

Leonid TARUASHVILI

*TEKTONIK DER GÖTTERGESTALTEN IN ILIAS VON HOMER UND IHREN
NEUZEITLICHEN ÜBERSETZUNGEN*

Ich erlaube mir, diesen Beitrag mit ein Paar Gemeinplätzen anzufangen, die wohl niemand in Zweifel ziehen wird, sowie auch mit Schlussfolgerungen, die sich daraus gesetzmäßig ergeben.

Entsprechend einem dieser Gemeinplätze ist die Genauigkeit der Übersetzung ein gewisses Ideal, dem der Übersetzer des Dichtungswerkes sich mehr oder weniger annähern kann, das aber zu erreichen, für ihn schon wegen der Natur der Dichtung selbst immer unmöglich bleibt. Denn der poetische Text als der Text ist vollkommen einzigartig: Sein Gehalt ist mit wörtlichem Ausdruck so eng zusammengewachsen, dass jeder Versuch, den gegebenen Gehalt mit anderen Worten – mag es auch mit Worten derselben Sprache – wiederzugeben, von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Was aber das Problem der sprachlichen Inkompatibilität betrifft, das den gewissenhaften Übersetzer niemals in Ruhe lässt, macht die Unerfüllbarkeit adäquater Übersetzung noch augenscheinlicher.

Als Ergänzung zum Gesagten muss ich das Folgende bemerken. Es gibt noch einen Grund, warum die poetische Übersetzung zwangsläufig die – sei es auch gewünschte – Äquivalenz verfehlt. Im Unterschied zum oben genannten und der Dichtung selbst immanenten hat dieser Grund eine soziokulturelle Natur: Er liegt weder in der Einmaligkeit der poetischen Aussage noch in der Andersartigkeit der Übersetzungssprache, sondern in der Gesellschaft, zu der der Übersetzer gehört. Denn jeder Übersetzungsmeister wünscht, von jenem Leserkreis verstanden zu werden, für den er arbeitet, und vielleicht jeder Übersetzer von Dichtungen (wenn freilich seine Arbeit keine ausschließlich behelfsmäßige – Forschungs- oder Lehr- – Zwecke hat) ist danach bestrebt, dass Ergebnisse seiner Tätigkeit diesem Kreis zu alledem angenehm werden. Infolgedessen passen solche Übersetzer ihre Produktion mehr oder weniger, bewusst oder unbewusst zu Kenntnissen, Vorstellungen und als Regel auch zu Geschmäcken ihrer Zeit und ihres Milieus an.

Einerseits kann dieser Umstand als etwas Bedauernswertes, den Wirkungskreis des authentischen Poesiestücks verengendes wahrgenommen werden. Andererseits aber ist auch eine positive, für die Geisteswissenschaft nutzbringende Seite darin zu sehen. Denn diese fatale Unfähigkeit des Übersetzers, sich von den Einflüssen seiner Zeit und Umgebung zu befreien, macht aus ihm einen obschon ungewollten, aber deshalb besonders wertvollen Zeugen seines Zeitalters. Man muss nur erst den geeigneten Schlüssel zu seinen Zeugnissen zu finden. Und dann kann die Analyse der Übersetzungen in Hinsicht auf ihr Verhältnis zum Original einen unschätzbaren Stoff für die Aufdeckung der kultur-stadialen sowie ethno-kulturellen Unterschiede liefern; dann kann sie ein wichtiges Mittel zum Verständnis dafür dienen, welche Faktoren für die Entstehung und Entwicklung jener oder dieser, manchmal außerordentlich wichtigen Phänomene verantwortlich sind.

Hoffentlich wird es nicht wie ein Paradoxon klingen, wenn ich sage, dass die Schlüsse, die im Verlauf solcher, – wie man sie heute gebräuchlich nennt, translatologischen – Analyse Licht in die Knotenpunkte auch der Kunstgeschichte und insbesondere der Architekturgeschichte bringen können. So wage ich zu vermuten, dass ein dieser verschiedenartigen, durch vergleichende Zusammenstellung vom gewissen Korpus übersetzter Texte mit deren Übersetzungen erklärbaren Knotenpunkte auch die Wiedergeburt der antiken Säulenordnungen im neuen nachmittelalterlichen Europa sich erweisen möge.

Was meine ich eigentlich damit? Um Klarheit zu schaffen, muss ich jetzt auf kurze Zeit von Übersetzungsthema ablenken und zu zweitem der oben versprochenen Gemeinplätze übergehen, zu dem, der sich auf den Bereich der plastischen Künste bezieht.

Bekanntlich war die Ordnungsarchitektur seit der Renaissance bis ungefähr zur Mitte 19. Jh. die unbedingt vorherrschende Form des architektonischen Schaffens in den Ländern des

europäischen Kulturkreises. Daneben ist auch bekannt, dass die architektonische Ordnung als ganzheitliches tektonisches System sich lange vor der Renaissance im antiken Griechenland entwickelte, während europäische Architekten sie nicht von neuem erfanden, sondern sich jedes Mal von erhaltenen antiken Bauten und Traktaten verschiedener Zeit, von dem Vitruvschen bis hin zu den späten, in ihren Hauptformen entlehnten.

Ist das hinlänglich, um daraus zu folgern, dass die Erfindung architektonischer Ordnungen ein *prinzipiell* einmaliges Ereignis in der Menschheitsgeschichte wurde?

Es scheint mir, dass sich ein solcher Schluss, würde er gemacht, sich wenigstens als voreilig erwiese. Denn ein einfaches *Nichtvorhandensein* eines Ereignisses schließt die *Möglichkeit* dieses Ereignisses noch nicht aus. Wenn das Architektur-Ordnungs-System nur einmal im Laufe der ganzen Architekturgeschichte selbständig entstand, soll diese Tatsache an und für sich keineswegs bedeuten, dass das Architektur-Ordnungs-System nur einmal entstehen *konnte*, dass der schöpferische Geist der Menschheit nur in einem Zeitalter und nur in einem Lande allein zu seiner Bildung fähig und vorbereitet war. Ja, es unterliegt keinem Zweifel, dass das erwähnte System in allen Fällen außer einem entlehnt und nicht erschaffen wurde. Aber wenn die Menschheit vor die Wahl zwischen den zwei Arten der Erlangung der nötigen Idee, Erfindung oder ein Entlehnung gestellt worden wäre, gäbe die Menschheit immer der Entlehnung den Vorzug als den am ökonomischsten, Zeit, Mittel und geistige Bemühungen sparenden Weg.

