

Universitätsbibliothek Wuppertal

Grundfragen der Homerkritik

Cauer, Paul

Leipzig, 1909

Drittes Buch - Der Dichter und sein Werk

Nutzungsrichtlinien Das dem PDF-Dokument zugrunde liegende Digitalisat kann unter Beachtung des Lizenz-/Rechtehinweises genutzt werden. Informationen zum Lizenz-/Rechtehinweis finden Sie in der Titelaufnahme unter dem untenstehenden URN.

Bei Nutzung des Digitalisats bitten wir um eine vollständige Quellenangabe, inklusive Nennung der Universitätsbibliothek Wuppertal als Quelle sowie einer Angabe des URN.

[urn:nbn:de:hbz:468-1-3067](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:468-1-3067)

Drittes Buch.

Der Dichter und sein Werk.

x

Drittes Buch.

Der Richter und sein Werk.

D
Methode
so p
ist, best
sein au
schle wie
V. an der
verste
von, d
Kauf
den, du
ist nicht
de von L
M. S. 2
nicht, der
schon a
ex. die
den Denk
verträgt
in den de
Kamer w
er für ein
er und Ver
nicht möglich
die Richter
die die W
er bei sein
Mittelpunkt
recht, die
er voraus
er ge

Erstes Kapitel.

Die logische Perspektive.

Die Methode der kritischen Behandlung alter Volksepen, der griechischen so gut wie der deutschen, die durch Lachmann begründet ist, besteht im wesentlichen darin, daß in dem überlieferten Texte sachliche Widersprüche aufgespürt und dann die Stücke, welche widersprechende Angaben enthalten oder doch auf widersprechenden Voraussetzungen beruhen, verschiedenen Autoren zugewiesen werden. Bei solchem Verfahren geht man von der Überzeugung aus, daß die epischen Dichter schon der ältesten Zeiten über dasjenige Maß von Klarheit und Konsequenz des Denkens verfügt haben, das man bei einem modernen Schriftsteller wenn auch wohl nicht immer findet, doch zu erwarten berechtigt ist. Der größte von Lachmanns Nachfolgern, Kirchhoff, erklärt ausdrücklich (Od.² S. 252): »Nie können die Besonderheiten der Entwicklungstufe, der eine geistige Schöpfung entsprang, ein Ausnahmeverfahren in der Beurteilung derselben in der Weise begründen, daß sie als den allgemeinen Gesetzen und Formen des menschlichen Denkens aller Zeiten und Bildungstufen nicht unterworfen betrachtet wird. Diese Gesetze haben dieselbe Verbindlichkeit und bieten damit in demselben Grade Anhaltspunkte für das Urteil bei Homer wie bei Thukydides, gelten notwendig als Voraussetzungen für einen jeden Text, der als das Produkt gesetzmäßigen Denkens und Vorstellens aufgefaßt und verstanden werden soll, sind nicht subjektiver sondern objektiver Natur.« In ähnlichem Sinne hatte früher Müllenhoff (Zur Geschichte der Nibelunge Not, S. 4) für das Nibelungenlied den Einwand zurückgewiesen, daß Lachmann bei seiner Kritik durch eine übertriebene Vorstellung von der Vollkommenheit der alten Volkslieder geleitet worden sei. Er verlangte, daß man die Unvollkommenheit des ursprünglichen Epos erst beweise, hielt es aber im voraus für unmöglich, daß dieser Beweis gelänge. Die Ansicht beider Männer hat auch mir

lange Zeit als durchaus richtig gegolten. Allmählich aber sind mir, mit immer wachsender Stärke, Bedenken aufgestiegen, die zunächst mit den Fragen der sogenannten höheren Kritik nichts zu tun hatten, sondern von der Beobachtung einzelner Züge in der alt-epischen Redeweise und Denkart und ihrer Vergleichung mit den Denkgewohnheiten literarisch reiferer Zeiten ausgingen, auch durch verwandte Erscheinungen auf den Gebieten bildender Kunst Anregung erhielten. Schließlich wurde ich zu einer wesentlich geänderten Grundansicht von der logischen Vollkommenheit der ursprünglichen Dichtung geführt, woraus sich ein neuer Maßstab für die Beurteilung der überlieferten Texte ergeben mußte. Um das deutlich zu machen, mögen die Analogien, die mich geleitet haben, im Zusammenhange betrachtet werden.

a. Goethe berichtet in »Dichtung und Wahrheit« (Buch 11), wie er in Straßburg durch aufmerksames Studium des Münsterturmes zu der Erkenntnis gekommen sei, die ihm dann auf Grund der Originalrisse bestätigt wurde, daß auch der eine fertige Turm nicht ganz vollendet ist: »die vier Schnecken setzen viel zu stumpf ab, es hätten darauf noch vier leichte Turmspitzen gesollt, sowie eine höhere auf die Mitte, wo das plumpe Kreuz steht«. Das Element, das den ursprünglichen Plan gestört hat, war hier bloß negativer Art: er wurde infolge äußerer Umstände nicht vollständig durchgeführt. Derselbe Bau aber zeigt auch im eigentlichen Sinne eine Mischung, die bei Kirchen, an denen Generationen geschaffen haben, oft vorgekommen ist, ja vielleicht die Regel war: daß jeder neu eintretende Meister etwas von eigenen Gedanken, gewiß von denen seines Zeitalters hineinarbeitete, so daß heute noch das fertige Bauwerk dem kundigen Betrachter die Geschichte eines allmählichen Entstehens erzählt. Bekannte Beispiele sind weiter die Dome in Xanten und Naumburg. Ein französischer Schriftsteller, der auf die deutsche Schule in der Homerforschung, wie er mit kühner Zusammenfassung sagt, nicht gut zu sprechen ist, vergleicht doch selber die Ilias mit der in mannigfachen Stilarten aufgeführten Kathedrale von Canterbury, die er, während er sein Buch über Homer schrieb, vor Augen hatte, und beweist dadurch, fast wider Willen, daß ihm die Erkenntnis von dem allmählichen Anwachsen des Epos doch zu einer Anschauung geworden ist¹⁾. Alles historisch

1) G. Sortais, Ilios et Iliade (Paris 1892) p. 92.

Erwachsene trägt ein Stück Rechtfertigung in sich selbst und braucht, ob auch die Elemente wunderlich ineinander geschoben sind, doch dem Auge, das Freude sucht, noch nicht wehe zu tun; das geschieht erst da, wo man die Willkür durchfühlt, wenn z. B. ein als Versammlungsraum einer gelehrten Körperschaft gedachter griechischer Tempel zur Aufnahme einer Bildergalerie umprojektiert werden mußte. Plastik und Malerei sind anders gestellt. Daß mehrere Maler an einem Bilde arbeiten, wie es der Königsleutnant den Frankfurter Meistern zumutete, wird nicht allzu oft vorgekommen sein; wo es aber einmal geschehen war, da ist sicher auch die Folge nicht ausgeblieben, daß die Teile des fertigen Gemäldes nicht vollkommen zueinander stimmten. Und insofern wenigstens könnte man auch hier in einem Werke mehrere Hände unterscheiden, als vielleicht der Künstler unterbrochen worden war oder, wo es sich um eine größere Aufgabe handelte, Studien und Entwürfe zusammengefaßt hat, die getrennt entstanden waren und in ihrer endlichen Vereinigung noch nicht alle Spuren ungleicher Voraussetzungen abgestreift haben.

b. Auch durch anderes als die eigne Vorarbeit kann der Künstler gebunden sein. Jeder neue sucht doch von seinen Vorgängern zu lernen, um die Technik, die sie bereits erworben haben, nicht erst neu wieder schaffen zu müssen, und so kann er leicht dahin geraten, die Dinge gar zu sehr mit den Augen seiner Lehrmeister anzusehen und ihre Bilder, nicht die Natur selbst, zum Gegenstand seiner Nachahmung zu machen. Sobald es eine Schule in der Kunst gab, gab es auch ein konventionelles Element, das dem minder Begabten seine Tätigkeit erleichterte, in die Werke aber, die zustande kamen, einen Zug von Starrheit hineinbrachte und das lebendige Verhältnis zur Wirklichkeit störte. Man braucht nur moderne Villen anzusehen, die mitten im Häusermeer einer Großstadt mit Aussichtstürmen und Erkern geschmückt sind, als ob sie auf hoher Bergeswarte lägen und freien Ausblick in eine offene Landschaft gewährten. In Rubens' Kreuzabnahme wird der eine Arm des Toten, der eben vom Holze gelöst ist, in auffallender Weise hochgehalten, eine Fürsorge, die sich aus der Situation des Bildes nicht erklären läßt, dagegen in der Vorführung eines Passionsspieles bei dem lebenden Körper sehr angebracht war. Bei solchen Gelegenheiten hatte man diesen kleinen Zug oft beobachtet, und von da aus ist er in die Darstellungen der Maler, in

die er eigentlich nicht hineingehörte, eingedrungen und lange festgehalten worden. Ein scheinbar ganz schlichtes Werk altgriechischer Plastik ist der Dornauszieher auf dem Kapitol. Man rechnete ihn früher allgemein, und die meisten tun es wohl noch, dem 5. Jahrhundert v. Chr. zu wegen der altertümlich strengen Behandlung des Gesichtes und der Haare. Dazu stimmte aber weder das Genrehafte des Gegenstandes noch der künstlerisch freie Entwurf, der nicht mehr an die Aufstellung vor Wand oder Nische gebunden ist sondern eine Betrachtung von allen Seiten voraussetzt. Seit man erkannt hatte, daß erst Lysipp die Ausnutzung der dritten Dimension in die Bildkunst eingeführt hat, mußte man in der Datierung des Dornausziehers unsicher werden. Und so hat ein norwegischer Gelehrter die Vermutung aufgestellt und geistreich begründet, daß er im letzten Jahrhundert v. Chr. entstanden sei, in einer Zeit, welche volle Herrschaft über die künstlerischen Darstellungsmittel mit der Lust am Archaisieren verband²⁾. Es kann mir nicht einfallen, in einer Frage, die von den Fachmännern so verschieden beantwortet wird, Partei nehmen zu wollen. Die Aubertsche Hypothese soll hier nur als Beispiel dienen für eine Problemstellung, die in der bildenden Kunst fast überall möglich und oft notwendig ist: wie sich in einem Werke, das als Einheit vor uns steht, überlieferte Auffassung und neues Wollen miteinander mischen. Wenn Lüsckcke den Dornauszieher für eine »stilistisch interpolierte Kopie eines Originals aus dem 5. Jahrhundert« erklärte, so wollte er damit sagen, der künstlerische Grundgedanke sei alt, nur in der hier erhaltenen Bearbeitung habe spätere Darstellungsweise mitgewirkt; Aubert selbst hält umgekehrt den Grundgedanken für neu und sieht in den altertümlichen Elementen einen Zusatz des Künstlers. Damit ist ein Gegensatz der Möglichkeiten bezeichnet, der uns auch in der Poesie und im besonderen bei Homer begegnen kann.

c. Ein Künstler, der dem Stile seiner Zeit folgend Züge von einer bestimmten Art die Natur zu sehen in die Wiederholung eines gegebenen Vorbildes einarbeitet, braucht davon selbst nichts zu wissen; es könnte sein, daß auf diese Weise in sein Werk eine Unstimmigkeit hereinkommt, die er nicht bemerkt hat. Ist es auch denkbar, daß ein Künstler, sei es bei solcher Aufgabe

2) Andreas Aubert, Der Dornauszieher auf dem Kapitol und die Kunstarchäologie. Zeitschr. für bildende Kunst, 1904.

oder bei einer anderen, mit vollem Bewußtsein einen Widerspruch zuläßt?

Eckermann erzählt, Goethe habe ihm einmal (Bd. III, 18. April 1827) eine Landschaft von Rubens vorgelegt und ihn zunächst aufgefordert zu sagen, was er auf dem Bilde sehe. Mit der gegebenen Schilderung sei er dann zwar einverstanden gewesen, habe aber gemeint, die Hauptsache fehle noch; es komme darauf an, von welcher Seite die Figuren in der Landschaft beleuchtet seien. »Sie haben das Licht«, sagte Eckermann, »auf der uns zugekehrten Seite und werfen die Schatten in das Bild hinein. Besonders die nach Hause gehenden Feldarbeiter im Vordergrund sind sehr im Hellen, welches einen trefflichen Effekt tut.« Goethe machte ihn dann weiter darauf aufmerksam, wie diese schöne Wirkung dadurch hervorgebracht sei, daß die hellen Gestalten auf einem dunkeln Grunde erscheinen. Und nun bemerkte Eckermann mit Erstaunen, daß der dunkle Grund, von dem sich die hellbeleuchteten Menschen abheben, durch den mächtigen Schatten gebildet werde, den eine große Baumgruppe nach vorn werfe, dem Beschauer entgegen, während der Schatten von den Figuren in das Bild hinein falle. »Da haben wir ja«, rief er aus, »das Licht von zwei entgegengesetzten Seiten, welches aber ja gegen alle Natur ist.« Lächelnd erwiderte Goethe: »Das ist es eben, wodurch Rubens sich groß erweist und an den Tag legt, daß er mit freiem Geiste über der Natur steht und sie seinen höhern Zwecken gemäß traktiert. Das doppelte Licht ist allerdings gewaltsam, und Sie können immerhin sagen, es sei gegen die Natur. Allein wenn es gegen die Natur ist, so sage ich zugleich, es sei höher als die Natur, so sage ich, es sei der kühne Griff des Meisters, wodurch er auf geniale Weise an den Tag legt, daß die Kunst der natürlichen Notwendigkeit nicht durchaus unterworfen ist, sondern ihre eigenen Gesetze hat.« — Die wertvollen Aufklärungen, die sich im Gespräche weiter anschlossen, mag man an Ort und Stelle nachlesen; das Entscheidende liegt in den angeführten Worten. Allerdings wurde mir von Düsseldorfer Freunden, denen ich eine aus Florenz mitgebrachte Photographie des Bildes zeigte³⁾, sogleich eingewendet: da habe Rubens ältere Studien in einer etwas leichten Weise komponiert. Als ich aber weiter fragte, ob es nicht auch

³⁾ Il ritorno dei campi, in Palazzo Pitti.

ohne solchen Anlaß vorkomme, daß ein Künstler von der Natur, die er doch darstellen wolle, mit Bewußtsein abweiche und einzelne Teile eines Ganzen so bilde, wie er selber sie nie gesehen habe oder wie sie in solcher Vereinigung nicht bestehen könnten, da antwortete einer von ihnen, selbst ein bedeutender Maler, den, wer ihn kennt, aus dieser Antwort erkennen wird: »Man darf schon einmal stehlen, man darf sich nur nicht ertappen lassen.« Damit war denn doch, wenn auch in anderem Sinne, Goethe gerechtfertigt, und zugleich verständlich gemacht daß die Künstler selbst nicht sehr geneigt sein würden ein Suchen nach Beispielen dieser Art zu unterstützen.

Ein solches aus antiker Kunst, das dem bei Rubens beobachteten nahe verwandt ist, scheint ein Mosaik im Lateran zu bieten, in dem der ungefegte Boden eines Eßzimmers mit Hühnerklauen, Muscheln, Brotrinden dargestellt ist, und zwar so, daß die einzelnen Stücke nach verschiedenen Seiten den Schatten werfen. Der kundige Archäologe, unter dessen Führung ich das Museum besuchte, erklärte die Ungleichmäßigkeit mit der Vermutung, daß das Bild beim Transport auseinandergenommen und dann falsch wieder zusammengesetzt worden sei. Aber könnte nicht der Maler mit Absicht den Schatten jedesmal auf der Seite beigefügt haben, wo er am besten mitwirkte die Form plastisch abzuheben? Das wäre dieselbe künstlerische Freiheit, die Erwin Pollack und später Wolfgang Passow in der Behandlung der Pferde nachgewiesen haben⁴). Die Alten waren gewohnt in der Rennbahn nur nach links herum zu fahren und zu reiten, weil sie die Pferde immer nur so galoppieren ließen, wie es den Tieren von Natur das Bequemere ist, mit Voranwerfen des linken Vorderfußes. Trotzdem sind in antiken Reliefs rennende Pferde ebensowohl im Rechts- wie im Linksgalopp dargestellt, und zwar im Rechtsgalopp vorzugsweise dann, wenn sie von rechts nach links springend erscheinen, also dem Beschauer die linke Seite zukehren. Pollack erklärt dies überzeugend durch Vergleich mit dem Bestreben der Schauspieler, so zu stehen und sich so zu bewegen, daß nicht ein Teil ihrer Glieder den Anblick des übrigen Körpers zudeckt, also, wenn sie nach links sprechen, die rechte Schulter vorzunehmen, und um-

4) Pollack, Hippodromica (Diss. Leipzig 1890) Kap. II. — Passow, Studien zum Parthenon (Philol. Untersuch. 17; 1902).

gekehrt. Passow hat die Beobachtung um einen wesentlichen Zug bereichert, indem er feststellte, daß im Parthenon-Fries »von »69 Pferden, deren Gangart man genau sehen kann, 29 im Kontergalopp gehen: vorn rechts hinten links 14, vorn links hinten »rechts 15«. Also nicht nur um einen ungeschickten und häßlichen Eindruck zu vermeiden, sind die alten Reliefbildner mit Bewußtsein von der ihnen bekannten Wirklichkeit abgewichen, sondern sie haben die strenge Naturwahrheit auch dem Streben nach wirksamer und abwechslungsreicher Darstellung untergeordnet.

d. Aber es gibt Fälle, in denen etwas Ähnliches geschehen ist, ohne daß den Künstler Tradition oder Absicht leitete, wo er vielmehr nur deshalb den genauen Anschluß an die Natur aufgab, weil er die Mittel seiner Kunst nicht vollkommen beherrschte und namentlich noch nicht gelernt hatte die verschiedenen Teile eines Bildes zueinander in das rechte Verhältnis zu setzen. Noch auf der hohen Stufe des Könnens, von der die Gruppe der Tyrannenmörder Zeugnis gibt, vermochte man zwar den Kopf und die äußeren Gliedmaßen in freier Bewegung aufzufassen und wiederzugeben; aber man hatte noch nicht auf den Rumpf geachtet, um auch ihn in derjenigen Verschiebung oder Zusammenpressung zu bilden, die der Haltung des gesamten Körpers entsprach⁵⁾. Vollends wenn wir in die eigentlichen Anfänge zurückgehen, so finden wir nicht bloß bei den Ägyptern, sondern auch in reichlicher Menge auf griechischem Boden Malereien und Reliefdarstellungen, die bei aller Lebendigkeit der Ausführung im einzelnen doch einen großen Fehler haben: der Standpunkt der Betrachtung ist nicht für alle Teile derselbe, es fehlt an Perspektive. Wenn etwa an einer archaischen Relieffigur die Füße seitwärts gestellt sind, während die Brust nach vorn gerichtet, der Kopf wieder im Profil dargestellt ist und in ihm die Augen in voller Breite mandelförmig sitzen, so wird es uns nicht schwer ein so wunderliches Gebilde zu erklären. Es ist ja ganz natürlich, daß der Künstler jeden Körperteil so dargestellt hat, wie es ihm am bequemsten war oder wie er ihn am häufigsten gesehen hatte; die einzelnen Teile zueinander in richtige Beziehung zu bringen hat er noch nicht verstanden. So gibt es alte Zeichnungen und Kupferstiche, auf denen

5) Vgl. Emanuel Löwy, Lysipp und seine Stellung in der griechischen Plastik (1894) S. 49 ff.

die Stücke einer Landschaft, Bäume und Büsche, Häuser und Berge, alle gleich groß dargestellt sind, als ob sie alle gleich weit vom Standpunkte des Betrachters entfernt wären; man hatte eben noch nicht gelernt, die Perspektive, die im Auge unbewußt sich bildet, mit dem Gedanken zu erfassen und in der Nachahmung auszudrücken. Wer entschlossen ist, an menschliche Leistungen aller Völker und Zeiten den gleichen Maßstab anzulegen, mag ja über die tastenden Versuche einer beginnenden Kunst lächeln, wie über die Darstellung von Szenen des menschlichen Lebens in ältesten griechischen Vasenbildern. Doch kann man die Dinge auch anders ansehen, kann sich freuen, wie die Freude am Auffassen und Wiedergeben erwacht und wächst, wie da jede kleine Errungenschaft, indem sie die Lösung einer Aufgabe erleichtert, zu einer neuen und größeren lockt. Unter diesen Aufgaben und diesen Errungenschaften war die Durchführung der Perspektive gewiß nicht die leichteste und nicht die früheste. —

Vier Wege haben wir erkannt, auf denen Anstöße und innere Widersprüche in ein Kunstwerk hineinkommen können; ganz dieselben Erscheinungen wiederholen sich auf dem Gebiete der Poesie und überhaupt der Literatur. Es gibt auch eine Perspektive des Gedankens, die zu beachten den Menschen in der sprechenden Kunst ebensoviel Mühe gemacht haben wird wie die räumliche in der bildenden. Beispiele ihrer Verletzung, die ich hier beibringe, sind nicht neu, sondern zum großen Teil schon von anderen beobachtet worden⁶⁾.

6) Um nachher nicht im einzelnen zitieren zu müssen, nenne ich hier die Hauptfundstätten: E. Buchholz, *Vindiciae carminum Homericorum* I (1885) § 240 f. — Alfred Schöne, *Zu Lessings Emilia Galotti*; *Zeitschr. für deutsche Philologie* 26 (1893). — Jellinek und Kraus, *Widersprüche in Kunstdichtungen*; *Zeitschr. für d. österr. Gymn.* 1893 S. 673 ff. Daran schloß sich eine Polemik zwischen ihnen beiden und Johannes Niejahr, in den Bänden III—V (1896—1898) des *Euphorion*; bei dieser Gelegenheit besprechen Jellinek und Kraus u. a. den Verlust und das Wiederauftauchen von Sancho Pansas Esel, einen lehrreichen Fall bewußter, jedenfalls bewußt gewordener Inkonsequenz (IV 714 ff.). — C. Rothe, *Die Bedeutung der Widersprüche für die Homerische Frage* (Berlin, Progr. des franz. Gymn. 1894) S. 15 f. 22 f. — In größerem Zusammenhang hat Alfred Gercke die Analyse als Grundlage der höheren Kritik behandelt *NJb.* 7 (1904) 1 ff., 84 ff., 185 ff., unter Benutzung reichen Materiales und im einzelnen vielfach mit richtigem Urteil; woran es liegt, daß ihm im

D. Der Schöpfungsbericht der Genesis erzählt in Kapitel 1, daß Gott am vierten der sechs Tage die Lichter gemacht habe an der Veste des Himmels, die Tag und Nacht voneinander scheiden und als Merkzeichen dienen sollten für Zeiträume, Tage und Jahre. Also Tage soll es gegeben haben, ehe die Sonne da war? Das ist freilich unmöglich. Wer sich jedoch daran ärgern wollte, würde der alten, in ihrer Kindlichkeit erhabenen Poesie ebensowenig gerecht werden, wie wenn jemand einzuschärfen sucht der Verfasser des 1. Buches Mose könne nichts sich Widersprechendes geschrieben haben, um so zu dem Schlusse zu gelangen: »Tage« müßten hier andere Zeiträume sein als die durch Auf- und Untergang der Sonne begrenzten, nämlich Schöpfungsperioden. Aus der griechischen Poesie würde Homer Stoff in Menge bieten; aber für dessen Beurteilung soll ja erst eine Grundlage gewonnen werden, so daß er vorläufig beiseite zu lassen ist. Dafür können wir ältere Prosa heranziehen. Herodot wußte (I 140), ὡς οὐ πρότερον θάπτεται ἀνδρὸς Πέρσῃσιν ὁ νέκυς πρὶν ἂν ὑπ' ὄρνιθος ἢ κυνὸς ἐλκυσθῆ. Aber in der warnenden Rede, die er vor Beginn des Feldzuges von 480 dem Artabanos in den Mund legt, läßt er den Perser aus der Rolle fallen, der hier als ein schreckliches Zukunftsbild ausmalt Μαρδόνιον ὑπὸ κυνῶν τε καὶ ὀρνίθων διαφορούμενον ἢ κου ἐν γῆ τῇ Ἀθηναίων ἢ ἐν τῇ Λακεδαιμονίων (VII 40 gegen Ende). Zwei weitere Beispiele aus Herodot habe ich bei anderer Gelegenheit besprochen, als es sich darum handelte den Stil des ungenannten Autors der Ἀθηναίων πολιτεία verständlich zu machen⁷⁾, der nun freilich in dem naiven Mangel an logischer Perspektive weiter geht als sich für den Schüler eines Aristoteles schicken will. Im ganzen dürfen wir ja, entsprechend der Entwicklung der bildenden Kunst, die Fähigkeit, Linien so gegeneinander zu richten, Farben so abzutönen, daß das Ganze aus einem bestimmten Augenpunkte gefaßt erscheint, bei einem einzelnen Schriftsteller um so sicherer erwarten, je höher entwickelt die Literatur zu seiner Zeit bereits ist. Wo sich dann doch Abweichungen von der Regel finden, sind sie Zeichen individueller Schwäche. Dafür mag auch noch ein römischer Vertreter,

ganzen doch kein rechter Fortschritt gelungen ist, suchte ich JbA. 112 (1902) S. 46 ff. kurz zu zeigen. Einzelnes von dort ist hier wieder verwertet, anderes aus Gerckes Sammlung neu herangezogen.

7) Aristoteles' Urteil über die Demokratie. Fleckeisens Jahrb. 145 (1892), S. 590 f.

Livius, genannt werden, der z. B., als er die Stimmung des Senates vor Beginn des zweiten punischen Krieges schildert, als einen der Gründe zur Besorgnis angibt: *cum orbe terrarum bellum gerendum in Italia ac pro moenibus Romanis* (XXI 16, 6), als hätte man damals in Rom gewußt, daß Hannibal die Alpen übersteigen und in Italien einfallen würde.

C. Je reifer die Kunst sprachlicher Darstellung, je gewohnter die Wirkungen durchdachter Anordnung werden, desto eher wird es vorkommen können, daß ein Autor, im Vollgefühl der Herrschaft über die Mittel, sich im einzelnen Fall an die Regel nicht kehrt und einer Wirkung, die er hervorzurufen wünscht, die innere Übereinstimmung opfert. Daß die Ankündigung der Sibylle an Äneas, der Abstieg zum Avernus sei leicht, die Rückkehr schwierig (VI 126 ff.), durch den Verlauf der Wanderung nicht bestätigt wird, hat Gercke richtig beobachtet; auch daß Äneas zum Schluß etwas plötzlich und gar zu kurzer Hand durch die elfenbeinerne Pforte zur Oberwelt entlassen wird. Aber wenn er nun darin den Rest einer älteren Konzeption entdecken will, nach welcher die Traum-pforte noch bei Vergil eine bedeutende Rolle einnehmen und der Rückweg durch Hindernisse führen sollte (S. 15), so heißt das doch es mit dem Dichter gar zu streng nehmen und seine Versprechungen nach dem Maßstabe geschäftlicher Rechtschaffenheit beurteilen. Die schönen Worte der Sibylle:

— — — — *facilis descensus Averno,
noctes atque dies patet atri ianua Ditis;
sed revocare gradum superasque evadere ad auras
hoc opus, hic labor est —*

sind poetische Umschreibung des schlichten Gedankens — der in die Situation hier freilich nicht paßt, aber an sich geeignet war Eindruck zu machen —: »Sterben kann man jederzeit; aber ins Leben zurückzukehren gelingt nur wenigen«. Und daß ein Erzähler das, was er sorgfältig angesponnen und weitergeführt hat, zuletzt, um nicht alle Fäden noch einmal aufnehmen zu müssen, kurz abbricht, ist eine ganz gewöhnliche Erscheinung, beinahe in jedem größeren Roman zu beobachten. Zu meiner Freude urteilt Norden im wesentlichen ebenso; daß Vergil die Inkonvenienzen bei endgültiger Redaktion entfernt haben würde, bezweifelt er sehr entschieden, da die Rede der Sibylle und die vorhergehende des Äneas

mit deutlichem Bezug aufeinander komponiert seien. Demselben Gelehrten verdanken wir den Hinweis auf einen zweiten Fall bewußten Abweichens von der logischen Perspektive. Deiphobus erzählt von seinem Schicksal beim Untergange Trojas; wie man jene Nacht, als das verhängnisvolle Pferd in die Stadt gebracht war, *falsa inter gaudia* (513) zugebracht habe, wisse Äneas. Wenn er nun fortfährt (520 f.): *tum me confectum curis somnoque gravatum infelix habuit thalamus*, so ist auch diese Vorstellung, der erschöpfenden Sorgen, mehr ernst und rührend als in den Zusammenhang der *falsa gaudia* passend. Und ein so überlegt arbeitender Dichter kann das nicht übersehen, er muß es gewollt haben. Neuere haben sich, wo es darauf ankam, dieselbe Freiheit genommen.

Im Verlauf des vorher erwähnten Gespräches mit Goethe warf Eckermann selbst die Frage auf, ob sich nicht »ähnliche kühne »Züge künstlerischer Fiktion wie das doppelte Licht von Rubens »in der Literatur finden ließen«, und erhielt zur Antwort eine Stelle aus Shakespeares Macbeth. Goethe fand es durchaus berechtigt, »daß der Dichter seine Personen jedesmal das reden läßt, was »eben an dieser Stelle gehörig, wirksam und gut ist, ohne sich »viel und ängstlich zu bekümmern und zu kalkulieren, ob diese »Worte vielleicht mit einer andern Stelle in scheinbaren Widersprach geraten möchten.« Der Verfasser des Faust wußte selbst von diesem Rechte Gebrauch zu machen und erwähnte eine Probe davon einige Monate später wieder gegen Eckermann (Bd. I, 5. Juli 1827): bei dem Trauergesang, den der Chor über Euphorions Ende anstimmt, »fällt er ganz aus der Rolle; er ist früher und »durchgehends antik gehalten oder verleugnet doch nie seine »Mädchennatur, hier aber wird er mit einemmal ernst und hoch »reflektierend und spricht Dinge aus, woran er nie gedacht hat »und auch nie hat denken können«. Goethe freute sich im voraus darauf, was die deutschen Kritiker dazu sagen würden, und bezweifelte, ob sie Freiheit und Kühnheit genug haben könnten darüber hinwegzukommen.

Nicht so ausdrücklich bezeugt, aber doch auch nicht zu bezweifeln ist die bewußte Absicht in der Szene der Braut von Messina, in der die Nachricht von Beatricens Entführung gebracht wird und nun sowohl Isabella wie ihre beiden Söhne sich aufs wunderlichste betragen, und sich so betragen müssen, wenn nicht

der Zusammenhang sofort aufgedeckt und damit die ganze spätere Verwicklung abgeschnitten werden soll. Rothe hat dieses Beispiel hervorgehoben und richtig beurteilt. Auf einen anderen Widerspruch bei Schiller hat zuerst Ludwig Friedländer hingewiesen: in der zweiten Szene von »Wallensteins Lager« wird davon gesprochen, daß die Truppen heute die doppelte Löhnung erhalten haben; nachher aber, in der elften Szene, sagt eben der Trompeter, an den diese Äußerung gerichtet war: »Hat man uns nicht seit vierzig Wochen die Löhnung immer umsonst versprochen?« — was dann in der Verhandlung mit Questenberg durch Buttler bestätigt wird. Soll man hier eine Verschiedenheit des ursprünglichen Planes wittern? Das scheint auch Gercke nicht zu wollen; aber der Anstoß in »Kabale und Liebe«, den er in solchem Sinne verwertet, ist nicht stärker. Das Gespräch zwischen Lady Milford und Ferdinand (II 3) schließt mit der Drohung: »Wehren Sie sich, so gut Sie können; ich lasse alle Minen springen«, ohne daß nachher irgend etwas Nennenswertes unternommen wird. Solange für die Vermutung, daß nach einem früheren Plane die Lady größeren Anteil an den Kibalen haben sollte, jeder weitere Anhalt fehlt, ist es doch das Natürliche, anzunehmen daß der jugendliche Dichter einfach einen wirksamen Szenenschluß haben wollte und sich durch die Sorge, daß man ihn beim Wort nehmen werde, nicht stören ließ. — Für beabsichtigt halte ich auch, abweichend von Schöne, die Verschiedenheit in dem, was Emilia Galotti (II 6) zu ihrer Mutter, und dem, was später (III 5) der Prinz über den Verlauf der Begegnung in der Kirche sagt. Eine unbewußte Inkonsequenz wäre zwar auch bei Lessing nicht unmöglich; aber das andere ist doch wahrscheinlicher. Denn, daß der Autor aus seinem Werke herausguckt, daß er seine Personen Dinge sagen und tun läßt, die von ihrem Standpunkte aus nicht motiviert erscheinen und in Wahrheit nur durch die weiteren Folgen veranlaßt sind, die der Dichter dadurch vorbereiten will, diesen Fehler hat Lessing selbst in der Hamburgischen Dramaturgie (St. 45), wo er die Merope Voltaires mit der italienischen des Maffei vergleicht, scharf gerügt und wohl als erster klar erkannt. Also ist anzunehmen, daß, wo er selbst einen ähnlichen Verstoß zu machen scheint, er mit Bewußtsein und nicht aus Versehen sich über die Regel hinweggesetzt hat.

B. Dies gilt auch da, wo er nicht ganz freiwillig abgewichen ist, sondern weil er durch den Stoff den er sich gewählt hatte

gebunden war. Odoardos furchtbarer Entschluß gibt dem Erklärer ein Rätsel auf; viel ist darüber gesagt und geschrieben worden: zuletzt bleibt doch keine andre Antwort als die, daß hier in der psychologischen Motivierung eine Lücke ist. Lessing mußte auf die Tat des alten Römers hinauskommen, und hatte doch selber die Voraussetzungen geändert, indem er die Handlung aus dem Altertum in moderne Verhältnisse versetzte, an den Hof eines Fürsten, der zwar in seinen Begierden zügellos, doch edleren Regungen durchaus nicht unzugänglich ist. Das römische Mädchen, das der Richter einem Herrn als Sklavin preisgab, war in der Tat wehrlos und hilflos preisgegeben; dasselbe mit bezug auf Emilia glaublich zu machen hat Lessing alle Dialektik des Schmerzes und der Verzweiflung aufgeboten, und hat mit höchster Kunst doch nicht vermocht, dem äußeren Zwange, der für den Dichter bestand, einen inneren für die handelnden Personen entsprechen zu lassen. Von verwandter Art ist im Grunde die vorher erwähnte Entwicklung in der Braut von Messina. Dort war ja die Fabel vom Dichter ersonnen, aber nicht das dramatische Motiv, zu dem sie ein Beispiel geben sollte; das stammte aus dem Ödipus. Mittelbar also war auch Schiller gebunden, und mochte erfahren wie schwer es ist *proprie communia dicere*. Schauspielerische Kunst mag im einen Falle den Anstoß verdecken, im andern ihn mildern; was dann noch an Unebenheit übrig bleibt, braucht dem Zuschauer oder Leser die Freude nicht zu verderben. Im Gegenteil: wer gesehen hat, wie es auch bei unseren Großen Stellen gibt, an denen die Arbeit nicht rein aufgegangen ist, wird um so eher imstande sein, einen Fremden, wo sich bei ihm die sorgsame und gar mühsame Tätigkeit des Dichters verrät, gerechter zu würdigen.

Zum Verständnis Vergils war es ein unerläßlicher, doch nicht der letzte Schritt, zu beobachten, wie er übernommenes episches Gut oft ohne volles Bewußtsein des Sinnes festhält und dadurch die Wirkung selber stört, sei es bei einzelnen Ausdrücken oder bei mehr oder weniger weit reichenden Motiven (vgl. oben S. 335). Den Proben hierfür mag etwa noch das Beiwort *resupinus* hinzugefügt werden, das III 624 Polyphem etwas zur Unzeit erhält und das wohl nur in der Beschreibung des Trunkenen bei Homer (ἀνακλινθεὶς πέσεν ὕπτιος) — oder des Trinkenden bei Euripides? τέγγων γαστέρ' ὕπτια, 326 — seinen Grund gehabt hat, dann aber weiter Anlaß geworden ist, daß Ovid (met. 14, 207) erzählt, der

Unhold habe liegend sein scheußliches Mahl eingenommen. Bemerkenswert ist, daß Vergil gelegentlich auch solche Züge in eine neue und fremdartige Umgebung bringt, die er selbst vorher in anderem und natürlicherem Zusammenhange geschaffen hat, daß er dadurch sozusagen sein eigener Nachahmer wird. Einen Beleg hierfür bietet (in jenem Programm S. 17) die Geschichte des Ausdruckes *uber agri*, der zwar nach homerischem Muster gebildet, aber zunächst (Aen. III 95) richtig gebildet worden ist und erst innerhalb der vergilischen Poesie zu weiterer Nachahmung und damit zu einer völlig umgestaltenden Entwicklung den Anlaß gegeben hat. Auf das Seltsame, daß die Sibylle den Äneas auffordert sein Schwert zu ziehen, während sie doch vorher weiß daß er es gar nicht gebrauchen kann (VI 260—292), hat Ernst Brandes hingewiesen⁸⁾ und es damit erklärt, daß der trojanische Held auch hierin nach dem Muster des Odysseus verfahren muß, der seinerseits (x 535. λ 48) zu sehr bestimmtem Zwecke der Waffe bedarf. Dem widerspricht Norden: Vergil habe hier nicht bloß Homers *véκρια* sondern auch eine *κατάβασις Ἡρακλέους* (Norden S. 160) als Vorbild gehabt, in der dies bereits vorgekommen sei, daß der Held gegen die Gorgo das Schwert zückt und, von Hermes, belehrt wird, *ὅτι κενὸν εἰδωλὸν ἔστιν* (Apollodor II 123). Er habe also nicht ein einzelnes Motiv gedankenlos verwendet, sondern zwei gesonderte Motive verbunden, und nicht einmal ungeschickt verbunden. Denn daß Gespenster das blanke Eisen fürchten, sei alter Glaube; die Sibylle habe also sehr wohl befehlen können *vagina eripe ferrum*, auch wenn sie wußte, daß Äneas von seiner Schärfe keinen Gebrauch werde machen können. Als etwas künstlich bezeichnet Norden selber diesen Zusammenhang; doch wird Vergil dadurch von dem Vorwurfe der Gedankenlosigkeit und des Widerspruches mit sich selbst in der Tat entlastet. Aber nicht in solcher Rechtfertigung manches einzelnen Falles liegt der große Fortschritt, den Norden mit seinem Kommentar und Heinze mit seinem Buch über Vergils »epische Technik« gemacht haben, zumal dabei, wie wir an den Götterszenen sahen, die Haltung leicht allzu apologetisch wird; auch nicht, so verdienstlich dies ist, in der Fülle anderer als homerischer Elemente, die sie im römischen Epos aufzeigen: sondern

8) Brandes, Zum 6. und 8. Buche der Aeneis, Fleckeisens Jahrb. 444 (1890); S. 63.

in der aufmerksamen Betrachtung, die sie der positiven Seite von Vergils Tätigkeit, dem künstlerischen Verarbeiten und sinnvollen Umgestalten zugewendet haben. Ein Beispiel solcher fruchtbaren Analyse bietet die Elpenor-Episode, verglichen mit dem was Vergil daraus gemacht hat. Sein Wunsch war, nichts Wirksames unbenutzt zu lassen; andererseits durfte er den abschließenden Eindruck der prophetischen Rede des Anchises nicht durch den hinterherkommenden Bericht über die Bestattung eines Gefährten abschwächen: so legte er die Erfüllung dieser Pflicht vor den Hinabstieg und übertrug die rührende Klage des Unbeerdigten (VI 363 ff. nach λ 66 ff.) dem Palinurus. Bei dieser Umbildung haben sich allerdings kleine Unverträglichkeiten eingestellt, die doch gegenüber der gewollten und erreichten Schönheit nicht in Betracht kommen und, woran Norden mit Recht erinnert, von antiken Lesern schwerlich auch nur beachtet wurden (S. 345. 177 f.). Daß im ganzen Vergils sechstes Buch eine durchdachtere und geschlossener Komposition ist als das elfte der Odyssee, hat man auch wohl früher nicht verkannt. Und wenn Heinze, um Vergils Überlegenheit in der Anlage von Kampfszenen — »reife Künstlerarbeit neben kindlichem Versuch« (S. 330) — darzutun, das Θ der Ilias zugrunde legt, so hat er sich diesmal die Arbeit etwas leicht gemacht; die τερχομαχία würde ein anderes Bild von homerischem Können auch im Aufbau gegeben haben. Doch der Vergleich wird ebenso an solchen Partien durchgeführt, in denen die Vertretung Homers nicht von vornherein für ihn ungünstig war: den Wettspielen in Aen. V und in Ψ, Nisus und Euryalus neben der Δολώνεια, Dido neben Kalypso. Vergils Kunst wird einen deutschen Leser unserer Zeit nicht leicht beim ersten Bekanntwerden für sich einnehmen; doch in Jahre hindurch gepflegtem Verkehr, mag dieser immerhin von dem kritischen Bemühen um Verständnis ausgehen, erschließt sie was in ihr ist.

A. Wo solche Bemühung auf die Anlage des ganzen Werkes gerichtet ist, muß sie natürlich mit der Tatsache rechnen, daß Vergil selber es nicht zu vollem Abschluß gebracht hat, und mit der Wahrscheinlichkeit, daß er während der Arbeit manches noch an dem Plane geändert habe. So gehört auch Vergil heute zu den Autoren, bei denen Fragen der Komposition gelöst oder wenigstens klar gestellt werden müssen. In der Einleitung wurde Herodot genannt, für den Dahlmann und Kirchhoff aus der überlieferten

Form seines Geschichtswerkes — wie Goethe aus dem Anblick des Münsterturmes — den Schluß gezogen haben, daß die Vollendung durch äußere Ursachen unterbrochen worden ist. In ähnlicher Art wird die Kritik oft ihr Urteil dahin zu sprechen haben, daß in dem scheinbar abgerundeten und glatt verlaufenden Texte eines literarischen Werkes doch Lücken vorhanden sind, die nur von dem erkannt werden können, der sich in den Plan des Ganzen verständnisvoll hineingedacht hat. Wichtiger im allgemeinen und auch fruchtbarer, übrigens von der ersten innerlich kaum zu trennen, ist die positive Aufgabe: das, was wirklich vorhanden ist, seinem Ursprung nach zu erklären und auf seine verschiedenen Quellen zurückzuführen oder, wie in einem Bauwerk, die verschiedenen Hände, die daran gearbeitet haben, und die Gedanken der mitwirkenden Meister zu erkennen.

Verhältnismäßig einfach ist diese Arbeit bei solchen Werken, für welche nicht nur die Einheit des Verfassers im voraus sicher ist, sondern auch feststeht, daß er das Werk in der Form für die Veröffentlichung bestimmt hat, in der wir es kennen. Das trifft z. B. für Goethes *Faust* zu, wo denn die Frage nach dem verschiedenen Ursprung darauf hinausläuft, zu untersuchen, wie sich die Partien des fertigen Werkes auf das Leben des Dichters verteilen und durch welche Erlebnisse und inneren Erfahrungen sie im einzelnen angeregt sind, dies alles aber doch nur Vorarbeit ist für die Hauptfrage: was der Dichter zuerst, was zuletzt mit seinem Werke gewollt habe, wie seine eigne Entwicklung in der dieses Werkes sich kundtue. Auch aus dem *Egmont* läßt sich Ähnliches anführen. Als der Unglückliche nachts im Gefängnis dadurch aus dem Schlaf aufgeschreckt wird, daß Silva, von Gewaffneten begleitet, eintritt, glaubt er zuerst, man wolle ihn ermorden; wie ihm dann das Urteil vorgelesen wird, fährt er auf bei den Worten, daß dem Herzog von Alba auch über die Ritter des goldenen Vließes die Gerichtsbarkeit übertragen sei: offenbar ist er ganz überrascht und weiß nichts von einer vorhergegangenen Gerichtsverhandlung. Und doch sagt nachher Ferdinand zu ihm, er habe in den Akten die einzelnen Anklagepunkte gelesen und dazu *Egmonts* Antworten: »Gut genug, dich zu entschuldigen; nicht triftig genug, dich von der Schuld zu befreien.« Goethe war mit diesem Trauerspiel bereits beschäftigt, als er nach Weimar kam; vollendet hat er es in Italien: so ist es sehr begreiflich, daß sich in manchen Punkten

die Voraussetzungen, auf denen das Drama beruhte, wie die künstlerischen Gedanken, die es verwirklichen sollte, während der Ausführung verschoben haben.

Außergewöhnlich günstige Bedingungen sind der literarischen Analyse da gestellt, wo der Verfasser selbst sich über die Entstehungsweise seines Werkes ausgesprochen hat. An Gerckes methodischen Erörterungen haben deshalb die Beispiele aus Don Carlos einen wesentlichen Anteil. Wenn Schiller bekennt, er habe sich zu lange mit dem Stücke getragen, sei während der Ausarbeitung selbst ein anderer geworden und habe schließlich die zweite Hälfte der ersten so gut es ging anpassen müssen, so ist es nicht übel dies auf Homer anzuwenden (S. 13): »Wie der Marquis Posa jetzt den Don Carlos ganz in Schatten stellt, so haben die Irrfahrten des Odysseus und der Freiermord die Bedeutung der Hadesfahrt getrübt, der Kampf um Ilion den Raub der Helena überwuchert.« Der Vergleich kann sich nützlich erweisen, Aufmerksamkeit zu wecken und Gesichtspunkte zu zeigen; er darf nicht etwa dazu verführen, daß man Unterschiede der Anschauung und des historischen Bewußtseins, die sich auf Generationen und Jahrhunderte verteilen, zu Stufen in der Entwicklung eines einzelnen Menschen zusammendrängt, oder umgekehrt Vorstellungen, die in demselben Kopfe sehr wohl vereinigt sein konnten, der großzügigen Analogie zuliebe auseinander reißt. Der zweiten Gefahr ist Gercke nicht ganz entgangen. Die Erklärung des Widerspruches in bezug auf die Bekanntschaft des Prinzen mit der Handschrift der Königin setzt er gut auseinander; aber er sieht auch Widersprüche, wo keine sind. Daß in zwei Szenen (I 3 und II 8) von der Werbung des Grafen Gomez in ungleichem Tone gesprochen wird, erklärt sich doch wohl ausreichend aus den Personen, die sprechen: dort die Herzogin von Olivarez, hier Prinzessin Eboli selbst. Für beide Stellen einen Unterschied der Entstehungszeit und der Gesamtauffassung, aus der sie hervorgegangen seien, anzunehmen (S. 83) ist hier so wenig Anlaß wie bei den letzten Worten der Königin, die zu der jetzt vorhergehenden Abschiedsszene des Marquis (IV 24) ursprünglich nicht gehört haben sollen. Die geschmacklose Erklärung »*neminem pluris aestimo*« erwähnt Gercke nur, um sie abzulehnen (S. 104); doch auch in der natürlichen Bedeutung, die er mit Recht vorzieht, sind die Worte durchaus geeignet den, der sich dem Tode geweiht hat, aufs tiefste zu

bewegen: der einzige Mann ist er gewesen, den die Königin schätzte. Unerläßlich, ehe Kritik einsetzt, bleibt doch immer die Sorgfalt im Verstehen; und im bereicherten Verständnis liegt dann wieder der beste Lohn der Kritik. Davon bieten unsere beiden Dioskuren auch gemeinsame Beispiele. Im Wallenstein das Element »Goethe« und in Wilhelm Meister den Einfluß Schillers aufzusuchen und zu empfinden ist eine schöne Aufgabe, die trotz des Anhaltes, den der Briefwechsel gewährt, an den trennenden und verbindenden Verstand ernste Forderungen stellt.

Viel schwieriger freilich wird die Arbeit der Kritik, wenn es sich um ein Werk aus alter Zeit handelt, über dessen Entstehung keine Briefe oder sonst literargeschichtliche Notizen vorliegen. Wenn da gewisse Stücke den Zusammenhang stören, so muß gezweifelt werden, ob sie vom Autor selbst aus einer fremden Vorlage bei Gelegenheit der ersten Ausarbeitung aufgenommen oder erst später in sein vollendetes Werk, sei es nun auch wieder von ihm selbst oder von anderen, hineingebracht worden sind. Seit wir gelernt haben an die Möglichkeit zu denken, für die es im Grunde gar keines Beweises bedurft hätte, daß ein Autor sein eigenes Werk interpolieren kann, ist manche Diskussion, die schon geschlossen zu sein schien, von neuem eröffnet worden; so die über das Verhältnis der Verse in Sophokles' Antigone 905—913 zu der Erzählung bei Herodot III 118 f. Kirchhoffs scharfsinnige Behandlung dieser Frage⁹⁾ verliert dadurch etwas an Sicherheit, daß er es als selbstverständlich annimmt, der Dichter müsse jene Verse gleich bei der ersten Aufführung der Tragödie eingefügt haben, während es doch ebensowohl nachträglich, bei Herstellung der Buchausgabe, geschehen sein kann. Dieser Ansicht neigt auch Ewald Bruhn zu, der die Echtheit des uns in der Tragödie befremdenden Zitates überzeugend dargetan hat¹⁰⁾. Natürlich gibt es einfachere Probleme, die eine glatte Lösung zulassen. Wenn Nitzsch (Rhein. Mus. 27) nachgewiesen hat, daß Herodot bald für Athen bald für Sparta, bald für die Alkmeoniden bald für ihre Gegner eingenommen erscheint, weil er, um unparteiisch zu verfahren, verschiedenartige Berichte gesammelt und aneinander gereiht hat,

9) Über die Entstehungszeit des herodotischen Geschichtswerkes² (1878) S. 8 f.

10) Bruhn, Eine neue Auffassung der Antigone. NJb. 1 (1898) S. 248 ff. Dazu Einleitung seiner Ausgabe (1904) S. 37.

so wird gewiß niemand den Einwand erheben, Herodots Darstellung sei zuerst einheitlich gewesen und das Schwanken des Standpunktes in unserem Texte beruhe auf Interpolation. Umgekehrt versteht es sich in der pseudaristotelischen Ἀθηναίων πολιτεία von selbst, daß der Zusatz (43, 2) κατὰ σελήγγην γὰρ ἄγουσιν τὸν ἐν-αυτὸν, den Rühl, Lipsius, van Herwerden als fremdartig erkannt haben, nicht zur Zeit als die Schrift verfaßt wurde, irgend einem äußeren Anlaß zufolge, gemacht sein kann. Doch eben dieses Werk bietet uns ein Beispiel, wie verwickelt unter Umständen die Ursprungsfragen sein können und wie vorsichtiger Formulierung sie bedürfen. Daran zweifelt seit Wilckens scharfsinniger Entdeckung wohl niemand mehr, daß die drakonische Verfassung, die in dem Verzeichnis am Schluß des historischen Teiles (Kap. 41) ohne Nummer auftritt, auch in der vorhergehenden Darstellung (Kap. 4) interpoliert ist. Wer aber den Einschub gemacht habe, ob der Verfasser selbst oder ein Späterer, darüber wird noch gestritten und wird vielleicht immer gestritten werden. Ja, auch der Versuch, den Inhalt der Interpolation als echt anzusehen, dieses Spiegelbild oligarchischer Wünsche aus der Zeit der Revolution von 411 als eine Wirklichkeit des 7. Jahrhunderts zu begreifen — selbst dieser Gedanke hat kürzlich in Otto Seeck einen entschlossenen und beredten Fürsprecher gefunden¹¹⁾.

Aber wenden wir, um den Rückweg zu Homer zu gewinnen, von der unvollkommenen Arbeit eines Schülers den Blick erst noch auf das Kunstwerk eines Meisters griechischer Prosa. Platons »Staat« hat bedeutenden Forschern zu Untersuchungen Anlaß gegeben über seine Zusammensetzung, die zeitliche Reihenfolge der Teile, über Entwicklung und Umbildung des Planes nach dem der Verfasser selbst sie endlich zu einem Ganzen vereinigt hat. Wenn Theodor Gomperz die auf diesem Wege erwachsenen »Mutmaßungen« ganz und gar abzulehnen sich genötigt erklärte (Griech. Denker II [1903] S. 359), so hat er mit Recht scharfen Widerspruch erfahren. Angenommen selbst, unter den erzielten Resultaten fände sich kein Satz, der im wörtlichen Sinne richtig wäre, so bliebe doch der Gewinn, daß beim Suchen die Gedanken Platons in mannigfaltigen

11) Ulrich Wilcken, »Zur Drakontischen Verfassung«, im »Apophoretikon« der Graeca Halensis (1903) S. 85 ff. Seeck, »Die Gesetze Drakons«, Klio 4 (1904) S. 306 ff., im Zusammenhang einer Reihe von »Quellenstudien zu des Aristoteles Verfassungsgeschichte Athens«.

Beziehungen verglichen, in wechselnde Beleuchtung gerückt und so dahin gebracht worden sind, immer mehr von ihrem Gehalt und Wesen zu offenbaren. Und, was mehr ist, gewonnen bleibt die Gesamtanschauung, die nicht einfach hingestellt und überliefert werden kann sondern erarbeitet sein will, daß ein Werk wie dieses, trotz der »unerhörten schriftstellerischen Kunst« die dafür aufgeboden ist, nicht in gerader Linie aus dem Leben des Denkers hervorgegangen sondern allmählich entstanden ist und im schließlichen Aufbau wie mit den darin vorkommenden »Härten des Überganges« von Entwicklung und innerem Ringen Zeugnis ablegt. Diese Grundanschauung scheint auch Gomperz zu würdigen bereit (S. 374). Und vielleicht hatte sein Protest überhaupt nur den Sinn, daß er vor allzu großem Vertrauen zu den Einzelheiten der aufgestellten Hypothesen warnen wollte. Wie weit solche Warnung notwendig war, mögen Kundigere beurteilen. Für Homer wäre sie im höchsten Grade angebracht. Haben wir es doch erlebt und erleben es immer wieder, daß bestimmte Theorien der Komposition, weil sie geistreich entworfen und lebhaft vorgetragen waren, von anderen Wort für Wort angenommen und verwertet wurden, sei es zum Weiterbau in derselben Richtung oder als Grundlage für sprachliche, für kulturgeschichtliche Betrachtung.

Nachdem wir durch Analogien der bildenden Kunst und dann an literarischen Beispielen vier Arten kennen gelernt haben, wie Schiefheiten und Anstöße in der Ausführung eines Kunstwerkes entstanden sein können, läßt sich die Stärke wie die Schwäche der seit Lachmann geübten Homerkritik kurz bezeichnen: man hat mit Aufbietung von viel Fleiß und Scharfsinn den einen der angegebenen Wege ausgebaut, die drei anderen kaum beachtet. Dabei blieb der Meinungsverschiedenheit immer noch ein breiter Raum geöffnet, je nachdem als das Ursprüngliche eine Einheit angesehen wurde, die nachher durch Zusätze entstellt sei, oder eine Mannigfaltigkeit, aus der erst später ein scheinbares Ganze geschaffen worden wäre; wo man dann wieder streiten konnte, ob die eigentliche und echte poetische Kraft auf der früheren Stufe der Einzellieder oder bei dem nachfolgenden Geschäft des Zusammenfassens wirksam gewesen sei. Gemeinsam war die Vorstellung, daß Unstimmigkeiten und Widersprüche aus äußerlich eingreifender Tätigkeit erklärt werden müßten. Wo es unternommen wurde —

z. B. von Kirchhoff für α und σ , von Kayser für H und Θ , von Peppmüller für Ω ¹²⁾ — im einzelnen zu verfolgen, wie ein Dichter mit überkommenem Besitz an Versen, Formeln, Wendungen gearbeitet hatte, da geschah es immer in der Absicht und im ganzen auch mit dem Erfolge, daß er dadurch als »Interpolator« oder »Flickpoet«, sein Werk als ein Machwerk, als »unecht« hingestellt wurde. Und doch konnte ein Gesang wie *Ἐκτορις λόγος* stutzig machen und mißtrauisch, nicht gegen den Nachweis der vielfachen Abhängigkeit des Verfassers von seinen Vorgängern, sondern gegen das daraus abgeleitete Urteil, daß er kein Dichter sei.

Mit bezug hierauf schrieb ich vor 24 Jahren: »Was wir in Ω haben, ist nicht eine Dichtung vom allerersten Range, aber immer noch Dichtung, nicht genial und ursprünglich, aber durchdacht und empfindsam, in Mängeln und in Vorzügen dem nicht unähnlich, was Vergil in seiner Äneide geschaffen hat.« Das war, an Würdigung nachschaffender Kunst, eher zu wenig gesagt als zu viel. Wie Vergil ein Dichter ist, obwohl er überall Gedanken und Motive verwendet die er nicht erfunden hat, so können auch unter den Epigonen innerhalb der homerischen Poesie echte Dichter sein. Und daß schon die Verfasser der ältesten Teile unsrer Ilias nicht ganz auf sich standen, sondern von einer reichen Erbschaft zu zehren hatten, ist durch die Betrachtung der Sprache, der Kultur, des Götterglaubens klar geworden. Gleichzeitig aber hatte ihr Denken, an modernem gemessen, etwas Schlichtes und Ursprüngliches; für gar vieles, was ein Dichter zu sagen hat, sollte zum erstenmal ein Ausdruck gefunden werden. So ergab sich eine Mischung aus Gebundenheit und Freiheit, Konventionellem und Frischempfundenem, aus Unbeholfenheit der Sprache und glücklich treffender Kraft. Deshalb müssen wir darauf gefaßt sein, daß auch in der poetischen Gestaltung Verstöße gegen die Perspektive, an denen mangelndes Können schuld ist, neben solchen vorkommen, die der Dichter, um eine bestimmte Wirkung hervorzubringen, mit eignem Willen sich erlaubt hat wie Rubens den falschen Schatten. Erwarten können wir das; ob wir es aber finden werden, ist nicht im voraus zu sagen. Dazu bedarf es eines genaueren Eingehens auf eben jene wundersame Mischung, die recht eigentlich das Wesen des epischen Stiles der Griechen ausmacht.

12) Karl Ludwig Kayser, *De interpolatore Homérico*, Heidelberg 1842; wieder abgedruckt in seinen *Homerischen Abhandlungen* S. 47 ff. — Peppmüller, *Kommentar des vierundzwanzigsten Buches der Ilias*, 1876.

Zweites Kapitel.

Homerischer Stil.

I. Gedanke und Ausdruck.

Die Sprache des Epos recht zu verstehen wird uns vor allem deshalb so schwer, weil in den geschriebenen oder gedruckten Zeichen nur ein Teil dessen fixiert ist, was der Vortragende ausdrücken wollte und für seine Zuhörer vernehmlich auszudrücken vermocht hat. Wirksam wechselnde Betonung eines südländischen Rhapsoden auf der einen Seite, empfänglicher Sinn und leichte Entzündbarkeit auf der andern kamen hinzu, um ein Ganzes voll Bewegung und Leben zu erzeugen, das wir kaum ahnen können. Das papierne Wort bietet nur einen ersten Anhalt; ihn muß die Phantasie ergreifen und von ihm aus versuchen, ein Bild der Stimmungen, Empfindungen, unausgesprochenen Gedanken hervorzurufen, die den mündlichen Vortrag begleitet haben¹). Wer bei uns allzu lebhaft gestikuliert, mag leicht die Besorgnis erwecken, ob er wohl recht bei Verstande sei; den Griechen erschien umgekehrt ein Mann, der bei öffentlichem Sprechen ruhig stand, *σκήπτρον δ' οὐτ' ὀπίσω οὔτε προπρηγὲς ἐνώμα ἀλλ' ἀστεμφὲς ἔχεσκεν*, — *ἀίδρεϊ φωτὶ ἐοικώς* (Γ 248 f.). Da nun Ton und Minenspiel wegfallen, so müssen in der nüchtern gemachten, schwarz auf weiß festgelegten Sprache grammatische Anstöße hervortreten, von denen das Publikum des Dichters nichts merkte²).

1) Wertvolle Anregung nach dieser Seite gibt der schon erwähnte Aufsatz von Felix Bölte, »Rhapsodische Vortragskunst« NJb. 49 (1907) S. 571 ff.

2) Im Nächstfolgenden ist, in etwas andrer Gruppierung, ein Teil der Ausführungen wiederholt, die in meinem Aufsatz »Über eine eigenförmliche Schwäche der homerischen Denkart« (Rhein. Mus. 47 [1892] S. 74 ff.) gegeben waren.

Homer denkt mehr anschaulich als logisch; indem seine Phantasie von einem Bilde zum andern weiter eilt, läßt sie die Erwägung nicht aufkommen, ob auch die Hörer imstande sein werden ebenso schnell zu folgen. So lesen wir in der Schilderung des Ringkampfes zwischen Odysseus und dem Telamonier Ψ 725 ff.:

ὡς εἰπὼν ἀνάειρε. δόλου δ' οὐ λήθετ' Ὀδυσσεύς·
 κόψ' ὄπιθεν κώληπα τυχών, ὑπέλυσε δὲ γυῖα,
 κάδ δ' ἔπεσ' ἐξοπίσω· ἐπὶ δὲ στήθεσσιν Ὀδυσσεὺς
 κάππεσε.

