergeben sich ihm, wenn vor V. 10 Ausfall von vier, vor 90 Ausfall von einem angenommen wird. Ich habe schon gesagt, dass ich die Annahme einer Verkürzung der Schilderung der Hündin für wahrscheinlich halte; was vor 90 ausgefallen sein soll, kann ich nicht entdecken. Indessen lassen wir das Zahlensystem hier noch bei Seite. An sich erscheint das unfertige Bild *ὥσπερ — φορευμένη * *** sprachlich und metrisch untadelig. Zwar bei Homer, bei dem *μῦθος, νόστος, οὖρος*, im Hymnus auf Apoll *χῶρος ἀπήμων* vorkommt, findet sich nicht vom Meere gesagt, dass es *ἀπήμων* steht, wohl aber bei Hesiod (Erga 670); dagegen scheint mir die häufige Verbindung von *ἀτρέμας* mit *ἧμαι* und den transitiven und intransitiven Formen von *ἵστημι* (bei Homer *ἀτρέμας ἧσο, ἧσθαι, ἔστησε, ἔστασαν, ἑσταότα*) Valkenaers leichte Aenderung *ἀτρέμας ἔστηκ' ἀπήμων* für *ἀτρεμής* sehr wahrscheinlich zu machen. Bei Hesiod steht (Erga 584) *θέρεος καματωδέος ὥρῃ* wie hier *θερέος ἐν ὥρῃ* und wie bei Homer *ὥρῃ ἐν εἰαρίνῃ*. Bei Hesiod und bei Pindar ist *βαρύκτυπος* wiederholt Beiname des Zeus und des Poseidon und jenen nennt so Simonides selbst (fr. 1, 1 Bergk), beide donnern und *θάλαττα κτυποῦσα* kommt hinzu um den Ausdruck *κύματα βαρύκτυπα* nicht allein als unanstöfsig, sondern auch als poetisch schön zu schützen, und wie die Wellen und Winde selbst *φορέουσι* und Gegenstande eilig *φορέονται* und *φέρεσθαι* gradezu (homerisch) fliegen bedeutet, so kann der Dichter wohl das Meer auf oder mit seinen Wellen dahinfliegen lassen, obwohl ich eine genau entsprechende Stelle nicht finde. Alles hat Schwung: aber es fehlt wie gesagt nach Streichung von 41. 42 der demonstrative Theil des Bildes. Denn ich vermag nicht einzusehen, wie der erhaltene Vordersatz des Vergleichs, nachdem einmal V. 34 mit *ὥσπερ ἀμφὶ τέκνοισιν κύων* ein zweiter secundärer Vergleich eingeschoben war, noch irgend welchen Halt haben und auf *τὴν δ' ἐκ θαλάσσης, ἥ* — zurückweisen soll. Zudem hat der Dichter — das ist mir der Hauptanstofs — sich überall sonst begnügt, sein tertium comparationis mit wenig Worten zu Anfang des Abschnitts zu charaktisiren oder dessen Charakteristik ganz in den Vergleich selbst zu verweben (die kurze Parenthese 79 *ὥσπερ πίθηκος* kann nicht dagegen eingewandt werden), und in dem Complement zu dem

