

MICHAEL HILLGRUBER

HOMER IM DIENSTE DES MIMUS
Zur künstlerischen Eigenart der Homeristen

aus: Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 132 (2000) 63–72

© Dr. Rudolf Habelt GmbH, Bonn

HOMER IM DIENSTE DES MIMUS Zur künstlerischen Eigenart der Homeristen

Vor mehr als dreißig Jahren wurde auf dem Gelände der römischen Provinzhauptstadt Virunum im heutigen Kärnten ein Stück Marmor gefunden, auf dessen Vorderseite die folgende Inschrift zu lesen ist:

T(ITUS) FLAVIUS
AELIANUS
HOMERISTA

Norbert Heger, dem die Veröffentlichung des Fundes anvertraut wurde, hat die Form des Steines als die einer kleinen *ara* erkannt und wohl mit Recht vermutet, daß es sich um den Rest eines Weihealtars handelt, auf dem sich der Stifter in eigener Person verewigt hat.¹ Wir erfahren den Namen dieses Mannes und seinen Beruf, und eben diese Berufsangabe in der letzten Zeile der Inschrift läßt aufhorchen: Welche Vorstellung sollen wir uns von der Tätigkeit eines Mannes machen, der sich als *homerista* bezeichnet? Heger betrachtet ihn als einen „Schauspieler, der Szenen aus den homerischen Epen darstellte“,² und damit ist sicher eine richtige, wenn auch nicht in jeder Hinsicht erschöpfende Definition gegeben. Seit den Zeiten Hadrians besaß Virunum ein eigenes Bühnentheater, in dem auch Aelianus sein Publikum gefunden haben wird, und eine Reihe weit verstreuter Texte gestattet es uns, die Art seiner künstlerischen Tätigkeit näher zu beschreiben. Von den Schwierigkeiten, die sich bei einer Auswertung dieser Zeugnisse im einzelnen ergeben, vermitteln die knappen Ausführungen Hegers freilich nur einen unzureichenden Eindruck, und eine zusammenfassende Behandlung des Gegenstandes auf dem aktuellen Stand der Forschung wird auch sonst vermißt. So soll der Inschriftenfund von Virunum hier zum Anlaß genommen werden, den Platz der Homeristen im Kreis der kaiserzeitlichen Unterhaltungskünstler durch eine gründliche Untersuchung der uns zur Verfügung stehenden Quellen möglichst genau zu bestimmen.³

Die wohl bekannteste Stelle in der antiken Literatur, an der uns Homeristen begegnen, findet sich in der *Cena Trimalchionis* des Petron (*Sat.* 59,2–7). Gleich eine ganze Schar dieser Künstler soll dort nach dem Willen des Hausherrn für die nötige Zerstreung der Gäste sorgen: *simus ergo, quod melius est, a primitiis hilares et Homeristas spectemus* (§ 2). Sie kommen mit Schilden und Lanzen bewaffnet herein und beginnen gleich in griechischen Versen zu sprechen, was im Hause Trimalchios als Ausdruck der *insolentia* gewertet wird und den Gastgeber veranlaßt, ein lateinisches Textbuch zur Hand zu nehmen: *intravit factio statim hastisque scuta concrepuit*.⁴ *ipse Trimalchio in pulvino consedit, et cum Homeristae Graecis versibus colloquerentur, ut insolenter solent, ille canora voce Latine legebat librum*

¹ Ein homerista in einer Inschrift aus Noricum, in: *Symmicta philologica Salisburgensia* Georgio Pfligersdorffer sexagenario oblata, Rom 1980, 235–239 (L'Année épigraphique 1982, Nr. 754). Ohne Angabe von Gründen faßt H. Leppin den Stein dagegen als Rest eines Grabaltars auf: „Aelianus war *homerista*. Mit einer *ara* wurde seiner bei Virunum gedacht“ (Histrionen. Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkünstlern im Westen des römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Prinzipats, Bonn 1992, 194).

² Heger (oben Anm. 1) 236.

³ Wichtige Vorarbeiten haben geleistet: A. Calderini, *OMHPIETAI*, *Rendiconti del Reale Istituto Lombardo di scienze e lettere* 44 (1911), 713–723; W. Kroll, *Homeristai*, *RE Suppl.* III (1918), 1158; H. Blümner, *Fahrendes Volk im Altertum* (SB d. Bayer. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Kl. 1918, Nr. 6), München 1918, 5 u. 31 (Anm.); W. Heraeus, *Drei Fragmente eines Grammatikers Ovidius Naso?*, *RhM* 79 (1930), 395–402 u. 405 (Nachtrag zu S. 399); Charlotte Roueché, *Performers and Partisans at Aphrodisias in the Roman and Late Roman Periods* (JRS Monographs 6), London 1993, 15–25; weitere Literatur wird in den folgenden Anmerkungen genannt.

⁴ Für die hier anzusetzende Bedeutung des lateinischen Substantivs *factio* ist eine Grabinschrift aus Arelate zu vergleichen: *dis manibus Primigeni scaenici ex factione Eudoxi* (CIL XII 737 = ILS 5204).

(§ 3).⁵ Vom Inhalt des Spektakels ist nur mit Mühe eine Vorstellung zu gewinnen, da sich Trimalchio in seiner mythologischen Einführung die haarsträubendsten Schnitzer erlaubt.⁶ Offensichtlich versucht er, das Geschehen von der Entführung Helenas bis zum Streit der Griechen um die Waffen Achills zusammenzufassen, um so eine Brücke zum Wahnsinnsanfall des Aias zu schlagen, der Gegenstand der Aufführung sein soll (§§ 4–5). Dann erheben die Homeristen ein lautes Geschrei, und wir erfahren nur noch, daß sich der Darsteller des rasenden Aias, statt auf eine Schafherde loszugehen, an einem helm-bewehrten Kalb vergreift, das von der Dienerschaft gerade auf einem schweren Silbertablett hereingetragen wird: *secutus est Ajax strictoque gladio, tanquam insaniret, concidit, ac modo versa modo supina gesticulatus mucrone frustra collegit mirantibusque vitulum partitus est* (§ 7).⁷

Das Bemühen Petrons, seiner Erzählung vom Gastmahl des Trimalchio eine satirische Färbung zu verleihen, hat auch im Kapitel über die Homeristen deutliche Spuren hinterlassen. Der eingebildete Gastgeber glaubt den Teilnehmern des Symposions beim Verständnis der *fabula* auf die Sprünge helfen zu müssen, obwohl er nicht in der Lage ist, auch nur die einfachsten mythologischen Zusammenhänge fehlerfrei wiederzugeben, und die Aufführung selbst nimmt am Ende so groteske Züge an, daß der Hauptdarsteller nicht nur einen Wahnsinnigen spielt, sondern unter Durchbrechung der dramatischen Illusion auch noch eigenhändig für das leibliche Wohl der Gäste sorgt. Angesichts dieser Umstände kann man den Auftritt der Homeristen bei Petron sicher nicht zum alleinigen Maßstab für die Tätigkeit dieser Künstler machen, zumal wir nicht genau wissen, ob ihr Erscheinen bei einem privaten Gastmahl auf einem spontanen Einfall des Romanautors beruht oder einen realen Hintergrund hat.⁸ Als „parodi-

⁵ Bei dem von Trimalchio benutzten Buch handelt es sich sicher nicht um eine lateinische Homerübersetzung, wie man gelegentlich angenommen hat; denn an den zusammenhängenden Vortrag längerer Abschnitte aus *Ilias* und *Odyssee*, den man in einer lateinischen Versübertragung *canora voce* hätte verfolgen können, ist bei Theateraufführungen, die nur lose an homerische Themen anknüpften, schwerlich zu denken. Die von Petron bezeugte Verwendung homerischen Versmaterials durch die Homeristen dürfte vielmehr dadurch erfolgt sein, daß weit über die Epen verstreute Verse und Versteile zu neuen Texten zusammengesetzt wurden, und es war daher ein durchaus naheliegender Gedanke M. L. Wests, einen illustrierten Homer-Cento auf Papyrus (Pap. Oxy. 3001) mit den Auftritten der Homeristen in Verbindung zu bringen (The Oxyrhynchus Papyri 42, 1974, 9; vgl. N. Horsfall, „The Uses of Literacy“ and the *Cena Trimalchionis*: I, Greece & Rome 36, 1989, 80 mit Anm. 59). Andererseits darf man den Anteil der Improvisation bei den Darbietungen der Homeristen sicher nicht unterschätzen. Wenn Trimalchio auf eine lateinische Übersetzung des einführenden Dialoges zurückgreifen konnte, bedeutet das nicht, daß das ganze Stück auf einer festen Textgrundlage beruhte. Mimen-Papyri wie der berühmte Charition-Papyrus (Pap. Oxy. 413) bezeugen die Existenz von Spielkonzepten, die nur den Szenenablauf in groben Zügen festhielten, alles andere aber dem Einfallsreichtum der Schauspieler überließen (dazu H. Wiemken, Der griechische Mimos. Dokumente des antiken Volkstheaters, Bremen 1972, 72–76).