Hier haben außer der venetianischen fast alle Handschriften κάδ δ' ἔβαλ' ἐξοπίσω, und auch in *A* ist ἔβαλ' als Variante beigeschrieben. Offenbar eine sehr alte Korrektur, der grammatischen Korrektheit zuliebe gemacht und nun doch wieder gegen diese verstoßend, wegen der Worte die nachfolgen: ἐπὶ δὲ στήθεσσιν Ὀδυσσεὺς κάππεσε. — Viel jünger ist der unnötige Heilungsversuch an einer anderen, in der Tat etwas verwickelten Stelle, wo Hektor einen seiner Mitkämpfer ermuntert ihm gegen die Feinde zu folgen (O 556 ff.):

— οὐ γὰρ ἔτ' ἔστιν ἀποσταδὸν Ἀργείοισιν
 μάρνασθαι, πρὶν γ' ἢ κατακτάμεν ἢ κατ' ἄκρης
 Ἴλιον αἰπεινὴν ἐλέειν κτάσθαι τε πολίτας.

»Entweder wir töten sie oder sie nehmen Ilios, und dann fallen die Bürger«: das würde jeder verstehen. Daß ein solcher Gedanke, in den Infinitiv gesetzt, undeutlich wird und einer das Verständnis erleichternden Umformung bedarf, weiß ein moderner Schriftsteller aus vielfacher Erfahrung; für den ganz in seinen eigenen Vorstellungen befangenen kindlichen Geist entsteht gar nicht die Frage, ob das Gesagte auch für jeden anderen deutlich sei. Deshalb hat nicht nur van Herwerden dem Texte Gewalt angetan (Hermes 16 [1884] S. 359), der 558 streicht und in 557 ἢ ἐάλωναι statt ἢ ἐκατ' ἄκρης einsetzt; sondern auch die beiden holländischen Gelehrten, welche hier mit gelinderen Mitteln zu helfen meinten, van Leeuwen und Mendes da Costa (1889), haben ganz sicher den Dichter und nicht die Überlieferung korrigiert, indem sie die Infinitive vertauschten und 557 κατακτάσθ', 558 κτάμεναι schrieben. Den Dichter verantwortlich zu machen ist auch Gerckes Meinung (Njb. 7 S. 97); nur will er dieses »ungrammatische Stammeln« nicht als Äußerung kindlichen Geistes entschuldigt wissen, sondern erkennt darin den

Selbstverrat eines Stümpfers, der den sinnvollen Vers M 172 (πρίν γ' ἢ κατακτάμεν ἢ ἄλωμαι) zu einem unsinnigen gemacht habe. Aber solange eine Abhängigkeit der Partie des O von dem späten M nur für den unmittelbaren Zweck angenommen wird, will ich lieber bei dem Bemühen bleiben, sie aus sich selbst zu verstehen. Und wenn Gercke ausruft: »wahrlich, ein solcher Dichter wäre des Lesens nicht wert«, so brauchen wir darüber nicht zu streiten. Die Frage ist, ob er des Hörens und Ansehens wert war, wenn er mit bezeichnender Handbewegung den Wechsel des Standpunktes begleitete.

Daß Homer, wo er Reden seiner Helden mitteilt, sich fast ausschließlich der direkten Form bedient, ist schon das Zeichen einer gewissen Ungelenkheit im Denken. Von dieser war der Verfasser des ψ soweit frei, daß er ganz geschickt unter reichlicher Benutzung von Reminiszenzen die Hauptereignisse der Irrfahrten in eine Reihe von Sätzen gebracht hat, die sich der Form fügen: »er erzählte wie dies gewesen war, wie das geschehen war« (310—344). Der Bericht des Helden an seine Gattin sollte skizziert werden, und da verbot sich der Gebrauch direkter Rede von selbst; denn um die Wirklichkeit nachzuahmen, hätte sie ausführlich sein müssen, und dafür war hier kein Platz. Der ganze Plan aber eines solchen andeutenden Referates ebenso wie das Gelingen der Ausführung sind ein Zeichen für späte Entstehung dieser Partie, so daß wir die anerkennende Verwertung des Beispiels bei Aristoteles (rhetor. III 16; p. 1417^a, 12) und die Athetese Aristarchs gleich wohl verstehen. In anderm Sinne charakteristisch sind die Stellen, an denen der Versuch gemacht ist, im Verlaufe bewegter Handlung eine etwas längere Äußerung einer Person in abhängiger Form wiederzugeben: wenn nicht, wie § 514 ff., durch beständige Wiederholung das regierende Verbum im Bewußtsein festgehalten wird, so stellt sich nach wenigen Sätzen die bequemere, dramatische Form wieder ein. Im Anfang der Odyssee gibt Zeus seinem Unwillen über die Schandtät des Ägisthos Ausdruck: »Er hat die rechtmäßige Gattin des Agamemnon geheiratet und diesen selbst getötet, obwohl er wußte, was ihm zur Strafe bevorstand. Denn wir hatten ihm den Hermes geschickt und ihn gewarnt, er solle jenen nicht töten noch seine Frau heiraten; denn von Orestes wird Rache für den Atriden kommen, sobald er herangewachsen ist.« α 39 f.:

μήτ' αὐτὸν κτεῖναι μήτε μνάεσθαι ἄκοιτιν·
ἐκ γὰρ Ὀρέεσταιο τίσις ἔσσεται.

Die Härte des Überganges ist durch nichts gemildert; die logische Auffassung versagte dem Dichter, seine Stärke lag in der lebendigen Vergegenwärtigung. Ganz das Gleiche haben wir Δ 303 in einer Rede Nestors und Ψ 854 f., wo nur zwei Worte des Achilleus (ἦς τοξεύειν) grammatisch abhängig gebildet sind, alle folgenden unvermittelt in direkter Form erscheinen. Von anderer Art ist O 346 ff.:

Ἐκτωρ δὲ Τρώεσσιν ἐκέλευτο μακρὸν αὔσας,
νηυσὶν ἐπισσεύεσθαι ἕαν δ' ἔναρα βροτόεντα.
ὄν δ' ἂν ἐγὼν ἀπάνευθε νεῶν ἐτέρωθι νοήσω,
αὐτοῦ οἱ θάνατον μητίσομαι.

Daß man im Altertum ἐπισσεύεσθαι und ἕαν von ἐκέλευτο abhängig dachte, wissen wir durch Nikanor (ἡ συνήθεια συνάπτει καὶ τὸ 'νηυσὶν ἐπισσεύεσθαι', ἵνα ἡ μετάβασις ἦ ἀπὸ τοῦ διηγηματικοῦ ἐπὶ τὸ μιμητικόν. 'ὄν δ' ἂν ἐγὼν': A) und aus der Schrift περὶ ὕψους (Vahlen p. 41, 10 sqq.), deren Verfasser in dem Wechsel eine beabsichtigte Wirkung empfand: τὴν μὲν διήγησιν . . . ὁ ποιητὴς προσῆψεν ἑαυτῷ, τὴν δ' ἀπότομον ἀπειλήν τῷ θυμῷ τοῦ ἡγεμόνος ἐξαπίνης οὐδὲν προδηλώσας περιέειπεν. Aber bereits Nikanor scheint, was Friedländer erkannt hat, eben durch Hervorhebung der gewöhnlichen seine abweichende Auffassung angedeutet zu haben. Und heute wird wohl in allen Ausgaben Hektors Rede mit νηυσὶν ἐπισσεύεσθαι als kräftig aufforderndem Infinitiv begonnen.

Wenn der Dichter die Worte einer Person durch eine andere wiederholen läßt³⁾, so entsteht, wo es sich nicht um einen so kurzen Gedanken handelt wie ρ 347. 352, leicht eine syntaktische Schwierigkeit, über die dann der Redende stolpert. So sagt Zeus, als er Iris zum Poseidon abschickt, vollkommen korrekt (O 163 ff.):

φραζέσθω δὴ ἔπειτα κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν,
μή μ' οὐδὲ κρατερός περ ἐὼν ἐπιόντα ταλάσῃ
165 μῆναι, ἐπεὶ εὖ φημι βίη πολλὴ φέρτερος εἶναι
καὶ γενεῇ πρότερος· τοῦ δ' οὐκ ὄθεται φίλον ἦτορ
ἶσον ἐμοὶ φάσθαι, τόν τε στυγέουσι καὶ ἄλλοι.

3) Vgl. Pfudsel, Die Wiederholungen bei Homer. I. Beabsichtigte Wiederholungen. (Progr. Liegnitz, 1894.) Dazu meine Besprechung BphW. 1891 Sp. 1641 ff.

Doch in der Botschaft, welche die Göttin an Poseidon ausrichtet, klingt es anders:

180 — — σὲ δ' ὑπεξάλεσθαι ἀνώγει
 χεῖρας, ἐπεὶ σέο φησὶ βίη πολὺ φέρτερος εἶναι
 καὶ γενεῇ πρότερος· σὸν δ' οὐκ ἔθεται φίλον ἦτορ
 ἴσόν οἱ φάσθαι, τὸν τε στυγέουσι καὶ ἄλλοι.

Iris denkt aber gar nicht daran, den Vorwurf in ihrem eigenen Namen zu erheben; es ist dem Dichter bloß nicht gelungen sie so sprechen zu lassen, daß klar würde, er sei noch ein Teil vom Auftrage des Zeus. — Derselben Mißdeutung ist der Charakter der Iris, die doch als Botin gern freundlich vermittelt und dafür O 207 das Lob des Poseidon erntet, noch an einer zweiten Stelle ausgesetzt. Zeus entsendet sie, um Here und Athene vom Kampfe zurückzurufen, mit starker Drohung (Θ 404 ff.):

οὐδέ κεν ἐς δεκάτους περιτελλομένους ἐνιαυτοῦς
 405 ἔλκε' ἀπαλθήσεσθον, ἃ κεν μάρπτῃσι κεραυνός·
 ὄφρ' εἰδῆ γλαυκῶπις, ὅτ' ἂν ᾗ πατρὶ μάχῃται.
 Ἦρῃ δ' οὗ τι τόσον νεμεσίζομαι οὐδὲ χολοῦμαι·
 αἰεὶ γάρ μοι ἔωθεν ἐνικλᾶν ὅττι κεν εἴπω.

Wie nachher Iris den beiden Göttinnen den Befehl des Vaters verkündet, macht sich bis 406 (= 420) alles ganz natürlich; aber nun fügt sie recht unehrerbietig hinzu (421 f.):

Ἦρῃ δ' οὗ τι τόσον νεμεσίζεται οὐδὲ χολοῦται,
 αἰεὶ γάρ οἱ ἔωθεν ἐνικλᾶν ὅττι κεν εἴπω.

Und hier läßt sich der Dichter selbst von der durch sein syntaktisches Ungeschick geschaffenen Situation fangen, indem er, noch höher trumpfend, der Botin die weiteren Worte in den Mund legt (Θ 423 f.):

ἀλλὰ σὺ γ' αἰνοτάτη, κύον ἀδδεές, εἰ ἐτεόν γε
 τολμήσεις Διὸς ἅντα πελώριον ἔγχος ἀεῖραι!

Aristarch hat die letzten fünf Verse (420—424) gestrichen: ὅτι ἐκ τῶν ἐπάνω μετάκεινται· ἰκανόν δὲ ἦν εἰπεῖν ὅτι οὐκ ἔῃ ὁ Ζεὺς. καὶ ἀποκαθίσταται (so Lehrs für ἀποσυνίσταται) ἐπιεικὲς ὄν τὸ τῆς Ἥριδος πρόσωπον· οὐ γὰρ ἂν εἴπεν 'κύον ἀδεές'. Viele neuere Herausgeber, unter anderen Bekker in beiden Ausgaben, Düntzer, die beiden Holländer, Ludwich sind dem Alexandriner gefolgt; andere,

wie La Roche Nauck Christ, mit Bedenken auch Leaf, haben die Verse beibehalten, sicher mit Recht. Denn wenn zugegeben werden muß, daß sie den Leser geradezu stören und daß durch ihren Wegfall die bescheidene Sinnesart der Iris glücklich wieder hergestellt werden würde, so müssen wir doch fragen, ob ein Fehler in der Charakteristik unter den gegebenen Verhältnissen wirklich etwas Unerhörtes wäre. Vielmehr werden wir ihn dem Verfasser von Θ, einem der schwächsten Mitarbeiter des Epos, um so eher zutrauen, wenn, wie vorher geschehen ist, die Entstehung des falschen Zuges psychologisch erklärt werden kann. Dieser Zug ist dann im Bilde der Iris haften geblieben und hat vielleicht zu dem συνθέλω δ' ἐγώ den Anlaß gegeben, durch das sie im Herakles (832; vgl. 844. 855) sich mit der Götterkönigin identifiziert.

Das unmerkliche Hinübergleiten aus der obliquen Form des Gedankens in die gerade ist doch nicht bloß ein Zeichen mangelnder Gewandtheit; oft liegt darin auch — das hat der Autor περὶ ἔψους (oben S. 387) richtig gefühlt — eine besondere Kraft des Ausdrucks. So braucht man N 676 ff. den Satz τάχα δ' ἄν bis ἀπὸς ἄμυνεν nur in Parenthese zu setzen, um anstatt einer Unklarheit eine sehr wirksame Wendung zu bekommen: die Gefahr wird dem Hörer fühlbarer, wenn der Erzähler sie ihm unmittelbar vorhält, während doch zugleich das Zeichen des Gedankenstriches oder, richtiger gesagt, ein bedächtiges Innehalten im Vortrage daran erinnert, daß der Satz noch mit in den Bereich dessen gehört, was Hektor nicht wußte. Überhaupt möchte ich nicht dahin verstanden werden, daß es meine Absicht sei den Wert der homerischen Dichtung herabzusetzen, indem ich ihre »Schwächen« nachweise. Dieser Vorwurf ist, wenn auch in freundlichster Form, von Fraccaroli erhoben worden, der in der Einleitung seines schönen Buches über Pindar⁴⁾ auf meine Abhandlung über eine »Schwäche der homerischen Denkart« zu sprechen kommt. Im wesentlichen der Beurteilung weiß ich mich hier mit ihm eins; was wir an Homer bewundern ist die unmittelbare Frische des Ausdrucks, die plastische Kraft und zugleich nie ermüdende Beweglichkeit der Phantasie. Aber wenn diese Vorzüge in so reichem Maße nur der Dichter einer Zeit und eines Volkes besitzen konnte, denen literarische

⁴⁾ Le odi di Pindaro, dichiarate e tradotte da Giuseppe Fraccaroli, Verona 1894; p. 60 segg.

Kultur und die damit verbundene Schulung des Verstandes fremd war, so versteht es sich von selbst, daß mit der sinnlichen Fülle ein gewisser Mangel an nüchterner Reflexion verbunden sein mußte. Und wenn wir uns bemühen diesen zu erkennen, so soll das natürlich nicht aus Lust am Kritisieren geschehen, sondern im Gegenteil, um durch den Einblick in jene notwendige Wechselwirkung zu verhüten, daß an die alte Dichtung der Maßstab moderner Verständigkeit und Korrektheit angelegt werde. Nur läßt es sich nicht vermeiden, daß wir, um die Eigentümlichkeit von Homers Denkweise zu beschreiben, eben die Ausdrücke gebrauchen, die, auf den Stil eines modernen Schriftstellers bezogen, einen Tadel enthalten würden. Wenn Eumäos dem Telemach erzählt (π 142 ff.):

αὐτὰρ νῦν, ἐξ οὗ σὺ γε ἄχθο νηϊ Πύλονδε,
οὐ πῶ μιν φασὶν φαγέμεν καὶ πείμεν αὐτως
οὐδ' ἐπὶ ἔργα ἰδεῖν, ἀλλὰ στοναχῆ τε γόφῳ τε
145 ἦσται ὀδυρόμενος, φθινύθει δ' ἀμφ' ὀστεόφιν χρώς —

oder wenn derselbe der Königin berichtet (ρ 525 ff.):

525 — — στεῦται δ' Ὀδυσῆος ἀκοῦσαι
ἀγχοῦ, Θεσπρωτῶν ἀνδρῶν ἐν πτόνι δῆμῳ,
ζωοῦ· πολλὰ δ' ἄγει κειμήλια θνῶδε δόμονδε —

so begeht er wirklich einen Denkfehler, da er im Verlauf seiner Mitteilung das φασὶν und das στεῦται ganz vergißt und Dinge, die er nur von Hörensagen weiß, so weitergibt, als wären es Tatsachen. Einen Fehler nennen wir das vom Standpunkte einer entwickelten Logik aus, die freilich nicht gehindert hat, daß dieselbe Verwechslung auch heute noch, und zwar nicht bloß auf dem Boden der poetischen Rede, ihr Wesen treibt: dem naiven und ungeschulten Denken der homerischen Zeit dürfen wir keinen Vorwurf daraus machen, daß ein Unterschied unbeachtet blieb, für dessen Bezeichnung noch nicht die ausgebildeten Formen einer scharf durchdachten Syntax zu Hilfe kamen.

Aus dem Gebiete der nominalen Ausdrücke gehören hierher gewisse Unebenheiten in der Bildung der Apposition. Ares und Enyo werden beschrieben, wie sie dem Heere der Troer voranschreiten, E 592 ff.:

— ἦρχε δ' ἄρα σφιν Ἄρης καὶ πότνι' Ἐνού,
ἦ μὲν ἔχουσα κυδοιμὸν ἀναιδέα δημοτῆτος,
Ἄρης δ' ἐν παλάμῃσι πελώριον ἔγχος ἐνώμα.

Die Form der Apposition ist im zweiten Gliede aufgegeben und statt ihrer ein neues Verbum finitum gesetzt. Ebenso E 145 ff., Σ 536 f. ι 339. Daß solches Ausbiegen vom geraden Wege nicht durchaus etwas Altertümliches war, zeigt ein Vergleich etwa mit Sophokles (s. Bruhns Anhang § 191). Nur die Gelehrten sind von jeher bereit gewesen an der zwanglosen Redeweise sich zu ärgern. Das erkennen wir z. B. λ 84 ff.:

νῶι μὲν ὡς ἐπέεσσιν ἀμειβομένω στογερῶσιν
 ἤμεθ', ἐγὼ μὲν ἄνευθεν ἐφ' αἵματι φάσγανον ἴσχων,
 εἶδωλον δ' ἐτέρωθεν ἐταίρου πόλλ' ἀγόρευεν.

So haben die meisten Handschriften. Aber nicht nur findet sich in einigen ἀγορεῦον, sondern diese pedantische Konjektur war schon dem Didymos bekannt, der sie mit richtigem Takte verwarf. Barnes, Buttmann, Dindorf bewiesen geringeres Verständnis für die Eigenart homerischen Denkens, wenn sie ἀγορεῦον für das Ursprüngliche erklärten. Auch hier ist der grammatische Anstoß untrennbar verbunden mit jener heiteren Lebhaftigkeit des Geistes: das, was gerade vorliegt, beschäftigt ihn ganz; er mag sich nicht zwingen, um nebenher an die Beziehung zu denken, in die es zu etwas früher Ausgesprochenem gebracht werden müßte.

Die sogenannte abgekürzte Vergleichung beruht darauf, daß eine Eigenschaft, die einer Person oder Sache zukommt, nicht der entsprechenden Eigenschaft einer anderen, sondern dieser anderen Person oder Sache selbst gegenübergestellt wird. *Κόμαι Χαρίτεσσιν ὁμοίαι* P 54 und, wie es ν 89 vom Schiffe der Phäaken heißt,

ἄνδρα φέρουσα θεοῖς ἐναλίγκια μῆδε' ἔχοντα,

sind oft zitierte Musterbeispiele. Auch diese Inkonsequenz des Ausdruckes ist nicht auf Homer beschränkt, sondern findet sich bei Dichtern aller Zeiten und Völker und begegnet besonders oft noch heute in der Sprache des täglichen Lebens. Durch dies letzte wird bestätigt, daß wir es hier mit einer Eigentümlichkeit des ungeschulten Denkens zu tun haben, wie ja durchweg demjenigen, der die homerische Redeweise lebendig nachempfinden will, die natürliche Sprache des Volkes, dem er angehört, mehr Hilfe leistet als die kunstmäßig gebildete in der Literatur. Homer geht in der Freiheit des Abkürzens so weit, daß spätere Geschlechter seines eigenen Volkes ihn nicht überall verstanden haben. Davon haben wir ein treffliches Beispiel in einer Stelle der Odyssee, die in der

Fassung koordinierter Glieder genau die Schiefheit zeigt, welche das Wesen der abgekürzten Vergleichung ausmacht. Als Antikleia in der Unterwelt von Odysseus gefragt wird, wie sie gestorben sei, antwortet sie (λ 202 f.):

ἀλλά με σός τε πόθος σά τε μήδεα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ,
σῆ τ' ἀγανοφροσύνη μελιτῆδεα θυμὸν ἀπήυρα.

»Die Sehnsucht nach dir, deiner Klugheit und deiner Sanftmut«, so übersetzen wir heute. Aber die Scholien erklären: *σά τε μήδεα*] ἄπερ κακῶς ἐβουλεύσω τὸν Κύκλωπα τυφλώσας, καὶ ὑποβληθεὶς τοιαῖσδε ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος κακώσεσιν. Also nicht dadurch sollen die klugen Gedanken des Odysseus die Mutter getötet haben, daß sie sich zu sehr nach ihnen sehnte, sondern dadurch, daß sie ihm die Feindschaft des Poseidon und weiter die langen Irrfahrten einbrachten, die ihn, zum Schmerz der Mutter, von der Heimat fern hielten.

Um sich ein Verhältnis wie das hier vorliegende deutlich zu machen, bedarf es einer gewissen Abstraktion; und abstraktes Denken war etwas, das der homerischen Zeit noch fern lag. Auf dieser Ungeübtheit beruht auch die Erscheinung, daß in dem einer Person beigelegten Attribut oder Prädikat etwas ausgedrückt wird, was in Wirklichkeit — das dürfen wir nun doch sagen — sich auf den ganzen Gedanken bezieht, also dem Verbum als Träger des Gedankens beigelegt werden müßte. Am häufigsten ist das bei Zeitbestimmungen: οὐ γὰρ ἔγωγε τέρπον' ὀδυρόμενος μεταδόρπιος (δ 493 f.); dann bei *χαλεπός* und *ῥηίδιος*. Wenn Hephästos warnt: ἀργαλέος γὰρ Ὀλύμπιος ἀντιφέρεσθαι (A 589), so will er nicht sagen, daß Zeus schwierig sei, sondern daß es schwierig sei, ihm zu widerstreben. Diese Ausdrucksform war auch später allgemein gebräuchlich; was wir Entsprechendes bei dem Begriff der Gleichheit kennen gelernt haben (S. 340. 348), blieb für Homer charakteristisch. Stellenweise meint man, der Dichter selbst habe spüren müssen, daß er etwas empfand oder dachte, was er noch nicht aussprechen konnte. Οὐ γὰρ πῶ τινα φημι εἰκίότα ὦδε ιδέσθαι . . . ὡς ὅδ' Ὀδυσσεῆος μεγαλήτορος οὔτι εἰοικεν, so sagt Helena von Telemach (δ 444. 443; ähnlich τ 380), und meint natürlich: »noch nie solche Ähnlichkeit«. Aber ein Substantiv dieser Bedeutung gab es noch nicht; und beim Suchen nach einem Platze für den Begriff »ähnlich« bot sich als natürlichster Anhalt die Person dessen dar, an dem die Ähnlichkeit hervortrat. »Schnelle Entscheidung ist besser als

lange Quälerei*: dies wenigstens als Grundsatz aufzustellen ist heute nichts Großes. Ein homerischer Held, der danach zu handeln wußte, hatte es mit dem Aussprechen schwerer (O 514 f.):

βέλτερον ἢ ἀπολέσθαι ἕνα χρόνον ἢ ἐ βιῶναι,
ἢ δὴθὰ στρεύεσθαι ἐν αἰνῇ δῆριότῃτι.

Das dreifache ἢ macht die Worte, wie sie da vor uns stehen, etwas unklar; beim Sprechen freilich wurden sie so gegliedert, daß man verstehen mußte, was der Dichter wollte. Eigentlich ausgesprochen aber war es nicht, sondern schwebte nur vor. Wenn wir an solchen Stellen zu empfinden glauben, wie das Bedürfnis nach einem abstrakten Substantiv sich meldet, so dürfen wir vermuten, daß in dieser Beziehung innerhalb der beiden Epen ein Fortschritt erkennbar sein werde. Und das trifft wirklich zu. Maurice Croiset hat beobachtet⁵⁾, daß von Substantiven auf -ίη, -σύνη und -τύς die Ilias 39 hat, die Odyssee 84.

II. Primitive und konventionelle Darstellung.

Das Gemeinsame aller bisher beobachteten Erscheinungen besteht darin, daß der Dichter während des Sprechens keinen festen Standpunkt für die Betrachtung einnimmt und in einem zusammengesetzten Ausdruck entweder überhaupt das gegenseitige Verhältnis der Begriffe nicht scharf erfaßt oder das Bewußtsein einer zu Anfang übernommenen logischen Abhängigkeit nicht dauernd festhält. Diese Eigenheit zeigt sich nun nicht bloß in grammatischen Dingen.

Wir erwarten von dem Verfasser eines erzählenden Werkes, daß er sich des Planes seiner Arbeit in jedem einzelnen Gliede bewußt bleibe; die Dichter alter Epen kannten diese Forderung nicht, sie würden sie nicht verstanden haben, wenn jemand sie ausgesprochen hätte. Wenn im Nibelungenliede so gut wie in der Odyssee das Alter der Personen von Anfang bis zu Ende unverändert bleibt, Penelope 20 Jahre nach der Geburt ihres Sohnes noch in jugendlicher Schönheit strahlt, Giselher 36 Jahre, nachdem er zum ersten Male aufgetreten ist, immer noch »das Kind« genannt wird, so ist auch dies an sich kein Vorzug, wie man selbstsamerweise behauptet hat — höchstens im Sinne des lüsternen

⁵⁾ Croiset, Histoire de la littérature grecque. I (1887) p. 389.

Kentauren, der in der klassischen Walpurgisnacht dem fremden Mann auseinandersetzt, ganz eigen sei's mit mythologischer Frau —, sondern wirklich ein Mangel: während der Dichter bei einer Partie seines Werkes verweilt, hat er die übrigen aus den Augen verloren. Wie Herwig und Gudrun am Strande zusammentreffen, erkennen sie einander nicht (Str. 1234 f.), weil 13 leidenreiche Jahre (1090) darüber hingegangen sind, daß sie sich nicht gesehen haben; trotzdem spricht nachher, wo es sich um die Ausstattung von Herwigs Schwester handelt, der Fürst von Seeland so (1654), als ob der Einfall des Karadiners, der jener früheren Zeit vor der Wegführung der Jungfrauen angehört, ganz neuerdings erfolgt wäre. In dem Gespräch am Strande hatten dann beide endlich ihre Namen genannt und Erkennungszeichen ausgetauscht; aber als am folgenden Tage die Jungfrau vom Fenster aus bittet, man möge Hartmut im Kampfe verschonen, fragt Herwig von neuem, wer sie sei (1486). Ja, bei jener ersten Unterredung wird dem Hörer oder Leser zugemutet sich vorzustellen, daß Gudrun zwar den Namen Ortwein, mit dem einer der beiden fremden Ritter angedredet wird, deutlich vernimmt, ihren eigenen Namen aber, der unmittelbar danach ausgesprochen worden ist, nicht hört (1238. 1240).

Anstöße der zuletzt beschriebenen Art sind es nun gerade, die von altersher zu einer scharfen Kritik geführt und nicht selten verführt haben. Bei den Wettspielen zu Ehren des Patroklos bestimmt Achill den Preis für den Lanzenkampf demjenigen (Ψ 805 f.),

ὀππότερός κε φθῆσιν ὀρεξάμενος χρῶα καλόν,
ψαύσῃ δ' ἐνδίνων διά τ' ἔντεα καὶ μέλαν αἶμα.

Aristarch wie neuerdings Bekker² und van Leeuwen wollen 806 ausscheiden; und man muß zugeben, daß die Aufforderung den Charakter des Spieles schlecht wahr. Aber daß die Athetese nicht das richtige Mittel ist solche Anstöße zu erledigen, wird gerade hier durch die nachfolgende Schilderung deutlich bewiesen, da in der Tat (821) Diomedes den Kampf gegen Aias so führt, als ob er im Ringen um blutige Entscheidung einem Feinde gegenüber stünde. Diesen zweiten Vers, der sich freilich nicht wie 806 aus dem Text aussondern läßt, haben Aristarch und Bekker unangetastet gelassen. Daß Helios, δς πάντ' ἐφορᾷ καὶ πάντ' ἐπακούει, den Frevel der Gefährten des Odysseus nicht selbst bemerkt, war dem Alexandriner aufgefallen; und dies war einer der Gründe,

welche ihn bestimmten die Verse μ 374—390, in denen die Meldung der Nymphe Lampetie und das Gespräch zwischen Helios und Zeus erzählt werden, für unecht zu erklären. Dagegen bemerkt Kirchoff (Odys.² S. 292): diese Ausstellung »beruht auf völligem »Verkennen der naiven Weise altertümlicher Religionsanschauung, »deren Vorstellungen notwendig unklarer und unbestimmter Art »waren«. Und Wilamowitz sagt in anderer Form dasselbe, wenn er (HU. S. 126) ausruft: »Der stumpfsinnige Rationalismus, der sich »weise dünkt, wenn er sagt, daß der allsehende Helios keinen »Boten brauche, verdient nichts als die Antwort in seinem Stile, »daß gerade eine Wolke über Thrinakia stand«.

An diesen Stellen aus Ψ und μ ist die logische Perspektive dadurch verletzt, daß der Erzähler etwas, was er im Grunde wußte, nicht streng im Sinne behielt. Auch das umgekehrte kommt vor: er erinnert sich zur Unzeit an das, was er weiß, seine Personen aber nicht wissen, so daß er genau genommen davon absehen müßte. Daß Diomedes und Odysseus den troischen Späher, der ihnen zur Nachtzeit begegnet, kennen, war schon den Alten aufgefallen; Aristarch (zu K 447) erklärte es damit, daß Dolon der Sohn eines bekannten Mannes, eines Heroldes, sei, dessen Name während eines zehnjährigen Krieges recht wohl den Gegnern habe zu Ohren kommen können. Noch genauere Kenntnis verrät ein griechischer Held im dreizehnten Buche. Dort wird der Tod des Othryoneus erzählt und dabei erwähnt, er sei von auswärts nach Troja gekommen und habe sich erboten, die Griechen aus dem Lande zu treiben, wenn ihm Priamos seine Tochter Cassandra zur Frau geben wolle. Idomeneus, der ihn tötet, ruft dem Fallenden spottend zu (N 374 ff.): »Jetzt erfülle einmal dem Priamos dein Versprechen. Oder komm lieber zu uns; wir wollen dir die schönste von Agamemnons Töchtern zuführen, wenn du uns hilfst die Stadt zu zerstören.« Hier begnügte sich Aristarch (zu Ξ 45, wo wieder etwas Ähnliches vorliegt) die Tatsache zu konstatieren: ἐξάκουσα ἐγένετο παρὰ τοῖς πολεμίοις. Ähnlich wird er die Szene (Ξ 463 bis 475) beurteilt haben, wie Aias einen Krieger tötet und dann höhnisch sagt, es sei wohl ein Bruder oder Sohn des Antenor, weil er diesem so ähnlich sehe. Wenn dazu der Dichter bemerkt, Aias habe so gesprochen, obwohl er den Sohn Antenors wohl kannte, so bleibt es wieder dem Leser überlassen sich zu denken, daß im Laufe eines langen Krieges viele einzelne Personen von

beiden Seiten bekannt geworden sein können. Daß der Teichoskopie in Γ eine ganz andere Annahme zugrunde liegt, braucht uns nicht zu stören und würde uns nicht nötigen für dies Buch spätere Entstehung zu behaupten; der Dichter macht jedesmal die Voraussetzung, die ihm bequem ist. Es gibt aber auch Stellen, für die sich eine erklärende Voraussetzung überhaupt nicht finden läßt. Im Wettkampfe der Wagen hat Athene den Pferden des Diomedes besondere Kraft verliehen, um ihrem Liebling zum Siege zu verhelfen (Ψ 399 f.). Nun feuert Antilochos seine Tiere an (403 ff.):

ἔμβητον καὶ σφῶι· τιταίνετον ὅτι τάχιστα.
 ἦ τοι μὲν κείνοισιν ἐριζέμεν οὐ τι κελεύω
 405 Τυδεΐδῃω ἵπποισι δαΐφρονος, οἷσιν Ἀθήνη
 νῦν ὄρεξε τάχος καὶ ἐπ' αὐτῶ κῦδος ἔθηκεν·
 ἵππους δ' Ἀτρεΐδαο κιχάνετε, μηδὲ λίπησθον.

Aristonikos bemerkt: ἀθετοῦνται οἱ δύο (405. 406)· πῶς γὰρ τὸ ἐκ τῆς Ἀθηνᾶς γενόμενον οἶδεν ὁ Ἀντίλοχος; Die meisten neueren Herausgeber sind diesem Urteil nicht gefolgt. Sehr mit Recht. Wir sollen aus einem Fall wie dem vorliegenden lernen, daß auch in den vorher besprochenen die Erklärbarkeit nur eine zufällige ist, daß die von den Kritikern zu Hilfe genommene Voraussetzung nicht im Bewußtsein des Dichters gelegen hat, der seinerseits nicht ahnte und nicht ahnen konnte, daß man ihn einmal wegen unglaubwürdiger Aussagen in ein peinliches Verhör nehmen würde.

Als ich die Untersuchung, der die meisten bisher angeführten Beispiele homerischer Sprache und Darstellungsart entnommen sind, zum erstenmal für den Druck vorbereitete, war bereits Carl Rothe, auch er ein Schüler Kirchhoffs und von dessen Grundanschauungen ausgehend, mit ähnlichen Gedanken hervorgetreten. Den Gegenstand seiner Arbeit bildete zunächst »die Bedeutung der Wiederholungen für die Homerische Frage«⁶⁾; wenige Jahre nachher hat er dann, auch auf meinen Aufsatz mehrfach Bezug nehmend, »die Bedeutung der Widersprüche« behandelt. Daß wir nicht in allem, zumal nicht in allen Folgerungen übereinstimmen, ist begreiflich und wird noch zur Geltung kommen. In der Hauptsache bemüht sich auch Rothe, Unebenheiten und Widersprüche, die man zu

6) In einer Festschrift des französischen Gymnasiums in Berlin (1890) S. 123—167. Auch besonders erschienen bei Fock in Leipzig. Die spätere Arbeit s. oben S. 370 Anm.

scharfer Sonderung verwertet hat, wo es angeht auf natürliche Weise zu erklären: teils durch eine Unachtsamkeit des Dichters, der nicht genau unterscheidet, was er als bekannt voraussetzen dürfe, was nicht; teils durch eine Eigenschaft, die in Wahrheit einen Vorzug der homerischen wie jeder echten Poesie ausmacht, ein tiefes Verständnis für das Leben der menschlichen Seele, aus der bei wechselnder Situation und Stimmung auch ungleiche Gedanken und Entschlüsse hervorkommen. Besonders häufig findet er, daß der Erzähler, indem er eine spätere Wendung der Ereignisse vorbereiten will, seine Personen etwas sagen oder tun läßt, was von ihrem eigenen Standpunkt aus nicht ganz zu verstehen ist. Auch dadurch seien Anstöße entstanden, daß der Dichter die Kunstgriffe noch nicht kannte, mit denen sich bei gleichzeitigen Ereignissen, die doch nur nacheinander erzählt werden können, deutlich machen läßt, wie sie sich in der Zeit nebeneinander zutragen haben.

Eben diese Schwierigkeit bildet das Thema einer ausgezeichneten Studie von Zielinski⁷⁾. Er fragt: wie hilft sich der Dichter, wenn der Stoff parallele Handlungen enthält? — und findet schon mehrere technische Mittel verwandt, die er theoretisch erläutert und zugleich durch eine sinnreiche Art graphischer Darstellung anschaulich macht. An die Spitze stellt er ein Diagramm zu Γ , einem Gesange in dem die Kunst, auf getrennten Schauplätzen die Handlung vorwärts zu führen, bewunderungswürdig hervortritt. Doch das ist bei Homer etwas Seltenes, eine Ausnahme die auch von uns noch gewürdigt werden soll. Meist gelingt es ihm noch nicht recht, anzudeuten, daß zwei Dinge, die er nacheinander erzählt, gleichzeitig geschehen seien; sie geraten ihm so, daß eins auf das andere folgt: und dieser aus Schwäche des Ausdruckes entstandenen Vorstellung gibt er nun auch inhaltlich Raum. Die troische Heeresversammlung am Ende von Θ und die achäische I 9 ff. müssen gleichzeitig stattgefunden haben, der Dichter aber erzählt die achäische nicht nur später, sondern denkt sie sich unwillkürlich auch später geschehen; denn er läßt Nestor I 76 f. auf die Wachtfeuer des troischen Lagers hinweisen, das erst auf Grund

7) Thaddaeus Zielinski: Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos. Erster Teil, mit 42 Abbildungen und 3 Tafeln. 1904. Sonderabdruck aus dem Philologus, Suppl.-Bd. VIII, 3.

der Beschlüsse jener Versammlung (Θ 542 ff.) außerhalb der Stadt aufgeschlagen worden ist. Im Anfang von O will Zeus durch Iris und Apollon Botschaften ausrichten lassen. Nachdem sein Auftrag an Iris mitgeteilt ist, wird zunächst erzählt, wie sie ihn ausführt und was er für Wirkung tut (168—219), dann erst erfahren wir, was der Göttervater dem zweiten Boten zu sagen hat; den Übergang aber bildet die Wendung: καὶ τότε Ἀπόλλωνα προσέφη νεφέληγερέτα Ζεὺς. Es klingt so, als habe er zu Apollon zu sprechen erst begonnen, nachdem Iris das Schlachtfeld erreicht, den Befehl es zu verlassen an Poseidon gebracht und dieser ihn befolgt hatte; aber das ist nur aus Versehen so geraten, weil der Dichter den Kunstgriff nicht kannte, mit einem »Inzwischen hatte . . .« in die Vergangenheit zurückzugehen. Dinge, die er nacheinander erzählt, werden ihm, ohne daß er es will, zu solchen, die nacheinander geschehen seien.

Dasselbe Verhältnis glaubt Zielinski nun anderwärts im großen wiederzufinden. Von der selbsterzeugten, im Grunde verkehrten Vorstellung werde die Phantasie des Dichters so sehr gefangen genommen, daß er sich gedrängt fühle, die zeitliche Aufeinanderfolge, die er ursprünglich gar nicht beabsichtigt hatte, ausdrücklich hervorzuheben und durch bestimmte Angaben zu fixieren. Thetis' Bittgang zum Olymp erfolge nach der eigentlichen Meinung des Dichters gleichzeitig mit der Rückführung der Chryseis durch Odysseus; es sei ihm nur unmöglich gewesen beides nebeneinander zu erzählen. In dieser Bedrängnis habe er sich für den Bericht über die Fahrt nach Chryse dadurch Raum geschafft, daß er den Gang der Göttin um ein paar Tage hinausshob; bloß zu diesem Zwecke sei die Abwesenheit der Götter erfunden (S. 438). Ganz ähnlich sei es in der Odyssee gegangen. Athenens Besuch bei Telemach und die Sendung des Hermes zu Kalypso seien »im Keime« als gleichzeitig gedacht; um sie nacheinander, wie es doch nicht anders möglich war, erzählen zu können, habe Homer sie zeitlich getrennt, und sei dadurch genötigt gewesen den zweiten Götterrat in ε einzuschieben (S. 445). — Wenn man sich entschließt die Dinge einmal von dieser Seite her zu betrachten, so sieht man plötzlich helles Licht auf eine Fülle sonst dunkler Beziehungen fallen. Daß dabei manche einzelne Stelle auch falsch beleuchtet wird, läßt sich im voraus vermuten; davon soll später die Rede sein. Vorherrschend bleibt doch die Freude über den neu gewährten

*Athenens
Abwesenheit
B. 254*

Einblick in versteckte Zusammenhänge, vor allem über den glücklichen Scharfsinn, mit dem hier etwas so Irrationales wie die Aufgabe des poetischen Gestaltens mit ihren Schwierigkeiten und Lösungen der Beobachtung nach exakter Methode unterworfen ist. Das Ganze ein Beitrag zu dem, was doch mehr und mehr gelingen muß, in die Vorstellungsweise einer fremden Psychologie uns zu versetzen.

Wenn die Männer genannt und beschrieben werden sollen, die sich zu einem Wettkampfe melden, so könnten auch wir sagen: »Es erhob sich erstens der, zweitens der, drittens der usw.«, und würden dabei doch das Bewußtsein festhalten, daß sie gleichzeitig auftraten. Bei Homer, in Ψ, ist aus der Aufzählung eine Erzählung geworden: ὄρτο πολὺ πρῶτος μὲν ἀναξ ἀνδρῶν Ἐύμηλος (288) — — τῷ δ' ἔπι Τυθεΐδης ὄρτο κρατερός Διομήδης, ἵππους δὲ Τρωῶδες ὕπαγε ζυγόν (290 f.) — — — τῷ δ' ἄρ' ἔπ' Ἀτρεΐδης ὄρτο ξανθὸς Μενέλαος (293) κτλ. Dem vierten, Antilochos, gibt sein Vater, ἄγχι παραστάς, Verhaltensregeln; und erst als die lange Rede beendet ist und Nestor sich wieder gesetzt hat, darf der fünfte kommen (354 f.):

Μηριόνης δ' ἄρα πέμπτος εὐτριχᾶς ὀπλίσαθ' ἵππους.
ἄν δ' ἔβαν ἐς δίφρους, ἐν δὲ κλήρους ἐβάλοντο.

Also auch die anderen haben solange gewartet (Zielinski S. 436). Was sie unterdessen getan haben, sagt der Dichter nicht und fragt nicht danach, so wenig wie im Anfang von Δ nach dem Eindruck, den der frevelhafte Schuß des Pandaros, die ὀρκίων σύγχυσις, auf troischer Seite gemacht hat. Während man bei den Griechen um den verwundeten Menelaos beschäftigt ist, τόφρα δ' ἔπι Τρώων στίχες ἤλυθον ἀσπιστάων (224). Mit Recht meint Zielinski (S. 428), die Motive, die den Hektor zu erneuter Angriffe bestimmt haben, würden für Handlung und Charakterzeichnung von Bedeutung gewesen sein; der Erzähler habe hier eine Lücke lassen müssen, weil er von zwei parallelen Handlungen bloß eine darstellen konnte und sich für die achäische entschieden hatte. —

»Es ist merkwürdig, wie eng die Erzählung der Ilias immer »ist, wenn eine Menge von Personen mit den verschiedensten »Interessen an einem Vorgange beteiligt sind. Der Dichter geht in »einem solchen Falle gewissermaßen mit seiner Leuchte reihum. »Wer gerade stark hervortritt, auf den wirft er alles Licht;

»ringsherum ist mehr Dunkelheit als Dämmerung«. So schreibt Hedwig Jordan im Zusammenhang einer Untersuchung, die sich auf ein bestimmtes Gebiet beschränkt und überall vom Detail ausgehend, der von Zielinski als würdiges Gegenstück anreicht: »Der Erzählungsstil in den Kampfscenen der Ilias«⁸⁾. Die Verfasserin hat es unternommen, die Darstellungsweise und die Darstellungsmittel des Dichters im rein künstlerischen Sinne zu würdigen, mit der berechtigten Hoffnung, daß sich durch sorgsame Vergleichung ein Fortschreiten von dem, was man einmal konnte, zu schwierigeren Aufgaben werde erkennen lassen. Besonders zu rühmen ist es dabei, daß sie sich von allen Theorien über die Komposition der Ilias vollkommen unabhängig gehalten und so die Unbefangenheit des Blickes für jedes einzelne gewahrt hat. Wenn dabei manche Partien (z. B. des Θ; S. 55) ernster genommen werden als sie es eigentlich verdienen, so ist das kein Schade. Je mehr diese Prüfung der poetischen Technik rein für sich gehalten wird, desto gesicherter wird das, was sie nachher zur Analyse des Epos; zur Bestimmung des relativen Alters seiner Teile beiträgt. Auch nach dieser Seite ist die Verfasserin zunächst sehr zurückhaltend⁹⁾; einige Folgerungen aus den von ihr scharf gefaßten Unterschieden werden wir später Gelegenheit haben zu verwerten.

Wenn Hektor einen Zweikampf mit dem Atriden im Namen seines Bruders Alexandros anbietet (Γ 86 ff.), und dabei dessen kurz vorher erzähltes Zurückweichen von keinem erwähnt wird, so sieht Hedwig Jordan darin ein Zeichen der Sinnesart des Dichters, der sich mit Reminiszenzen nicht belastet, sondern am Neuen und Frischen, an dem was die Handlung fördert, seine Freude hat. Dazu stimmt es, wenn er bei dem anderen Zweikampfe, in Η, zu dem Hektor herausfordert, harmlos erzählt, daß Aias (206 f.) und

8) Züricher Inaugural-Dissertation. Im Buchhandel erschienen bei Max Woywod, Breslau 1905. Die angeführte Stelle S. 47.

9) Eine von wenigen Ausnahmen ist (S. 23) ihr Urteil über den Vers E 483, den sie (mit Aristarch) für unecht hält, weil Pandaros offenbar in Wirklichkeit nicht zweifle, ob »jener Mann« etwa ein Gott sei, sondern den Diomedes sicher erkenne und beschreibe. Aber auch wenn die Worte $\sigma\acute{\alpha}\varphi\alpha \delta' \omicron\nu\chi \omicron\delta\delta'$, $\epsilon\iota \theta\epsilon\acute{o}\varsigma \acute{\epsilon}\sigma\tau\iota\nu$, wegfallen, so bleiben doch $\acute{\epsilon}\tau\sigma\omega$ 484 und $\epsilon\iota \delta' \epsilon \gamma' \acute{\alpha}\nu\eta\rho \delta\nu \varphi\eta\mu\iota$ 484 als Wortlaut eines Zweifels bestehen; und dieser stört nicht, weil er für den Gedanken nur einen Ausdruck stärkster Bewunderung bedeutet.

schon vorher Menelaos (403) sich gerüstet habe. Die Frage, ob sie denn inmitten der Schlacht ungerüstet sein konnten, liegt ihm fern; er hat sich »nicht scharf in die Situation hineingedacht« und gebraucht den anschaulichen Zug, der in der Tat die Bereitwilligkeit des Menelaos wirksam bezeichnet. Diese »Vernachlässigung der Situation (S. 139 f.) ist eben das, was ich Mangel an Perspektive genannt hatte. Den Typus streng sachlicher Kampfschilderung bieten die sechs Einzelkämpfe E 38—83, die hier einfach aneinandergereiht sind; nur zum Schluß wird zusammengefaßt: ὡς οἱ μὲν πονέοντο κατὰ κρατερὴν ὑσμίνην. Auf einer schon höheren Stufe poetischen Könnens stehen Szenen wie die in Λ, in denen Agamemnon's blutige Arbeit beschrieben wird. Wie er zwei Söhne des Priamos getötet hat, ruft ein Gleichnis den Gedanken hervor, daß keiner von den Troern ihnen helfen konnte, ἀλλὰ καὶ αὐτοὶ ὑπ' Ἀργείοισι φέβοντο (121); nachdem dann ein zweites Brüderpaar von seiner Hand gefallen ist, wendet er sich dahin, ἔθι πλείστα κλονέοντο φάλαγγες (148), und dieses Gedränge wird nun geschildert. So ist mit Bedacht der Hintergrund angedeutet, von dem sich die Einzelvorgänge abheben sollen, anders als E 48, wo »plötzlich Gefährten zur Stelle sind«, um dem von Idomeneus Getöteten die Waffen zu rauben. Der Erzähler läßt seine Personen, den einzelnen wie die Masse, da sein oder nicht da sein, wie es ihm paßt. Patroklos stürzt sich mit den Myrmidonen auf die Feinde, ἀμφὶ δὲ νῆες μερῶαλέον κονάβησαν ἀυσάντων ὑπ' Ἀχαιῶν (Π 276 f.); die Troer, wie sie ihn sehen, ihn und seinen Begleiter, schrecken zurück, weil sie glauben, Achill habe seinen Groll abgelegt: πάπτηγεν δὲ ἕκαστος, ἔπη φύγοι αἰπὸν ἔλεθρον. Von dem Eindruck, den die ersehnte Hilfe auf die Griechen macht, verlautet nichts; »Aias ist wie weggewischt«. Wie nachher Patroklos erschlagen liegt und ein Verteidiger nötig ist, holt der Dichter den Menelaos heran (P 1):

Ὁδ' ἔλαθ' Ἀτρεὺς υἱὸν ἀρηίφιλον Μενέλαον
 Πάτροκλος Τρώεσσι δαμείε ἐν δηιοτῆτι.
 βῆ δὲ διὰ προμάχων κεκορυθμένος ὀξεί χαλκῷ.

»Wie angenehm sind doch stereotype Wendungen! wie glücklich »schneiden sie alle unbequemen Wie und Woher ab!« so bemerkt richtig Hedwig Jordan. Soll ein Held irgendwo eingreifen, so heißt es οὐκ ἀμέλησεν oder οὐκ ἔλαθεν; soll er einer Gruppe von Ereignissen fern gehalten werden, so finden wir ihn unterdessen μάχης

ἐπ' ἀριστερὰ πάσης θαρσύνονθ' ἐτάρους καὶ ἐποτρύνοντα μάχεσθαι (P 417. 682; N 765). Naive Unbeholfenheit und konventionelle Starrheit sind überall eng verbunden.

Doch dabei bleibt die homerische Kunst nicht stehen; sie sucht auch nach Abwechslung. Neben zahlreichen Fällen von der Form »der und der traf den und den« kommt es vereinzelt vor, daß der Dichter von dem unglücklichen Opfer ausgeht, Δ 517 ff.:

ἔνθ' Ἀμαρυγχεῖδην Διώρεα μοῖρ' ἐπέδησεν·
 χερμαδίῳ γὰρ βλήτο παρὰ σφυρὸν ὑκριόνεντι
 κνήμην δεξιτερήν· βάλε δὲ Θρηγκῶν ἀγὸς ἀνδρῶν.

Daß die Gefährten einen Verwundeten zu den Schiffen oder zur Stadt bringen, βαρέα στενάχοντα, wird öfters erzählt (Θ 334. N 423. Ξ 432). Einmal ist, mit individueller Anschauung, hinzugesetzt: τειρόμενον, κατὰ δ' αἶμα νεουτάτου ἔρρεε χειρός (N 539). Und noch mehr »realistisch belebt« (H. J. 38) ist die Wegschaffung Sarpedons in E (664 ff.): die Lanze beschwert ihn, über den Boden schleifend, aber keiner denkt daran, sie ihm aus der Hüfte zu ziehen, damit er auftreten könnte; so sehr waren sie selber bedrängt. — Οἱ δ' ὅτε δὴ σχεδὸν ἦσαν ἐπ' ἀλλήλοισιν ἰόντες war eine geläufige Formel, um einen Einzelkampf einzuleiten; sie ließ sich auch, mit entsprechender Abänderung, auf den Zusammenstoß der Massen übertragen: οἱ δ' ὅτε δὴ ῥ' ἐς χῶρον ἕνα ξυνιόντες ἵκοντο (Δ 446. Θ 60). Der Verfasser von Λ hat solche Anlehnung verschmäht und schildert den Vorgang, mit kühnem Vergleich, »ganz neu und frisch unter dem Bilde von Schnittern, die einander entgegenkommen« (Λ 67 ff. H. J. 90). — Wie Hektor von Helenos veranlaßt wird in die Stadt zu gehen, springt er vom Wagen: ἐξ ὀχέων σὸν τεύχεσιν ἄλτο χαμᾶζε, πάλλων δ' ἐξέα δοῦρα κατὰ στρατὸν ὄχγετο πάντῃ δτρύνων μαχέσασθαι (Z 403 ff.). Nachdem er eine ermunternde Ansprache gehalten hat, macht er sich auf den Weg: ἀμφὶ δέ μιν σφυρὰ τύπτει καὶ ἀχένα δέρμα κελαινόν, ἄντοξ ἦ πομάτῃ θέεν ἀσπίδος ὀμφαλοέσσης (417 f.). Jenes »waren die« typischen Bewegungen; die nun geschilderte ist neu und frisch »beobachtet. Wieder stehen Stilisierung und Realismus dicht bei-
 »einander«.

Mit diesen Worten ist in der feinsinnigen Studie über den Erzählungsstil in den Kampfschilderungen zugleich ein zweiter der Züge bezeichnet, die zum Wesen des homerischen Stiles überhaupt

gehören. Daß eine primitive Kunst sich streng im Konventionellen hält, wird überall beobachtet, auch in Malerei und Plastik, und ist wohl zu verstehen. Jeder erste Versuch, etwas Beobachtetes auszudrücken, hat schwer zu ringen; was gelingt, gilt als Errungenschaft, die weiter gegeben und ausgiebig benutzt wird. So wundern wir uns nicht, wenn auch in den ältesten Teilen der Ilias bereits Darstellungsmittel verwendet sind, die von den Dichtenden selbst nicht mehr unmittelbar und lebendig verstanden wurden. Ja, man hat sich gewöhnt »stereotyp« und »homerisch« fast wie Synonyma zu betrachten. Und doch liegt in solcher Gleichsetzung eine böse Bequemlichkeit des Denkens, das doch, wo ihm ein Feststehendes entgegentritt, fragen soll, wie es entstanden sei. Einen Anhalt, um mit dieser Frage vorwärts zu kommen, bietet die am meisten hervorstechende Erscheinung des Konventionellen bei Homer, der Gebrauch der sogenannten schmückenden Beiwörter.

In einzelnen Fällen erkennen wir noch jetzt, wie der Dichter mit Sorgfalt ein Epitheton gewählt hat. Achill heißt oft πόδας ταχύς, aber Φ 527 und X 92 πελώριος (mit gleicher Silbennmessung), weil an der einen Stelle die Angst des Priamos, an der anderen Hektors Mut hervorgehoben werden soll. Polydamas wird Ε 449 im Kampfgetümmel ἐγγέσπαλος genannt, aber Σ 249 bei der Beratung der Troer πεπνομένος, obwohl auch hier beide Adjektive gleich gut in den Vers paßten und von anderen Gelegenheiten her dem Dichter gleich geläufig waren. Schon früher (S. 22 Anm.) ist der Untersuchung von Karl Franke gedacht worden, der diese Beispiele entnommen sind; die Beobachtung läßt sich weiter ausdehnen. Die verschiedensten Personen werden als δαίφρονες gerühmt, auch Achill öfter, ohne erkennbare Beziehung; deutlich aber empfinden wir solche, wenn Patroklos gebeten wird dem Zürnenden zum Guten zuzureden: ταῦτ' εἴποις Ἀχιλλῆϊ δαίφρονι, αἶ κε πίθηται (Λ 794). Noch wirksamer in Athenens Anrede an Pandaros, dem sie einen verhängnisvollen Rat gibt und deshalb schmeichelt: ἦ ῥά νύ μοι τι πίθοιο, Λυκάονος υἱὲ δαίφρον; der »Verständige« läßt sich betören: τῷ δὲ φρένας ἄφρονι πείθειν (Δ 93. 104). In der Odyssee heißt die Königin öfter ἀγακλειτή, πολυμνήστη, nur σ 314 αἰδοίη, weil sich der Bettler den frechen Mägden gegenüber auf sie beruft. Und dasselbe Epitheton, nicht das gebräuchliche und metrisch gleichwertige σκηπτοῦχος, gibt in Gedanken Diomedes Δ 402 dem Herrscher: er schweigt Agamemnon

gegenüber, αἰδεσθεὶς βασιλῆος ἐνιπὴν αἰδοίοιο. Die »wichtige« Lanze, von Menelaos geschleudert, dringt Γ 357 durch den Schild des Gegners; mit der »ehernen« durchbohrt er einem troischen Schützen die Hand, den Schaft der »eschenen« sieht man nachschleppen, während jener zurückweicht (N 595. 597). Für Schiffe gibt es viele Beiwörter; keines von denen war dem Dichter der ἐπιπώλησις gut genug für die Rede, mit der Agamemnon die Lässigen anspricht, sondern er bildete ein neues (247 f.):

ἦ μένετε Τρῶας σχεδὸν ἐλθέμεν, ἔνθα τε νῆες
εἰρούατ' εὐπρυμοὶ πολιῆς ἐπὶ θινὶ θαλάσσης;

Wenn die Troer bis zum Lager vordringen, so ist wirklich das schöne Heck das erste, was sie von einem Schiffe zu sehen bekommen (s. O 716). Freilich geläufiger ist uns, was die alten Grammatiker *κατάχρησις* nannten, daß von »schnellen Schiffen« die Rede ist, wo sie festliegen (z. B. K 306. Λ 666. Π 168), daß die Hunde *ὀλακόμεωροι* heißen, auch wo sie den Herrensohn freundlich umwedeln »und nicht bellen« (π 4), daß die Gewänder, die Nausikaa mit ihren Mägden waschen soll, wiederholt als *σιγαλόεντα* gepriesen werden, daß der Dichter einen Frevler wie Eurymachos »göttergleich« nennt. Aber wir müssen annehmen, daß auch diese Beiwörter ihren Ursprung von solchen Stellen herleiten, an denen sie in den Zusammenhang paßten, und erst durch vielfachen Gebrauch und durch allmähliche Erstarrung zu stehenden, bedeutungslosen Attributen geworden sind. Und nachdem wir uns dies recht klar gemacht haben, werden wir weder dem Aristarch beistimmen, der Γ 352 und Ψ 584 deshalb athetierte, weil hier in Scheltreden die Epitheta *δῖος* und *διοτρεφές* angewandt sind, noch die Schwierigkeit mit empfinden, welche die Verbindung *Ἀπόλλωνα δῖφιλον* A 86 neueren Herausgebern und Erklärern gemacht hat. Nennt doch auch bei Sophokles (Phil. 344) Neoptolemos den Odysseus *δῖος*, indem er Schlechtes von ihm erzählt. Die Erstarrung hat in diesen Beispielen einen besonders hohen Grad erreicht; begonnen und sogar ziemlich weit fortgeschritten ist sie schon in den ältesten und reinsten Partien des Epos.

Aber auch umgekehrt: der Sinn für das Charakteristische ist in den jüngeren und jüngsten Teilen nicht erstorben, ja er erzeugt sich immer aufs neue. Davon geben die Beiwörter wie die Kampfschilderungen Zeugnis. Und dies mag uns ermutigen weiter zu

suchen, in der Hoffnung, daß wir eben jene Kraft, die den epischen Stil einst geschaffen hatte, des Beobachtens und Aussprechens, bei fortgesetzter Tätigkeit antreffen und so erst recht verstehen werden.

III. Bewußt fortschreitende Kunst.

»Homer als Charakteristiker« war die Überschrift eines Aufsatzes, in dem ich vor einigen Jahren zu zeigen suchte, wie mit feinen und doch scharfen Zügen das Epos die Unterschiede des Alters und Geschlechtes, des Standes und Berufes, das Besondere einer Situation zu zeichnen weiß, und wie sich allmählich auch die Gabe hervortut, eine Persönlichkeit individuell zu erfassen und vor Augen zu stellen (Njb. 5 [1900] S. 597 ff.). Von dem dort Mitgeteilten soll hier zunächst nichts wiederholt, nur einiges von verwandter Art in Erinnerung gebracht werden.

Den Fluch der abhängigen Stellung hat Eumäos scharf erkannt: *ἤμισυ γάρ τ' ἀρετῆς ἀποαίνονται εὐρύοπα Ζεὺς ἀνέρος, εὖτ' ἂν μιν κατὰ δούλιον ἤμαρ ἔλθῃσιν* (ρ 322 f.). Und er selbst, der Königssohn, muß ein Beispiel dazu liefern: wie er, dem früher erteilten Befehle gemäß (φ 234 f.), den Bogen dem Bettler bringen will, schelten die Freier laut — und er läßt sich einschüchtern (366 f.). Mit einem Strich sind die Mägde gezeichnet, die sich über das Anerbieten des Fremden, die Leuchter zu bedienen, lustig machen: *αἶ δ' ἐγέλασαν, ἐς ἀλλήλας δὲ ἴδοντο* (σ 320). Mit Blick und Miene fordern sie sich gegenseitig zum Lachen heraus. Als Odysseus in der Hütte des Hirten die Schilderung der Zustände auf Ithaka gehört hat, *ἐνδοκέως κρέα τ' ἤσθητε πίνε τε οἶνον ἀρπαλέως ἀκέων, κακὰ δὲ μνηστῆρσι φύτευσεν* (ξ 409 f.). Wie das hastige Trinken den verhaltenen Grimm, so malt ρ 263, wo er mit Eumäos vor seinem Hause angelangt ist, das *χειρὸς ἐλών προσέειπε σὺβώτην* die tiefe Bewegung. Daß er sie nicht äußern darf, ist ihm streng bewußt; deshalb lehnt er es ab, der Fürstin von seinen Leiden zu erzählen, damit er nicht etwa vom Schmerz überwältigt werde und den Vorwurf hören müsse, er habe das trunkene Elend: *φῆ δὲ δακρυπλώσειν βεβαρηότα με φρένας οἶνω* (τ 422). Einer harmlosen Wirkung des Weines hat er am ersten Abend im Kreise der Hirten nachgegeben, und schildert selbst nach Stimmung und Gebahren den Angeheiterten (ξ 463 ff.) mit ähnlicher Anschaulichkeit, wie Idomeneus — in einem sonst nicht eben klugen Gespräche mit Meriones — den Furchtsamen (N 279 ff.). Psychologisches Verständnis

beweist der Verfasser von Σ durch die gedrängte Rede, die er dem Antilochos in den Mund gelegt hat (18 ff.):

ὦ μοι, Πηλέος υἱὲ δαΐφρονος, ἧ μάλα λυγρῆς
 πύσσαι ἀγγελίης, ἧ μὴ ὄφελλε γενέσθαι.
 20 κεῖται Πάτροκλος, νέκυος δὲ δὴ ἀμφὶ μάχονται
 γυμνοῦ· ἀτὰρ τά γε τεύχε' ἔχει κορυθαίολος Ἴκτωρ.