hier behandelten Gleichniss, dem Erdweibe, hat der Dichter kein Wort über die Natur desselben zu sagen für gut befunden. Ich nenne es das Complement: denn allein der diamentrale Gegensatz der absoluten Unbeweglichkeit der Scholle und der absoluten Beweglichkeit des Meeres lässt uns die Extreme des nicht vom Fleck sich rührenden und des sich von Augenblick zu Augenblick wandelnden Weibes verstehen. Welcher Alte die Erde das Bild des Stumpfsinns genannt hat, ist mir unbekannt. Man wird hoffentlich nicht das horazische *bruta tellus et vaga flumina* dafür anführen wollen, wo ja das Beiwort *bruta* (wie anderwärts *iners, immota*) lediglich die Unbeweglichkeit im Gegensatz zum Wasser bezeichnet. Man verschiebt den Gegensatz vollends, wenn man jene schollenartig ruhende, deren einzige Thätigkeit — wenn das noch ein ἔργον ist — sich zu nähren ist, wie etwa die Seerose dem Beobachter nur da zu sein scheint, um angewurzelt am Boden Nahrung aufzunehmen, im Hause herumfahren und bald 'im Winkel', bald 'am Heerde', zu jeder Zeit essen lässt, d. h. wenn man die Verse 46 f. von ihrem Platz reifst, wo sie den immer gequälten und deshalb wo und wie's geht seinen roh hervorbrechenden Neigungen folgenden, auch wohl ausschlagenden Esel, trefflich charakterisiren, und hinter 24 einschaltet, wo sie nach dem Gesagten das Bild gradezu tödten. Dies sind die Gründe, welche mich nicht jetzt zum erstenmal zu der Ansicht geführt haben, dass zu dem Stichwort ἀλλὰ μαίνεται τότε im V. 34 vgl. 39 Jemand, der eine malerischere Behandlung des beliebten Themas vom rasenden und vom ewig wechselnden Meer erwartete, diese Schilderung hinzufügte, ohne sie dem festgegliederten Abschnitt vollständig und grammatisch einfügen zu können oder sich dazu die Mühe zu nehmen. Sie wurde von dem Redactor an den Schluss gesetzt und dieser vollendete das hübsch begonnene Werk in völlig mechanischer Weise und halbbarbarischer Sprache. Allein die eingeschalteten Verse sind an sich so untadelig, in der Sprache originell, poetisch schwungvoll, dass ich anstehe sie einer Interpolatorenhand zuzutrauen. Ich halte sie für simonideisch: sie sind aus einem anderen Theil seiner Jamben hierhergerathen. Ich komme darauf unten zurück.

In der Schilderung der Weiberarten bis V. 93 erkenne ich mit Sybel eine symmetrische Gruppirung der Typen. Denn man darf annehmen, dass mit Absicht das Prototyp aller ἀκοσμία, die

Sau an den Anfang, das Ideal weiblicher *χάρις*, die Biene an den Schluss des Gedichts gestellt worden sind. Zwischen diesen Grenzen der Weiblichkeit bewegen sich die Typen paarweise: Fuchs und Hund, Erdscholle und Meer, Esel und Wiesel, Pferd und Affe. Die Berechtigung in diesen Typen Paare zu erkennen giebt nach meiner Auffassung besonders die Nebeneinanderstellung von Erdscholle und Meer, welche Typen, wie schon gezeigt worden ist, nur in ihrer Gegenüberstellung verständlich sind. Während wir es hier mit diametralen Gegensätzen zu thun haben, so zeigt sich in den unmittelbar vorausgehenden Typen, Fuchs und Hund, ein und dieselbe Eigenschaft, das rücksichtslose, freche Eindringen, und sich Eindrängen einmal als stillschleichende List, einmal als lärmendes, alles störendes Wesen. Dass die unmittelbar folgenden, Esel und Wiesel, ein Paar sind, deutet der Dichter verständlich an. Nur von ihnen wird ausdrücklich das Verhalten zu dem *ἔργον ἀφροδίσιον* charakterisirt, und wie? Der Esel ist, wie wir sahen, das mürrische, vielgeprüfte Thier, das sich zu entschädigen weifs. Die ihm entstammende Frau nimmts mit dem Essen und der Liebe nicht genau: sie ist wild in beiden, kümmert sich dort wenig um das wann und wo; und lieben thut sie den Ersten Besten. Was könnte die Wieselfrau, soll sie anders ihrer Herkunft Ehre machen, anders sein als diebisch, ja räuberisch? In der That sie schont nicht den Nachbar und nicht die Opferspeise. Und in der Liebe? Jeder Reiz, alles *ἐράσμιον* geht ihr ab,

53 *εὐνῆς δ' ἀληνής ἐστιν ἀφροδισίης*
τὸν δ' ἄνδρα τὸν παρόντα νανσίῃ δίδοι

so soll überliefert sein. Valkenaer wollte *ἀδηνής* schreiben, das sollte unerfahren bedeuten. Aber Bergk verlangt im Gegentheil den Sinn von 'insatiabilis', 'cupide appetens': warum, weifs ich nicht. Denn der Zusammenhang, die Natur des bei Nacht auf Raub ausgehenden Thiers, die Fabel von der in ein schönes Weib verwandelten *γαλή*, die plötzlich beim Hochzeitsschmause davon und der Maus nachspringt (Babrios 32):

