

Warum Phemios? (Pl. *Ion* 533b5–c3)¹

Michael M. Pozdnev

St. Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation; m.pozdnev@spbu.ru

For citation: Michael M. Pozdnev. Warum Phemios? (Pl. *Ion* 533b5–c3). *Philologia Classica* 2018, 13(1), 189–195. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu20.2018.115>

In Plato's *Ion*, Socrates refers, among Olympus and Orpheus, to Phemios, “the rhapsode of Ithaca”. The reference seems to be inappropriate. It is meant to support the idea that rhapsodic declamation, though irrational as an interpretative activity, is to some extent an acquired skill, in the same way the other artistic forms are. But Phemios of the *Odyssey* claims (and Plato was well aware of that) his independence of tradition. “The rhapsode of Ithaca” is drastically in conflict with what Plato himself understands under rhapsodic art. So why did the need to mention him arose? The Phemios' case concludes a series of examples representing *inventores primi*, both historic and legendary, of particular arts. It may well be that for rhapsodic declamation no individual inventor was known, and so Plato borrowed one from Homer. Aware of the mismatches and firm in his belief that it was Homer who actually invented the art of poetry (cf. *Ar. Poet.* 1448b34–7; 60a5–6), he subsequently hints that Phemios is a mere fiction, just as his own *Ion* is. It follows that the Phemios example serves to highlight the purely hypothetical nature of the aesthetic theory proposed in the *Dialogue*, and thus to disclaim any possible criticism.

Keywords: *Ion*, Plato, Phemios, Homer, rhapsodes.

ΣΩ. Ἄλλὰ μὴν, ὡς γ' ἐγὼ οἶμαι, οὐδ' ἐν αὐλήσει γε οὐδὲ ἐν κιθαρίσει οὐδὲ ἐν κιθαρωδίᾳ οὐδὲ ἐν ῥαψωδίᾳ οὐδεπώποτ' εἶδες ἄνδρα ὅστις περὶ μὲν Ὀλύμπου δεινός ἐστιν ἐξηγεῖσθαι ἢ περὶ Θρασύρου ἢ περὶ Ὀρφέως ἢ περὶ Φημίου τοῦ Ἰθακησίου ῥαψωδοῦ, περὶ δὲ Ἴωνος τοῦ Ἐφεσίου [ῥαψωδοῦ] ἀπορεῖ καὶ οὐκ ἔχει συμβαλέσθαι ἅ τε εὖ ῥαψωφεῖ καὶ ἄ μὴ.

„Ich denke auch das Aulos- und Zitherspiel und den Gesang zur Zither oder den rhapsodischen Vortrag betreffend sahst du niemals einen Mann, der über Olympos oder Thamyras oder Orpheus oder Phemios, den Rhapsoden von Ithaka, hervorragend urteilen würde, wegen Ion von Ephesos aber in Verlegenheit gebracht wäre und nichts darüber vorzubringen würde, was er gut und was schlecht vorträgt.“

Vieles an diesem Abschnitt mutet sonderbar an.² Die Rhapsodenkunst wird hier den Musikkünsten beigestellt, die professioneller Ausbildung bedürfen. Diesem Beispiel wur-

¹ Diese Studie möchte ich meinem verehrten Kollege und Patron Herrn Prof. Georg Wöhrle dedizieren in der Hoffnung, dass er sich dadurch für seine zukünftigen Schriften zur Kunstproblematik (möge es noch viele geben!) wenigstens teilweise mitinspirieren lässt.

² Sowie an dem Gedankengang des *Ion*-Autors im Ganzen. Daher die wiederholten Versuche, *Ion* zu athetieren (zuletzt: Thesleff 2009, 368), welche jedoch durch die Reminiszenzen an die in diesem Dialog formulierten Theorien in *Phdr.* 244a–245a, R. 601a und explizit in *Leg.* 719c–d paralytisiert werden können.