⁶ Zu den Einzelheiten sei auf M. S. Smith, *Petronius. Cena Trimalchionis*, Oxford 1975, 165, verwiesen (vgl. auch Horsfall [oben Anm. 5] 81).

⁷ Der Gebrauch des Verbuns *gesticulari* legt es nahe, die Bedeutung pantomimischer Elemente in dem Auftritt des rasenden Aias nicht zu unterschätzen, zumal die *μαῖνία* dieses Helden durch Lukian (*De salt.* 46) als ein beliebter Gegenstand des Pantomimus bezeugt ist (vgl. G. B. Conte, *The Hidden Author. An Interpretation of Petronius's Satyricon*, Sather Classical Lectures 60, Berkeley 1996, 131f. Anm. 36). Die von C. Panayotakis geäußerte Vermutung, es handle sich um eine rein pantomimische Darbietung, die an die bereits abgeschlossene Aufführung der Homeristen anknüpfe (*Theatrum Arbitri. Theatrical Elements in the Satyricon of Petronius*, Mnemosyne Suppl. 146, Leiden 1995, 89f.), geht jedoch sicher zu weit. Die Ruhepause, die Trimalchio zu seinen Erläuterungen nutzt, markiert offensichtlich nicht das Ende des homeristischen Auftritts, sondern den Beginn des eigentlichen Schauspiels, dem nicht viel mehr als ein einleitendes Gespräch vorangegangen sein dürfte, das die Funktion eines Prologes erfüllte. Nur unter dieser Voraussetzung kann Trimalchio seine Gäste zu Beginn der Inhaltsangabe fragen, welches Stück gerade gespielt werde (*quam fabulam agant*), und nur unter dieser Voraussetzung kann er am Ende seiner Erklärungen sagen, der rasende Aias werde nun gleich für die dramatische Umsetzung des Geschehens sorgen (die Wendung *argumentum explicare* in derselben Bedeutung wie hier auch bei Sueton, *Calig.* 57,4; vgl. Hiltbrunner im ThLL s.v. *explicare*, Bd. V 2, 1732,77–79); die Rolle des Aias hat man sich demnach sicher nicht vom Koch des Hauses (so Panayotakis), sondern von einem der Homeristen ügespielt zu denken.

⁸ R. J. Starr, *Trimalchio's Homeristae*, *Latomus* 46 (1987), 199f., leitet aus dem Umstand, daß uns sonst nur öffentliche Auftritte der Homeristen im Theater bezeugt sind, die These ab, diese hätten bei privaten Symposien grundsätzlich nichts zu suchen gehabt, im Falle Trimalchios aber liege ein geradezu eklatanter Verstoß gegen diese Regel vor, da er die Homeristen nicht nur für das Gastmahl gemietet habe, sondern sie sogar als Teil seines Besitzes präsentiere. Für die Annahme, die *factio Homeristarum* sei Eigentum des Hausherrn, gibt es jedoch entgegen der Behauptung Starrs keinen Anhaltspunkt im Text

stische Darsteller von Szenen aus dem trojanischen Sagenkreise in Dialogform“ wird man sie aufgrund der vorliegenden Erzählung aber wohl doch bezeichnen dürfen.⁹ Es handelt sich um Schauspieler, die in einem Ensemble agieren, und die Entscheidung Petrons, sie ein Stück aufführen zu lassen, das den Wahnsinn des Aias zum Gegenstand hat, legt die Annahme nahe, daß ihr Repertoire nicht auf Szenen aus *Ilias* und *Odysee* beschränkt war, sondern auch Episoden aus dem Umfeld des von Homer Erzählten einschloß. Ferner wird man aus der Tatsache, daß die Homeristen von Trimalchio herbeigeht werden, um für Heiterkeit zu sorgen, den Schluß ziehen dürfen, daß ihre Auftritte auch sonst nicht gerade von tragischem Ernst erfüllt waren. In diesem Punkt wäre vielleicht größere Vorsicht angebracht, wenn wir uns dabei ausschließlich auf die Erzählung Petrons verlassen müßten. Doch werden wir in der Annahme burlesker Elemente in den Stücken der Homeristen auch noch durch eine andere, von Petron ganz unabhängige Quelle bestärkt.

Dabei handelt es sich um das spätantike Glossar des sogenannten Pseudo-Philoxenus, das unter dem Stichwort *Atellani* die folgende Erklärung bietet: σκηνικοί, ἀρχαιολόγοι, βιολόγοι, ὡς δὲ † οβοιδιος ομηριστην δη τοι νυχοροι †.¹⁰ Dem lateinischen Wort für „Atellane-Schauspieler“ stehen hier drei annähernd gleichbedeutende griechische Begriffe gegenüber: die σκηνικοί bezeichnen ganz allgemein die Schauspieler; unter den ἀρχαιολόγοι haben wir uns Bühnenkünstler vorzustellen, „qui ἀρχαῖα, ineptos, scurriles iocos proferunt“,¹¹ und die βιολόγοι, die ihren Namen der „Lebensnähe“ ihrer Kunst verdanken, gehören ebenfalls in die Gruppe der μῦμοι.¹² Dann folgt ein mit ὡς δὲ eingeleiteter Zusatz, der leider korrupt überliefert ist, die Buchstabenfolge ομηριστην aber noch deutlich erkennen läßt und offenbar als Wiedergabe einer fremden Meinung zu verstehen ist, derzufolge auch das Wort Ὀμηριστής soviel wie *Atellanus* bedeuten kann.¹³ Austauschbar sind die beiden Begriffe sicher genausowenig wie die anderen hier angeführten Vokabeln; aber zwischen den Aufführungen der Homeristen und den Possen der Atellane muß es so viele Gemeinsamkeiten gegeben haben, daß man auf den Gedanken kommen konnte, sie zueinander in Beziehung zu setzen, und unsere Kenntnis von der Atellane reicht gerade noch aus, um diesen Schritt nachzuvollziehen. Nach Ausweis der uns überlieferten Titel sind

(das Wort *familia* in § 6 ist nicht etwa auf die Homeristen, sondern auf das Küchenpersonal zu beziehen), und wenn man bedenkt, daß die mit den Homeristen in enger Beziehung stehenden Mimen als Unterhaltungskünstler bei Gastmählern regelmäßig in Erscheinung traten (Plut. *Quaest. conv.* V prooem. p. 673B; VII 8,4 p. 712E; Athen. XI 13 p. 464E; Alciph. *Ep.* III 19,10 etc.), wird man zumindest nicht ausschließen wollen, daß reiche Gastgeber bisweilen auch Homerschauspieler auftreten ließen, um für die gewünschte Abwechslung zu sorgen; einen guten Einblick in die Fülle der hier üblichen Darbietungen gewährt ein Aufsatz von C. P. Jones mit dem beziehungsreichen Titel „Dinner Theater“ in: W. J. Slater (Hg.), *Dining in a Classical Context*, Ann Arbor 1991, 185–198 (189 zu den Homeristen).

⁹ So W. Heraeus, *Die Sprache des Petronius und die Glossen*, Progr. Offenbach 1899, 14 (wieder abgedruckt in: ders., *Kleine Schriften*, Heidelberg 1937, 76).

¹⁰ Text nach M. Laistner, *Philoxeni Glossarium*, in: M. Lindsay et al., *Glossaria Latina*, Bd. 2, Paris 1926, 151 (AT 21).

¹¹ O. Jahn, *Auli Persii Flacci Satirarum liber cum scholiis antiquis*, Leipzig 1843, XC adn. 1; ganz in diesem Sinne ist das Wort auch in einer attischen Inschrift des 2. oder 3. Jh.s n. Chr. aufzufassen (IG II² 2153,7); vgl. L. Robert, *ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΟΣ*, REG 49 (1936), 235–238 (= *Opera Minora Selecta*, Bd. 1, Amsterdam 1969, 671–674); neu hinzugekommen ist jetzt eine Inschrift im Theater von Aphrodisias, die Roueché (oben Anm. 3) publiziert hat: τόπος [ἀρ]χειολόγων (Text 1.3.I).

