

Bernard Andreae / Hellmut Flashar (Bochum)

## STRUKTURAEQUIVALENZEN ZWISCHEN DEN HOMERISCHEN EPEN UND DER FRÜHGRIECHISCHEN VASENKUNST\*

Den griechischen Freunden gewidmet

### 1.

Die hier angestellte Untersuchung über die Struktur der homerischen Epen muß mehrere Voraussetzungen als Arbeitshypothesen machen, deren Evidenz sich erst im Laufe der Darstellung erweisen kann. Sie gehören durchaus zu den auch heute umstrittenen Fragen der Homerforschung, ruhen aber im Grundsätzlichen ausnahmslos auf wohlbegründeten Auffassungen einzelner Homerforscher.

Für die *Ilias* bedeutet dies die Annahme von deren Einheit (vielleicht mit Ausnahme der Dolonie) und Geschlossenheit im Sinne einer dramatisch-architektonischen Struktur, die, von einem System zahlreicher Vor- und Rückverweise durchzogen, die geplante Großkomposition eines Dichters verrät. Vor fast 40 Jahren hatte Wolfgang Schadewaldt eine solche Einheit in seinen *Iliasstudien* nachzuweisen gesucht<sup>1</sup>: die Mehrzahl der Homerforscher unserer Zeit kommt zu gleichen oder ähnlichen Ergebnissen<sup>2</sup>. So sehr aber mit den subtilsten Mitteln philologischer Observanz Motive und Bauglieder der *Ilias*, ihre Herkunft und Beziehung untereinander aufgespürt worden sind, nach dem Prinzip der inneren Organisation der Handlungselemente, nach der Eigenart der Erzählstruktur ist wenig gefragt worden<sup>3</sup>.

Als Homer den Plan gefaßt hatte, ein Epos dieses Ausmaßes zu schaffen, das mit der Entstehung des Zornes des Achilleus (entstanden aus dem Streit

---

\* Für den Druck überarbeitete Fassung von Vorträgen, die die Vf. im März 1977 gemeinsam in Thessaloniki, Joannina und Athen gehalten haben.

<sup>1</sup> Darmstadt 31966 (1938). Die ‚Dolonie‘ (Buch K) wird von den meisten ‚Unitariern‘ als späterer Einschub angesehen. In der Tat enthält dieses Buch keine mit der übrigen *Ilias* verbundenen Handlungselemente.

<sup>2</sup> Für die philologischen Einzelnachweise vgl. A. Lesky, „Homeros“, in: *RE*, Suppl.-Bd. 11 (1968) (Sonderdruck mit eigener Paginierung, Sp. 1–160), und A. Heubeck, *Die homerische Frage*, Darmstadt 1974. Auf die analytische Homerforschung, für die der vorliegende Versuch ohnehin nicht akzeptabel sein dürfte, kann hier im allgemeinen nicht eingegangen werden.

<sup>3</sup> Der repräsentative *RE*-Artikel von Albin Lesky geht auf die Erzählstruktur der beiden homerischen Epen kaum ein.

mit Agamemnon) beginnt und mit dem Verlöschen dieses Zornes endet und in das die (sagenchronologisch früheren und späteren) Ereignisse um Troja in Andeutungen hineingespiegelt werden, konnte er unmöglich sein Epos in der Ausarbeitung am Anfang beginnen und in kontinuierlichem Fortschreiten bis an ein abgerundetes Ende zu gelangen hoffen, wie wohl ein Rhapsode im mündlichen Vortrage mit Hilfe der spezifisch epischen Mittel der Verswiederholung, der epitheta ornantia und der typischen Szenen ein Heldenlied in der linear fortschreitenden Reihung der Ereignisse darzustellen vermochte. Vielmehr muß ein Strukturprinzip vorausgesetzt werden, das im Sinne eines Kompositionsgesetzes die scheinbar ganz bunte Fülle der Ereignisse ordnete, überschaubar machte und so erst die Beziehungen der einzelnen Glieder aufeinander ermöglichte.