den zwei andere vorausgeschickt, nämlich die Malerei und die Bildhauerei (532e4–33a5; 533a6–b4, zit. unten), die ebenfalls τέχνηαι sind und die Berufskennntnisse voraussetzen, welche einem Fachmann erlauben, jeden Repräsentanten der Kunst fachmässig zu bewerten. Über solche Fachkenntnisse verfügt Ion nicht, da er eben nur über Homer urteilen kann; die anderen Dichter interessieren ihn kaum; er „schläft einfach ein“, wenn man über sie redet (532b8–c2). Dieses seltsame Bild soll dem Leser beweisen, dass der Rezitierende keine Berufskompetenzen besitzt. Seine Fähigkeiten, nicht anders als die eines Dichters, seien im Prinzip nicht erlernbar, sondern rühren allein von der Gottheit her (534b7–c1). Die Dichter und die Schauspieler seien Instrumente ihrer schöpferischen Tätigkeit. Ion, „Rhapsode und Schauspieler“, wird durch die aus der Gottheit über den Dichter hinaus strahlende magnetische Translationsenergie mitinspiert und übt ihre Anziehungskraft auf die Zuschauer aus (535e9–36a2). Nun muss er als Rhapsode doch über eine Kunst verfügen: Das folgt aus der Beifügung von ῥαψωδία und Musik zu Malerei und Bildhauerei.

Dieses erste Problem ist wohl dadurch zu lösen, dass ein Schauspieler zugleich als Interpret wirkt. Er beherrscht eine Reihe geschulter technischer Kompetenzen, die dem Autor erlauben, ihn mit einem Musiker zu vergleichen (Stimme, Mimik). Das kann man an einem Vorleser aus fachmännischer Perspektive beurteilen. Anders steht es, zumindest laut Platon, mit der Bühneninterpretation, durch welche die ‘Stimme des Autors’ den Zuhörern vermittelt wird.³ Die Fähigkeit, eine Textintention zu vermitteln,⁴ ist sehr individuell und schwer definierbar; darin besteht das Talent eines Vorlesers, welches für Ion *qua* Homer-Exeget kennzeichnend ist (542a3–5: μη τεχνικός εἶ, ἀλλὰ θεία μοῖρα κατεχόμενος ἐξ Ὀμήρου μηδὲν εἰδὼς πολλὰ καὶ καλὰ λέγεις περὶ τοῦ ποιητοῦ). Ein Dichter muss ebenfalls einige technische Fertigkeiten beherrschen (die Versmaße kennen, in der poetischen Formelsprache bewandt sein usw.); denn Dichtung als „ganzes“, will sagen als erlernbare Kunst, gibt es auch (532c8–9: ποιητικὴ γὰρ ποῦ ἐστὶν τὸ ὅλον). Doch als Vermittler des Wissens über die Dinge, über die er dichtet, sei er keinesfalls Künstler, sondern etwa ein automatischer Simultandolmetscher, durch den die Gottheit *ihre* Stimme an die Rezipienten überträgt.⁵

Platon stellt sich also ῥαψωδία als das Vorlesen vor. Spezifisch an dieser Kunst ist, dass sie die Improvisation so gut wie ausschließt. Der Vorgang gleicht einer „Übersetzung“, der äußerst urkundengetreu arbeitet. Darüber sind die modernen Rezitationstheoretiker und Platon einig.⁶ Somit nähern wir uns dem zweiten Problem, das sich nicht so leicht, wie das erste, beheben lässt: Warum wird Phemios, der Sänger im Palast des Odysseus, ῥαψωδός genannt und mit Ion verglichen? Offenbar lag einem uralten Aöden, dessen Typ Phemios repräsentiert, kein Vortragsstoff vor, dem er treu bleiben musste. Er las aus keinem fremden Werk vor. In Bezug auf seine im ersten Gesang der Odyssee geschilderte

³ Sehr im Sinne von Platon drückt es Eckardt (1995) aus: „Dessen [des Schauspielers] Talent, eine Bühnenfigur mit Leben zu erfüllen, unterscheidet sich im Gegenteil ganz grundsätzlich von der Aufgabe eines Hörbuchsprechers, der die Rolle des Erzählers zu übernehmen hat und innerhalb dieser Rolle, handelnden Personen — vor allem dem Autor — Stimme verleiht. [...] Er wird ein sich zurückhaltender Vermittler zwischen Autor und Hörer sein.“

⁴ Vgl. Schürmann 2010, 22: „Um die Vermittlung einer Textintention aber geht es in einer literarischen Lesung viel mehr als um den Wohlklang — eben weil es bei jedem Lesen genau darum geht!“

⁵ Vgl. *Leg.* 719c1–d1; *Symp.* 215c–16b; Flashar 1958, 2–16. Brès 1968, 301–302.