¹² Vgl. G. J. Theocharidis, *Beiträge zur Geschichte des byzantinischen Profantheaters im IV. und V. Jahrhundert*, hauptsächlich auf Grund der Predigten des Johannes Chrysostomos, Patriarchen von Konstantinopel (Diss. München), Thessaloniki 1940, 78–87; den bei LSJ (Revised Supplement 1996) s.v. βιολόγος gesammelten Belegen sind neben den unten in Anm. 36 zitierten Inschriften aus Tralleis und Ephesos noch eine von Roueché (oben Anm. 3) veröffentlichte Inschrift aus Aphrodisias (Text 1.7) und eine Sarkophag-Inschrift aus dem pamphyliischen Perge hinzuzufügen (zuletzt bei R. Merkelbach / S. Şahin, *Ep. Anat.* 11 [1988] 146 Nr. 86; dazu Jeanne und Louis Robert, *Bull. ép.* 1950, REG 63, Nr. 204); unter bewußter Anspielung auf das Wort βιολόγος spricht Chorikios in seiner *Apologia mimorum* von einer ἐπωνυμία der Mimen, ἦν ἐκ τοῦ τὸν βίον ὑπογράφειν προσαγορεύονται (89 p. 364, 10sq. Foerster/Richtsteig).

¹³ Vgl. Heraeus (oben Anm. 3) 397f., der hinter dem rätselhaften οβοιδιος einen Grammatiker namens Ovidius vermutet und den korrupten Text als eine Übersetzung aus dem Lateinischen verstehen will: ὡς δὲ Ὀβοίδιος ομηριστην δηλοῖ σὺν χοροῖς = ‚ut vero O. (ait), Homeristam cum (suo) choro significat‘, „wobei auch mit der Möglichkeit zu rechnen wäre, dass ‚chorus‘ in der lateinischen Vorlage allgemein = ‚caterva‘ gemeint war“ (402).

Mythenparodien in den literarischen Produktionen dieser Gattung ein beliebtes Thema gewesen,¹⁴ und für Pomponius von Bologna, der in sullanischer Zeit zu ihren führenden Vertretern zählte, ist uns sogar ein *Armorum iudicium* bezeugt, in dem der Wahnsinnsanfall des Aias ebensowenig gefehlt haben dürfte wie in der homeristischen Aufführung bei Petron.¹⁵

Neben dem Hang zur Burleske darf auch das Bemühen um Effekthascherei als kennzeichnend für die Auftritte der Homeristen gelten. So wie der rasende Aias bei Petron durch die schnelle Bewegung seines Schwertes alle Blicke auf sich zieht, haben es auch die anderen Vertreter dieses Berufsstandes darauf angelegt, durch eine möglichst realistische Darstellung von Kampfszenen Aufmerksamkeit zu erregen. Besonders aufschlußreich ist in dieser Hinsicht eine Anekdote in den *᾽Ονειροκριτικά* des Artemidor. Der Autor will durch ein Beispiel erläutern, daß wir im Traum nicht selten die eigene berufliche Tätigkeit auf eine andere, ähnlich gelagerte Tätigkeit übertragen und diesen Prozeß erst wieder rückgängig machen müssen, wenn wir den Sinn des Traumes erkennen wollen. So sei der Chirurg Apollonides¹⁶ durch einen Traum, in dem er sich einbildete, als Homerist zu agieren und viele Menschen zu verwunden, auf eine große Zahl ihm bevorstehender Operationen hingewiesen worden: καὶ γὰρ οἱ ᾽Ομηρισταὶ τιτρώσκουσι μὲν καὶ αἰμάσσουσιν, ἀλλ' οὐκ ἀποκτεῖναί γε βούλονται· οὕτω δὲ καὶ ὁ χειρουργός (4,2 p. 245,21–23 Pack). Das Beispiel erfüllt nur dann seinen Zweck, wenn die Aufführungen der Homeristen im allgemeinen Bewußtsein der Menschen fest mit der spektakulären Darbietung blutiger Kämpfe verbunden waren. Die Annahme, daß dabei echtes Blut geflossen sei, geht jedoch sicher zu weit.¹⁷ Was Chirurgen und Homeristen verbindet, ist lediglich der Umstand, daß beide ohne Tötungsabsicht handeln. Während aber der Arzt mit seinem Skalpell wirklich Hand an den Patienten anlegt, um ihn durch einen operativen Eingriff zu heilen,¹⁸ beruhen bei dem Schauspieler auf der Bühne auch die Verwundungen nur auf Täuschung.

Wie wir dem Roman des Achilleus Tatios entnehmen können, bedienten sich die Homeristen zu diesem Zweck eines Theaterdolches mit zurückweichender Klinge (III 20–21), und da die Titelheldin dem Einsatz einer solchen Waffe ihr Leben verdankt, zeigt uns der Autor sogar in allen Einzelheiten, wie man damit den täuschenden Eindruck einer tödlichen Verletzung hervorrufen konnte. Leukippe befindet sich in der Hand ägyptischer Räuber und gerät in Todesgefahr, als ein Orakel die Forderung erhebt, ein junges Mädchen müsse zu Reinigungszwecken geopfert werden. Glücklicherweise wird die Ausführung der Tat zwei Mitgefangenen übertragen, die sich als Freunde Leukippes erweisen, und denen kommt bei ihren Bemühungen um eine Rettung des Mädchens der Zufall zu Hilfe. Am Tag vor dem Opfer überfallen die Räuber ein vorbeifahrendes Schiff, auf dem sich auch einer von denen befindet, „die die Erzählungen Homers im Theater mimisch darstellen“ (20,4).¹⁹ In höchster Not holt der

¹⁴ Vgl. R. Rieks, *Mimus und Atellane*, in: E. Lefèvre (Hg.), *Das römische Drama*, Darmstadt 1978, 355.

¹⁵ Pomp. Bonon. 9¹ Ribbeck (CRF³ 270f.) = 10sq. Frassinetti (*Atellanae fabulae*, Rom 1967, 25); schon Heraeus (oben Anm. 3) 399 hatte auf dieses Stück des Pomponius aufmerksam gemacht, um das Zeugnis der Philoxenus-Glosse zu stützen; vgl. ferner G. N. Sandy, *Scaenica Petroniana*, TAPhA 104 (1974), 334f.

¹⁶ Für eine Identität dieses Arztes mit dem Methodiker Apollonides von Zypern, der bei Galen als Schüler des Olym-pikos Erwähnung findet (*De meth. med.* 1,7 vol. X p. 54 Kühn), gibt es keine sicheren Anhaltspunkte (vgl. M. Wellmann, *Apollonides* Nr. 33, RE II 1, 1895, 121). Wie verbreitet der Name allein unter den Ärzten des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts war, zeigt eine Grabinschrift aus dem karischen Herakleia an der Salbake, die auf einen jungen Medizinstudenten namens Apollonides gedichtet ist (Steinepigr. aus dem griech. Osten 02/13/01 Merkelbach/Stauber). Ganz fernzuhalten von dem Chirurgen bei Artemidor ist ein Briefpartner des römischen Redners Fronto (*Ad amic.* 1,2 p. 171,12 v.d.H.), der im überlieferten Text als Appius Apollonides erscheint (ΦΡΟΝΤΩΝ ΑΠ. ΑΠΟΛΛΩΝΙΔΗΙ), in Wirklichkeit aber mit einem kaiserlichen Beamten namens P. Aelius Apollonides identisch sein dürfte (vgl. W. Eck, ZPE 91, 1992, 236–242).

¹⁷ In diesem Sinne hatte z.B. Blümner (oben Anm. 3) 5 die Stelle interpretiert („Kampfszenen, . . . bei denen nicht etwa nur mit stumpfen Waffen gefochten wurde, da Verwundungen an der Tagesordnung waren“).

¹⁸ An die „Tätigkeit des Aderlassens“ (Heger [oben Anm. 1] 237 Anm. 5) ist bei Artemidor sicher nicht gedacht, und erst recht läßt sich seinen Ausführungen nicht entnehmen, das Verbum ὀμηρίζεσθαι könne soviel wie „schröpfen“ bedeuten (vgl. Calderini [oben Anm. 3] 721 Anm. 3).