Dass die europäische nachmittelalterliche Baukunst sich das Ordnungssystem ganz organisch angeeignet hat, davon sprechen ihre Denkmäler anschaulich und unmittelbar. Darüber hinaus: Die Schönheit und Ausdrucksfülle der Ordnungsformen sind in ihnen so überzeugend, dass eine Frage von selbst entstehen soll: Ob die künstlerische Kultur des nachmittelalterlichen Europas, die die griechische Idee der architektonischen Ordnung so natürlich aufgenommen hat, auch eine schöpferische Potenz zum selbständigen Produzieren der genannten Ordnung besaß, – möge diese Potenz auch vergeblich, möge sie auch ungeäußert wegen der Konkurrenz seitens der sie durch ihre reife Vollkommenheit verdunkelnden antiken Vorbilder, aber dabei stark genug, um sich in anderen, nicht so für sie beengenden (und freilich hypothetischen) Umständen in vollem Maße zu zeigen, sein.

Die Frage ist gar nicht müßig, weil sie mit allgemeineren Fragen theoretischer Natur verbunden ist. Denn, wenn es gelingen wird festzustellen, dass die ordnungsschöpfende – sei sie hier so genannt – Potenz wirklich irgendwo im tiefen Inneren der christlich-europäischen Kultur steckte, so wird man darauf noch eine Frage, nach der Fähigkeit gleicher Stil-Ideen zur voneinander unabhängigen Entstehung in verschiedenartigen Kulturmilieus zu stellen müssen. Andererseits, wenn die Analyse ins Reine bringen wird, dass diese Potenz für die Kultur des christlichen Europa immerhin fremd war, da wird man die Rechtfertigung jener verbreiteten Vorstellung um „Sekundarität“ anzweifeln müssen, gemäß der die künstlerische Idee entweder sich grundsätzlich verändert oder fruchtlos wird, sobald sie von anderem als das sie erzeugte Kulturmilieu entlehnt wird. Aber sowohl in ersterem als auch in letzterem Falle wird das Prinzip selbst des radikalen kunstgeschichtlichen Historismus bezweifelt sein, nach dessen Gesichtspunkt nur das allein schöpferisch bedeutend und wertvoll sein kann, was in stilistischer Hinsicht präzedenzlos ist.

Übrigens kann die erste der von mir gestellten Fragen nicht im Rahmen einer kurzen Abhandlung wie dieser gelöst werden. Deswegen werde ich nur einen der Aspekte nur flüchtig berühren. Einige Stellen, sowie beschreibende (auch epithetonartige) Ausdrücke, der Homerischen Ilias mit ihren Entsprechungen in den neuzeitlichen Ilias-Übersetzungen, werde ich eine Richtung zu weisen versuchen, an die sich haltend ein Forscher imstande sein wird, die Verschiedenheit im Erlebnis der Tektonik (dieser Grundlage der Architekturordnung) zwischen dem Menschen der Antike und dem der nachantiken, christlich-europäischen Zeit festzustellen. Davon, inwiefern diese Verschiedenheit sich wesentlich zeigen wird, soll die Lösung der Frage um ordnungsschöpfende Potenz abhängen.

Es ist vielleicht keine zu große Übertreibung, wenn ich sage, dass das visuell-plastische Bild, das der klassisch-antike Mensch seinen – und vor allem höchsten – Göttern verlieh, ein

wichtiges Kriterium der für ihn geltenden ästhetischen Werte ist. Hier wird es sich dennoch nur um eine Seite dieses Bildes handeln, und zwar um dessen Tektonik, die sichtbarer Ausdruck der mechanischen sowie ein allgemeingültiges Symbol der sittlichen Stabilität ist, die aber auch unbedingt eine positive ästhetische Bedeutung für die klassischen Griechen besaß. Aufgrund mehrerer Beispiele werde ich unten zu zeigen versuchen, welcher Art die Tektonik des göttlichen Körpers in Homers *Ilias* ist und wie neuuropäische *Ilias*-Übersetzer – der englische Alexander Pope (1720), der deutsche Johann Heinrich Voss (1793) und der russische Nikolaj Ivanovič Gnedič (1829) – dieses Merkmal wiedergaben. Diese von den Dichtern gemachten Übersetzungen sind nicht bloß versifiziert, sondern im weiteren Sinne poetisch, was außer anderen voraussetzen lässt, dass der Geist und Geschmack ihrer Zeit nicht weniger markant wiedergegeben sein soll, als die Gestalten des übersetzten Werks. Das Vergleichen solcher Übersetzungen mit ihren Originalen gibt eine besonders günstige Möglichkeit, die Verschiedenheiten im Herangehen der Menschen diverser Zeiten an die auf den ersten Blick gleichen Dinge zu ermitteln.

Ich habe vor, zu den Materialien dieser weit bekannten und bis heute erscheinenden Übersetzungen auch einige einzelne Stellen aus der prosaischen *Ilias*-Übersetzung, die obwohl sie keinen Erfolg bei heutigen Lesern hat, doch immerhin bekannt genug ist wegen ihrer Rolle in berühmter *Querelle des anciens et des modernes* („Streit der Alten und der Neuen“) in Frankreich Ende 17. – Anfang 18. Jh. Es handelt sich um die Übersetzung von Anne Dacier (1699)¹. Sie bezweckte eine derzeit wohl größtmögliche Annäherung an den Originaltext, weshalb sie auf lästige Bedingungen der Versmetrik verzichtete. Also sind jene Freiheiten, die man im Werk dieser Übersetzerin nichtsdestoweniger entdecken kann, beachtenswert als die symptomatische, weil sie zeigen, dass unbewusstes Streben eines Übersetzers nach Adaptierung des Originals zeitweise noch wirksamer ist als das von ihm bewusst gesetzte Ziel.

Doch ehe wir uns endlich an unser Thema richten, werde ich einige vorläufige Bemerkungen machen.

Erstens muss ich hervorheben, dass Homer nicht nur die Körperlichkeit, sondern auch die körperliche Schwere seiner Götter mehrmals und auf jede Weise unterstreicht; woraus ein Effekt ihrer unerschütterlichen Standfestigkeit entsteht. Hierzu nur ein Paar Beispiele:

Autos de chruseion epi thronon euruopa Zeus | hezeto, tō d’hupo possi megas pelemizet’ Olumpos („Der weitdonnernde Zeus selbst setzte sich auf den goldenen Thron [und] Olymp erbebe unter seinen Füßen“ – VIII, 442f.).