⁶ Hierzu: Spinnen 2010, 53. Auch das Wort „Übersetzung“ wird sowohl von Platon als auch von dem modernen Autor benutzt; vgl. *Ion* 535a6–7: ὑμεῖς αὐτοὶ ῥαψωδοῖσι τὰ τῶν ποιητῶν ἐρμηνεύετε, und B. Spinnen: „Eine schriftliche ‘Nachahmung’ gesprochenen Sprache wird in lebendige Sprache übersetzt. Um diese Übersetzungsleistung zu repräsentieren, muss, ja darf ich nicht übertrieben schauspielern.“

Aufführung (er sang zwar „über die kummervolle Rückkehr der Achäer“: *Od.* 1, 326) wird durch den Mund von Telemachos ein Leitspruch ausgesprochen, an dem sich Homers eigenes Nachdenken erkennen lässt, 353–4: τὴν γὰρ αἰοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ’ ἄνθρωποι, / ἢ τις αἰδόντεσσι νεωτάτη ἀμφιπέληται. („Fürwahr verdient diejenige Erzählung unter den Menschen den größeren Ruhm und Dank, welche als neuste ihnen zu Ohren kommt.“) Diese Regel zitiert Platon im 4. Buch der *Politeia*, als er die kulturpolitischen Leitfäden für die Staatsberater erstellt, *R.* 424b5–c2:

ἀλλὰ παρὰ πάντα αὐτὸ φυλάττωσι, τὸ μὴ νεωτερίζειν περὶ γυμναστικὴν τε καὶ μουσικὴν παρὰ τὴν τάξιν, ἀλλ’ ὡς οἶόν τε μάλιστα φυλάττειν, φοβουμένους ὅταν τις λέγῃ ὡς ‘αἰοιδὴν μᾶλλον ἐπιφρονέουσ’ ἄνθρωποι, / ἢ τις αἰδόντεσσι νεωτάτη ἀμφιπέληται, μὴ πολλάκις τὸν ποιητὴν τις οἶται λέγειν οὐκ ἄσματα νέα ἀλλὰ τρόπον ᾧδῆς νέον, καὶ τοῦτο ἔπειθ’.

„Sie müssen sich vor allem vor den ordnungswidrigen Neuerungen in Gymnastik und Musik in Acht nehmen und die alte Ordnung möglichst unveränderlich bewahren, in der Befürchtung, dass wenn jemand davon spricht, wie ‘ein Gesang von den Menschen besonders gut aufgenommen wird, der als der neueste unter den Singenden umgeht’, dann immer öfter geglaubt wird, der Dichter spreche nicht von dem Gesungenen, sondern von der neuen Sangesweise, und diese wird gebilligt“.

Die Fehler bei der Zitation, sei es Absicht oder ein ‚freudsches Verlesen‘, machen es begreiflicher, wie die Wörter Homers missverstanden werden und damit die musische Ordnung in Gefahr bringen könnten. Platon jedoch versteht sie genau richtig: Das „Neue“ bezieht sich nicht auf die Form, sondern auf den Inhalt. Bei Phemios, der als „Rhapsode“ den Musikern beigelegt ist, handelt es sich also weder um den schauspielerischen bzw. rezitatorischen τρόπον ᾧδῆς, noch um die ursprungstreue Interpretation des Bekannten, sondern geradezu um die Vermittlung des unbekanntes, bisher vollkommen unberührtes Stoffes.

Völlig unangemessen erscheint es, ferner, dass dieser Phemios eine Gilde vertritt, welcher eine τέχνη eigen ist. Denn nicht anders als durch Lernen wird sie zum Besitz eines Sachverständigen. Das folgt unverkennbar aus den anfänglich vorgeführten Beispielen der Rechen- und Heilkunde (531d12–e9) und wird später durch andere Berufe (Wagenlenker, Angler usw.) und explizit durch τῆς τέχνης τὰ λεγόμενα ἢ πραττόμενα καλῶς γινώσκειν (538a6–7) angedeutet. Gewerbe braucht Schulung und alle Gewerbetreibenden (denn selbstverständlich bedeutet „Kunst“ in diesem Kontext nichts anderes als Gewerbe) werden von den Fachleuten ausgebildet. Das kontradiert in notorischer Weise dem homerischen Bild von Phemios. Über alle anderen „Gewerbetreibenden“ (δημιόεργοι, d. i. Ärzte, Weissager, Zimmermänner: *Od.* 17, 383–5) ist der Aöde durch das Beiwort θέσις, „von Gott inspiriert“ emporgehoben. In *Od.* 22, 347–8 sagt Phemios selbst: αὐτοδίδακτος δ’ εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας / παντοίας ἐνέφυσεν („ein Autodidakt bin ich, Gott aber hat mir allfältige Sagen in den Sinn eingeflößt“). Phemios habe sein Gewerbe bei niemandem erlernt. Dies wird durch den auffallenden Neologismus αὐτοδίδακτος beschrieben, der signalisiert, der Kern der Aussage bestehe darin. Die Stelle hat Platon unmöglich ignorieren können. Mithin kann Phemios nicht einen Besitzer der rhapsodischen τέχνη verkörpern. Der Gedanke ist auch ohne das Phemios-Beispiel deutlich genug, Platon braucht diesen Phemios nicht, es sei denn, er lässt mit Absicht den Widerspruch aufkommen, um dadurch etwas zu vermitteln, was er nicht in anderer Form zu vermitteln vermag. Nun worin besteht seine Botschaft?