¹⁹ Daß Achilleus bei diesen Worten einen Homeristen vor Augen hat, wird mit Recht allgemein angenommen; denn die Fortsetzung des Textes läßt auf eine Form seiner Auftritte schließen, die der für diese Künstler sonst bezeugten Bühnenpraxis

Mann die mitgeführte Theaterrüstung hervor, die ihm und seinen Reisegefährten wenigstens eine bescheidene Gegenwehr ermöglicht.²⁰ Auf Dauer aber können die Passagiere den Kampf unter diesen Umständen nicht bestehen; das Schiff wird versenkt, und eine Kiste mit den Requisiten des Homerschauspielers gelangt unbemerkt von den Räubern ans Ufer. Die beiden Gefangenen öffnen die Kiste, finden darin ein Kostüm und einen Dolch, dessen Griff eine bewegliche Klinge in sich birgt, und fassen daraufhin den Entschluß, die Ermordung Leukippes nur zum Schein zu vollziehen. Dazu befestigen sie am Bauch des Mädchens einen aus Schaffell zusammengenähten Beutel, der Blut und Eingeweide von Tieren enthält, und bringen dann den Theaterdolch zum Einsatz, der so konstruiert ist, daß er nur den umgebundenen Beutel aufschlitzt, das Mädchen selbst aber unverletzt läßt: ἄν γὰρ ἐρείσῃ τις ἐπί τινος σώματος, φεύγει πρὸς τὴν κόπην ὥσπερ εἰς κολέον· καὶ οἱ μὲν ὄρωντες δοκοῦσι βαπτίζεσθαι τὸν σίδηρον κατὰ τοῦ σώματος, ὁ δὲ εἰς τὸν χηραμὸν τῆς κόπης ἀνέθορεν, μόνην δὲ καταλείπει τὴν αἰχμὴν, ὅσον τὴν πλαστὴν γαστέρα τεμεῖν καὶ τὴν κόπην ἐν χρῶ τοῦ σφαζομένου τυχεῖν· κἂν ἀποσπάσῃ τις τὸν σίδηρον ἐκ τοῦ τραύματος, καταρρεῖ πάλιν ἐκ τοῦ χηραμοῦ τὸ ξίφος ὅσον τῆς κόπης ἀνακουφίζεται τὸ μετέωρον καὶ τὸν αὐτὸν τρόπον τοὺς ὄρωντας ἀπατᾷ· δοκεῖ γὰρ τοσοῦτον ἀναβαίνειν ἐκ τῆς σφαγῆς, ὅσον κάτεισιν ἐκ τῆς μηχανῆς (21,4–5).²¹

Was hier in einer höchst bedrohlichen Situation des realen Lebens als tollkühne Heldentat erscheint, muß im Theater zur gängigen Bühnenpraxis der Homeristen gehört haben. Damit aber erweisen sich deren Auftritte als Teil jenes Spielbetriebes, den wir als „Volkstheater“ im weitesten Sinne des Wortes zu bezeichnen pflegen. Hier, unter den Zauberern und Gauklern, Mimen und Pantomimen, war es zu allen Zeiten üblich, das Publikum mit möglichst spektakulären Aktionen in den Bann zu ziehen, und manche der uns überlieferten Details weisen erstaunliche Ähnlichkeiten mit dem von Achilleus beschriebenen Kunststück der Homeristen auf. So weiß der ins vierte vorchristliche Jahrhundert gehörende Atthidograph Phanodemos zu berichten, ein gewisser Diopeithes aus Lokroi habe das Erbrechen von Wein und Milch simuliert, indem er mit diesen Flüssigkeiten gefüllte Schweinsblasen ausdrückte, die er unter seinem Gewand versteckt hatte (FGrHist 325 F 9), und Athenaios, dem wir

aufs beste entspricht. Wie aber ist der griechische Wortlaut der Umschreibung genau zu verstehen? Die Worte τις . . . τῶν τῶ Ὀμήρου τῷ στόματι δεικνύτων ἐν τοῖς θεάτροις könnten, wären sie richtig überliefert, nur einen Mann bezeichnen, der sich auf den mündlichen Vortrag der homerischen Epen verlegt hat. Gerade auf das gesprochene Wort aber kam es bei den Auftritten der Homeristen nicht an; ihre Aktionen zielten auf eine Befriedigung der visuellen Bedürfnisse des Publikums ab, und so müssen wir das Verbum δεικνύσαι sicher auch an unserer Stelle auf die mimischen Darbietungen eines Schauspielers beziehen (man denke etwa an die spartanischen δεικνύσκειται, deren Name sich von der Inszenierung komischer Possen herleiten dürfte, oder an die προδείκται, die bei Diodor XXXIV/XXXV 34 zusammen mit den μῦμοι in die Schar der θαυμαστοποιῶι eingereiht werden). Das für solche Vorführungen geeignete Mittel aber ist nicht der Mund, sondern der ganze Körper, und so wird man im Text des Achilleus anstelle von τῷ στόματι, das nach den Angaben Vilborgs im Apparat zur Stelle auch früher schon angezweifelt wurde, τῷ σώματι zu schreiben haben. Michael Lurje, dem ich diesen Vorschlag verdanke, verweist zur sprachlichen Absicherung auf eine Stelle in Platons Gesetzen, an der die körperliche Demonstration eines Sachverhalts mit dessen verbaler Erklärung unmittelbar konfrontiert wird: πάλης τοίνυν τὰ μὲν εἶπομεν, ὃ δ' ἐστὶ μέγιστον . . . οὐκ εἰρήκαμεν, οὐδ' ἔστι ῥᾶδιον ἄνευ τοῦ τῷ σώματι δεικνύοντα ἅμα καὶ τῷ λόγῳ φράζειν (VII 814C). Der Vollständigkeit halber sei noch angefügt, daß ein Papyrus, der inzwischen als neuer Textzeuge für den uns interessierenden Abschnitt des Romans hinzugekommen ist (Pap. Robinson Inv.-Nr. 35), der vorgeschlagenen Textänderung nicht im Wege steht; denn wie sich der Veröffentlichung durch W. H. Willis entnehmen läßt, findet sich dort gerade an der entscheidenden Stelle (col. II 19) eine kleine Lücke, die eine Ergänzung zu σ[ώ]ματι ebenso zuläßt wie zu σ[τ]ῶματι (GRBS 31, 1990, 82); Marcelle Laplace, die die von Willis vorgeschlagene Textkonstitution an unserer Stelle mit Recht kritisiert (ZPE 98, 1993, 45), geht auf das hier erörterte Problem nicht ein.

²⁰ Da im Text ausdrücklich davon die Rede ist, daß die Ὀμηρικὴ σκευή mehreren Personen angelegt wird (20,4), müssen wir uns den an Bord befindlichen Homeristen entweder in Begleitung seiner Truppe oder aber zumindest im Besitz der für die ganze Truppe benötigten Requisiten denken; vgl. K. Plepelits, Achilleus Tatiος. Leukippe und Kleitophon (Bibliothek der griechischen Literatur 11), Stuttgart 1980, 239f. (Anm. 106).

²¹ Der Text ist zitiert nach der Ausgabe von J.-Ph. Garnaud (Paris 1990), in der die Lesungen des Kölner Papyrus Inv.-Nr. 901 eine gebührende Berücksichtigung gefunden haben (vgl. A. Henrichs, ZPE 2, 1968, 211–226). W. H. Willis, dem es gelungen ist, den Kölner Papyrus mit den Fragmenten des oben (Anm. 19) erwähnten Robinson-Papyrus zusammenzufügen, hat den gesamten Papyrustext nun noch einmal gesondert ediert: The Robinson-Cologne Papyrus of Achilles Tatiος, GRBS 31 (1990), 73–102; der oben angeführte Passus erscheint dort als Kolumne III 6–15 (S. 83f.).

diese Nachricht verdanken, fügt noch hinzu, auch der „Ethologe“ Noemon sei für dieses Kunststück berühmt gewesen (I 35 p. 20A).²² Auf ähnliche Weise dürfte in einem Theaterstück des Mimographen Catull dafür gesorgt worden sein, daß die Bühne von Blut geradezu überströmte, als die Schauspieler eine Gruppe von Räubern darstellten, die auf der Flucht ins Straucheln geraten; denn wie Sueton berichtet, überboten sich die Akteure bei dieser Gelegenheit gegenseitig darin, Blut zu speien,²³ und wir bedürfteten kaum einer Bestätigung durch Flavius Iosephus, um die Behauptung zu wagen, daß dabei künstliches Blut verspritzt wurde.²⁴