Man hat gemeint, hier wäre an sich ein genauer Bericht am Platze gewesen, der Dichter habe ihn nur deshalb unterdrückt und daraufhin die ganze Szene gestaltet, daß eine Wiederholung des den Zuhörern schon Bekannten vermieden werden sollte^{9a}). Mag anderwärts diese Rücksicht bestimmend oder mitbestimmend gewirkt haben: hier, wo der Bote nach eiligem Lauf atemlos ankommt und (17) vor Tränen kaum sprechen kann, sind die kurzen, abgerissenen Sätze gerade das was der Situation gemäß ist.

Für den Tod hat das Epos manche formelhafte Bezeichnungen, bei denen wohl weder der Vortragende noch die Zuhörer etwas Tieferes empfanden: τὸν δὲ σκότος ὄσσε κάλυψεν, λίπε δ' ὀστέα θυμός u. ä.; so auch da, wo nicht etwas Geschehenes erzählt sondern an Mögliches gedacht wird: θανέειν καὶ πότμον ἐπισπεῖν, αἵματος ἄσαι Ἄρτα ταλαύρινον πολεμιστήν. Aber in der Aristie des Diomedes prophezeit Dione dem Helden frühen Tod mit sehr persönlicher Wendung. Die Mutter, deren Kind er verletzt hat, denkt an seine Kinder, die nicht liebkosend den Heimgekehrten begrüßen sollen, an seine Gattin, die lange noch um den Verlorenen jammernd die Hausgenossen aus dem Schlafe aufschrecken wird (E 408 ff.). In demselben Gesange läßt der Dichter zwei Brüder, Söhne eines Traumdeuters, von Diomedes getötet werden; der Kampf wird nicht beschrieben, nur kurz, beinahe teilnehmend hinzugefügt, sie seien nicht heimgekehrt, der Vater habe ihnen nicht mehr die Träume ausgelegt (τοῖς οὐκ ἐρχομένοις ὁ πατὴρ ἐκρίνατ' ὄνειρους, E 450). Die Andeutung bestimmter persönlicher Verhältnisse gibt auch dem Mitgefühl des Zuhörers stärkeren Anhalt¹⁰).

Breiter ausgeführt ist ein solches Motiv in der Erzählung von Othryoneus, der um Cassandra warb, und sie dadurch zu gewinnen

9a) Ad. Römer, Zur Technik der homerischen Gesänge. Sitzungsber. philos.-philol. und histor. Bayer. Akad. d. Wiss. 1907; S. 497 f.

10) Weitere Beispiele individueller Ausdrücke für »Sterben« hat Wecklein gesammelt, Studien zur Ilias 6. 8 f.

hoffte daß er sich anheischig machte die Achäer von Ilios zu vertreiben. Idomeneus, der ihn ersticht, spottet darüber: er soll mit zu den Griechen kommen und ihnen helfen die Stadt zu zerstören; dann werde ihm auch hier hoher Lohn zuteil werden, die schönste von Agamemnons Töchtern als Gattin. Mit diesen Worten sucht er ihn herüberzuziehen — den Toten am Fuße. Um den blutigen Witz anbringen zu können, hat der Dichter die Voraussetzung schnell erdacht (N 363 ff.). Ein Verdienst Nieses ist es, erkannt zu haben, daß die allmähliche Bereicherung der Sage zum guten Teil auf ähnliche Art entstanden ist (EHP. 38 ff.). Besonders durchsichtig ist die Erfindung bei dem anderen, der Großes sich zutraute und nichts vermochte. Die Rosse des Achill beehrte er als Preis, wenn er dem Hektor Kunde aus dem griechischen Lager verschaffte. Als er auf seinem nächtlichen Gange Schritte vernimmt, hofft er doch, es sei ihm jemand nachgeschickt um ihn zurückzuholen; dann erkennt er die Feinde, läuft davon, wird eingeholt, verrät feige alles was er weiß, und fällt ohne sich zu wehren. Wer war das? Ein Söhnchen aus reichem Hause, als einziger unter fünf Schwestern aufgewachsen (K 345. 347). Und mit grausamem Hohne gibt der Dichter den Namen: Δόλων, Sohn des Εὐμήδης.

Damit ist ein Gebiet berührt, das zu kurzem Verweilen einladet: die Etymologie der Eigennamen. Einst müssen auch die ältesten eine vernehmbare Bedeutung gehabt haben; und bei einigen wenigstens der älteren spricht sie noch mit. Θεραπίτης, der »Frechling«, ist nicht mißzuverstehen, sobald man sich äolische Umgebung dazu denkt¹¹⁾. Mit Ὀδυσσεύς spielt der Dichter α 62; auch τ 407 gibt wohl kaum den wirklichen Ursprung. Daß Ἀλέξανδρος in vergessenen Sagen Träger einer anderen Rolle gewesen war, als die Paris jetzt spielt, wird von Robert (Stud. z. II. 366) und anderen wohl mit Recht angenommen. Κλυταιμνήστρη hat erst moderner Scharfsinn aus gegebenen Beziehungen herauszureißen versucht; davon wie von Τελαμώνιος war schon die Rede (S. 30. 497). Eurysakes, den Enkel Telamons, kennt Homer noch nicht, aber andere Knaben, die nach der Tätigkeit ihres Vaters benannt sind: Ἀστυάναξ (Z 403), Τηλέμαχος. Während er heranwächst,

11) Diese Auffassung, die angefochten war, ist neuerdings von Radermacher wirksam verteidigt worden. Rhein. Mus. 63 (1908) S. 462 ff.

kämpft sein Vater in der Ferne: das ist der Sinn. In der ἐπιπώλησις wird die Beziehung etwas anders gewendet: Agamemnon soll sehen, wenn er will und wenn ihm darauf etwas ankommt, Τηλεμάχοιο φίλον πατέρα προμάχοισι μίγντα (Δ 354). Die Dichter unserer Epen fanden Namen wie diese schon vor, die von früheren erfunden waren; doch die Lust und die Fähigkeit dazu regte sich immer neu. Indem ein Sänger eine Person einführte, die er nach ihrem Anteil an der Handlung selbst benannt hatte, war er vom Bewußtsein eines Zusammenhanges und von dem Wunsche geleitet, ihn auch für seine Zuhörer anzudeuten und sie eine halbversteckte Beziehung heiter empfinden zu lassen. Τέκτων Ἀρμονίδης, dessen Sohn von Meriones getötet wird, hieß der kunstfertige Mann, der für Paris die Schiffe zu dem verhängnisvollen Raubzuge gebaut hatte (E 59 ff.). Zahlreicher sind die Beispiele aus der Odyssee. Wer den Εὐάνθης zum Vater hat, mag wohl stark duftenden Wein besitzen (ι 197. 209 f.). Zu Πολοπάμμων, dem »Vielbesitzenden«, paßt als Sohn einer der nicht spart, Ἀφείδας (ω 305; vgl. S. 148). Diese Namen kommen in Erzählungen des Odysseus vor; doch die Freiheit des Erfindens, die der Dichter ihn üben läßt, übt er auch selbst aus. Einen Φρόντις Ὀνητορίδης gibt er dem Atriden als Steuermann (γ 282), dem Telemach, den die Bürger im Stich lassen, als Helfer Φρονίοιο Νοήμονα φαίδιμον υἱόν (β 386); Τερπιάδης Φήμιος singt bei den Freiern (χ 330 f.). Unter diesen ist Κτήσιππος der Sohn des Πολυθέρσης deutlich charakterisiert, der mehrfach — z. B. bei Aias — beobachtete Zug, daß Vater oder Sohn eines Mannes nach dem benannt sind, was eigentlich ihm selber zukommt, hier doppelt angewandt, wechselseitig: der Vater ist reich, daß er Pferde halten kann, was denn dem Sohne zugute kommt (υ 289), und dieser so frech, daß man meint er müsse es vom Vater geerbt haben. Freilich, der Apfel fällt manchmal weit vom Stamme, sonst hieße und wäre der Sohn des Εὐπεΐθης nicht Ἀντίνοος; hier liegt, wie bei Dolons Vater Eumedes, Ironie in der Namengebung. Eine Anspielung, wieder von positiver Art, möchte ich auch für Ἀμφίνομος gelten lassen, den verständigen, dessen Name doch wohl nicht zufällig an ein ἐπὶ δεξιά, ἐπ' ἀριστερά νομῶν erinnert. Diese Eigenschaft zeigt er gleich da, wo er zuerst auftritt, durch die besonnene Erwägung, mit der er dem Anschlag auf Telemachs Leben für jetzt vorbeugt (π 400 ff.).

Die Szene und der Mann geben noch in anderer Weise ein

Beispiel für jenen Kunstgriff, durch ein paar schnell erdachte Umstände eine Person deutlicher herauszuarbeiten, der geschickten Hand des Zeichners vergleichbar, der mit wenigen Strichen einer Figur einen Hintergrund schafft. Es heißt, er habe durch seine Reden der Penelope am besten gefallen (π 397 f.). Dem sollen wir ebensowenig nachforschen wie in σ (125 ff.) der Annahme, daß Odysseus ihn kennt und richtig beurteilt; der Dichter braucht eine Anknüpfung für die warnende Rede, durch die er unsre Teilnahme für ihn spannen will, und setzt unbedenklich voraus, was dazu dienen kann. Zweimal bezieht sich der Bettler seinem ländlichen Wirte gegenüber auf das, was er über Länge und Beschaffenheit des Weges zur Stadt von ihm gehört habe (ρ 25. 196); daß wir von Gesprächen darüber sonst nichts erfahren, hat wohl noch niemandem Anstoß gegeben. Ernster hat man es mit der Auskunft genommen, die am ersten Morgen im Königshause Telemach von der alten Schaffnerin über die Behandlung erhält, die dem Fremden von der Hausfrau zuteil geworden sei, υ 136 f.:

οἶνον μὲν γὰρ πῖνε καθήμενος, ὄφρ' ἔθελ' αὐτός,
σίτου δ' οὐκέτ' ἔφη πεινήμεναι· εἶρετο γὰρ μιν.

Ein Herausgeber bemerkt, die Verse seien »der Wahrheit zuwider, obgleich Eurykleia sehr wohl die ganze Wahrheit sagen durfte.« Ein anderer: »Davon . . . war oben freilich nicht die Rede; dagegen hätte Eurykleia andere Züge der Sorgfalt ihrer Herrin für den Gast anführen können.« Warum nur so feierlich? Die Lust am Fabulieren begleitet den Dichter überall; er gestaltet das Gespräch so, wie es für den Augenblick ihm wirksam erscheint. Wir tun gut, uns dies am Kleinen und wenig Bedeutenden klar zu machen, um nachher an entscheidenden Stellen ähnliche Unterschiede richtig zu würdigen. Die erhöhte Trauer des alten Laertes schildert Eumaios dem heimgekehrten Enkel in beweglichen Worten (π 139 ff.), die keiner uns bekannten Wirklichkeit entsprechen, hier aber ganz am Platze sind; einen rührenden Zug bringen sie herein, und durch den Vorschlag, den sie begründen sollen, ein Zeugnis der Fürsorge des treuen Dieners, der auch dem Großvater sobald als möglich an der Freude über Telemachs Errettung Anteil geben möchte. Wenn wir uns die selbständige Ausmalung der einzelnen Szene hier gern gefallen lassen, könnte dann nicht auch die Schilderung, die Antikleia in der Unterwelt dem Odysseus vom

Leben seines Sohnes gibt (λ 184 ff.), nur für den Augenblick in der sorglosen Phantasie des Dichters aufgetaucht sein? Oder liegt da doch mehr zugrunde? Die Frage wird uns später noch beschäftigen (V 5).

Besonders gute Gelegenheit zu mannigfaltiger Erfindung gaben dem Dichter die Erzählungen des Bettlers auf Ithaka. Aus der Ilias hat Niese, was bei Othryoneus schon erwähnt wurde (oben S. 407), Beispiele kleiner Improvisationen gesammelt. Auch bei geringem Umfang ist die Absicht doch dieselbe: ein hinter den Ereignissen liegendes, noch reicheres Leben ahnen zu lassen, von dem sich das der Dichtung greifbarer abheben soll. Tolstoi braucht nur mit leiser Wendung von dem, was er erzählt, seitwärts den Blick zu richten, so sieht er ein neues, volles Bild menschlichen Daseins, das er schnell festhält und auch dem Leser wahrnehmbar macht, wie es gleichsam durch einen Zwischenraum der Haupt-handlung hereinschaut. Dagegen gehalten sind Homers Andeutungen kindliche Versuche. Denkt man aber an die situationslose Zeichnung der ältesten Kampfszenen zurück, so spürt man den Unterschied und das bewußte Vordringen eines künstlerischen Gedankens, des Wunsches, von der Bühne aus, auf der sich die handelnden Personen bewegen, Blicke ins Freie und Weite zu eröffnen. Und mag darin reiferen Zeiten, wie es sich gebührte, vieles sehr viel besser gelungen sein, ein großes Gebiet gibt es, das keiner je wieder so machtvoll beherrscht und zu so eigenartiger Fülle ausgebeutet hat wie der griechische Sänger.

IV. Die Gleichnisse.

Über die homerischen Gleichnisse ist viel verhandelt worden: was der Dichter eigentlich mit ihnen bezweckt habe, und wie es komme daß bei so manchen von ihnen das Tertium comparationis in einem ganz nebensächlichen Punkte liege. Wer einmal empfunden hat, wie Dante es versteht, nie Gesehenes oder gar Unschaubares durch das Bild körperlicher Vorgänge der Einbildungskraft zugänglich zu machen, muß, wenn er Ähnliches bei Homer zu finden meint, enttäuscht werden. Zwar wenn Σ 440 von dem Zorn gesagt wird, daß er in der Brust des Menschen aufsteige wie Rauch, so ist das Unwiderstehliche des Anschwellens und das Nichtige des Inhaltes packend gemalt. Umgekehrt wird Sinnliches durch Geistiges deutlich gemacht, wenn die Schnelligkeit, mit der Here die Luft

durchfliegt, der des Gedankens gleichgesetzt wird, der einen weitgereisten Mann in der Erinnerung von Ort zu Ort trägt (O 80 ff.); oder Grobkörperliches durch das Zarteste, was es in der Sinnenwelt gibt, wenn es heißt, die Götterrosse seien so weit gesprungen, wie ein Mann von hoher Warte über die See hinblickend es noch schimmern sieht (E 770 ff.). Doch das sind Ausnahmen. In der Regel gehört die Szene, die zum Vergleich den Anlaß gibt, ebenso sehr dem Gebiete des Sichtbaren und Greifbaren an, wie diejenige die zum Vergleich herangezogen wird. Ein Beispiel statt vieler. Die Masse des Fußvolkes, dem die beiden Aias vorangehen, wird Δ 274 mit einer Wolke verglichen, und diesem Gedanken gibt der Erzählende nach: wie wenn der Hirt von seiner Warte aus eine Wolke bemerkt, die über das Meer heranzieht, vom Westwinde getrieben; ihm erscheint sie von ferne schwärzer wie Pech, indem sie über das Meer hinwandelt; starken Sturm bringt sie mit, deshalb erschrickt er beim Anblick und treibt seine Herde zum Schutz in eine Felshöhle — so sahen die Scharen aus, als sie sich, die beiden Aias umgebend, dem Kampfe zu bewegten. Der Dichter hatte hier wie in allen den ähnlichen Fällen gar nicht die Absicht, einen Vorgang dadurch anschaulich zu machen, daß er ihn mit einem anderen verglich. Vielmehr, während er den einen schilderte, tauchte vor seiner empfänglichen Phantasie das Bild eines irgendwie ähnlichen auf, das er nun sogleich in der Freude seines Herzens mit lebhaften Farben daneben malte, ohne zu überlegen, ob dadurch die Deutlichkeit der Hauptdarstellung gefördert oder geschädigt wurde.

Doch bei solcher summarischen Würdigung dürfen wir nicht stehen bleiben¹²⁾. Wenn wir auch mit Recht von vornherein darauf verzichten, eine Stelle zu bezeichnen, die der Dichter als Berührungspunkt im Auge gehabt und von der aus er planmäßig nach beiden Seiten die Schilderung entworfen hätte, erlaubt und geboten ist es,

12) Daß ich selbst über sie hinausgekommen bin, verdanke ich zum guten Teil der anregenden Abhandlung von Theodor Plüß: »Das Gleichnis in erzählender Dichtung« (in der Festschrift zur 49. Philologen-Versammlung, Basel 1907), von der aus dann freilich meine Gedanken wieder eine etwas abweichende Richtung eingeschlagen haben. So ist es wohl besser, sie in eigenem Zusammenhang vorzutragen und auf Plüß erst da bezug zu nehmen, wo ich ihm zustimmen kann oder direkt widersprechen muß.

die psychologische Vermittlung zu suchen und zu fragen, welche äußere oder innere Beziehung seine Gedanken angeregt haben mag aus dem einen ins andre hinüberzugreifen. Oft lag der Anlaß einfach in der Ähnlichkeit des Anblicks. Die Bewegung, mit der Kebriones, vor die Stirn getroffen, kopfüber vom Wagen herabstürzt, gleicht wirklich dem Sprunge eines Tauchers, der Austern fischen will; und dieses Bild malt Patroklos, der ihn getötet hat, höhnend aus (II 742. 745 ff.). Der Fall eines baumstarken Mannes, der eben noch fest auf seinen Füßen stand, könnte auch uns an das Niedersinken einer gefällten Eiche oder Fichte erinnern (N 389 ff.), das Einbrechen einzelner, überlegener Kämpfer in eine Schar von Schwächeren an Wölfe, die in eine Herde fallen (II 352 ff.). Manchmal liegt in dem Vergleich allerdings eine starke Übertreibung: *ἄσα φύλλα καὶ ἄνθρα γίγνεται ὄρη*, in solcher Menge kamen die Feinde (ι 54); wie ein Schneegestöber so dicht fielen die Steine (M 278 ff.). Und hier will ich nicht streiten, wenn jemand sagt, dadurch solle wie durch dicke Striche in einer Zeichnung die Deutlichkeit erhöht werden. Die nähere Ausführung bleibt dann doch etwas Hinzukommendes, was keinem Zwecke mehr dient. Wir sagen wohl: »er vergoß Ströme von Tränen«; Homer: »er vergoß Tränen wie eine Quelle dunklen Wassers, die von steilem Felsen ihr trübes Naß herabgießt« (I 44 f.). Das Bild lockt den beweglichen Sinn, und er kann nicht widerstehen, er muß ihm nachgehen, unbekümmert, daß damit die Personen und ihr Tun für kurze Zeit verlassen werden. Goethe hat uns erzählt (Palermo 17. 4. 1787), wie es dem Poeten ergeht, der von vielerlei Geistern verfolgt und versucht wird: mit ruhigem Vorsatz beginnt er; allein ehe er sich's versieht, erhascht ihn ein andres Gespenst und hält ihn fest. Diesen Geistern zu gebieten ist eine große Aufgabe, an der mancher Reichbegabte zugrunde gegangen ist. Homer und Goethe haben es vermocht. Aber die Lösung solcher Aufgabe ist nicht wie die eines Rechenexempels, ein für allemal richtig, sondern immer wieder eine andre. Und bei jedem Gelingen hinterläßt sie Spuren innerer Arbeit, die uns einen ahnenden Blick in das Schaffen des Dichters tun lassen.

Wenn wir übertragene Ausdrücke gebrauchen wie »Tränenstrom« oder »Menschenschwarm« oder »Kampfgebräuse«, so erwacht auch in uns eine sinnlich faßbare Vorstellung; aber sie hält sich im Hintergrunde und begleitet nur leise schwingend den

eigentlichen Hergang, von dem die Rede ist. Homer holt dieses leise Mitschwingende hervor und stellt es in Worten dar. So war es bei der »Wolke des Fußvolkes« das die beiden Aias umgab; so füllt ein Schneegestöber mit allen begleitenden Umständen die Phantasie, wo wir uns begnügen würden von einem »Hagel von Geschossen« zu sprechen (M 278 ff.). Eine »schwirrende Menge« tritt als Fliegenschwarm hervor, der im Stall über die gefüllten Melkeimer sich ausbreitet (B 469 ff.). Das Brausen des Kampfes wird für kurze Weile übertönt von dem der angeschwollenen Gebirgsbäche, die, aus zwei Schluchten hervorbrechend, in engem Felsenkessel sich mischen, und die einst dem Sänger das Ohr für ähnlichen Klang geschärft haben (Δ 452 ff.). Müßige Frage, ob es etwa feiner sei dergleichen bloß anzudeuten. Wer heute bei solchen Andeutungen in einer reichen Sprache etwas empfindet, dankt es den Dichtern, die seit Homer die Menschen gelehrt haben Bilder zu sehen; und wer bei den geläufig gewordenen Worten nichts mehr empfindet, der mag zu dem Alten zurückkehren, um von ihm wieder sehen und hören zu lernen. »Den Führer der Feinde sah man abwechselnd erscheinen und verschwinden«: das wäre schlecht und recht gesprochen; jeder wird es verstehen, niemand sich etwas besonderes dabei denken. Und Homer?

οἷος δ' ἐκ νεφέων ἀναφαίνεται οὐλιος ἀστήρ
 παμφαίνων, τότε δ' αὖτις ἔδου νέφεα σκιόεντα,
 ὡς Ἐκτωρ ὅτε μὲν τε μετὰ πρώτοισι φάνεσκεν,
 ἄλλοτε δ' ἐν πυμάτοισι κελεύων. (Λ 62 ff.)

Hat er also einen bildlichen Ausdruck zum Gleichnis ausgeweitet? O nein! So verschiebt es sich für uns, weil wir vom Ende herkommen. Vielmehr hat er, ohne es zu wollen, die Entstehung eines übertragenen Ausdruckes vorbereitet. Das homerische Gleichnis ist eine Geburtstätte bildlicher Redeweise.

Vom festgeprägten Bilde führt der Weg weiter zum abstrakten Begriff. »Die Kämpfenden hielten einander das Gleichgewicht«, so sagen wir, fast schon abstrakt; wir müssen uns besinnen, daß das im Grunde ein Vergleich ist, im Bewußtsein haben wir nur den Begriff. Homer mußte umgekehrt zu diesem erst sich den Weg bahnen, durch ein volles Gleichnis. Darum beschreibt er das eine Mal die Wage in der Hand des Zimmermanns (O 410 ff.), ein andermal (M 433 ff.) die redliche Spinnerin, die Wolle verarbeitet hat

und das fertige Gespinst für den Kaufherrn abwägt, die Schalen hochhaltend und sorgsam ausgleichend, ἵνα παισὶν ἀεικέα μισθὸν ἄρηται — so schweifen die Gedanken ab, und er ruft sich, wie gewöhnlich, selber zur Sache zurück: ὡς μὲν τῶν ἐπὶ ἴσα μάχῃ τέτατο πτόλεμος τε. Doch nicht immer ist es möglich, einen Begriff, der vorschwebt, mit bestimmtem Bilde zu fassen; dann sucht er sich auf seine Art ihm zu nähern. Neben die Szene, in der er den Begriff brauchen könnte, stellt er eine andre, die dasselbe Element enthält: in dem Übereinstimmenden beider empfindet er — und mit ihm der Zuhörer — das, was wir heute mühelos begrifflich aussprechen. So hat Pluß den Vergleich zwischen Hermes und der Möwe (ε 51 ff.) fein gedeutet. Er jagte über das schwellende Meer »mit wunderbarer Sicherheit«: diese »empfindungsstarke Vorstellung« solle dadurch geweckt werden, daß beschrieben werde, wie der Vogel um Fische zu fangen dicht über die Wellen hinstreicht. »Unausgesprochenes und Unausprechliches mit Hilfe einer Art »Symbol für sich und andre dennoch auszudrücken«: das bezeichnet Pluß als den »Zweck« des Gleichnisses (S. 63). Hätte er nur nicht versucht, eine Erfüllung dieses Zweckes in allen einzelnen Zügen eines ausgeführten Bildes nachzuweisen! Damit hat er dem Gleichnis von der Spinnerin böse Gewalt angetan¹³⁾.

Noch mehr stört er uns dadurch die Freude an seinem Fund, daß er in ihm nun einen Schlüssel für alle homerischen Gleichnisse zu besitzen meint. Lassen sich denn auch nur alle Bedingungsätze in ein Schema zwingen? Und nun gar alle Gleichnisse! »Dem »Äneas trat der Pelide entgegen wie ein reißender Löwe, den

13) Pluß S. 56: »Die Troer hielten die Achäer fest mit pflichttreu »ausharrendem, ängstlichem Bemühen, immer wieder den Gleichstand im »Kleinen und Einzelnen herstellend, aber in eigener Kraft ohnmächtig »zu Größerem, bei redlicher Kampfesarbeit ohne rühmlichen Kampfgegn. »Ich denke die Parallele wäre genau. Aber nur wir Ausleger vollziehen »diese Einzelübertragungen: der Hörer empfängt nur einen Gesamtein- »druck, welcher an den Einzelheiten sich bildet und in bestimmter »Richtung sich entwickelt, nämlich etwa den Eindruck einer teilnahme- »würdigen Ohnmacht bei redlichem Bemühen, und nur diese empfindungs- »volle Gesamtvorstellung übertragen wir Hörer auf die Troer, unbewußt »und reflexionslos.« Diese Schilderung würde eher auf die Achäer passen, die in der Defensive sind, als auf die angreifenden Troer. Daß sie aber überhaupt auf eine der beiden Parteien bezogen wird, widerspricht schon dem Bilde.

not. Wil. Jk. 33

M 433, s. l.
413

»Männer zu töten trachten, versammelt das ganze Volk; zuerst kommt er geringschätzig daher, aber wenn einer der schnellen Kämpfer ihn mit der Lanze getroffen hat, krümmt er sich mit aufgerissenem Maule, Schaum tritt ihm vor die Zähne, und in seiner Brust stöhnt das mutige Herz, während er mit dem Schweife sich Flanken und Hüften von beiden Seiten peitscht, um sich selber zum Kampfe anzutreiben; funkelnden Auges stürmt er geradeaus, ob er einen töte von den Männern oder selbst umkomme vorn im Getümmel: so trieb den Achilleus Kraft und streitbarer Mut, dem Äneas entgegenzugehen« (Y 164 ff.). Auch hier soll nach Plüß (S. 50 f.) eine empfindungstarke Vorstellung geweckt werden: »Aufreizung der Energie eines stolzen, noblen, heldenhaften Kampفزornes gegenüber einem aufreizenden Feinde.« Eigentlich falsch ist das ja nicht, doch sehr viel weniger klar gefaßt als »wunderbare Sicherheit« in ε oder »Gleichgewicht« in M. Und ganz natürlich: dort sollte ein einzelner Zug aus dem Gemälde ergriffen und in die Erzählung herübergenommen werden; hier geht das Ganze, ein Bild des gereizten Löwen, in die Haupthandlung mit ein. Was der Phantasie dadurch zugeführt wird, ist nicht begriffliche Klarheit sondern lebendige Stimmung. Und auf solche ist es auch sonst nicht selten in Gleichnissen abgesehen.

Durchaus im Bereiche des Gemütslebens hält es sich, wenn Odysseus' Freude, als er das Land sieht, mit dem Glück der Kinder verglichen wird, denen der Vater von schwerer Krankheit genesen ist, oder umgekehrt die Seligkeit der Frau, die den verloren geglaubten Gemahl umfängt, mit dem Gefühl von Schiffbrüchigen, denen nach langem Schwimmen die Küste erscheint (ε 394 ff. Ψ 233 ff.). Scherzend sagt Achill zu Patroklos: »du weinst ja so jämmerlich wie ein kleines Mädchen«, und denkt sich gleich eine Situation aus, in der das geschehen könnte (II 7 ff.). Aber auch körperliche Vorgänge werden in solche Betrachtung hereingezogen. Wenn die Blätter fallen in des Jahres Kreise — Homer ist es wieder, der das zuerst empfunden hat (Z 146 ff.):

οἷη περ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν.
 φύλλα τὰ μὲν τ' ἀνεμος χαμάδις χέει, ἄλλα δὲ θ' ὕλη
 τηλεθάουσα φύει — ἔαρος δ' ἐπιγίγνεται ὥρη —
 ὡς ἀνδρῶν γενεή ἢ μὲν φύει ἢ δ' ἀπολήγει..

Dieses Element in den Gleichnissen hat Wilamowitz stark hervorgehoben, und mit Recht¹⁴⁾; seine Beispiele sind zum Teil anfechtbar. »Wie bringt der Erzähler es fertig«, so fragt er, »die Stimmung »des siegreichen und des geschlagenen Heeres zu schildern? Er »malt eine sternklare Nacht, in der der Hirt bei seiner Hürde »sich gesichert fühlt vor reißenden Tieren und Dieben; und er »malt das aufgewühlte Meer, das mit schwarzen Wogen den See- »tang gegen das Ufer wirft.« Das zweite steht wirklich so, im Anfang von I; das erste fügt sich nicht ohne Zwang in die Parallele. Die siegesfrohe, angriffslustige Stimmung der Troer (Θ 530 ff. 553) hat doch wenig gemein mit der des Hirten, der sich vor Schaden sicher fühlt. Vor allem aber, der Vergleich geht ausdrücklich auf etwas anderes:

555 ὡς δ' ὄτ' ἐν οὐρανῷ ἄστρα φαεινὴν ἀμφὶ σελήνην
 556 φαίνειτ' ἀριπρεπέα, ὅτε τ' ἔπλετο νήνεμος αἰθήρ,
 559 πάντα δὲ εἶδεται ἄστρα, γέγηθε δέ τε φρένα ποιμήν·
 τόσσα μεσηγὺ νεῶν ἦδὲ Ξάνθοιο βόσων
 Τρώων καιόντων πυρὰ φαίνετο Ἰλιόθι πρό.

Also ganz schlicht die Zahl der Feuer soll, mit der Übertreibung die wir schon kennen, zum Bewußtsein gebracht werden. Und wenn daneben ein Stimmungsbild — heitre Ruhe und Zuversicht — sich ergibt, so ist das wohl nur Zufall.

Oder doch etwas mehr? Wenigstens wäre es eine seltsame Fügung, daß wir diesem Zufall öfter begegnen. Um ihn besser zu würdigen, erinnern wir uns dessen, was zu Anfang angedeutet wurde: daß Homer die Gleichnisse nicht macht, wie ein Moderner, sondern daß sie ihm auftauchen, vor die Seele treten und sich da wohl auch verschieben. In B beim Auszuge der Griechen pflegen sieben Gleichnisse gezählt zu werden; doch sind die letzten drei eigentlich nur eins: die Scharen von Führern eingeteilt wie Ziegen von ihren Hirten; unter diesen Agamemnon hervorragend, an Gestalt den Göttern vergleichbar, und die Menge durchwandelnd wie der Stier die Herde (B 474—483). Der Vorstellungskreis bleibt, aber die einzelnen Bilder fließen ineinander über, während die Rede weiter geht. Die ganze Reihe der Vergleichen, die mit

14) Das hätte Plüb (S. 43) nicht bestreiten sollen. — Wilamowitz, Die griech. Literatur des Altertums (in Hinnebergs »Kultur der Gegenwart« I) S. 14 f. — Gutes Beispiel eines Stimmungsgleichnisses ist noch H 4 ff.

dieser umfangreichsten schließt, ist für sich gestellt, ohne Zusammenhang mit der Erzählung. Wo der Dichter von dieser ausgeht, kann es sich durch die Verschiebung innerhalb des Gleichnisses so fügen, daß er zuletzt an einen Punkt gerät, in dem er der Haupthandlung wieder näher ist und vielleicht eine ungezwungene Rückkehr zu ihr findet. Die Troer umringen den verwundeten Odysseus wie Schakale einen angeschossenen Hirsch, der dem Jäger entrann, doch den tödlichen Pfeil weiter trägt und im Walde verbluten muß; teilnehmend glaubt der Dichter zu sehen — Odysseus wird vergessen —, wie die räuberischen Tiere über das edle Wild herfallen und es zerfleischen, bis ein Stärkerer über sie kommt, ein Löwe, der statt ihrer die Beute zerreißt: und das ist nun wieder Aias, der dem bedrängten Kriegsgefährten Hilfe bringt (Λ 473 ff.). Formell nur mit einer Anwendung schließt der Vergleich: ὡς ῥα τότ' ἀμφ' Ὀδυσῆα . . . Τρῶες ἔπον; aber daß auch die zweite Beziehung dem Sprechenden zum Bewußtsein gekommen ist, deutet der Schlußsatz der folgenden Verse an (485 f.):

Αἴας δ' ἐγγύθεν ἦλθε φέρων σάκος ἤυτε πύργον,
στῆ δὲ παρέξ· Τρῶες δὲ διέτρεσαν ἄλλυδις ἄλλος.

Etwas anders O 623 ff., wo zuletzt der ursprüngliche Zusammenhang ganz aufgegeben ist und nur eine im Verlauf entstandene und rasch ergriffene weitere Ähnlichkeit zum Wiedereinlenken benutzt wird. Von Hektor ist die Rede:

αὐτὰρ δ λαμπόμενος πυρὶ πάντοθεν ἔνθορ' ὀμίλῃ,
ἐν δ' ἔπεσ', ὡς ὅτε κύμα θοῆ ἐν νηὶ πέσῃσιν
625 λάβρον ὑπὸ νεφέων ἀνεμοτρεφές· ἦ δέ τε πᾶσα
ἄχνη ὑπεκρύφθη, ἀνέμοιο δὲ δεινὸς ἀήτη
ἰστίῳ ἐμβρέμεται, τρομέουσι δὲ τε φρένα ναῦται
δειδιότες· τυτθὸν γὰρ ὑπέκ θανάτοιο φέρονται·
ὡς ἐδαΐζετο θυμὸς ἐνὶ στήθεσσιν Ἀχαιῶν.

Das Hineinspringen des Helden in die Schar der Gegner erinnert den Dichter an den Anblick der Woge, die über ein Schiff hereinbricht. Indem er das schildert, gedenkt er der zitternden Schiffer, und nun hält ihn das Mitgefühl für deren Schicksal fest: aus dem Gemälde eines körperlichen Vorganges wird ein Stimmungsbild. Unmittelbar erscheint diese Wendung als zufällig; mittelbar und mit unbewußtem Zwange äußert sich in ihr die Macht, mit der

der Gedanke an die im Kampfe bedrängten Achäer die Phantasie des Erzählers füllt¹⁵). Ebenso ist es mit dem Bilde des sich aufhellenden Wetters im Gebirge, zu dem die Verdrängung der Troer vom Schiffslager Anlaß gibt, Π 297 ff.:

ὥς δ' ἔτ' ἀφ' ὑψηλῆς κορυφῆς ὄρεος μεγάλοιο
κινήσῃ πυκινὴν νεφέλην στεροπηγερέτα Ζεὺς,
ἔκ τ' ἔφανεν πᾶσαι σκοπιαὶ καὶ πρόωνες ἄκροι
300 καὶ νάπαι, οὐρανόθεν δὲ ὑπερράγῃ ἄσπετος αἰθῆρ,
ὥς Δαναοὶ νηῶν μὲν ἀπωσάμενοι δῆιον πῦρ
τοῦτόν ἀνέπνευσαν, πολέμου δ' οὐ γίγνεται ἔρωθ'.

Die neueren Erklärer haben wohl recht, auch Wilamowitz verwendet die Stelle in diesem Sinne: was zuletzt uns bleibt, ist der Eindruck eines Lichtblickes, der den Bedrängten zuteil geworden ist. Aber der alte Erklärer hat nicht minder recht: ἔτι ἐνταῦθα οἰκείως κεῖνται [die Verse 299 f., mit Beziehung auf Θ 557 f.]: ἐπικειμένης γὰρ τῆς Τρωικῆς φάλαγγος ὡς νέφους ὄρει, αἰφνιδίως ὡς ἄνεμος ἐπιπνεύσας ὁ Πάτροκλος ἀπῶσε καὶ ἐτρέψατο (Schol. A; vgl. Π 66). Wie die Bergzacken vom Nebel so waren die auf dem Sande liegenden Schiffe von der Masse des feindlichen Volkes bedeckt, und werden plötzlich klar. Von dieser sinnlich-anschaulichen Beziehung ist der Dichter ausgegangen, und bei einer geistigen angelangt, nicht anders als in dem Vergleich erst des auf dem Lager sich wälzenden Helden, dann seiner sorgenvoll schwankenden Gedanken mit der Bratwurst, die am Feuer hin- und hergewendet wird (v 25 ff.)¹⁶).

15) Gern bekenne ich, auch im Verständnis dieser Stelle durch Plüß gefördert zu sein. Seine eigne Auffassung freilich, wonach hier nichts von Abschweifung wäre, sondern folgerichtiger Gang bis zur folgerichtigen Ankunft an einem schon anfangs vorschwebenden Ziele (S. 59), kann ich nicht teilen. Sie behandelt den alten Sänger wie einen voraus disponierenden Stilkünstler und raubt ihm das Beste was er hat: daß aus einer im Verborgenen schaffenden Phantasie Gedanken hervorquellen, die er empfängt, nicht macht.

16) Die meisten Erklärer deuten nur auf die erste Beziehung, Sitzler (Ästhetischer Kommentar zu Homers Odyssee [1902] S. 194), dem sich Plüß (S. 54 f.) anschließen scheint, nur auf die zweite. Die Lösung, vielmehr das Verbindende, liegt wieder darin, daß der Dichter nicht einen vorher überlegten und abgeschlossenen Gedanken hingeschrieben, sondern einen sich entwickelnden mit seinen Worten begleitet hat.

Einen Teil solches Überganges, vom Sinnlichen zum Geistigen, stellen die Gleichnisse auch im großen dar. In ganz anderem Zusammenhang hatte sich uns ergeben, daß sie nicht der ältesten Stufe des Heldengesanges angehören, weil sie dem Stoffe nach nicht aus dem Vorstellungskreis einer ritterlichen Gesellschaft, sondern aus dem Lebensinhalt eines Standes geschöpft sind, der in harter Arbeit der Natur die Mittel zum Dasein abgewinnt. Das waren nicht die äolischen Heldengeschlechter, die das Epos geschaffen hatten, sondern die ionischen Sänger, die zuletzt seine Pflege übernommen haben¹⁷). Ihren Zuhörern waren tatsächlich Situationen des Kampfes viel weniger vertraut als Vorkommnisse aus dem Leben des Jägers, Hirten, Ackerbauers. Zu dem späten Aufkommen der Gleichnisse stimmt es nun aufs beste, daß sie auch in ihrer Form eine neue Art zeigen die Welt zu betrachten, wobei allgemeine Gedanken sich durchzuringen beginnen und zur Bildung von Begriffen ein wichtiger Schritt, eben durch die Vergleichung, getan wird. So schließen sie sich mit anderen Spuren zusammen, in denen wir ein allmählich sich regendes Verlangen nach der Handhabe des Denkens, die in der Abstraktion gegeben wird, erkannten (S. 392 f.). Freilich es sind — sehr zum Vorteil für die anschauliche Kraft der Sprache — noch geringe Ansätze. Aber sie reichen aus um zu zeigen, wie der epische Stil, d. h. die Weise des Auffassens und Darstellens, nicht still steht sondern im Fortschreiten begriffen ist.

17) Die bedeutende Arbeit des Engländers Platt ist früher (S. 266) angeführt.

Drittes Kapitel.

Charakter der beiden Epen.

I. Die Odyssee.

Wenn die Gleichnispoesie der Ilias zum guten Teil doch aus dem Streben eines jüngeren Geschlechtes entstanden ist, zwischen dem überlieferten heroischen Daseinsbilde und der Wirklichkeit, die vor Augen stand, eine Verbindung herzustellen und das eigne Leben mit in den Bereich des Gesanges zu ziehen, so ist der stoffliche Zuwachs, den sie dem Epos gebracht hat, der gewaltigen Bereicherung eng verwandt, von der die Odyssee Zeugnis ablegt. Heute erscheint es, weil man es nicht anders kennt, wie selbstverständlich, aber es muß einmal etwas Neues und Kühnes gewesen sein, daß der Stil des Heldenepos auf die Verhältnisse des täglichen, kleinbürgerlichen Lebens angewendet wurde. Die Menschen müssen dabei etwas Ähnliches empfunden haben, wie wir wenn wir gelegentlich von den Aufgaben Bemühungen Erfolgen, die uns beschäftigen, in Zitaten aus der Tragödie sprechen. Das eigne Tun wird dadurch in ein verschönerndes Licht gehoben, etwas wie leise Befriedigung zittert im Grunde, daß, was man erlebt, den Schicksalen eines Marquis Posa oder Wallenstein verglichen werden könne. Wollte danach jemand sagen, die ganze Odyssee sei ein großer Vergleich, so wäre das freilich zur Verkehrtheit übertrieben, aber doch so viel darin richtig, daß wir von hier aus verstehen, warum sie an eigentlichen Gleichnissen so viel ärmer ist als die Ilias. In der Sphäre, die der Dichter sonst mit dem Gleichnis aufsuchte, bewegt er sich hier ja durchaus, im Kreise der Bürger und Bauern, mag auch der Sohn des Laertes immer wieder ein König genannt werden. Die wirkliche Herrenwelt, wie sie an dem Hofe eines Menelaos, eines Alkinoos ihr Wesen hat, bleibt im Hintergrunde, ebenso wie die Ereignisse des Herrenlebens, der troische Krieg mit seinen Erinnerungen. Der

Faustkampf des Bettlers ist wie eine Parodie auf die Schlachtszenen der Ilias.

Schiller hat bitter darüber gespottet, daß Pfarrer Kommerzienräte Sekretärs an Stelle der Träger eines großen gigantischen Schicksals auf der Bühne erschienen und das Publikum zu rühren suchten. Die Produktionen, auf die er zielte, hatten den Spott verdient; und doch war das »bürgerliche Trauerspiel«, als es zuerst hervortrat, — Schiller selbst hatte geholfen — ein Fortschritt zur Wahrheit und Echtheit gewesen. Eine neue Welt wurde damit der Poesie erobert, und so mit der Odyssee für das Epos. Grundlage der äußeren Handlung bildet ein Problem des Familienlebens, das uns in einem früheren Kapitel (II 3) klar wurde: was soll werden, wenn der Mann verschollen ist? wer verfügt über die Hand der Witwe? welches ist die Stellung des erwachsenen Sohnes? wie kann der Bestand des Vermögens gesichert werden? Die Entwicklung dieser Motive bringt es mit sich, daß in den Gedanken, die der Dichter seinen Personen leiht, Sorge um den Besitz und Freude am Erwerb einen breiten Raum einnehmen.

Telemachs Reden in β betonen stark den materiellen Schaden, den ihm das Treiben der Freier bringt: dieses Unglück sei »viel größer« (48) als der Verlust eines edlen Vaters. Vorteilhafter für ihn würde es immer noch sein, wenn die Bürger sein Hab und Gut verzehrten; denn denen könnte man nachher Ersatz abfordern und abnötigen, für die Streiche der jungen Herren aber, die noch kein eignes Vermögen haben, wird niemand haften (74—79). Unter seinen Gründen gegen den Vorschlag, den Antinoos gemacht hat, er möge Penelope wieder ins Haus ihrer Eltern schicken, steht nicht an letzter Stelle die Voraussicht, daß er dann dem Ikarios viel werde bezahlen müssen (132 f.). Daß Penelope selber die Vermögensschädigung, die aus ihrem Verweilen dem Sohne erwächst, drückend empfindet, hören wir aus ihrem Munde (τ 533 f.) und verstehen es. Schwerer können wir uns darein finden, daß sie den erfolgreichen Versuch macht, durch Geschenke, die sie von den Freiern herauslockt, etwas von dem Verlorenen für sich selbst wieder einzubringen (σ 274—283). Wilamowitz, der diese Partie scharf charakterisiert hat, sah in ihr ein selbständiges Gedicht, das durch die parodische Tonart sich abhebe (HU. 33 f.). Aber ist das wirklich der Fall? Vielmehr durchzieht derselbe gewinnfrohe Sinn die ganze Odyssee. Als dem Helden in λ , wo er einen Teil seiner Erzählung

beendet hat, eine vermehrte Gabe in Aussicht gestellt wird, wenn er bis zum folgenden Tage bleibe, ist er sogleich bereit, wenn es sein muß, ein Jahr noch zu bleiben; viel vorteilhafter sei es, mit vollerer Hand in die Heimat zu kommen, und so werde er bei den Leuten dort geehrter und willkommener sein (λ 356 ff.). Daß das nicht eben vornehm gedacht ist, gibt Alkinoos fein aber deutlich zu verstehen. Die Art, wie Achill Geschenke würdigt (I 378 ff. T 147 f.), zum Vergleich heranzuziehen klingt beinahe wie Lästerung; und doch war vor Ilios der Ithakesier sein gleichberechtigter Kriegsgefährte. Als dieser am heimischen Strande erwacht, ist seine erste Sorge die um die mitgebrachten Güter, sein erstes Geschäft daß er sie zählt (203. 215 ff.). In dem Berichte des Verkleideten an den Hirten wie an die Königin wird ausführlich der Schätze gedacht, die Odysseus gesammelt habe und die beim Thesproter-Könige zur Verladung für ihn bereit lägen (ξ 323 ff. = τ 293 ff.). An der zweiten dieser Stellen fügt der Erzählende hinzu, jener sei noch jetzt darauf aus sie zu vermehren, αἰτέζων ἀνά δῆμον (τ 273); er würde schon zu Hause sein, wenn es ihm nicht vorteilhafter — immer dieses κέρδιον — erschienen wäre χρήματ' ἀγορτάζειν πολλὴν ἐπὶ γαῖαν ἰόντι (284).

Dietrich Mülder hat vor kurzem diese Züge im Zusammenhange betrachtet (Njb. 47 [1906] S. 39 ff.). Er meint, in ihnen verrate sich der »Bearbeiter«, der die echte alte Phäakendichtung zu modernisieren unternommen und dabei auf das Niveau seiner eignen Gesinnung herabgezogen habe. »Ist der Held doch«, so schreibt Mülder, »seiner Ausbündigkeit zum Trotz geradezu als Heros des »Vagantentums gezeichnet, der vagierende Held zum Idealtypus des »Fahrenden umgestaltet. Er trägt nicht bloß im zweiten Teile die »Maske des Bettlers, in der ganzen Dichtung vermag der Purpurmantel des Heroentums die Blöße der Bettlergesinnung nicht zu »decken.« Das ist etwas kraß ausgedrückt, doch im Grunde richtig beobachtet. Nur trägt die Odyssee diesen Charakter so fest mit sich verbunden, daß es nicht angeht ihn als Überarbeitung abzustreifen. Der Dichter selbst ist für das alles verantwortlich. Konnte er andres als sein eignes Blut in die Adern seiner Menschen gießen? Und er freilich war nicht mehr blutsverwandt jenen achäischen Skalden, die einst an Fürstenhöfen gesungen hatten. Auch der Zuhörerkreis war ein anderer: kein Helden-geschlecht, sondern ein in erwerbender Arbeit fleißiges Völkchen,

dem es wohlthat, sich und seinesgleichen im Liede verherrlicht zu sehen. Macht und Reichtum waren für diese Leute etwas, wozu sie aufblickten. Mit Ehrerbietung spricht der Bettler zu Amphinomos über dessen Vater, von dem er gehört habe daß er ein wackerer und wohlhabender Mann sei (σ 127). Und wo der Sänger die Göttin in menschlicher Gestalt dem Landfremden hilfreich erscheinen läßt, muß es ein Herrensohn sein, dem sie gleicht (ν 223). Unwillkürlich tritt die bescheidene Lebensstellung des Dichters zutage, und daß er an erbogtem Glanze sich freut, wenn er von dem »Herrn Sauhirten« spricht: *σβώτης ὄρχαμος ἀνδρῶν*. Wollte man alles damit Verwandte aus der Odyssee wegstreichen, es würde nicht zuviel übrig bleiben.

Was die Hauptsache ist, gerade das würde wegfallen, was den großen Reiz dieser Dichtung ausmacht: die Kraft und Lust des Sehens und Schilderns, die hier eben deshalb so frisch sich betätigt, weil sie von einem neuen Stoffgebiet Besitz ergreift. Die Adligen zwar spielen eine schlimme Rolle, und in die Seele eines Fürsten sich hineinzudenken ist dem Dichter nicht gelungen; *πατήρ ὧς ἤπιος ἦεν*, das ist was er zu rühmen weiß (β 47. 234). Aber mit liebevollem Verständnis ist er dem Leben der kleinen Leute nachgegangen und hat es in sprechender Deutlichkeit noch für uns festgehalten: den Haushalt des Hirten, der aus einem Holznapf trinkt, dessen Knechte keine Kleider zum Wechseln haben wie die Phäaken (ξ 513 f. θ 249); den greisen Laertes — wahrlich keinen König —, der im Arbeitsanzug im Garten geschäftig ist; die Stellung der alten Amme im Hause, die den erwachsenen Sohn der Herrschaft noch schelten darf (τ 22 f.); den harten Dienst der Magd, die mit elf anderen mahlen muß, damit die Junker schmausen können, und, weil sie schwächer ist als die anderen, bis an den Morgen zu arbeiten hat (ν 105 ff.). Der dies und so vieles in ähnlicher Art beschreibt, mag selbst manches Schwere durchgemacht haben; er wußte, wie man in der Schmiede an fremdem Feuer sich wärmt (σ 328), wußte, wie dankbar einer ist, der so bewirtet und geehrt wird wie der Bettler beim Sauhirten, oder dem die Frau des reichen Besitzers zu essen und zu trinken gibt und etwas Besseres anzuziehen, von dem sie gar noch mit teilnehmender Frage sich erzählen läßt, was er alles erlebt habe (vgl. ο 377). Es klingt wie aus eigener Erfahrung des Dichters, wenn er den Bettler, der einen durch die anderen verführten Jüngling warnen will, von der Vergänglichkeit menschlichen Glückes erzählen läßt (σ 132 ff.):

οὐ μὲν γὰρ ποτε φησὶ κακὸν πείσσομαι ὀπίσω,
 ὄφρ' ἀρετὴν παρέχωσι θεοὶ καὶ γούνατ' ὀρώρη·
 ἀλλ' ὅτε δὴ καὶ λυγρὰ θεοὶ μάκαρες τελέσωσιν —

135 καὶ τὰ φέρει ἀεκαζόμενος τετλητότι θυμῷ.

Bei dem allen aber steht er frei über seinem Stoff, und bildet ihn mit bewußtem Können. Szenen der Wiedererkennung, eingelegte Erzählungen gestaltet er meisterhaft abwechslungsreich; nicht nur überhaupt verschieden, sondern jedesmal der Situation und den Personen angepaßt. Die einzige, die ihres Herren Züge auch in der Erscheinung des Bettlers wiederfindet, ist die Alte, die ihn einst an ihrer Brust genährt hat (τ 380; 483), am ungläubigsten zeigt sich Penelope; und wie rührend weiß sie nachher (ψ 215 ff.) ihr Zweifeln zu rechtfertigen! Bei den Erzählungen von Odysseus und seiner bevorstehenden Heimkehr, die dem Bettler in den Mund gelegt sind (ξ 158 ff. 321 ff. τ 270 ff.), besteht für das Publikum des Rhapsoden der besondere Reiz, klüger zu sein als die Personen in der Dichtung, denen so Freudiges vergebens angekündigt wird. Man lächelt über das Mißtrauen des Hirten, man ereifert sich wohl gar über die Blindheit der Königin, die nicht sieht, nicht sehen will, daß der ersehnte Mann vor ihr sitzt. Dieses heitere Einvernehmen zwischen sich und seinen Zuhörern weiß der Dichter durch versteckte Hindeutungen noch zu nähren. Die gemessene Antwort an den wirklichen Bettler, der ihn von der Schwelle verdrängen will, schließt der vermeintliche Standesgenosse mit einer Warnung: »Daß ich dir nicht das Gesicht blutig schlage! Dann hätt' ich morgen Ruhe. Denn ich denke, du würdest nicht zurückkehren δεύτερον ἐς μέγαρον Λαερτιάδεω Ὀδυσῆος« (σ 24). »In mein Haus«, so vernehmen es die Lauschenden im Kreise, und jubeln dazu. Durch Eumaios aufgefordert, der Königin von ihrem Gemahl zu berichten, sagt der Fremde, dazu sei er wohl imstande: οἶδα γὰρ εἴ περὶ κείνου, ὁμῆν δ' ἀνεδέγμεθ' οὐζόν (ρ 563). »Das soll wohl sein«, denkt mancher, »er ist es ja selbst«. Als am folgenden Tage die Freier nicht zulassen wollen, daß auch der Fremde sich mit dem Bogen versuche, sagt Penelope zu dem Wortführer Antinoos (φ 314 ff.):

ἔλπει, αἶ χ' ὁ ξεῖνος Ὀδυσῆος μέγα τόξον

315 ἐντανύσῃ χερσὶν τε βίηφι τε ἦφι πιθήσας,
 οἴκαδέ μ' ἄξεσθαι καὶ ἐὴν θήσσομαι ἄκοιτιν;
 οὐδ' αὐτὸς που τοῦτό γ' ἐνὶ στήθεσσιν ἔολπεν.

»Die Ahnungslose! was wird sie für Augen machen!« so lächelt wohl einer im stillen, und tauscht schnell einen verständnisvollen Blick mit dem Sänger. Auch der übermütige Freier, Eurymachos, muß ohne es zu wollen eine Wahrheit aussprechen, die für ihn und alle die jetzt mit lachen Ernstes bedeutet: οὐκ ἀθεεῖ ἕδ' ἀνὴρ Ὀδυσσεύῃον ἐς δόμον ἵκει (σ 353). Das ist eben jene unfreiwillige Ironie, die wir aus dem Drama gut kennen, in diesem letzten Falle auch in demselben Sinne wie in der Tragödie verwendet¹⁾.

Daß bei einer Erkennungsszene die Spannung nicht so groß ist, wenn die Zuhörer mit überrascht werden, als wenn sie wissen, was bevorsteht und was auf dem Spiele steht, hat Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie (St. 48. 49), in Anknüpfung an Euripides' Prologe, dargetan. Von dieser Einsicht ist im zweiten Teile der Odyssee reichlicher Gebrauch gemacht. Adolf Roemer hat das Verdienst, die psychologisch fein berechnete Kunst des Verfassers in das rechte Licht gesetzt zu haben²⁾. Es sind größtenteils von ihm hervorgezogene Beispiele, an denen auch wir uns Ziel und Mittel dieser Kunst klar machen wollen.

Daß im Bettler der Herr verborgen ist, wird von Anfang an und immer wieder nachdrücklich betont. Statt irgend einer der geläufigen Formeln heißt es gleich bei der ersten Anrede des Sauhirten: ὁ δὲ προσέειπεν ἄνακτα (ξ 36). Entsprechend später, als sie sich auf den Weg machen um zur Stadt zu gehen (ρ 204 ff.):

— — — ὁ δ' ἐς πόλιν ἦγεν ἄνακτα
πτωχῶ λευγαλέῳ ἐναλίγκιον ἠδὲ γέροντι,
σκηπτόμενον· τὰ δὲ λυγρὰ περὶ χροῖ εἴματα ἔστο.

Die Königin weint um ihren Gemahl, der vor ihr sitzt (ἑὸν ἄνδρα, παρήμενον τ 209), ohne daß sie es ahnt. Und doch muß sie selbst uns daran erinnern. Wie sie der Alten den Auftrag gibt dem Fremden die Füße zu waschen, sagt sie (τ 358): νίψον σοῖο ἄνακτος — Der Vortragende hält inne, die Hörer lauschen gespannt: nein! es kommt nichts von Füßen, sondern ὀμήλιχα. Aber sie verweilt

1) Sätze aus dem König Ödipus wie 264 f. ἐγὼ τὰδ' ὡσπερὶ τοῦμοῦ πατρὸς ὑπερμαχοῦμαι, oder 743 μορφῆς δὲ τῆς σῆς οὐκ ἀπεστάται πολύ, stehen, soweit nur die Form des Gedankenspieles in Betracht kommt, den oben angeführten ganz gleich.

2) Römer, Homerische Studien (genauer zitiert oben S. 68 Anm. 6) S. 399 ff. Vgl. oben S. 252.

bei dem Vergleiche: Auch Odysseus sieht jetzt wohl so aus an Händen und Füßen; denn schnell altern die Menschen im Leiden. Im Zuhörer regt sich stärkere Teilnahme für die beiden, die sich wieder zusammenfinden sollen; ähnlich, und kaum weniger ergreifend, früher beim Sauhirten. Der hat es anfangs vermieden seinen Herrn so schlechtweg beim Namen zu nennen, obwohl er fortwährend von ihm spricht; er umschreibt ihn mit *κείνος* oder *ἄναξ* oder *εἶ*. Endlich — der Gast hat ja ausdrücklich danach gefragt (ξ 118) — ringt er sich den Namen ab (144 ff.):

ἀλλά μ' Ὀδυσσεῆος πόθος αἴνεται οἰχομένοιο.
 145 τὸν μὲν ἐγών, ὦ ξεῖνε, καὶ οὐ παρεόντ' ὀνομάζω
 αἰδέομαι· πέρι γὰρ μ' ἐφίλει καὶ κήδετο θυμῷ·
 ἀλλά μιν ἠθεῖον καλέω καὶ νόσφιν ἐόντα.

Dreimal sagt er das: »der Abwesende«; und der, zu dem er es sagt, ist eben der Herr. Wie wird dieser angesichts solcher Liebe und Treue die Verstellung aufrecht halten? wie wird er die Kränkungen der Feinde hinnehmen ohne loszubrechen?

Eine der ersten Proben bringt ihm der Anblick seines alten Hundes, der ihn noch wedelnd begrüßt, aber sich nicht mehr erheben kann um näher zu kommen. Odysseus blickt beiseite und wischt sich eine Träne ab, *ῥεῖα λαθῶν Εὐμαιῶν*; dann sagt er schnell etwas, um die Rührung niederzuzwingen (*ἄφαρ δ' ἐρρείνετο μύθοφ ρ 305*). Drinnen im Saal müssen er und Telemach sich hüten, daß sie ihr Einverständnis nicht merken lassen. Der junge Hausherr schickt dem Bettler ein ganzes Brot und ein Stück Fleisch, zugleich aber die Aufforderung, auch bei den Gästen herumzugehen. Jener dankt mit einem Segenswunsche für den Geber — *καὶ οἱ πάντα γένοιτο, ἔσα φρεσὶν ἦσι μενοινᾶ*, so fügt er, scheinbar harmlos, hinzu (*ρ 355*). Von Antinoos, den er allerdings belästigt hat, mit einem Schemelwurf getroffen steht er *ἠύτε πέτρῃ ἔμπεδον* (463 f.). Fast noch schwerer hat es Telemach, der sehen muß was dem Vater widerfährt; aber er bezwingt sich, vergießt keine Träne und bewegt nur schweigend das Haupt, *κακὰ βυσσοδομεύων* (491). Auf andre Art bringt der Kampf mit Iros die Gefahr der Entdeckung; der Held trifft den Frechen nur leise — was er so nennt —, *ἵνα μὴ μιν ἐπιφρασσαῖατ' Ἀχαιοὶ* (*σ 94*). Den Wunsch, den die Freier lachend dem Sieger aussprechen, Zeus möge ihm geben, was er am meisten begehre, begrüßt er mit stiller Freude

als gutes Omen (113. 117). Dann aber in dem Zuspruch an Amphinomos, den er gern retten möchte, geht er fast zu weit mit Andeutungen über die bevorstehende Rückkehr des Herrschers; der Verblendete hört trotzdem nicht auf ihn (σ 155). Und doch hatte schon die Szene mit Antinoos in den Freiern den Verdacht geweckt, daß in dem Bettler etwas Besonderes stecke (ρ 484). Nun folgt zu ihr ein Gegenstück, in engstem Rahmen ein vollendetes Kunstwerk.

