

Universitätsbibliothek Wuppertal

Grundfragen der Homerkritik

Cauer, Paul

Leipzig, 1923

1. Die logische Perspektive

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:468-1-5305](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:468-1-5305)

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, in der Regel auch verschiedenen Zeiten zugewiesen werden. Bei solchem Verfahren geht man von einer doppelten, meist stillschweigenden Annahme aus: einmal, daß auch in Werken der Poesie Klarheit und Konsequenz des Denkens naturgemäß herrschen, und sodann, daß die epischen Dichter schon der ältesten Zeiten über dasjenige Maß dieser Eigenschaften verfügt haben, das man bei einem modernen Schriftsteller zu erwarten berechtigt ist. Die Grundanschauungen von Lachmann und Kirchhoff hatten auch mir lange Zeit als durchaus richtig gegolten. Allmählich aber sind mir, nun schon vor Jahrzehnten, 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 altepischen Redeweise und Denkart und ihrer Vergleichung mit den Denkgewohnheiten literarisch reiferer Zeiten ausgingen, auch durch verwandte Erscheinungen auf anderen Gebieten Anregung erhielten. Denselben inneren Wandel haben viele durchgemacht, wobei doch die Wege im einzelnen mehrfach auseinandergingen, auch nicht von allen gleich umsichtig oder gleich entschlossen beschritten wurden. Sorgsame Beobachtung, ruhige Besinnung auf die Möglichkeiten der Erklärung ist nach wie vor geboten.

I.

Horaz klagte darüber, daß die Menschen sich in einer Dichtung Willkürlichkeiten gefallen lassen, an denen sie in einem Gemälde schweren Anstoß nehmen würden. Im Grunde ist das doch ganz natürlich. Wir wollen die den Sinnen wahrnehmbaren Verhältnisse der bildenden Kunst

als Anhalt benutzen, um die nur dem Verstande zugänglichen der redenden zu begreifen.

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 Sinn 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, die Kathedrale in Tournay. Ein französischer Schriftsteller, G. Sortais, der auf die deutsche Schule in der Homerforschung, wie er mit kühner Zusammenfassung sagt, nicht gut zu sprechen ist, vergleicht 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 ist (Ilios et Iliade [Paris 1892] p. 92). Alles historisch 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 das Unorganische der Zusammenstellung gar zu stark wird, wie an der Porta Nigra in Trier, oder wo man die Willkür durchfühlt, wenn ein als Versammlungsraum einer gelehrten Körperschaft gedachter griechischer Tempel zur Aufnahme eines Museums — der Berliner Nationalgalerie — umprojektiert werden mußte. Plastik und Malerei sind anders gestellt. Daß mehrere Maler an einem Bilde arbeiten, wie es der Königsleutnant den Frankfurtern zumutete, wird, außer wo ein Meister seinen Schülern half, 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 in einem Werke eines einzigen mehrere Hände unterscheiden, als vielleicht der Künstler unterbrochen worden war oder Studien und Entwürfe zu

sammengefaßt hat, die getrennt entstanden waren und in ihrer endlichen Vereinigung noch nicht alle Spuren ungleicher Voraussetzungen abgestreift haben.

b. In Köln liegen durch wenige Straßen getrennt, so daß man sie leicht unmittelbar hintereinander vor Augen bekommt, die Kirchen St. Ursula und St. Kunibert: bei der einen auf den ersten Blick erkennbar, daß ein Seitenschiff nachträglich angebaut ist, die andere ein in sich geschlossenes Werk in den Formen eines gemischten Stiles. Die Elemente in Gedanken zu sondern ist schon keine ganz einfache Aufgabe und erfordert eine gewisse Vertrautheit mit der Bauweise der beiden Perioden, zwischen denen wir uns hier im Übergange befinden. Was vor uns steht, ist doch eine künstlerische Schöpfung. — Sehen wir moderne Villen an, 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. Jede einzelne ist möglicherweise etwas in sich Vollendetes, klar durchdacht und fein ausgeführt, stilgerecht — und doch stilwidrig; denn ein organisches Gebilde ist von der Umgebung, aus der es erwachsen war, losgerissen und in eine ihm fremdartige übertragen.