Vor diesem Hintergrund ist es sicher kein Zufall, daß Mimen und Homeristen auch in Papyri und Inschriften des öfteren in einem Atemzug genannt werden. Besondere Aufmerksamkeit verdient in diesem Zusammenhang ein amtliches Schreiben, in dem die städtischen Behörden der ägyptischen Landstadt Euergetis den „Biologen“ Aurelius Euripas und den Homeristen Aurelius Sarapas dazu auffordern, bei dem bevorstehenden Fest zu Ehren des Kronos für die nötige Unterhaltung zu sorgen; wie der Text zeigt, ist es für die beiden sogar schon zur festen Gewohnheit geworden, sich für solche Zwecke gemeinsam engagieren zu lassen: ἔξαιτῆς ἤκατε, καθὼ[ς] ἔθος ὑμῖν ἐστὶν συνπανηγυρίζειν, συνεορτάσοντες ἐν τῇ πατρῷᾳ ἡ[μῶν] ἐορτῇ γενεθλίῳ τοῦ Κρόνου θεοῦ μεγίστου (Pap. Oxy. 1025,10–15).²⁵ Einen weiteren Hinweis auf die enge Zusammengehörigkeit der beiden Künste liefern uns die auf Papyrus erhaltenen Abrechnungen für solche Auftritte; gleich zwei Listen dieser Art sind uns bekannt, in denen ein Mime und ein Homerist unmittelbar aufeinander folgen.²⁶ Sogar die Gage bewegte sich auf ungefähr gleichem Niveau; nicht weniger als 496 Drachmen für den Mimen und 448 Drachmen für den Homeristen sind uns in einer der beiden Listen als Lohnzahlungen bezeugt.²⁷

²² Vgl. W. Kroll, *Ethologos*, RE Suppl. III (1918), 442f.; auf die weitgehenden Übereinstimmungen zwischen dem Täuschungsmanöver des Diopethes und dem Kunstgriff der Homeristen hatte zuerst O. Crusius in seiner Herondas-Ausgabe aufmerksam gemacht (Leipzig ⁵1914, 123).

²³ Es handelt sich um eine Szene aus dem sogenannten Laureolusmimus, der einen Tag vor der Ermordung Caligulas im Beisein des Kaisers in Rom aufgeführt wurde: *Cum in Laureolo mimo, in quo actor propitiens se ruina sanguinem vomit, plures secundarum certatim experimentum artis darent, cruore scaena abundavit* (Suet. *Calig.* 57,4); vgl. hierzu Wiemken (oben Anm. 5) 148f. mit Anm. 44 (S. 243), sowie D. F. Sutton, *Seneca on the Stage* (Mnemosyne Suppl. 96), Leiden 1986, 63–67 („Artificial blood in the Roman theater“).

²⁴ Es verdient Beachtung, daß Iosephus bei seinem Hinweis auf die Verwendung künstlichen Blutes eine andere als die von Sueton beschriebene Szene vor Augen hat; denn er spricht ausdrücklich von der Kreuzigung eines gefangenen Räuberhauptmannes, die in dem fraglichen Mimus dargestellt worden sei, ehe er mit der Bemerkung fortfährt: αἶμά τε ἦν τεχνητὸν πολὺ καὶ περὶ τὸν σταυρωθέντα ἐκκεχυμένον κτλ. (*Ant. Iud.* XIX 94). Man wird die beiden Aussagen aber wohl doch so miteinander verbinden dürfen, daß sowohl in der Flucht- als auch in der Kreuzigungsszene mit dem αἶμα τεχνητὸν operiert wurde. Im übrigen erfahren wir bei Iosephus, daß auch ein am selben Tag aufgeführter Pantomimus, der dem Mythos von der inzestuösen Liebe der Myrrha zu ihrem Vater Kinyras galt, nicht ohne große Mengen künstlichen Blutes auskam. So hatte das Bemühen um eine möglichst effektvolle Darstellung von Mord und Totschlag auch in diese Kunstgattung Einzug gehalten, und wir können gut nachvollziehen, daß Apuleius die Benutzung eines Theaterdolches bei tänzerischen Darstellungen der Philomela, Medea und Klytimestra für selbstverständlich hält (*Apol.* 78); selbst bei der Aufführung von Aias-Tragödien fand ein solches Instrument (wohl seit hellenistischer Zeit) Verwendung: συσπαστὸν τῶν τραγικῶν τι ἐγχειρίδιον ἐκαλεῖτο, ὡς Πολέμων φησί, τὸ συντρέχον ἐν Αἴαντος ὑποκρίσει (Hesych σ 2803.4 = Polemon fr. 95 Preller).

²⁵ Eine kommentierte Ausgabe des Textes findet man bei L. Mitteis / U. Wilcken, *Grundzüge und Chrestomathie der Papyrskunde*, Bd. I 2, Leipzig/Berlin 1912, 572f. (Nr. 493).

²⁶ Pap. Oxy. 519,3–4; 1050,25–26.

²⁷ Pap. Oxy. 519; in Pap. Oxy. 1050 sind die Lohnsummen leider verlorengegangen, ebenso wie in einem Papyrus des Britischen Museums, in dessen Liste ein Homerist, ein Pantomimenregisseur, ein Vorleser und noch ein Homerist erscheinen (Sammelb. griech. Urk. aus Ägypt. IV 7336,26–29). – Die außerordentliche Höhe der Gage veranlaßte Heraeus (oben Anm. 3) 401 zu der plausiblen Annahme, daß die betreffenden Künstler damit als Leiter ganzer Schauspieltruppen bezahlt wurden. Gerade im Mimus wurde das Spiel von einem Hauptakteur dominiert, dem alle anderen Darsteller untergeordnet waren (vgl. Cic. *In Caec. div.* 48), und Gleiches ist auch für die Aufführungen der Homeristen zu vermuten, wenn wir an die Rolle des rasenden Aias in dem bei Petron gespielten Stück zurückdenken. Zumindest gelegentlich ist freilich auch mit Einzelauftritten von Mimen und Homeristen zu rechnen; so rühmt sich der Mime Vitalis in einem ihm in den Mund gelegten Grabepigramm, er habe es verstanden, mehrere Rollen gleichzeitig zu spielen: *fingebam vultus, habitus ac verba loquentum, / ut plures uno crederes ore loqui* (Anth. Lat. I 2² Nr. 664,15sq. Riese = Inscr. Christ. Urb. Rom. Nr. 13655,8).

Schließlich haben die jüngsten Ausgrabungen im karischen Aphrodisias an der Rückseite des örtlichen Theaters die Reste von „Umkleidekabinen“ zutage gefördert, an deren Wänden die auftretenden Künstler mit Namen und Beruf verewigt sind, und auch hier finden wir inmitten von μιολόγοι, ἀρχαιολόγοι und βιολόγοι einen Ὀμηριστής (Text 1.6.I).²⁸ Liegt es nun schon aufgrund dieses papyrologischen und epigraphischen Befundes nahe, die Homeristen selbst als Mimen zu betrachten, die sich auf homerische Motive spezialisiert hatten, so werden wir in dieser Vermutung noch weiter bestärkt, wenn wir bei Chorikios lesen, die Mimen hätten bisweilen auch Krieg gespielt, indem der eine die Rolle des troischen, der andere die des griechischen Heerführers übernahm.²⁹ Hier wird uns ausdrücklich bestätigt, daß die szenische Präsentation homerischer Stoffe zum künstlerischen Programm des Mimos gehörte,³⁰ und wir dürfen sicher sein, daß diejenigen Darsteller, die sich ganz auf dieses eng begrenzte Feld verlegten, schon bald mit einer eigenen Berufsbezeichnung versehen wurden, die dem spezifischen Charakter ihrer Tätigkeit entsprach.