Betrachten wir zunächst einmal die ganze Vergleichsreihe, die diesen Teil des Dialogs prägt. Als erste kommen die Maler, exemplifiziert durch Polygnot. Die durch den Aufbau des Gesprächs bedingte Analogie teilt ihm denselben Platz unter den Malern zu, den Homer unter den Dichtern eingenommen hat: Ein Fachmann wird sowohl über Polygnot als auch über alle übrigen Maler diskutieren können (532e7–33a1: ἤδη οὖν τινα εἶδες ὅστις περὶ μὲν Πολυγνώτου τοῦ Ἀγλαοφώντος δεινός ἐστιν ἀποφαίνειν ἃ εὖ τε γράφει καὶ ἃ μὴ, περὶ δὲ τῶν ἄλλων γραφῶν ἀδύνατος;). Manche antiken Kunsthistoriker haben geglaubt, dass Polygnot ein wahrer Erfinder der Malerei war (so Theophrast *ap.* Plin. *NH* 7, 205, 9). Es folgt die Bildhauerkunst, deren drei Meister genannt sind, nämlich Daidalos, Epeios und Theodoros von Samos (533a6–b2: ἐν ἀνδριαντοποιίᾳ ἦδη τιν' εἶδες ὅστις περὶ μὲν Δαιδάλου τοῦ Μητίονος ἢ Ἐπειοῦ τοῦ Πανοπέως ἢ Θεοδώρου τοῦ Σαμίου ἢ ἄλλου τινὸς ἀνδριαντοποιοῦ ἑνὸς πέρι δεινός ἐστιν ἐξηγεῖσθαι ἃ εὖ πεποιήκεν, ἐν δὲ τοῖς τῶν ἄλλων ἀνδριαντοποιῶν ἔργοις ἀπορεῖ τε καὶ νυστάζει, οὐκ ἔχων ὅτι εἶπη;). Platon variiert den Vergleich, indem er jetzt mehrere Beispiele vorführt. Doch Daidalos und Epeios sowie ihre berühmten Bildhauer-Meisterwerke gehören in die Sagenwelt. Sehr wenige Statuen gab es in Hellas zu sehen, die man für die Werke der legendären Bildhauer ausgab (von Epeios wohl nur ein Schnitzbild des Hermes in Argos: Paus. 2, 19, 6). Sie treten hier aber vermutlich als uralte πρῶτοι εὐρηταί der Bildhauerkunst hervor (diese wurde in ältester Zeit auf Holz- und Steinschnitzerei eingeschränkt), und werden somit Theodoros, dem die Antike die Erfindung der Gießplastik zuschrieb (Plin. *NH* 35, 152; Paus. 3, 12, 10; 9, 41, 1), konsequentermaßen beigestellt.

Die innere Logik dieser Vergleiche setzt übrigens voraus, dass Homer (der einzige Dichter, welchen Ion zu bewerten vermag) als Erfinder, wenn nicht der Dichtung schlechthin, so doch der kunstgerechten Dichtung wahrgenommen wird (vgl. *Ar. Poet.* 1448b34–7; 60a5–6), und auf jeden Fall als der erste namentlich bekannte Verfasser der Gedichte für Platon gegolten hat (*ib.* 1448b28–9: τῶν μὲν οὖν πρὸ Ὀμήρου οὐδενὸς ἔχομεν εἰπεῖν τοιοῦτον ποίημα). Die kleine Verschiebung der Vergleichsakkente ist keineswegs unharmonisch. Denn den ersten, besonders wenn derjenige Homer ist, vernimmt man auch als den besten.