Noch mehr ins Innere werden wir geführt, wenn wir analoge Vorgänge im Bereiche der abbildenden Künste aufsuchen. Jeder bemüht sich da zunächst, 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. Manchmal werden zufällig entstandene Besonderheiten mit großer Treue bewahrt und weitergegeben. 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 Passionsspielles 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 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 verband¹⁾. Zu derselben Ansicht gelangten auf eigne Hand Sieveking und Buschor und entwickelten sie im Zusammenhang einer Studie über die Niobiden, wo sie in einer Anmerkung noch ihrer Freude darüber Ausdruck geben konnten, daß sie mit den Resultaten der »trefflichen Abhandlung von Aubert« völlig übereinstimmten²⁾. Es kann mir nicht beikommen, in einer Frage, die von den Fachmännern so verschieden beantwortet wird, ein Urteil fällen zu wollen. Die Aubertsche Hypothese hat aber grundsätzlich etwas Einleuchtendes und bietet jedenfalls ein gutes Beispiel für die 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 Löschcke 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 oder bei einer anderen, mit vollem Bewußtsein einen Widerspruch zuläßt?

1) Andreas Aubert, Der Dornauszieher auf dem Kapitol und die Kunstarchäologie. Zeitschr. für bildende Kunst, 1901. 2) Joh. Sieveking und Ernst Buschor, »Niobiden«. Münchener Jahresbericht der bildenden Kunst VII (1912) S. 111 ff; über den Dornauszieher S. 129/31. Dort ist auch eine im Britischen Museum befindliche Marmorkopie des hellenistischen Originals abgebildet, auf das die kapitolinische Figur zurückgeht, so daß man deutlich sehen kann, in welchem Sinne deren Meister seine Vorlage verändert hat.

Eckermann erzählt, Goethe habe ihm einmal eine Landschaft von Rubens vorgelegt und ihn zunächst aufgefordert zu sagen, was er auf dem Bilde sehe (Bd. III, 18. April 1827). 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 hineinfalle. »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 unter- »worfen 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 Düsseldorf-Freunden, denen ich eine aus Florenz mitgebrachte Photographie des Bildes zeigte (*Il ritorno dei campi*, in Palazzo Pitti), sogleich eingewendet: da habe Rubens ältere Studien in einer etwas leichten Weise komponiert. Als ich aber weiter fragte, ob es nicht auch 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 haben³⁾. 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 umgekehrt. 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 darüber hinaus die strenge Naturwahrheit auch dem Streben nach 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

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

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 entsprach⁴⁾. 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 sich ihm am deutlichsten eingeprägt hatte; die einzelnen Teile zueinander in richtige Beziehung zu bringen hat er noch nicht verstanden. So gibt es alte Zeichnungen und Kupferstiche, auf denen 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 mit geschichtlichem Sinne zu sehen vermag, wird sich freuen, wie die Lust 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 noch die früheste.

II.

Vier Wege haben wir erkannt, auf denen Anstöße und innere Widersprüche in ein Kunstwerk hineinkommen können: durch Zusammenwirken verschiedener Zeiten oder Hände, durch Übernahme und Weiterbenutzung fertiger Formen und Ausdrucksweisen, durch bewußte Abweichung um einer Wirkung willen, durch unvollkommene Beherrschung der Kunstmittel. 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.

⁴⁾ Vgl. Emanuel Löwy, *Lysipp und seine Stellung in der griechischen Plastik* (1891) S. 19 ff.

Beispiele ihrer Verletzung, die ich hier beibringe, sind nicht neu, sondern zum großen Teil schon von anderen beobachtet worden⁵⁾.