Das Kompositionsgesetz der *Ilias* in diesem Sinne ist das triadische Prinzip, das Ordnen von Zusammenhängen in je drei Einheiten oder Ebenen. Einteilungen von komplexen Gebilden und das Ordnen von Zusammenhängen nach der Dreizahl ist in natürlicher Anschauung und volkstümlicher Tradition vorgegeben<sup>4</sup>. Homer wendet das Triadische jedoch reflektiert an und gestaltet es zu einem Strukturprinzip aus. In einem ganz äußeren Sinne gliedert sich die *Ilias* in drei in ihrem Umfang freilich im Verhältnis von ca. 1 : 2 : 1 stehende Teile: in eine Exposition (A–H) – Entstehung des Zornes, Vorstellung der wichtigsten Helden –, einen Hektorteil (Θ–Σ) – Hektors Aktivität bestimmt das Geschehen, Achill ist passiv –, und einen Achillteil (Τ–Ω) – Achills Aktivität bestimmt das Geschehen, Hektor ist passiv, indem zuerst seine Person, dann sein Leichnam Objekt von Handlungen sind. Die Einschnitte sind durch Ruhepunkte markiert, indem nach H und Σ jeweils eine Nacht eingelegt ist<sup>5</sup>. Ansprechend hat man vermutet (und nachzuvollziehen gesucht), daß das ganze Epos mit diesen Einschnitten an drei aufeinanderfolgenden Tagen durch Rhapsoden vorgetragen worden ist<sup>6</sup>. Die drei

<sup>4</sup> Vgl. H. Usener, „Dreizahl“, *Rheinisches Museum*, NF. Bd. 58/1903, S. 1–47. 161–208. 321–362 (unter starker Berücksichtigung der Göttertrinitäten); E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 1, Darmstadt 1956 (1923), S. 205. Über die triadische Gliederung des Alls vgl. Aristoteles (unter Berufung auf die Pythagoreer), *De caelo* I, 1, 268 a 10–25; J. Th. Kakridis, *Homer Revisited* (Publications of the New Society of Letters at Lund. 64), Lund 1971, S. 125.

<sup>5</sup> Vgl. die Dreiteilung in dem Schema der *Ilias* bei W. Schadewaldt, „Einblick in die Erfindung der *Ilias*“, in: W. S., *Von Homers Welt und Werk*, Stuttgart 1965, S. 155–202, hier: S. 173.

<sup>6</sup> Vgl. J. A. Davison, „Bebenaia I“, *Classical Review* Bd. 14/1964, S. 14, mit einem Bericht über ein dreitägiges Rezitieren der *Ilias* durch Tübinger Studenten in Bebenhausen bei Tübingen im Sommer 1964 entsprechend der hier zugrunde gelegten Dreiteilung. Vgl. auch W. Schadewaldt, *Der Aufbau der Ilias*, Frankfurt a. M. 1975, S. 24. Zum Problem des Vortrages der *Ilias* vgl. ferner W. Nicolai, *Kleine und große Darstellungseinheiten in der Ilias* (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, N. F. 47), Heidelberg 1973, S. 136–140.