Abschließend — die Reihe, die am seltsamsten wirkt: Die mythenhaften Gestalten — Olympos, Thamyras, Orpheus, Phemios — und in der Rolle „aller anderen“, ganz plötzlich — Ion. An den vorherigen Beispielen ließ sich allerdings die Tendenz bereits erkennen. All die drei genannten Musiker sind als Archegeten der einschlägigen drei Gattungen (Flötenspiel, Zitherspiel, Gesang zur Zither) zu betrachten. Dass die Griechen in Olympos, Sohn des Marsyas, einen historischen Urheber der Aulos-Musik sahen, wird vielfach bestätigt (u. a. Plat. *Symp.* 215c3). Von Thamyras, *alias* Thamyris (seine in *Il.* 2, 594–600 zusammengefasste Geschichte war Ausgangspunkt für viele Ergänzungen), berichtet Plinius, *NH* 7, 204, 7–8: *cithara sine voce cecinit Thamyris primus*. In der herrschenden Überlieferung ist er κίθαρωδός (vgl. Schol. A in *Il.* 599a; Paus. 4, 33, 7), was nicht verwundert, da im Schiffskatalog seine Kunst ἀοιδή bzw. ἀεῖδειν heißt (595; 598). Orpheus kommt ebenfalls meistens als Kitharode (so bereits bei Pindar, der ihn *P.* 4, 176 φορμυγκτάς ἀοιδᾶν πατήρ nennt), doch manchmal auch als Kitharist vor (Eur. *Bacch.* 561). Folglich wurde die Konstruktion Platons von K. Ziegler zu Recht kritisiert: „Dass er ihn als Kitharoden dem Kitharisten Thamyris entgegenstelle, ist eine unzulässig pressende Interpretation“.⁷ Diese

⁷ Ziegler 1939, 1251.

Willkür ist aber gezwungen: Der Philosoph hält an seinem Schema fest, ihm mangelt es nur an Beispielen.

Beim letzten Glied der Vergleichskette, d. i. bei der Rhapsodenkunst, ist der Mangel durch nichts auszugleichen: Kein Urheber dieser Kunst war dem Autor bekannt. Andererseits kann er offensichtlich weder Hesiod noch Homer als Rhapsoden bezeichnen. Zum Gründer der Rhapsodik wird folglich ein Held der Odyssee, welcher, obgleich er neben Thamyras nicht ganz sonderbar erscheint, in seiner Funktion als Dichter-Sänger den Rhapsoden ungleich ist. Freilich konnte Platon sich darauf berufen, dass Phemios, wie die anderen Technitai, in der Regel gegen Belohnung engagiert wurde (*Od.* 17, 382; 22, 351–2). Doch das macht aus ihm noch keinen reisenden Vorleser. Er gehört nämlich der Gemeinde von Ithaka an, was Platon gerade hervorhebt, und seine Konzert-Reisen sind ebenso schwer vorstellbar, wie die des Demodokos, der für die Gäste des Alkinoos singt.⁸ Seine Erscheinung am Ende der aus Erfindern der Künste bestehenden Beispielkette ist offenbar gekünstelt.

All das verstand Platon nur allzu gut. Dennoch wollte er auf das Phemios-Beispiel keinesfalls verzichten. Warum? Offensichtlich weil ihm sehr daran lag, den Rhapsoden sowie den Dichter *qua* Fachmann, der über technische Fertigkeiten verfügt,⁹ von dem kunstlosen, nur durch göttliche Kraft bewegten Interpreten abzutrennen. Der Verfasser sah jedoch ein, dass das Beispiel dem Leser dieses Mal als gezwungen vorkäme. Folglich hat er die Ungereimtheit durch ein raffiniertes Verfahren geglättet. Er spitzt die Argumentationsfolge auf das Phemios-Beispiel zu. An jener Stelle aber, wo in den vorherigen Beispielen das Kollektiv der übrigen Kunstträger stand, kommt jetzt „Ion von Ephesos“ vor. Die Zufügung des Herkunftsnamens hebt die Parallelität mit dem „ithakesischen Rhapsoden“ nachdrücklich hervor.¹⁰ Was vereinigt aber die beiden außer der vermeintlichen Ausübung derselben Kunst? Ion tritt bei Platon als Sieger hervor und preist sich als einen der größten Spezialisten für Homers Texte. Er kann besser als die maßgeblichen Homerexegeten Metrodor, Stesichoros und Glaukon, ja sogar „besser als alle Menschen“, über den Dichter sprechen (530c8–d1). Dessen ungeachtet ist diese Figur durch kein externes Zeugnis als historisch bekräftigt. Man nahm ihn allerdings als einen archetypischen Homer-Kenner wahr. Synesios führt eine angeblich falsch zitierte Stelle Homers an, die „selbst der Rhapsode Ion“ in den homerischen Gedichten nicht hätte finden können (*Calv. enc.* 19, 27; reproduziert in der *Suda* s. *v. οἶ*). Diese Auffassung stimmt genau mit Platons Absicht überein. Das beispielhafte Heranziehen des Ion von Ephesos wirkt nahezu humorvoll. Die Herkunft sowie der Name des Rhapsoden, der in der Künstler-Analogie den Platz „aller übrigen“ einnimmt, sind charakteristisch. Es wird daher einleuchtend,