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. Herodot wußte (I 140), ὡς οὐ πρότερον θάπτεται ἀνδρὸς Πέρσῃ οὐ νέκυς πρὶν ἢ ὑπ' ὀρνίθου 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 διαφορεύμενον ἢ κου ἐν γῇ τῇ Ἀθηναίων ἢ ἐν τῇ Λακεδαιμονίων (VII 10 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 machen⁶⁾, 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, 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

5) Um nachher nicht im einzelnen zitieren zu müssen, nenne ich hier die Hauptfundstätten: E. Buchholz, *Vindiciae carminum Homericorum* I (1885) § 240f. — 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. 15f. 22f. — In größerem Zusammenhang hat Alfred Gercke »die Analyse als Grundlage der höheren Kritik« behandelt *NJb.* 7 (1901) 1 ff., 81 ff., 185 ff., unter Benutzung reichen Materiales und im einzelnen vielfach mit richtigem Urteil; woran es liegt, daß ihm im ganzen doch kein rechter Fortschritt gelungen ist, suchte ich *JbA.* 112 (1902) S. 46 ff. kurz zu zeigen. 6) Aristoteles' Urteil über die Demokratie. *Fleckeisens Jahrb.* 145 (1892) S. 590f.

höher entwickelt die Literatur zu seiner Zeit bereits ist. Wo sich dann doch Abweichungen von der Regel finden, sind sie Zeichen individueller Schwäche oder gelegentlicher Unachtsamkeit. Bekannt ist der Esel des Sancho Pansa, über dessen Verschwinden und Wiederauftauchen Cervantes selber im Vorwort zum zweiten Bande gescherzt hat. Dafür mag auch noch ein römischer Vertreter, Livius, genannt werden, der z. B., als er die Stimmung des Senats 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. Der Durchführung eben dieses Gedankens für Sophokles ist das Buch des früh verstorbenen Tycho von Wilamowitz gewidmet, das in dieser Richtung vielleicht etwas weit geht, jedenfalls aber von der Fruchtbarkeit der ganzen Betrachtungsweise eine reiche Anschauung gibt⁷⁾.

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 Traumpforte 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

7) Tycho v. Wilamowitz-Moellendorff, Die dramatische Technik des Sophokles. Aus dem Nachlaß herausgeg. von Ernst Kapp. Mit einem Beitrag von Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff. (Philol. Untersuchungen 22) 1917.

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 Romane 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 (520f.): *tum me confectum curis somnoque gravatum infelix habuit thalamus*, so ist auch diese Vorstellung, die 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 er 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 Widerspruch 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 einemal 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 etwas Nennenswertes unternommen wird. Der jugendliche Dichter wollte einfach einen wirksamen Szenenschluß haben und ließ sich durch die Sorge, daß man ihn beim Wort nehmen werde, nicht stören. — 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 Inkonsistenz 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 Standpunkt 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) 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 weiler durch den Stoff, den er sich gewählt hatte, gebunden war. Odoardos furchtbarer Entschluß gibt dem Erklärer ein Rätsel auf; 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.

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. 385). Bemerkenswert ist, daß er 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 hingewiesen (Fleckeisens Jahrb. 141 [1890] S. 63) und es damit erklärt, daß der trojanische Held auch hierin nach dem Muster des Odysseus verfahren muß, der seinerseits (κ 535. λ 48) zu sehr bestimmtem Zwecke der Waffe bedarf. Dem widersprach Norden: Vergil habe hier nicht bloß Homers νέκυια, sondern auch eine κατάβασις Ἡρακλέους als Vorbild gehabt, in der vorgekommen sei, daß der Held gegen die Gorgo das Schwert zückt und von Hermes belehrt wird, ὅτι κενὸν εἶδωλόν ἐστιν (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.

In der aufmerksamen Betrachtung, die sich der positiven Seite von Vergils Tätigkeit, dem künstlerischen Verarbeiten und sinnvollen Umgestalten, zugewendet hat, liegt der Fortschritt, den die Arbeiten von Heinze und Norden bezeichnen. 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 1 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. Daß im ganzen Vergils sechstes Buch eine durchdachtere und geschlossenere Komposition ist als das elfte der Odyssee, hatte man auch wohl früher nicht verkannt. Aber wenn Heinze, um Vergils Überlegenheit in der Anlage von Kampfszenen — »reife Künstlerarbeit neben kindlichem Versuch« — darzutun, das Θ der Ilias zugrunde legt, so hat er sich diesmal die Arbeit etwas leicht gemacht; die $\tauειχομαχία$ 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 $\Deltaολύνεια$, 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, gerade wenn dieser von dem kritischen Bemühen um Verständnis ausging, 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 von dem, was wir lesen, manches durch Änderung des Planes erst während der Arbeit so geworden sei. 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 Ge-

schichtswerkes — 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 die 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 das Problem — auch nach Entdeckung des »Urfaust« (1887) ist es ein solches — die Wendung bekommt, 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 Schlafe 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. 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 Frage⁸⁾ 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 nachträg-