[Athene besteigt den Kampfwagen des Diomedes, weswegen] ...*mega d’ ebrache phēginos axōn | brithosunē(i), deinēn gar agen theon andra t’ ariston* („Die Eichenachse fing an, unter der Schwere furchtbar zu krachen, denn sie nahm auf sich die Göttin und den vornehmen Mann“ – V, 838f.).

In den Fällen, in denen die Götter in der *Ilias* spezielle Beförderungsmittel (Wagen, Zaubersandalen) nicht benutzen, ist ihre Bewegung durch Schritte oder riesige Sprünge dargestellt. Dabei wird der Augenblick des Fußstimmens, d.h. das statische Moment der Bewegung, unterstrichen und zugleich dabei oftmals auch ein Effekt der Schwere wiedergegeben.

So:

[Poseidon]...*ex oreos katebēseto paipaloentos | kraipna posi probibas; treme d’ ourea makra kai hylē | possin hup’ athanatoisi Poseidaōnos iontos* („...trat von steinigem Felsen ab; [da] erbeben hohe Berge und Wald unter den Füßen des unsterblichen Poseidon, wenn er ging“ – XIII, 17ff.).

Oder noch:

[Die zum Gefecht unter Troja zusammengekommenen Götter] ...*sun d’ epeson megalō patagō, brache d’ eureia chtōn | amphī de salpinxen megas ouranos* („...stürzten sich alle mit schrecklichem Gepolter; [da] dröhnte die breite Erde, und der gewaltige Himmel erschallte ringsum [wie von dem Trompetenklang]“ – XXI, 387f.).

Die Einbildungskraft Homers, wie auch jedes anderen epischen Dichters des Altertums, ist durch die narrativ-mythologische Überlieferung verbunden, deren viele Bestandteile interethnischen und sogar universellen Charakter haben. Doch immerhin enthält sich Homer, dem, mit seiner Vorliebe für den Muskelkraftsausdruck, der Trägheitsbewegungseffekt, gleichwie ihm der Effekt der besonderen Körperleichtigkeit innerlich fremd ist, jeder Darstellung der fliegenden oder frei schwebenden Gottheiten (göttliche Pferde inbegriffen) soweit wie möglich, und auch dort, wo eine solche Darstellung von mythologischem Modell selbst vorausgesetzt ist. So, indem er die fast ein halbes hundert Verse (VI, 155 – 202) lange Erzählung um das Bellerophon's Leben fast zu Ende führt, bricht er sie plötzlich ab mit einer für seinen Stil sonst ungewöhnlichen flüchtigen und unklaren Anspielung (200ff.)² auf das traurige Ende des Helden und lässt damit eine bemerkenswerte Lücke in seiner Darlegung – die Lücke also, die sogar der des Mythos unkundiger Leser bemerken könne, – dafür aber entgeht solcherweise der mit seiner Ästhetik schlecht vereinbaren Erwähnung des hohen (zum Olymp!) Flugs auf dem göttlichen Pferde Pegasus.

In der antiken epischen Dichtung kann man eine unzählige Menge an Beispielen solchen Herangehens an die Gottheitstektonik entdecken; in dieser Hinsicht folgten griechische und römische Dichter treu dem Vorbild dessen, den sie für ihren Hauptlehrer hielten. Doch außerhalb der Grenzen griechisch-römischer Tradition muss man mit gegenteiliger Auffassung der göttlichen Gestalt häufig zu tun haben. So, nach den Vorstellungen der alten Inder, die sich z.B. in *Mahabharata* (Buch 3 [*Aranyaka Parva*], 54, 21 – 24) widerspiegeln, gehören sowohl das freie Schweben über der Erde als auch das anscheinend mit jenem indirekt verbundene Fehlen des Schweißes zur Anzahl der fünf Merkmale, die ihre eigene Gestalt angenommenen Götter erkennen lassen³. Etwas Ähnliches ist auch der christlichen Tradition eigen. So liest man im Evangelium, dass Jesus nicht nur auf dem Wasser geht (Mt 14, 24 – 33; Mk 6, 47 – 51; Joh 6, 18 – 20), sondern am Tag des Jüngsten Gerichtes „auf den Wolken“ (*epi tōn nephelōn* – Mt 24, 30), „mit den Wolken“ (*meta tōn nephelōn* – Mk 14, 62) sowie „in Wolke“ (*en nephelē(i)* – Lk 21, 27)⁴ erscheint.

Dennoch, wenn man nach klassischen Homer-Übersetzungen urteilt, kann man leicht den Eindruck gewinnen, dass die Götter in der *Ilias* (sowie auch in der *Odyssee*) viel und häufig fliegen. Ein solcher Eindruck ist aber falsch; seine Ursache kennzeichnet die von jedem Zeitalter vorbestimmten Geschmackseinstellungen weit mehr als das übersetzte Original. So gibt es im ersten Gesang der *Ilias*, wo es sich um den Streit zwischen Achill und Agamemnon handelt, und zwar um die für alle außer Achill unsichtbare Einmischung der Athene, diese Wörter: *ēlthe d' Athēnē | ouranothen* („Athene kam von Himmel“ – 194f.) und weiter: *stē d' opithen, xantēs de komēs hele Pēleiōna* („[sie] stand hinten [und] fasste Pelides an blonde Haars“ – 197).

In seiner Interpretation dieses Fragments fügte Gnedič nur ein Wort hinzu, aber es ist eben das Wort mit der Semantik des Flugs: *javilas' Afina, | s neba sletev* („...erschien⁵ Athene, nachdem sie vom Himmel **herunterflog**“). Im Gegenteil dazu hat der dieses Fragment übersetzende Pope eine für ihn ungewöhnliche Genauigkeit gezeigt: *Minerva swift descended* („stieg schnell ...herab“) *from above* (261). Verhältnismäßig recht, mit Beachtung derselben wie im Original Reihenfolge der Handlungen hat er auch das zweite Fragment wiedergegeben: *Behind she stood and by the golden hair | Achilles seiz'd* („sie stand hinten und fasste Pelides ans blonde Haar“ – 264f.). Doch, nachdem Pope eine dem Interpreten gebührende Enthaltensamkeit in seiner Version des über Ankunft der Athene auf die Erde sagenden Fragments an den Tag gelegt hat, lässt er seinem poetischen Trieb weiter unten freien Lauf, wo es sich um Rückkehr der Athene zum Olymp handelt. An der Stelle, an der bei Homer gesagt ist: *hē d' OUlymponde bebēkei | dōmat' es aigiochoio Dios* (I, 221f.), steht bei Pope *The goddess swift to high Olympus flies | And joins the sacred senate of the skies* (293f.). Also, wenn Athene bei Homer in den Olymp „eingetreten ist“ (*bebēkei*), fliegt (*flies*) Athene-Minerva entsprechend seinem englischen Übersetzer gen Olymp. Darüber hinaus wird „ins **Haus** des Ägisträgers Zeus“ (Homerisches *dōmata* ist immerhin mit der Architektur assoziativ verbunden) durch das aller tektonischen Semantik bare „[in] den heiligen Himmelsrat⁶“ wiedergegeben. Bei Gnedič ist das Homerische *bebēkei* als