γάμου δὲ δαιτὴ λέλυτο καὶ καλῶς παίξας
ἔρως ἀπῆλθε· τῇ φύσει γὰρ ἡττήθη,

Alles dies scheint mir dafür zu sprechen, dass das Wieselweib nichts weniger als Neigung für die *εὐνὴ ἀφροδισίη* hat. Ob nun ein mit *ἀλέομαι*, *ἀλεύομαι* zusammenhängendes *ἀληνής* zulässig

ist oder nicht — sicherlich handelt es sich hier um ein sonst nicht oder sehr selten vorkommendes Wort — und ob dieses in den von Bergk angezogenen Glossen *ἀληνής* (*ἀλαινής*), *μαινόμενος* falsch oder schief erklärt ist, weifs ich nicht zu entscheiden: über den Sinn des Worts scheint mir kein Zweifel möglich.

So bleiben uns zwei, wiederum die einzigen, bei denen körperliche Schönheit oder Hässlichkeit das tertium comparationis bildet — denn nicht ist dies der Fall bei dem *ἐξ ὑὸς τανύτριχος* geschaffenen Weibe — zuerst das Rossweib:

57 *τὴν δ' ἵππος ἁβρὴ χαιτέεσσ' ἐγείνατο*
65 *αἰεὶ δὲ χαίτην ἐκτενισμένην φορεῖ*
βαθεῖαν, ἀνθέμοισιν ἐσκιασμένην

herrlich anzuschauen, aber für Niemanden brauchbar, es sei denn dass ein Tyrannos sich solchen Luxus gestatten könnte, und das gerade Gegentheil, das Urbild aller Hässlichkeit, der Affe. Wie könnte er als Gegensatz weiblicher Schönheit treffender gezeichnet werden als in den meisterhaften Versen:

75 *ἐπ' αὐχένα βραχεῖα, κινεῖται μόγις,*
ἄπυγος, αὐτόκωλος· ὦ τάλας ἀνήρ,
ὅστις κακὸν τοιοῦτον ἀγκαλίζεται.

Man braucht ja nur an 'Edith Schwanenhals' zu denken und sich dann den zwischen den Schultern sitzenden Affenkopf mit seiner kurzen Drehung zu vergegenwärtigen, oder ein Menschen- und ein Affengerippe nebeneinander zu halten, um einzusehen, dass das Charakteristische der Affenhässlichkeit schwerlich lächerlicher gemacht werden kann als hier.

Nach Ausscheidung der Interpolation in der Schilderung des Meerweibes bleibt uns ein durchweg in den Hauptgedanken verständliches Gedicht von mindestens 93 Versen. Es läge nahe zu vermuthen, dass die je ein Paar bildenden Typen auch äufserlich symmetrisch hervorträten. Dies ist auch insofern der Fall, als dem ersten Beispiel, welches mit *τὴν μὲν ἐξ . . .* (*ἐποίησεν*) eingeführt wird, die folgenden mit *τὴν δ' ἐκ* (*ἐξ*) . . ., das erste Mal mit Wiederholung des Verbum (*ἔθηκε*), sonst mit noch zwei Ausnahmen (*πλάσαντες, ἐγείνατο*) mit Auslassung desselben angeknüpft werden. Ganz gleichen Umfang haben die zwei Theile des dritten Paars (7 und 7 Verse), nahezu gleichen die des vierten (14 und 12), nicht dagegen die des ersten (nach unserer Annahme

5 + x und 9) und des zweiten (nach unserer Annahme 6 und 10), nicht die des ersten und letzten Beispiels (6 und 11). Ohne zwingende Gründe wage ich nicht einem oder allenfalls zwei Paaren zu Liebe die Symmetrie durch kritische Mittel über die zwei andern, Anfang und Schluss auszudehnen. Dass die oben angeführte Zahlentheorie Kiefslings mit ihrer an sich schon kaum als solche fühlbaren Symmetrie zerreifst was dem Gedanken nach zusammengehört, hat v. Sybel richtig bemerkt.