Die Einordnung der Homeristen in die große Schar der Mimen gibt uns nun auch noch die Möglichkeit, die historische Entwicklung dieses Berufsstandes wenigstens in Ansätzen zu verfolgen. Werfen wir hierzu zunächst einen Blick in das *Gelehrtengastmahl* des Athenaios. Im zwölften Kapitel des 14. Buches erfahren wir, daß der Gastgeber der vornehmen Tafelrunde ein begeisterter Homerliebhaber ist, der auch beim Symposion nicht auf die Verse des von ihm verehrten Dichters verzichten möchte und daher bei solchen Gelegenheiten Rhapsoden zu sich nach Hause kommen läßt.³¹ Athenaios betrachtet dies als willkommenen Anlaß, um in bewährter Manier alles auszubreiten, was die ältere Literatur über diese Rezitationskünstler zu berichten weiß, und dabei erfahren wir, daß nach Angaben des hellenistischen Musiktheoretikers Aristokles auch die Rhapsoden als Homeristen bezeichnet werden konnten: ὅτι δ' ἐκαλοῦντο οἱ ῥαψωδοὶ καὶ Ὀμηρισταὶ Ἀριστοκλῆς εἴρηκεν ἐν τῷ περὶ χορῶν (p. 620B = FHG IV 331).³² Tatsächlich hat sich das Wort in dieser Bedeutung bis in die Spätantike erhalten. In der lateinischen Grammatik des Diomedes werden zwei etymologische Ableitungen des Substantivs ῥαψωδία zur Wahl gestellt: entweder es sei παρὰ τὸ ῥάπτειν gesagt (*quod versus in unum volumen velut consuuntur et comprehenduntur*), oder es habe mit dem „Stab“ (ῥάβδος) zu tun, den die Rhapsoden einst bei ihren Vorträgen in den Händen hielten: *quod olim partes Homericæ carminis in theatralibus circulis cum baculo, id est virga, pronuntiabant qui ab eodem Homero dicti Homeristæ* (GrL vol. I p. 484,12–16 Keil). Mehr als eine gelehrte Reminiszenz an einen längst schon nicht mehr üblichen Wortgebrauch scheint sich hinter dieser Stelle allerdings nicht zu verbergen;³³ denn Athenaios setzt seine Ausführungen mit der Bemerkung fort: τοὺς δὲ νῦν Ὀμηριστὰς ὀνομαζομένους πρῶτος εἰς τὰ θεάτρα παρήγαγε Δημήτριος ὁ Φαληρεὺς (fr. 33 Wehrli). Jetzt, das heißt zu Lebzeiten des Athenaios, denkt man also nicht mehr in erster Linie an die Rhapsoden, wenn von den Homeristen die Rede ist. Der Autor

²⁸ Umfassend aufgearbeitet ist der gesamte Inschriftenfund bei Roueché (oben Anm. 3).

²⁹ *Apol. mim.* 78: παίζουσι πόλεμον ἐνίοτε μῖμοι καὶ γίνεται δὴ στρατηγὸς μὲν τις τῶν Τρώων, ἕτερος δὲ τις τῶν Μυρμιδόνων (p. 361,20sq. Foerster/Richtsteig).

³⁰ Vgl. Theocharidis (oben Anm. 12) 87, der das Zeugnis des Chorikios für den von ihm so genannten „mythologischen“ Mimos in Anspruch nimmt; weitere Belege für die Übernahme spezifisch homerischer Motive durch den Mimos fehlen leider.

³¹ Der von Athenaios nur Λαρήνσιος genannte Gastgeber ist wahrscheinlich identisch mit einem römischen Pontifex namens P. Livius Larensis (vgl. PIR² L 297). – Daß Rhapsoden auf den Festen der Reichen und Mächtigen gerngesehene Gäste waren, ist uns durch den Bericht des Chares von Mytilene über die von Alexander dem Großen veranstaltete Massenhochzeit von Susa (Athen. XII 54 p. 538E = FGrHist 125 F 4) und durch eine Anekdote von der Hochzeit des Ptolemaios Philadelphos mit seiner Schwester Arsinoe II. in Plutarchs *Quaestiones convivales* (IX 1,2 p. 736F) bezeugt.

³² Eine moderne Fragmentsammlung des Aristokles fehlt; zu den Anhaltspunkten, die eine Datierung dieses von Athenaios mehrfach zitierten Mannes in die zweite Hälfte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts ermöglichen, vgl. G. Wentzel, Aristokles (Nr. 18), RE II 1 (1895), 936.

³³ In den uns erhaltenen griechischen Etymologien von ῥαψωδός findet das Wort Ὀμηριστής keine Verwendung; vgl. Schol. Pind. *Nem.* 2,1d (vol. III p. 29,19–30,1 Drachmann), Schol. Plat. *Ion* 530A (p. 181 Greene) sowie die dort im Apparat zur Stelle gesammelten Testimonien.

sieht sich vielmehr veranlaßt, den von Aristokles so genannten Homerrezitatoren andere Künstler gegenüberzustellen, die dieselbe Berufsbezeichnung tragen und in der eigenen Gegenwart viel eher mit diesem Namen verbunden werden.³⁴ Nach Lage der Dinge können dies nur unsere Homerschauspieler sein,³⁵ und so stellt sich die Frage, wie wir die Nachricht des Athenaios inhaltlich auszuwerten haben.

Wenn es hier heißt, Demetrios habe die Homeristen erstmals im Theater auftreten lassen, so ist damit sicher nicht die Eingliederung ihrer Darbietungen in die musischen Wettkämpfe der Athener gemeint. Denn einen solchen Platz konnten sich die Mimen (und mit ihnen die Homeristen) erst in der Kaiserzeit erkämpfen.³⁶ Vorher gehörten ihre Auftritte zu den sogenannten ἐπιδείξεις, den konkurrenzlosen Schauveranstaltungen, die am Rande der agonalen Feste stattzufinden pflegten. Ein gutes Beispiel hierfür liefert das im Jahre 125 n. Chr. von I. Claudius Demosthenes organisierte Stadtfest von Oinoanda in Lykien, bei dem drei volle Tage für παραμισθώματα reserviert waren, ἐν οἷς ἔσο[ν]ται καὶ μῆμοι καὶ ἀκροάματα καὶ θεάμα[τα, οἷς ἄ]θλα οὐ κεῖτα[ι] (SEG 38, Nr. 1462 B 44–45).³⁷ Sehr aufschlußreich ist auch die Terminologie eines Festkalenders aus dem dritten nachchristlichen Jahrhundert, von dem uns ein Osloer Papyrus geringe Reste bewahrt hat; dort geht einem ἄγων ποιητῶν eine ἀπόδιξις Ὀμηρι[στῶν] voran (Pap. Osl. III 189,12–13); die Dichter konkurrierten also in einem Wettbewerb, die Homeristen nicht.³⁸ Legen wir diesen Befund zugrunde, kann es für die von Athenaios bezeugte Maßnahme des Demetrios nur eine Erklärung geben: die Homeristen erhielten unter seiner

³⁴ Das ist nicht immer gebührend beachtet worden. So glaubte J. Frei die Aussage des Athenaios auf die Rhapsoden beziehen zu dürfen, deren Auftritte durch Demetrios vom Odeion ins Theater verlegt worden seien (De certaminibus thymelicis, Diss. Basel 1900, 12 u.ö.); in einem Aufsatz seines Lehrers E. Bethe über „Thymeliker und Skeniker“ ist dasselbe zu lesen (Hermes 36, 1901, 597), und noch in der griechischen Literaturgeschichte von A. Lesky heißt es, Demetrios habe „als Regent für Vorträge homerischer Dichtung an den thymelischen Agonen“ gesorgt (Bern ³1971, 776). Mit Recht hatte dagegen schon A. Rzach auf das betonte νῦν im Text des Athenaios aufmerksam gemacht: „Wenn nun hieran die Nachricht angeknüpft wird, daß Demetrios von Phaleron den jetzt sog. Homeristen zuerst Eingang in die Theater verschafft habe . . ., so muß zwischen diesen Homeristen und jenen Rhapsoden ein Unterschied bestanden haben“ (Homeridai, RE VIII 2, 1913, 2146f.*).

³⁵ So schon Kroll (oben Anm. 3) 1158 und Blümner (oben Anm. 3) 5 mit Anm. 10; vgl. ferner Wehrli im Kommentar zu Demetr. fr. 33 (Die Schule des Aristoteles, Heft IV, Basel ²1968, 52); R. Herington, Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition (Sather Classical Lectures 49), Berkeley 1985, 171 (zu Test. 21); Panayotakis (oben Anm. 7) 88. Auf einem Mißverständnis des Textes beruht dagegen die These R. Volkmanns, wonach es sich bei den von Demetrios geförderten Künstlern um „Sänger in Musik gesetzter Homerischer Stücke“ handele (Geschichte und Kritik der Wolfischen Prolegomena zu Homer, Leipzig 1874, 285). Zu dieser Behauptung, die noch bei Rzach (oben Anm. 33) und Heraeus (oben Anm. 3) 400 ihre Spuren hinterlassen hat, war Volkmann nur durch den Umstand angeregt worden, daß Athenaios gleich im Anschluß an seine Bemerkung über die Homeristen von solchen Vertonungen der homerischen Epen (und anderer poetischer Werke) spricht (dazu M. L. West, The Singing of Homer, JHS 101, 1981, 113–129, sowie Herington 180: „The Setting of Homer to Music“). Dabei geht es jedoch gar nicht mehr um die Homeristen, sondern um das Konkurrenzverhältnis der Rhapsoden zu den Kitharöden, die, wie Athenaios unter Berufung auf den Peripatetiker Chamaileon feststellt, bei ihren lyrischen Darbietungen unter anderem auch auf die Werke Homers zurückgriffen: Χαμαιλέων δὲ ἐν τῷ περὶ Στησιχόρου καὶ μελωδηθῆναι φησιν οὐ μόνον τὰ Ὀμήρου, ἀλλὰ καὶ τὰ Ἡσιόδου καὶ Ἀρχιλόχου, ἔτι δὲ Μιμνέρμου καὶ Φωκυλίδου (p. 620C = Chamael. fr. 28 Wehrli). Als irreführend erweist sich damit auch die Verkürzung des Athenaios-Textes im Iliaskommentar des Eustathios: ὁ Φαληρεὺς Δημήτριος, ὃς πρῶτος εἰς θέατρον παρήγαγε, φασί, βραβυδοὺς τοὺς καὶ Ὀμηριστὰς καλουμένους, οἱ ἐμελώδουν τὰ Ὀμήρου καθάπερ ἄλλοι τὰ Ἡσιόδου καὶ Ἀρχιλόχου καὶ ἐτέρων (p. 1360, 39–41).