voznelasja („schwang sich empor“) übersetzt, während Dacier und Voss tektonisch neutrale Varianten erwählten: resp. *s'en retourna* (I, 15) und *wandte sich drauf*.

Der Abgang der Athene vom Olymp ist mit diesen Worten bei Homer dargestellt: *bē de kat' Oulympoio karenōn aixasa* („[sie] trat geschwind [buchstäblich: mit dem Sprung] von den Olympischen Höhen“); Voss trägt hier atektonische Züge bei: ... *stürmenden Schwungs entflog des Felsenhöhn des Olympos*, d.h. anstatt „trat mit dem Sprung“ steht bei dem deutschen Übersetzer *entflog*; bei Gnedič ist die Flug-Semantik nicht zugefügt, sondern das tektonische Moment auch beseitigt: *Burno pomčalas' boginja, s Olimpa bzcokogo brosjas'* („Die Göttin stürmte dahin, sich von hohem Olymp werfend“).

Über die Erscheinung der Athene vor beiden Heeren in der Gestalt der Sternschnuppe spricht die Übersetzung von Gnedič, dass sie: *Pala v sredinu polkov* („mitten in die Mannen fiel“ – IV, 79). Hier liegt es eine Art Atektionisierung vor, die sich durch die Gestalt des passiven Fallens vollzieht. Aber im Original ist von dem Fallen der Athene eigentlich keine Rede: In der Tat *sprang* die Göttin von oben (*kad' ethor' es messon*), und fiel nicht; das Fallen (des Sternes) ist aber nur als ein schreckendes Trugbild der anwesenden Krieger von Homer dargestellt. Also handelt es sich im Original nicht um eine passive Bewegung (Fallen), sondern um aktive Handlung (Sprung).

Ähnlicherweise verändert sich der Charakter der Schnellverschiebung einer anderen olympischen Göttin, Hera, in den *Ilias*-Übersetzungen. Nach den Worten Homers wurde sie auf ihrem Weg nach Troja buchstäblich „auf Pierien *auf tretend*“ (*Pieriēn epibasa* – XIV, 226) gezeigt, während die Hera der Gnedič-Interpretation *proletela Pierii cholmy* („die Hügel des Pierien *durch flog*“). An anderer Stelle sagt Homer, dass Hera und ihr Trabant Hypnos „das Meer verließen“ (*lipetēn hala*). Dagegen gibt Voss dieses Verb als *hinschwebeten* wieder.

Apollon – so bei Homer – „trat (*bē*) von Idäischen Bergen“ (XV, 237); unterdessen sind solche Verben bei Pope und Gnedič an den Stellen benutzt, die, obwohl sie die Bedeutung von Körperbewegung ausdrücken, kein Sema des Stemmens in ihrer Semantik enthalten. Mehr noch, im semantischen Kern des Verbes, das Pope verwandte, ist sogar ein Sema eingeschlossen, das das Stemma bestimmt verneint und auf eine prinzipiell ununterbrochene, an keinen Widerstand des Milieus stoßende Bewegung hinweist: ... *glides down* („gleitet... ab“) *the mountain* (269).; Gnedič verwendet *ustremilsja* („strebte... hin“). Voss geht hier noch weiter, indem er das Verb mit der Semantik des Flugs – *entschwang... sich* – benutzt.

Dennoch muss zugegeben werden, dass Homer selbst den Anlass zu solchen Deutungen bei seinen Übersetzern gewährt hat; es ist doch er, der den geschwind vorgehenden Apollon mit dem fliegenden Falken vergleicht:

...*irēki eoikōs | ōkei phassophonō, hos t' ōkistos peteēnōn*... („...ähnlicher dem Falken, der geschwind, Tauben umbringend [und] aller Geflügelten schnellst [ist]“ – 237f.).

Doch in der Übersetzung dieses Gleichnisses steigert Pope den Eindruck des leichten ununterbrochenen Flugs, des Schwebens also:

Not half so swift the sailing falcon flies („Gar nicht so geschwind der **schwebende** Falke **fliegt**...“ – 266).

So erwirbt das bei Homer implizite Flug-Motiv (der Flug wird ja direkt nicht erwähnt, sondern bloß gemeint) ganz explizit die Form in Popes Metapher-Gestalt.

Angesichts des dem Original inadäquaten Hanges neuuropäischer *Ilias*-Übersetzer zum Motiv des Götter-Flugs scheint ihr Bestreben folgerichtig, den Besitz von Flügeln auf jede Weise zu akzentuieren, das Vorhandensein der Flügel auch da zu betonen, wo Homer sie mit Stillschweigen übergeht. So bezeichnet Gnedič in seiner *Ilias*-Übersetzung Hermes mit dem Beiwort *krylatyj* (XX, 72), aber es ist, wie A.I. Zajcev in seinem Kommentar bemerkt, „eine konventionelle Wiedergabe des unverständlichen Epithetons von Hermes“⁷; hiermit ist freilich das an dieser Stelle vorliegende Wort *eriounios*⁸ gemeint. Allerdings wird diese Übersetzung auf eine Hermes angehende solide ikonographische und poetische Tradition gestützt. Aber all diese Tradition liegt völlig außerhalb der *Ilias*, in der die Flügel des Hermes niemals erwähnt werden;

das kommt hier sogar in Zusammenhang mit seinen sonst geflügelten Zaubersandalen nicht vor (XXIV, 340ff).

Es ist aber das Verhalten zu den Flügeln der Iris, worin sich eine derartige Differenz zwischen Homer und seinen Übersetzern auf bemerkenswerteste Weise herausstellt.