Ohne irgendwie gereizt zu sein, höhnt Eurymachos den Fremden — Ὀδυσσεῖα πολίπορθον ruft uns der Dichter ins Bewußtsein, σ 356 — mit der Aufforderung, bei ihm als Landarbeiter in Dienste zu treten, wobei er sogleich hinzufügt, das werde jener nicht wollen, da es ihm wohl besser gefalle mit Betteln seinen unersättlichen Bauch zu füllen. Odysseus antwortet, es komme auf eine Probe an, wer von ihnen beiden Größeres leisten könne. In drei Stufen entwickelt er diesen Gedanken, jede folgende ernster gemeint, breiter ausgemalt und zu stärkerem Ergebnis geführt, die letzte dann so gewendet, daß der Beleidigte zum Angriff übergeht³⁾. »Hätten wir doch zu wetteifern in der Ernte, beide die Sichel in der Hand, und Arbeit bis zum Abend! Oder gäbe es zu pflügen mit zwei wohlgenährten, kräftigen Stieren, die schwer zu händigen wären! da solltest du sehen, ob ich die Furche gerade hindurchzöge. Oder wenn einen Krieg irgendwie der Kronide entstehen ließe, gleich heut, und ich hätte einen Schild und zwei Lanzen und einen Helm auf dem Haupte [Mächtig regt sich in dem alten Helden die Erinnerung; καὶ δὲ σὸ τοῦτον ἔχουσι fügt er hier nicht hinzu.] — dann solltest du sehen [Nicht mehr »ob« sondern] wie ich mich unter den ersten in den Kampf mische, und würdest nicht schmähend von meinem Bauche reden. Aber du bist übermütig und harten Sinnes und dünkst dich wunder wie groß, weil die wenigen die um dich sind selber nichts taugen. [So spricht der Landstreicher, der Hilflose zu dem Stolzesten unter der großen Schar der Junker.] Doch wenn Odysseus wieder käme in sein Vaterland, dann würde dir bald die Tür dort, so breit sie ist, zu eng werden für die Flucht zum Tor hinaus ins Freie.« Buch-

3) Durch die im folgenden gegebene Interpretation sind wohl die Bedenken erledigt, die einst Wilamowitz (HU. 36) gegen die Verse 376—379 erhoben hatte. Auch 409 wird sich nachher (gegen HU. 37) als gut erweisen.

stächlich weist er ihm die Tür; das Bewußtsein des Königs und des Hausherrn bricht gewaltsam durch. Aber es soll nicht durchbrechen. Deshalb bezwingt er sich nun; auf die erneuten heftigen Worte des Gegners antwortet er nichts mehr, sondern setzt sich schweigend zu Füßen des verständigen Amphinomos, so daß der Schemel, den Eurymachos nach ihm wirft, vorbeifliegt und den Schenken trifft. Die Freier werden unwillig, schelten laut auf den Bettler, der das Behagen des Mahles störe; von einem Tadel gegen den allein Schuldigen, wie vorher bei Antinoos, hört man diesmal nichts. Solcher Unbill gegenüber kann Telemach nicht länger an sich halten; mit scharfer Rede fährt er sie alle an (406 ff.):

δαιμόνιοι, μάινεσθε καὶ οὐδέτι κεύθετε θυμῷ
βρωτῶν οὐδὲ ποτῆτα· θεῶν νό τις ὅμμ' ὀροθύνει.
ἀλλ' εἴ δαισάμενοι κατακείετε οἶκαδ' ἰόντες.

Da erschrickt er über sich selbst; vielleicht hat er dem Vater ins ruhig klare Auge gesehen: es ist noch nicht Zeit offen zu sprechen. So lenkt er ein und fügt, mit begütigender Handbewegung, hinzu:

ὄπποτε θυμὸς ἄνωγε· διώκω δ' οὐ τιν' ἔγωγε.

Man hat hiergegen eingewendet: »Wenn Telemach im letzten Verse seine Aufforderung zurücknehmen wollte, tat er besser zu schweigen«. Ohne Zweifel. Und eben dies sah er selbst ein, aber erst als ihm das unvorsichtige Wort entfahren war; πάλιν δ' ὅ γε λάξετο μῦθον — ähnlich, nur in umgekehrtem Sinne, wie Aias H 496. Homer zeigt uns die Gedanken seiner Menschen im Werden, in den auftauchenden und zurücktretenden Gedanken den Wandel der Stimmung; ein Dramatiker ohne Bühnenweisungen.

Wenn man ihn so ansieht — Sehen gehört dazu —, so wird vielleicht noch manches wieder zu Ehren angenommen werden, was allzu selbstgewiß die Kritik verworfen hatte. Ganz sicher so an einer früheren Stelle (π 95 ff.), wo es sich ebenfalls um einen einzelnen, seltsam abbiegenden Vers handelt. Der Reisende fragt den Königsohn: »Wie kommt es nur, daß du den Freiern dich ffügst? Wenn ich so jung wäre wie du und hätte den Mut der in mir noch lebt, oder ich wäre der Sohn des Odysseus oder er selber — [Halt! da hätte er sich beinahe verschnappt; er ist ja Odysseus. Darum gibt er, schnell besonnen, dem Gedanken eine andre Richtung: oder er selber] — käme zurück, denn noch ist

ein Rest von Hoffnung: dann sollte mir sogleich einer das Haupt vom Rumpfe trennen, wenn ich nicht hinginge und den Frevlern Verderben brächte.« In fast allen neueren Ausgaben, leider auch in der meinigen, steht Vers 104 (ἔλθοι ἀλητεῶν, ἔτι γὰρ καὶ ἐλπιδος αἴσα) nach Aristarchs Urteil in Klammern; er ist so echt wie nur einer. Von Joh. Heinr. Voss war er verstanden; das geht aus seiner Interpunktion hervor⁴). Adolf Roemer hat, wie es scheint, nicht darauf geachtet, daß hier ein recht charakteristisches Beispiel zu den vielen hinzukommt, die er verständnisvoll würdigt, wenn er sagt, der Dichter liebe es »mit dem Feuer zu spielen«.

Solches Spiel liegt denn auch in der neuerdings viel umstrittenen Szene des Fußbades in τ vor, die aber eben deshalb, weil sie nicht ohne Auseinandersetzung mit abweichenden Ansichten verwertet werden kann, einem späteren Kapitel vorbehalten bleiben mag. Nur das sei schon hier festgestellt: an Bewußtheit der Arbeit, an Raffiniertheit der beabsichtigten Wirkungen kann dem Verfasser der zweiten Hälfte der Odyssee nicht leicht zu viel zugeraut werden. Es ist derselbe, der von seiner reflektierenden Art ein deutliches und sicher ein schönes Zeugnis ablegt durch die teilnehmenden Worte, mit denen er gleich zuerst den von langer Irrfahrt endlich Heimkehrenden begleitet (ν 88 ff.):

ὣς ἡ ῥίμφα θεούσα θαλάσσης κύματ' ἔταμνεν
ἄνδρα φέρουσα θεοῖς ἐναλίγκια μήδε' ἔχοντα·

90 δε πρὶν μὲν μάλα πολλὰ πάθ' ἄλγεα δν κατὰ θυμόν,
ἀνδρῶν τε πτολέμους ἀλεγεινά τε κύματα πείρων —
δὴ τότε γ' ἀτρέμας εὔδε, λελασμένος ὄσσο' ἐπεπόνθει.

Wenn wir den mit ν beginnenden Teil des Epos stofflich und stilistisch als ein Ganzes betrachten, so soll damit der Frage nicht vorgegriffen sein, ob und wieviel etwa sonst noch demselben Dichter gehört. Auch in früheren Partien findet sich, in den Motiven wie in der künstlerischen Gestaltung, manches Verwandte. Die Rede (ν 237 ff.), in der Athene dem eben aus dem Schlaf Erwachten das Land beschreibt, in das er gekommen sei, wie sie weit ausholt, allmählich deutlicher wird, um zuletzt nur ganz gelegentlich den Namen Ithaka zu nennen — im Genetiv, wie Eumaios ξ 144 den seines Herren —: das ist so recht ein Stück

4) Das über π 104 Gesagte wird hier wiederholt aus NJb. 15 S. 4 f.

von dem Charakter, den wir aus all diesen Gesängen kennen gelernt haben. Und nun halte man daneben den Bericht über die Blendung des Kyklopen (ι 382 ff.). Erst sachliche Angaben von grausamer Genauigkeit, dann ein Gleichnis über die Art des Bohrens, nun die körperliche Wirkung der glühenden Spitze im Auge. Wir fühlen, wo nicht den Schmerz mit, doch das Verlangen, daß er sich Luft schaffe. Aber der Dichter läßt uns noch nicht los; erst müssen wir, wieder in ausgeführtem Vergleich, uns vorstellen, daß die Wurzeln des Auges prasseln wie glühendes Eisen in kaltem Wasser. Und jetzt endlich: *σμερδαλέον δὲ μέγ' ὄμωξεν*. Dieser Dichter hat es jedenfalls auch verstanden zu steigern und zu spannen. Ein glänzendes Beispiel vollends von dieser Kunst gibt die Art, wie das überwältigende *Εἴμ' Ὀδυσσεὺς Λαερτιάδης* vorbereitet wird.

Bei nüchterner Betrachtung erscheint das Verhalten des Odysseus und seiner Wirte in η und θ höchst auffallend. Die Frage der Königin, wer er sei (η 238), läßt er unbeantwortet; Heimsendung wird ihm versprochen (η 347 f.) und vorbereitet (θ 34 ff.); der Gast erwähnt bei den Wettspielen, daß er vor Troja mitgekämpft hat (θ 220): trotzdem weiß und ahnt Alkinoos noch am zweiten Abend nichts von seiner Herkunft (θ 550. 577). Odysseus scheint zu meinen, die Phäaken könnten ihn in seine Heimat bringen, auch ohne zu wissen wo sie sei. Daß er von einem Gesange, zu dessen Helden er selbst gehört, ergriffen wird, daß der Hausherr als einziger dies bemerkt und feinführend, ohne von seiner Beobachtung etwas zu sagen, einen Wechsel der Unterhaltung, eben den Übergang zu den Spielen, vorschlägt (θ 94 ff.): das alles ist natürlich und anmutig. Aber warum bittet der Held nachher seinerseits den Demodokos, noch einmal von Ilios zu singen? und gar von seiner eignen größten Ruhmestat, der listigen Einnahme der Stadt! Er weiß doch, daß er sich nicht wird beherrschen können; warum bringt er sich und seinen freundlichen Wirt ohne Not in Verlegenheit? — Ich denke, weil er auch hier eine Lust empfindet, mit dem Feuer zu spielen. Unwiderstehlich lockt ihn das, wovor ihm doch bangt; die Erinnerung wird wehtun, aber er möchte schwelgen in Wehmut und Schmerz. Und wie dieser sich beim zweiten Male stärker äußert — ein rührendes Gleichnis malt ihn —, geht Alkinoos nicht mehr mit Stillschweigen darüber weg. Zwar übt er auch diesmal zarte Rücksicht und

gebietet dem Sänger Einhalt, weil gerade der, dem zu Ehren das alles veranstaltet sei, an dem Lied keine Freude habe. Aber nun legt er auch ihm die Pflicht edler Rücksichtnahme ans Herz; er möge sein Schweigen brechen, das wie Mißtrauen aussieht (548). Wer ist er? wo sein Vaterland und seine Stadt? Ein Schiff der Phäaken wird ohne Steuermanns Hilfe ihn heimbringen; denn diese Schiffe wissen von selbst die Gedanken der Menschen und kennen alle Städte und die Wege dahin (557 ff. So zwingt ihn niemand zu sprechen; nur Freundschaft ist es, die auf ein offenes Wort hofft). Auch davon soll er erzählen, wie und wohin alles auf der See er verschlagen worden ist; und warum er weint beim Gesange von Ilios und den Kämpfen dort. Haben sie ihm einen nahen Verwandten geraubt, oder einen lieben Gefährten? ἐπεὶ οὐ μὲν τι κασιγνήτοιο χερσίων γίγνεται ὄστις ἑταῖρος ἐὼν πεπνομένα εἶδῃ.

Damit schließt die Rede. Und Odysseus spricht. Daß er es tut, ist ein freies Geschenk. Nicht zudringliche Neugier soll er befriedigen, sondern die herzliche Teilnahme von Menschen, die ihm wohlgetan haben und wohl tun wollen. Und ganz fern steht jetzt die triviale Erwägung, daß er über kurz oder lang seinen Namen doch hätte nennen müssen, um richtig heimbefördert zu werden. Wie kommt es doch, daß wir daran gar nicht denken? Erst befremdete uns seine Zurückhaltung; dann wunderten wir uns über die Selbstverständlichkeit, womit auf beiden Seiten von Geleit und Heimat die Rede war, ohne daß diese bezeichnet wurde. Aber unmerklich wurden wir von dieser Zuversicht mit ergriffen; Alkinoos fragte nicht, so fragten wir auch nicht. Zuletzt, gleichsam im Vorbeigehen, erfahren wir das Entscheidende, und sind kaum noch überrascht: die Schiffe der Phäaken waren beseelt und konnten selbst ihren Weg finden. Hätte der Dichter wirklich besser getan, wie Gelehrte ihm vorschreiben, diese wunderbare Eigenschaft gleich bei der ersten Ankündigung des sicheren Geleites (η 347 ff.) hervorheben zu lassen? Dann wäre freilich von vorn herein alles klar gewesen. Er zog es vor, erst auf unsre Stimmung zu wirken, und eine etwa verbleibende Frage des Verstandes hinterher zu beantworten. *Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem*: das war auch hier sein Ziel. Hat er es erreicht?

II. Die Ilias.

Gegen philologische Behandlung des griechischen Epos ist wohl der Einwand erhoben worden, es liege in ihr die Gefahr, daß man es verlerne, ja den Versuch aufgebe, der Persönlichkeit, die doch hinter jedem großen Werke der Dichtung stehe, irgendwie näherzukommen. Das Umgekehrte scheint mir zuzutreffen. Zum Begriff einer Persönlichkeit gehören Linien, die sie begrenzen; wenn aber alles, was innerhalb der zweimal 24 Gesänge der Name Homer umspannt, als Schöpfung einer einzigen Persönlichkeit gedacht werden soll, so zerfließt sie ins Unbestimmte, nicht anders als Lykurg oder Servius Tullius. Anstatt sich bei solchen Erzeugnissen eines naiven Rationalismus zu beruhigen, soll die Wissenschaft, unterscheidend und dann wieder zusammenfassend, denjenigen Zügen nachgehen, in denen sich individuell bestimmte Weisen des Denkens und Sprechens verraten. Denn bei aller Gegenständlichkeit des Inhaltes, und so sehr im ganzen der Autor hinter sein Werk zurücktritt, zeigen die homerischen Gedichte doch deutliche Spuren von der Subjektivität ihrer Dichter. Die hieraus erwachsende Aufgabe hat ein italienischer Gelehrter, Placido Cesareo, in einem besonderen Buche anregend beschrieben⁵⁾. Die Anschauung von der Geistesart des Odysseedichters, zu der wir in den vorhergehenden Abschnitten gelangt sind, gibt wohl einen Beitrag zur Lösung der großen Aufgabe. Wie weit sich für die Ilias Ähnliches erreichen läßt, muß versucht werden.

Die Mächtigkeit des konventionellen Bestandes in den Kampfschilderungen hat man immer durchgeföhlt; durch die eindringende Untersuchung von Hedwig Jordan ist er genauer umschrieben und greifbar dargestellt worden. Bei einer Verwertung der gewonnenen Erkenntnis ist aber dieselbe Vorsicht nötig wie bei den Folgerungen, die aus äolischen Sprachformen und mykenischen Lebensformen zu ziehen waren: das Altertümliche braucht nicht in einem für sich stehenden Stück enthalten zu sein, das durch einen Redaktor eingefügt wäre und von der Kritik wieder ausgelöst werden könnte; es kann sehr wohl als fortwirkendes Element in die Dichtung eines Jüngeren eingegangen sein. Wenn, wie wir in

5) Placido Cesareo, *Il Subbiettivismo nei Poemi d'Omero. Ricerche critiche.* Palermo 1898.

einem früheren Kapitel (II 4, 1) gesehen haben, die nordgriechischen Eroberer Lieder, in denen von Aias und Hektor, von Achill und Agamemnon schon erzählt wurde, mit übers Meer brachten, so ist es an sich ja denkbar, daß einzelne Szenen, besonders von kleinerem Umfang, noch mit dem Wortlaut in unserer Ilias stecken, in dem sie zuerst gedichtet waren. Ein Beispiel dieser Art glaubten wir selbst in den Versen II 402—411 zu erkennen, in denen zwar Aias als Verteidiger beschrieben, aber eine andre Situation als die des Kampfes um die Schiffe vorausgesetzt ist (S. 199). Das Gewöhnliche wird gewesen sein, daß bei der Übertragung auf neue Örtlichkeiten und Ereignisse und wohl auch Personen die schon vorhandenen Lieder oder Liederteile einigermaßen erst zurechtgemacht wurden.

Eine anschauliche Schilderung solches Verfahrens, aus der Wirklichkeit eines heute lebenden Volkes geschöpft, gibt Radloff in der höchst wertvollen Einleitung seines Werkes über das Volksepos der Kara-Kirgisen⁶⁾: »Der Sänger hat, durch eine ausgedehnte Übung im Vortrage, ganze Reihen von Vortragsteilen in Bereitschaft, die er dem Gange der Erzählung nach in passender Weise zusammenfügt. Solche Vortragsteile sind: die Schilderungen gewisser Vorfälle und Situationen, wie die Geburt eines Helden, das Aufwachsen eines Helden, Preis der Waffen, Vorbereitung zum Kampf, das Getöse des Kampfes, Unterredung der Helden vor dem Kampfe, die Schilderung von Persönlichkeiten und Pferden, das Charakteristische der bekannten Helden, Preis der Schönheit der Braut, Beschreibung des Wohnsitzes, der Jurte, eines Gastmahls, Aufforderung zum Mahle, Tod eines Helden, Totenklage, Schilderung eines Landschaftsbildes, des Einbrechens der Nacht und des Anbruchs des Tages, und viele andere. Die Kunst des Sängers besteht nur darin, alle diese fertigen Bildteilchen so aneinander zu reihen, wie dies der Lauf der Begebenheiten fordert, und sie durch neu gedichtete Verse zu verbinden.« — In literarischen Verhältnissen haben wir ja Ähnliches: die Art, wie die Geschichtschreiber des ausgehenden Altertums und des Mittelalters antike Vorlagen benutzten, um für die Charakteristik eines

6) W. Radloff, Proben der Volksliteratur der nördlichen türkischen Stämme, gesammelt und übersetzt. V. Teil: Der Dialekt der Kara-Kirgisen. Petersburg 1885. XXVIII S. Vorwort, 603 S. Übersetzung.

Menschen oder die Erzählung einer Schlacht ihrer Einbildungskraft einen Anhalt zu geben⁷⁾. Auch daran darf man denken, wie heutzutage in der Illustration geschichtlicher Werke manchmal dasselbe Cliché bei recht verschiedenen Gelegenheiten Verwertung findet.

Gerät nicht aber durch solchen Vergleich Homer in eine gar zu wenig vornehme Gesellschaft? — Es kommt wieder darauf an, wen man bei dem Namen im Sinne hat: die Generation, wenn es eine einzige gewesen sein könnte, die zuerst für den Sang von Heldentaten, von Tod und Sieg auf blutigem Felde den sprachlichen Ausdruck geschaffen hat, oder die Schar der Epigonen, die von Jugend auf solche Lieder vielfach gehört hatten und sie ebenso leicht nachbildeten wie weitergaben? Dem Verfasser der *Μεγάλου ἀριστία* geschieht schwerlich unrecht, wenn man ihn der zweiten Gruppe zurechnet. Denselben Mangel an Anschauung, an Motivierungsbedürfnis, den wir zu Anfang des Gesanges empfanden, zeigt dieser durchweg. Den toten Helden zum Mittelpunkt einer

7) Auf die wiederkehrenden Typen in den Schlachtschilderungen bei Dionys von Halikarnaß macht mich Radermacher aufmerksam. Auch den Hinweis auf die folgenden mittelalterlichen Beispiele verdanke ich der Gefälligkeit eines hiesigen Kollegen. Einhard beschreibt die Persönlichkeit Karls des Großen mit zusammengesuchten Worten und Wendungen aus Suetons Kaiserbiographien. Ruotger hat neben mittelalterlichen Vorlagen Prosa und Dichtung des klassischen Altertums vielfach ausgebeutet, um seiner Sprache lebhaftere Farben zu geben, unter anderem hat er Wendungen Sallusts in dessen Charakteristik Catilinas benutzt, wo er Brunos Gegner charakterisieren will; Aug. Mittag, Die Arbeitsweise Ruotgers in der Vita Brunonis (Progr. Askan. Gymn. Berlin 1896), belegt dies im einzelnen. Im Carmen de bello Saxonico sind zahlreiche Entlehnungen aus alten Klassikern, zusammengestellt von Pannenberg, Das Carm. de bello Sax. (Gymn.-Progr. Göttingen 1892) S. 24 ff. Dort wird (III 275 ff.) Heinrich IV als mächtig und milde gepriesen in Zügen, die aus älteren Schilderungen Karls des Großen entnommen sind. All diese Autoren haben ihre mühsam gesammelten Lesefrüchte verwertet. Ihr Verfahren gibt nur eine unvollkommene Vorstellung von dem Reichtum an fertigen Gedichtsteilen, über die ein in der vollen mündlichen Tradition stehender Sänger oder Rezitator verfügte. — Dem homerischen Gebiet verwandter ist das des iranischen Nationalepos, dessen Weise, überlieferten Stoff zu verwerten und umzubilden, Nöldeke beschreibt (Grundriß der iran. Philologie II [1896]; besonders S. 432. 434 f.). In bezug auf die Jugendgeschichte Ardaschirs hatte v. Gutschmid (Kl. Schr. III S. 133 f.) erkannt und im einzelnen nachgewiesen, daß »eine alte einheimische Sage vom Gründer des altpersischen Reiches auf den Gründer des neupersischen übertragen worden ist«.

bewegten Szene zu machen ist nicht gelungen; wiederholt steht es so, daß man nicht einsieht, warum sei es die Achäer oder die Troer zögern ihn davonzutragen. »Naiver als im P«, sagt Hedwig Jordan (S. 105), »kann das Auf- und Abtreten der Personen nicht »geschildert werden. Es findet ein fortwährender Wechsel lebendiger Versatzstücke an Patroklos' Leiche statt — manchmal ist man »versucht, das Lebendige über dem Versatzstücke zu vergessen!«

Aber den echten Hauch homerischen Geistes spürt man nicht an solchen Stellen, wo überlieferte Formen hin- und hergeschoben werden, sondern da, wo vor unsern Augen die Kraft sich regt etwas Neues zu gestalten. Das 15. Buch enthält die Kämpfe, in denen die Not der Achäer aufs höchste steigt. Eben hatten sie noch, während Zeus schlief, mit Poseidons Hilfe (Ξ 510. O 8) das Übergewicht: Hektor war von Aias durch einen Steinwurf zu Falle gebracht und ohnmächtig aus dem Kampf getragen worden (Ξ 433); das troische Heer, zurückgedrängt, schon durch den Graben und die Pallisaden geflohen (Ξ 507. O 4), hielt noch nicht wieder zum Kampfe stand (O 3 f. 7). Da erwacht Zeus und greift gewaltig ein: Poseidon wird abgerufen, Hektor durch Apollon wieder hergestellt. Mit seinem Erscheinen, das die Griechen aufs höchste erschreckt, die Troer mit frischem Mute erfüllt, beginnt (O 306) eine Reihe von Kämpfen, deren Ergebnis ist, daß nun wieder jene zurückweichen, durch die Mauer, zu den Schiffen, und schließlich in Gefahr sind auch diese zu verlieren. Also eine klar begrenzte, greifbare Aufgabe, die sich der Erzähler gestellt hatte; wie weit hat er vermocht sie zu bewältigen? Hedwig Jordan ist ihm diesmal nicht ganz gerecht geworden. Sie behandelt hauptsächlich zwei größere Szenengruppen und findet hier allerdings — im Gegensatze zu N und Ξ (S. 91. 92) — vieles zu loben: die Schilderung des allgemeinen Kampfes (312—317), den Ausdruck der Stimmung beider Parteien in den Ansprachen die gehalten werden (467—513. 718—744), den inneren Zwang durch den die einzelnen Ereignisse verbunden sind, das anschauliche Hervortreten von zwei Haupthelden, unter deren Einfluß die Massen gegeneinander wirken (674 ff.). Aber im ersten Teile vermißt sie klare Lokalisation; das Hin- und Herwogen des Kampfes sei »in keiner Weise durchgearbeitet«. Und die Anlage des Ganzen, den Gesamtverlauf der Schlacht hat sie überhaupt kaum in Betracht gezogen. Fassen wir ihn entschlossen ins Auge, so verschwindet auch jene scheinbare Unklarheit.

Die Griechen haben auf der Flucht ihre Verschanzung wieder passiert (344 f.). Apollon tritt mit eignen Füßen die Grabenränder nieder, um für die Streitwagen der Troer Bahn zu machen (355 ff.). Bei den Schiffen machen die Fliehenden halt (367). Nestor betet zu Zeus, nicht das Äußerste geschehen zu lassen, und dieser donnert, sein Flehen erhörend; aber die Troer deuten das Zeichen für sich günstig (379) und dringen um so mutiger vor, die Mauer überflutend (384). Ein erster großer Erfolg ist für sie erreicht, aber zunächst kommen sie nicht weiter. Die Wagen stehen jetzt im Innern der Befestigung (385); von ihnen aus kämpfen die Angreifer, die andern von den Schiffen herab (386 f.), beide halten sich die Wage (413). Zwischen beiden Fronten ist ein Streifen freien Raumes, in dem die Einzelkämpfe, die nun folgen, sich abspielen. Kaletor kommt mit einem Feuerbrande heran, gegen das Schiff auf dem Aias steht (420); ein Speerwurf streckt ihn in den Sand. Nun schleudert Hektor die Lanze und trifft einen Gefährten des Telamoniers, Lykophron, daß er rücklings vom Schiff herabfällt (435). Von Aias ermuntert versucht Teukros den troischen Führer mit dem Pfeile zu erlegen, für dessen Gebrauch die Entfernung, in der die Feinde sich noch halten, Spielraum gewährt. Als es mißlingt, holt er sich aus dem Zelte — die Lagerhütten sind, wie auch 656, von der bedrohten Schiffsreihe seewärts gedacht — Schild, Helm und Lanze und tritt dem Bruder zur Seite. Von drüben sucht Hektor die Seinen vorwärts zu treiben mit kräftiger Mahnung, die auch von den Griechen gehört wird. Aias beruft sich darauf: nicht zum Tanze lade jener sondern zur Schlacht. Für jeden einzelnen stehe die Entscheidung bevor, ob er die Heimat wiedersehen soll oder nicht; dafür gebe es keinen besseren Rat, als in dem Handgemenge, das jetzt erfolgen wird, standzuhalten (510). Aber noch kommt es nicht dazu; beiderseits beschränkt man sich weiter auf die Vorstöße einzelner kühner Männer (πρόμαχοι 522, ἐπόρουσε 520). Um einen, der sich von troischer Seite hervorgewagt hat (525) und getötet worden ist, der Waffen zu berauben, gehen Menelaos und Meges vor (544). Das kann Hektor nicht geschehen lassen; einen Verwandten des Gefallenen bietet er zur Hilfe auf: ob sich ihm nicht das Herz umkehre bei dem was er sehe? jetzt sei es nicht mehr möglich von fern (ἀποσταδόν 556) gegen die Argeer zu kämpfen. Ὡς εἰπὼν δὲ μὲν ἦρχ', δὲ δ' ἄμ' ἔσπετο ἰσθθεὸς φῶς (559). Daß sie Erfolg haben,

daß Menelaos und Meges sich von dem Toten zurückziehen, braucht der Dichter nicht auszusprechen; er hat es mit Zuhörern zu tun, die ihm auch mit dem Auge folgen. Und einen wie starken Eindruck Hektors entschlossenes Auftreten im ganzen macht, sehen sie ja sogleich: Aias hält es für nötig, noch einmal dringend zum Standhalten aufzufordern. Die Griechen nehmen sich sein Wort zu Herzen und stehen vor den Schiffen wie eine eiserne Mauer, Schild an Schild (*φράξαντο δὲ νῆας ἔρκει χαλκίῳ* 566 f.). Doch die beste Verteidigung ist der Angriff. Menelaos treibt Antilochos, den schnellfüßigen (570) an, daß er herausspringend (*ἔξάλμενος* 571) einen der Troer erlege. Das geschieht. In zwei Sprüngen (573. 582) ist Antilochos erst auf einem Punkte, von dem aus er erfolgreich die Lanze schleudert, dann bei dem Toten, um ihn zu berauben. Doch da tritt wieder Hektor entgegen; rechtzeitig zieht sich der Behende zurück, von feindlichen Geschossen verfolgt (589 f.), *στῆ δὲ μεταστρεφθεὶς, ἐπεὶ ἴκετο ἔθνος ἑταίρων*⁸⁾. Wieder stehen sich beide Heere erwartungsvoll gegenüber.

Aber Zeus wollte, daß die Troer, die Löwen gleich nach den Schiffen drängten (593), ihr Ziel erreichten, er wollte den Brand eines Schiffes auflodern sehen (600). Deshalb erfüllte er den Hektor mit rasender Kampflust; Schaum trat ihm vor den Mund, die Augen leuchteten unter den furchtbaren Brauen. Er versuchte die Schar der Gewappneten zu durchbrechen (615), aber es gelang nicht; wie eine Mauer standen sie fest (*πυργηδὸν ἀρηρότες* 618), einem Felsen gleich, gegen den die Wogen des Meeres vergebens anbränden (624 f.). Da geschah etwas Unerhörtes: mit gewaltigem Schwunge — der Vortragende zeichnet in der Luft die Bewegung — über die Köpfe der vordersten Reihe hinweg sprang Hektor mitten in den Haufen (623), wie eine mächtige Welle, die von oben ins Schiff fällt — hier jenes prachtvolle Bild. Einer Herde gleich, in die der Löwe eingebrochen ist, stieben sie auseinander. Aber eben die Verwirrung bringt es mit sich, daß Hektor nur einen tötet, den Mykenäer Periphetes, der, nach dem Feinde im Rücken sich umwendend (*στρεφθεὶς* 645), an seinen Schild stieß und hintenüber auf diesen fiel. Unterdes haben sich die Achäer wieder

8) Derselbe Vers Λ 595, wo allerdings der Rückzug des Aias anders, nämlich ganz langsam (545 ff.), erfolgt ist. Sonst heißt es unter ähnlichen Umständen: *ἄψ δ' ἑταίρων εἰς ἔθνος ἐχάζετο κῆρ' ἀλεείνων.*

gesammelt. Aber allerdings, nach rückwärts; nur die Mutigsten stehen noch in den Luken zwischen den Schiffen⁹⁾, deren vordere Teile¹⁰⁾ sind freigegeben (655 f.). Nestor und Athene helfen, daß sie nicht weiter fliehend sich ins Lager zerstreuen, sondern immer noch geschlossen bei den Zelten aushalten (656 f.). Dem Telemonier freilich genügt das nicht; er tritt nicht zurück, ἔνθα περ ἄλλοι ἀφέστασαν οἷες Ἀχαιῶν (675), sondern bleibt vorn und sucht, von Schiff zu Schiff springend, die Danaer mit lautem Zuruf zu erneutem Widerstand anzufeuern (688). Hektor, der sich aufs neue der Menge gegenüber sieht, stürmt heran, wie ein Adler auf ein Volk schwächerer Vögel (690 ff.), und ergreift das Schiff des Prote-silaos am Heck (704). Und diesmal stürzen die andern ihm nach; der Bann ist gebrochen: in wildem Gemenge ringen Achäer und Danaer, nicht mehr von ferne Pfeilschuß oder Speerwurf abwartend, sondern mit Beilen und Äxten, Schwertern und Lanzen einander zerfleischend (707 ff.). Hektor hält den Knauf am Hintersteven, den er ergriffen hat, fest und ruft laut nach Feuer; aber wer immer mit einem Brande naht, den weiß Aias — nur ein wenig ist er, von Geschossen bedrängt, zurückgetreten — vom Schiff herab mit gewaltiger Lanze zu empfangen: δῶδεκα δὲ προ-πάρουθε νεῶν αὐτόσχεδον οὔτα.

Mit diesem wohlbekannten Kampfbilde schließt der Gesang; die vorhergehenden Bilder sind nicht so bekannt, doch nicht weniger klar geschaut. Von der Fähigkeit des Dichters, eine weite Bühne und eine gegliederte Handlung zu überblicken, gibt noch

9) Da εἰσωπός (653) sonst nirgends vorkommt, so muß εἰσωποὶ ἐγένοντο zunächst nicht auf Grund irgend einer Etymologie, sondern aus der Situation erklärt werden. Das hat von den Alten derjenige getan, dem das Scholion *B* verdankt wird: ὑπέστειλαν ἑαυτοὺς ἐπὶ τὰς ναῦς καὶ ἐντὸς αὐτῶν αἱ ἄκραι νῆες ἔλαβον αὐτοὺς. εἰς γὰρ τὰ μεταξὺ διαστήματα φεύγουσι, βραχύ τι μέρος ὑπολειπόμενοι τῶν νεῶν, ὡς τὰς πρύμνας αὐτοῦς ὑποβέβηκέναι, — von den Neueren Christ (praefatio zur Ilias [1884] p. 41 sq.), dem sich Leaf im wesentlichen anschließt, nur in der Ableitung des Wortes abweichend. Christ hat doch wohl recht: sie kamen in die Luken (ὄπατ) zwischen den Schiffen zu stehen.

10) Was mit νεῶν τῶν πρωτέων gemeint ist, zeigen πρώτῃ ἐν ὑσμίνῃ O 340, πρώτῃσι θύρῃσι X 66, ἐν πρώτῳ ῥομφῆ Z 40. Da die Schiffe mit den Schnäbeln der See zugekehrt liegen (oben S. 404), so kommen die Angreifer zuerst an die πρύμναι (704); daher sagte der alte Erklärer (für ἐχώρησαν τῶν πρωτέων), die Verteidiger seien von den πρύμναι gewichen.

besonderes Zeugnis die Stelle, an der er, um die Rettung vorzubereiten, den Aufbruch des Patroklos aus dem Zelte des Eurypylos erzählt. Der Bericht ist da eingeschoben, wo Verfolgung und Flucht an den Schiffen zum Stehen gekommen sind (390—405). Indem unsere Aufmerksamkeit eine Zeitlang für etwas anderes in Anspruch genommen, dann zum Schlachtfelde zurückgelenkt wird und dort noch dieselbe Situation vorfindet, verstärkt sich in uns die Vorstellung, daß beide Teile zögern, und die Spannung auf ein Ereignis, das den allgemeinen Kampf wieder in Gang bringen soll.

Eine Komposition wie diese ist erst auf einer vorgeschrittenen Stufe künstlerischer Entwicklung möglich. Auch der Verfasser der Aristie des Diomedes, die durch die Person des Helden, durch den Gebrauch der Streitwagen und die Art des Auftretens der Götter dem älteren Bestande zugewiesen wird, hat den Wunsch gehabt, Gruppen zusammenzufassen, größere Stücke der Handlung in anschaulichem Verlaufe darzustellen, Massen in Bewegung zu schildern und einzelne Gestalten von ihnen abzuheben¹⁴⁾. Aber das sind erste, unbeholfene Versuche im Vergleich zu der lückenlosen, packenden Erzählung in O. Daß in dieser als Hindernis, das überwunden werden muß, Mauer und Graben vorkommen, die zu den jüngsten Voraussetzungen der Dichtung vom troischen Kriege gehören, ist kein zufälliges Zusammentreffen. Wie der feste räumliche Anhalt leichteres Spiel für die Phantasie schafft und zum Gelingen einer übersichtlichen Schilderung wesentlich beiträgt, zeigt in noch höherem Grade der Gesang, der den Kampf um die Mauer zum eigentlichen Thema hat. Die eigentümlichen Verhältnisse der *τειχομαχία* gaben zugleich Anlaß, von den gewöhnlichen Formen, in denen sonst Gegner zusammenstoßen, Bundesgenossen herangezogen werden, abzuweichen und für beides neue Wendungen zu finden. Hedwig Jordan hat dies im einzelnen dargelegt, ist hier auch mehr als bei O auf die Anlage des Ganzen eingegangen. Für die rechte Würdigung der Schwierigkeiten, an denen das Gestaltungsvermögen des Dichters nun doch seine Grenze gefunden hat, würden ihr die Andeutungen von Zielinski manches haben

14) Der Zusammenfassung einer Reihe von Einzelkämpfen dienen in E die Verse 37 und 84. Zusammenhängende Szenen bilden: Diomedes, Äneas, Kypris 466—417; Tlepolemos und Sarpedon 628—698; Diomedes und Athene gegen Ares 793—909. Massen in Bewegung: 497 ff. 594 ff. 699 ff.; ihnen gegenüber einzelne: 85. 514 ff. 575. 590 f. 647 f.

nützen können¹²⁾. Daß Hektor M 437 plötzlich wieder da ist, nachdem wir seit 264 nichts über seinen Anteil am Kampfe gehört haben, beruht eben auf dem Fehlen eines Kunstgriffes zur Durchführung paralleler Handlungen. Wo Asios der Hyrtakide verlassen wird, ohne daß sein mißlungener Sturmversuch durch formellen Abschluß und Übergang in den Gesamtverlauf eingefügt wäre, heißt es entschuldigend (175 f.):

ἄλλοι δ' ἀμφ' ἄλλησι μάχην ἐμάχοντο πόλησιν·
ἀργαλέον δέ με ταῦτα θεῶν ὡς πάντ' ἀγορεύσαι.

Der Dichter empfand selbst, wie seine Kraft versagte, und gestand es offen ein, bezeugt aber durch solche Aufrichtigkeit vor allem etwas Positives: die Überlegtheit seines Schaffens, und daß er sich nicht bei Erreichtem beruhigte, daß er mehr und Größeres zu bewältigen strebte.

Eine zusammengesetzte Handlung verständlich darzustellen konnte natürlich eher gelingen, wenn es sich nicht um Heeresmassen sondern um einzelne Personen handelte. So in K. Die Analyse dieses Gesanges ist eins der vorzüglichsten Kapitel bei Hedwig Jordan. Die Einleitung, wie Agamemnon geht um Teilnehmer seiner Sorgen zu finden, vergleicht sie mit einer dem äußeren Gegenstande nach ähnlichen Szene, der ἐπιπόλησις, und weist auf den gewaltigen Unterschied in der inneren Durcharbeitung hin. Dort tritt der König an einen der Helden nach dem andern heran, spricht zu ihm und erhält Antwort. Hier macht er sich auf, um zunächst Nestor zu wecken, unterwegs begegnet ihm sein Bruder Menelaos, und beide teilen sich in das Geschäft, mehr Fürsten zu versammeln; dabei wird Agamemnon durch den Alten (136), dieser wieder durch Diomedes (175 ff.) abgelöst; und daß gleichzeitig auch Menelaos tätig ist, wird noch einmal ausdrücklich erwähnt (124 f.). Dann die Beratung ist aufs geschickteste gegliedert. Nach Nestors allgemeinem Vorschlage spricht Diomedes und er bietet sich zu gehen, wünscht aber (222 f.) einen Gefährten: so ergibt sich aus seiner Rede ein Anstoß zum Fortgang der Handlung. Dieselbe Wendung hatten wir schon vorher (175 f.), wo

¹²⁾ S. 430 der früher (S. 397) besprochenen Schrift. Zielinski gibt für diesen Gesang nur einen kurzen Überblick der Hauptteile der Handlung, für andere (darunter, wie schon erwähnt, Γ) auch eine den Aufbau veranschaulichende Zeichnung.

Nestor den Tydiden bat, ihm den weiteren Gang abzunehmen, und wir begegnen ihr sogleich wieder: Odysseus erklärt sich bereit mitzukommen, und mahnt seinerseits zur Eile (251). Von da, wo wir die beiden Männer durch Blut und Leichen dahinschreiten sehen (298), versetzt uns der Dichter ins troische Lager; er erzählt Hektors Frage, Dolons Meldung. Das Zusammentreffen im Dunkel der Nacht, Ergreifung und Verhör sind dadurch reicher ausgebildet, daß jener zuerst an den beiden Gegnern vorbeiläuft, worauf sie ihm sozusagen mit verkehrter Front nachsetzen (s. 365 f.). Und »wieder entwickelt sich die neue Handlung für uns aus der Schlußwendung einer Rede«: der Plan zum Einbruch in das Lager der Thraker wird auf Grund dessen gefaßt, was Dolon darüber verraten hat (433 ff. 444. 464). Wohl disponiert, um die Aufmerksamkeit des Hörers von einem zum andern zu führen, ist auch der Schluß des Gesanges. Auf den erbeuteten Pferden sprengen Diomedes und Odysseus den Schiffen zu; Nestor hört den Hufschlag, er äußert Hoffnung und Furcht: und wie gleich darauf die beiden glücklich anlangen und freudig begrüßt werden, stehen wir mit unter den Empfangenden.

Von der *Δολώνεια* spricht man leicht etwas geringschätzig, weil sie von allen Teilen der Ilias mit am spätesten entstanden ist, in der Sprache am wenigsten rein, in ihren Anschauungen dem ursprünglichen Bilde der Heroenzeit schon ferngerückt. Aber »jung« und »schlecht« sind nicht dasselbe, auch nicht in der Entwicklung der homerischen Poesie. Ein so kunstvoller Plan, wie wir ihn hier gefunden haben, konnte erst in einer Generation erdacht werden, die mit Schaffung der epischen Redeweise nichts mehr zu tun hatte, sondern sich in der Handhabung eines überlieferten Schatzes von Ausdrücken und Wendungen flott und frei bewegte. Einer der jüngsten Gesänge ist auch der dritte, auf dessen sorgfältiges Gefüge schon im voraus hingedeutet wurde (S. 397). Hedwig Jordan weilt hier etwas zu sehr bei den Schwächen, die immerhin sich geltend machen; das sind jene situationslose Zeichnung der Hauptpersonen beim Anbieten des Zweikampfes (oben S. 400) und die einseitige Schilderung des Kampfes selbst. Der Dichter spricht nach dem ersten Speerwechsel nur noch vom Standpunkte des Menelaos aus (Γ 349. 355. 361. 364. 369. 376), wie wenn der Verfasser eines modernen Romanes zwar in dritter Person erzählt, im Grunde aber seine Betrachtung innerhalb der Schranken

hält, die von Natur bloß für den Ich-Roman gezogen sind. Diesen kleinen Unvollkommenheiten stehen jedoch große Vorzüge gegenüber. Bewußte Technik äußert sich schon in der künstlichen Variation des Verses, mit dem die Antworten der Helena auf Priamos' Fragen eingeführt werden (171. 199. 228), woran einst Lachmann (Betrachtungen³ S. 15) so schweres Ärgernis nahm. Vor allem aber, die zwanglose Weise, wie der Schauplatz zwischen Troja und dem Felde draußen wechselt, um die Stücke einer doppelten Handlung ineinander greifen zu lassen, zeigt ein hohes poetisches Können, und zwar in der Bewältigung eben der Aufgabe im großen, die der Dichter bei Darstellung des eigentlichen Waffenganges nicht beachtet hat. Nachdem der Vorschlag des Paris durch Hektor mitgeteilt und von den Griechen angenommen ist, werden von beiden Seiten Herolde abgeschickt, um Opfertiere zu holen und den König Priamos herbeizurufen. So entsteht in dem was draußen geschieht eine Pause (hinter 120), und diese benutzt der Erzähler, um die unbeschäftigte Phantasie seiner Zuhörer anderswohin zu führen, ins Gemach der Helena, die von Iris aufgefordert wird die Stadtmauer zu besteigen und dem Kampfe zuzusehen. Daran schließt sich die Begegnung mit den Greisen und das Gespräch über die achäischen Helden, das wieder mannigfaltig sich entwickelt. An die Nennung Agamemmons knüpft Priamos eine Betrachtung (182 ff.), Odysseus' Name regt Antenor zu einer Erinnerung an (204 ff.); von Aias geht Helena selbst zu Idomeneus über (230), sie äußert dann ihr Erstaunen, daß Kastor und Polydeukes fehlen, und gibt damit dem Dichter Anlaß zu einer erklärenden Bemerkung, durch die er selber das Gespräch ausleitet (243 f.). So wird er gewissermaßen wieder Herr der Situation, in deren Mittelpunkt zuletzt Helena gestanden hat, und führt das Wort weiter. Denn inzwischen haben die Herolde ihren Auftrag ausgeführt, und Idäos kommt den König hinabzuholen (249). Beide begleitet der leicht folgende Sinn des Zuhörers und gelangt so unmerklich und ohne Sprung auf das Schlachtfeld zurück (264), wo der Kampf zwischen den beiden Nebenbuhlern beginnen soll. Schneller und scheinbar gewaltsam vollzieht sich der Wechsel nachher, wenn Aphrodite den hart bedrängten Schützling plötzlich entführt (380) und die Phantasie des Dichters wie des Hörers mit fortreißt, nach Ilios hinein, in sein duftendes Gemach, in das dann Helena gerufen wird. Aber auch hier folgen wir willig; ja wir

würden es als eine Zumutung empfinden, wenn wir, ungewiß über den Ausgang wie Menelaos, draußen verweilen müßten. Erst als Alexandros und Helena vereint sind, lenkt der Gegensatz zu diesem Bilde eines doppelt unberechtigten Genusses die Aufmerksamkeit auf den Kampfplatz zurück (448 f.), wo man vergebens den Flüchtling sucht, bis Agamemnon ein Ende macht und in entschiedenen Worten den Sieg und den Preis des Sieges für die Achäer in Anspruch nimmt¹³⁾.

In diesem Gesange lag die Einheit in der Handlung; sie kann auch, bei loser gefügten Ereignissen, durch die Stimmung gegeben werden. Der Inhalt von Z erscheint auf den ersten Blick wie zusammengewürfelt; deshalb hat von jeher die Kritik hier scharfe Einschnitte gemacht: ἡ διπλῆ ὅτι μετατιθέασι τινες ἀλλαγῶς ταύτην τὴν σύστασιν, bemerkt schon Aristonikos zum Beginn der Glaukos-Episode (119). Tritt man aber, durch Erfahrungen aus der Odyssee ermutigt, mit der Frage heran, ob der Bearbeiter nicht doch vielleicht etwas Vernünftiges sich gedacht habe, und mit dem Vorsatze, zunächst einmal zu verstehen, so findet man die klare Absicht und statt des bearbeitenden Autors einen schaffenden, einen rechten ποιητής. Auf dunklem Hintergrunde soll uns eine Reihe friedlicher Bilder vorgeführt werden. Deshalb wird zuerst mit ein paar Strichen die Fortdauer blutiger Kämpfe angedeutet. Ausgeführt ist unter diesen Einzelszenen die letzte. Einem jungen Troer sind die Pferde durchgegangen, er ist vom Wagen gefallen, mit dem Gesicht in den Staub (43); so trifft ihn Menelaos. Es ist nahe daran, daß er sein Flehen erhört, ihn als Gefangenen zu den Schiffen zu senden und später gegen Lösegeld frei zu geben: da tritt Agamemnon dazwischen. Er muß sterben, der Held für den es kein Entrinnen gibt, ἤρωος Ἄδρηστος (63). Mitleid und Verachtung, die verwandten Gefühle, drückt der Dichter in den zwei Worten aus; zugleich reizt er uns zur Empörung gegen den in Tat und Rede sich äußernden harten Sinn des Atriden (58. 65. 70). So sind wir um so empfänglicher für das, was nun folgt.

13) Diese Charakteristik von Γ ist, mit einigen Erweiterungen, aus der ersten Auflage wiederholt. Inzwischen hat in ähnlichem Sinne, doch in den Formen seiner Theorie, Zielinski den Gegenstand behandelt (S. 420 ff.).

Auf Helenas Rat geht Hektor in die Stadt, um einen Bittgang der Frauen zu veranlassen. Die Zeit, während deren er unterwegs ist, füllt in anmutiger Weise die Begegnung zwischen Glaukos und Diomedes aus, die sich mitten im kriegerischen Getümmel als Gastfreunde erkennen. Jetzt (237) tritt Hektor durchs Tor. Frauen und Töchter der Kämpfenden bestürmen ihn mit Fragen; er heißt sie zu den Göttern beten (240). Ihn selbst begleiten wir zu seiner Mutter, die ihn liebevoll, doch vergebens zum Verweilen auffordert. Er richtet kurz den Auftrag des Sehers aus, und sogleich veranstaltet Hekabe den Zug der Frauen zum Tempel der Athene. Unterdessen ist Hektor ins Haus seines Bruders gegangen (343), den er zu erneuter Teilnahme am Kampfe antreiben will. Es bedarf keines Zuredens; jener war schon entschlossen zu kommen (338). Helena selbst hat ihn dazu gebracht (337); sie empfindet seine Pflicht und ihr Unrecht. Das spricht sie dem Schwager aus: er antwortet freundlich, lehnt aber auch ihre Einladung zu längerem Bleiben ab. Seine Anwesenheit in der Stadt will er nur noch benutzen, um Frau und Kind für einen Augenblick wiederzusehen. Nicht im Hause trifft er sie, sondern nachher auf dem Wege zum Tore; sie kommt von dort zurück, wo sie dem Kampfe zusehen wollte. Das Gespräch beginnt ernst, mit Klagen und Bitten von der einen Seite, Rechtfertigung und milder Abwehr von der andern. Hektor muß kämpfen, für seines Vaters Ehre und seine eigne (446), nicht mehr für den Erfolg; denn er weiß es genau, der Tag wird kommen wo die heilige Ilios hinsinkt. Doch unter allen trüben Bildern, die ihm die Zukunft zeigt, ist das traurigste das der unglücklichen Frau, die in fremdem Lande Sklavendienste tun muß. Nun, er soll es nicht mehr mit ansehen, vorher wird ihn die Erde bedecken: ein schwacher Trost. Da bringt der erquickende Anblick seines Kindes, das, wie er es lieblosen will, sich vor dem flatternden Helmbusch fürchtet und vom Arm der Amme nicht fort will, den ernstesten Mann zum Lachen. Er setzt den Helm ab, daß der Kleine beruhigt wird. Und wie er das junge, hoffnungsvolle Leben auf seinen Händen wiegt, schwindet alle prophetische Erkenntnis des kommenden Schicksals; voll Vertrauen betet er zu den Göttern, daß einst aus diesem seinem Sohne ein tüchtiger Mann werde, der über Ilios mit Kraft herrscht, den Vater noch übertrifft und seiner Mutter Freude macht. Sie selbst, als das Kind ihr wieder gereicht wird, lächelt unter Tränen; aber

die beruhigenden Worte, mit denen der Gemahl von ihr scheidet, der Hinweis auf das Schicksal dem doch niemand entgehen könne, geben ihr keinen neuen Mut. Weinend sitzt sie zu Hause unter ihren Mägden, und alle klagen um Hektor schon jetzt, da er noch lebt; denn sie fürchten ihn nicht wiederzusehen, *προφυγόντα μένος καὶ χεῖρας Ἀχαιῶν* (501 f.). — Den Helden zieht harter Beruf sogleich wieder in seinen Bann. Doch noch einen erfreuenden Eindruck soll er mitnehmen, den Anblick seines Bruders Paris, der strahlend in Waffen und voll Kampfeslust sich ihm anschließt. Er ist gelaufen, um ihn einzuholen, und entschuldigt die Versäumnis; Hektor erwidert milder, anerkennender als jemals sonst. Er ist wieder voll Zuversicht. Auch die Mißstimmung der Troer gegen den Anstifter alles Unglücks hofft er dereinst noch auszugleichen, *αἶ κέ ποθι Ζεὺς*

*δῶη ἐπουρανίοισι θεοῖς αἰειγενέτησιν
κρητῆρα στήσασθαι ἐλεύθερον ἐν μεγάροισιν,
ἐκ Τροίης ἐλάσαντας ἑυκνήμιδας Ἀχαιοῦς.*

Wir wissen, daß es dahin nicht kommen soll. Die beiden Gatten, deren trauliches Gespräch uns rührte, wird die Dichtung bald unter grausamem Geschick zusammenbrechend zeigen. Zuerst den Mann. Am Abend des Tages, der den Peliden aufs Schlachtfeld zurückgeführt hat, ist Hektor, den flehenden Bitten von Vater und Mutter widerstehend, vor der Stadt geblieben, um sich dem furchtbaren Gegner zu stellen. Während er so, den Schild an die Mauer gelehnt, wartet, taucht in seinem Geiste alles noch einmal auf, was ihn anders bestimmen könnte (X 99 ff.). Wenn er jetzt doch noch den Bitten der Eltern nachgibt, sich in Sicherheit bringt, was wird Polydamas sagen, auf dessen Rat er nicht gehört hat? Wie werden Troer und Troerinnen ihm fluchen, daß er ihre Söhne ins Verderben gebracht habe! Vielleicht ließe sich, wenn er die Waffen niederlegte und dem Feinde schlicht und ruhig entgegengehe, noch ein friedlicher Ausgleich gewinnen? Aber nein! Der würde das Vertrauen nicht achten, sondern den Wehrlosen niedermachen wie ein schwaches Weib. Hier ist kein Platz [mehr zu harmlosem Geplauder; es gilt zu kämpfen, und zu sehen wem von beiden der Olympier Ruhm verleiht. So entschlossen hält er stand. Wie dann aber Achill in seiner schreckenden Größe herannaht, vom Glanze der Rüstung umstrahlt wie von loderndem Feuer (134 f.), da erfaßt den Unglücklichen doch mit einem Male die Angst des

Todes, und er wendet sich zur Flucht. Erst die trügerische Hoffnung, die, in Gestalt eines seiner Brüder herantretend, Athene in ihm erweckt, bringt ihn zum Stehen und zur Aufnahme des Kampfes, in den auch nachher die Göttin eingreift, die Übermacht des Thetis-Sohnes, dem Hephästos die Waffen geschmiedet hat, durch ihre Hilfe noch steigernd. Die Worte, in denen der Todwunde verhöhnt wird, klingen — dem Sprechenden unbewußt; der Dichter fügt es so — an das stolze Siegesbewußtsein an, mit dem er einst zu Patroklos gesprochen hatte. Aber wenn es damals nur hieß (II 836) $\sigma\acute{\epsilon}\ \delta\acute{\epsilon}\ \tau\prime\ \acute{\epsilon}\nu\theta\acute{\alpha}\delta\epsilon\ \gamma\upsilon\pi\epsilon\varsigma\ \acute{\epsilon}\delta\omicron\nu\tau\alpha\iota$, so malt jetzt Achill neun Verse hindurch in grausamer Lust das Entsetzliche aus, das dem Leichnam geschehen soll (X 346 ff.).

Unter denen, die von der Mauer herab den Fall des Helden, ihres Beschirmers, mit ansehen müssen, fehlt Andromache. Sie weilt daheim, bei emsiger Arbeit. Den Mägden befiehlt sie, für den Hausherrn, den sie bald aus der Schlacht zurückerwartet, ein Bad zu rüsten. Da hört sie Wehruf und Jammer vom Turme her. Vor Schreck wanken ihr die Glieder: ob der Geliebte in Gefahr ist dem furchtbaren Feinde zu erliegen? In rasender Angst stürzt sie davon, hinauf auf die Mauer, in die Menge der dort Stehenden. Noch sieht sie nichts, sie späht umher — da erblickt sie ihn

$\acute{\epsilon}\lambda\chi\acute{\omicron}\mu\epsilon\nu\omicron\nu\ \pi\rho\acute{\omicron}\sigma\theta\epsilon\nu\ \pi\acute{\omicron}\lambda\iota\omicron\varsigma,\ \tau\alpha\chi\acute{\epsilon}\epsilon\varsigma\ \delta\acute{\epsilon}\ \mu\iota\nu\ \acute{\iota}\pi\pi\omicron\iota$
465 $\acute{\epsilon}\lambda\kappa\omicron\nu\ \acute{\alpha}\nu\eta\delta\acute{\epsilon}\sigma\tau\omega\varsigma\ \kappa\omicron\iota\lambda\iota\alpha\varsigma\ \acute{\epsilon}\pi\acute{\iota}\ \nu\eta\alpha\varsigma\ \text{\textit{Ἀχαιῶν}}.$

Der das so erzählt und so vorbereitet hat, wußte zu wirken. Und von demselben sollte das Selbstgespräch Hektors mit seinen umständlichen, unwahrscheinlichen Erwägungen herrühren?

Man hat, wie an Hektors Flucht, so an den Gedanken des Monologes Anstoß genommen¹⁴⁾; und doch zeigt gerade dieser — in der äußeren Anlage nach überliefertem Typus (Λ 404 ff. P 94 ff. Φ 553 ff.) gebildet — den Dichter des X als tiefen Kenner des Menschenherzens und seiner wunderbaren, oft auch wunderlichen Regungen. Noch einmal muß ich Tolstoi zu Hilfe rufen. Hätte der es unternommen, zu schildern, wie in der Seele vor dem letzten schweren Entschlusse noch rettende Möglichkeiten sich melden, um

14) Im Anhang zur Ameisschen Ausgabe, in der Einleitung zu X, kann man nachlesen, was für Bedenken hier erhoben worden sind. Die Vergleichung mit den drei anderen Selbstgesprächen hat Wecklein angeregt, Stud. z. II. 22.

sogleich verworfen zu werden, Hoffnungen auftauchen, die in dem Augenblick, wo man sie sich klar machen will, in nichts zerfließen, er hätte es gekonnt. Das Hindurchhuschen sich jagender Gedanken durch ein fieberhaft erregtes Bewußtsein andeutend zu malen, darin ist er Meister. Homer mußte hier, was er verständlich machen wollte, in Worte fassen und dadurch freilich vergrößern. Unsere Sache ist es, die allzu bestimmte Einkleidung wegzudenken, und zu dem was gemeint war hindurchzudringen. Und wenn der Alte Zarteres empfand, als selbst seine herrliche Sprache auszudrücken vermochte, wenn er sich als Dichter einmal eine Aufgabe gestellt hat, deren vollkommene Lösung noch nicht gelingen konnte, so verdient er damit fast mehr Bewunderung als mit der oft geübten unüber-
trefflichen Ausnutzung derjenigen Mittel, die er beherrschte.

Das mächtigste Beispiel solches Hinauswachsens über sich selbst bietet der Dichter der Ἐκτορος λόγος. Kein Gesang der Ilias zeigt so sicher die Merkmale später Entstehung, so reichlich die Unselbständigkeit im Ausdrucke; und nirgends fühlen wir stärker die Gewalt eines echten Dichters, der die grausige Wirklichkeit zu ernster Schönheit mildert. Ungeheures führt er uns vor, mit erschütternder Wahrheit: das Bild des Vaters, der vor dem Todfeinde flehend kniet, und die Hände küßt die ihm den besten Sohn erschlagen haben. Vor solcher Größe des Leides schmelzen Zorn und Haß. Achill weint. Er denkt an seinen eigenen Vater, an das Schmerzliche das auch diesem noch beschieden ist. Mit leiser Hand schiebt er den Knieenden zurück, heißt ihn aufstehen und sich setzen und spricht ihm freundlich zu. Aber als jener die Bitte um Auslieferung des Toten dringender wiederholt (554 f.), fährt er ihn an: μηκέτι νῦν μ' ἐρέθιζε, γέρον· νοέω δὲ καὶ αὐτὸς Ἐκτορά τοι λῶσαι (560 f.). Wohër der plötzliche Umschlag? Den Grund können wir wohl ahnen. Es fällt ihm ein, daß er den Leichnam so, wie er jetzt ist, unmöglich geben kann; unter dem Eindruck der ehrwürdigen Persönlichkeit des Priamos empfindet er Scham über sein früheres Wüten, und diese Scham versteckt sich hinter einem Zornausbruch gegen den, der sie geweckt hat. Vielleicht war dies die Meinung des Dichters; aber der Ausdruck ist auch hier schärfer geraten. Wenn Achills innere Verwirrung sich in einem heftigen Worte geäußert hatte, so mochte es damit gut sein; er konnte wieder einlenken und etwas zur Begütigung hinzufügen. Das scheint er zu wollen; denn er gedenkt des

göttlichen Befehles, den er empfangen habe, der göttlichen Hilfe, die dem Gaste wohl zuteil geworden sei. Und doch schließt er (568 ff.):

τῷ νῦν μή μοι μᾶλλον ἐν ἄλγεσι θυμὸν ὀρίνης,
μή σε, γέρον, οὐδ' αὐτὸν ἐνὶ κλισίῃσιν ἐάσω
570 καὶ ἰκέτην περ ἐόντα, Διὸς δ' ἀλίτωμαι ἐφετμάς.

Noch nachher, als er den Mägden befiehlt, unbemerkt die Leiche zu waschen, kommt ihm die gleiche Sorge (583 ff.): Priamos könnte sie sehen, beim Anblick Schmerz und Unwillen äußern und er dann, erzürnt, den Schützling der Götter töten. Auch der Scherz (649), mit dem er ihm in der Halle das Lager anweist¹⁵⁾, hat doch etwas Gewaltiges. Und in der Tat, Gewalt muß Achill sich antun. Der Starke, Leidenschaftliche, durch dessen Groll Tausende, ohne daß er es achtete, dem Tode verfallen sind, dem es nichts Unnatürliches war, am Grabe des Freundes zwölf gefangene Troer als Opfer zu schlachten (Ψ 475 f.), er soll milde Rücksicht üben gegen den Vater dessen, der doch auch ihm schweres Leid angetan hat. Selbstüberwindung bringt inneren Kampf: den wollte der Dichter fühlbar machen. Auch dabei ist es geschehen, daß er die Linien zu kräftig gezogen, die Farben zu stark aufgetragen hat.