8) Über die Entstehungszeit des herodotischen Geschichtswerkes ² (1878) S. 8 f.

lich, 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 hat⁹⁾. 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, 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 σελήνην γὰρ ἄγουσιν τὸν ἐνιαυτόν, den Rühl, Lipsius, van Herwerden als fremdartig erkannt haben, nicht zur Zeit als die Schrift verfaßt wurde, irgendeinem 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 drakontische 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 sachlichen 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 in Otto Seeck einen entschlossenen und beredten Fürsprecher gefunden¹⁰⁾.

Aber wenden wir von der unvollkommenen Arbeit eines Schülers den Blick 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

9) Bruhn, Eine neue Auffassung der Antigone. NJb. 1 (1898) S. 248 ff. Dazu Einleitung seiner Ausgabe (1904) S. 34 ff. (2. Aufl. 1913, S. 37 ff.).

10) Ulrich Wilcken, »Zur Drakontischen Verfassung«, im »Apophoreton« 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«.

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 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 aufgeboten 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, die doch auch Gomperz zu würdigen bereit scheint (S. 371), ist jetzt durch Wilamowitz' Untersuchungen über Platons Leben und Werke (1919) aufs willkommenste vertieft und bereichert worden. Nur dessen wollen wir eingedenk sein — und vielleicht hat solcher an sich berechtigten Warnung Gomperz bloß einen etwas übertriebenen Ausdruck gegeben —, daß hier weniger noch als auf anderen Gebieten die Einzelheiten eines Hypothesengebäudes wie Ergebnisse exakter Forschung oder gar wie Tatsachen verwertet werden dürfen. Allzu verschlungen sind die Zusammenhänge der Gedankenwelt, die einen schaffenden Geist erfüllt und bewegt, allzu mannigfaltig auch, im Großen wie im Kleinen, die Möglichkeiten der Ablenkung aus einer zunächst eingeschlagenen Bahn.

Nachdem wir durch Analogien der bildenden Kunst und dann an literarischen Beispielen vier Arten kennengelernt haben, wie Unebenheiten 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 — Erklärung aus äußerlich eingreifender Tätigkeit — ausgebaut, die drei anderen kaum beachtet. Wo es unternommen wurde — z. B. von Kirchhoff für α und σ , von Kayser für H und Θ , von Peppmüller für Ω ¹¹⁾ —, 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«

11) 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.

oder »Flickpoet«, sein Werk als ein Machwerk, als »unecht« hingestellt wurde. Und doch konnte ein Gesang wie *Ἔκτορος λῦτρα* stützig 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. In psychologischer Vertiefung war er das gewiß, aber freilich ein Spätling, der sich überlieferter Ausdrucksformen bediente, seine ganze Art der vergilischen verwandt. Wo sich bei ihm Abweichungen von der natürlichen Folgerichtigkeit des Denkens finden, wird man sie darauf ansehen dürfen, ob sie nicht mit der Armhaltung in Rubens' Kreuzabnahme auf einer Stufe stehen. Nun ist uns aber durch Betrachtung der Sprache und des Verses, der Kultur und des Götterglaubens klar geworden, daß schon die Verfasser der ältesten Teile unsrer Ilias nicht ganz auf sich standen, sondern von einer reichen Erbschaft zu zehren hatten; wir werden also auch bei ihnen schon mit der Möglichkeit solcher Erklärung zu rechnen haben. Nicht minder aber mit der dritten, die Goethe im Gespräche mit Eckermann aus jener Rubensschen Landschaft ableitete: daß der Dichter wie der Maler um einer künstlerischen Wirkung willen mit Bewußtsein innerhalb seines Werkes die Voraussetzungen geändert haben kann.