großen Handlungsteile werden nun auf drei Ebenen entfaltet: auf der inneren Ebene (Entstehung des Zornes, Umschlag des Zornes der verletzten Ehre in den Rachezorn, Verlöschen des Zornes), auf der äußeren Ebene (Streit, Kämpfe, Schlachten, einzelne Aktionen) und auf der Götterebene (Streit, Kämpfe, Enthaltung der Götter vom menschlichen Geschehen, Eingreifen in das menschliche Geschehen)<sup>7</sup>. Ursprünglich liegt eine bloße Zweiteilung in den göttlichen und den menschlichen Bereich zugrunde. Der menschliche Bereich wird aber von Homer noch einmal unterteilt in eine innere und eine äußere Ebene, weil die innere Motivation durchgehend den Verlauf der Handlung bestimmt und auf die äußere Handlungsebene projiziert wird, während im göttlichen Bereich eine ‚Innenseite‘ nicht selbständig hervortritt. Zwischen den drei Ebenen herrscht eine Korrespondenz in den handlungskonstituierenden Motiven und Momenten. Der Entstehung des Zornes z. B. entspricht der Streit zwischen Agamemnon und Achill auf der Ebene der äußeren Handlung und analog der Streit zwischen Zeus und Hera auf der Götterebene usw. Das triadische Prinzip ist also strukturbildend für die *Ilias* in horizontaler und vertikaler Richtung. Dies gilt aber nicht nur für die Einteilung des Planes und seiner Durchführung im großen, sondern für den ganzen Verlauf der Erzählstruktur im einzelnen.

Die in der *Ilias* erzählten Ereignisse sind nicht alle gleich ‚notwendig‘. Unter ihnen ragen einige Handlungskonstellationen hervor, ohne die eine Fortsetzung des Handlungsverlaufes der *Ilias* in der vorliegenden Form nicht möglich wäre. Wir nennen sie ‚Handlungsscharniere‘. In jedem der drei Hauptteile der *Ilias* (mit Ausnahme des ersten Teiles der Ebene der inneren Handlung) finden sich nun auf jeder der drei Ebenen je drei derartige Handlungsscharniere. Wäre z. B. die ‚Diapira‘ im B der *Ilias* (in der Agamemnon das Heer auf die Probe stellt, indem es seinen zum Schein erteilten Rat zur Heimkehr, wenn auch nach einigen Komplikationen, nicht befolgt<sup>8</sup>) anders verlaufen, wäre eine Fortsetzung der *Ilias* nicht möglich. Das gleiche gilt, wenn die Zweikämpfe im ersten Drittel des Werkes anders verlaufen wären. Hätte Aphrodite im Γ nicht Paris gerettet, wäre durch den Sieg des Menelaos im Zweikampf über Paris der Krieg gemäß der zwischen beiden Seiten getroffenen Verabredung bereits entschieden und beendet. Der von Athena angestiftete Schuß des Bogenschützen Pandaros, der Menelaos leicht

<sup>7</sup> Über die drei Ebenen vgl. Schadewaldt, „Einblick in die Erfindung der *Ilias*“, S. 187, der von „drei parallelen, vielfach aufeinander bezogenen Abläufen“ spricht und hinzufügt: „Diese sind: der Verlauf des Zornes selbst im Innern des Achilleus, die Kämpfe der Männer draußen, die Götterhandlung.“ Ähnlich Brigitte Hellwig, *Raum und Zeit im homerischen Epos* (Spudasmata. 2), Hildesheim 1964, die S. 60 von den „drei Strängen der Achill-, Götter- und Kampfhandlung“ spricht und deren Abläufe tabellarisch verdeutlicht.

<sup>8</sup> Für die Einzelheiten vgl. W. Kullmann, „Die Probe des Achaierheeres in der *Ilias*“, *Museum Helveticum* Bd. 12/1955, S. 253–273, und P. G. Katzung, *Die Diapira in der Iliashandlung*, Mannheim 1960 (Diss. Frankfurt a. M. 1959).

verwundet, ermöglicht überhaupt erst die weiteren Ereignisse der *Ilias*<sup>9</sup>. Ähnliches gilt für den Zweikampf: Hektor – Aias und für alle weiteren als Handlungsscharniere gekennzeichneten Konstellationen. Ihre spezifische Ausformung, der zumeist die Götter eine bestimmte, gelegentlich unerwartete Wendung geben, bildet die Bedingung für die Fortführung der Handlung, während es andere Handlungssituationen in der *Ilias* gibt (z. B. die Aristien in der ersten Werkhälfte), die zwar an richtigem Orte stehen, aber nicht in dem Sinne notwendig sind, daß durch ihre Herauslösung oder Umstellung das ganze Gefüge der Dichtung zusammenbrechen würde. Sie weisen auch keine analogen Korrespondenzen auf den jeweils anderen Ebenen auf.