Ungeheuer ist der Abstand auch des Stiles, der das jüngere Epos von dem älteren getrennt hält. Der Autor περὶ ὕψους, der beide wohl zu würdigen wußte, vergleicht den Homer der Odyssee mit einer untergehenden Sonne. Ja, sie versinkt, aber nur um einem neuen Teile der Welt das Licht zu bringen. Das Ende des Heldenepos ist der Anfang einer neuen, tiefer ins Innere der menschlichen Natur eindringenden Dichtweise. Doch auch die Ilias gehört schon einer Periode des Überganges an und zeigt in deutlicher Mischung Spuren des Verfalls und Spuren des Aufblühens. Das Wachstum des epischen Stiles hat seinen Höhepunkt erreicht, lange bevor die größere Dichtung entstand, die der Plan des Streites der Fürsten zusammenhält. Auch sie wurde erst von einer Generation geschaffen, die einen fertigen Schatz von Formen und Formeln übernahm und weiter benutzte, obwohl sie für viele einzelne dieser Formen kein lebendiges Verständnis mehr hatte.

¹⁵⁾ Vgl. oben S. 275. Die Deutung von 560 ff. verdanke ich Ewald Bruhn.

Innerhalb des Zeitraumes, den unsere Analyse umspannen kann, sehen wir die schöpferische Kraft der Sprache mehr und mehr erlahmen. Dafür aber beginnt ein neuer Trieb sich zu regen und erstarkt, je mehr er sich betätigt: die Fähigkeit, einen weiteren Zusammenhang der Handlung mit der Phantasie zu umfassen und nach größerem Überblick ein Gedicht anzulegen. Dieser Gedanke war es, wie sich immer deutlicher gezeigt hat, mit dem die Sänger ionischer Zunge in die Geschichte der epischen Poesie eingriffen (S. 178); durch die in ihm liegende gestaltende Kraft gelang es ihnen, den Sprach- und Sagenstoff eines fremden Stammes nicht bloß äußerlich in ihren Besitz zu bringen sondern mit ihrem Geiste zu verschmelzen. Beide Bewegungen, jene absteigende und diese aufsteigende, gehen lange nebeneinander her, vielfach sich berührend und verschlingend. Die Originalität des Ausdrucks ist nicht mit einem Schlage verloren, und die Kunst der Komposition nicht mit einem Schlage gewonnen. Es gibt Stücke, welche beide Tugenden in hohem Grade vereinigt zeigen; aber wir dürfen uns auch nicht wundern Lieder zu finden, in denen Verstöße gegen die innere Folgerichtigkeit der Erfindung, welche noch von der Naivetät des Dichters zeugen, mit solchen sich mischen, die daraus entstanden sind daß es schon eine konventionelle Kunst war, mit deren Mitteln er operierte.

Leben und Vergehen durchdringen sich überall in der Welt. Jeder blühende und fruchttragende Baum, jeder lebendige Mensch sind davon Beispiele. Die Natur kennt im Wachstum der Wesen, die sie geschaffen hat, nirgends einen einzigen Höhepunkt; sondern wenn ein Organ ihn erreicht hat, ist ein anderes schon darüber hinaus, ein drittes vielleicht im Heranreifen. Homer hat ein Bild solches Zustandes in dem Weingarten des Alkinoos, wo neben Trauben, die der Kelter harren, andre erscheinen, die eben angesetzt haben, wieder andre sich schon dunkel färben. Und ein großer Garten voll von Früchten und Blüten und Knospen ist sein Epos. An allem, was da wächst, wollen wir uns freuen; um das aber recht zu können, ist es nötig, daß wir jedes in seiner Art würdigen, daß wir lernen Reifes vom Unreifen, Blüten von Knospen zu unterscheiden.

Viertes Kapitel.

Grenzen der Kritik.

I. Überlieferte Gruppierung.

Zur Charakteristik der beiden Epen sind bisher nur solche Züge verwertet worden, deren Bestand entweder nicht angefochten war, oder durch die neue Beleuchtung, in die sie hier gerückt wurden, ohne weiteres gesichert erscheinen konnte. Wenn wir dazu übergehen, durch Prüfung der eigentlichen Streitfragen Älteres und Jüngerer zu sondern, um die Grundlage von aufgetragenen Schichten zu befreien, überall darauf ausgehend, daß die ursprüngliche Absicht des Dichters, der zu uns spricht, wieder erkannt werde, so wollen wir uns im voraus des ärztlichen Grundsatzes erinnern: Πρῶτον τὸ μὴ βλάπτειν. Das heißt, wir wollen uns hüten Zerlegungen und Kombinationen vorzunehmen, durch die ein überlieferter guter und poetisch wirksamer Zusammenhang zerstört wird.

Haben diejenigen gegen diese Regel gehandelt, von denen die Abgrenzung der 48 Rhapsodien herrührt? Οἱ περὶ Ἀρίσταρχον sollen es gewesen sein. Meistens wird jetzt, nach Wilamowitz' Urteil (HU. 369), Zenodot verantwortlich gemacht; Ludwich ist geneigt die Einteilung für älter zu halten (AHT. II 220 f.). Wer immer ihr Urheber war, er hatte schon ein irgendwie Gegliedertes vor sich, dessen Abschnitte er vielfach benutzen konnte. Was für ein Gewährsmann hinter Älian stand, wissen wir nicht, wenn er (ποικ. ἱστ. 13, 14) Titel wie ὀρχίων ἀφάνισις, ἐπὶ ναυσι μάχη, Πατρόκλεια, λύτρα, Καλοψοῦς ἄντρον, νέκυια, μνηστήρων φόνος aus dem Zustande herleitet, in dem sich die Epen vor der Sammlung durch Peisistratos befunden hätten. Irgend eine Möglichkeit, innerlich Zusammengehöriges zu bezeichnen, muß es doch gegeben haben. Aristoteles nennt Ἀλκίνοῦ ἀπόλογος mehrmals, auch νεῶν κατάλογος

(bei Plutarch Thes. 25), *νίπτρα* (poet. 16); Herodot sagt (II 116), Homer erwähne die Fahrt des Alexandros nach Sidon ἐν Διομήδεος ἀριστείῃ. Er meint Z 289 ff., scheint also einen Text benutzt zu haben, in dem Z mit unter jene Überschrift gestellt war¹⁾. Wenn dies zutrifft, so verdient derjenige, der zuerst hinter E 909 eingeschnitten und die folgenden Szenen als ein Ganzes herausgehoben hat, alle Anerkennung; heutige Leser, denen es durch ihn leicht gemacht war, sind ihm nicht viele gefolgt. Von der Einheit des K, des Ω brauchen wir nicht zu reden; aber auch *πρεσβεία πρὸς Ἀχιλλεῖα, τειχομαχία, μῆνιδος ἀπόρρησις, Ἐκτορος ἀναίρεσις*, die *παλιῶξις ἐπὶ τὰς ναῦς*, wie es heißen müßte, zeigen, wenn man sich einmal entschließt sie darauf anzusehen, eine bemerkenswerte, von ihren Verfassern gewollte Geschlossenheit der Handlung. In der Odyssee sind der zweite Gesang (Telemachs Abreise mit allen Vorbereitungen), der dritte, sechste, siebente Beispiele von gleicher Abrundung. Die Ankunft und der erste Abend beim Sauhirten könnten als Kapitel eines modernen Romans nicht besser zur Einheit gestaltet sein als in unserm ξ. Man möchte versucht sein Δ und υ ebenso zu beurteilen; aber in beiden sind doch zu mannigfaltige Stücke verbunden, nur allerdings Einleitung und Schluß deutlich als solche gedacht. Wir erleben es wohl auch heute, sogar bei einem wissenschaftlichen Vortrage, daß der Redner kunstvoll beginnt, nachher sich gehen läßt, zuletzt aber noch einmal die Gedanken straffer anzieht und zu wohl berechnetem Ende führt. Sollen wir dieselbe Mischung von Lässigkeit und Strenge nicht vollends einem alten Dichter zutrauen? Das υ hebt sich nach beiden Seiten durch einen Gegensatz ab: von dem Bettler, der von Sorgen gequält auf der Diele liegt, weist es zurück zu der Fürstin, die droben einsam in ihrem Gemache sich in den Schlaf weint, voll Sehnsucht nach ihm, den sie nicht erkannt hat; von der Hauptmahlzeit, die unter Lärm und Lachen verlaufen ist, deutet am Schluß der Dichter voraus auf das blutige Nachtmahl, das die Göttin und der gewaltige Mann den Gästen bereiten

1) Diesen Schluß zog Wolf (Proleg. 108), wogegen Ludwich (Homervulgata 88 f.) daran erinnert, daß ein einfaches Versehen untergelaufen sein könnte. Die Möglichkeit ist zuzugeben; aber Z 277 ist tatsächlich die Beziehung auf Diomedes festgehalten, und den Plan seiner Verherrlichung in der Glaukos-Episode wiederzufinden hätte doch auch einigen Sinn.

werden²⁾. Anfang und Ende des Δ sind einander selbst und dem Inhalte, der dazwischen liegt, zugekehrt, zwei Stimmungsbilder: dort der schmausenden Götter, die bald mutwillig eingreifen werden, hier des tobenden Kampfes, wie ein Mann ihn sehen würde, den Athene, ohne daß ein Wurf ihn träfe, durch das Getümmel hindurchführte — ein Schlachtpanorama.

Wenn »antike und moderne Liederjäger«, wie Wilamowitz meinte, »unwillkürlich die Schnittpunkte an den Buchenden« gesucht haben, so ist dies zunächst allerdings ein Zeichen für das kanonische Ansehen, das die spät eingeführte Bucheinteilung erworben hatte. Schwerlich aber würde sie so fest eingedrungen sein, wenn sie nicht den in der Dichtung selbst gegebenen Fugen angepaßt gewesen wäre; und so haben sich die zerlegenden Kritiker doch wohl nicht alle bloß unwillkürlich durch die Tradition leiten lassen. Mehr als zehnmal schließt ein Gesang mit dem Eintritt der Nacht oder mit Rückkehr zur Nachtruhe ($A H \Theta I \alpha \beta \varepsilon \eta \xi \pi \tau$). Wer an die Unterbrechung des Vortrages denkt, die an solchen Stellen vom Dichter beabsichtigt war, wird nicht erst Anstoß daran nehmen, daß Zeus zunächst schläft, nachher schlaflos liegt (A 614. B 2). Besonders deutlich ist die Zeitgrenze zwischen π und ρ ; den Verlauf einer ganzen Nacht sollen hier die Zuhörer sich vorstellen, während der Pause die der Sänger macht, nach der er mit ihnen zum selben Orte und zu denselben Personen zurückkehrt. Sehr viel weniger geschickt, nach dem guten Schluß von ξ , und chronologisch unklar ist der Neuanfang in σ , wo deshalb die Kritik mit Recht eingesetzt hat. Gegen den von ω ist stilistisch nichts einzuwenden. In den Kampfschilderungen der Ilias zeigen, außer den schon erwähnten Beispielen von Gesängen die in sich geschlossen

2) Bekker (Hom. Bl. I 434 f.) und andere haben 387—394 athetiert, Kirchoff (Od.² 527) hält die vorhergehende Theoklymenos-Szene für einen Zusatz des Bearbeiters und schließt 390 passend an 346 an. Beide Annahmen drängen dazu, den Einschnitt zwischen υ und φ über die Zeit der Alexandriner zurückzudatieren. Wenn Kirchoff recht hat, so hatte der Bearbeiter bereits einen Text vor sich, in dem die Pause zwischen υ 394 und φ 4 ebenso deutlich gegeben war wie in dem unsrigen; hat Bekker recht, so fand der Interpolator eine äußerlich bezeichnete Grenze vor, und besaß Kunstverständnis und Geschick genug sie durch Zudichtung von ein paar Versen innerlich zu rechtfertigen. Oder sollen wir glauben, der wirksame Abschluß und das neue Anheben seien aus Versehen so geraten?

sind, auch die Anfänge von Λ, Ν, Π ein bewußtes Anheben von etwas Neuem: einmal geht die Nacht vorher, einmal ein großes Ergebnis des Kampfes, an der dritten Stelle eine Situation höchster Spannung, die nicht mehr lange aufrecht erhalten werden kann. In allen drei Gesängen erkennt man auch am Schluß die Absicht des Dichters, mit der Erzählung einen Punkt zu erreichen, auf dem die Phantasie der Zuhörer einige Zeit verweilen kann. Inhaltlich für sich stehen die *ἄθλα ἐπὶ Πατρόκλοφ*, und danach ist die Einleitung gebildet, die zwar mit ihren Worten an das in X zuletzt Erzählte, die Totenklage um Hektor, unmittelbar anknüpft, doch so — wenn wir uns das Ganze vorgetragen denken —, daß den Zuhörern eine kleine Ruhe gegönnt war, um das Erschütternde, was sie vernommen hatten, ausklingen zu lassen. Ihren formellen Abschluß finden die Kampfspiele erst in Ω (*λῦτο δ' ἄγων*), wo die Erzählung zunächst ganz natürlich weitergeht — Achill, nun allein mit seiner Trauer, — dann aber auf eine fremde Bahn gelenkt wird. Daß aus der Nacht mit ihrem Morgen, die auf die Totenfeier folgen, unversehens eine ganze Reihe von Nächten und Tagen wird, ist wirklich nichts Schönes; und wenn der Dichter hier mit Bewußtsein gearbeitet hat, worauf die Iterativa, in denen die Vorstellung hinübergleitet, doch wohl schließen lassen, so hat er mehr ein Kunststück vollbracht als ein Werk der Kunst. Darüber aber ist gerade hier am wenigsten ein Zweifel, daß der Absatz zwischen Ψ und Ω ein ursprünglicher, nicht von einem Herausgeber willkürlich hereingetragen ist.

Wenn die Ereignisse am Ende eines Kapitels mit denen zu Anfang des folgenden eng zusammenhängen, so folgt daraus noch nicht, daß der Verfasser des Romanes schlecht eingeteilt hat. Er kann mit gutem Bedachte den Einschnitt gemacht haben, um zu veranlassen, daß der Leser ein Weilchen innehält, zurückschaut und vorwärts denkt. Daß die Rhapsoden eben diese Kunst im Vortrage geübt haben, dürfen wir vermuten, und können erwarten Spuren davon in unserm Texte zu finden. Von α zu λ und von λ zu μ ist der Fortschritt glatt, und doch die Unterbrechung angenehm; sie gibt Raum, um den Gang oder die Fahrt, wovon vorher berichtet worden ist, nun ausgeführt zu denken. Dagegen zwischen γ und δ stört der Absatz wirklich, und hier möchte man wohl ein Versehen desjenigen annehmen, der die Buchgrenze eingezeichnet hat. Wir brauchen sie nur um eine Zeile zurückzuschieben

und γ 497 zum Folgenden zu ziehen, so haben wir dasselbe Verhältnis wie in den beiden zuvor besprochenen Fällen. Kunstvoller gegliedert ist die Darstellung auf der Scheide von ν und ξ, und wieder von ο und π: auch hier ein Weg, der zurückgelegt wird während der Erzähler schweigt; wie er dann aber neu anhebt, versetzt er uns auf die andre Seite, in die Häuslichkeit dessen, bei dem der Gast eintreten wird. Untereinander ähnlich — von der Masse zur Hauptperson, auf deren Anteilnahme, auf deren Überraschung wir uns freuen, — sind auch die Übergänge aus σ und χ nach τ und ψ. Von anderer Art, nur noch wirksamer ist der Abschnitt, der das Vorspiel des Freiermordes von dem Kampfe selber trennt. Der Bettler hat den Bogen in der Hand, hat schon den glücklichen Schuß durch die Beile getan. Frohlockend spricht er zu Telemach: er mache ihm keine Schande, noch sei seine Kraft ungeschwächt —

νῶν δ' ὄρη καὶ δεῖπνον Ἀχαιοῖσιν τετυκέσθαι
 ἐν φάσει, αὐτὰρ ἔπειτα καὶ ἄλλως ἐψιάσεσθαι
 μολπῇ καὶ φόρμιγγι· τὰ γάρ τ' ἀναθήματα δαιτός.

Der Sohn versteht ihn: er ergreift Schwert und Lanze, tritt neben den Vater hin. Sprachlos sehen's die Freier: was will das werden? Erwartungsvoll blicken die Zuhörer auf den Sänger. Und der sollte so sehr sein eigener Feind sein, daß er sich nicht für ein paar Augenblicke an der Spannung in allen Gesichtern weidete? daß er, wie mit einem alltäglichen τὸν δ' ἀπαμειβόμενος, sogleich fortführe:

αὐτὰρ δ γυμνώθη βραχέων πολύμητις Ὀδυσσεύς,
 ἄλλο δ' ἐπὶ μέγαν οὐδὸν ἔχων βιδὸν ἠδὲ φαρέτρην.

Für uns, die wir uns mit Lesen zu behelfen suchen, gibt der freigelassene Raum und die neue Überschrift einen wohlthuenden Anhalt. Um das recht zu empfinden, braucht man nur diese Partie in einer Ausgabe wie den beiden Bekkerschen, zu lesen, wo die Verse in ununterbrochener Reihe fortgehen. Auch ε 1 der Anfang der Selbsterzählung mit seiner allmählich steigernden Vorbereitung bietet gute Gelegenheit zu solcher Probe.

In der Ilias zeigt einen bei unmittelbarem Fortgang der Handlung doch wohlthuenden Einschnitt der Schluß von Z. Hektor und Paris, brüderlich verbunden, kehren aus der Stadt auf das Schlachtfeld zurück: wie wird ihr Eintreffen dort wirken? Das erfahren wir erst im folgenden Buche. Mit stärkerer Spannung entläßt uns

der dritte Gesang. Fast aus den Händen des Siegers ist Paris verschwunden; eine Weile wird nach ihm gesucht, dann erklärt Agamemnon, der Kampf sei für seinen Bruder entschieden, der Preis müsse gezahlt werden. Wie wird Hektor, wie werden die Troer diese Forderung aufnehmen? Davon zu berichten ist nicht des Dichters Absicht. Zielinski und Hedwig Jordan haben richtig erkannt (vgl. oben S. 399 f.), wie der Verfasser dieser Partie auf Totalität der Darstellung verzichtet, um das herauszuheben, was er in bewegten Gruppen einzelner Gestalten wirksam vorführen kann. Bei der Unklarheit des Ergebnisses, das der Zweikampf gehabt hat, könnte zunächst eine Verhandlung versucht werden; die würde scheitern, und aus der Unmöglichkeit sich zu verständigen müßte der Entschluß hervorgehen, die Feindseligkeiten wieder zu eröffnen. Solche verstandesmäßige Überleitung hat dem Dichter nicht gefallen; zum Neubeginn der Kämpfe, die sich vor unsern Augen abspielen sollen, wünschte er einen sinnlich greifbaren Anstoß zu geben. So erfand er den Schuß des Pandaros und, um diesen vorzubereiten, die Szene im Olymp. Dies alles greift aufs beste ineinander, wir haben keinen Grund, eine ὀρχίων σύγχυσις als selbständiges Gedicht abzutrennen. Nur verstehe ich nicht, warum Adolf Roemer, der dies mit Recht betont³⁾, bei dem Anlaß auf die »Buchstabeneinteilung Zenodots« schilt, die das unbedingt Zusammengehörige zerrissen habe. Wenn irgendwo, so war hier eine Pause im Vortrage geboten, um für das Anheben von einer neuen Seite her Raum zu schaffen. Lesen wir aus Γ nach Δ hinüber κατὰ συνάφειαν, so stört uns der Sprung; halten wir inne, so wird unsere Aufmerksamkeit frei, und der Dichter mag sie, wenn er wieder beginnt, für etwas anderes in Anspruch nehmen.

Überblicken wir jetzt die 46 Buchgrenzen die es bei Homer gibt, so zeigt sich: fast alle sind der inneren Gliederung gut angepaßt und helfen sie zum Bewußtsein bringen. Bei einigen ist diese Hilfe so stark, daß — unseren Text vorausgesetzt — durch Wegfall des Einschnittes die poetische Wirkung Schaden leiden würde. Diese Tatsache wird beachtet werden müssen, wenn einmal die Frage gelöst werden soll, wann und durch wen eigentlich den beiden Epen die jetzige Einteilung gegeben worden ist.

3) Zur Technik der homerischen Gesänge (oben S. 406 genauer zitiert) S. 498 f.

II. Psychologische Erklärung.

Wie da, wo er Teile der Erzählung erkennbar getrennt hat, so kann der Dichter auch für Glieder, die der Verbindung dienen, zunächst verlangen, daß man sich bemühe ihn zu verstehen. Dagegen ist freilich eingewendet worden, es sei ein Fehler, »sich von den Dichtern zu sehr hereinreden zu lassen und ihnen einen Teil der kritischen Verpflichtung der Erklärung zuzuschieben«; mancher sei in bezug auf innere Folgerichtigkeit »zu starken Konzessionen geneigt, indem er von dem Gesichtswinkel der Dichter aus die Probleme betrachte, statt einen eigenen Standpunkt einzunehmen⁴⁾.« Gerade dies aber, den Intentionen des Dichters nachzugehen, ist die erste Aufgabe der Kritik. Er darf doch wohl für sich dasselbe als Recht in Anspruch nehmen, was für den Interpolator grundsätzlich anerkannt ist. Wie wir an dessen Eingreifen nur glauben, wo wir einen Anlaß erkennen der ihn dazu bestimmt haben kann — vielleicht manchmal bloß die Laune, einen künftigen Leser irre zu führen? — so sollen wir, wo uns etwas wie ein Anstoß begegnet, doch immer dann glauben daß er vom Dichter selbst herrühre, wenn wir imstande sind, aus technischen Rücksichten oder aus einer psychologisch verständlichen Ablenkung das Auffallende zu erklären.

Die Verbindung zwischen A und B ist vielfach getadelt worden. Neu ist der Vorwurf, den Gercke erhebt (Njb. 7, 186 f.): der Traum, den Zeus dem Agamemnon sendet, passe deshalb nicht hierher, weil darin die Hoffnung auf Sieg erregt werde; die Bemerkung (38 ff.) *νήπιος οὐδὲ τὰ ἤδει ἅ ῥα Ζεὺς μῆδετο ἔργα κτλ.* sei das »Auskunftsmittel eines kurzsichtigen Redaktors«. Aber, wenn der Plan der *μῆνις* einmal gegeben war, wie sollte denn der Traum den König zum Angriffe verleiten, wenn er ihm nicht frohe Hoffnung machte? Noch gewaltsamer wird von demselben Gelehrten⁵⁾ eine Stelle in T gepreßt, um etwas Neues über die Pläne der Götter zu ergeben. Beim Versöhnungsoffer sagt Achill betend (270 ff.): »Vater Zeus, du schickst den Menschen Unheil; denn

4) Gercke in dem früher erwähnten Aufsatz »Die Analyse als Grundlage der höheren Kritik«; Njb. 7 (1901) S. 197.

5) Gercke S. 109. Ähnlich schon früher Friedrich Hanssen: *Sobre la interpretacion de un pasaje de la Iliada (de Iovis consilio)*. Publicado en los *Annales de la Universitat Santiago de Chile* (Imprenta Cervantes), 1893. Der Abhandlung ist ein Summarium in lateinischer Sprache hinzugefügt.

niemals wäre es zum Streite zwischen mir und dem Atriden gekommen, wenn es nicht dein Wille gewesen wäre, daß viele Achäer den Tod fänden.« Kann etwas natürlicher sein? Wie vorher Agamemnon (T 86 f.), so macht jetzt sein Gegner den höchsten Gott für das Geschehene verantwortlich, um die eigene Schuld zu verringern, die Aussöhnung zu erleichtern. Gercke aber meint, hier werde tatsächlich eine *Διὸς βουλή* vorausgesetzt, die dem Buche A, ja der ganzen Ilias widerspreche, und in der »das Rudiment einer älteren und roheren Sagengestaltung erhalten sei, die dem erhaltenen Anfange der Kyprien verwandt war«. Den Menschen sind die Gedanken der Götter verborgen; Vermutungen darüber, die der Dichter seinen Personen in den Mund legt, können mit Bewußtsein von ihm so gestaltet sein, daß sie der Wirklichkeit nicht oder nicht völlig entsprechen, in die er seine Zuhörer einweiht. Als Odysseus aus der Höhle des Kyklopen glücklich entronnen war, opferte er dem Zeus; *ὁ δ' οὐκ ἐμπάζετο ἱρῶν, ἀλλ' ἄρα μερμηρίζεν, ὅπως ἀπολοιῆτο πᾶσαι νῆες εὐσσελμοὶ καὶ ἐμοὶ ἐπίτηρες ἐταῖροι* (ι 553 ff.). So erzählt er den Phäaken; und doch waren die Leiden, deren er sich dabei erinnert, nicht von Zeus ihm zudedacht, sondern, wie er selbst kurz vorher anzudeuten schien (536), von Poseidon geschickt. Steckt hier etwa eine Spur davon, daß Poseidons Zorn erst nachträglich eingefügt ist? Sicher nicht. Mag man dieses Motiv für ursprünglich oder für zugesetzt halten⁶⁾, die Bemerkung über den Mißerfolg des dem höchsten Gotte gebrachten Opfers verträgt sich mit beiden Ansichten⁷⁾; sie ist nicht anders gemeint als die Nestors bei ähnlichem Anlaß γ 460. Trotz des Opfers ist es dem Helden schlecht ergangen; da muß er annehmen, Zeus habe es so geplant. Daß er nicht Tatsachen gibt, sondern Deutung von Tatsachen, ist 554 in dem *ἄρα* der besseren Überlieferung leise doch vernehmbar ausgedrückt. — Auch wo es sich darum handelt, menschliche Taten in erklärenden

6) Die Vermutung, daß Zorn und Rache Poseidons der ursprünglichen Darstellung gefehlt haben, begründet Niese EHP. 473 f. Ebenso urteilt unter anderen Mülder, »Das Kyklopedigedicht«, Herm. 38 (1903) S. 435. 439. 444.

7) Mit Recht hat deshalb Ove Jørgensen Herm. 39 (1904) doch zuletzt darauf verzichtet, aus der Bemerkung *ὁ δ' οὐκ ἐμπάζετο κτλ.* etwas für die Frage nach dem ursprünglichen Zusammenhang der Kyklopie zu folgern (S. 367 gegen 359).

Zusammenhang zu bringen, können die, welche davon betroffen worden sind, leicht irren. Für die Seelen der gemordeten Freier lag nichts näher, als in der Veranstaltung des Bogenwettkampfes ein zwischen Odysseus und Penelope abgekartetes Spiel zu sehen. Wenn Amphimedon es in der zweiten Nekyia (167 f.) so erzählt, so zeigt sich darin nur der verständige Sinn des Dichters dieser Partie. Als Zeugnis für eine ältere Gestalt der Sage, nach welcher das Gespräch in τ zur Erkennung der beiden Gatten führte, darf dieser aus der augenblicklichen Situation heraus geschickt erfundene Zug nicht angesprochen werden ⁸⁾.

Das Gemeinsame der zuletzt besprochenen Fälle war, daß eine Äußerung über Ereignisse, die selber zum Inhalte des Epos gehören, nicht genau das Richtige gibt, ohne Absicht des Redenden. Es kommt aber auch vor, daß jemand — wie der Traumgott in seiner Voraussage, so ein Mensch in bezug auf Gegenwärtiges oder Vergangenes — mit vollem Bewußtsein von der Wahrheit abweicht, wenn auch nicht gleich bis zu völliger Verkehrung ins Gegenteil. In der Erzählung, die der Bettler im Gespräch mit Penelope von dem Schicksal ihres Gemahls, das er bei den Thesprotern erfahren habe, gibt (τ 275 ff.), wird der Verlauf so dargestellt, als sei Odysseus von Thrinakia aus gleich zu den Phäaken, nicht erst nach Ogygia gekommen. Da nun dieser Bericht inmitten aller Erdichtung doch der Hauptsache nach richtige Angaben enthält, so hat man sich gewundert, wie es denn komme daß hier der erste Schiffbruch, der nach der Abfahrt von Thrinakia, mit dem zweiten, den der Held auf der Reise von Ogygia aus erlitt, verwechselt sei. Kammer meinte (Einheit der Odyssee S. 646), die falsche Angabe sei eine »Gedankenlosigkeit«, die er »nicht dem Odysseus selbst, wohl aber einem späteren Rhapsoden zutraue, dem bei der kunstreichen »Anordnung des Stoffes im ersten Teil eine solche Flüchtigkeit »wohl passieren konnte«; er hält deshalb 279—286 für eine »den Zusammenhang störende Interpolation«. Auch Kirchhoff (Od.² §23) glaubt hier einen Zusatz seines Redaktors zu erkennen, führt ihn aber dem Inhalte nach auf eine ältere Vorlage zurück, in welcher es Kalypso und Ogygia nicht gab, Odysseus vielmehr von der Insel des Helios aus direkt nach Scheria gelangte. Dieser Auf-

8) So verwertete ihn Wilamowitz HU. 80; nach seinem Vorgange dann andere.

fassung haben sich Niese (EHP. 185), Wilamowitz (HU. 128) und, sehr überraschend, auch Rothe (Widersprüche [1894] S. 33) angeschlossen; und die Existenz einer ursprünglichen Odysseus-Dichtung, von deren Zusammenhang sich hier in τ eine Spur erhalten hätte, hat bereits angefangen zu den anerkannten Tatsachen gezählt zu werden. Ein Schüler von mir, Herr Hermann Laakmann, der auf meine Veranlassung die erfundenen Erzählungen des Odysseus vergleichend behandelte, schrieb (im Jahre 1892): »Dasselbe »Erlebnis, das der Bettler in ξ als das seinige dem Eumaios darstellt, schreibt er der Penelope gegenüber dem Odysseus zu und »greift, ohne von der Wahrheit abzuweichen, noch einige Zeit »zurück und erzählt von dem Frevel seiner Genossen an den »Rindern des Sonnengottes. Jedoch läßt er den Aufenthalt bei der »Nymphe Kalypso fortfallen, um Penelope zu schonen.« Die Erklärung ist von frappierender Einfachheit und, was mich am meisten dabei ergötzt hat: alle gelehrten Freunde, denen ich sie mitteilen wollte, fanden sie, während ihnen der Fall vorgelegt wurde, wie etwas Selbstverständliches, und lächelten nur daß man so etwas nicht längst erkannt habe⁹⁾.

Den Wunsch, die beunruhigende Wirkung eines gar zu genauen Berichtes zu verhüten, könnte man auch in der Schilderung erkennen wollen, die in der Unterwelt Antikleia dem Sohne von den Zuständen auf Ithaka gibt (λ 181 ff.). In der Tat würde die innere Qual des der Heimat Ferngehaltenen aufs äußerste verschärft werden, wenn ihn bei allen weiteren Fahrten und während der Jahre auf Ogygia ein volles Wissen von der Bedrängnis seines geliebten Weibes begleitete. Doch solche Rücksichtnahme wäre eher aus dem Sinne des Dichters verständlich, weniger aus dem der Mutter, die ja zu schleuniger Heimkehr treibt, und aus der Notwendigkeit der Hilfe einen stärkeren Beweggrund zur Eile nehmen könnte, als

9) Tatsächlich war schon ein Früherer auf den Gedanken gekommen, hatte ihn aber wieder aufgegeben, Aug. Jacob, Über die Entstehung der Ilias und der Odyssee (1856) S. 495: »Allerdings hätte Odysseus vielleicht Bedenken tragen können, seiner Gattin von seinem siebenjährigen »Aufenthalt bei der Nymphe zu erzählen; allein wäre hier etwas der Art »gemeint, so wäre es wohl auch gesagt.« — Deutlicher würde das ja sein, aber feiner gewiß nicht; und daß wir dem Verfasser des zweiten Teiles der Odyssee an Feinheit nicht leicht zuviel zutrauen können, ist durch das vorige Kapitel doch wohl bewiesen.

den sie 223 f. andeutet. So bleibt an dieser Stelle, deren Schwierigkeit schon hervorgehoben wurde, immer noch ein Anstoß. Auch in Athenens Mahnung an Telemach, eilends von Sparta aufzubrechen, damit nicht inzwischen seine Mutter den Eurymachos heirate (ο 14 ff.), ist nicht alles in Ordnung. Zwar daß überhaupt Penelope sich wieder vermählen wird, steht fest; ihr Gemahl selbst hat es beim Abschied so vorgeschrieben (σ 269 f.), diese Pflicht ist für die treue Frau der bitterste Teil ihrer Not (σ 272. τ 571). Und daß die Göttin etwas übertreibt und durch Nennung des Eurymachos dem Gedanken eine bestimmtere Wendung gibt, wäre ganz homerisch erfunden. Aber wie kann sie dem Telemach das als Gefahr hinstellen, was ihm Vorteil bringen wird, ja die Erlösung aus unleidlichem Verhältnis? Odysseus' Auftrag, daß Penelope, wenn er nicht zurückkehre, schließlich eine neue Ehe eingehen und das Haus räumen solle, war ja gerade durch die Rücksicht auf den erwachsenen Sohn begründet; und dieser selbst ist sich seiner Ansprüche wohl bewußt und macht sie geltend (τ 533 f.). Also hier steckt wirklich der Dichter den Kopf durch die Tapete; für sich empfand er die Notwendigkeit, den Abwesenden wieder zur Stelle zu schaffen, und leiht zu diesem Zwecke seinen Personen einen Beweggrund, der für sie nicht paßt. Hier behält deshalb Kirchhoff, der daraus auf eine Zwangslage des Bearbeiters geschlossen hat, ebenso recht wie in seiner Beurteilung der unanschaulichen Form des Erscheinens der Göttin (Od.² 504; vgl. oben S. 350 f.).

Dagegen vermag ich der gelehrten Kritik nicht mehr zuzustimmen in bezug auf den Widerspruch, der bestehen soll zwischen den Ereignissen in I und II und dem, was Thetis darüber an Hephästos erzählt, Σ 444 ff.:

- 445 *κούρην, ἣν ἄρα οἱ γέρας ἔξελον υἷες Ἀχαιῶν,*
 τὴν ἄψ ἐκ χειρῶν ἔλετο κρείων Ἀγαμέμνων.
 ἦ τοι ὁ τῆς ἀχέων φρένας ἔφθιεν· αὐτὰρ Ἀχαιοὺς
 Τρῶες ἐπὶ πρυμνήσιν ἐσίλσον οὐδὲ θύραζε
 εἶων ἐξιέναι. τὸν δὲ λίσσοντο γέροντες
 Ἀργείων, καὶ πολλὰ περικλυτὰ δῶρ' ὀνόμαζον.
 450 ἐνθ' αὐτὸς μὲν ἔπειτ' ἠγαίνετο λοιγὸν ἀμῶναι
 αὐτὰρ ὁ Πάτροκλον πέρι μὲν τὰ δ' τεύχεα ἔσσειν,
 πέμπε δέ μιν πόλεμόνδε, πολὺν δ' ἅμα λαὸν ὄπασσεν.
 πᾶν δ' ἤμαρ μάργαντο περὶ Σκαιῆσι πόλῃσιν·

καί νύ κεν αὐτῆμαρ πόλιν ἔπραθον, εἰ μὴ Ἀπόλλων
 455 πολλά κακὰ βέξαντα Μενoitίου ἄλκιμον υἱὸν
 ἔκταν' ἐνὶ προμάχοισι καὶ Ἐκτορι κῦδος ἔδωκεν.

Aristarch erklärte diese Verse für Machwerk eines Interpolators (ὅτι συνήγαγε τις τὰ διὰ πολλῶν εἰρημένα εἰς ἓνα τόπον), weil sie nicht nur überflüssig seien, sondern geradezu Falsches enthielten: οὐ γὰρ ταῖς λιταῖς πεισθεὶς Ὀδυσσεύς καὶ Αἴαντος ἐξέπεμψε τὸν Πάτροκλον, ἀλλ' ὕστερον ἐκούσιως ὁ Πάτροκλος κατελέησας τὴν φθορὰν τῶν Ἑλλήνων ἰκέτευσεν δοθῆναι αὐτῷ τοῦ Ἀχιλλεύς τὰ ὄπλα. Düntzer und Fäsi bemerkten, 457 könne sich doch nicht unmittelbar an 443 angeschlossen haben; und ersterer nahm an, daß hier ursprünglich ein paar durch den Einschub verdrängte Verse gestanden hätten, in denen das Tatsächliche über Patroklos' Fall gegeben war. Daß ein Bericht dieser Art nicht entbehrt werden könne, meinte auch Erhardt, und kam, da er andererseits die Unvereinbarkeit mit *πρεσβεία* und *Πατρόκλεια* stark empfand, auf die Vermutung, daß wir hier nicht eine Interpolation vor uns hätten, »sondern die unverändert bewahrte Darstellung aus einer früheren Epoche des epischen Gesanges«, aus einer Zeit, da »die einzelnen Phasen der Handlung noch nicht in die spätere systematische Verbindung zueinander gebracht« waren. Zur einfachen Athetese ist Adolf Roemer zurückgekehrt, der kürzlich unsere Stelle, zusammen mit anderen Beispielen einer *ἀνακεφαλαίωσις*, die dem homerischen Stile nicht gemäß sei, eingehend behandelt hat¹⁰). Ihm scheinen 443/457 einen glatten Anschluß zu geben, während er mit dem, was dazwischen steht, scharf ins Gericht geht. Vor allem, sagt er, »müssen wir mit aller Entschiedenheit die Rolle ablehnen, welche mit τῆς ἀχέων 446 dem Achilleus gegeben wird; denn die Liebe ist durchaus kein Motiv oder gar das Hauptmotiv, zu dem sie mit diesen Worten gemacht wird, so warm er sich auch I 342 f. natürlich der Kontrastwirkung wegen ausspricht. Das Ein und Alles ist und bleibt und tritt durchweg in der sonstigen Darstellung des Dichters hervor: die unerhörte Ehrenkränkung«. Allerdings, so empfindet es Achill, und läßt über seine Auffassung keinen Zweifel. Aber hier spricht eine Frau. Sollte die nicht das Recht haben mit etwas anderen Augen zu sehen? Ist es nicht höchst natürlich,

10) Erhardt, Die Entstehung der homerischen Gedichte (1894) S. 370 f.
 — Roemer, Zur Technik der homerischen Gesänge (1908) S. 505 ff.

daß sie den innersten Grund zu dem tiefen Schmerz ihres Sohnes in dem Verluste des geliebten Mädchens zu erkennen glaubt? Und weiter: 448 f. müssen wir so verstehen, als hätten die Geronten »sich in der Aufzählung von Geschenken gegenseitig überboten«; die Verse geben also ein etwas — nicht »durchaus« — falsches Bild. Aber ist wirklich diese Ungenauigkeit »geradezu unverzeihlich«? Soll man es der Mutter nicht verzeihen, daß sie, um ihren Helden zu verherrlichen, die Ehre, die ihm erwiesen wurde, noch ein wenig ausschmückt? Ihr Wunsch ist, auf den befreundeten Hephästos, der helfen soll, Eindruck zu machen. Darum verschweigt sie mit weiblicher Klugheit Achills Härte und Patroklos' Ungehorsam, und stellt es so dar, als habe der eine den Bitten der Fürsten sogleich nachgegeben, der andere nicht erst durch Übertretung eines ausdrücklichen Verbotes (II 89—96) sich bis ans Skäische Tor vorgewagt, sondern von vornherein und den ganzen Tag dort gekämpft.

Bläser Also, was fehlerhaft schien, erweist sich als ein Stück lebendiger Charakteristik, bei der niemand wird fragen wollen, ob sie $\delta\iota\alpha\ \phi\acute{o}\sigma\iota\nu$ oder $\delta\iota\alpha\ \tau\acute{\epsilon}\chi\nu\eta\nu$ dem Dichter gelungen sei. Um sein Können recht zu schätzen, halte man den Abschnitt dagegen, in dem umgekehrt Achill der Mutter erzählt, von der Entstehung seines Zwistes mit Agamemnon, A 366—392. Aristarch (zu Σ 444) beurteilte beide Stellen gleich, und Roemer scheint geneigt ihm zu folgen. Ich meine, der Unterschied zwischen Dichter und Verse-macher tritt greifbar hervor: hier psychologische Umbildung des Inhaltes, alles auf den Standpunkt der redenden Person bezogen und aus ihrem Sinne empfunden, dort eine objektiv richtige, aber nüchterne Wiedergabe dessen, was wir schon vom Dichter selbst gehört haben, größtenteils mit seinen eigenen Worten, und ohne jede Andeutung daß statt seiner jetzt jemand anders spricht.

III. Der Redaktor als Sündenbock.

Und doch ist auch hier ein Unterschied. Achill beginnt: $\phi\chi\acute{o}\mu\epsilon\theta'$ ἐς Θήβην, stellt es mithin so dar, als ob dort Chryseis erbeutet worden sei, nicht in Chryse. Die Versuche der Alten, zu erklären wie sie aus ihrer Vaterstadt nach Theben gekommen sei, mögen auf sich beruhen; wer sie verwirft, muß doch die Schwierigkeit anerkennen, um deren willen sie ersonnen sind. Dazu will sich

Friedrich Staehlin, in seiner Studie über das Hypoplakische Theben, nicht entschließen¹¹⁾. Er meint (S. 7), Theben sei hier nur als Hauptziel genannt; auf demselben Zuge sei auch Chryse erobert worden, ebenso wie, nach B 694, Lyrnessos. Das geht doch nicht an: der Wortlaut im Beginn von Achills Erzählung ist allzu bestimmt; er kann nur so verstanden werden, daß Chryseis aus Theben als Beute fortgeführt worden sei. Aber freilich, der Verfasser der Erzählung hat sich selber diesen Sinn seiner Worte nicht klar gemacht; im weiteren Verlauf kommt er unmerklich auf die Vorstellung zurück, daß Chryseis nach Chryse gehört (390). Den psychologischen Grund dieser Unstimmigkeit hat Wilamowitz richtig erkannt (HU. 444). Unter allen Eroberungszügen Achills war der gegen Thebe der berühmteste: die schon erwähnte Nennung neben Lyrnessos (B 694), die Erwähnung der Leier, die er aus Thebe mitgebracht hat (I 188), die Ausführlichkeit, mit der Andromache von der Einnahme der Stadt spricht (Z 445 ff.), zeigen, wie sehr dies Ereignis und das was sich dabei zugetragen hatte, die Phantasie der Dichtenden erfüllte. Woher dies aber kam, verstehen wir so recht erst mit Hilfe der von Kern aufgestellten, von Staehlin genauer begründeten Ansicht, daß hier die Erinnerung an eine noch aus Thessalien stammende, in der Tradition festgewurzelte Sage fortwirkte.

Ist damit festgestellt, daß A 366—392 interpoliert sind? Nach der Farblosigkeit des Inhaltes mag man es vermuten; und auch die Erwägung spricht dafür, daß es einem von außen Kommenden leichter durchschlüpfen konnte, daß er Chryse vergaß, als dem, der das Vorhergehende selbst erzählt hatte. Andererseits geht doch etwas verloren, wenn der Bericht ausfällt. Gerade Achills scheinbare Zurückhaltung — οἶσθα· τί ἤ τοι ταῦτα ἰδοίη πάντ' ἀγορεύω; — klingt genau so, wie jemand spricht, der in der Erregung des Schmerzes, und in dem wohlthuenden Gefühl daß ein Teilnehmender ihm zuhört, etwas ausführlich erzählt, was zu erzählen eigentlich nicht notwendig ist. So könnte es doch vielleicht der Dichter des A sein, der hier spricht, der nur in diesem Falle die Sache etwas leicht genommen und sich im wesentlichen bei der

11) Programm des Wilhelm-Gymn. in München, 1907; schon erwähnt im Nachtrag zu S. 496 f. Die Erklärungsversuche der Alten s. Schol. A und B zu A 366.

Fassung beruhigt hätte, die von ihm selbst im ursprünglichen Zusammenhang geschaffen war¹²). Die Frage wird sich kaum entscheiden lassen.

Kirchhoff hat den Grundsatz aufgestellt: »Die Annahme einer Interpolation kann erst dann als erwiesen betrachtet werden, wenn »eine Veranlassung, die sie hervorrief, überzeugend dargetan ist« (Od. 2 282). Ein Anlaß zum Ergänzen — falls früher einmal 393 unmittelbar auf 365 folgte — hätte hier ja vorgelegen; doch der empfängliche Sinn, der dazu gehörte ihn ohne Hilfe des Dichters zu erkennen, entspräche nicht gerade dem, was wir sonst als Interpolatorenart zu kennen glauben. So bringt uns auch diese Betrachtung nicht weiter. Im übrigen aber wollen wir (vgl. S. 456) die Mahnung des Meisters beherzigen.

Es ist vor allem Nieses Verdienst, die Anschauung genährt zu haben, wie die einzelnen Sänger fröhlich ihre Erfindung spielen ließen und oft, der Eingebung des Augenblickes folgend, einen Zusammenhang oder einen Hintergrund schufen, der sie vorher nicht beschäftigt hatte und nachher nicht zu stören brauchte (s. S. 407 ff.). Wenn es sich hier und da so fügt, daß auch bedächtig schreitende Überlegung den leicht hingeworfenen Zug nachträglich zu rechtfertigen vermag, so ist das Zufall (S. 396). Den Dichtern hat die Frage keine Sorge gemacht, ob Dolon den beiden Achäerfürsten hätte fremd sein müssen, auf welchem Wege Idomeneus erfahren hatte, wer um Cassandra warb. Wo die Handlung selbst sich darum dreht, daß ein Unbekannter sich zu erkennen gibt, da wissen auch Homer und die Seinen von solchem Kunstmittel Gebrauch zu machen; die Szene zwischen Glaukos und Diomedes beruht darauf, und später die ganze Odyssee, die überhaupt auch in dieser Beziehung ein reflektierteres Denken verrät (z. B. 7 263). Für die Ilias aber dürfen wir als Regel gelten lassen: der Sänger scheidet nicht ängstlich zwischen seinem Bewußtsein und dem der handelnden Personen, sondern leiht diesen unbefangen sein eigenes Wissen; so der Verfasser von Ψ dem Antilochos die Kenntnis von Athenens Eingreifen. Denken wir uns an jener Stelle einen Interpolator, so wäre von ihm die gleiche Sorglosigkeit viel weniger zu verstehen; denn wenn er die Absicht hatte in den fertigen Text etwas einzufügen,

¹²) Anders urteilt Ad. Roemer (Zur Technik usw. S. 508 f.), von dem ich ungern abweiche.

falsch, vgl. Wil.
JL. 170.
Joh. Plat. 274

Bislobb-1
unverant.
in 3. Aufl.
S. 591

so mußte er den gegebenen Zusammenhang beachten und mit Überlegung arbeiten. Und mochte er noch so ungeschickt sein, irgend etwas müßte doch dagewesen sein, was ihn reizte die Hand anzulegen. Aber das anschaulich in die Ferne weisende *κείνοισιν* (Ψ 404) war vollkommen verständlich und enthielt keine Aufforderung, keine Versuchung es näher zu erläutern. Die Athetese von 405 f., die wir früher abgelehnt haben, korrigiert den Dichter, wie N 423 die »Emendation« *στενάχοντε* für *στενάχοντα* (oben S. 67).

Das Bestreben, dem Dichter zu helfen, verleitet dazu, daß er bevormundet und gemeistert wird: eben dies haben wir oft auch im großen. Um eins von den neuesten Beispielen anzuführen: Finsler hat auf Grund des Gespräches zwischen Achill und Patroklos (Π 36 f. 50 f.) und des von Thetis Σ 96 dem Sohne verkündeten Schicksalspruches, daß gleich nach Hektor er selbst fallen müsse, einen von der jetzigen Darstellung völlig abweichenden Zusammenhang der Ereignisse konstruiert¹³). Achill weiß im voraus von seiner Mutter, daß, sobald er in den Kampf gegen Hektor eintritt, sein Geschick sich erfüllen wird; der nahe Tod läßt selbst ihn erbeben, aus Liebe zum Leben hält er sich eine Weile untätig: »das war die alte, prachtvolle Motivierung der Aussendung des Patroklos«. Damit ist der poetische Wert der vermuteten älteren Fassung sehr zuversichtlich beurteilt; darüber aber erfahren wir nichts, wie es gekommen sein soll, daß sie zerstört und durch eine, wie Finsler meint, weniger gute ersetzt wurde. Übrigens haben wir keinen Grund danach zu forschen. Das ganze Gebäude stürzt zusammen, sobald nur Π 50 f. richtig übersetzt wird.

Οὔτε θεοπροπίης ἐμπάζομαι, ἦν τινα οἶδα,
οὔτε τί μοι πᾶρ Ζηνός ἐπέφραδε πότνια μήτηρ —

damit soll Achill sagen, daß er allerdings einen Götterspruch kenne, um den er sich jedoch nicht kümmere, und daß ihm die Mutter »nichts weiteres« von Zeus mitgeteilt habe. Aber *ἦν τινα οἶδα* (»den ich etwa wüßte«) ist nicht dasselbe wie *ἦν οἶδα*; und wenn man selbst, was schon Thiersch aus gutem Grund ablehnte, *ἐπέφραδε* von *ἐπιφράζω* ableiten wollte, so wird doch durch die entsprechenden

13) In der früher (S. 332) erwähnten Schrift »Die olympischen Szenen der Ilias«, S. 9. In sein populäres Buch über Homer (1908) hat er dann diese Hypothese wie ein gesichertes Ergebnis der Wissenschaft aufgenommen (S. 84).

Worte in Patroklos' Rede (37) bewiesen, daß bei dem, was die Mutter von Zeus mitgeteilt haben könnte, eben an die *θεοπροπίη*, nicht an etwas weiteres gedacht ist. — So einfach zwischen Falsch und Richtig steht die Entscheidung nun freilich nicht immer. Auf eine ernsthafte, wertvolle Beobachtung gründet sich der Gedanke von Wilamowitz, daß in τ der Rest einer in ihren weiteren Teilen verlorenen Erzählung erhalten sei. Im Anschluß an ihn hat Otto Seeck aus den letzten Büchern der Odyssee zwei ursprünglich selbständige Versionen, eine des Bogenkampfes eine des Speerkampfes, herauszuschälen unternommen, mit Fleiß und Scharfsinn, und doch mit keinem andern Erfolg, als daß die staunende Frage geweckt wird, was in aller Welt einen Bearbeiter dazu gebracht haben kann, zwei voneinander unabhängige, jede in sich verständliche Dichtungen so planlos und doch wieder künstlich durcheinander zu werfen, wie wir es nach der aufgestellten Hypothese annehmen müßten. Da ist es wohl besser, man versucht erst noch einmal, ob sich die Unebenheiten, die vorkommen, nicht doch psychologisch aus der Denkweise und Arbeitsweise eines lebendigen Dichters begreifen lassen, eine Frage die uns bald noch beschäftigen wird.

Die sichere Spur einer Überarbeitung von zweiter Hand glaubte Kirchhoff in dem Kunstgriffe zu erkennen, durch den in ν die beiden Hälften der Odyssee verbunden sind, in der Verzauberung des Helden. Er hielt es für unmöglich, daß sie von dem erfunden sei, der die Erzählung im $\rho\sigma\tau$ usw. geschaffen habe, weil in diesen späteren Büchern das Motiv der Verwandlung nicht festgehalten sei. Mit seiner eignen »Vorstellung«, meinte er (Od.² 540), »gerät bei so »einfach liegenden Verhältnissen nicht leicht jemand in Widerspruch; »wohl aber ist es möglich, daß eine fremde Vorstellung so mangelhaft »oder oberflächlich verstanden wird, daß der Widerspruch, in dem »sie zu der eigenen oder einer anderen fremden steht, nicht empfunden wird, so daß dann als äußerlich vereinbar erscheint, was »richtig aufgefaßt und verstanden nebeneinander nicht würde bestehen können«. Mit Recht hat hiergegen Wilamowitz Einspruch erhoben (HU. 109): gerade wenn die Phäaken-Geschichten und die Szenen auf Ithaka von einem und demselben Dichter stammten, so konnte dieser einer Vermittlung — zwischen dem Bilde des jugendschönen Helden und dem des alten Bettlers — nicht entraten, während ein Redaktor, der etwa fremde Werkstücke zusammenschweißte, über das Widersprechende ihrer Voraussetzungen

viel eher hinweggehen mochte. Und im ν , das muß man zugeben, liegt an sich »kein Anlaß, einen Schnittpunkt anzunehmen. Von »der Abreise des Odysseus aus Scheria bis zu seinem Schlafe, zu »der Heimkehr der Phäaken, die seinen Schlaf passend ausfüllt, und »weiter zu seinem Erwachen und Athenas Auftreten geht ein »durchaus untadelhafter Zusammenhang« (HU. 108).

Wir können hinzufügen — dies freilich im Gegensatze zu Wilamowitz (S. 111) —: auch der weitere Verlauf in ξ und so fort schließt hier fast lückenlos an, τ und ψ mit einbegriffen. Allerdings wird die Verwandlung vergessen; aber von wem? vom Dichter oder von den Zuhörern? Auch von den Zuhörern, wird man sagen, deren doch viele und empfängliche vor Kirchhoff gelebt haben, die sich durch das unmerkliche Zurücktreten der Erinnerung an den übernatürlichen Eingriff der Göttin täuschen ließen. Einmal, noch in der Hütte des Sahuirten, wird der Zauber unterbrochen und ausdrücklich erneuert, vor und nach dem Gespräche mit Telemach; dann wird es still davon. Andere Eindrücke stellen sich ein. Dem Fußtritte des Ziegenhirten hält der Bettler stand und überlegt, ob er den Elenden mit der Keule erschlagen oder ihn an den Füßen ergreifen und seinen Kopf am Felsen zerschmettern soll: das würde er können, eigener Wille und Selbstbeherrschung halten ihn zurück (ρ 238). Von Argos dem alten Jagdhunde wird der heimgekehrte Herr erkannt (ρ 304). Als Odysseus sich zu dem unwürdigen Faustkampfe mit Iros anschickt und seine Lumpen um die Lenden gürtet, staunen die Freier, was für kräftige Glieder zum Vorschein kommen. Allerdings hat Athene ein wenig nachgeholfen — ἄγχι παρισταμένη μέλε' ἤλδανε ποιμένι λαῶν, σ 70 —; aber einer Umwandlung hat es nicht bedurft, und die wäre gar nicht am Platze gewesen: die Maske des Bettlers mußte festgehalten werden. Daran denkt er selber, indem er den jämmerlichen Gegner viel weniger schwer trifft, als die eigne Kraft ihm gestatten würde. Am selben Abend bemerkt Eurykleia, daß der Fremde, dem sie die Füße waschen soll, ihrem Herrn ähnlich ist, δέμας φωνήν τε πόδας τε (τ 384). Tags darauf sieht ihn Philötios, als er zum Apollonfest in die Stadt und in den Palast kommt, und erkundigt sich beim Sahuirten, wer das sei, υ 194 ff.:

- δύσμορος ἦ τε ἔοικε δέμας βασιλῆι ἄνακτι·
 195 ἀλλὰ θεοὶ δούρουσι πολυπλάγκτους ἀνθρώπους,
 ὅπποτε καὶ βασιλεῦσιν ἐπικλώσωνται δίζων.

So erscheint er nun auch uns als ein König, und so bewährt er sich in übermenschlicher Leistung des Kampfes. Staub und Blut nimmt ein Bad hinweg; danach gießt Athene Schönheit über ihn aus, daß er hervorgeht δέμας ἀθανάτοισιν ὁμοῖος (ψ 456. 463)¹⁴). Anschauliche Gegenwart ist immer stärker als gewissenhafte Erinnerung: niemand wundert sich mehr über den Helden, der in ursprünglicher Gestalt seiner Jugendgemahlin gegenübertritt. Hätte der Dichter die Absicht gehabt, durch leise angebrachte, allmählich sich befestigende Züge nach und nach den Bettler aus unserm Bewußtsein zu verdrängen, er hätte es kaum geschickter anfangen können.

Und wer sagt uns, daß er nicht die Absicht gehabt hat? Die klug berechnende, psychologisch verständnisvolle Art gerade dieses Dichters haben wir genugsam kennen gelernt. In alten Liedern fand er die Erzählung von dem spät, in Bettlergestalt heimkehrenden Fürsten. Er war es, der sie auf den ithakesischen Helden anwandte und mit dessen früheren Erlebnissen verband. Dabei bedurfte er, wie Wilamowitz richtig erkannt hat, einer Vermittlung. Deshalb erfand er die Verzauberung und sorgte zugleich dafür, daß das Motiv, nachdem es seinen Dienst getan hatte, unmerklich wieder verschwand.

IV. Nebensache und Hauptsache.

Vielleicht befremdet es doch, daß ein Dichter, der kunstvoll zu schaffen und seiner Darstellung die vollste innere Wahrheit zu geben vermochte, sich der Gefahr ausgesetzt haben soll, daß ihm ein Verstoß gegen die äußere Richtigkeit nachgewiesen wurde. Aber darin dachten Homer und seine Zuhörer anders. Der Dichter des K hat sich nicht die Mühe genommen, Hektors Auftrag, wo er durch Dolon verraten wird, so umzuformen, daß er grammatisch vom Standpunkte des Sprechenden aus gedacht erscheint: ἧ ἦδ' ἔ — — φύξιν βουλεύουσι μετὰ σφίσιν οὐδ' ἐθέλουσιν νύκτα φυλασσέμεναι, so heißt es hier wie vorher in der Versammlung der Troer (398=314),

14) Vers 457 verrät sich durch »rohe und konstruktionslose Einfügung« als späte Interpolation, die danach Kirchhoff angenommen und abgegrenzt hat. Blaß, Interpolationen in der Odyssee, S. 241 f., scheint geneigt, auch 456 und das ganze Bad zu streichen; was er eigentlich gemeint hat, wird hier wie an mancher anderen Stelle seines Buches nicht recht deutlich.

obwohl jetzt zwei der Feinde angeredet werden, so daß βουλεύετε μεθ' ὑμῖν das Natürliche wäre¹⁵⁾. Die kleine Inkorrekttheit störte nicht. Aber wie es kam, daß er entsendet wurde, das erzählt Dolon ganz anders als vorher der Dichter. Freiwillig, mutwillig hat er sich zu dem heimlichen Gange erboten; nun, da er gefaßt ist, tut er so, als habe Hektor ihn verführt (πολλῆσίν μ' ἄτησι παρέκ νόον ἤγαγεν Έκτωρ 394): auch dies ein Zug in der Charakteristik des Feiglings, von demselben Dichter erfunden, der in 398 die Übertragung aus dritter in zweite Person nicht für nötig hielt.

Diese Geringschätzung des Äußerlichen und Unwichtigen bei aller Sorgfalt, die dem Wesentlichen gewidmet wird, macht sich besonders da bemerkbar, wo es gilt, eine Situation herbeizuführen, die der Dichter haben will, um sie wirksam zu gestalten. »Das schwächste Motiv«, so schreibt Hedwig Jordan (Erzählungsstil [s. Kap. 2, II] S. 62), »genügt, wenn es nur im Augenblick die Handlung vorschiebt. Man muß das immer wieder ins Auge fassen. Alle die Konstruktionen, die nicht mit dieser Grundtatsache rechnen, sind verfehlt. Aber daneben muß man immer scharf auf eins aufmerken, wie richtig und fein das eigentlich Psychologische — im Gegensatz zur äußeren Kausalität — behandelt wird«. Das ist scharf und fein beobachtet, es wird hoffentlich immer mehr erkannt. Von dieser Grundansicht aus ergibt sich für manche viel umstrittene Stücke eine wesentlich andere Beurteilung, als sie sonst gefunden haben und vielfach noch finden.

Für die Teichoskopie aus der gewonnenen Einsicht selber die Konsequenz zu ziehen hat Hedwig Jordan unterlassen, weil sie diese Szene nicht mit behandelt; und doch wäre hier ein gutes Wort recht am Platze gewesen. Der alte Einwand, daß die Erzählung im zehnten Kriegsjahre nicht passe, wird immer noch erhoben. Aber was — bei Lachmann — ein Verdienst war zuerst zu sehen und auszusprechen, ist nicht ebenso ein Verdienst, wenn es heute nachgesprochen wird. Den ganzen dritten Gesang haben wir als einen kunstvoll komponierten verstehen gelernt. Mag denn also der Dichter, wie jeder von denen die in der Ilias zu uns sprechen, überliefertes Gut sich zunutze gemacht haben, er hat es als Dichter umgeschaffen, nicht als Redaktor zurechtgeschoben.

15) Durch Athetese und durch Konjektur hat man schon im Altertum zu helfen gesucht, auf beide Arten den Dichter selbst korrigierend.

Und im Rahmen des großen Gemäldes, das den gesamten Krieg darstellen sollte, ist er zwar kühn, aber nicht ungeschickt verfahren, wenn er die Herausforderung des Paris erfand und sich durch die Vorbereitungen zum Zweikampf die Gelegenheit verschaffte, die Hauptpersonen des griechischen Heeres dem Könige der Troer und damit den Zuhörern vorzuführen. Im Gudrunliede findet sich etwas Ähnliches: wie Hartmut die Wappenzeichen der heranrückenden Feinde seinem Vater erklärt (Str. 1366 ff.), obwohl sie diesem von dem früheren gemeinsamen Zuge her ebenso gut bekannt sein könnten wie ihm selbst¹⁶).