Das Gedicht V. 1—93 ist, wie ich mit Bergk annehme, ein abgeschlossenes Ganze, das Folgende ist simonideisch, gehört aber nicht dazu: und zwar sehe ich mit Hartung in V. 94. 95 das elende Machwerk eines Interpolators, der das Nichtzusammengehörige zusammenschweifste. Mir scheint die Annahme der Interpolation eines gröfseren simonideischen Stückes in der Schilderung des Meerweibes, wie ich sie oben zu begründen versucht habe, und diese Annahme von Bergk und Hartung sich gegenseitig zu stützen. In der That giebt es für die, an Tautologie und Inhaltsleere leidenden, weder mit dem Vorhergehenden noch mit dem Folgenden in gehörigem Zusammenhang stehenden Verse

94 τὰ δ' ἄλλα φῦλα ταῦτα μηχανῇ Διός
ἔστιν τε πάντα καὶ πὰρ' ἀνδράσιν μένει

nur eine Erklärung: dass sie der Verfasser der Verse 41. 42 gezimmert hat. Werfen wir nur einen Blick rückwärts und vorwärts: 'Gott schuf . . .' (ich will den Anfang noch aus dem Spiel lassen) 'die Weiber, die eine aus der im Schmutz sich wälzenden Sau; weiter eine aus dem listigen Fuchs, eine aus dem frechen Hunde; eine aus der unbeweglichen Scholle, eine aus dem immer wechselnden Meer; eine aus dem mürrischen und rohen Esel, eine aus dem unfreundlichen und diebischen Wiesel; eine aus dem herrlich anzuschauenden Ross, eine aus dem scheusslichen Affen' — und jedes dieser Weiber ist, wie im Einzelnen gezeigt wird, ein Unglück für den Mann —; 'endlich eine aus der Biene: heil dem, dem sie zu Theil wird,

84 κείνῃ γὰρ οἰῇ μῶμος οὐ προσιζάνει

sie ist das Glück des Mannes und des Hauses:

92 τοίας γυναῖκας ἀνδράσιν χαρίζεται
Ζεὺς τὰς ἀρίστας καὶ πολυφραδεστάτας.

Nun folgen die Verse 94 f. 'Doch' (oder allenfalls 'und') 'die

andern Geschlechter, diese (?) sind sowohl alle durch des Zeus Kunst gemacht' (allermindestens doch 'auch gemacht') 'als auch bleiben sie bei den Männern'. Alles so dumm und so verständlich, und so mit Hängen und Würgen in den Vers gebracht wie jenes 'diesem gleicht besonders ein solches Weib an Charakter, die Natur aber des Meeres ist unangenehm' (?). Und nun weiter ist folgender Gedanke entwickelt: 'Zeus hat zwar viele Uebel geschaffen' (so ergänzen wir den Gedanken des V. 96: der Dichter hatte das in unerschöpflichen Beispielen anderwärts zu zeigen gewusst), 'das grösseste aber ist das Weib; und zwar ists ganz gleich was für eins einer hat; ja mit der scheinbar verständigsten hat einer das grösste Unglück. Wir sind darin aber blind: jeder lobt die seine und tadelt die des Andern, *τὴν δὲ τοὐτέρου μωμήσεται*' (und mit diesem V. 113 vergleiche man den angeführten 84) 'und merken nicht, dass wir alle das gleiche Loos haben. Denn dass gröfste Uebel das Zeus geschaffen hat ist das Weib; das können wir aber nun einmal nicht wieder los werden, seitdem um des Weibes willen Männer haben sterben müssen'. Also auch über die Bienenweiber, die besten der Frauen, die bis ans Ende beglückenden Gefährtinnen, den Schmuck unseres Lebens und Hauses täuschen wir uns? Und von den Thiertypen wird nun gar kein Gebrauch mehr gemacht, und während das Hundweib selbst *παρὰ ξείνοισι* nicht das Maul hält und unerträglich ist, dagegen das Eselweib jeden *ἑταῖρος* aufnimmt, nimmt hier auf einmal 'das' (das heifst jedes) 'Weib keinen *ξεῖνος*, der dem Hause naht, freundlich auf'. Doch genug: nicht allein widerspricht das Gedicht 96 ff. dem Gedichte 1—93, sondern dieses ist für jenes gar nicht vorhanden, kein in diesem angesponnener Gedanke wird dort ausgesponnen: es ist als ob der Verfasser der jämmerlichen Flickverse 94 f. ausriefe 'ein ander Bild!'. Und er hat Recht. Ist die Devise dieses neuen Bildes ohne allen Zweifel: 'sie taugen alle Nichts, aber wir sind so verblendet es nicht zu merken', so könnte für das erste der ebenfalls simonideische Spruch (fr. 6)