Vom Gesichtspunkt der Mechanik und Bewegung aus gesehen, ist die Gestalt der Homerischen Iris ebenso kompliziert wie ihre Stellung im altgriechischen Götter-System. Einerseits gehört Iris zum herrschenden Kreis der Olympier; andererseits ist sie eine Vertreterin der uralten Generation chthonischer Gottheiten, Schwester der Harpyien, so dass ihre Herkunft und Verwandtschaftsbände den Besitz von Flügeln als einen Teil des Körpers für sie ganz gesetzmäßig macht. Außerdem ist sie eine Botin der Götter, also stehen ihr die Flügel sozusagen dienstlich (nach mythischer Funktion) zu. Und in der Tat, nach sich in der Dichtung widerspiegelnden antiken Vorstellungen besitzt sie diese Flugorgane. Aber da Iris auch eine Vertreterin der den Olymp bewohnenden Gemeinschaft der Götter ist, deshalb – *noblesse oblige* – steht sie nach ihren mechanischen Charakteristika den anderen Göttern des Himmels im früheren Epos nahe. So, indem Homer von Versenkung der Iris auf den Meeresgrund erzählt (XXIV, 77 – 82), berichtet er über die heftige Wallung, die ihr Sprung ins Meer hervorrief (*enthore meilani pontō(i); epestenachēse de limnē* – 79), und vergleicht ihren Körper mit dem Senkblei (*ē de molubdainē(i) hikelē es busson orosen* – 80), womit er dessen Dichte und Schwere betont. Soweit es aber die Flügel der Iris betrifft, erweisen sie sich bei Homer als ein für diese Göttin untypisches Merkmal. Es sei beiläufig bemerkt, dass Hesiod in seiner *Theogonie* über ihre Flügel gar nichts sagt. Mehr noch, wenn dieser Dichter sie als die mit einem Auftrag von Göttern an dem Rande der Erde dahineilende Botin zeigt, behandelt er ihre Bewegung als Lauf (781), während die Botin selbst von ihm mit Epitheton *podas ōkea* („schnellfüßige“ – 780) bezeichnet wird. Bei Homer aber beschränkt sich jede Erwähnung der Flügel der Iris auf die Benutzung des Beiworts *chrysopteros* („goldflügelige“), das ziemlich selten im Vergleich zu anderen ihren Epitheta ist. Einen gewissen Teil unter diesen anderen bilden Epitheta, die die Geschwindigkeit der Bewegung bezeichnen, aber deren Mechanismus nicht berühren: *ōkea*, *tacheia* („schnelle“), während die häufigste von ihnen diese Geschwindigkeit mit den Füßen (Fußsohlen) verbinden und dadurch auf das Vortriebsorgan des göttlichen Körpers hinweisen: *aellopos*, *podas ōkea*, *podēnemos* (resp. „sturmfüßige“, „schnellfüßige“, „windfüßige“), so könnte die selten vorkommende Bezeichnung der Iris „goldflügelig“ als eine – im Geiste des Horaz – Versäumnis des einschlämmernden Homer verstanden werden, wenn es nicht viel wahrscheinlicher erschiene, dass dieses Epitheton einfach ein Rudiment einer uralten mündlich-poetischen Überlieferung ist. In jedem Fall sagt *princeps poëtarum* über Iris nirgends als über eine fliegende, noch direkt weder indirekt-metaphorisch.

Doch im Verlauf der Zeit, bereits in der antiken Dichtung, kommt eine andere visuelle Gestalt der Iris zum Vorschein. So erscheint sie bei Vergil und Ovid als die mit den Flügeln fliegende und eine mehrfarbige regenbogenähnliche Spur hinterlassende (*Āneis* IV, 700ff.; V, 657f.; IX, 14f.; *Metamorphosen* XI, 589ff.). Aber bei denselben Dichtern kann ein Regenbogen bildlich nicht nur als eine Spur der fliegenden Iris behandelt werden, sondern auch als sich nach der Art einer in einem Bogen gekrümmten Straße – anders gesagt, als die Stütze, auf deren Oberfläche die Göttin sich rasch bewegt: *Illa viam celerans per mille coloribus arcum | cito decurrit tramite virgo* („Diese ihren Weg auf dem tausendfarbigen Bogen [anders: dem Gewölbe] beschleunigende Magd läuft schnellen Ganges herunter“ – *Āneis* V, 609f.; s. auch *Metamorphosen* XIV, 829ff., 838).

Von diesen zwei Gestalten aber kam eben die Gestalt der fliegenden Iris für die neuuropäische visuelle Ästhetik besonders nahe. (Vgl. Gemälde *Tod von Dido* von französischem Maler S. Bourdon, 1637 – 1640; Eremitage, St Petersburg, wo Iris auf den Libellen-Flügeln herunterfliegt, eine regenbogenfarbige Spur hinterlassend). Solch eine Gestalt erwies sich der neuuropäischen Einbildungswelt so verwandt, dass die Übersetzer diese Spätere der

Homerischen gern und wohl unbewusst untergeschoben haben. Als Bestätigung führe ich etliche Beispiele an.

So sagt Homer: *Aellopos aggeleousa* | *bē d' kat' Idaiōn oreōn* („sturmfüßige Botin **schrift** von Idas Bergen“ – VIII, 409f.). Voss übersetzt: *Die windschnell eilende Botin* | **flog** von *Idas Gebirg*. Gnedič übersetzt: *Brosilas' vestnica, ravnaja vichrjam Irida* („Wirbelwindgleiche Botin Iris stürzte sich“ (409).

Bei Homer steht: *Apebē podas ōkea Iris* („Die **dank** [ihren] **Füßen schnelle** Iris **trat** ab“ – VIII, 425). Bei Voss dagegen: *Entflog leichthinschwebende Iris*. Bei Gnedič auch: *Otletela podobnaja vichrjam Irida* („**Entflog** wirbelwindähnliche Iris“).

Homer sagt: *Podēnemos ōkea Iris*; | *bē d' kat' Idaion oreōn* („...Windfüßige schnelle Iris; [sie] **entschritt** von Idas Bergen“ – XI, 195f.). Voss: *Die windschnell eilende Iris* | **schwebte** von *Idas Höhn*. Gnedič: *...Bystraja, ravnaja vichrjam Irida*; | *s Idy gory ustremljaetsja k Troje* („...Schnelle, wirbelwindgleiche Iris; von Berge Ida eilt [sie] nach Troja“).