Ein französischer Gelehrter, Bougot, hat in der eben ange-deuteten Weise den Grundgedanken des Dichters gerechtfertigt¹⁷). Nicht minder willkommen ist sein Beitrag zur Würdigung des Hauptstückes im sechsten Gesange. Daß das eine Begegnung ist und kein Abschied, daß man in den Text der Erzählung selbst einschneiden müßte, um sie so herzustellen, wie sie nach äußerer Folgerichtigkeit unmittelbar vor Hektors Auszug zum letzten Kampfe passen würde, daß dadurch und überhaupt durch die Herauslösung aus dem jetzigen Zusammenhang die sinnvolle Einheit eines Kunstwerkes zerstört wird: alles dies meine ich früher schon (S. 443 ff.) gezeigt zu haben. Aber nun scheint es dadurch hinfällig zu werden, daß in unserem Z Hektors Anwesenheit in der Stadt auf eine gar zu wenig natürliche Art motiviert ist. Draußen im Felde war sein Platz. Wenn Helenos der Mutter einen Auftrag zu geben hat, warum übernimmt er den Gang zu ihr nicht selber? *Question des plus sensés*, das erkennt Bougot an, aber *en même temps des plus indiscretés au point de vue poétique; question à laquelle on ne peut répondre que par l'aveu d'un défaut, d'un défaut heureux, puisqu'il est racheté avec éclat, puisqu'il amène des scènes d'une beauté incomparable*. Heißt das den Dichter entschuldigen? Nein! Entschuldigung wäre

¹⁶) Doch ist hier eine Einschränkung zu machen, auf die Schmedes (Zeitschr. f. deutsche Philol. 29 [1896] S. 428) hingewiesen hat: im Kampf-gewühl auf dem Wülpensand hat Ludwig nicht ebensoviel Muße gehabt auf dergleichen zu achten, wie Hartmut bei seinem früheren Aufenthalt im Hegelingenlande (Str. 620 ff.).

¹⁷) A. Bougot, Étude sur l'Iliade d'Homère. Invention, composition, exécution. 1888. Über Γ S. 456, über Z S. 485. Eine kurze Charakteristik des ganzen Buches, das in Deutschland zu wenig bekannt ist, habe ich JbA. 112 (1902) S. 56 ff. gegeben.

Anklage. Mit ihm zu empfinden ist die Aufgabe. Und wenn wir das in einem Falle wie dem hier vorliegenden einmal ernstlich, alle kritischen Hintergedanken für einen Augenblick unterdrückend, versuchen, so müssen wir wohl zugeben: der Maßstab, nach dem er Wesentliches und Unwesentliches unterschied, hatte doch einen guten Sinn. Damit ist noch nicht gesagt, daß dieser Maßstab unverändert heute zu gelten habe; die poetische Technik wird ja in drei Jahrtausenden auch Fortschritte gemacht haben. Nur besteht immer die Gefahr, daß solche Fortschritte zu einer Überschätzung des Äußerlichen führen. Vor dieser Gefahr mag ein Wort Goethes warnen, das Hedwig Jordan an den Schluß ihrer Studie über die Kampfschilderungen gestellt hat, ein Vergleich, zu dem ihn der Anblick des in Pompeji ausgegrabenen Hausrates angeregt hatte (aus Neapel 4. 6. 1787): »Da sieht man recht, was die alte Welt an freudigem Kunstsinn voraus war, wenn sie gleich in strenger Handwerksfertigkeit weit hinter uns zurückblieb«.

Ein Dichter, der durch die Art seines Schaffens uns zur Besinnung auf das Eigentliche in der Poesie helfen kann, ist auch Shakespeare, unerreicht in der psychologischen Motivierung, sorglos und schnell fertig im Erfinden von Voraussetzungen, die von außen eine Handlung in Gang bringen. Doch bleiben wir beim Epos und bei dem sogenannten Volksepos! Kriemhild bittet Hagen, ihrem Gemahl im Kriege beizustehen; er verspricht es und schlägt ihr vor, die einzige Stelle im Rücken, an der Siegfried verwundbar sei, außen an seinem Gewande zu bezeichnen, damit er, Hagen, im entscheidenden Augenblick ihn schützen könne. Kriemhild befolgt den Rat. Hagen findet das seidene Kreuz auf dem Waffenrock des verhaßten Nebenbuhlers und stößt selber dem Arglosen, wie er sich am Brunnen niedergebeugt hat, die Lanze in den Leib. Wir haben diese Geschichte so oft gehört und gelesen, daß uns ihr Verlauf zu einem gewohnten geworden ist und deshalb natürlich erscheint; er ist aber das Gegenteil. Kriemhild konnte zu Hagen sagen: »Halte dich so neben meinem Manne, daß du ihm im Notfall den Rücken decken kannst«. Aber wie sollte er einen einzelnen Punkt des Rückens decken? Wenn wirklich ein feindlicher Speer so deutlich auf das seidene Kreuzchen zuflog, daß Hagen es bemerken konnte, so war es ja längst zu spät. Kriemhild muß im Wahnsinn gehandelt haben, als sie den Rat des Feindes befolgte. Aber wir würden unrecht tun ihr das vorzuwerfen, was

auf Rechnung des Dichters kommt. Dieser wollte den Sieg teuflischer Hinterlist über Unschuld und Vertrauen darstellen, und das ist ihm in mächtiger Charakteristik der Personen gelungen; aber die Handlung auch äußerlich lückenlos zu motivieren ist ihm nicht gelungen, dabei zeigt er eine geradezu kindliche Unbeholfenheit der Erfindung. Seine Personen tun etwas, was sie verständlicherweise gar nicht tun konnten, nur damit nachher die Situation da ist, die der Erzähler braucht.

Treten wir mit der gewonnenen Einsicht an das Buch τ heran, an jenes Gespräch zwischen Odysseus und Penelope, aus dem Niese und Wilamowitz den Stoff zu einer glänzenden Hypothese genommen haben. Die Königin hat den fremden Bettler am Abend zu sich rufen lassen, durch kluge Erzählung hat er ihr Herz gerührt; nun will sie ihm etwas Gutes erweisen und heißt die Dienerinnen ihm ein Fußbad rüsten. Aber der Bettler lehnt das ab (τ 336 ff.): keine der frechen Dirnen solle seinen Leib berühren;

346 εἰ μὴ τις γρηῦς ἔστι παλαιή, κεδνὰ ἰδοῖα,
ἢ τις δὴ τέτληκε τόσα φρεσὶν ὄσσα τ' ἐγὼ περ·
τῆ δ' οὐκ ἂν φθονέοιμι ποδῶν ἄψασθαι ἐμεῖο.

Eurykleia, die Amme des Odysseus, ist zur Stelle; ihr befiehlt Penelope den Fremden zu bedienen. Erst jetzt erinnert sich dieser der Narbe an einem Schienbein, die von der Verwundung durch einen Eber vor langer Zeit zurückgeblieben und gerade der Eurykleia bekannt ist. Er setzt sich mit dem Rücken gegen das Feuer, um sie zu verbergen; aber es hilft nichts, die Alte fühlt die Narbe, wie sie mit der flachen Hand darüber hinstreicht. Laut schreit sie auf, läßt den Fuß, den sie gehalten, fahren, daß klirrend das Waschbecken umfällt. Odysseus packt sie bei der Kehle und läßt sie schwören, daß sie ihn nicht verraten wolle. Nur durch ein Wunder, das die hilfreiche Athene veranstaltet, hat Penelope, die zugegen ist, nichts von der Sache gemerkt; neues Waschwasser wird geholt und so ist der Zwischenfall erledigt. — So anschaulich im einzelnen und wirksam diese Szene geschildert ist, so unglaublich erscheint ihr Zusammenhang. Der kluge Odysseus zeigt sich hier im höchsten Grade unbesonnen. Wenn ihm daran gelegen ist unerkannt zu bleiben, warum veranlaßt er erst die Königin, ihm die alte Amme zur Bedienung zu geben? Dieser Widerspruch ist so schroff, daß der Gedanke naheliegt, ihn nicht dem echten Dichter,

sondern einem Überarbeiter zuzuschreiben. Dies hat zuerst Niese (EHP. 162. 164) und im Anschluß an ihn mit noch größerer Kühnheit Wilamowitz (HU. 55) getan; diesem wieder ist Seeck (Die Quellen der Odyssee S. 2 ff.) gefolgt, der auf die an dieser Stelle gemachte Entdeckung seine ganze Konstruktion einer Entstehungsgeschichte der Odyssee aufgebaut hat. Die Schlußfolgerung, in der alle drei Forscher übereinstimmen und die mir selbst früher als völlig zwingend erschien, ist diese: wenn Odysseus die jüngeren Mägde ablehnt und sich die Alte erbittet, so muß es sein Wille sein erkannt zu werden; der erste Teil unserer Szene ist also ein Stück einer älteren Dichtung, in der die Erkennung zwischen den beiden Gatten unmittelbar auf das Gespräch am Abend folgte. Wilamowitz und Seeck schließen weiter, daß, da auch diese ältere Dichtung einen Freiermord enthalten haben müsse, dieser nun nicht anders als auf Grund einer Verabredung zwischen Odysseus und Penelope erfolgt sein könne, also von dem uns überlieferten Freiermorde, der ohne Wissen der Penelope stattfindet, verschieden gewesen sei. Seeck endlich sieht in dem durch die Königin veranstalteten Wettschießen und in dem Umstande, daß Odysseus zu Anfang des Kampfes den Bogen als Waffe gebraucht, einen Rest der älteren Form der Sage, die in unserer Odyssee mit einer jüngeren Darstellung kontaminiert sei, nach welcher Odysseus, von Penelope noch nicht erkannt, das blutige Werk unternimmt und sich dabei der Lanze bedient. Die ganze Schlußreihe fällt, sobald der grundlegende Unterschied recht beachtet wird, daß wir es hier nicht mit wirklichen Menschen zu tun haben, die nur nach selbst-erkannten Beweggründen handeln, sondern mit Personen in einer Dichtung, bei denen sich die eigene Zweckbestimmung mit der des Dichters vermischt. Dieser läßt den Bettler nach Eurykleia verlangen, weil er selbst ihrer bedarf, nicht nur später, wo sie während des Gemetzels im Männersaale die Mägde zurückhält (ϕ 381 ff.), sondern gleich jetzt, um die wirkungsvolle Szene auszuführen, bei der die Zuhörer atemlos lauschen, ob es dem Helden gelingen wird unerkannt zu bleiben: zum letzten Male und in stärkster Ausbildung das Motiv, das, wie wir gesehen haben, die ganze Dichtung von dem als Bettler verkleideten Herrn durchzieht, des Spielens mit dem Feuer (S. 429).

Wenn demnach darauf verzichtet werden muß, von τ aus die Odyssee in ihre Bestandteile zu zerlegen, so sind doch die For-

schungen, die man dieser Partie des Epos zugewandt hat, nicht vergeblich gewesen. Spuren altertümlicher Dichtung und Sage in τ können, seit Wilamowitz (HU. 53 f.) sie nachgewiesen hat, nicht mehr verkannt werden. Zur Zeit der Ankunft des Odysseus ist Winter, und die bestimmte Vorstellung dieser Jahreszeit wird während seines Aufenthaltes beim Eumaios, außer in π , und nachher im eigenen Palaste streng festgehalten (ξ 457. 529 f. ρ 24 f. 194. σ 328. τ 64. 319). Am Tage des Freiermordes ist ein Fest des Apollon (ν 276. φ 258), also vermutlich Neumond; der vorhergehende Tag ist dann der letzte eines Monats, die $\xi\nu\eta$ καὶ νέα. An diesem Tage findet das Gespräch zwischen den beiden Gatten statt. Wenn nun der Fremde mit heiligem Eidschwur versichert (τ 306 f.):

τοῦδ' ἀτοῦ λυκάβαντος ἐλεύσεται ἐνθάδ' Ὀδυσσεύς,
τοῦ μὲν φθίνοντος μηνός, τοῦ δ' ἰσταμένονο

(«noch in diesem Jahre, an einem Neumond, wird Odysseus heimkommen»), so kann das nur heißen: er kommt heute oder morgen, er ist schon da. Dies alles hat Wilamowitz trefflich erkannt, und aus der »orakelhaften« Form des Versprechens, dem Gebrauche des seltenen, schon im Altertum nicht mehr verstandenen Wortes $\lambdaυκάβας$ bewiesen, daß hier ein Rest uralter Poesie vorliegt. Dazu kommt nun eine andere Beobachtung. Wiederholt im letzten Teile der Odyssee (π 206. ρ 327. φ 208. ψ 402. 470. ω 322) und auch gerade in τ (484) wird hervorgehoben, daß Odysseus im zwanzigsten Jahre heimkehrt. Der Dichter des β hatte die Bedeutung dieses Zuges verstanden und bildete danach die Prophezeiung, die er dem Alitherses in den Mund legte (174 f.). Zwanzig Jahre entsprechen aber dem Termin, den Odysseus bei der Abreise seiner Gemahlin gesetzt hat: bis der Sohn erwachsen wäre, solle sie warten, dann, wenn er immer noch ausbliebe, sich wieder vermählen. Im Zusammenhang einer kulturgeschichtlichen Betrachtung hat sich uns ergeben (S. 296), daß die Stelle, an der dieses Gebot erwähnt wird (σ 269 f.), sehr mit Unrecht von Wilamowitz für interpoliert erklärt worden ist; sie gehört zusammen mit Penelopes Klage darüber, daß die Freier keine Geschenke bringen (σ 274 ff.). Beide Motive sind in unserer Odyssee nicht mehr recht verstanden; sie fallen auf inmitten einer Darstellung, die als Ganzes den Gedanken fast auszuschließen scheint, daß Penelope, die treue Gattin,

jemals zu einer zweiten Ehe schreiten werde. Aber die Stellen, die doch auch sonst nicht ganz fehlen, wo die neue Vermählung mit Bestimmtheit erwartet wird (τ 157 f. 574), verraten gerade durch den Anstoß den sie geben, daß sie die ursprünglich richtige Auffassung vertreten.

Damit ist in der Odyssee ein Motiv wiedergefunden, das anderwärts, besonders in mittelalterlichen Sagen, bekannt und beliebt ist: der Herr des Hauses kommt nach mehrjähriger Abwesenheit gerade an dem Tage zurück, an dem seine Gemahlin eine andere Ehe eingehen will. So geht es Heinrich dem Löwen, der sieben Jahre als Frist gesetzt hat: durch ein Wunder wird er im entscheidenden Augenblicke zurückgeführt; nun findet die Hochzeit natürlich nicht statt, aber dem jungen Bräutigam wird zur Entschädigung »ein schönes Fräulein aus Franken angetraut«, wie es bei Grimm heißt, und alles »löst sich in eitel Zufriedenheit auf«. In anderen Formen der Sage ist es doch Untreue, was die einsame Frau zur neuen Heirat treibt; der Totgeglaubte kehrt zurück und gewährt großmütig Verzeihung; so in dem Liede vom edlen Moringen¹⁸⁾. Ob hier irgendein geschichtlicher Zusammenhang besteht oder ob mehrmals dasselbe Motiv aus kriegerisch bewegten Zeitläuften erwachsen ist und an verschiedenen Stellen ähnliche Sagen erzeugt hat, darüber wage ich keine Vermutung. So viel ist klar: der Odysseedichter hat es nicht erfunden; denn er mußte, wie wir sahen (S. 467 f.), um die Erzählung von dem nach langer Abwesenheit in Bettlergestalt heimkehrenden Herrn auf Odysseus anzuwenden, zu dem Hilfsmittel der Verwandlung greifen. Jene Erzählung war ihm überliefert; sie mochte früher durch Gespräch und Fußbad oder auf ähnliche Art zu einer Erkennung von Mann und Frau geführt haben: aber da war es nicht Odysseus, der erkannt wurde, und kein Freiermord schloß sich an. Was wir jetzt in τ lesen, ist nicht die Arbeit eines Redaktors, der Stücke vorhandener Odysseen zusammensetzte, sondern das Werk eines Dichters, der Elemente älterer Poesie zu einer Odyssee umschuf. Bei dieser Schöpfung sind dann die kleinen Unebenheiten stehen geblieben, an denen die moderne Kritik eingesetzt hat, mit gutem Recht und mit rühmlichem Erfolge; nur den Gedanken wird sie

18) Böhme, Altdeutsches Liederbuch (Leipzig 1877) No. 6 und 5, wo auch reichliche Literaturnachweisungen gegeben sind.

aufgeben müssen, daß es ein greifbares Ziel sei, mit Hilfe dieser Anstöße eine ältere Gestalt eines Odysseus-Epos herzustellen. Wer das versucht, tut im Grunde nichts anderes, als wenn jemand im Nibelungenliede den Rest einer verlorenen Dichtung aufspüren wollte, in der Kriemhild mit Hagen in verbrecherischem Einvernehmen stand und den Tod ihres Gatten mit Absicht herbeiführte.

V. Dichter oder Bearbeiter?

Ein einzelner Zug in einer poetischen Erzählung, der im Vergleich zu ihren sonstigen Voraussetzungen auffällt und auf einen davon abweichenden Hintergrund oder Zusammenhang der Ereignisse hinzudeuten scheint, darf nicht ohne weiteres dazu verwertet werden, um durch streng logische Interpretation solchen Zusammenhang zu erschließen und als den ursprünglichen anzusetzen. Vielmehr muß in jedem einzelnen Fall erst geprüft werden, ob sich der Anstoß nicht aus den Gedanken und der Arbeitsweise des Dichters psychologisch erklären läßt. Daß Γ 424 und Z 252 Laodike die schönste von Priamos' Töchtern genannt wird, N 365 aber Cassandra, hatte schon Aristarch beobachtet und den Chori-zonten gegenüber erklärt: οὐ μάχεται; denn, wie er in einem ähnlichen Fall (Γ 233) anmerkte, ὡς ἂν ἀρμόζη πρὸς τὸ ἐγκώμιον τίθησι τὸ κάλλιστος. So einfach liegt die Sache nun ja nicht immer. Aber auch manches, was stärker hervortritt und sich breiter geltend macht, kann für augenblickliche Wirkung frei erdacht sein; davon haben wir früher Beispiele kennen gelernt (S. 409f.). Andererseits war der Sänger auch gebunden. Einen überlieferten, vielfach schon geformten Stoff, der Sage wie der Sprache, hatte er vorgefunden. Gewiß schaltete er damit selbständig, als Dichter, aber doch nicht in dem Grade voraussetzungslos, daß er jeden Ausdruck, jedes Motiv, jeden Übergang selber geschaffen hätte; deshalb konnte es nicht anders geschehen, als daß manche Spur von früheren Beziehungen einzelner Teile oder Teilchen in seinem Werke zurückblieb.

In dieser Ansicht glaubte ich mit Dietrich Mülder zusammenzutreffen, als ich seine Behandlung der ὄρχιων σύγχυσις und andere Äußerungen von ihm las¹⁹⁾. Noch kürzlich wandte er sich mit

19) Mülder, Ὀρχίων σύγχυσις. NJb. 13 (1904) S. 636 ff. Dazu seine Rezension der neuesten Hefte von Ameis-Hentzes Schulausgabe der Ilias, BphW. 4908 Sp. 865 ff.

einer recht beherzigenswerten Darlegung gegen die früher beliebten »Entstehungstheorien«, die das, was in leichtem Spiel der Phantasie uns vorgeführt wird, viel zu ernst nehmen, weil sie, wie er sich ausdrückt, der »Jongleurkunst des Dichters altbackener Weisheit voll verständnislos gegenüberstehen«, so daß sie gar nicht daran denken, ihn als Dichter zu begreifen, der Methode seines Schaffens mit empfänglichem Sinne nachzugehen. Doch entweder habe ich Mülner nicht richtig verstanden, oder er ist in seiner eigenen Auffassung nicht ganz fest geblieben. Die von ihm bekämpfte Methode zuversichtlicher verstandesmäßiger Zerlegung des Textes hat er an anderen Stellen selbst geübt. So bei den Phäakengeschichten, für deren Besprechung hier ein wenig zurückgegriffen werden muß.

Es gibt eine ältere Untersuchung von Welcker²⁰), deren Grundgedanke heute noch — oder heute erst — seine volle Bedeutung hat. *Φαίαξ* ist eine Weiterbildung von *φαίος*, Phäaken sind die »Dunkelmänner«, die grauen Fährleute, die den Entschlafenen geleiten; »in irgendeiner ausländischen entfernten Religion und Sage« waren sie »die Fährmänner des Todes, die, in »die Hellenische Heldenpoesie gezogen, eine schöner erfundene »Bestimmung nie erhalten konnten als die, den geprüften Dulder »Odysseus nach allen Irrfahrten in seine oberirdische Heimat »zurückzubringen«. So sah Welcker es an. In Homers Erzählung fand er den Doppelsinn »anmutig und bescheiden angedeutet«, eine Anspielung auf die ursprüngliche Bedeutung der Phäaken nur »stellenweise in Zügen und Ausdrücken und überall aus dem Namen durchblickend« (S. 235). Neuere haben derber zugegriffen. Zwischen Athenens anfänglicher Mahnung an Odysseus *μηδέ τι θυμῷ τάρβει* (γ 50 f.) und der Tatsache, daß er nachher gar keine Gefahren zu bestehen hat, zwischen der Art, wie die Göttin sowohl als Nausikaa den Einfluß der Königin schildern, und dem doch nur geringen Anteil, den sie später an der Fürsorge für den Gast nimmt, schien ein Widerspruch zu bestehen. Daraus folgerte Gercke (NJB. 7 [1901] S. 19), daß in einer früheren Gestalt der Sage Arete »ein furchtbares übermenschliches Wesen«, der Aufenthalt bei den Phäaken voll von Schrecknissen gewesen sei, die man in der vorlie-

20) Welcker, Die Homerischen Phäaken und die Inseln der Seligen. Rh. Mus. I (1832) S. 249 ff.; wieder in den Kleinen Schriften II 4—79.

genden Bearbeitung nur noch aus ganz geringen Spuren ahnen könne; so hätten die Kämpfe in ϑ , bei denen Athene dem Odysseus Mut zuspricht (197), früher eine wirkliche Gefahr bedeutet, an Stelle der Taktlosigkeit des Euryalos habe eine ernsthafte Drohung gestanden. Mit solcher Interpretation wird der Dichtung Gewalt angetan. Der Rat einer jugendlichen Wegweiserin (η 20), ohne Ängstlichkeit in den Kreis der Fürsten zu treten, ist der Situation des landfremden Mannes durchaus angemessen²¹); und die Hervorhebung des Ansehens, das die Frau im Königshause der Phäaken genießt, hat im Plane des Dichters den verständlichen Zweck, auf das Bild hoher gesellschaftlicher Kultur vorzubereiten, das gezeichnet werden soll, und in dem doch auch wirklich Arete von Anfang an bis zuletzt einen wichtigen Platz einnimmt (η 233 ff. λ 335 ff. ν 57 ff.). Von den Kampfspielen wird noch mit bezug auf Mülher die Rede sein.

Denn dieser, wenn er auch die Mythologie unberührt läßt, geht doch in entschlossener Verwertung scheinbarer Widersprüche denselben Weg wie Gercke. Unmittelbar knüpft er an Friedrich Marx an, der beobachtet hatte, daß in der Erzählung von Nausikaa eine dem Homer sonst fremde Prüderie herrsche, und von hier zu der Vermutung gelangt war, daß die Äußerungen dieser Sinnesart erst nachträglich durch Interpolation in den Text gekommen seien; ein Zeugnis für die ursprüngliche Auffassung der Szene glaubte er noch in einem alten Vasenbilde zu erkennen²²). Der Zweig, mit dem Odysseus seine Blöße deckt, wäre danach in der echten Dichtung nur ein *ἰκετήριος κλάδος* gewesen, die Verse 129. 135 f. 224 f. wären interpoliert. Für 129 (*φύλλον, ὡς ῥύσαιτο περὶ χροῖ μῆδεα φωτός*) hat das einige Wahrscheinlichkeit, weil die Worte auch sprachlich Anstoß geben und fast so aussehen, als wären sie zum Zwecke der Erklärung mit ungeschicktem Eifer eingefügt. Im ganzen aber ist das, was Marx zu beseitigen wünschte, mit dem Kern der Erzählung zu fest verbunden, als daß es ihm hätte gelingen können, durch Ausscheidung einzelner Stellen einen

²¹) Diese Situation wird auch sonst hier zu Anfang (η 46 f. 32 f.) stärker betont, als nachher der Wirklichkeit entspricht. Eine Erklärung dafür bietet Groeger Rhein. Mus. 59 (1904) S. 25, der hier das Motiv des göttlichen Geleites aus Ω wiederfindet. Vgl. unten V 5.

²²) Marx, Über die Nausikaaepisode. Rhein. Mus. 42 (1887) S. 251 ff.—Mülher, Die Phäakendichtung der Odyssee. NJb. 17 (1906) S. 40—45.

in seinem Sinne befriedigenderen Verlauf herzustellen. Das meint auch Mülder, der deshalb seinerseits viel schärfer vorgeht: nicht nur das Betragen des nackten Odysseus sei teilweise interpoliert, sondern das ganze Motiv der Nacktheit. Das erkenne man noch ε 370 ff.: die Rettung auf dem Schiffsbalken sei der in ξ (310 ff.) nachgebildet; Odysseus müsse ε 374 auf dem Balken reiten, damit er seine Kleider ausziehen könne, und der Kleider müsse er sich entledigen, weil der Bearbeiter ihn nackt der Königstochter gegenüberstellen wollte. Ob zum Zwecke dieser »pikanten Erfindung« (S. 30) überhaupt erst von dem Bearbeiter Nausikaa in die Handlung eingeführt sein soll, wird aus Mülders Worten nicht ganz klar. Einmal scheint es so: »Der ursprüngliche Zusammenhang der »ἄφιξις εἰς Φαίακας war der, daß der schiffbrüchige (bekleidete) »Held auf eigene Hand den zur Stadt führenden Weg einschlug, an »der Quelle vor dem Stadttore Halt machte, bis er ein wasser- »holendes Mädchen traf, das sich seiner annahm« (S. 34). Der Bearbeiter hätte »diesen Zusammenhang zerbrochen«, hätte die Nausikaa-Episode eingeschoben und die Wasserträgerin zwar nicht ganz beseitigt, doch dadurch aus dem Wege geschafft, daß er aus ihr eine Göttin, Athene, machte²³⁾. Aber dann wieder wird aus 27 (σοὶ δὲ γάμος σχεδὸν ἐστίν) und 33 (οὐ τοι ἔτι δὴν παρθένος ἔσση) gefolgert, daß in der Vorlage, die der Bearbeiter benutzte und erst durch Zufügung von 34 f. umdeutete, »Nausikaa bereits versagt und verlobt, der Tag ihrer Vermählung festgesetzt und nahe« gewesen sei; danach hätte sie doch schon in der älteren Dichtung einen Platz gehabt. Ihr Anteil an der Handlung könnte freilich nur ganz gering gewesen sein; um so größer der ihres Bruders Laodamas. Odysseus nimmt ihn allein aus, wo er sich sonst mit

23) Mülder S. 33. Man versteht nur nicht, warum dieser Bearbeiter, der doch nicht eben zaghaft gewesen sein kann, sich die Mühe genommen haben soll, eine Person, die nichts mehr zu tun hatte und die er ungehindert weglassen konnte, auf so künstliche Art, seiner eignen Erzählung zum Hemmnis, zu erhalten. Danach habe ich gegen diese ganze Hypothese von einem besonderen Kunstgriffe des Odyssee-Dichters (»Personen, die in den Vorlagen eigenes Leben und direkte Beziehungen zur »Handlung hatten, die aber in dem neuen Zusammenhange seiner Dichtung anschluss- und wesenlos geworden waren, in leibhaftige Götter zu »verwandeln«) starke Bedenken, will aber mit einem Urteil darüber zurückhalten, bis Mülder andere, vielleicht glaublichere Beispiele vorgelegt hat. Vgl. oben S. 350.

jedwedem zu kämpfen bereit erklärt, er nennt ihn seinen Beherberger (*ξειροδόχος*, § 207. 210): also war in der alten Vorlage wirklich Laodamas und nicht Alkinoos König der Phäaken und Schutzherr der Fremden (S. 19. 23). Und eine Spur der Umarbeitung haben wir noch γ 170 f., wo der König seinen Sohn auffordert dem unbekanntem Gast seinen Sitz einzuräumen: der eigentliche Zweck dieser Verse war, den König der Vorlage, Laodamas, dem neu gedichteten, Alkinoos, unterzuordnen, aber so daß er doch geeignet blieb bei den Kampfspielen den Herrscher zu vertreten (S. 25). Diese Spiele hatten auch nach Mülders Ansicht eine ernstere Bedeutung als in der uns bekannten Gestalt; schweren Herzens — *κουφότερον* § 201 deutet noch darauf hin — trat der Held in den Wettkampf ein »angesichts seines Alters, seiner jahrelangen Entwöhnung und seiner körperlichen Abspannung«, und in diesem allen lag auch der Grund, daß er zunächst versucht hatte sich zu entschuldigen (S. 22). Denn alt war er (S. 16 f.) — das Mädchen am Brunnen redet er »mein Kind« an, und wird dafür »Vater« genannt, ja ebenso später von Laodamas (γ 22. 28. § 145) — und »reduziert« sah er aus; sonst hätte Euryalos nicht gewagt ihn zu reizen, hätte nicht höhnend gesagt, er gleiche eher einem Geschäftsmann als einem in ritterlichen Kämpfen Erfahrenen (S. 18; § 159 ff.). In der jetzigen Dichtung ist er jung und stattlich, so sehr, daß Alkinoos »nichts Eiligeres zu tun hat« als ihm seine Tochter zur Frau anzubieten (S. 17): alles das Werk des Bearbeiters, der eben die Absicht hatte das erotische Element hereinzubringen, das in ζ mitspielt (S. 32).

Mülders Phäakenhypothese mochte hier etwas genauer skizziert werden, weil sie ein lehrreiches Beispiel gerade derjenigen Art von Analyse ist, der ich entgegenzuarbeiten suche; alles, was die vorhergehenden Kapitel über homerischen Stil und homerische Komposition gebracht haben, dient diesem Zwecke. Die Anwendung auf den vorliegenden Fall darf ich dem Leser überlassen²⁴). Nur eins sei hervorgehoben. Nachdem Nausikaa in der neuen Redaktion eine so große Bedeutung erhalten hatte, konnte sie nicht kurzerhand von der Bühne verschwinden: daher die Abschiedsszene in §

²⁴) Eine ins einzelne gehende Kritik gab Franz Stürmer, »Die Phäakendichtung in der Odyssee«, Zeitschr. f. d. österr. Gymn. 1907 S. 431—505.

(457 ff.). So Mülder (S. 26 f. 32). Also auch dieses köstliche Stück Poesie hält er für ein Werk des Bearbeiters! Er selbst nennt ihn an einer Stelle den »Dichterbearbeiter«; und ein paarmal ist ihm unwillkürlich der Ausdruck »Dichter« aus der Feder geflossen. Ich denke, der Mann verdient diesen Namen. Wenn manches in seiner Darstellung uns heute seltsam berührt, so wollen wir nicht vergessen, wie groß doch, bei aller tiefliegenden Gleichheit menschlicher Natur, der Abstand der Zeiten und der Sitten ist. Und wenn einzelne Züge den Eindruck machen, als wären sie nicht von ihm zuerst gebildet, sondern hätten früher schon in anderem Zusammenhange mehr als einen Kreis von Zuhörern erfreut, so ist er es doch gewesen, der sie mit Frischerfundem verschmolz und ein Ganzes schuf. Von Wettspielen, bei denen ein unscheinbar auftretender Unbekannter zur Teilnahme gereizt wird und sich als der Stärkste offenbart, könnte öfter schon in Liedern erzählt worden sein, in denen weder der unbekannt Fremde Odysseus noch sein Gastfreund Alkinoos hieß. Wie beliebt in orientalischen und griechischen Sagen das Motiv war, daß ein Fremder vor dem Stadttore wassertragenden Mädchen begegnet, hebt Mülder selbst hervor (S. 34), der ja überhaupt, wie zu Anfang erwähnt, im Prinzip von diesen Verhältnissen die richtigste Vorstellung hat. »Der Dichter arbeitet mit Splittern bereits geformten Materials«, so schreibt er anderwärts. »Je weiter eine Szene sich vom Konventionell-Tatsächlichen entfernt, je mehr Eigenes der Dichter geben möchte, desto schwieriger fügen sich diese Splitter zusammen« (BphW. 1908 Sp. 869). Darin liegt viel Wahres. Eine Probe solcher Poesie bot Ω. Auch in X glaubten wir zu empfinden, wie ein Dichter, der sich nicht damit begnügte, die Kunst, die man ihm übertrug, weiter zu üben, sondern darüber hinaus strebte, noch nicht gleich in jedem Stücke die Vollendung erreicht hat, sondern in kleinen Mängeln oder Übertreibungen selber verrät, daß es eine neue Aufgabe war, an der er sich versuchte (S. 446 f.).

Gerade das Buch X gibt noch einmal Anlaß, uns gegen Mül-
ders Kritik auf sein eigenes Urteil zu berufen. Er meint — in
einer Studie, die noch genauer zu würdigen sein wird²⁵⁾ — sich
nicht genug wundern zu können über einen Dichter, der die von

25) Homer und die altionische Elegie. Progr. Hildesheim 1906.
S. 51.

einem Geiste der Kargheit und Ärmlichkeit durchwehte Schilderung des hungernden Waisenknaben (X 487 ff) »mit einigen Umbildungen auf den Enkel eines reichen und mächtigen Königs zu übertragen« gewagt habe. Die Farben, in denen Andromache das künftige Los ihres Kleinen ausmalt, passen in der Tat nicht zu den Umständen, unter denen, solange Troja noch stand, der Enkel des Priamos heranwachsen sollte: das hat man in alter wie neuer Zeit längst erkannt. Aristarch hielt die Verse 487—499 für interpoliert, Lehrs auch die bis 505; ihm sind Düntzer und Christ gefolgt, auch Erhardt glaubt, daß »hier eine umfängliche Erweiterung Platz gegriffen« habe. Dem habe ich schon in der ersten Auflage dieses Buches widersprochen. Wenn wir Lehrs (Arist.² 436) recht geben, daß »die Schilderung eines verlassenenen und verstoßenen Waisenknaben »als allgemein vortrefflich, die Andichtung hier für den Astyanax« mangelhaft — nur nicht gleich »ohne alle Überlegung«! — ist, so braucht darum doch keine Interpolation vorzuliegen. Konnte denn nicht der Dichter dieses Liedes selber die Klage einer Frau um den gefallenen Gatten, die schon oft gesungen war, aus überkommenem Bestande aufnehmen? Eben dies ist Mülders Ansicht, nur der Tadel, den er damit verbindet, unberechtigt. Wenn der Sänger seinen Zuhörern das Herz rühren wollte, so mußte er sich ihren Vorstellungen, ihrem Erfahrungskreise anpassen; und das waren nicht mehr die einer bevorzugten Gesellschaftsklasse.

Von der Art des epischen Gesanges, der sich in der Ilias vernehmen lasse, schreibt Mülder (S. 44): »Alle Anzeichen weisen »auf einen Volkssänger hin, der zu den Helden seines Dichtens in »keinem innerlichen Pietätsverhältnisse steht, dem ihr Ruhm nicht »sein Ruhm ist, der unter Benutzung älterer — adliger — Helden- »poesie ein Bild aus längst verklungener Heldenzeit für das pro- »fanum vulgus zurecht zu machen unternahm«. Das ist im Ausdruck stark übertrieben und ohne Not unfreundlich, auch für manche Partien, wie die *πρῆσβετα* mit ihrer Charakteristik des Peliden, sicher nicht zutreffend, im Grunde aber und in der Hauptsache dieselbe Anschauung, zu der auch wir, vor allem durch die Gleichnisse, geführt worden sind (S. 266 f. 449). Von dieser Gesamtansicht aus läßt sich wieder manches einzelne besser verstehen, so auch das Bild von der Zukunft des Astyanax, das seine Mutter im Geiste schaut. Ja ich möchte, mit mehr Zuversicht als früher, es für sehr möglich halten, daß die Verse doch erst für diesen Zusammen-

hang geschaffen sind. Daß der Verfasser des X aus tiefer Empfindung dem, was in der Seele des Bedrängten vorgeht, Worte zu leihen weiß, haben wir früher gesehen. Und wenn er hier in Ausmalung des Schmerzes von den besonderen Verhältnissen des gegebenen Falles abgeschweift ist, so ist es ihm nicht anders ergangen als Shakespeare, der in einem berühmten Monolog die Qualen schildert, die zum Selbstmord treiben könnten (III 4, 70 ff.):

— — — *the whips and scorns of time,*
The oppressors wrong, the proud mans contumely,
The pangs of despised love, the laws delay,
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of the unworthy takes.

Die Pein verschmähter Liebe glaubte Hamlet erfahren zu haben; alles andere, was er anführt, lag dem Königssohne fern. Um so vertrauter mochte es dem Dichter sein, der durch seinen Mund spricht, von dessen heißem Ringen nach gesellschaftlicher Stellung wir wissen, von dem wir Stimmungsäußerungen besitzen wie das 66. Sonett: *Tir'd with all these, for restful death I cry.* Unter den Sängern der Ilias ist keiner für uns äußerlich greifbar. Umsomehr sollten wir dankbar sein, wenn hier und dort einmal in persönliches Innenleben ein Blick sich auftut und uns ahnen läßt, daß es doch auch Menschen von Fleisch und Blut waren, die an dem großen Werke geschaffen haben.

Fünftes Kapitel.

Das Recht der Kritik.

I. Übertriebene Duldsamkeit.

War der Dichter ein Mensch, dem nichts Menschliches fern lag, seine Kunst geschichtlich bedingt durch die Verhältnisse der Zeiten, in denen er lebte, so daß sich in ihr ein primitives Element kindlicher Unbeholfenheit mit einem gewordenen, der konventionellen Gebundenheit, mischte: so müssen sich freilich manche Unebenheiten und Widersprüche, aus denen man scharfe kritische Folgerungen gezogen hatte, auf natürliche Weise erklären. Aber in diesem Gewinn an grundsätzlicher Erkenntnis liegt für die Anwendung eine Gefahr: daß mit zu weit getriebener Duldsamkeit Anstöße hingenommen und mit Berufung auf den etwas unbestimmten Begriff altertümlicher Denk- und Dichtweise ein- für allemal entschuldigt werden. Wenn wir uns bisher bemüht haben, durch sorgfältige Prüfung jedes einzelnen Falles, vor allem durch psychologisch eingehende Erklärung die Gefahr zu vermeiden, so bleibt sie doch bestehen und fordert zu ausdrücklicher Stellungnahme heraus.

Dies umsomehr, weil es nicht an Gelehrten fehlt, von denen die allzu verzichtfreudige Konsequenz wirklich gezogen worden ist. Zu ihnen gehört Giuseppe Fraccaroli mit seinem umfassenden, durch Beobachtungen und literarische Vergleiche anregenden Buche über das Irrationale in der Poesie, von dem sich besonders das 9. Kapitel mit Homer beschäftigt¹⁾. Der Verfasser ist zwar durchdrungen von der Einsicht, daß die homerischen Gedichte eine lange Entwicklung voraussetzen, die sich aus ihren Wirkungen rückwärts noch erschließen läßt; aber er scheut sich diesem Gedanken eine Folge zu geben. Wenn es nicht an jeder Stelle, wo man die Ver-

1) Fraccaroli, L'irrazionale nella letteratura. Torino 1903.

arbeitung überkommener Motive durchführt, möglich ist, eine bestimmte Vorlage zu rekonstruieren, die der Dichter benutzt haben könne oder gar müsse — zu dieser Selbstbescheidung haben auch wir uns bekannt —, so heißt das doch nicht, daß alle Versuche des Eindringens in das allmähliche Wachstum des Epos aufgegeben werden sollen. Vielmehr kommt es nun darauf an, Merkmale zu suchen, die Bestand haben, und eine Grenze zu ziehen zwischen willkürlichen, den Dichter meisternden Hypothesen und einer den Spuren der Wirklichkeit nachgehenden wissenschaftlichen Analyse. Fraccaroli hat sich um diese Aufgaben nicht bemüht. Er lehnt eigentlich alle kritische Forschung ab²⁾ und bedenkt nicht, daß auch mißlungene Versuche der fortschreitenden Erkenntnis dienen, daß in jedem ernsthaften Irrtum etwas von Wahrheit steckt, und daß er nur dann überwunden wird, wenn es gelingt dieses Element auszulösen. In der Horazkritik sieht heute mancher geringschätzig auf Hofman Peerlkamp zurück; und doch würden wir ohne sein selbstgewisses Einschneiden eine so verständnisvolle Würdigung der Absichten des Dichters wie in Kießlings Kommentar schwerlich besitzen. Vollends mit den Theorien eines Lachmann oder Kirchhoff ist derjenige nicht fertig, der gelernt hat, daß die Wissenschaft über sie fortgeschritten ist; wie sie fortgeschritten ist, soll er fragen, und wird finden, daß ihre Beobachtungen, ihre Erklärungsversuche den Antrieb dazu gegeben haben³⁾.

Wenn der italienische Gelehrte den Grundsatz befolgt, den er — ich weiß nicht, ob mit Recht — für salomonisch hält: *Noli esse iustus nimis*, so denkt Carl Rothe freilich anders. Ausdrücklich rühmt er sich, Kirchhoff und Haupt, den Freund und

2) Croisets Statistik der abstrakten Substantiva in Ilias und Odyssee (oben S. 393) läßt er zwar als wertvoll gelten, stellt ihr dann aber den ähnlichen Unterschied zwischen einem Gesange des Inferno und einem des Paradiso gegenüber, um zu dem Urteil zu gelangen: die größere oder geringere Zahl solcher Wörter in zwei bestimmten Abschnitten der Odyssee berechtige nicht zu dem Schlusse, daß beide Abschnitte von verschiedenen Verfassern oder zu verschiedenen Zeiten gedichtet seien (p. 322. 325). Von der Ilias sagt er nichts mehr. Soll auch für ihren Abstand von der Odyssee durch Croisets Beobachtung nichts bewiesen sein?

3) Fraccaroli verkennt dies ganz und gar, am stärksten in einem Aufsatz »L' irrazionale e la critica omerica«, mit dem er sein Buch gegen Einwendungen von Gaetano de Sanctis verteidigt, *Rivista di Filologia* 33 (1905) p. 273—291.

Nachfolger Lachmanns, zu Lehrern gehabt zu haben⁴⁾. Und doch ist auch er, durch an sich begründete Bedenken gegen die Gültigkeit der von der Kritik gewonnenen Resultate, mehr und mehr auf den Weg des Ablehnens aller Kritik geführt worden.

Mit einer seiner ersten Arbeiten in dieser Richtung⁵⁾ regte er den Zweifel an, ob wir berechtigt seien aus der Wiederkehr gleicher Versteile, Verse und Versgruppen darauf zu schließen, daß diese Stücke an der einen Stelle auf Nachahmung der anderen Stelle beruhen, eine Methode, die vielfach mit großer Zuversicht geübt worden war. Nicht selten zeigt sich ein Gedanke, der in zwiefachem Zusammenhange vorkommt, in einer Beziehung das erste Mal passend und das zweite Mal unpassend, in einer anderen Beziehung aber umgekehrt. So ist in der Frage πῶς ἂν ἔπειτ' Ὀδυσσεύς ἐγὼ θείοιο λαθοίμην, die K 243 und α 65 steht, in K das ἔπειτα passend, ἐγὼ auffallend, in α dagegen ἔπειτα wunderlich, ἐγὼ ganz natürlich. Welche Stelle ist nun die ursprüngliche? — Rothe nimmt einen anerkanntermaßen jungen Gesang, den letzten der Odyssee, und prüft, ob die Parallelstellen, die sich in ihm zu anderen (älteren) Büchern finden, wirklich alle in jenen fester sitzen und den Eindruck der Ursprünglichkeit machen. Es stellt sich heraus, daß das nicht der Fall ist. Zwar in bezug auf die List, mit welcher Penelope drei Jahre lang die Freier zu täuschen wußte (ω 128—146 = β 93—110), muß ich Pfudel beistimmen, der gegen Rothe geltend macht, daß diese Partie eher in ω als in β auf Nachahmung zu beruhen scheine⁶⁾. Aber für mehrere andere Stücke (z. B. ω 422—438 = β 15—35; ω 315—317 = Σ 22—24) ist es unzweifelhaft richtig, daß, wenn sie an einer von beiden Stellen durch Nachahmung der anderen entstanden sein sollen, in ω das Original vorliegen müßte. Auch erinnert Rothe daran, daß bereits Kirchhoff (Od.² 497) zugegeben hat, die Verse ω 479 f. = ε 23 f.:

4) Jahresberichte des philol. Vereins zu Berlin 33 (1907) S. 295. In diesen Jahresberichten, die als Anhang zu der Zeitschrift für das Gymnasialwesen erscheinen, gibt Rothe seit Jahren sorgfältige, pünktlich erscheinende Übersichten der fortschreitenden Forschung. Daß und warum ich seinen Standpunkt für die Beurteilung nicht ganz teilen kann, ist oben gesagt.

5) Wdhl., s. oben S. 396. Dazu dann Wdspr., oben S. 370.

6) Pfudel auf S. 8 der früher (S. 387) angeführten Abhandlung.

Rothe, Zl. 44

οὐ γὰρ δὴ τοῦτον μὲν ἐβρούλευσας νόον αὐτή,
ὡς ἦ τοι κείνους Ὀδυσσεὺς ἀποτίσεται ἐλθών;

seien in ω mit größerem Geschicke verwendet als in ϵ , und daß Wilamowitz (HU. 71) geradezu den Vers ω 308 für das Vorbild von α 185 erklärt hat. Rothe war der erste, der aus dem geschilderten Tatbestande den richtigen Schluß zog: wo sich wörtliche oder fast wörtliche Übereinstimmung zwischen zwei Stellen findet, da braucht nicht eine der andern nachgeahmt zu sein; sondern die Übereinstimmung kann dadurch entstanden sein, daß die Verfasser beider Stellen aus dem ererbten Sprach- und Gedankenschatze der epischen Poesie ein fertiges Stück sich zu nutze machten, wobei es sehr wohl möglich war, daß dann und wann gerade dem jüngeren Sänger die Einfügung des angeeigneten Verses oder Satzes besser glückte.

Ganz unbeachtet war diese Möglichkeit auch früher nicht geblieben. Rothe selbst erinnert daran, daß Lehrs (Arist.² 466) in der Reise der Götter zu den Äthiopen, die in A weniger geschickt als in α und ganz bedeutungslos in Ψ 206 angebracht ist, ein konventionelles Kunstmittel erkannt hat. Im ganzen handelte es sich hier doch um eine neu gewonnene Erkenntnis, die ausgebaut und nutzbar gemacht werden sollte; daß sie alsbald auch übertrieben wurde, war menschlich. Schon Pfudel (S. 7 seines Programmes) sah sich veranlaßt zu warnen: aus dem bisherigen Gange der Untersuchung folge noch nicht, daß die Vergleichung wiederkehrender Verse und Versgruppen aus dem Beweismaterial für eine Analyse des Epos ganz zu streichen sei, sondern nur, daß man dieses Mittel mit größerer Vorsicht gebrauchen müsse. Wenn die unhöfliche Frage, ob die Fremden Seeräuber seien, in der Rede des Kyklopen (ι 254) glaubhafter klingt als in der Nestors (γ 73), so liegt doch sehr nahe zu folgern, das γ aus ι borge; oder sollen wir mit Thukydides (I 5, 2) anerkennen, es sei Sitte gewesen τὰς πύστεις τῶν καταπλέοντων πανταχοῦ ὁμοίως ἐρωτᾶν, εἰ λησταὶ εἰσιν? Vollends wo sich bei genauer Prüfung für irgend einen Abschnitt herausstellen sollte, daß die Zahl der Parallelstellen, die in ihm durch den Zusammenhang besser befestigt sind als da wo sie sonst vorkommen, besonders groß ist, während umgekehrt in einem anderen Abschnitt die überwiegende Menge der Parallelstellen die er bietet den bestimmten Eindruck nachträglicher Verwendung macht, so sind wir nach wie vor berechtigt und verpflichtet den

einen für relativ alt, den anderen für relativ jung zu halten. Rothe meinte (Wdhl. 158) sogar die offenkundig zusammengestoppelte Einleitung von ε als einen Teil der ursprünglichen Dichtung retten zu können. (Vgl. unten S. 491.)

Seitdem hat er sich in dem Mißtrauen gegen die analytische Kritik immer mehr befestigt. Er zitiert (Wdspr. 6) mit lebhafter Zustimmung Oskar Jäger, der mit seinen Homerischen Aphorismen⁷⁾ »durchaus« auf dem Standpunkt stehe, den auch er, Rothe, für den richtigen halte. Nun kann man gern sich des lebenswürdigen Humors freuen, mit welchem Jäger manche Ausartungen der Gelehrsamkeit verspottete und für einen unbefangenen Genuß der Dichtung, wie sie einmal ist, eintrat; aber daß man deshalb all die Arbeit, die Wolf, Lachmann, Grote, Kirchhoff, Wilamowitz und viele andere seit Generationen getan haben, für verfehlt halten und die Hoffnung, etwas von der Geschichte des griechischen Epos zu erkennen, aufgeben solle, war wohl selbst Jägers Meinung nicht. Auch Rothe würde sich scheuen solch Urteil auszusprechen; aber viel anders ist es doch nicht, wenn er z. B. Hedwig Jordan vorhält, daß sie, »der gewöhnlichen Auffassung folgend, stets von den Dichtern der Ilias (im Plural) spreche«. Und dabei handelt es sich nicht bloß um einen Unterschied der Redeweise. Hedwig Jordan hat Wege gezeigt, um von den Schilderungen des Epos aus zu einer Anschauung von persönlichem dichterischen Wollen und Können durchzudringen; die Fortschritte der epischen Technik, eine Steigerung auch der Aufgaben, welche die Dichter angreifen und bewältigen konnten, sichtbar zu machen, war ihr Hauptaugenmerk⁸⁾. Rothe dagegen meint, ihre Untersuchung habe »nicht »wenig dazu beigetragen, den Glauben an den einen Dichter der »Ilias zu stärken und seine Kunst von der Darstellungsweise von »Nachdichtern und Interpolatoren zu unterscheiden«. So verschoben sich ihm die Dinge, weil er seinen Standpunkt ganz auf

7) Jäger in der Schrift *Pro domo* (1894) S. 177—233. In ähnlichem Sinne später sein Buch »Homer und Horaz im Gymnasialunterricht« (1903), in dessen Besprechung (*Monatschr. für höhere Schulen* 4 [1903] S. 447 ff.) ich versucht habe zu zeigen, daß und wie Probleme der homerischen Forschung für die Erziehung zu wissenschaftlichem Denken fruchtbar gemacht werden können.

8) Über die Arbeit von Hedwig Jordan s. oben S. 400 ff. Vgl. Rothe, *Jb. d. philol. Vereins* 32 (1906) S. 252 f.

der einen Seite, fast schon außerhalb der weitergehenden Forschung genommen hat. Daß unter solchen Umständen die Arbeiten von Dietrich Mülder bei ihm keine Würdigung finden, versteht sich von selbst. Er geht scharf mit ihnen ins Gericht; das können sie vertragen, und das dient der Sache. Aber er behandelt den Verfasser wie einen Mann, der eigentlich keinen Anspruch habe gehört zu werden⁹⁾; und das ist ungerecht. So gärend und überschäumend auch Mülders Gedanken hervortreten, es steckt doch Kraft darin. Keine seiner Ansichten kann man widerlegen, ohne sich durch die Beziehungen, die er gefunden, durch die Schlüsse, die er gewagt hat, nachhaltig gefördert zu sehen. Ἄσέ τοι λόγους τινὰς ἀνερευνᾷ. Roth's Haltung gegen Mülder ist rein negativ; er sieht bei ihm nur Karikatur, ja Entartung, und wendet sich um so entschiedener von der ganzen Richtung ab. Und doch werden die Übertreibungen einer zersetzenden Kritik nicht dadurch überwunden, daß man zur entgegengesetzten Übertreibung, dem grundsätzlichen Verzicht auf Kritik, zurückkehrt.

II. Zusammentreffen mehrerer Gründe.

»Du sollst nicht glauben, daß zehn schlechte Gründe gleich sind einem guten«: so lautet das vorletzte der Zehngebote, die Lehrs und Ritschl gemeinsam für klassische Philologen aufgestellt hatten. Gewiß ein wahres und steter Beherzigung wert's Wort. Mit ihm verträgt sich aber recht wohl der Grundsatz, daß es gut ist, einen Punkt von mehreren Seiten zugleich unter Feuer zu nehmen. Es gibt Probleme — und zu ihnen gehören die meisten der sogenannten höheren Kritik —, für deren Lösung absolut entscheidende Gründe der Natur der Sache nach nicht zu finden sind; und es gibt Gelehrte, die sich deshalb von der Beschäftigung mit solchen Problemen fernhalten. Wer ihnen doch beizukommen versuchen will, muß sich mit Wahrscheinlichkeiten begnügen und, um diese zu erlangen, mannigfache Beziehungen gegeneinander abwägen. Je enger diese unter sich verwandt sind, desto größer ist die Gefahr des Irrtums; je mehr sie von getrennten Gesichtspunkten ausgehen, desto eher ist zu hoffen, daß sie sich wechselseitig sei

9) Jb. d. philol. Vereins 33 (1907) S. 305, im Anschluß an eine Besprechung von Mülders Programm »Homer und die altionische Elegie«. Vgl. unten Abschnitt 5.

es berichtigen oder unterstützen. Dem Grundsatz, den wir für die Behandlung des homerischen Textes abgeleitet und befolgt haben (S. 95), entspricht ein ähnlicher für die Analyse im großen. Schon von der Länge der Zeit, durch die hin das Epos erwachsen ist, weiter von der Art dieses Anwachsens eine richtige Vorstellung zu gewinnen ist mit den alleinigen Mitteln einer Kritik, die den Kompositionsfugen nachgeht, nicht möglich. Ergänzend muß hinzutreten eine Prüfung des historischen und geographischen Hintergrundes, der von den Dichtern vorausgesetzten Kulturverhältnisse, der religiösen Anschauungen; den festesten Anhalt aber für die Untersuchung bildet, ebenfalls geschichtlich betrachtet, der sprachliche und stilistische Charakter des Epos mit seinen auffallenden Unterschieden und Abstufungen. Wo nicht wenigstens von einer dieser Seiten her der Beweisführung eine Hilfe kommt, da wird die Kompositionskritik in der Regel auf ein entscheidendes Urteil verzichten müssen; wo aber mehrere Schlußfolgerungen zusammentreffen, da ist dann das Ergebnis um so gesicherter.

Die drei Würfe nach Odysseus forderten zu kritischer Vergleichung heraus; bald einer bald ein anderer unter ihnen wurde für das Werk eines ungeschickten Nachahmers erklärt. Die Abstufung der Anlässe wie dessen, was geschieht, besonders die Vergrößerung in ρ wo Antinoos wirft gegen die Eurymachos-Szene in σ , hat Wilamowitz dargelegt (HU. I 2). Aber die psychologische Motivierung ist auch in ρ nicht schlecht, und in υ , wo Wilamowitz nur »geringhaltige Flickpoesie« sieht (S. 43), könnte doch etwas mehr stecken. Während die Freier sonst durchaus als Adlige geschildert werden — $\delta\sigma\sigma\iota \gamma\acute{\alpha}\rho \nu\eta\sigma\iota\sigma\iota\upsilon \epsilon\pi\iota \kappa\rho\alpha\tau\acute{\epsilon}\omicron\upsilon\sigma\iota\upsilon \acute{\alpha}\rho\iota\sigma\tau\omicron\iota$ α 245, $\tau\omicron\omega\upsilon \alpha\acute{\nu}\delta\rho\omega\acute{\nu} \phi\acute{\iota}\lambda\omicron\iota \upsilon\acute{\iota}\epsilon\varsigma, \omicron\acute{\iota} \epsilon\upsilon\theta\acute{\alpha}\delta\epsilon \gamma' \epsilon\iota\sigma\iota\upsilon \acute{\alpha}\rho\iota\sigma\tau\omicron\iota \beta$ 51 —, heißt es über Ktesippos von Same, daß er »im Vertrauen auf den Reichtum seines Vaters« um die Königin freite (υ 289). Indem der Erzähler diesen Grund erwähnt, läßt er erkennen, daß die Geburt diesem Burschen kein Recht gegeben hätte sich unter die Junker zu mischen. Es ist ein reicher Bauernsohn; durch den Namen Κτήσιππος wird das angedeutet (vgl. S. 408), und sein ganzes Auftreten ist das eines Protzen. Er hat gesehen, wie erst Antinoos, dann Eurymachos nach dem fremden Bettler warf, und macht es ihnen nun mit plumper Übertreibung nach. Jene beiden waren durch die selbstbewußten Worte des verkappten Königs immerhin gereizt (ρ 462, σ 394); Ktesippos greift ohne jede Veranlassung an (υ 299):

er meint nur, das gehöre hier so zum guten Tone, und will hinter der vornehmen Art nicht zurückbleiben. Die Vergrößerung war hier also vom Dichter beabsichtigt, als etwas für diesen antiken Meier Helmbrecht Charakteristisches. Wer darauf einmal geachtet hat, wird in dem Bestande unsrer Odyssee auch diese Szene nicht vermissen wollen. Und nun darf man doch fragen: wäre es undenkbar, daß ein und derselbe Dichter, bei wiederholtem Vortrag vor einem Publikum das an so derben Späßen Gefallen fand, selber das Thema variiert hätte? Ob wahrscheinlich oder unwahrscheinlich, stehe dahin; wie man die Möglichkeit bestreiten will, vermag ich nicht zu sehen.

Ganz anders steht es um die beiden Götterversammlungen in α und ϵ . Zielinski hat versucht, beide aus einheitlichem Plane zu verstehen (oben S. 398); und das wäre an sich nicht unmöglich, wenn sie nur hinsichtlich des Stiles und der Sprache einigermaßen sich gleich ständen. Aber das ist keineswegs der Fall. Auch die ersten hundert Verse von α sind nicht ursprüngliche Poesie; daraus erklären sich die Anstöße, die Immanuel Bekker in ihnen gefunden hat (Hom. Bl. I 99 ff.). Und doch wie weit ist der Abstand von hier bis zu dem »mechanisch aus schon dagewesenen Versen zusammengesetzten Cento«, als welchen Kirchhoff den Abschnitt ϵ 1—27 erkannt hat (Od.² 197; vgl. oben S. 488)! Hier hat also wirklich eine zweite Hand eingegriffen, um eine Lücke zu füllen; und daraus folgt weiter, daß der Text des Gedichtes Wandlungen durchgemacht haben muß, die zur Unterbrechung des Zusammenhanges führten. Das Gleiche haben wir früher (S. 350 f.) im Eingang von σ gefunden, wo mit der chronologischen Unklarheit, die auch wohl einem einzelnen beim eignen Werke hätte mit unterlaufen können, sprachliche Unselbständigkeit und eine den oberflächlichen Fortsetzer verratende Anwendung des Götterapparates zusammentreffen, beide von Kirchhoff unbestreitbar dargetan (Od.² 504 f.). Wenn Blaß mit ein paar größeren Athetesen den Zusammenhang im ganzen retten zu können meinte (Interpol. der. Od. 156 ff.), so entsprach das seiner Grundanschauung, die durchweg sich der Tatsache verschloß, daß seit Aristophanes und Aristarch die philologische Kritik neue Gesichtspunkte gewonnen, neue Fragen zu stellen gelernt hat.

In A hat Zielinski, mit etwas verändertem Sinne, die Vermutung von Friedländer wieder aufgenommen, daß die Reise der

Götter zu den Äthiopen erfunden worden sei, um für den Bericht über die Rückführung der Chryseis Raum zu schaffen. Dies war eine Weiterbildung der Ansicht Lachmanns, der von den beiden Fortsetzungen seines ersten Liedes (430—492 Erzählung, wie Odysseus die Chryseis zurückbringt; 348—429 und 493—611, Thetis bei Achill und auf dem Olymp) die von der Chryseis handelnde für die ältere gehalten hatte⁴⁰). Friedländer glaubte zu erkennen, daß beide Fortsetzungen ein untrennbares Stück seien, das in diesem Zusammenhange von einem Dichter herrühre. Ein Zeugnis für dessen wohlüberlegtes Arbeiten sah er eben in dem als Hilfsmittel hier erfundenen Motiv der Götterreise. Und aufs glücklichste, so scheint es, eröffnet uns Zielinski einen Blick in die Werkstatt des Dichters: dieser sei zu solcher Erfindung genötigt gewesen, um es erträglich zu machen, daß er Ereignisse, die eigentlich gleichzeitig waren, doch nacheinander erzählte. Das wäre nun alles sehr schön, wenn nicht die Chryseis-Episode durch ihren poetischen Charakter aus dem Rahmen, in den sie gefügt ist, herausfiele. Fast alle Verse dieser Partie kommen ganz oder stückweise auch anderwärts vor, und zwar vielfach dort passender als hier; so z. B. das ὡς εἰπὼν ἐν χερσὶ τῆει (446), das, von der Rückgabe eines erwachsenen Mädchens gesagt, allzu sehr καταχρηστικῶς gesprochen ist. Die Beschreibung der Abfahrt (479 ff.) ist nur aus Odyssee-Versen zusammengeschweißt, unter besonders starker Benutzung des Ausgangs von β. Diesen Tatbestand haben Koechly und abschließend Gustav Hinrichs erwiesen⁴¹). Danach ist die Chryseis-Episode von dem ganzen A der jüngste Teil, übrigens auch dieser nicht als »Interpolation« auszuschneiden, sondern immer noch ein Stück Dichtung, bloß das zuletzt hinzugewachsene Stück. Für späte Entstehung spricht ja auch das mißgebildete ἀπὸ ῥῶν 430 (s. oben S. 155). So behält Lachmann schließlich wieder recht mit dem Anstoß, den er an der Beziehungslosigkeit des ἐκ τοῦ 493 nahm; denn dieser Mangel ist dadurch entstanden, daß der Bericht über die Fahrt nach Chryse, bei der es Nacht und wieder Morgen

40) Lachmann, Betrachtungen³ 4 ff.; Friedländer, Die homerische Kritik von Wolf bis Grote (1853) S. 74 f.; Zielinski, Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse, S. 438 (vgl. oben S. 398).