³⁶ Den wohl wichtigsten Beleg liefert eine Inschrift des späten zweiten oder dritten nachchristlichen Jahrhunderts aus dem kleinasiatischen Tralleis (IGSK 36,1, Nr. 110), die einem „Biologen“ namens Flavius Alexander Oxeadas aus Nikomedia gilt, der auf nicht weniger als 18 Siege in der Provinz Asia und 26 Siege in Lykien und Pamphylien zurückblicken kann (dazu Robert [oben Anm. 11] 244–246 = Op. Min. I 680–682). In enger Beziehung hierzu steht eine Inschrift aus Ephesos, in der ein anderer „Biologe“ wegen seiner vielen Siege geehrt wird (IGSK 14, Nr. 1135), und auch die schon mehrfach erwähnten Inschriften von Aphrodisias lassen deutliche Hinweise auf eine Beteiligung der betreffenden Künstler an Agonen erkennen (dazu Roueché [oben Anm. 3] 23f.).

³⁷ Ausführliche Erläuterungen hierzu bietet die von M. Wörle vorgelegte Erstausgabe der Inschrift: Stadt und Fest im kaiserzeitlichen Kleinasien (Vestigia 39), München 1988, 251–253.

³⁸ Die Herausgeber des Papyrus, S. Eitrem und L. Amundsen, machen auf diesen Unterschied nicht deutlich genug aufmerksam; vgl. aber Jeanne und Louis Robert, Bull. ép. 1983 (REG 96), 184 (zu Nr. 475).

Regentschaft erstmals die Möglichkeit, sich dem Theaterpublikum bei der Abhaltung musischer Agone öffentlich zu präsentieren, ohne selbst an den Wettkämpfen beteiligt zu sein. Nach einer Phase des Niedergangs, die den gesamten Mimos im vierten vorchristlichen Jahrhundert erfaßt hatte und erst nach dem Ende der menandrischen Komödie allmählich überwunden wurde,³⁹ war dies sicher ein wichtiger Schritt auf dem Wege zu größerer Anerkennung.

Gerade die Homeristen sahen sich freilich bei ihrem Bemühen um die Gunst des Publikums einer mächtigen Konkurrenz gegenüber. Die Rhapsoden, die sich von alters her dem künstlerischen Vortrag der homerischen Epen verschrieben hatten und in Athen seit der Zeit der Peisistratiden am Festprogramm der Panathenäen beteiligt waren, behaupteten ihren Platz in den musischen Agonen der Griechen noch weit über die klassische Zeit hinaus. Im dritten vorchristlichen Jahrhundert waren sie beispielsweise bei den Apollonia auf Delos und bei den Soteria in Delphi vertreten;⁴⁰ im ersten vorchristlichen Jahrhundert präsentierten sie sich dem Publikum allein im böotischen Raum an mindestens sieben Festen,⁴¹ und auch in der Kaiserzeit fand ihre Kunst noch eine Fortsetzung.⁴² Als Demetrios den Homeristen erstmals Zugang zu den öffentlichen Theatern verschaffte, war ein Ende der Rhapsodenkunst also noch lange nicht abzusehen, und die Situation wurde noch dadurch verschärft, daß ihre Vertreter längst Mittel und Wege gefunden hatten, um dem Bedürfnis der Menschen nach einer Bühnenwirksamen Präsentation der epischen Erzählung entgegenzukommen. Platon vermittelt uns hiervon in seinem *Ion* ein sehr anschauliches Bild, wenn er ausführt, wie der Rhapsode mit den Personen des Epos, die gerade Gegenstand seiner Rezitation sind, ganz und gar eins wird und dadurch auch die Zuhörer in höchste Erregung versetzt (535B–C). So kann Sokrates sagen, Ion sei Rhapsode und Schauspieler in einer Person,⁴³ und Aristoteles weiß in seiner *Poetik* sogar einen Rhapsoden zu nennen, der Gestik und Mimik in seinen Darbietungen ebenso übertreibt wie mancher schlechte Tragödiendarsteller (26 p. 1462a5–7).⁴⁴ Angesichts dieser Umstände hatten die Homeristen nur eine Chance zur eigenen Entfaltung, wenn es ihnen gelang, sich bei ihren Darbietungen so weit wie möglich von der Vortragskunst der Rhapsoden abzusetzen. Das Ensemblespiel und eine fast unbegrenzte Freiheit im Umgang mit der homerischen Textvorlage schufen dafür die Grundlage, und die heitere Note, die die Homeristen ihrem Bühnenspiel verliehen, stellte zum Ernst der rhapsodischen Auftritte noch einen zusätzlichen Kontrast dar, der seine Wirkung schwerlich verfehlte.

³⁹ Vgl. Wiemken (oben Anm. 5) 36–38.

⁴⁰ Zu den Apollonia auf Delos vgl. IG XI 2, 105,27 und dazu die Erläuterungen von Ph. Bruneau, *Recherches sur les cultes de Délos à l'époque hellénistique et à l'époque impériale*, Paris 1970, 73–75; das epigraphische Material für die musischen Agone an den Soterien von Delphi ist aufgearbeitet bei G. Nachtergaele, *Les Galates en Grèce et les Sôtéria de Delphes. Recherches d'histoire et d'épigraphie hellénistiques*, Brüssel 1977.

⁴¹ Im einzelnen handelt es sich um die Amphiarara in Oropos (IG VII 416,11; 418,6; 419,17; 420,13), die Sarapieia in Tanagra (IG VII 540,5), die Museia in Thespiai (IG VII 1760,17; 1762,4), die Agrionia in Theben (IG VII 2448,5), die Soteria in Akraiphia (IG VII 2727,15), die Charitesia in Orchomenos (IG VII 3195,11; 3196,6; 3197,7) und die Ptoia bei Akraiphia (IG VII 4147,10); zu weiteren Details vgl. Maria Rosa Pallone, *L'epica agonale in età ellenistica*, Orpheus 5 (1984), 156–166.

⁴² Rhapsodenwettkämpfe im zweiten nachchristlichen Jahrhundert bezeugen etwa IG VII 1773,18 und 1776,15sq. (Museia in Thespiai) sowie IG VII 4151,5 (Ptoia bei Akraiphia). – Einen weiteren Beleg für den Fortbestand der Rhapsodenkunst in der Kaiserzeit liefert eine attische Grabinschrift aus dem ersten oder zweiten nachchristlichen Jahrhundert (GVI 1332 Peek), in der sich ein gewisser Nikomedes aus Kos als „Sänger Homers im Theater“ vorstellt (Μουσάων θεράπων, ἄδων (θ)υμέλαισιν Ὀμηρο(ν)); Kaibel (Epigr. Graec. 101) vertrat noch die Auffassung, es handele sich um einen Homeristen, aber das Verbum ἄδειν paßt viel besser zu einem Rhapsoden (vgl. West [oben Anm. 35] 114 Anm. 8), und das Substantiv θυμέλη, dessen Bedeutung nicht immer eindeutig festzulegen ist (dazu St. Schröder, *Plutarchs Schrift De Pythiae oraculis*, BzA 8, Stuttgart 1990, 367f.), läßt sich hier zwanglos auf die Orchestra eines Theaters und die dort ausgetragenen „thymelischen“ Agone beziehen.