Homer: *podas ōkea Iris* („die **dank** [ihren] **Füßen schnelle** Iris“ – XI, 199). Voss: *leichthinschwebende Iris*. Gnedič: *podobnaja vichrjam Irida* („den Wirbelwinden ähnliche Iris“).

Bei Homer: *Apebē podas ōkea Iris* („Die **dank** [ihren] **Füßen schnelle** Iris **trat** ab“ – XI, 210). Bei Voss: *Entflog leicht-hinschwebende Iris*. Bei Gnedič: *Otletela podobnaja vichrjam Irida* („**Entflog** den Wirbelwinden ähnliche Iris“).

Bei Homer steht: *Podēnemos ōkea Iris*; | *bē de kat' Idaiōn oreōn* („Windfüßige schnelle Iris trat von Idas Bergen“ – XV, 168f.). Bei Voss: *...Windschnell eilende Iris*; | *schnell* von *Ida entflog sie*.

Bei Homer steht: *ōkea Iris* („schnelle Iris“ – XV, 172). Voss übersetzt: *beflügelte Iris*.

Bei Homer: *Podēnemos ōkea Iris* („windfüßige schnelle Iris“ – XVIII, 166); unterdessen übersetzt Dacier es: *plus légère que les vents* („leichtere als Winde [Iris]“ – III, 117). Also, während der Vergleich mit dem Wind bei Homer die besondere Schnelligkeit der Füße unterstreicht, dient er in der Übersetzung von Dacier einer Hervorhebung des Effekts der extraordinären Körperleichtigkeit.

Bei Homer: *ōkea d' Iris* („schnelle Iris“ – XXIII, 198). Gnedič übersetzt: *zlatokrylaja deva Irida* („goldflügelige Jungfrau Iris“).

Bei Homer: *Iri tacheia* („O schnelle Iris!“ – XXIV, 144). Gnedič übersetzt: *Irida krylataja* („geflügelte Iris“).

Die Göttin Fama (Ossa) wird nur einmal in der *Ilias* erwähnt, aber hier ist keine Rede von ihrer Bewegungsweise; gesagt ist lediglich, dass:

...meta de sphisin Ossa dedēi | otrunous' ienai («...und unter ihnen hat die zum Gehen anspornende Fama aufgelodert“ – II, 93f.).

Diese kurze Bemerkung entfaltet Pope eigenmächtig ins Gemälde des leichten Umherschwebens der Göttin über der Erde, und zudem auf den Flügeln, auf die das Original nicht die mindeste Hindeutung enthält.

Fame flies before, the messenger of Jove, | And shining soars, and clasps her wings above („Fama, Jupiters Botin, fliegt vorne und schwebt scheinend und klatscht oben mit Flügeln“ – 121f.).

Gnedič zeigt sich bei der Übersetzung dieser Stelle enthaltsamer, doch auch bei ihm „**flog** flammende [Fama] unter ihnen“ (*mež nimi, pylaja, letela* – 93)⁹.

Was die Traum-Gottheit im 2. Gesang der *Ilias* betrifft, ist ihre plastische Gestalt überhaupt auf keine Weise ihrem mythologischen Urbild, d.h. einem schwerelosen und schwebenden Zauberwesen, angenähert, während einige Nuancen die Homerische Figur von dem letzteren anschaulich entfernen. Neueuropäische Übersetzer haben ein solches Herangehen seitens Homers gewiss als nicht poetisch genug empfunden, weswegen einige von ihnen ihre spezifischen

adaptiven Änderungen vorgenommen haben. Ich gebe die in dieser Hinsicht aufschlussreiche Stellen an, die einen – aus der Erzählung von Homer über die Reise des Traums von Olymp ins Agamemnons Zelt bei Troja und zurück, die anderen – aus Übersetzungen von Pope und Gnedič.

Die Absendung des Traums zum achäischen Lager ist so dargestellt:

Hēde de hoi kata thumon aristē phaineto boulē | pemp̄sai en Atrēidē Agamemnoni oulon Oneiron. | kai min phōnēs̄as epea pteroenta prosēuda: | “bask’ ithi, oulos Oneire thoas epi nēas Achaiōn: | elthōn es klisiēn Agamemnonos Atrēidao...“.

(„Ein solcher Entschluss schien es ihm nach Überlegung der beste zu sein: Zu Atriden Agamemnon verderblichen Traum zu senden. Und ihn anrufend, redete er geflügelte [*so buchstäblich; eigentl.*: klangvolle] Worte: „Schreit mal, verderblicher Traum, nach schnellen Schiffen der Achäer. Ins Zelt Agamemnons gekommen...“ – II, 5-9).

Es scheint, dass nichts darin auf die Fähigkeit dieser Traum-Gottheit zum Flug hindeutet: Es gibt kein leisestes Anzeichen von Körperlichkeit oder von einem Flug (der Ausdruck *pteroenta* bezieht sich auf „Worte“). Nichtsdestoweniger übersetzt Pope diese Stelle wie folgt:

Then bids an empty phantom rise to sight | And thus commands the vision of the night: | “Fly hence deluding dream and light as air, | To Agameonon’s ample tent repair.

(“Dann gebietet [Jupiter] dem **fleischlosen Gespenst**, vor seinen Blicken zu erscheinen, und so befiehlt [er dieser] **Nachtvision**: „**Flieg** fort, täuschender Traum, und, **leichter wie Luft**, das breite Zelt des Agamemnon erreich – 7-10).

Hier ist ein folgerichtiges Forcieren des Leichtigkeit-Effektes zu bemerken, das, obschon ganz mit dem Traum-Motiv übereinstimmt, doch sowohl dem Geist als auch dem Buchstaben des Homerischen Textes widerspricht: „fleischloses Gespenst“, „Nachtvision“, „flieg“, „leichter wie Luft“¹⁰.

Homer seinerseits, indem er ferner nach der Absendungs-Episode über den Weggang und die Ankunft des Traums an seinem Bestimmungsort mitteilt, vermeidet alles, was atektonische Assoziationen erzeugen könnte, und benutzt dafür einzelne Ausdrücke, die Assoziationen gegensätzlicher Art hervorrufen: *bē* („trat“, „schritt“) *stē* („stellte sich“):

Bē d’ ar Oneiros, epei ton muthon akouse, | karpalimōs d’ hikane thoas epi nēas Achaiōn, | bē d’ ar ep’ Atrēiden Agamemnona... | ...stē d’ ar huper kephalēs

(„Traum schritt sobald er die Rede erhörte, erreichte gleich die geschwinde Schiffe der Achäer, trat zu Atriden Agamemnon,... stellte sich über das Haupt“ – II, 16ff.; 20).