41) Koechly, De Iliadis carminibus dissertatio tertia. Ind. lect. Zürich 1857. — Hinrichs, Die homerische Chryseisepisode. Herm. 17 (1882) S. 59—123.

wird (475 ff.), eingeschoben wurde. Doch nicht minder behält Friedländer recht: »daß die Heimführung der Chryseis nie eine »andere Stelle gehabt hat als zwischen dem Gespräch der Thetis »mit Achill und ihrem Gang auf den Olymp«. Für diesen Platz ist sie nachträglich gedichtet. Und dabei kann ein enger Bezug auf die zwölfwägige Reise der Götter, den Friedländer annahm, in der Tat mitgewirkt haben, nur in umgekehrter Richtung. Dieser Umstand, sei es daß er aus alten Göttergeschichten mit übernommen war, die ihn erzeugt und sinnvoll verwertet hatten (oben S. 487), sei es daß er hier dem Zwecke dienen sollte, dem Hörer die Vorstellung zu geben, daß der Zorn bei Achill nicht schnell verraucht sondern anhält¹²⁾, er hatte immer etwas Auffallendes und mochte in einem Nachkömmling den Gedanken wecken, einen Vorgang zu erfinden der den leeren Zeitraum ausfüllte. Mag man diese Erklärung billigen oder nicht, jedenfalls bietet das A mit seinen Problemen ein besonders deutliches Beispiel des Grundverhältnisses, an das wir schon wiederholt erinnert wurden: daß Gedanken von selbständiger Kraft und lebendigem Scharfsinn, auch wenn die Theorien, innerhalb deren sie zuerst auftraten, sich als unhaltbar erweisen, doch nicht verloren gehen, sondern in veränderter Umgebung und neuer Verwertung weiter wirken.

Was uns in diesem Kapitel in erster Linie beschäftigen sollte, war jedoch etwas anderes: die Unzulänglichkeit einer bloß von den Kompositionsfugen ausgehenden Kritik. Daß diese der Ergänzung durch andere Gedankenreihen auch da bedarf, wo das Ergebnis klar und sicher erscheint, soll noch an einem Falle gezeigt werden, in dem ich Gelegenheit habe eine von mir selbst früher vorgelegte Beweisführung zu berichtigen.

Daß der Kampf zwischen Paris und Menelaos in Γ und der zwischen Hektor und Aias in H nicht unabhängig voneinander gedichtet seien, möchte man im voraus vermuten. Welcher der ältere sei, ließ Niese zweifelhaft, Leaf in seiner Ausgabe (1886) entschied sich für den in H , ist aber in der neuen Auflage (1900) davon zurückgekommen. Auch Erhardt (Entstehung der homerischen Gedichte, S. 94) zog es vor, auf eine organische Beziehung zwischen beiden Gesängen zu verzichten. Ähnlichkeiten in der Darstellung

¹²⁾ So Heimreich, Das erste Buch der Ilias und die Liedertheorie (Progr. Ploen 1883) S. 7.

kann man in der Tat nach beiden Richtungen verwerten; es kommt darauf an zu vergleichen, wie jede der beiden Szenen nach vorwärts und nach rückwärts in den Gang der Ereignisse eingefügt ist.

In Γ wird erzählt, wie die Heere gegeneinander anrücken, Menelaos und Paris sich sehen, dieser flieht. Von seinem Bruder gescholten, schlägt er den Zweikampf vor. Hektor spricht zu Troern und Achäern, Menelaos nimmt den Kampf an. Er verläuft in der bekannten Weise, der Ausgang ist unentschieden. Agamemnons Verlangen, daß jetzt Helena samt den Schätzen herausgegeben und obendrein Sühne geleistet werde, findet bei den Griechen lauten Beifall, von den Troern keine Antwort. Inzwischen steigt Pallas, von Zeus gereizt, zur Erde herab und verführt den Pandaros, daß er auf Menelaos schießt. Jener wird verwundet, der Vertrag ist gebrochen. Im Bewußtsein, daß die Götter den Eidbruch strafen werden, eröffnen die Griechen den Kampf aufs neue. Die ὄψεσιν σύγχυσις ist ohne die Ereignisse in Γ nicht verständlich; von Γ 4 bis tief in Δ hinein ist, wie wir gesehen haben (S. 455), ein tadelloser Verlauf, in dem immer ein Schritt den folgenden bedingt.

Nun in H, zunächst der Eingang! Hektor und Paris kehren auf das Schlachtfeld zurück und greifen sofort erfolgreich in den Kampf ein. Wie Athene sieht, daß sie den Argeern Schaden tun (18), steigt sie vom Olymp herab, aber nicht etwa um den Griechen zu helfen. Vielmehr haben sie und Apollon, der ihr begegnet, nur die Absicht eine Unterbrechung im Kampfe herbeizuführen (29. 34). Athene fragt, wie das geschehen könne, und Apollon schlägt vor, sie wollten Hektor veranlassen einen der Achäer zum Zweikampf herauszufordern. Dies Gespräch hört der Seher Helenos und teilt den Willen der Himmlischen seinem Bruder mit, der natürlich gehorcht. Seltsam ist hier zunächst der Wunsch eine Pause im Kampf eintreten zu lassen; keine der beiden Parteien ist so erschöpft, daß sie der Erholung notwendig bedürfte. Und wenn Apollon sagt, sie wollten dadurch einen Stillstand herbeiführen daß sie Hektor zum Zweikampf antrieben, so ist damit das wirkliche Verhältnis umgekehrt: der Zweikampf war der Zweck, um dessen willen der allgemeine Kampf unterbrochen werden mußte, und dieses Zusammenhanges ist sich der Dichter bewußt gewesen. Weiter entbehrt die Art, wie Hektor von dem Entschluß der Götter unterrichtet wird, jeder Anschaulichkeit. Helenos vernimmt auf wunderbare Weise den göttlichen Willen und sagt ihn dem Bruder.

Dabei fügt er die ermutigenden Worte hinzu (52): οὐ γάρ πώ τοι μοῖρα θανεῖν καὶ πότμον ἐπισπεῖν. Sollte wirklich Helenos diese Versicherung für nötig halten, so würde das dem Hektor wenig Ehre machen; sie stimmt aber auch nicht zu dem Inhalte des Göttergespräches, das Helenos belauscht hat.

Hektor »freut sich sehr« über den Vorschlag (54), was hier viel weniger verständlich ist als Γ 76, wo ihn die Regung des Ehrgefühls in Paris und der Gedanke, daß der unselige Krieg schnell beendet werden könne, freudig stimmte. Dann heißt es (55 ff.):

55 καὶ ῥ' ἐς μέσσον ἰὼν Τρώων ἀνέεργε φάλαγγας
μέσσου δουρός ἐλών, οἳ δ' ἰδρόνθησαν ἅπαντες·
καὶ δ' Ἀγαμέμνων εἶσεν ἐυκνήμιδας Ἀχαιοὺς.

Hier begreift man nicht recht, daß alle sogleich Bescheid wissen, nicht nur die Troer, sondern auch Agamemnon und die Griechen; in Γ war das anders, da flogen dem Hektor, als er reden wollte, Steine und Pfeile um den Kopf, und Agamemnon hatte alle Mühe ihm Gehör zu verschaffen. Vielleicht erinnerte man sich jetzt jener ersten Szene; aber dann hatten die Achäer erst recht keine Veranlassung sogleich auf Hektors Wünsche einzugehen. — Nun begründet er seinen neuen Vorschlag (69 ff.):

70 ὄρνια μὲν Κρονίδης ὑψίζυγος οὐκ ἐτέλεσσαν,
ἀλλὰ κακὰ φρονέων τεκμαίρεται ἀμφοτέροισιν,
εἰς δ' κεν ἤ ὑμεῖς Τροίην εὐπυργον ἔλητε,
ἢ αὐτοὶ παρὰ νηυσὶ δαμῆτε ποντοπόροισιν.

Die Verse werden von vielen für interpoliert gehalten, und von Hektors Standpunkt aus sind sie wirklich recht unpassend. Aber was hilft ihr Fortfall? Dann fehlt jede Einleitung und Anknüpfung seiner Rede. Ganz anders erscheint die Sache, wenn wir uns auf den Standpunkt des Dichters stellen. Angenommen einmal, für diesen habe der Anlaß zu der folgenden Neudichtung wirklich in Γ gelegen, so erklären sich unsere Verse sehr gut: sie verraten in naiver Weise den Plan, ein Gegenstück zu dem Kampfe des Paris und Menelaos zu schaffen. Jetzt wird nachträglich auch V. 52 verständlich: der Dichter hielt sich selbst im Bewußtsein, daß Hektor nicht fallen dürfe, und ließ diesen Hintergedanken durch Helenos ausplaudern, ähnlich wie vorher die beiden Götter

seinen Wunsch verraten haben, daß im Kampf eine Pause gemacht werde, in welcher der neue Zweikampf Platz finden könnte.

Sollte diese Vermutung richtig sein, so dürfen wir erwarten, daß auch nachher, wo Hektor durch Aias doch in Lebensgefahr kommt, der Dichter seine Autorenfürsorge für ihn betätigen werde. Um dies zu prüfen, betrachten wir den Ausgang, den der Streit nimmt.

Als beide die Speere verbraucht haben, Hektor gestürzt, aber durch Apollon wieder aufgerichtet ist, wollen sie zum Nahkampf die Schwerter erheben. Da treten die Herolde dazwischen, sowohl Talthymbios wie Idäos, doch führt der troische das Wort (279 ff.):

μηκέτι, παῖδες φίλω, πολεμίζετε μηδὲ μάχεσθον·
 280 ἀμφοτέρω γὰρ σφῶι φιλεῖ νεφεληγερέτα Ζεὺς,
 ἄμφω δ' αἰχμητά· τό γε δὴ καὶ ἴδμεν ἅπαντες.
 νῦξ δ' ἤδη τελέθει· ἀγαθὸν καὶ νυκτὶ πιθέσθαι.

Der ernste Charakter des Streites war schon zu Anfang nur halb beachtet worden, wo zwar an den Tod eines der beiden Helden gedacht wurde, aber nicht wie in Γ an einen Siegespreis; hier tritt die Vorstellung, daß erbitterte Feinde miteinander ringen, ganz zurück. Die Herolde unterbrechen den Streit, als ob es ein Turnier wäre. Aias ist nicht abgeneigt ihnen nachzugeben, überläßt aber, wie billig, die Entscheidung dem Herausforderer, und dieser spricht nun vollends so, als habe es sich bloß um eine ritterliche Waffenprobe gehandelt. Er ist zufrieden konstatiert zu haben, daß Aias ein tüchtiger Kämpfer ist, und schlägt zuletzt den Austausch von Geschenken vor, damit man auf achaischer wie troischer Seite sagen könne (304 f.):

ἤμὲν ἐμαρνάσθηγ ἔριδος πέρι θυροβόροιο,
 ἢ δ' αὖτ' ἐν φιλότῃτι διέτμαγεν ἄρθυμήσαντε.

Die Geschenke werden gegeben und empfangen, und auf beiden Seiten ist man mit dem Erfolg zufrieden. Der ganze Verlauf ist ebenso auffallend wie der umgekehrte in Ψ, wo der Speerkampf zwischen Aias und Diomedes eine tödliche Wendung zu nehmen droht. Dort erkannten wir (S. 394), wie der Dichter, dem ernsthafte Kämpfe so geläufig waren, mit seiner Phantasie von der vorausgesetzten Situation abglitt, und vergaß daß er ein Spiel schildern wollte. Und das war ein Beispiel unter vielen; zu der-

selben Art gehörte die Annahme der Teichoskopie, daß die griechischen Helden noch im zehnten Jahre den Troern unbekannt sind. In solchen Fällen kann man verfolgen, wie das Versehen des Dichters entsteht, gewissermaßen beobachten wie seine Gedanken abgelenkt werden; an jedem Punkte für sich ist die Motivierung einleuchtend, nur die voneinander getrennten Punkte widersprechen sich. Hier aber ist am Anfang wie am Ende des Zweikampfes der Zusammenhang gestört, und es sieht wirklich so aus, als ob er in seine jetzige Umgebung erst nachträglich hineingedichtet sei.

Nehmen wir dies, wie schon vorher, versuchsweise an, so erklärt sich alles vortrefflich; was wir als Versehen des ursprünglichen Dichters nicht begreifen konnten, verstehen wir nun als die Fehler des erweiternden Nachahmers. Der Kampf in Γ mit seiner klaren Begründung und Wirkung lag vor und regte die Phantasie zu einer ähnlichen Dichtung an. Da es aber einen zwingenden oder nur wahrscheinlichen Anlaß zu einer neuen Herausforderung nicht gab, so wurde das Göttergespräch am Anfang erfunden, das Helenos vernimmt. Der Anlehnung an Γ , die wir im einzelnen, wie sie in vielen Versen hervortritt, nicht verfolgt haben, war sich der Autor selbst bewußt; das erkannten wir aus den scheinbar taktlosen Worten, die er 69 ff. dem Hektor in den Mund legt. Den Kampf mußte er ohne ernste Folgen auslaufen lassen, um den vorgefundenen Zusammenhang der Handlung nicht zu stören; das hatte er sich in den Worten klar gemacht, mit denen in V. 52 Helenos seinen Bruder zu beruhigen scheint, und das hat ihn weiter zu dem seltsamen Abbruch durch die Herolde gezwungen. Eine ganz ähnliche Bewandnis hat es im Nibelungenliede mit den beiden Szenen, in denen Hagen und Volker der streitlustigen, aber feigen Menge der Heunen gegenüberstehen; auch von ihnen ist die eine, nachahmende mit erkennbarer Willkür, ohne Motivierung am Anfang und ohne Wirkung am Ende, in einen geschlossenen Gang der Ereignisse eingeschoben, während die andere, die als Vorbild gedient hat, nach vorwärts wie nach rückwärts in der Gesamthandlung befestigt ist. Was ich über diese beiden Aventiuren (30 und 29) anderwärts gesagt habe, mag dem hier für Homer Gebotenen zur Bestätigung dienen¹³⁾.

13) Das ursprüngliche Verhältnis der Nibelungenlieder XVI, XVII, XIX. Zeitschrift für deutsches Altertum 34 (1890) S. 426 ff.

Diese Darlegung scheint mir so, wie sie vor 44 Jahren zuerst gegeben wurde, auch heute noch zutreffend. Aber sie betraf nur einen Teil des Problems: die Art und den Anlaß der Entstehung des zweiten Liedes von einem großen Einzelkampf; wer der Dichter gewesen sei, und woher er den Stoff genommen habe, diese Fragen blieben unberührt.

Sehr altertümliche Züge stehen neben unverkennbar jungen. Die »klassischen Worte«, mit denen Hektor 238 f. die Handhabung des großen, männerdeckenden — mykenischen — Schildes zeichnet:

οἶδ' ἐπὶ δεξιᾷ, οἶδ' ἐπ' ἀριστερὰ νωμῆσαι βῶν
ἀζαλέην, τό μοι ἐστι ταλαύρινον πολεμίζειν,

sind bereits von Reichel (Hom. Waff.² 28) gewürdigt worden. Ihnen entspricht die genaue Beschreibung des Schildes, den Aias trägt (219 ff.); und zu beidem stimmt in der Hauptsache der Verlauf des Kampfes, wie der Speer geworfen und aufgefangen wird, wie er in den Schild eindringt (245 ff.). Nur stört hier Vers 252, der einen Panzer erwähnt, wie vorher 193 f. 207, in denen vom Anlegen der Rüstung in einer Weise gesprochen wird, die sich nur auf den ionischen Brustharnisch deuten läßt. Diese Aporie ist von Robert (Stud. z. Il. 170 ff.) dargelegt, auch im wesentlichen richtig beurteilt: ein jüngerer Dichter hat hier ein altes Kampflied sich zunutze gemacht und in neuen Zusammenhang eingearbeitet. Daß die Begegnungen, in denen Aias und Hektor sich messen, zum ältesten Bestande der Heldensage, die in der Ilias fortlebt, gehören, haben wir ja gesehen (S. 498 f.); etwas Ähnliches meint auch Robert. Nur damit hat er nicht recht, daß er in dem Dichter dieser Partie des H einen Interpolator sieht, in seiner Vorlage einen Teil der »Urilies« zu erkennen glaubt. Das eine nötigt dazu, aus einem an sich tadellosen Verlauf einzelne Stellen auszuscheiden und so einen gegebenen guten Zusammenhang zu zerstören, das andere führt zu haltlosen Vermutungen über den Platz, den dieser Zweikampf in der Urilies gehabt haben könnte (vgl. Robert S. 173. 291 f.). Vielmehr werden wir den Verfasser unsrer *μονομαχία*, dessen künstlerische Absichten und technische Erwägungen wir so genau verfolgen konnten, getrost für einen Dichter halten, wenn auch für keinen schöpferischen, und in dem Aufbau der Szene, den er gegeben hat, zwar gern ältere und jüngere Bausteine unterscheiden, ihn jedoch als Ganzes bestehen lassen.

Nun die andere Frage: könnte dies derselbe Mann gewesen sein, dem wir auch den ersten Einzelkampf, in Γ , verdanken? Absolut undenkbar wäre das wieder nicht. Wenn wir bedenken, wie manchmal in der neuern Auflage eines wissenschaftlichen Werkes — hoffentlich bietet das vorliegende keine allzu deutlichen Belege — sich die Stellen bemerkbar machen, an denen der Autor aus einem vorhandenen Gedankengang ausgebogen ist und dann wieder in ihn eingelenkt hat, um ein frisches Stück dazwischen zu setzen: so werden wir nachsichtig gestimmt gegen einen Dichter, der vor bald dreitausend Jahren seine Kunst übte. Aber wahrscheinlich ist die Einheit des Verfassers hier noch weniger als bei den drei Würfeln nach Odysseus. Denn jene sind, bei manchen feineren Unterschieden, doch im ganzen auf gleiche Art in die Reihe der Ereignisse eingefügt; jede der drei Szenen ist verständlich motiviert, und aus jeder ergibt sich eine Folge. Zwischen den beiden Monomachien aber fanden wir gerade in diesem Punkte den schärfsten Gegensatz, der doch wohl auf einer Verschiedenheit nicht nur der Voraussetzungen, die gegeben waren, sondern auch des poetischen Könnens beruht.

Doch von anderer Seite her, aus unmittelbarer Nähe, scheint sich eine geistige Verwandtschaft für die Behandlung des Zweikampfes zwischen Hektor und Aias zu bieten. Durch den unschädlichen Verlauf, ja fast versöhnenden Ausgang ähnelt er der in sich verbundenen Reihe von freundlichen Szenen, die das Z umfaßt. Auch jene werden durch ein etwas unvermitteltes Eingreifen des Sehers Helenos in Gang gebracht, auch sie bleiben, zwar nicht ganz so wirkungslos wie dieser Zweikampf — denn dort bringt Hektor den Bruder mit auf das Schlachtfeld, wo die zwei sogleich in Tätigkeit treten, — doch ohne weiterreichende Folgen für den Gang der Haupthandlung. Daß deshalb beide Stücke denselben Verfasser haben müßten, möchte ich trotzdem nicht behaupten. Wichtiger ist eine andere Frage: ob auch in Z, wie in dem großen Waffengange des folgenden Gesanges, älteres Liedergut vom Dichter verarbeitet worden ist. Die Möglichkeit habe ich schon früher (S. 443) angedeutet; und in der Bestimmtheit, womit Theben als Andromaches Heimat und das Schicksal dieser Stadt und ihres Königs im Hintergrunde stehen, fand sich eine greifbare Spur ältester, noch in Thessalien erwachsener Sage (S. 463). Aber auch das wurde schon ausgesprochen, daß wir keinen Grund haben

anzunehmen, die Begegnung zwischen Hektor und Andromache habe in einer »Ilias« jemals eine andere Stelle gehabt, als an der sie jetzt steht (S. 470). Noch mehr als in H ist hier der Stoff, der etwa gegeben war, von selbständiger Dichterkraft bewältigt und in eine eigne Schöpfung eingeschmolzen worden. Der Versuch, der dort immerhin gemacht werden konnte, durch Annahme von Interpolationen Älteres und Jüngeres zu scheiden, wäre hier von vornherein aussichtslos. Auch Robert und Bechtel haben darauf verzichtet und mit der ionischen Sprachform, die wiederholt charakteristisch hervortritt, die relativ späte Entstehung dieser Partie anerkannt¹⁴⁾. Es genüge auf μέγαν Ἰλίου 386, ἐπεὶ ἄν 442, Ἰλίου Ἴφι 478, ἐπὶ 489 hinzuweisen. Dieses sprachliche Merkmal ist für die Zeitbestimmung sicherer als jedes ästhetische. Wie wertvoll es ist dieselbe Stelle unter ganz verschiedenen Gesichtspunkten zu betrachten, wird dabei noch einmal recht deutlich.

III. Jüngste und jüngere Schichten.

Die Hypothese einer »Urilies« wurde schon gelegentlich berührt. Der Versuch, sie wenigstens in Gedanken wiederherzustellen, beruht auf der Voraussetzung, die doch erst geprüft werden muß, daß überhaupt am Anfang derjenigen Entwicklung, deren Ergebnis der Text unserer Ilias ist, ein in sich geschlossenes poetisches Kunstwerk, ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν, gestanden habe. Ein Urteil darüber werden wir nur so gewinnen können, daß wir uns den früheren Stufen des Heldengesanges allmählich nähern, nicht vom oberen Ende anfangend, indem wir das Epos frischweg in seine Urbestandteile zu zerlegen unternehmen, sondern vom unteren Ende her, da die zuletzt hinzugekommenen Schichten sich am besten glatt werden ablösen lassen.

Anerkanntermaßen eins der jüngsten Stücke der Ilias ist der Schiffskatalog, der die Bekanntschaft mit allen übrigen Teilen des

14) Robert, Studien zur Ilias, S. 498. Bechtel, Die Vokalkontraktion bei Homer, S. 414. Allerdings glaubt Robert zu erkennen, daß die Episode schon der Urilies angehört und hier dazu gedient habe unmittelbar auf Hektors Tod vorzubereiten; denn der Schluß (»man klagte in seinem eigenen Hause um den Lebenden, weil man meinte, er werde nicht wiederkommen«, 500—502) »habe nur dann seine volle Bedeutung, wenn »Hektor wirklich nicht mehr zur Stadt zurückkehre«. Mir scheint in dem ἔφαιτο 501 der entgegengesetzte Sinn zu liegen (oben S. 445).

Epos verrät und dabei seinerseits politische Zustände voraussetzt, wie sie diesem sonst fremd sind. Das ist mit Scharfsinn und im wesentlichen richtig von Niese dargelegt worden, wenn auch im einzelnen dessen Untersuchung (1873) sehr der Wiederaufnahme bedarf. Weiter gilt mit gutem Grunde als ein recht junger Gesang die Δολώνεια. Auch wenn die Angabe des Eustathios und der Townleyanischen Scholien (oben S. 133), daß erst Peisistratos diese Rhapsodie eingefügt habe, nicht wörtlich richtig sein sollte, so zeigt sie doch, daß sich ein Bewußtsein von der besonderen Stellung des K bis in die Zeit der gelehrten Bearbeitung hinein lebendig erhalten hatte. Und dazu stimmt auch der Stil des Buches, der eine gereifte Technik verrät (S. 440 f.), und die Art wie sein Inhalt in den Gang der Handlung eingeordnet ist: das Abenteuer des Diomedes und seines Gefährten Odysseus soll in derselben Nacht stattgefunden haben, in der bereits die Bittgesandtschaft an Achilleus gegangen und nach längerer Verhandlung zurückgekehrt war. Einen weiteren Beweis für spätern Ursprung der Dolonie, ihre vielfachen Beziehungen zur Odyssee, werden wir (in Abschnitt V) noch zu berühren haben. Während sich nun K ohne Schwierigkeiten und reinlich ausscheiden läßt, gilt dasselbe nicht mehr von zwei anderen, ebenfalls noch ziemlich jungen Büchern, Ψ und Ω. Daß die Ἔκτορος λότρα nachträglich zugesetzt sind, bestreitet heute wohl kaum jemand. Sprache und Stil tragen alle Spuren des Verfalles; aber sie haben hier noch einmal einem wirklichen und großen Dichter als Werkzeug gedient⁴⁵). Diesem ist es denn auch gelungen, nicht eine Episode zu schaffen oder einen Anhang, der ebensogut entbehrt werden könnte, sondern ein organisches Glied der Haupt-handlung selbst, das nun wie ein notwendiger Abschluß empfunden wird. Man hat sich hierauf berufen, um zu versichern, daß es niemals eine Ilias ohne dies Ω gegeben haben könne; und vieles, was in diesem Sinne gesagt worden ist, könnten wir uns aneignen, nur daß wir darin nicht Beweise für die ursprüngliche Einheit des Planes, sondern Zeugnisse für die Genialität eben dieses Fortsetzers erkennen. Nicht auf der gleichen Höhe stehen die Ἄθλα ἐπὶ Πατρόκλῳ; aber auch sie sind doch viel fester in den allgemeinen Zusammenhang eingearbeitet als die Δολώνεια. Ihr Verfasser hat

45) Dies scheint Wecklein, Studien zur Ilias (1905) S. 13, ganz zu verkennen.

an eines der ältesten Stücke der Achilleus-Dichtung, das Totenopfer für Patroklos, angeknüpft und es in so geschickter Weise weitergebildet, daß Ψ nun fast den Eindruck einer einheitlichen Schöpfung macht. Davon war schon früher (S. 319) kurz die Rede.

Die drei besprochenen Gesänge sind in gewissem Sinne »Einzellieder«, aber nicht von der Art wie sie Lachmann gedacht hatte; denn sie gehören nicht der Vorstufe vor einer zusammenhängenden epischen Dichtung an, sondern haben ihrerseits den Bestand einer solchen zur Voraussetzung. Dabei ist dann der Unterschied, daß zwei von ihnen von vorn herein auf eine bestimmte Stelle des Ganzen bezogen und im Anschluß an sie erfunden sind, während für K nur im allgemeinen die Kriegslage vorausgesetzt wird, die man aus den mittleren Büchern der Ilias kannte. Dieses Buch eignete sich also mehr als die beiden anderen zu isoliertem Vortrag.

Das Gleiche gilt von M, der *ταχομαχία*, die sich durch ihren klaren Abschluß und noch mehr durch die umständlich erklärende Einleitung von der Hauptmasse der Kampfszenen abhebt und, da sie auch im Innern einheitliche Anlage zeigt (oben S. 439), in der Tat den Eindruck macht, als sei sie eben für diese Stelle gedichtet worden. In dieser Vermutung Niese beizustimmen (EHP. 95) hindert uns auch der Umstand nicht, daß in den späteren Büchern mehrfach auf den Inhalt von M bezug genommen wird. Es geschieht z. B. Ξ 15. 66. O 344 summarisch genug, etwas genauer und anschaulicher N 679. Π 558, mittelbar auch O 4 (vgl. 344)¹⁶. Daß solche Erwähnungen sich einstellten, war ganz natürlich. Wenn einmal, wie wir annehmen, der Mauerkampf nachträglich hereingebracht war, so bildete er von der Zeit an eben einen Teil der ganzen Liederreihe und mußte auf die Gestalt, die deren spätere Stücke bei immer erneuter Wiederholung des Vortrages erhielten, mit seinem Einfluß üben.

Dürfen wir die *Προβεία* als ferneres Beispiel anführen? Seit Grote pflegt angenommen zu werden, daß auch sie in einen fertigen Zusammenhang eingeschoben sei, und dafür macht man besonders die beiden Stellen in A und Π geltend, an denen der Versöhnungsversuch trotz naheliegender Veranlassung nicht erwähnt wird. Als

¹⁶) Hier ist allerdings nicht von einer Mauer die Rede, sondern nur von Pfählen und Graben; vielleicht eine ursprünglichere Vorstellung, was zu dem selbständigen Charakter des O gut passen würde (oben S. 435 ff.).

Achill seinen Freund abschiedt, um sich zu erkundigen welchen Verwundeten Nestor vom Schlachtfelde wegführt, sagt er (Λ 609 ff.):

νῦν δὲ περὶ γούνατ' ἐμὰ στήσεσθαι Ἀχαιοὺς
640 λισσομένους, χρεῖώ γάρ ἰκάνεται οὐκέτ' ἀνεκτός.
ἀλλ' ἴθι νῦν, Πάτροκλε δίφιλε, κτλ.

Und als nachher Patroklos all das Unglück berichtet, von dem die Achäer betroffen sind, und dem Peliden seine Hartherzigkeit vorwirft, antwortet dieser (Π 54 ff.): er könne die Kränkung nicht vergessen, die ihm Agamemnon durch Wegnahme seines Ehrenpreises zugefügt habe; doch wolle er dem Gefährten erlauben in den Kampf einzutreten. Dann malt er sich mit innerer Befriedigung die Gefechtslage aus, wie sie jetzt ist (Π 69 ff.):

— — Τρώων δὲ πόλις ἐπὶ πᾶσα βέβηκεν
70 θάρσυνος, οὐ γὰρ ἐμῆς κόρυθος λεύσσοιαι μέτωπον
ἐγγύθι λαμπομένης. τάχα κεν φεύγοντες ἐναύλους
πλήσειαν νεκύων, εἴ μοι κρείων Ἀγαμέμνων
ἦπια εἶδείη· νῦν δὲ στρατὸν ἀμφιμάχονται.

Man muß zugeben, daß es an beiden Stellen natürlich gewesen wäre eine vergebliche Bitte Agamemnons, wenn sie vorhergegangen war, zu erwähnen; aber begreifen lassen sie sich doch auch ohne das. Achill ist eben mit der gebotenen Genugtuung nicht zufrieden; es gibt für ihn keine Genugtuung, den Versuch dazu ignoriert er. Sehen wir nur, wie die Verhandlung in I verlaufen ist! Die Fürsprache des alten Phönix weist er mit der Begründung zurück, es gezieme sich nicht für einen Mann, der ihm so nahe stehe, dem Atriden zuliebe sich zu bemühen: καλόν τοι σὺν ἐμοὶ τὸν κηδέμεν, ὅς κ' ἐμὲ κήδη (I 645). Agamemnon gilt ihm also noch immer schlechthin als der Beleidiger, von seiner Abbitte ist gar nicht die Rede. Ebenso wenig nachher in den letzten ablehnenden Worten an Aias (646 ff.):

ἀλλὰ μοι οἰδάνεται κραδίη χόλω, ὅππότε' ἐκείνων
μνήσομαι, ὡς μ' ἀσύφηλον ἐν Ἀργείοισιν ἔρεξεν
Ἀτρεΐδης, ὡς εἴ τιν' ἀτίμητον μετανάστην.

Das ist ganz dieselbe Gesinnung die er in Π äußert, in dem Schlußbilde (Π 59) sogar wörtlich übereinstimmend. »Die angetane Schmach ist zu einem Gespenst geworden, das ihm Tag und Nacht vor den Augen steht«, sagt Herman Grimm mit

glücklichem Ausdruck. So ist es, meine ich, zu viel behauptet, daß der Verlauf der Darstellung in den auf I folgenden Büchern sich mit dem Inhalt von I nicht vertrage. Andererseits reichen aber auch die Stellen, an denen später der Bittgesandtschaft gedacht wird, nicht aus um sie als ursprünglich zu erweisen; sie sind ähnlich zu beurteilen wie die Erwähnungen des Mauerkampfes in N, Ξ, O, Π. Nur spreche man dabei nicht von »Interpolation«. Der Bericht, den Thetis dem Hephästos gibt, erwies sich uns früher (S. 461 f.) als ein Beispiel bewußter und kunstvoller Charakteristik; aufs engste hängt er mit der Ὀπλοποιία zusammen, deren Platz in der Entstehungsgeschichte der Ilias nicht gegeben ist, sondern gesucht werden muß: dafür ist es dann ein Anhaltspunkt, daß der Verfasser den Versuch einer Versöhnung in I bereits gekannt zu haben scheint (Σ 448 f.). Und was die Μήνιδος ἀπόρρησις betrifft, in der zweimal (141. 194) daran erinnert wird, daß die Geschenke, die Agamemnon geben will, schon gestern durch Odysseus dem Achill angeboten waren, so braucht man weder mit Niese (EHP. 65) zu glauben, daß die ganze Versöhnungsszene »nach dem Vorgange der Gesandtschaft und mit ihrer Benutzung gedichtet« sei, noch mit Friedländer (Die homer. Kritik von Wolf bis Grote, S. 37) diese Anspielungen durch Athetese zu beseitigen. Es verstand sich ja von selbst, daß die Πρεσβεία, sobald sie einmal da war, für alle nachkommenden Sänger ein Stück der Situation ausmachte, die sie voraussetzten, wo dann unwillkürlich, in allmählicher Umbildung, die Versöhnung so dargestellt wurde, daß man dabei der vorhergegangenen vergeblichen Abbitte gedachte.

Das Entscheidende für die Stellung von I liegt in der inneren Beschaffenheit des Buches, und in der Art wie es vorbereitet ist. In ersterer Beziehung wird es wohl nur selten so gewürdigt, wie es verdient. Der Gedanke des Moralischen und Lehrhaften spukt immer noch in den Köpfen der Leute und schadet dem Verständnis hier ebenso wie etwa beim König Ödipus des Sophokles. Man meint frevelhafte Überhebung und Härte zu sehen, die bestraft werden müsse, wovon dem Sänger schwerlich etwas bewußt gewesen ist. Aber der gekränkte Stolz, der sich am Bewußtsein des eignen Wertes aufrichtet, der Unmut des Starken, der die eigentliche Arbeit tut, und sehen muß wie den Schwachen, den Bequemen derselbe, ja reicherer Lohn zu teil wird, sind in gewaltigen Zügen geschildert. Das konnte nur einem Dichter gelingen,

der selbst etwas vom Helden in sich hatte. Doch solche Erwägungen geben im Beweis keinen Ausschlag. Für diesen ist es wichtiger, daß die peloponnesische Heimat Agamemnons, die ja durch ionische Umdeutung des Namens Ἄργος erst in das Epos hineingekommen ist (vgl. S. 231), dem Dichter der Πρῆσις schon deutlich bewußt gewesen sein muß: nicht nur läßt er Diomedes die Schiffe erwähnen, die dem Agamemnon von Mykene her gefolgt seien (44), sondern er nennt unter den Geschenken, die Agamemnon seinem Gegner anbietet, sieben messenische Städte einzeln mit Namen (150 ff.). — Gehen wir dann in der Reihe der Ereignisse rückwärts und fragen, wie die Situation entstanden ist, die den Agamemnon so nachgiebig macht, so gelangen wir zu der Κόλος μάχη, über deren poetischen Charakter so ziemlich Einstimmigkeit unter den Gelehrten herrscht; auch Kammer in seinem Ästhetischen Kommentar findet hier »größtenteils spätere Dichtung«. Uns selbst hat sich besonders aus der Rolle, die das Göttliche in Θ spielt, aus der Übertreibung älterer Motive worin der Dichter sich gefällt (S. 353), die Überzeugung ergeben, daß dieser Gesang in der Reihe der uns erhaltenen nach Alter und Wert einen der tiefsten Plätze einnimmt, wozu es denn nicht übel stimmt, daß er den besonderen Beifall von Herman Grimm (Homer, S. 223. 234) gefunden hat. Aber, wenn wir Θ wegdenken, so schwebt die Πρῆσις in der Luft; denn das Ergebnis des ersten Schlachtages war für die Achäer keineswegs ungünstig gewesen, für die Troer ein so bedenkliches, daß sie von neuem einen gütlichen Vergleich vorschlugen. Als ihr Herold den versammelten griechischen Fürsten die Botschaft seines Königs ausgerichtet hat, schweigen erst alle lange Zeit; dann erklärt Diomedes, von friedlichem Ausgleich dürfe nicht mehr die Rede sein: das sehe ein jeder, καὶ θεὸς μάλα νήπιός ἐστιν, ὡς ἤδη Τρῶεσσιν ὀλέθρου πείρατ' ἐφῆπται (H 401 f.). Diese Auffassung eignet sich Agamemnon (407) ausdrücklich an; er kann also nicht gleich darauf δάκρυ χέων ὡς τε κρήνη μελάνυδρος (I 14) in einer neuen Ratsversammlung auftreten und den Vorschlag machen, daß man den Kampf aufgeben und nach Hause fliehen wolle. Deshalb hat Karl Ludwig Kayser zweifellos richtig geurteilt, daß Θ gedichtet sei, um die Situation zu schaffen die für I notwendig war (Homer. Abhdgn. 47 ff.). Daß beide Bücher von demselben Verfasser sein könnten, wird niemand behaupten. Also muß wirklich die Πρῆσις vorher als einzelnes Gedicht bestanden

haben, dessen Autor nur ganz allgemein den Krieg um Troja und in ihm eine den Griechen ungünstige Wendung zum Ausgangspunkt nahm für das, was er frei erfinden wollte. Möglich sogar, daß gerade die Stellen in Π, die jetzt zu I nicht so recht zu stimmen scheinen, den Anlaß zu seiner Entstehung gegeben haben; außer den schon erwähnten auch 29 ff. 64 ff. 85 f. Denn das Unstimmige liegt doch darin, daß wir uns an den Wunsch der Griechen, Achill wieder zu gewinnen, und an seine Unversöhnlichkeit erinnert fühlen, ohne daß die getane und abgewiesene Bitte erwähnt oder auch nur klar vorausgesetzt würde. Ein Dichter, der sich in derselben Weise erinnert fühlte, mochte eben damit den Keim zu einer Neuschöpfung empfangen. Sein Lied gefiel, wurde weiter gegeben und später durch den Zusatz der *Κόλος μάχη* in den vorhandenen Rahmen einer großen Liederreihe, die denselben Gegenstand behandelte, eingefügt.

Ähnlich scheint es mit dem größeren Abschnitt zu stehen, den zuerst Düntzer und Grote in seiner Zusammengehörigkeit zugleich und Besonderheit erkannt haben. In den Büchern B—H ist zwar nicht Achilleus und sein Zorn, wohl aber der Entschluß des Zeus, um seinetwillen die Achäer zu schädigen, völlig vergessen. Man nahm deshalb an, daß diese Gesänge ein besonderes Epos gebildet hätten, das man als »Ilias« der »Achilleis« gegenüberstellte¹⁷⁾. Bei genauerer Prüfung, wie sie besonders Niese vornahm, zeigte sich nun aber, daß dieser Komplex von Liedern als selbständige Dichtung nicht wohl existiert haben kann, hauptsächlich deshalb, weil jeder rechte Abschluß fehlt. Die Kämpfe, die hier geschildert werden, endigen zwar mit einem kleinen Vorteil für die Griechen, aber doch im wesentlichen unentschieden, so daß die Lage am Schluß kaum anders ist als zu Anfang. Was dazwischen liegt, sind wechselvolle, zum Teil höchst wirksam ausgeführte Szenen, darunter jene beiden ausführlich geschilderten Einzelkämpfe (vgl. S. 493 ff.), das Ganze *a splendid picture of the war generally*, wie Grote sagt, aber keine im Zusammenhang verlaufende und auf ein Resultat gerichtete Handlung. Das wird am besten deutlich, wenn man den Inhalt mit dem der übrigen Ilias, der es doch auch wahrhaftig an Abschweifungen und Wiederholungen nicht fehlt, in

17) Vgl. oben S. 212 und die schon zitierte Schrift von Friedländer (Die hom. Kritik von Wolf bis Grote). Dazu Niese EHP. 70 ff.

Sp. 577.
Eoso Wil. 71. 515

Vergleich stellt. Das einzige Bemerkenswerte, was am Schluß geschieht, ist der Mauerbau (H 337 ff. 436 ff.); aber dieser nimmt selbst einen geringen Platz ein, wird im vorhergehenden durch nichts vorbereitet und macht ganz den Eindruck, als ob er nur im Hinblick auf die *πειρομαχία* eingesetzt sei.

Auch der Anfang unseres Stückes sieht nicht so aus wie die Einleitung eines nach eigenem Plane angelegten Epos. Die ersten Verse von B mit dem Traum Agamemnons schließen sich so eng und natürlich an die *Μῆνις* an, daß man sich nicht gern dazu verstehen wird hier einen Schnitt zu machen; deshalb läßt Niese erst mit Γ die Eindichtung anfangen und rechnet ganz B, vom Schiffskatalog natürlich abgesehen, zum älteren Bestande. Aber das geht auch wieder nicht an. Zwischen der Rüstung zur Schlacht, die B 441—484 geschildert wird, und dem Ausrücken ins Feld, womit Γ 1 beginnt, ist keine Lücke und kein Absatz; die Erzählung verläuft in glattem Fluß und in bemerkenswerter Stetigkeit des Tones, dem hier wie dort Gleichnisse seine Färbung geben. Die einzige Stelle in B, an der etwas nicht ganz stimmt, ist da, wo Agamemnon, den Zeus im Traum ermuntert hat den Kampf neu zu beginnen, seinen Entschluß verkündigt, erst das Heer auf die Probe zu stellen (73), *ἡ θέμις ἐστίν*. »Wie es natürlich ist« — das pflegt man auch heute da zu sagen, wo man einen Gedanken oder Entschluß äußert, der in den Augen anderer recht sehr der Begründung bedürfte. In unserem Falle verrät sich hier die Empfindung des Dichters, daß er etwas erzähle, was nichts weniger als natürlich ist. Diese Bemerkung hat Finsler dazu benutzt, um einen guten Gedanken von Düntzer zu erneuern: daß hier ein ursprünglich selbständiges Gedicht zugrunde liege, in dem keine Versuchung stattfand, sondern Agamemnons Vorschlag ernst gemeint war¹⁸). Ein wie beliebtes Thema die Verzagtheit des obersten Anführers war, sehen wir noch aus den beiden Beispielen, die sich unverkleidet erhalten haben, I 26 ff. und Ξ 74 ff. Mag übrigens Düntzers Vermutung zutreffen oder nicht, in beiden Fällen ist das jetzige B zwar im Hinblick auf die folgenden Ereignisse aber zugleich mit Anpassung an die vorhergehenden gedichtet. Dieser

18) Düntzer, zuletzt *Homer. Abhandlungen* (1872) S. 45. Finsler, *Die olymp. Szenen der Ilias* (1906) S. 40. — Gegen meine Auffassung der Stelle wendet sich Rud. Hirzel: *Themis, Dike und Verwandtes* (1907) S. 42. Zu ihrer Begründung vgl. *Kunst des Übersetzens* (4. Aufl. 1909) II 2.

doppelten Beziehung scheint Nieses Ansicht gerecht zu werden, daß die Gesänge B—H als Erweiterung in das vorher vorhandene Hauptepos eingelegt seien, womit es sich ja durchaus vertragen würde, daß der, welcher sie formte und einfügte, nicht alles neu gedichtet, sondern manches ältere Stück mit mehr oder weniger freier Umgestaltung verwertet hätte. In dem Einzelkampf des H und in größerem Maßstabe in der Aristie des Diomedes (S. 346) haben wir sichere Beispiele solches Ursprungs schon kennen gelernt.

Denken wir die sechs Gesänge fort, so kommt, da Θ—K ohnehin einer jüngeren Schicht angehören, Λ gleich hinter A zu stehen, eine an sich tadellose Verbindung, die lange als festester Anhalt für die Rekonstruktion eines ursprünglichen Planes gegolten hat. Nur fast zu eng ist der Anschluß, gar zu geraden Weges geht es auf das los, was dem Achill erst Genugtuung verschafft, dann tiefen Schmerz, der ihn schnell zur Umkehr bringt. Was weggefallen ist, sind mit die schönsten Gesänge der Ilias, an Kraft der Erfindung und poetischem Gehalt den etwas ermüdenden Kampfszenen in Λ, N, Ξ, Π, P entschieden überlegen. Indem sie unsere Phantasie beschäftigten, unsere Teilnahme für einen erweiterten Kreis von Personen in Anspruch nahmen, ließen sie doch den Haupthelden nie vergessen. Wiederholt wurde an den Zwist der Könige (B 239. 377), an Achills Fernbleiben (Δ 512. E 788. Z 99. H 230) erinnert. Gerade erst dadurch befestigte sich in uns die Vorstellung, daß der Zorn des Peliden, so schnell er entflammt ist, doch lange anhält. Mit offener Absicht hat der Dichter sich und den Hörern diese Voraussetzung im Bewußtsein gehalten; zugleich hat er sie klug benutzt, um auf der frei gewordenen Bühne Gestalten hervortreten zu lassen, die sonst durch den Vorzug des Peliden im Hintergrunde gehalten worden wären. Den Rahmen, der durch die *μῆνις* gegeben war, hat der Dichter der Gesänge B—H aufs wirksamste zu füllen gewußt. Nicht geschickter hätte er es machen können, wenn er selbst derjenige gewesen wäre, der auf den Einfall gekommen war solchen Rahmen zu schaffen.

Daß es wirklich so hergegangen sei, haben — unabhängig voneinander und mit kleinen Abweichungen — Rothe, Erhardt, Wecklein, Mülder vermutet¹⁹⁾. Je genauer man den Gedanken

¹⁹⁾ Rothe, Jahresber. d. philol. Vereins 43 (1887) S. 292. — Erhardt, Entstehung d. homer. Gedichte (1894) S. 477. — Wecklein, Studien zur Ilias (1905) S. 59. — Mülder, Homer und die altion. Elegie (1906) S. 49 f.

Sapph.-Hil. 275

son
gibt
hier

prüft, desto einleuchtender wird er. Vor allem tritt nun A erst in das rechte Licht, dessen moderne Elemente sei es wegzuschaffen oder wegzudeuten, die Kritik sich vielfach bemüht hat (vgl. S. 304); der Anlaß dazu fällt nun weg. Die μῆνις ist dienendes Glied in einem Plane, der durchaus nicht uralt war, sondern, als er ersonnen wurde, von vornherein den klaren Zweck verfolgte, eine Fülle vorhandenen, zwar innerlich verwandten, doch mannigfaltigen und zum Teil disparaten Stoffes zu einer Einheit zusammenzufassen. Aus dem Sinne des Dichters, der dies vermocht hat, wird es vielleicht noch möglich werden, das Geschlinge von Beziehungen zu entwirren, die von den einleitenden Ereignissen des dritten — nach Ausscheidung des Θ zweiten — Kampftages zu seinem späteren Verlauf hinüberspielen, den Waffentausch und die Patrokli vorbereiten.

In Λ sieht Achill einen Verwundeten von Nestor aus dem Kampfe schaffen und schickt seinen Freund ab, um sich zu erkundigen wer es sei. Patroklos kommt in das Zelt, in dem Nestor und Machaon — das war der Verwundete — sich ausruhen, er will zurückeilen, um Antwort zu bringen. Nestor hält ihn noch fest und ermahnt ihn, er möge den Peliden bitten, daß er ihn am Kampfe teilnehmen lasse und ihm seine Rüstung leihe; dann würden die Feinde ihn für Achill selber halten und vom Kampf ablassen (Λ 799. Diese Begründung wird nachher vergessen; der Dichter will nur den Verlust der Rüstung und damit die ὄπλοποιία vorbereiten). Patroklos eilt jetzt zum Achill, wird aber unterwegs durch den verwundeten Eurypylos aufgehalten und bleibt ohne Not lange bei ihm; erst in Ο (399 ff.) fällt ihm wieder ein, daß er zum Achill müsse, nicht um ihm über jenen Verwundeten Bescheid zu bringen, sondern um ihn nach Nestors Wunsche zum Kampfe zu bewegen. (Niese EHP. 87 hat richtig erkannt, daß der Dichter die Rückkehr des Patroklos zu Achilleus deshalb so lange verzögert, damit inzwischen erst die Wendung im Kampfe eintreten kann, die nachher seiner Bitte Nachdruck verleihen wird.) Endlich Π 2 ist der Bote zurückgekehrt; er bittet den Freund mit Nestors Worten, daß er in die Schlacht eingreife oder wenigstens ihm dies zu tun erlaube und ihm dazu seine Rüstung gebe. Weder von dem Verwundeten, nach dem Achill sich erkundigen wollte, noch überhaupt von seinem Gange sagt Patroklos irgend etwas. Für die Folge aber ist es eben wichtig, daß seine Bitte nicht

36-45 = A
794-803

früher ausgesprochen wird; denn jetzt erst sind die Achäer in so große Bedrängnis gekommen, daß Achill selbst es nicht über sich gewinnt alle Hilfe zu versagen (II 64). Nach mannigfaltigen Schwankungen hat sich der Kampf dahin entwickelt, daß Aias dem Hektor kaum noch standhält und die Anzündung der Schiffe ganz nahe ist, die dann II 112 ff. wirklich erfolgt und den Peliden veranlaßt, Patroklos sogar zur Eile anzutreiben. Aus dieser ganzen Sachlage hat man nun geschlossen, wie dies bei Niese scharfsinnig durchgeführt ist, daß in einen vorher fertigen und glatten Zusammenhang die Ὀπλοποιία, der Waffentausch, die Anforderung Nestors an Patroklos und dessen ganzer Botengang später eingedichtet seien; trotz sorgfältiger Motivierung und Anknüpfung stimme dabei vieles einzelne nicht, weil der Dichter »durch die schon vorhandene Handlung in seiner Freiheit beschränkt« war.

Das ist, von einer geänderten Grundanschauung aus und dadurch in einigen Teilen modifiziert, doch im wesentlichen die Konstruktion, die einst, an Lachmann und Gottfried Hermann anknüpfend, mein Vater in einer eigenen kleinen Schrift aufgestellt hatte²⁰): A und II ihrem Hauptinhalt nach alte und selbständige Stücke, die ein Bearbeiter dadurch zusammenfügte, daß er Nestors Gespräch mit Patroklos durch Achills Auftrag und Nachfrage nach dem Verwundeten veranlaßt werden ließ. Ich vermag solcher Hypothese nicht mehr zuversichtlich beizustimmen. Die Erfindung von Patroklos' Botengang, und die Art wie sie nachher verwertet wird, zeugen ja gewiß nicht von vollendeter Technik. Eine Motivierung wird überall versucht, aber jedesmal nur für den nächst vorliegenden Zweck ergriffen, dann wieder aufgegeben; auch Nestors Hervortreten aus dem Zelte (E 1—26) trägt diesen Charakter. Wir sind immer geneigt, dergleichen der Vergeßlichkeit und Inkonsequenz eines oberflächlichen Redaktors zuzurechnen. Inzwischen haben wir gesehen, daß auch ein wirklicher Dichter es mit der äußeren Wahrscheinlichkeit nicht streng nimmt, wenn er nur irgendwie die Situationen herbeiführt, deren er bedarf (Kap. 4, IV). Der Mangel an Sorgfalt oder an Geschick, der ihm in diesem Falle zugetraut werden müßte, ist im Grunde nicht

²⁰) Eduard Cauer, Über die Urform einiger Rhapsodien der Ilias, 1853.

verschieden von dem, den wir noch heute bei manchem dramatischen Dichter beobachten, wenn er das Kommen oder Gehen einer Person so motiviert, daß man seine Absicht durchmerkt, eine Nachlässigkeit, die Lessing (Hamb. Dram. 45,4) an Voltaire tadelt, die jedoch auch Skakespeare sich erlaubt hat. So könnte für Α und Β Kammer recht haben, der die Verschlingung der Fäden ähnlich wie Niese darlegt, dann aber schließt: »Man gewahrt überall des Dichters eigenste Veranstaltungen, um nach seinem Geiste den Knoten zu schürzen« (Ästhet. Komm.³ 255). Nur die Stellung der Ὀπλοποιία bleibt dunkel: sie wird in Α und Β vorbereitet, und zeigte sich uns doch jünger als die Πρεσβεία (S. 94). Oder sollte die Erwähnung vergeblicher Bitten in Σ (448 f.) mit den Andeutungen in Β (oben S. 507) auf einer Linie stehen und ihrerseits zur Erfindung der Πρεσβεία mit Anlaß gegeben haben? Die scheinbare Ungenauigkeit, die uns früher zu schaffen machte (S. 461 f.), würde dadurch vollends alles Auffallende verlieren. Hier mag weitere Forschung Licht bringen. —

In der Odyssee scheinen die Lieder, in denen Telemach der eigentliche Held ist, eine ablösbare Schicht darzustellen. Sowohl in β wie in ο wird zu diesem Teil der Handlung in einer Weise übergeleitet, die unbestreitbar den Nacharbeiter verrät, der Gegebenes zu vermitteln hatte (s. S. 357. 494). Ein weiteres Zeugnis alter Selbständigkeit glaubte Kirchhoff π 27 ff. zu erkennen, wo Eumäos den aus Pylos Heimgekehrten begrüßt und zuerst zwar der Gefahren gedenkt, denen er auf so kühner Fahrt glücklich entgangen ist, dann aber so spricht, als freue er sich »einfach darüber, daß der Herrensohn endlich einmal wider seine Gewohnheit sich auf dem Lande bei seinem treuen Diener sehen läßt, wo er sonst so selten zu finden war, daß dieser schon die Hoffnung aufgegeben hatte, es überhaupt noch zu erleben« (Od.² 540). Dieser Argumentation, der sich Wilamowitz angeschlossen hat (HU. 89. 402), habe ich schon früher widersprochen²¹); der Dichter hat eben wieder die einzelne Szene mit möglichst wirksamen Zügen ausgestattet, ohne zu fragen, ob und wie sie in den großen Zusammenhang der Handlung hineinpaßten. Es bleibt dabei, daß auch die zweite

21) Noch weiter in kühnen Folgerungen über das allmähliche Herinwachsen der Telemachie geht an dieser Stelle Heinr. Schiller, Beiträge zur Wiederherstellung der Odyssee (Progr. Fürth 1907 und 1908) S. 58.

Hälfte der Odyssee Telemachs Rückkehr von Pylos voraussetzt. Und seine Person ist mit den späteren Ereignissen viel enger verknüpft als mit den früheren: von hier aus muß also der Tatbestand einer sichtbar nachträglichen Einfügung in α und σ erklärt werden. Dieses Verhältnis hat Niese (EHP. 150) völlig verkannt, während sich die Lösung gerade mit Hilfe seiner Theorie ergibt. Wenn es von Athene wenig Klugheit verriet, den Jüngling in dem Augenblick auf Reisen zu schicken, wo sie selbst die Heimkehr seines Vaters herbeizuführen im Begriffe war, so ist es dagegen ein sehr natürlicher Zug sei es der Sage oder irgend einer alten Erfindung, daß der eben erwachsene Sohn nach Kunde von dem verlorenen Vater ausgezogen war in dem Augenblick, als jener zu Hause eintraf. Dies war von jeher, soviel wir sehen können, die in der Odyssee angenommene Situation. Von hier aus hat die Phantasie eines jüngeren Dichters die drei Gesänge geschaffen, die Telemachs Schicksale ausführlich behandeln: sein Auftreten in der Volksversammlung, die Abreise, den Besuch bei Nestor und Menelaos. Dies Gedicht war weder ein selbständiges Epos, noch genau für die Umgebung bestimmt in der es jetzt steht, sondern nahm zu der Odyssee eine ähnliche Stellung ein wie die Bittgesandtschaft oder der Mauerkampf zur Ilias. Man muß sich nur immer gegenwärtig halten, daß die Zeit, in der all diese Bildungen sich vollzogen, keine literarische war. Die Stücke, die sich zur Einheit eines werdenden Epos zusammenschlossen, konnten leicht so beschaffen sein, daß sie mit ihrem Inhalt streckenweise nebeneinander hergingen; denn sie wurden ja nicht an einem Tage, in einer Folge vorgetragen. Erst als man die chronologische Ordnung der Rezitation zur Vorschrift machte und eine abschließende Redaktion unternahm, traten die Widersprüche hervor, die nun, so gut es ging, ausgeglichen werden mußten. Derjenige Bearbeiter, der die Telemachie einfügte, hat zwar manches gemacht worüber wir jetzt lächeln; aber wir sollen nicht vergessen, daß es damals ein bequemes Hantieren mit Papier und Schere nicht gab. Und alle Anerkennung verdient der poetische Sinn, mit dem er nach einer rückdeutenden Erwähnung in β (262) den Besuch der Athene bei Telemach gestaltet hat (s. S. 357). Diese Erwähnung selbst aber braucht uns nicht zu stören noch zu der Forderung zu veranlassen, daß vor β 4 ein Stück der ursprünglichen Dichtung verloren sei; sie ist nicht anders zu beurteilen als so mancher ähnliche Zug, mit

dem ein Dichter, der *in medias res* führen will, sich einen Hintergrund schafft²²).

Die größte Schwierigkeit für eine klare Auseinandersetzung zwischen Telemachie und Odyssee liegt da, wo am bewußtesten der Dichter aus der einen in die andere hinüberdeutet, in λ. Was Antikleia ihrem Sohn über die Zustände daheim berichtet (vgl. S. 323. 409 f.), klingt so, als herrsche auf Ithaka tiefer Frieden. Sie spricht erst von Penelope, dann von Telemach (181 ff.):

καὶ λίην κείνη γε μένει τετληῶτι θυμῷ
σοῖσιν ἐνὶ μεγάροισιν· διζυραὶ δὲ οἱ αἰεὶ
φθίνουσιν νόκτες τε καὶ ἤματα δάκρυ χεούση.
σὸν δ' οὐ πῶ τις ἔχει καλὸν γέρας, ἀλλὰ ἐκηλος

185 Τηλέμαχος τεμένη νέμεται καὶ δαΐτας εἴσας
δαίνυται, ἄς ἐπέοικε δικασπύλον ἄνδρ' ἀλεγύνειν·
πάντες γὰρ καλέουσι. πατήρ δὲ σὸς κτλ.

Daß und warum wir an eine ältere Gestalt der Sage von Odysseus, ohne Freiermord und Freierübermut, wie man sie aus τ zu erschließen gemeint hat, nicht glauben können, ist früher gezeigt worden (S. 473). Die hier vorliegende Schilderung bietet jedenfalls auch keinen Anhalt dafür. Der Besuch im Hades fand ja vor dem Aufenthalt bei Kalypso statt, also in einer Zeit, in der Penelope noch nicht bedrängt war. Denn die Bemühungen der Freier begannen nicht gleich im Jahre nach Trojas Fall, sondern erst drei bis vier Jahre vor der Rückkehr des Odysseus; das erfahren wir aus β 89. τ 452. Der Verfasser der Verse in λ hat danach einen ganz respektablen Versuch gemacht, die Szene mit der Mutter chronologisch in den Gang der Ereignisse einzuordnen. Freilich ist ihm das nur halb gelungen. Denn während er die sieben Jahre bei Kalypso und die erst vierjährige Dauer des Treibens der Freier richtig beachtet zu haben scheint, ist er im ganzen bei den Vorstellungen geblieben, die ihm aus der Haupthandlung des Epos geläufig waren: er macht den Sohn des Odysseus schon zum Erwachsenen und läßt (187 ff.) das trostlose Dasein des Laertes so beschreiben, wie es doch bei Lebzeiten seiner Gattin, der die Beschreibung in den Mund gelegt ist, noch nicht gewesen sein kann. Die Macht der Gewohnheit zeigt sich in dieser Inkonsequenz.

²²) Vgl. zuletzt die in bezug auf das Verhältnis von Σ und I angedeutete Möglichkeit, S. 514.

Und dabei war es doch eine ganz verständige Überlegung (vgl. S. 459 f.), die hier mit der genaueren Beachtung des Zeitverhältnisses zusammenwirkte. Hätte Odysseus die Nachricht über die Not von Frau und Sohn aus dem Hades mitgebracht, sieben Jahre hindurch dieses Bewußtsein getragen, das würde der ganzen Erzählung einen anderen, gewaltsameren Grundton gegeben haben. Und auf diesen mochte der Dichter sein Lied nicht stimmen. Ob er sich freilich dies alles so klar gemacht oder unwillkürlich danach gehandelt hat, wer wollte das entscheiden?