⁸ Athenaios (XII 41 [531a–b]) betont, dass die Phäaken, die ihr ganzes Leben „feiernd und trinkend und auf die Rhapsoden und Kitharoden hörend“ verbringen, eine Erdichtung Homers sind (οἷα γὰρ τοὺς Φαίακας Ὀμηρὸς ποιεῖν μεμυθολόγηκεν ἑορτάζοντας καὶ πίνοντας καὶ κιθαρῳδῶν καὶ ῥαψῳδῶν ἀκροωμένους). Sein Gebrauch des Begriffs „Rhapsode“ ist bewusst anachronistisch, und obgleich er wohl Demodokos im Kopf hatte, vermittelt der Plural ῥαψῳδοὶ und die hinzugefügten κιθαρῳδοὶ (welche es außer demselben Demodokos bei Phäaken gar nicht gibt) den Eindruck, er habe es nur des Gleichnisses wegen gebraucht: Wie die mythenhaften Phäaken, so lebte auch der „sidonische König Straton“, um den es sich eigentlich handelt (vgl. Theopomp. FGH I 299).

⁹ Die Kommentatoren, die behaupten, der Rhapsode Ion habe keine fachliche Kompetenz (bspw. Erler 2006, 96), lassen die Phemios-Stelle außer Acht.

¹⁰ Was durch das nach Ἴωνος τοῦ Ἐφεσίου in den Handschriften stehende überflüssige ῥαψῳδοῦ (dittographischer Schreibfehler oder in den Text gelangte Glosse) noch deutlicher wird.

dass Ion eine Sammelfigur darstellt.¹¹ Die für den zeitgenössischen Leser wohl nicht ohnehin feststehende Fiktivität Ions — es gab ja in Griechenland viele Rhapsoden — wird dadurch unmissverständlich angedeutet.

Das ist folglich der Sinn des Phemios-Beispiels. Der Schöpfer Ions kündigt selbst an, dass die Verkörperung des Rhapsodik-Urhebers von der Beweislogik diktiert und als verkörpernde Person daher bewusst ein literarischer Typus gewählt ist. Platon gibt, schließlich, zu verstehen, dass der merkwürdige „Ion von Ephesos“, welcher nur über Homer sprechen und, noch dazu, über seine eigene Tätigkeit nicht vernünftig Rechenschaft ablegen kann, als bloße Fiktion betrachtet werden muss. Gleich wie „der ithakesische Rhapsode Phemios“ dem „realen“ homerischen Bild nicht notwendig entspricht, stimmt Ion mit den realen Rhapsoden nicht unbedingt überein. Er stellt ein Idealbild dar, welches sein Dasein nur innerhalb der kunstphilosophischen Konstruktion Platons hat.¹² Das hat uns also der Philosoph selber bestätigt.