Aber in der Übersetzung dieser Stelle von Pope sind tektonische Akzente abgeschafft; an ihrer Stelle herrscht dieselbe Gestalt des unwägbaren, fleischlosen Körpers wie vorher:

Swift as the word the vain illusion fled | Descends and hovers o’er Atrides head

(“Geschwindigkeit wie das [ausgesprochene] Wort eilte die **leere (/ fleischlose) Illusion** dahin; [sie] geht nieder und **schwebt** über dem Haupt des Atriden“ – 19f.)¹¹.

Auch Gnedič übersetzt dieses Bruchstück in derselben Weise:

Son otletel, poveljenijam Zevs̄a pokornyj. | bystrȳm poletom dostig korablej morechodnych argivskich („Gehorsam den Befehlen des Zeus **flog** Traum. [Und] mit schnellem **Flug** erreichte er seetüchtige argivische Schiffe“)¹².

Über den Abgang des Traums nach der Ausrichtung des Befehls wird bei Homer kurz und dennoch mit leichtem tektonischem Akzent gesagt:

Hōs ara phōnēs̄as apēbēseto („Sobald [der Traum] gesprochen hatte, **trat** er ab“ – II, 355).

Für Pope aber erwiesen sich diese wenigen Worte hinreichend, um das Gemälde eines in der Luft zergehenden Gespenstes in der Ausdehnung von zwei Versen zu schildern:

The phantom said; then vanish’d from his sight, | Resolves to air, and mixes with the night (“Das **Gespenst** hatte gesagt, dann verschwand seinem [d.h. des Agamemnons] Blicke; [es] **zergeht in der Luft** und **mischt sich in die Nacht**“ – 43f.).

Die eigentliche Bedeutung des hier Beschriebenen ist charakteristisch genug: Es handelt sich um einen Körper aus einem fließendem Stoff, d.h. um einen solchen Körper, der seine Form leicht verliert und sich in die Umgebung zerstreut¹³. Im entsprechenden Original-Vers kann man

nichts Ähnliches finden. Dafür aber bekundet sich die atektonische Bildlichkeit – obschon nicht so durchgreifend – in Übersetzung des Verses von Gnedič: *Tak govorja, otletel i ostavil Atreeva syna* („indem [Traum] so sagte, **entflog** [er] und verlass den Sohn des Atreus“) ¹⁴.

Welche Schlüsse muss man daraus zu ziehen? Und weiter: Wie kann man das kulturgeschichtlich auszudeuten?

Einerseits bezeugen die oben angeführten Beispiele, dass es unverkennbare und tiefgreifende Unterschiede in der Einstellung zur Tektonik zwischen Homer und seinen neuuropäischen Übersetzern gibt. Andererseits wäre es aber ein offensichtlicher Irrtum, in dieser Verschiedenheit die Bekundung einer gewissen fatalen Unfähigkeit der christlich-europäischen Kultur zur Aneignung des für die antike Kunst grundlegenden Prinzips der Tektonik zu sehen. Vor allem muss zugegeben werden, dass alle hier angeführte Beispiele noch nicht zahlreich genug sind, um diese so umfangreiche These sicher zu begründen. Aber auch in beliebig größerer Anzahl wären sie kraftlos gegen jene Zeugnisse der Kunstgeschichte, die klar sagen, dass Hauptausdrucksträger der Tektonik, d.h. die nach ihrer Natur und Herkunft ausgesprochen antike Säulenordnung, sich auch in der Baukunst des nachantiken, neueren Europa als vollkommen lebensfähig zeigen konnte.

Inzwischen bringen schon allein die gemachten Zusammenstellungen auf den Gedanken, dass irgendeine verwurzelte und wirkungsvolle Abneigung gegen die klassische Tektonik im Inneren der christlich-europäischen Seele ihren festen Platz besitzt.

Wenn dem so ist, welche Schlüsse lassen sich daraus ziehen? Hier biete ich einen Versuch an, diese Schlüsse in Worte zu fassen (indem ich freilich verstehe, dass im Rahmen dieses kurzen Beitrags sie nicht mehr als Hypothesen sind) ¹⁵.

1. Hätte die Architektur des neueren, nachmittelalterlichen Europas vor sich keine antike Muster (nämlich Vitruvs Traktat und erhaltene altrömische Denkmäler) gehabt, die sie, wie es wohlbekannt ist, wirklich hatte, und ginge sie dabei nur von eigener schöpferischer Potenz allein aus, so wäre sie, auf sich selbst angewiesen, völlig machtlos, ein dem antiken wesensähnliches geschweige denn identisches architektonisches Ordnungssystem zu produzieren und zu entwickeln. Also war das Erwerben der architektonischen Ordnung von europäischer Kunst (welcher Vorgang vom 15. bis ins 19. Jh. währte) das im eigentlichen Sinn Aneignen oder, anders gesagt, das Verwandeln des nach dem Wesen Fremden in das Eigene geworden, und folglich konnte es sich nicht anders verwirklichen, als im Zuge der Überwindung von kollektivem Rezipienten seiner kulturhistorischen Vorbestimmtheit.

2. Daraus folgt weiter, dass in der neuuropäischen Ordnungsgeschichte ein Zivilisationsakt (hier die sich mit der Stütze auf antiquarische Wissenschaft realisierende Willensselbstbestimmung des Kulturtypus) einem Kulturakt (hier dem sich im Architekturschaffen realisierenden Selbstausdruck eines Geisteswesens, das sich überwunden hat) kausal und zeitlich unmittelbar voranging, was seinerseits bedeuten soll, dass Kultur und Zivilisation im Produzieren der architektonischen Ordnung zusammen wirkten.

Dennoch stimmt diese letztere Annahme schlecht mit der längst und gut – dank vor allem Oswald Spengler – bekannten Idee überein, laut der die Kultur und Zivilisation zwei verschiedene geschichtliche Stadien sind, von denen zudem das erstere dem letzteren immer vorangeht. Aber eine solche Idee hält, wie mir scheint, keine Prüfung durch geschichtliche Erfahrung aus, die zeigt, dass die Trennung von Kultur und Zivilisation immer nur in einem Sinn verstanden werden muss, nämlich als das Fehlen der beiden. Fruchtbringend erweist sich nur ihre Wechselwirkung, was auch die Geschichte der von der Antike erzeugten und viele Jahrhunderte nach ihrem Absterben in einem ganz anderen Zeitalter zu neuem Leben aufgerufenen architektonischen Ordnung bestätigen könnte.