Wenn das eigentliche Strukturgesetz der *Ilias* in einem triadischen Prinzip besteht, nach dem die Erzählung durch je drei Handlungsscharniere auf den drei Ebenen gegliedert ist, so könnte dies auf einen geradezu linear-geometrischen Schematismus weisen, in dem die einzelnen Handlungsteile isolierte Einheiten bildeten und ihr Zusammenhang ein rein additiver wäre. Einem solchen Eindruck hat Homer durch eine eigentümliche Technik der Verklammerung entgegengewirkt. Zunächst sind die drei Ebenen untereinander verklammert, indem innerhalb einer Handlungseinheit das handlungsauslösende oder das handlungsergebnisbringende Moment auf einer anderen Ebene liegt bzw. zwischen mehreren Ebenen hin- und herspringt. So löst z. B. im A eine äußere Handlung (der Streit zwischen Achill und Agamemnon) eine Reaktion auf der inneren Ebene aus (den Zorn des Achill); im B liegt das auslösende Moment auf der Götterebene (Zeus gibt Agamemnon einen Traum ein), woraus sich eine Handlungseinheit (die Erprobung des Heeres durch Agamemnon) ergibt. Oder: Die Götterversammlung im Ω führt zu dem Entschluß Achills, die Leiche Hektors freizugeben. Im dritten Teil ist sonst die innere Ebene Ausgangspunkt des Geschehens, in den beiden anderen Teilen aber die Ebene der äußeren Handlung oder die Götterebene. Diese hat auch mehrfach handlungsergebnisbringende Funktion, z. B. in der Entrückung des Paris durch Aphrodite am Ende des Zweikampfes zwischen Paris und Menelaos im Γ. Diese Korrespondenzen zwischen den einzelnen Ebenen sind also nicht bloße Analogien, sondern mit jeweils verschiedener Zielrichtung Verklammerungselemente, die eine Handlungseinheit an mehrere, in der Regel an alle drei Ebenen festbindet. Ein sichtbarer Ausdruck für eine die menschliche und die göttliche Ebene verklammernde Instanz ist Thetis, die göttliche Mutter Achills, durch deren Vermittlung das menschliche Geschehen auf die Ebene der Götter gelangt. Entsprechend dem triadischen Prinzip kommt es zu einer dreimaligen Begegnung zwischen Achill

<sup>9</sup> Der Pandorasschuß (Δ 73–147) ist hier nicht als eigenes Handlungsscharnier aufgeführt, weil er zum Handlungskomplex: Abschluß, Forderung und Erfüllung und Bruch des Vertrages mit dem Zweikampf: Menelaos – Paris und damit zu einem zusammenhängenden Geschehen gehört.

und Thetis, wobei die beiden ersten Male Achill auf Thetis und das dritte Mal Thetis auf Achill mit Bitten zukommt.