γυναικὸς οὐδὲν χρῆμ' ἀνὴρ λήίζεται
ἐσθλῆς ἄμεινον οὐδὲ ῥίγιον κακῆς

als Motto dienen. Dort ist das Weib, jedes und immer, das gröfste Uebel der Welt, hier giebt es beste und unbedingt beglückende Weiber, und es wird nicht einmal gesagt, dass sie seltener seien als die schlechten. Kann das ein Dichter nicht

in einem Athem sagen, so kann er es an verschiedenen Stellen, unter verschiedenen Gesichtspunkten, in verschiedenem Zusammenhange sagen.

Es fehlt uns nicht weniger als Alles um uns eine Vorstellung davon zu bilden, ob die ἴαμβοι des Simonides, welche vermuthlich die alexandrinischen Gelehrten in Bücher getheilt hatten, so kleine Gedichte waren, wie die hier erhaltenen zwei, ob der Redactor dieser Stücke vorn und hinten vieles als für den Leser unbrauchbar weggeschnitten hatte. Das zweite Gedicht hat jedesfalls durch die Einordnung etwas am Anfang verloren, auf das der Vers 96

Ζεῦς γὰρ μέγιστον τοῦτ' ἐποίησεν κακόν

Bezug nimmt und auch die Hinweisung auf den trojanischen Krieg am Schluss nimmt sich so skizzenhaft aus, dass man versucht sein könnte, das Erhaltene als eine Einlage eines gröfseren Ganzen anzusehen, in welchem an der Hand der Mythen das Weib geschildert gewesen sein könnte. Das erste hat, wie es bei Stobäos vorliegt, keinen nur leidlich verständlichen Anfang. Mich wenigstens überzeugt keine der Vermuthungen, mit denen man den Versen

χωρὶς γυναικὸς θεὸς ἐποίησεν νόον
τὰ πρῶτα· τὴν μὲν ἐξ ὑὸς τανύτριχος

zu helfen versucht hat. Sollte da nicht etwas Aehnliches gestanden haben wie das, was Augustinus in einer Predigt dem alten Cato in den Mund legt *si absque femina esset mundus, conversatio nostra absque diis non esset*, oder eine nach der Meinung des Redactors für den Leser uninteressante Erzählung wie Vater Zeus auf den schlechten Gedanken gekommen sei, mit dem Schwein den Anfang zu machen? Und da sich das nicht glatt wegschneiden liefs, so mochte der Verfasser der Verse 41. 42. 94. 95 das Weggeschnittene so gut es gehen wollte ergänzen: sehr viel confuser als diese ist der Gedanke auch nicht 'Gott schuf den νοῦς ohne das Weib anfangs'; und wenn nun dagestanden hatte 'Zeus, als er den Menschen mit der Schöpfung des Weibes ein Geschenk von sehr verschiedenartigem Werth zu machen beschlossen hatte, formte sie aus Thiergestalten', so schnitt er grade soweit fort, dass das Echte 'die eine aus der Sau' so allenfalls, aber doch streng genommen weder grammatisch noch dem Sinne nach in die Fuge passte. Doch, wie gesagt, wir haben kein ausreichendes

Material, um hierüber sicher zu urtheilen. Dass schon Stobäos das ganze Stück, so wie es interpolirt, verkürzt und zusammengeleimt vor uns liegt, gefunden hat, darf wohl vermuthet werden, um so mehr als der erste gnomische Theil der hesiodischen Erga ziemlich früh, jedesfalls vor der Entstehung der uns erhaltenen Recension ein ähnliches Schicksal gehabt hat: dafür hat uns Lehrs das Verständniss eröffnet.

Königsberg, Januar 1879. H. JORDAN.