⁴³ Plat. *Ion* 536A (σὺ ὁ ῥαψωδὸς καὶ ὑποκριτής); ähnlich 532D (ὕμεῖς οἱ ῥαψωδοὶ καὶ ὑποκριταί).

⁴⁴ Weitere Zeugnisse für die enge Zusammengehörigkeit von Rhapsoden- und Schauspielkunst sind zusammengetragen bei West (oben Anm. 35) 114 Anm. 10; ausführliche Erklärungen dazu bietet Herington (oben Anm. 35) 10–14 u. 51f.

So ließ der Erfolg beim Publikum nicht lange auf sich warten, und die Homeristen stiegen nicht nur zu vielgefragten Unterhaltungskünstlern auf, die in Virunum ebenso gern gesehen waren wie in Ägypten oder Kleinasien,⁴⁵ sondern sie erlangten sogar eine solche Anerkennung, daß ihre Berufsbezeichnung am Ende von römischen Vortragskünstlern, die sich auf das epische Werk des Ennius spezialisiert hatten, in abgewandelter Form übernommen wurde. In seinen *Noctes Atticae* erzählt uns Gellius, wie er den Auftritt eines solchen ἀναγνώστης erlebte, als er zusammen mit dem Rhetor Antonius Iulianus und dessen jugendlichen Freunden die Sommerferien im unteritalischen Puteoli verbrachte (XVIII 5). Iulianus hatte seine Gefährten damals zur Teilnahme an dem Ereignis aufgefordert, indem er sagte: *eamus ... auditum nescio quem istum Ennianistam*, und Gellius fügt noch hinzu: *hoc enim se ille nomine appellari volebat* (5,3).⁴⁶ Da der Künstler als ein nicht ungebildeter Mann eingeführt wird, der die *Annalen* mit geübter und wohlklingender Stimme vorzutragen versteht (5,2), und seine Leistung zumindest von kritischen Hörern danach beurteilt wird, wie gewissenhaft er sich an den Wortlaut des ennianischen Textes hält,⁴⁷ kann es sich nicht um einen Schauspieler handeln, der mit dem Werk des Ennius genauso umgeht wie die Homeristen mit den Epen Homers. Die Rede ist vielmehr von einem Rezitationskünstler, der die öffentliche Präsentation poetischer Werke zu seinem Beruf gemacht hat. Solche Literaturvorträge, bei denen nicht der Autor selbst, sondern ein eigens dafür ausgebildeter Künstler auftritt, hatten sich im ersten vorchristlichen Jahrhundert entwickelt. So wissen wir zum Beispiel, daß die Hirtengedichte Vergils von den Zeitgenossen so begeistert aufgenommen wurden, *ut in scaena quoque per cantores crebro pronuntiarentur* (Don. *Vita Verg.* 26).⁴⁸ Natürlich hatte Vergil sein Werk auch persönlich durch Dichterlesungen bekannt gemacht; aber diese herkömmlichen *recitationes* wurden in besonderen Fällen um Auftritte professioneller Vortragskünstler ergänzt, und gerade für die vergilischen *Bucolica* ist uns bezeugt, daß dafür sogar Mimen engagiert werden konnten.⁴⁹ Als nun im zweiten nachchristlichen Jahrhundert die Enniusbegeisterung einen neuen Höhepunkt erlebte,⁵⁰ wurde diese Form der öffentlichen Autorenlesung auch auf den *alter Homerus* angewendet, und die Berufsbezeichnung der hierfür ausgebildeten Spezialisten klingt sicher nicht zufällig an die unserer Homerschauspieler an. Wer sich als *Ennianista* bezeichnete, trug damit nicht nur zum Ruhm des Ennius, sondern auch zur Ehre der Homeristen bei.

Halle (Saale)

Michael Hillgruber

⁴⁵ Ergänzend zu den bereits angeführten Zeugnissen für die Beliebtheit der Homeristen sei hier noch auf die spätantiken Glossare verwiesen, die unter den Namen des Grammatikers Dositheus gestellt wurden und daher als *Hermeneumata Pseudodositheana* bezeichnet werden; auch dort (Corp. Gloss. Lat. III p. 172,46 u. p. 240,7 Goetz) erscheinen unsere Homerschauspieler unter den Personen, die im kaiserzeitlichen Theater regelmäßig anzutreffen waren (vgl. Heraeus [oben Anm. 3] 399).

⁴⁶ R. J. Starr, *The Ennianista at Puteoli: Gellius 18.5, RhM 132 (1989), 411f.*, schließt aus dem Zusatz des Gellius, daß *Ennianista* keine allgemein übliche Berufsbezeichnung war. Aber Iulianus hätte seine Aufforderung zum Besuch der Veranstaltung kaum in die oben zitierten Worte gekleidet, wenn der Enniusrezitator sich nur selbst so genannt hätte. Die Zusatzbemerkung ist vielmehr als Hinweis auf das gesteigerte Selbstbewußtsein des Künstlers zu werten, der stolz darauf ist, einer so exklusiven Berufsgruppe anzugehören, wie sie die *Ennianistae* darstellten.

⁴⁷ Im Anschluß an den Theaterbesuch moniert Iulianus sogleich einen Fehler in der Rezitation des *Ennianista*, der ihn zu eingehenden philologischen Erörterungen veranlaßt (5,5–11); vgl. hierzu O. Skutsch, *Reading and Interpretations in the Annals, Entretiens sur l'antiquité classique 17 (1971), 17f.*

⁴⁸ Ausführlich behandelt ist diese Nachricht bei K. Quinn, *The Poet and his Audience in the Augustan Age, ANRW II 30,1 (1982), 152–158*; zu vergleichen ist ferner G. Binder, *Öffentliche Autorenlesungen. Zur Kommunikation zwischen römischen Autoren und ihrem Publikum*, in: ders./K. Ehlich (Hgg.), *Kommunikation durch Zeichen und Wort (BAC 23)*, Trier 1995, 271 mit Anm. 24 (S. 319).

⁴⁹ Bei Servius lesen wir zu *Buc.* 6,11: *Dicitur autem ingenti favore a Vergilio esse recitata, adeo ut, cum eam postea Cytheris cantasset in teatro, quam in fine Lycoridam vocat, stupefactus Cicero, cuius esset, requireret* (Comm. in Verg. III 1 p. 66,15–17 Thilo). Zur Person der Cytheris, die es in Rom nicht nur als Mimin zu einiger Berühmtheit brachte, vgl. Leppin (oben Anm. 1) 228f.

⁵⁰ Die Zeugnisse hierzu sind gesammelt bei L. Holford-Strevens, *Aulus Gellius*, London 1988, 156f.

CORRIGENDUM UND ADDENDUM ZU ZPE 132 (2000), 63–72

In dem Petron-Zitat auf S. 64 (*Sat.* 59,7) muß es *frusta* statt *frustra* heißen: der Darsteller des rasenden Aias speißt *Fleischstücke* auf und verteilt sie unter die staunenden Gäste; das Substantiv *vitulum*, das im überlieferten Text als Objekt vor *partitus est* erscheint, ist dort offenbar fehl am Platz und sollte mit K. Müller vor *concidit* eingefügt werden (Petronius. *Satyricon reliquiae*, Stuttgart/Leipzig 41995, S. 54).

Die auf S. 72 behandelten Ausführungen des Gellius über den *Ennianista* in Puteoli (*Noct. Att.* XVIII 5) erweisen sich durch den letzten Satz in § 12 (*sed eadem ipsa post etiam in pervulgatis commentariis scripta offendimus*) als eine literarische Fiktion, die dazu dient, „Exzerptenbündel in Handlung umzusetzen und dabei Zitate aus zweiter Hand als eigene Lesefrüchte auszugeben“ (E. Pöhlmann, Einführung in die Überlieferungsgeschichte und in die Textkritik der antiken Literatur, Bd. 1: Altertum, Darmstadt 1994, 70). An der Existenz von Vortragskünstlern, die sich *Ennianistae* nannten, da sie es zu ihrem Beruf gemacht hatten, Abschnitte aus den *Annalen* des Ennius im Theater zu rezitieren, ist deshalb aber nicht zu zweifeln; denn Gellius mußte sich bei der Ausgestaltung der von ihm ersonnenen Rahmenhandlung an den realen Gegebenheiten der Zeit orientieren, um wenigstens den Anschein der Glaubwürdigkeit zu wahren: „seppure il racconto non rispecchia un singolo fatto reale, la veridicità sostanziale dei dati non va posta in discussione“ (L. Gamberale, *Gli annali di Ennio alla scuola del grammaticus*, RFIC 117, 1989, 50).