IV. Ältere Vorlagen.

Die Betrachtung hat uns von den Außenwerken mehr und mehr ins Innere geführt, von späten Zusätzen, die ohne Störung für das Ganze wieder abgetrennt werden können, zu solchen Teilen, bei denen zwar die nachträgliche Einfügung oder Zusammenfügung noch erkennbar ist, die aber mit der Umgebung, in die sie nun gebracht waren, schon längere Zeit weiter gelebt und dabei ihrerseits Wirkungen ausgeübt haben, so daß die Schichtungsverhältnisse kein klares Bild geben, sondern mehrere Arten der Zerlegung erwogen werden müssen. Immerhin blieb dies in den bisherigen Beispielen eine mögliche Aufgabe, den ursprünglichen Bestand, die Richtung des Anwachsens, die Stufen der Erweiterung und Bearbeitung deutlich zu sondern. Aber es gibt Fälle, in denen dies nicht nur nicht gelungen ist, sondern der Versuch, indem er scharfsinnig durchgeführt wurde, das erstrebte Ziel als ein an sich unerreichtbares hat erkennen lassen.

Als eines der gesichertsten Ergebnisse der Kritik galt es lange Zeit, daß die Erzählungen in $\alpha \mu$ ursprünglich in dritter Person abgefaßt gewesen seien und dann erst, um sich der Κυκλώπεια anzupassen, in die erste umgesetzt worden seien. Odysseus fällt mehrmals stark aus der Rolle; der Dichter läßt ihn Dinge berichten, die der Held entweder überhaupt nicht wissen kann (wie das Gespräch der Gefährten über die Gabe des Äolos α 34 ff., während dessen Odysseus schläft), oder die er naturgemäß in anderem Ausdruck und in anderer Anordnung gegeben haben würde (wie die Verwandlung der Gefährten α 210 ff., bei der der König nicht zugegen war, und die Begegnung mit Hermes α 275 ff., von dem gar nicht gesagt wird woher Odysseus ihn erkennt). Übrigens fehlt es auch in ι an ähnlichen Anstößen keineswegs. Dahin

gehört der auffallende Wechsel, durch den beim Kikonen-Abenteuer plötzlich einmal die dritte Person eintritt ($\epsilon\mu\acute{\alpha}\chi\omicron\upsilon\tau\omicron$, $\beta\acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron\nu$ 54. 55), weshalb die beiden Verse von Kirchhoff (Od.² 312) u. a. für interpoliert (aus Σ 533 f.) gehalten wurden. Weiter haben wir einen doppelten Wechsel des Subjektes ι 85 ff., bei der Landung im Gebiete der Lotophagen:

85 ἔνθα δ' ἐπ' ἠπείρου βῆμεν καὶ ἀφυσσάμεθ' ὕδαρ·
αἶψα δὲ δεῖπνον ἔλοντο θοῆς παρὰ νηυσὶν ἐταῖροι.
αὐτὰρ ἐπεὶ οἴτιός τ' ἐπασσάμεθ' ἡδὲ ποτῆτος,
ὄῃ τὸτ' ἐγὼν ἐτάρους προΐην κτλ.

»Beim Wasserholen schließt er sich mit ein, das Mahl aber läßt er die Gefährten allein nehmen, dagegen wird er mit satt ($\sigma\acute{\iota}\tau\omicron\iota\omicron$ »ἐπασσάμεθα«): so schrieb im Jahre 1890 Rothe (Wdhl. 162), und meinte ganz konsequent, daß ι dieselbe Umwandlung wie die beiden andern Bücher erfahren haben müsse. Auch die Erzählung des Eumaios in \omicron berichtet (424 ff.) über Vorgänge, von denen er nur die Folgen kennt, die er sich aber — $\acute{\omega}\varsigma$ $\zeta\tau'$ $\acute{\alpha}\omicron\iota\delta\acute{\omicron}\varsigma$ — ausmalt und dem Zuhörer schildert.

Die Kraft der Folgerung, die zuerst Kirchhoff (Od.² 287) aus den für $\chi\mu$ beobachteten Tatsachen gezogen hat, ruht auf zwei Sätzen: daß »der Dichter, der in poetischer Fiktion seine Rolle »einem erzählenden Helden abtrete, verpflichtet sei, den Anforderungen an die Darstellung, welche aus dieser Fiktion sich mit »Notwendigkeit ergeben, Rechnung zu tragen« (Od.² 303), und dem anderen, der nicht ausgesprochen wurde, daß auch ein Dichter der homerischen Zeit schon die Fähigkeit gehabt haben müsse dieser Pflicht zu genügen. Das zweite ist gerade mit bezug auf die hier vorliegende Frage vielfach bestritten worden, zuletzt auch von Wilamowitz, der (HU. S. 123 ff.) sehr einleuchtend auseinandersetzt, wie bei der Verwendung direkter Rede für ganze lange Gedichte notwendigerweise Mißverhältnisse sich ergeben mußten, wenn der vom Dichter einem Erzähler in den Mund gelegte Stoff Elemente enthielt, welche dem als Berichtstatter gewählten Individuum gar nicht bekannt sein konnten. Danach kommt Wilamowitz zu dem Resultat, daß mit einer einzigen Ausnahme alles, was Kirchhoff anstößig findet, »durchaus erträglich oder vielmehr untadelig ist«. Daß der altertümlichen Sprache die Festhaltung wie des Kasus und Modus so der grammatischen Person schwer fiel,

sehen wir mehrfach (P 250. 681; vgl. auch S. 468 f.); und selbst der Meister des vollendeten römischen Stiles konnte schreiben (ad fam. III 41): *M. Cicero Ap. Pulchro, ut spero, censori s. d.* Aber wie steht es mit der einen von Wilamowitz zugestandenen Ausnahme?

Sie betrifft die schon (S. 394 f.) berührten Verse, in denen die Meldung des Rinderfrevels an Helios und das Gespräch zwischen diesem und Zeus enthalten ist. Wenn Aristarch diesen Abschnitt (μ 374—390) athetierte, so hat Kirchhoff ihn zu einem Hauptpfeiler für den Bau seines Beweises gemacht (Od.² 302); und Wilamowitz, der alle übrigen Stützen wegräumt, hält diese eine für feststehend und ausreichend. »Hier gibt es«, so erklärt er (HU. 426), »keine Rettung vor Kirchhoffs bündigen Schlüssen; hier hilft allein die Annahme einer poetischen Vorlage, die nicht den Odysseus reden ließ.« Ihm scheint diese Szene von den anderen, in welchen der Erzählende aus der Rolle fällt, zunächst qualitativ verschieden zu sein, weil »nur hier der Dichter sich veranlaßt fühlt, die Kenntnis des Odysseus durch die dürftige und mit ϵ [79. 88] unvereinbare Bemerkung zu erklären, daß er sie von Kalypso, diese von Hermes hätte.« Dies ist in der Tat wichtig. Die beiden abschließenden Verse μ 389 f.:

ταῦτα δ' ἐγὼν ἤκουσα Καλοψόος ἠρκόμοιο·
ἦ δ' ἔφη Ἑρμείας διακτόρου αὐτῆ ἀκούσαι —

sehen wohl so aus, als wären sie von einem Bearbeiter hinzugefügt, der die Erzählung aus der dritten Person in die erste umsetzte und ein dadurch entstehendes Bedenken im voraus beseitigen wollte. Jedenfalls können sie der vorausgesetzten älteren Form, dem Berichte in dritter Person, nicht mit angehört haben. Wenn sie denn aber doch einmal interpoliert sein sollen, so zwingt uns nichts zu glauben, daß sie gerade von demjenigen interpoliert seien, der den vorhergehenden Anstoß geschaffen hatte. Nehmen wir an, dieser sei ursprünglich vorhanden gewesen, die ganze Erzählung also von vornherein in erster Person gedichtet worden, so läßt sich auch in diesem Falle ein pedantischer Bearbeiter denken, der sich über die Kenntnis des Odysseus von dem Göttergespräch wunderte und dem Dichter zu helfen glaubte, wenn er den seltsamen Umstand erklärte. Und dieser zweiten Möglichkeit werden wir geneigt sein den Vorzug zu geben, wenn wir daran denken, daß vielfach kurze Interpolationen aus dem übertriebenen Eifer entstanden sind, eine

sachliche oder sprachliche Unklarheit, die im Texte vorzuliegen schien, aufzuhellen. Wenn dies anderwärts geschehen ist, ohne daß der Interpolator selbst es gewesen war der durch eine Umgestaltung des Textes die Unklarheit verursacht hatte, so haben wir keinen Grund gerade nur für unseren Fall dies zu behaupten. — Danach bleibt von Kirchhoffs Argumenten nur noch eines übrig: daß der Platz, an welchem das Gespräch der Götter eingeschoben ist, unzweckmäßig gewählt sei. Ohne Zweifel würde der Dichter geschickter verfahren sein, wenn er den Odysseus das Gespräch an der Stelle hätte anbringen lassen, wo er von seinem unheilvollen Schlafe berichten muß. Aber trotz allem, was Kirchhoff (Od.² 296 f.) über diesen Punkt gesagt hat, muß ich Niese (EHP. 183) und Ove Jörgensen (Herm. 39 [1904] S. 376) recht geben, daß dieser letzte Vorwurf eine Erzählung in dritter Person ebenso sehr treffen würde wie die uns vorliegende in erster. Auch der Anstoß, den Gercke (Njb. 7 [1904] S. 98 f.) an dem τῶσιν in Vers 394 nimmt, ist unbegründet; Odysseus sagt nicht ἡμῖν, weil er die sichtbare Prophezeiung, entsprechend der früher gehörten (λ 113 = μ 140), nur auf die Schuldigen bezieht, von deren törichtem Gezänke er obendrein soeben gesprochen hat. Es gibt wirklich keinen anderen Ausweg: Kirchhoffs Ansicht von der Umformung der Bücher α μ, so vortrefflich sie erdacht ist und so fest sie begründet schien, bleibt zwar an sich möglich — doch bewiesen ist sie nicht.

Über dieses so zu sagen defensive Ergebnis ist Ove Jörgensen hinausgegangen mit seiner Untersuchung über »die Götter in τ—μ der Odyssee« (s. oben S. 334). Er glaubte umgekehrt zeigen zu können, daß die Stilisierung für die erste Person auch in α und μ tadellos durchgeführt sei; denn auch hier, wie in τ, vermeide der Dichter bestimmte Götternamen, lasse vielmehr, wo über göttliches Wirken zu berichten ist, den erzählenden Odysseus nur von θεός (α 141. 157. μ 419) oder δαίμων (μ 469. 295) sprechen oder, was im Grunde dasselbe sei, den höchsten der Götter nennen, Zeus, als Vertreter der weltregierenden Macht (μ 343. 445; vgl. 374). Eine feine Beobachtung. Nur bleiben zwei wichtige Ausnahmen: Hermes in α und das Gespräch zwischen Zeus und Helios in μ. Dieses hält Jörgensen für interpoliert, teils aus denselben Gründen, durch die Kirchhoff und Wilamowitz bestimmt worden sind hier ein vom Redaktor eingesetztes Zwischenglied anzunehmen, teils deshalb, weil man sich nicht denken könne, daß ein Dichter, der im

übrigen streng darauf Rücksicht nehme, daß »die unbestimmte »Gottheit für die direkte Rede das Korrektere war, dann auf einmal, ohne jede zwingende Not, einen so ganz widersprechenden »Zug einführen sollte« (Herm. 39 S. 378). Das ist aber kein Beweis, sondern eine Vorwegnahme dessen, was bewiesen werden soll, eine Anwendung des Majoritätsprinzipes, die auch dann ihr Bedenkliches haben würde, wenn der Fall, der überstimmt werden soll, wirklich der einzige wäre. Nun steht aber noch Hermes da, dessen Auftreten in α nicht nur überhaupt die Regel stört, sondern vollends dadurch Anstoß gibt, daß Odysseus es wie etwas Selbstverständliches erwähnt und nicht einmal für nötig hält zu sagen, woran er ihn erkannt habe (oben S. 348. 544). Jörgensen meint die Ausnahme mit der Bemerkung zu rechtfertigen, daß im ganzen Verlauf der Apologe »nur hier das persönliche Auftreten eines »Gottes, nur hier die Rede eines Gottes von der Handlung gefordert« werde (S. 375). Das wäre denn also die einzige Stelle, an der das Stilgefühl des Dichters auf eine ernsthafte Probe gestellt wurde, und da hätte er sie nicht bestanden. Übrigens war die Handlung ja von ihm erfunden; wenn er also mit Bewußtsein ausnahmsweise einen Gott hereinzog, so hinderte ihn nichts, dessen Verkleidung und Erkanntwerden ebenso poetisch darzustellen, wie dies in Ω geschehen ist. Jörgensen weist selbst auf den Unterschied hin (S. 374) und gibt damit doch eigentlich zu, daß der Verfasser des α nicht auf der höchsten Stufe persönlichen Könnens gestanden hat. Die Art, wie er den Götterboten erscheinen läßt, ohne ein Wort der Einführung, kann man doch nur so erklären, daß er hier mit einem überlieferten Motiv arbeitete, dessen volle Bedeutung er nicht mehr empfand, bei dem er deshalb nicht bemerkte, wie es von der Behandlung des Götterwesens, an die er sich sonst gehalten hatte, abwich (vgl. unten S. 526).

Diesen Charakter des Übernommenen und Abgeleiteten trägt nun das ganze Buch α . Es ist nicht das Werk eines großen und originalen Dichters, sondern das eines Nachahmers, dem gute Vorbilder den Mangel an eigener Gestaltungskraft ersetzen mußten: das hat Max Groeger in einem Aufsatz über »die Kirke-Dichtung in der Odyssee« (Philol. 59 [1900] S. 206 ff.) scharfsinnig nachgewiesen. Stellenweise allzu scharfsinnig. Weil die genealogischen Angaben über Kirke denen über Äolos ähnlich sehen (1 ff. 435 ff.), so meint er, das könne nur an einer der beiden Stellen original

sein. Muß es das überhaupt? Daß eine auffallende Übereinstimmung nicht auf gegenseitiger Abhängigkeit zu beruhen braucht, sondern durch Benutzung einer gemeinsamen Vorlage entstanden sein kann, haben wir, Rothe folgend, schon anerkannt (S. 487). So mag auch die in α beobachtete Art, ein neues Abenteuer einzuführen, längst formelhaft gewesen sein, ehe die Erzählung von Kirke oder von Äolos gedichtet wurde. Mit dieser Möglichkeit, die Groeger im Prinzip zugibt (S. 214. 215), müssen wir doch ernsthaft rechnen und dürfen nicht mit zu großer Zuversicht solche Züge, die den Eindruck des Nachgeahmten machen, auf bestimmte Muster innerhalb unsrer Odyssee und Ilias zurückführen. Gerade für manche Wunderlichkeiten des α versagt diese Erklärung entschieden. Über den Ursprung der Form oder Formel, in der 190 f. das Verirrtsein beschrieben wird, habe ich gelegentlich (S. 245, Anm.) eine Vermutung geäußert. Eine andere gibt Richard Heinzel in seiner schönen, aus dem Nachlaß veröffentlichten Studie »Mißverständnisse bei Homer«. Er sieht hier, wie schon andere α 86 und λ 14 getan haben, eine Erinnerung an die langen Tage der hohen Breiten, in denen die Sonne beinahe im Norden aufgeht und untergeht, so daß man nicht, wie bei uns und am Mittelmeer, Osten und Westen nach ihr bestimmen kann (Kleine Schriften [1907] S. 178 f.). Auch für den ungeheuren Hirsch, den Odysseus auf der Insel der Kirke erlegt, für den Schlauch des Äolos, die menschenfressenden Lästrygonen glaubt Heinzel nordische Herkunft zu erkennen. Und soweit jedenfalls hat er recht, daß hier Züge aus den märchenhaften Erzählungen kühner Seefahrer vorliegen, die nur durch lange Überlieferung dem Verfasser des α zugekommen sein können. Dieser aber schaltete mit ihnen nun doch als selbständiger Erzähler, nicht als Redaktor, dessen Kompilation wir in ihre Teile zerlegen könnten. Durch das Ganze geht ein einheitlicher Ton, den Groeger (S. 231) richtig erkannt hat, eine Neigung zum Larmoyanten an Stelle des frischen Humors, der dem Dichter der Κυκλώπεια eigen ist.

Der Vergleich zwischen beiden Partien ist überhaupt lohnend. Wie dem ι die Beziehung des Berichtes auf die Person des Sprechenden besser gelungen ist, so zeigt es auch sonst im Psychologischen größere Kraft zugleich und Feinheit. Aber Spuren der Einarbeitung überlieferten Stoffes entgehen dem schärfer Blickenden auch hier nicht. Dietrich Mülder hat sie aufs genaueste verfolgt

mit einer Untersuchung, deren Wert auch der dankbar anerkennen muß, der das Resultat wesentlich anders formuliert²³). Er selbst glaubt, daß das Ganze ursprünglich eine viel einfachere, rohere Gestalt gehabt habe, in der es weder ein Volk der Kyklopen gab neben dem einen Unhold, noch die Beziehung zu Poseidon, noch den Scherz mit dem Namen Οἰτις. Dieses heitere Element stamme aus einem besonderen Gedicht, in dem eine viel menschlichere Vorstellung von Polyphem herrschte (er kennt den Wein, hat Nachbarn usw.; S. 420). Ein erweiternder Bearbeiter habe das Οἰτις-Gedicht aus fremdem Zusammenhang herübergewonnen und mit dem alten Kyklopmärchen verschmolzen; und das sei kein anderer gewesen als der Schluß-Redaktor der ganzen Odyssee, zugleich der Erfinder des Poseidonzornes (S. 439). — Nehmen wir versuchsweise an, dies alles sei richtig. Dann wäre das Gespräch zwischen Odysseus und dem Kyklopm (252—287) kein altes Stück, sondern erst mit Rücksicht auf das Οἰτις-Gedicht gebildet (S. 423). Die Frage, ob die Fremden Seeräuber seien (253 ff.), fiele weg; Mülder streicht sie ausdrücklich (S. 431), einen so überaus charakteristischen Zug! Polyphems Ansprache an den Widder ist an zwei Stellen mit der Οἰτις-Episode verknüpft, müßte also auch dem alten Gedichte fremd gewesen sein. Und dies wird mit voller Zuversicht gefordert (S. 430): »Die Sentimentalität paßt gar nicht, sie verwirrt auch das Gefühl, indem sie Mitleid für den »Geblendeten erweckt. Das paßt nicht auf den Schrecklichen in »der Höhle, das paßt zu Polyphem, der mehr die Züge eines »harmlosen Hirtentölpels als die des entsetzlichen Menschenfressers »trägt«. Sollen wir dem beistimmen und dieses Prachtstück von Ethopoiie einem unverständigen Redaktor zuschreiben? Sicher, nein. Und doch meldet sich hier etwas Richtiges, wie in so manchen der Beobachtungen, durch die Mülder kleine Inkonssequenzen und Widersprüche in dem Bilde des Kyklopm aufgespürt hat. In der Tat sind es stellenweise gröbere und wildere Züge, die uns daraus anblicken; nur wird es nimmermehr gelingen, Übermalung und Grundlage voneinander zu lösen. Denn, der die

23) Mülder, Das Kyklopmgedicht. Herm. 38 (1903) S. 414 ff. Gegen ihn O. Wilder, Zum Kyklopmgedicht in der Odyssee. Wiener Studien 28 (1906) S. 84 ff., der aber die positiven Gedanken Mülders zu wenig zu erkennen scheint.

frischeren Farben aufgetragen hat, war kein Handwerker, sondern ein Künstler.

Auch dem Künstler, ja ihm erst recht, steht eine gewisse Sorglosigkeit wohl an — die sich hier u. a. darin geäußert hat, daß er es unterließ den Namen Κύκλωψ zu erklären; er setzt die Bekanntschaft mit solcher Fabelgestalt bei seinen Zuhörern voraus. Diese unscheinbare Tatsache liefert zugleich den sichersten Beweis dafür, daß es Kyklopedichte schon lange vor dem unsrigen gegeben hat. Daß wir uns von ihrer Art und ihrem Inhalt eine etwas greifbarere Vorstellung machen können, ist Mülders Verdienst; nur daß darin auch schon Odysseus der Held gewesen sei, scheint mir nicht bewiesen.

So haben wir aufs neue und, wie ich meine, besonders anschaulich das Verhältnis erkannt, das u. a. der Zweikampf in H, die Versuchung des Heeres durch Agamemnon, in der Odyssee die Phäakengeschichten boten (S. 484): eine älteste Vorlage durch die jetzige Darstellung hindurchscheinend, auch hier und da faßbar, doch nicht als Ganzes herzustellen, weil wir, um sie zu erreichen, nicht bloß äußerlich verbundene Bestandteile trennen, sondern eine Dichtung in ihre Elemente auflösen müßten. Ein weiteres Beispiel bietet Mülders Behandlung der Ἐκτορος ἀναίρεσις (Rhein. Mus. 59 [1904] S. 257 ff.), auf die einzugehen ich mir jedoch versage, damit, was wichtiger ist, Raum bleibe die Beziehung zu prüfen, in die er eben diesen Gesang zu einem Stück außerhomerischer Poesie gebracht hat.

V. Πρόσω ἢ ὀπίσω;

Bei Betrachtung der Kulturverhältnisse, der Göttererscheinungen, auch auf sprachlichem Gebiete ist es uns vorgekommen, daß derselbe irgendwie vom Gewöhnlichen abweichende Zug von einigen für altertümlich, von anderen für das Zeugnis einer späten Entwicklungsstufe gehalten wurde²⁴). Fälle dieser Art gibt es natürlich auch in der Kompositionskritik, ja hier zahlreicher und schwieriger zu entscheiden als irgendwo sonst, weil beim Abwägen der gegenseitigen Beziehung zwischen poetischen Motiven oder Stücken der Erzählung immer das ästhetische Moment mit ins Gewicht fällt. Aber die Schwierigkeit darf uns vom Versuch der Lösung nicht

24) Beispiele s. S. 269. 280. 307. 318. 354. 385 f.

abschrecken. Wenn Ἄργῳ πᾶσι μέλουσα (x 70) von Benedictus Niese (EHP. 244 f.) für eine jener improvisierten Erfindungen gehalten wird, mit denen die Sänger ihr Publikum zu fesseln wußten und die zu allmählicher Weiterbildung und Neubildung von Sagen Anlaß gaben, während Wilamowitz (HU. 26. 165) die Erwähnung darauf zurückführt, daß eine bereits bestehende, also im Vergleich zu μ ältere Sage dem Dichter bekannt war, so wäre es ja das bequemste, zu sagen: Die Gelehrten streiten; zu wissen gibt es hier nichts. Aber solche unfruchtbare Skepsis wollen wir denen überlassen, die den Wert einer historischen Wissenschaft nach den festgelegten Resultaten schätzen, anstatt nach den lebendig fortwirkenden Problemen. Wer sich fürchtet zu irren, wird nicht viel Wahrheiten finden. In bezug auf Argo hat sich Niese geirrt, indem er ein an sich berechtigtes Erklärungsprinzip (vgl. oben S. 209. 332. 440) auf einen Fall anwandte, in dem der eine Hinweis so durch eine Reihe ähnlicher bestärkt wird, daß man deutlich — in $\chi\mu$ — die Argonautensage als Hintergrund der Dichtung erkennt.

Unter Umständen könnte es sich fügen, daß jede der beiden entgegengesetzten Ansichten etwas recht hätte: wenn ein in den Zusammenhang der Dichtung nachträglich eingesetztes Stück mit Benutzung einer älteren Vorlage gedichtet ist. Beispiele dieses Verhältnisses boten die Aias-Lieder, im besonderen der große Zweikampf in H (S. 198 f. 498), die $\Delta\acute{\omicron}\varsigma\ \acute{\alpha}\pi\acute{\alpha}\tau\eta$ (S. 346), die $\pi\acute{\epsilon}\tau\rho\alpha$ in B (S. 507), vielleicht auch die $\nu\acute{\iota}\pi\tau\rho\alpha$ in τ (S. 475). Verwickelter gestalten sich die Beziehungen da, wo zwei Bearbeitungen desselben Motivs uns erhalten sind. Denn da wäre es an sich denkbar, daß das innerhalb der Komposition ältere Stück stofflich jünger wäre, gebildet nach einem älteren, das dann aber erst später, mit Benutzung der Nachbildung nun seinerseits umgestaltet, in das Epos eingegangen wäre. Für ein Paar einander ähnlicher Erzählungen in der Odyssee ist dies geradezu behauptet worden.

In dem Aufenthalt bei Kalypso sieht Eduard Meyer eine alte Variante der Hadesfahrt, Wilamowitz eine durch das Kirkeabenteuer angeregte dichterische Neuschöpfung (GA. II § 67 Anm., dazu oben S. 325; HU. I 2). Wer recht habe, unterliegt hier vollends keinem Zweifel. Ed. Meyer selber fügt hinzu: daß der irrende Held bei seiner Rückkehr die Gattin in äußerster Bedrängnis findet, sei schwerlich ein mythischer Zug, sondern ein weitverbreitetes Märchen, das erst später an Odysseus angeknüpft wurde. Dies

letzte stimmt zu der Ansicht, die sich auch uns, bei Betrachtung des τ, ergeben hat. Wie der Hausherr nach zwanzig Jahren, durch Alter und Leiden unkenntlich gemacht, zu den Seinen heimkehrt, eben noch rechtzeitig, um eine neue Vermählung der Frau zu hindern: das war eine oft gehörte und beliebte Geschichte. Um sie auf Odysseus übertragen zu können, erfand ein Dichter die Verwandlung durch Athene (S. 468); damit war für Alter und Unkenntlichkeit gesorgt. Aber nun mußte noch die Zeit der Irrfahrten verlängert werden; denn auch ein wenig kritischer Hörer konnte, wenn er ein Jahr bei Kirke, einen Monat bei Äolos usw. zusammendachte, Anstoß daran nehmen, daß von der Abfahrt von Troja bis zur Heimkehr zehn Jahre vergangen sein sollten. Und die lange Dauer war hier doch von größter Bedeutung. Deshalb wurde die »Verhüllerin« erfunden, die den zu ihr Verschlagenen sieben Jahre festhält. Diese Auffassung des ε, die von Niese (EHP. 185) gegeben, dann von mir in einer Kritik von Wilamowitz' Untersuchungen genauer begründet worden ist (WklPh. 1885 Sp. 522), paßt aufs natürlichste zu dem, was auch Eduard Meyer anerkennt, daß die Erzählung von dem spät und unerkannt heimkehrenden Herrn erst nachträglich auf Odysseus angewendet worden ist. Voraussetzung aber für Nieses Kombination war und ist seine, auch von Wilamowitz vertretene Ansicht, daß Kalypso keine echte Sagensgestalt, sondern von der Phantasie eines Dichters frei erschaffen ist.

Der Beweis hierfür in dem schon zitierten Kapitel der »Homerischen Untersuchungen« beruht zum guten Teil auf einem Vergleich zwischen Kirke und Kalypso. Die Heliostochter, genealogisch und örtlich und nach der Art ihres Wirkens in der Sage befestigt; die Nymphe auf entlegener Insel, nach all diesen Beziehungen ohne Anhalt: »wer den Abstand zwischen Sage und Fiktion nicht zu verstehen vermag, der ermesse ihn an diesem Verhältnis«. So sagt Wilamowitz durchaus richtig. Doch mit unerwarteter Wendung will er auch hier einen Teil seiner eigenen Beweisführung wieder austreichen: Kalypso soll zwar eine Nachbildung von Kirke, aber unser Lied von Kirke (κμ) eine Nachbildung unseres Liedes von Kalypso sein. Das ist die Behauptung, auf die hingedeutet wurde und um derentwillen ich hier auf diese ganze Frage eingegangen bin. Die Gründe, mit denen eine so kühne Konstruktion gestützt werden sollte, scheinen mir noch heute so

hinfällig²⁵⁾ wie vor 24 Jahren (WklPh. 1885 Sp. 517). Einer, auf den Wilamowitz (S. 119—121) besonders starkes Gewicht legte, wirkt geradezu in entgegengesetzter Richtung: in dem Verse μή τί μοι αὐτῶ πῆμα κακὸν βουλευσέμεν ἄλλο (ε179 = x 344) hat das αὐτῶ der Kalypso gegenüber keinen erkennbaren Sinn, während es bei Kirke als Hinweis auf das, was sie den Gefährten des Odysseus angetan hat, vollkommen verständlich ist. Nach erneuter Prüfung aller Umstände kann ich jene an sich unwahrscheinliche Doppelbeziehung von Original und Nachahmung auch hier nicht gelten lassen, sondern muß daran festhalten, daß Kalypso, wie sie der Erfindung nach jünger ist, so auch im Zusammenhang unsrer Odyssee ein späteres Glied als jene.

Das Beispiel zeigt wieder, worauf schon (S. 486 f.) hingewiesen wurde, daß die Vergleichung einzelner Züge oder Szenen ein zweischneidiges Werkzeug der Kritik ist. Zuverlässiger wirkt die gleiche Betrachtungsweise da, wo man ein umfangreicheres Material ins Auge faßt, weil dann durch überwiegende Mehrheit der Fälle ein bestimmtes Verhältnis gesichert werden kann. So hat Albert Gemoll durch sorgfältig gesammelte und scharfsinnig geprüfte Parallelstellen gezeigt, daß die *Δολώνεια* von der Odyssee mehrfach beeinflusst ist, während im übrigen auch die jüngsten Partien der Ilias immer noch älter seien als die Odyssee in ihrem heutigen Bestande²⁶⁾. Allerdings bleiben einige Ausnahmen, die Erklärung verlangen. In drei Fällen sieht sich Gemoll genötigt, weil das Original offenbar auf seiten der Odyssee ist, für die Ilias einen späten Einschub anzunehmen (Υ 235 = ο 254; Ψ 92 nach ω 73 f.; Ψ 813 nach θ 492). Anderwärts ist seine Interpretation anfechtbar. Daß der Dichter von π in den Worten des Eumaios (17 ff.) die des Phönix (1 480 ff.) habe überbieten wollen, scheint mir willkürlich gedeutet; der Gedanke ist in π zwar kräftiger ausgeführt, aber auch klarer.

25) Vielleicht inzwischen auch ihrem Urheber, dem ich nicht dadurch unrecht tun möchte, daß ich — trotz HU. 498 — alles, was er damals geschrieben hat, ihm heute noch zurechne. Aber andre haben seine Gedanken und Gedankengänge, auch Gedankensprünge, übernommen, im vorliegenden Falle, selbständiger als andere, Dietrich Mülder, »Analyse des 12. und 10. Buches der Odyssee«, Philol. 65 (1906) S. 493 ff.

26) Alb. Gemoll, »Das Verhältnis des 10. Buches der Ilias zur Odyssee«, Herm. 45 (1880) S. 357 ff.; »Zur Dolonie« ebd. 48 (1883) S. 308 ff.; »Die Beziehungen zwischen Ilias und Odyssee« ebd. 48 S. 34 ff.

Dasselbe gilt für δ 408 f. neben Δ 362 f.; zumal, wenn wir das in der Überlieferung verdunkelte $\delta\epsilon\upsilon\nu\acute{\omicron}\nu$ wieder einsetzen (oben S. 120), macht die Odysseestelle den Eindruck größerer Ursprünglichkeit. Ist dies aber erst in ein paar Fällen anerkannt²⁷⁾, so kommen wir mit dem Hilfsmittel der Athetese der entsprechenden Iliasverse nicht mehr aus. Vielleicht ist die Möglichkeit, daß ein formelhafter Gedanke an einer Stelle der Odyssee passender verwendet sei als in der Ilias, öfter anzuerkennen, als von Gemoll geschieht, der z. B. Ω 673 = δ 302 so erklärt und für $\tau\alpha\rho\pi\acute{\omega}\mu\epsilon\theta\alpha$ in Ω 636 = ψ 255 das gleiche vermutet, umso glaublicher weil derselbe Vers δ 295 noch einmal vorkommt. Durch das Zusammentreffen von mehr als zwei ähnlichen Stellen wird natürlich die Entscheidung gefördert, weil dann eine zwischen den andern vermitteln kann; Φ 20 f. mit K 483 f., χ 308 f. (= ω 184 f.) und Ψ 62 neben υ 56 f. ψ 344 sind Beispiele hierfür, die Gemoll wohl zu benutzen weiß. Aber dies führt nun zu einer geänderten, grundsätzlichen Fassung der ganzen Aufgabe. Wenn die Odyssee »in ihrem heutigen Bestande« jünger ist als die Ilias, auch als recht junge Teile der Ilias, so bleibt doch zu fragen, ob die Odyssee durch die bereits abgeschlossene Ilias beeinflusst sei oder durch die noch im Fluß befindliche. Wäre das zweite der Fall, so würde es sich damit sehr wohl vertragen, daß das ältere Epos, ehe es endgültig fixiert wurde, auch von dem jüngeren her Einwirkungen erfuhr. Die Stellung des K wäre dann keine ganz einzigartige. Vielmehr hätten wir eine Übergangszeit anzunehmen, in der die letzten Ausläufer des Wachstums der Ilias und das beginnende Wachstum der Odyssee nebeneinander hergingen.

In der Tat glaube ich, daß es so gewesen ist, und werde in dieser Ansicht bestärkt durch das Ergebnis der neuesten, umsich-

27) Weitere Stellen, an denen ich Gemoll nicht beistimmen kann, sind: A 430 $\acute{\alpha}\pi\eta\acute{\rho}\omega\alpha\nu$ neben $\acute{\alpha}\pi\eta\acute{\rho}\omega\alpha$ δ 646; A 460 ff. gegen γ 457 ff. (Opfer des Chryses, des Nestor); A 481 ff. und β 427 ff. (Abfahrt); B 58 = ζ 452; E 214 = π 402; E 688 gegen ν 44; I 440 f. neben δ 818 (die alte Form $\acute{\alpha}\gamma\omicron\rho\acute{\alpha}\omega\nu$ in der Odyssee, in der Ilias die junge Kontraktion $\acute{\alpha}\gamma\omicron\rho\acute{\epsilon}\omega\nu$); A 705 neben ι 42; P 568 neben γ 52; P 695 f. = δ 704 f. (in der Odyssee mindestens ebenso gut passend wie in der Ilias); Σ 363 = υ 46 (ebenso); Σ 440 f. = τ 257 f. (in der Odyssee besser). In bezug auf die $\Delta\omicron\lambda\acute{\omega}\nu\epsilon\iota\alpha$ macht Wilamowitz, während er das Hauptresultat anerkennt, doch einzelne Einwendungen (HU. 44 f. 234).

tigen und eindringenden Untersuchung, die das Verhältnis beider Epen, im besonderen »der Einfluß des Ω auf die Komposition der Odyssee« erfahren hat (Rhein. Mus. 59 [1904] S. 4 ff.). Max Groeger geht dabei von der Beobachtung aus, daß die Handlung des α in ihren Grundzügen der des Ω ähnlich ist: in einer Versammlung der Olympier wird beraten über die Hilfe, die einem vom Unglück Bedrängten gebracht werden soll; eine Gottheit steigt zur Erde hinab, um den Zaghaften zu kühnem Unternehmen zu ermutigen, bei dem sie dann selber ihn geleitet. Und dieser Typus göttlichen Eingreifens wiederholt sich noch mehrmals: Hermes bei Kalypso und auf der Kirkeinsel, Athene in Scheria dem Odysseus den Wegweisend sind Umbildungen der alten Grundform. Ja auch in ν haben wir Ähnliches: Athene erscheint dem Heimgekehrten erst verwandelt, dann sich enthüllend, und bringt ihm Rat und Hilfe. Daß die $\theta\epsilon\omega\nu\ \acute{\alpha}\gamma\omicron\rho\acute{\alpha}$ in Ω mehr Inhalt hat als in α , daß Priamos, wenn er ins Lager der Griechen gehen soll, eher des Schutzes bedarf als Telemach auf einer Reise nach Pylos und Sparta, ist sicher, und dabei die Übereinstimmung zwischen Ω und α so groß, daß Groegers Vermutung einleuchtet, Athenens Besuch auf Ithaka sei dem Gange des Hermes zu Priamos nachgebildet. Auch in bezug auf das Auftreten dieses Gottes in χ möchte ich ihm jetzt, anders als früher, beistimmen, nachdem durch die Untersuchung von Jörgensen ein wichtiges Merkmal hinzugekommen ist, in dem sich innerhalb der Apologe das Eingreifen des Hermes von der sonstigen Mitwirkung der Götter abhebt und zugleich als ein fertig übernommenes Motiv darstellt (s. oben S. 518). In den späteren Teilen der Odyssee sind die Anklänge an Ω doch sehr viel geringer; und wer immer noch auf den einen Ton das Ohr gespannt hält, ist in Gefahr andere zu überhören²⁸⁾. So wird Groeger hier

28) Auch sonst hätte ich hier und da etwas einzuwenden. Daß in Ω mehr innere Übereinstimmung herrscht als in α , ist richtig; aber Groeger dehnt (S. 10) dieses Urteil auf die ganze Reise des Telemach aus, wo es weniger zutrifft. Den zweiten Teil des β stellt er dem α gleich, über den ersten Teil von β und dessen Stellung in der Entwicklungsgeschichte der Odyssee will er sich einer Mutmaßung enthalten (S. 19). Das ist denn aber, gegenüber dem was Kirchhoff hier nachgewiesen hat, eine bedenkliche Lücke der neuen Theorie. Auch daß die Säulenhalle in Ω natürlicher sei als in γ (Groeger S. 15) kann ich nicht zugeben; vgl. oben S. 274.

der künstlerischen Leistung des Dichters — die wir im dritten Kapitel zu würdigen gesucht haben — nicht ganz gerecht und zeichnet von seiner Individualität (S. 34 f.) ein zu wenig günstiges Bild. In der Hauptsache ist doch durch diese Abhandlung unsere Einsicht wesentlich gefördert, ein enger Zusammenhang zwischen Ω und der Odyssee überzeugend nachgewiesen. Aus der Art, wie dieselbe Quelle wiederholt benutzt, das aus ihr Geschöpfte an mehrere Stellen verteilt, den Umständen gemäß immer wieder irgendwie modifiziert wird, ist Groeger geneigt auf eine Einheit des Autors zu schließen. Was er darüber sagt, kommt unserer eignen Auffassung nahe. Wenn sich denn aber die Kunst dieses Dichters darin betätigt, daß er ein fruchtbares Motiv mannigfaltig zu entwickeln und umzugestalten weiß, liegt da nicht der Gedanke nahe, daß es kein äußerlich angeeignetes, sondern ein selbstgeschaffenes Motiv gewesen sei? Die Gemeinsamkeit des Ursprungs würde dann das Ω mit umfassen, das ja von der Hauptmasse der Ilias als etwas Besonderes sich abhebt. Es bliebe doch auch wunderbar, daß der Odysseedichter gerade diesen einen, in der Ilias selber isoliert stehenden Gesang zum Ausgangspunkt einer neuen Produktion genommen hat, wenn hier nicht ein bestimmter, lebendiger Zusammenhang bestanden hätte; nicht gerade eine Einheit der Person, aber eine Gemeinschaft der Schule, der Kunstübung. Damit haben wir, wie zuvor angedeutet, einen neuen Anhalt für die Anschauung, daß die Ilias mit ihren jüngsten Teilen doch in die Periode herabreicht, in der die Odyssee entstanden ist.

Noch tiefer herab führt uns Mülder mit seiner Studie »Homer und die altionische Elegie« (Progr. Hildesheim, 1906). Den militärisch und politisch lehrhaften Charakter der Elegie findet er an mehreren Stellen der Ilias wieder, und zwar so, daß ein Stück solches Inhaltes manchmal inmitten einer Szene steht, aus der seine Gedanken nicht erwachsen sein können, weil sie, genau betrachtet, nicht dazu passen, so daß man umgekehrt annehmen muß, die Szene sei »als Illustration und epischer Rahmen« für eine schon vorhandene Mahnrede gedichtet worden (S. 25). Beispiele sind N 108—123 (Diatribe gegen die μεθημοσύνη), N 237 (συμφορτῆ δ' ἀρετῆ πέλει ἀνδρῶν καὶ μάλα λυγρῶν) in einer Ansprache des als Thoas auftretenden Poseidon an Idomeneus. Mehr taktische Regeln als moralische Anforderungen spricht Nestor aus: die Kämpfenden sollen sich nicht damit aufhalten, daß sie einzeln

Beute machen, sondern die erschlagenen Feinde liegen lassen bis der Kampf beendet ist (Z 68 ff.); der einzelne soll sich nicht, sei es vorstürmend oder zurückweichend, von der Masse trennen (Δ 303 ff.); dies wird leichter durchzusetzen sein, wenn überall die Verwandten zusammenstehen (B 362 f.). Wenn solche Ratschläge dem greisen Nestor in den Mund gelegt sind, der sich sogar, um stärkeren Eindruck zu machen, auf die bewährte Praxis früherer Geschlechter beruft (Δ 307 f.), so ändert dies nichts an der Tatsache, daß es in der Ilias in Wirklichkeit ganz anders gehalten wird. Einzelkampf und Einzelberaubung war die Regel²⁹). Das A beweist auch dadurch seine späte Entstehung, daß es ein Verfahren voraussetzt, wonach die Beute zusammengehalten und dann verteilt wurde (Müller S. 33). Irgendwann muß dies eingeführt worden sein. Daß es nicht mit einem Schlage gelang, würden wir, auch ohne das Zeugnis das in Nestors Warnung liegt, annehmen müssen; und es konnte nur gelingen, wenn gleichzeitig von der zerstreuten Kampfarm zu einer geschlossenen übergegangen wurde, wie Nestor sie empfahl und wie sie Δ 428 ff. beschrieben wird. Auch Γ 8 f. ist es so: schweigend gehen die Scharen der Achäer in den Kampf, ἐν θυμῷ μεμαῶτες ἀλεξέμεν ἀλλήλοισιν. Nicht kühnes Vor- und schnelles Zurückspringen, sondern das Ausharren in Reihe und Glied ist jetzt die Aufgabe. Vor Abschluß der Ilias, das sehen wir, ist die neue Form des Gefechtes durchgedrungen; und eben diese ist es, auf welche sich die Mahnungen bei Tyrtäos beziehen: ὦ νέοι, ἀλλὰ μάχεσθε παρ' ἀλλήλοισι μένοντες (10, 45; ähnlich 11, 11). Ἀλλὰ τις εἶ διαβάς μενέτω ποσὶν ἀμφοτέροισιν στηριχθεὶς ἐπὶ γῆς, χεῖλος ὀδοῦσι δακῶν (11, 21 f.). Τοὺς δὲ παλαιότερους, ὧν οὐκέτι γούνατ' ἐλαφρά, μὴ καταλείποντες φεύγετε τοὺς γεραίους (10, 19 f.). Von der Ilias gehören also nicht nur einzelne Teile, sondern der Plan, der das ganze Gedicht aufgebaut hat — ohne μῆνις ist er ja nicht denkbar³⁰) —, einer Periode an,

29) Das bedarf keines Nachweises. Ich will aber doch dafür, daß die Gefallenen mitten im Gefechte beraubt wurden, ein paar Beispiele hersetzen: Δ 465 f. E 48. 464. 618. Z 28. Λ 410. 334. M 495. N 202. 510. P 83. 60. 125. Vom προμαχίζειν und ἀναχάζεσθαι der einzelnen gibt die zusammenhängende Kampfschilderung, die wir in O gefunden haben, ein anschauliches Bild (oben S. 435 ff.).

30) Wie das Streben, den Achill an Kraft und Schönheit und jeglichem Verdienst allen anderen Helden überzuordnen, an verschiedenen

deren Kampfweise von der des ritterlichen Zeitalters, das einst den Heldengesang erzeugt hatte, wesentlich verschieden war, dagegen mit derjenigen übereinstimmte, die in der ionischen Elegie vorausgesetzt wird.

Ist dies aber so — und durch Mülner scheint es mir unwiderleglich bewiesen — so dürfen wir uns nicht wundern, auch sonst in der Ilias Gedanken zu begegnen die uns in den Vorstellungskreis der Elegie versetzen. Eine Situation, zu der Poseidons Strafrede in N passen würde, findet Mülner bei Kallinos: Μέχρις τεῦ κατάκεισθε; κτλ. Von größter Wichtigkeit aber ist die Beziehung zwischen den Worten, mit denen Priamos den Sohn vom Kampfe zurückzuhalten sucht, und denen, durch die Tyrtäos das Heer zum Kampfe anspricht. Jener schildert in steigender Erregung, wie, wenn Hektor den übermächtigen Feind zu bestehen wage und ihm erliege, auch die Stadt bald fallen werde, wie ihn, den greisen Herrscher, die Hunde zerfleischen werden. Mit grausiger Phantasie malt er das Bild aus (X 74 ff.):

— — — νέφ δέ τε πάντ' ἐπέοικεν
 ἀρηικταμένφ, δεδαιγμένφ δξεί χαλκῶ
 κείσθαι· πάντα δέ καλά θανόντι περ, ὅτι φανήη.
 ἀλλ' ὅτε δὴ πολίον τε κάρη πολίον τε γένειον
 75 αἰδῶ τ' αἰσχύνωσι κύνες κταμένοιο γέροντος,
 τοῦτο δὴ οἴκτιστον πέλεται δειλοῖσι βροτοῖσιν.

Daß er in der Verwirrung etwas sagt, was den Sohn eher vorwärts-treiben müßte — νέφ δέ τε πάντ' ἐπέοικεν ἀρηικταμένφ — dürfen wir dem Geängsteten zu gute halten. Überlegte Ethopoiie ist der Ilias überhaupt und vollends dem X nicht fremd (S. 446. 482). So könnte es des Dichters Absicht gewesen sein, den Seelenzustand des Unglücklichen zu malen, der in der Verzweiflung, da er sieht daß alle Vorstellungen nichts fruchten, zu Motiven greift, die nicht recht passen, die in andrer Lage erdacht und erprobt sind. Irgendwo erdacht und erprobt müssen sie doch sein. Und eine Situation, in der das geschehen sein kann, bietet Tyrtäos (10, 21 ff.):

Stellen hervortritt, hat Müller (S. 24 f.) gut dargetan; auch dies in der ganzen Entwicklung des Heldengesanges wohl etwas Sekundäres, in der Ilias ein Zubehör des für sie grundlegenden Gedankens.

αἰσχρὸν γὰρ δὴ τοῦτο, μετὰ προμάχοισι πεσόντα
 κείσθαι πρόσθε νέων ἄνδρα παλαιότερον,
 ἤδη λευκὸν ἔχοντα κάρη πολιόν τε γένειον,
 θυμὸν ἀποπνεύοντ' ἄλκιμον ἐν κονίῃ,
 25 αἵματόεντ' αἰδοῖα φίλαις ἐν χερσίν ἔχοντα —
 αἰσχρὰ τὰ γ' ὀφθαλμοῖς καὶ νεμεσητόν ἰδεῖν —
 καὶ χροῖα γυμνωθέντα· νέοισι δὲ πάντ' ἐπέοικεν,
 ὄφρ' ἐρατῆς ἤβης ἀγλαὸν ἄνθος ἔχη·
 ἀνδράσι μὲν θηητὸς ἰδεῖν, ἐρατὸς δὲ γυναιξίν,
 30 ζῶδς ἐών, καλὸς δ' ἐν προμάχοισι πεσών.

Also wäre die Elegie des Tyrtäos eine Quelle für Homer gewesen? Müller hat diese Folgerung gezogen, Carl Rothe bekämpft sie mit Lebhaftigkeit, ja mit Entrüstung³¹⁾. Dasselbe wird vollends jeder tun, der für die Hypothese von Eduard Schwartz gewonnen ist, daß die Gedichte des »Tyrtäos« in Athen zur Zeit des peloponnesischen Krieges entstanden und einem Spartiaten nur in den Mund gelegt seien. In der Tat zeigen sie, zumal mit denen Solons verglichen, einen auffallenden Mangel an bestimmtem historischem Hintergrund, so daß die Vermutung, das Ganze sei nur eine Fiktion, wohl nahe gelegt wird. Daß bei einer solchen auch alter Bestand ionischer Poesie verwertet sei, würde man doch annehmen müssen. Und nun hat Wilamowitz, von einer Darstellung der historischen Verhältnisse im 7. Jahrhundert ausgehend, alles, was unter Tyrtäos' Namen überliefert ist, mit scharfem zugleich und empfänglichem Blicke durchmustert, und erkennt: daß darin zwar vielfache Erweiterung und Nachdichtung, ähnlich wie bei Theognis, aber auch ein älterer Kern enthalten ist, und daß dieser zu der politischen und militärischen Lage Spartas um 650 aufs beste paßt³²⁾. »Die Philologie stellt her, indem sie zu zerstören scheint«, sagt Wilamowitz mit Recht. In folgerichtiger Durchführung der von Schwartz begonnenen kritischen Betrachtung wird Tyrtäos erst eine recht greifbare Gestalt, der Dorer, der spartanische Krieger zum Kampfe

31) Jahresber. d. philol. Vereins in Berlin, 33 (1907) S. 294 ff.; vgl. oben S. 489.

32) Ed. Schwartz, Tyrtäos. Hermes 34 (1899) S. 428 ff. — Wilamowitz in den Untersuchungen über »die Textgeschichte der griechischen Lyriker« (Abhandlungen der Göttinger Gesellsch. der Wiss., philol.-hist., N. F. IV Nr. 3, 1900) S. 97 ff.

gegen die abgefallenen Messenier führte und sich für die Lieder, mit denen er sie ermunterte, der Formen ionischer Dichtung bediente.

Zu den echten Stücken rechnet allerdings Wilamowitz gerade die Elegie (Τεθνάμεναι γὰρ καλόν), die mit X in Vergleichung steht, nicht; dagegen in einer anderen (Ἄλλ' Ἡρακλῆος γὰρ ἀνικίτου γένος ἐστέ, bei Bergk 41) findet er unter anderen Merkmalen des Alters auch eins, das durch eine innere Beziehung zu Homer wichtig ist. Eine Stelle scheint den Gebrauch des mykenischen Schildes, wie Aias ihn führte, vorauszusetzen — deutlich 24: ἀσπίδος εὐρείης γαστρὶ καλυψάμενος —, während freilich gleich darauf (31 ff.) die geschlossene Stellung der Phalanx beschrieben wird, die im Zusammenhang mit der späteren Bewaffnung aufkam. Wir haben also hier innerhalb des einen Gedichtes dieselbe Mischung verschiedener, zeitlich getrennter Kampfarten, die im großen die Ilias zeigt, und die dort für Mülder ein Hauptanlaß gewesen ist, von Homer zur altionischen Elegie eine Brücke zu schlagen. Auch der Wortlaut bei Tyrtäos (καὶ πόδα παρ ποδὶ θεῖς καὶ ἐπ' ἀσπίδος ἀσπίδ' ἐρείσας, ἐν δὲ λόφον τε λόφῳ καὶ κυνέην κυνέῃ) erinnert an eine bekannte homerische Schilderung (II 242 ff.). Wilamowitz nimmt an (S. 144), der dorische Anführer habe — um 650 — sein Gedicht »noch unter den Sitten der [mykenischen] Bewaffnung verfaßt, die in Athen schon im 8. Jahrhundert überwunden war«. Das glaube ich doch nicht; dazu ist die Hindeutung auf den Turmschild gar zu vereinzelt, die Beschreibung modernerer Ausrüstung und Aufstellung zu sehr überwiegend. Wahrscheinlich deshalb, daß Tyrtäos diese Beschreibung aus der Sitte der eignen Zeit geschöpft, jenen altertümlichen Zug von seinen poetischen Vorbildern übernommen hat. Solche muß er doch gehabt haben; die Dichtweise der ionischen Elegie muß längst ausgebildet und befestigt gewesen sein, ehe ein Dorer im Peloponnes sie anwenden konnte. Daß dadurch der Ursprung dieser Dichtungsgattung weiter hinauf gerückt wird, hebt auch Wilamowitz hervor (S. 147). Um so weniger darf es befremden, wenn wir ein Stück ionischer Elegie, das Lykurg in der Leokratea dem Tyrtäos zuschreibt, mit einem Gesange der Ilias in der Absicht vergleichen, nur aus der Art der gegenseitigen Beziehungen das Altersverhältnis zu bestimmen.

Rothe meint, die Übereinstimmungen im Wortlaut sprächen bei genauer Prüfung eher für Abhängigkeit auf seiten der Elegie:

der dort häßlich vergrößerte und dabei ganz individuelle Zug, daß der Tote αἵματόεντ' αἰδοῖα in Händen hält; die durch das Metrum notwendig gewordene Zerstörung des schönen und natürlichen Gleichklanges πολίων τε κάρη πολίων τε γένειον (X 74); der harte Wechsel des Numerus in νέοισι und dem was von ἔχῃ an folgt (Tyrt. 27 ff.). Was den ersten Punkt betrifft, so ist gerade das Individuelle dieses Zuges ein Zeichen von Selbständigkeit; daß darin zugleich etwas sehr Altertümliches liegt, ein Versuch, die Seele des Toten, die als Erinys Rache üben könnte, zu schwächen und dabei zu täuschen, als habe er selber die Verstümmelung vollzogen, scheint aus Bemerkungen von Weicker (Der Seelenvogel, S. 3) hervorzugehen. Ob die Wiederholung desselben Attributes oder der Wechsel λευκόν—πολιόν schöner und echter sei, ist Sache subjektiven Empfindens. Der Plural νέοισι endlich stört in der Tat etwas. Aber das beweist nichts für eine Entlehnung aus dem X. Dort steht ja der Singular, und diesen hätte der Verfasser der Elegie ohne Schwierigkeit beibehalten können: νέφ δέ τε πάντ' ἐπέοικεν. Wenn er also überhaupt nachgeahmt hat, so ist wohl nicht die Homerstelle das Original gewesen.

Damit ist eine Möglichkeit berührt, die vielleicht auch hier der Wahrheit näher kommt. Beide Dichter hätten ein gemeinsames Vorbild gehabt, der Verfasser des X hätte den Wortlaut etwas geschickter benutzt, Tyrtäos wäre dem Sinn treuer geblieben; die Verwendung, die er dem Hauptgedanken gegeben hat, entspräche dem Zusammenhang, aus dem dieser anderswo erwachsen war, besser, als die Umgebung in die Homer ihn gebracht hat. Ob man aber so das Verhältnis fassen will oder direkte Entlehnung — in X, aus der Elegie — annehmen, macht für das Endergebnis diesmal keinen großen Unterschied. Bestehen bleibt, was sich aus der Untersuchung von Mülder und aus der älteren von Wilamowitz unausweichlich ergeben hat: fast mit Augen sehen wir, wie die Ilias noch wird in einer Zeit, in der schon die Elegie wurde.

Ein wichtiges Resultat, das uns noch zu denken geben soll. Nicht ohne weiteres läßt es sich in die herrschenden Vorstellungen einordnen; ja es kann verlangen, daß diese Vorstellungen von ihm aus neu geordnet werden. Daß der in ihrem Hauptbestande geschlossenen Ilias immer noch neue Glieder hinzugewachsen sind, die nun als »Interpolationen« empfunden werden, wußten wir

wohl. Von dieser Art sind, in kleinstem Maßstabe, die Verse Ω 614—617, die das Felsenbild einer weinenden Frau am Sipylos-Berge beschreiben, oder, in etwas größerem Umfang, die Abschnitte in II und P, die Panthoos' Sohn Euphorbos, den Heldenjüngling, einführen, wie er zum Falle des Patroklos mitwirkt und gleich darauf selber dem Speere des Menelaos erliegt. Robert hat glücklich vermutet, daß die Panthoiden ein historisches Fürstengeschlecht waren, dessen Ruhm der Sänger zum Dank für freundliche Aufnahme, ähnlich wie den der Antenoriden, dadurch verherrlichen wollte, daß er von den Vorfahren Großes erzählte (Stud. z. II. 392. 387). Das war dieselbe Rücksichtnahme auf einen vermuteten — oder gar ausgesprochenen? — Wunsch der Zuhörer, wie sie Radloff bei den Karakirgisen erlebt hat³³). Idomeneus und die Kreter waren nicht mit vor Ilios; erst nachträglich sind sie in diesen Sagenkreis und in die Handlung unseres Epos eingefügt worden (vgl. oben S. 196). Dazu stimmt es denn gut, daß jene der Elegie verwandten kriegerischen Mahnreden sich besonders reichlich im N finden, das man nicht mit Unrecht eine Aristie des Idomeneus genannt hat³⁴). Aber in der *Ἐκτοπος ἀναίρεσις* haben wir ein Kernstück, wenn auch wohl nicht der troischen Sage, doch der Ilias, wie sie sich auf deren Grunde gebildet hat; und in diesem Stücke tritt neben ionischer Bewaffnung (oben S. 272) nun auch ein Gedankenelement hervor, das in einer für nachhomerisch geltenden Dichtung sei es einen älteren Seitenzweig oder gar seinen Ursprung hat.

Von solcher Erkenntnis ist immer noch ein weiter Weg bis zu der Ansicht, die Michel Bréal in einem etwas allzu phantasiereichen

33) Radloff (in dem oben S. 433 zitierten Werke) S. xiv berichtet: in der Schilderung der Kämpfe, die er zu hören bekam, sei Manas durchweg als Freund des Weißen Zaren (des russischen Kaisers) dargestellt worden. »Der Zar greift überall in den Gang der Ereignisse als handelnde Persönlichkeit ein. Diese Einflechtung des Zaren ist nur durch »meine Anwesenheit veranlaßt; der Sänger meinte, der russische Beamte »könnte es übel nehmen, daß Manas auch die Russen besiegt habe, und »sorgte also für eine für mich angenehme Abänderung.«

34) Etwas anders urteilt Mülder S. 15, der auch hier nicht eine Erweiterung, sondern ein Stück in dem Plane des einen und eigentlichen Dichters der Ilias zu sehen glaubt. Nach dem, was für K, I, Θ , Ω klar zutage liegt (oben S. 504 ff.), kann ich mich dieser Auffassung nicht anschließen.

Buche³⁵) vertritt: noch im Anfang des 6. Jahrhunderts, kurz vor Peisistratos, habe die Ilias ihre letzten Erweiterungen erfahren; geschaffen aber sei sie — *l'ensemble des oeuvres placées sous le nom d'Homère* — frühestens im Beginn des 7. Jahrhunderts, ja vielleicht erst zur Zeit des Alyattes oder Krösos. Eine längere Dauer mündlicher Überlieferung könne man für ein so umfangreiches und dabei im wesentlichen gut erhaltenes Werk nicht annehmen. Maurice Croiset hat dem lebhaft widersprochen und als untere Grenze sogar für das jüngere der beiden Epen die Mitte des 8. Jahrhunderts v. Chr. nachzuweisen gesucht³⁶). Die Argumente, deren er sich bedient — das Fehlen gewisser sittlicher und religiöser Anschauungen in der Odyssee, Beziehungen auf sie wie auf die Ilias bei Archilochos, Alkman, Alkäos — haben ihr Gewicht, obwohl die genannten Dichter an Homer erinnern und ihn zitieren konnten, auch wenn seine Werke noch nicht den letzten Abschluß erreicht hatten. Andererseits enthalten doch auch Bréals Ansätze etwas Wahres. Eine Einigung wird dadurch erschwert, daß man denselben Namen in ganz verschiedenem Sinne gebraucht. »Homers Werke« sind unsere Ilias und unsere Odyssee; »homerische Poesie« aber war schon die, welche den homerischen Stil geschaffen hat, zu einer Zeit da die Äoler noch in Thessalien wohnten und den Olymp vor Augen hatten. Über Jahrhunderte erstreckt sich die Entwicklung, aus der ein Niederschlag zuletzt festgelegt wurde. Weder die Ilias, die wir lesen, noch auch wohl ein in der Anlage ihr ähnliches Werk hat je bestanden ohne den Gegensatz der beiden Fürsten, Achill und Agamemnon; Lieder aber, in denen jeder von ihnen für sich einst verherrlicht wurde, muß es vorher gegeben haben (oben S. 242. 244). Denn der Plan, sie durch die *μῆνις* zusammenzufassen, ist jung. Wie er entstanden sein mag, darüber hat Croiset (p. 644), Gedanken von Paul Girard frei verwertend, mit feinem Sinn und psychologischem Verständnis eine Reihe von Vermutungen aufgestellt. Bréal dagegen hält von jenen frühen Zeiten poetischen Schaffens die Betrachtung mit Bewußtsein fern (p. 85). Er weiß zwar, daß die Ilias einen kollektiven Charakter trägt,

35) Bréal, *Pour mieux connaître Homère* (Paris, Hachette, 1906), p. 63. 84. 36 s.

36) Croiset, *La Question homérique au début du XX. siècle*. *Rev. des deux mondes* 41 (1907) p. 605 s.

daß in sie auch altertümliche Stücke eingegangen sind (p. 46. 48); das aber was ihn beschäftigt, die Ilias, die zu verstehen er seinen Lesern helfen will, deren Alter er feststellen zu können meint, ist eben das Sammelwerk selbst, die grundlegende Tat einer bedeutenden Dichterkraft. Daß bei ungleicher Fragestellung die Antworten nicht übereinstimmend ausfallen, ist natürlich. Und das gilt nicht nur für die Meinungsverschiedenheit der beiden französischen Gelehrten. Die Wissenschaft aber muß nach allen Richtungen und von allen gegebenen Punkten aus weiter zu dringen suchen.