So werden wir bei Homer duldsamer gegen Anstöße und in der Annahme gewaltsamer Umgestaltungen eines ursprünglichen Textes vorsichtig, gerade indem wir seine Schaffensweise unter denselben Gesichtspunkten ansehen wie die späterer Zeiten. Dabei sagt uns das Gefühl, daß hier doch ein Unterschied besteht. Im ganzen hatte das Denken der homerischen Menschen, an modernem gemessen, etwas Schlichtes und Ursprüngliches; für gar vieles, was ein Dichter zu sagen hat, sollte damals zuerst ein Ausdruck gefunden werden. Daraus ergab sich eine Mischung aus Gebundenheit und Freiheit, Konventionellem und Frischempfundenerem, aus Unbeholfenheit der Sprache und glücklich treffender Kraft, die in diesem Verhältnis der Elemente nirgends genau so wiederkehrt und den besonderen Charakter des epischen Stiles der Griechen ausmacht. Mit Bezug auf sachliche und logische Anstöße ergibt sich daraus die Vermutung, daß unter ihnen solche, die in unvollkommener Beherrschung der Darstellungsmittel ihren Grund haben, im Verhältnis zu den drei anderen Arten bei Homer häufiger sein werden als in Dichtwerken aus literarisch entwickelten Zeiten. Aber dem widerspricht eben die zweite der beiden Voraussetzungen, die wir prüfen wollten; nachdem die erste nicht standgehalten hat, treten wir an diese heran. Am klarsten ausgesprochen hat sie Kirchhoff (Od.² S. 252): »Nie können die Besonderheiten der Entwicklungsstufe, 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 Bildungsstufen nicht unter-
»worfen 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 Vor-
»stellens aufgefaßt und verstanden werden soll, sind nicht subjektiver
»sondern objektiver Natur.« In ähnlichem Sinne hatte früher Müllen-
hoff (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 Volks-
lieder geleitet worden sei. Er verlangte, daß man die Unvollkommenheit
des ursprünglichen Epos erst beweise, hielt es aber im voraus für unmög-
lich, daß dieser Beweis gelänge«. Um in dieser Grundfrage zu einem Ur-
teil zu gelangen, müssen wir auf das Wesen des homerischen Stiles, von
seinen sprachlichen Bestandteilen bis zu den größeren und großen Ge-
bilden, die der Dichter schafft, mit genauerer Betrachtung eingehen.

Für die Analyse des Epos, die Sonderung seiner Teile nach ihrer Her-
kunft, bildet schließlich der Stil die wichtigste Instanz. Aber um die be-
deutenden Dichterpersönlichkeiten, die in Ilias und Odyssee zu uns
sprechen, in ihrer Verschiedenheit zu vernehmen, bedarf es eines ge-
übten Ohres, der höchsten Ausbildung eines empfänglichen Sinnes¹²).
Der verfeinerte und vertiefte Genuß des Kunstwerkes, der dadurch ver-
mittelt wird, rechtfertigt an sich alle darauf gewendete Mühe. Sie ist
aber auch deshalb unerläßlich, weil nur auf solcher Grundlage eine Stil-
vergleiche ausgeführt werden kann, die imstande ist, der Kompositions-
kritik zu dienen. Wenn meistens die letzte Entscheidung, oft auch der
erste Anlaß zu folgenreicher Sonderung oder Zusammenfassung in einem
Gefühlsmomente liegt, so ist die Gefahr der Willkür gegeben; die Unter-
suchung selber muß so geführt werden, daß sie ihr entgegenwirkt. Dies
kann gelingen, wenn man den Eintritt des subjektiven Urteils bis ans
Ende verschiebt und so lange als möglich mit greifbaren Beobachtungen
und Schlüssen arbeitet, indem die Hauptelemente des epischen Stiles als
solche zum Gegenstande vergleichender Betrachtung gemacht und in
ihrer Entwicklung verfolgt werden. Mit einem ist das bereits geschehen,
in dem sachlichen Zusammenhang, aus dem es erwachsen war; nun be-
ginnen wir mit dem, was für alle anderen die Voraussetzung schafft.

12) Ähnlich Wilamowitz III. 25, der mit Recht daran erinnert, daß es sich hier um
Dinge handelt, die von Anfängern nicht geleistet werden können: »erst lange Vertraut-
heit mit dem Objekte verleiht die Fähigkeit, Individuelles zu bemerken«.