Literaturhinweise

- Brès Y. *La psychologie de Platon*. Paris, P.U.F., 1968.
Eckardt H. *Kleine Einführung in die Kunst des Hörbuchsprechens*. Marburg, Verlag und Studio für Hörbuch-Produktionen 1995, <http://www.mourah.de/print.php?page=1742665676&f=1> (30.04.2018)
Erler M. *Platon*. München, C. H. Beck, 2006.
Flashar H. *Der Dialog Ion als Zeugnis platonischer Philosophie*. Berlin, Akademie-Verlag, 1958.
Nails D. *The People of Plato. A Prosopography of Plato and Other Socratics*. Indianapolis, Hackett, 2002.
Schürmann U. *Vorlesen und Vortragen leicht gemacht*. München, Ernst Reinhardt Verlag, 2010.
Spinnen B. *Auswärtslesen. Mit Literatur in die Schule. Eine Litanei*. St. Pölten — Salzburg, Residenz-Verlag, 2010.
Thesleff H. *Platonic Patterns*. Las Vegas — Zurich — Athens, Parmenides Publishing, 2009.
Vickers M. Alcibiades and Critias in the *Gorgias*: Plato's "Fine Satire". *DHA* 1994, 20, 85–112.
Ziegler K. Orpheus, in: *RE* 18, 1, 1939, 1200–1316.

Received: 24.01.2018

Final version received: 26.03.2018

Почему Фемий? (Pl. *Ion* 533B5–C3)

Михаил Михайлович Позднев

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9; m.pozdnev@spbu.ru

В ряду мастеров искусств Сократ называет «итакийского рапсода Фемия». Гомеровский Фемий плохо годится на предназначенную ему Платоном роль. В ударных и зна-

¹¹ Er wird hierin keine Ausnahme machen. Auch Philebus stellt sehr wahrscheinlich einen fiktiven Charakter dar: Nails 2002, 93; Timaios und Protarchos sind außerhalb der Dialogen Platons nicht bezeugt, und über den ominösen Kallikles kann schwerlich behauptet werden, dass er als eine rein literarische Persönlichkeit ganz beispiellos bleibe („if he were, he would be the only such example in the whole of Plato“: Vickers 1994, 85). Für die Auskunft gebührt mein Dank Herrn Prof. A. L. Verlinsky.

¹² Die Odyssee-Scholien (EHMQR ad 3, 267) beinhalten zwar Bruchstücke der späten mythologischen Reflexion, die Phemios zum Bruder jenes Sängers, den Agamemnon bei seiner Frau hinterlassen hatte, und zum Penelopes Begleiter in ihrer Reise von Sparta nach Ithaka machte. Dennoch niemand versuchte, ihn zu historisieren in der Weise, wie es Demetrios von Phaleron mit dem besagten Hofsänger Agamemnon's getan hat: Er soll nämlich Demodokos von Lakedaimon geheißten, in dem ersten von Menelaos und Odysseus eingerichteten delphischen Agon gewonnen haben und ein Schüler eines gewissen Automedon von Mykene gewesen sein (Eustath. 1, 125 van der Valk).

комых Платону местах «Одиссеи» его хвалят как поэта, повествующего о новом, и сам он утверждает, что ни у кого не учился. Какой же он тогда рапсод? И зачем понадобился философу? Предшествующие ряды составлены из первооткрывателей: Дедала, Эпея и Теодора Самосского считали изобретателями скульптуры (или отдельных ее видов); Олимп изобрел, как думали, авлету, Орфей — кифаристику, Тамира — кифародию (или наоборот). Подмеченная закономерность дает промежуточный вывод: для Платона, как и для его ученика Аристотеля, первым настоящим поэтом был Гомер. *Πρωτος εὐρετής* искусства рапсодов, нужный для того, чтобы отделить в профессии чтеца, а с тем — и в самой поэзии, — постижимое от иррационального, отсутствовал. Платон позаимствовал его из «Одиссеи». Предполагаем, что философ сознательно допускает противоречие, чтобы намекнуть на фиктивность своего главного героя. Изобретателям искусств в цепи сравнений противостоят «все остальные», по схеме: бывает ли скульптор (авлет, кифарист), который о Дедале (Олимпе, Орфее) судить может, а об остальных скульпторах (авлетах, кифаристах) не может? В случае с Фемием на месте «остальных» — Ион. Один собирательный образ сопоставлен с другим. Ион известен только из диалога; современник Платона мог спросить, откуда взялся этот рапсод. Если «итакийский рапсод Фемий» не соответствует гомеровскому персонажу, то и странный «Ион из Эфеса», знающий только Гомера, бессильный понять вещи, о которых так прекрасно рассказывает, не обязан соответствовать реальности: герой существует лишь в пределах гипотетической конструкции автора. Читателю дают понять, что фигура Иона вымышлена. Обезопасив себя таким образом, Платон свободен формулировать свою философию творчества.

Ключевые слова: Ион, Платон, Фемий, Гомер, рапсоды.