¹ Bei dem Zitieren der Übersetzungen werden die Gesangsnummern nicht angezeigt, da sie immer mit denen des Originaltextes übereinstimmen. Hinweise auf die Versnummern werden nur in jenen Fällen angegeben, wenn es Abweichungen von Äquilinartät gibt, d.h. bei allen Zitaten aus Pope und nur bei einzelnen aus Voss und Gnedič. Da der Text der Dacier nicht nummeriert ist, wird die Band- und Seitennummern nach der Ausgabe: *L'Iliade*

d'Homère. Trad. en franç. avec des remarques par M-me Dacier. T. 1 – 3. Paris. 1711 – angeführt. Andere Übersetzungen zitiere ich nach Ausgaben: *The Iliad of Homer*. Transl. by A. Pope. London. 1873; Homer. *Ilias*. Übers. von J.H. Voß. Leipzig. 1988; Gomer. *Iliada*. Per. N.I. Gnediča. Izd. podg. A.I. Zajcev. Leningrad: Nauka. 1990.

² *All' hote dē kai keinos apēchteto pasi theoisin* („Aber wenn jener allen Göttern verhasst worden war... – 200) ist alles, was hier über den Grund seines kummervolles Endes mitgeteilt ist. Die Frage, warum Götter den Hass gegen Bellerophon zu hegen begannen, bleibt ohne Antwort.

³ Im Gegenteil, Götter der *Ilias* schweißen. Das sieht man nicht nur daraus, was der *Ilias*-Erzähler über den in seiner Schmiede hart arbeitenden Hephaistos (XVIII, 372) sagt, sondern daraus, was erzürnte Hera über sich selbst dem Zeus spricht (IV, 26f.). Also wird in *Ilias* klarer Hinweis gegeben, dass die die Körperbewegung verrichtenden Götter, ihre Muskelkraft dazu anwenden.

⁴ Vgl. entsprechende Stelle in: Dn 7, 13.

⁵ Immerhin ist schon in der Semantik des russischen Wortes *javilas'* („erschien“) die in griechischem *ēlthe* anwesende ontisch-objektive Grundlage der Tektonik durch das tektonik-fremde Visuell-Subjektive (Sein durch Schein) ersetzt.

⁶ Man muss auch den Umstand berücksichtigen, dass das poetische Assoziationsfeld des Homerischen *ouranos* dem der *sky* (*skies*), *nebo*, *Himmel*, *ciel* (*ciels*) bei den Homer-Übersetzern in tektonischer Hinsicht keineswegs identisch ist. Denn, behandelt Homer seinen *ouranos* als festen Boden der Götter und nennt ihn manchmal auch eisern, ist das Bild, das das Wort *Himmel* (sowie die ihm entsprechende) in sich trägt, für die stark demythologisierte Einbildungskraft des neuzeitlichen Lesers etwas eher luftiges und leichtes.

⁷ *Iliada*. A.a.o. S.516. Doch Voss hat an dieser Stelle Vorsicht gezeigt und dieses dunkle Wort unübersetzt gelassen.

⁸ „Ep. epith. of Hermes, of uncertain meaning“ weist Liddel-Scott in entsprechender Rubrik hin.

⁹ In dieser Hinsicht blieben Dacier und Voss dem Original treu und erwähnen den Flug nicht.

¹⁰ In Übersetzung dieser Stelle enthielten Voss und Gnedič der Hinzufügung des Leichtigkeitseffekts: *Eile mir, täuschender Traum* (Voss); *Mčisja, obmančivij Son* (Gnedič, 9).

¹¹ Das von berühmten Illustrator der Popes *Ilias*-Übersetzung John Flaxman (1755 – 1826) zu dieser Stelle ausgeführte Bild stellt den reisenden Traum gerade als frei schwebende Figur dar – über der Wolke und in nahezu waagerechter Haltung mit zusammengelegten Beinen.

¹² Allerdings gibt Gnedič den Vers 20 näher zum Original in tektonischer Hinsicht wieder, als es Pope gemacht hat: *Stal nad glavoj on carevoj* („Er **stellte sich** über das königliche Haupt“). Gleiche Enthaltensamkeit legt auch Voss an den Tag: *Jener trat ihm zum Haupt*.

¹³ Die Wahl aus allen im Lexikon der klassischen englischen Dichtung vorhandenen Varianten gerade des Verbs *vanish* als des Wortes, das das Entschwinden bezeichnen muss, ist wohl besonders wirksam. Die für diesen Kontext am meisten passende Alternative wäre vielleicht das synonymische Verb *disappear*. Mit ihm aber ist das Entschwinden der Gestalt allein des Gegenstandes, nicht Gegenstandes an sich direkt ausgedrückt: *Dis-appear* bedeutet buchst. „anschaulich, sichtbar zu sein aufhören“ d.h. wie wenn die Gestalt des Gegenstandes verschwindet, aber Gegenstand selbst dennoch bleiben kann. Doch das von Pope benutzte Verb ist dem Adjektiv *vain* („eitel“, „leer“, „nicht existierend“) verwandt; jenes mag sich mit diesem im poetischen Kontext assoziieren und so eine Idee des echten, nicht scheinbaren Entschwindens des Gegenstandes, also nicht des Schein-, sondern Sein-Verlustes in der Phantasie des Lesers hervorzurufen.

¹⁴ In seiner Darstellung des Abgangs des Traums beschränkte sich Voss auf den Ausdruck: *Traum... wandte sich*. So gelang es dem Übersetzer, in aller Ausdehnung der ganzen Erzählung über Traums Sendung seine poetische Einbildungskraft zu beherrschen, was, wie wir schon gesehen haben, in Hinsicht auf andere Stellen seiner Übersetzung unmöglich zu sagen ist.

¹⁵ Umfassendere und anhand der Analysen der zeit- und artverschiedenen Texte durchgeführte Begründung der hier angegebenen Thesen können russisch Lesende in dieser Monographie zu finden: Taruashvili L. *Tektonika vizualnogo obraza v poezii antičnosti i christianskoj Evropy*: K voprosu o kul'turno-istoričeskich predposylkach ordenogo zodčestva. Moskau: Jasyki ruskoj kul'tury- 1998. (Engl. Kurzfassung – S. 374).