Zu den Gliederungselementen der epischen Erzählung in der *Ilias* gehören, wie längst gesehen worden ist<sup>10</sup>, vielfach gestaffelte Vorbereitungen und Retardationen, die sich fortschreitend einander ergänzen. Sofern sie für die folgenden Ereignisse im Epos strukturbildend sind, erscheinen sie wiederum nach dem triadischen Prinzip organisiert. Dies betrifft die drei großen Vorhersagungen des Zeus über den künftigen Ablauf der Ereignisse (1) Θ 470 ff.: der nächste Tag werde den Achaïern schwere Niederlagen bringen; 2) Δ 186 ff.: nach Agamemnons Verwundung werde Hektor die Achaïer bis zum Schiffslager zurückdrängen; 3) Ο 49 ff.: Achill werde Patroklos aussenden, den Hektor töten werde, der dann von Achill getötet wird), die sich im mittleren Drittel der *Ilias* konzentriert finden. Es betrifft aber auch die vorbereitenden Andeutungen auf den bevorstehenden Tod der beiden Haupthelden Achill und Hektor, die sich so auffällig über das ganze Epos erstrecken, daß man sagen kann, beide stehen in der *Ilias* von Anfang an im Zeichen des Todes. Diese Todesbezogenheit ist wiederum triadisch gestaltet, ganz deutlich bei Achill, aber auch bei Hektor. Hier werden die entsprechenden Hinweise eingerahmt und damit verklammert durch Klagen der Andromache, deren erste in sich noch einmal triadisch gegliedert erscheint. In der Mitte stehen drei von Hektor nicht beachtete Warnungen des Sehers Pulydamas, denen sich direkte Todesvoraussagen anschließen. Ein griechischem Empfinden auch sonst naheliegendes leichtes Abweichen von einem schematischen Parallelismus macht sich bemerkbar, wenn es sich dabei nicht um drei, sondern um fünf derartige Voraussagen handelt.

Sofern ‚Inkonzinnitäten‘ dieser Art über die Grenzen der Hauptteile des Epos hinausreichen, ist damit wiederum eine Klammerfunktion gegeben. Wenn bei Achills Todesbezogenheit innerhalb der triadischen Komposition das dritte Glied bereits im zweiten Hauptteil des Epos einsetzt, wenn ferner Entstehung, Entsagung (bzw. Umschlag) und Verlöschen des Zornes in Achill (also die Geschehnisse der ‚inneren Ebene‘) sich nicht gleichmäßig auf die drei Hauptteile verteilen, sondern zwei dieser drei Stationen in den dritten Teil gelegt sind, so ist durch derartige über die großen Einschnitte im Werk hinausgreifenden Kompositionsstrukturen ein Auseinanderfallen der drei Teile verhindert und eine Verklammerung auch in dieser Richtung erreicht. Deutliche Klammern um das ganze Werk sind durch den Bezug des ersten und letzten Buches gelegt; denn die Chryseshandlung (der greise Chryses kommt mit Lösegeldern zu Agamemnon, um seine Tochter loszukaufen) steht auch im einzelnen in deutlichem Bezug zur Priamoshandlung (der greise Priamos kommt mit Lösegeldern zu Achill, um seinen Sohn Hektor freizukaufen)<sup>11</sup>. Längst hat man an der Eigenart von Verswiederholun-

<sup>10</sup> Vgl. vor allem Schadewaldt, *Iliasstudien*, S. 95 ff.

<sup>11</sup> Vgl. F. Eichhorn, *Homers Ilias*, Horn 1971, S. 21 ff.

gen und Motivanklängen erkannt, daß das erste Buch der *Ilias* nicht zu dem zuerst abgefaßten Teil des Werkes gehört<sup>12</sup>, sondern um den schon fertigen Kern wie eine Klammer gelegt wurde.

So war es offenbar die grundlegende Konzeption Homers, eine Großkomposition mit Hilfe eines Strukturgitters zu gestalten, das in horizontaler und vertikaler Richtung Handlungsscharniere in triadischer Gliederung enthält und aus diesem einen Prinzip die Komposition im ganzen sinnfällig, wenn auch nicht aufdringlich macht, zugleich aber durch verschiedene Mittel und Techniken eine Verklammerung der strukturbildenden Teile und Ebenen erkennen läßt. Vielleicht ist uns zunächst der Blick für diese besondere Eigenart verlorengegangen, ein Großepos wie die *Ilias* konsequent und doch variationsreich aus dem triadischen Strukturprinzip aufzubauen, weil im Gefolge der *Ilias* der Aufbau von Kompositionseinheiten in Epos, Lyrik, Drama und Prosaerzählung nach einem triadischen Gesetz ganz geläufig ist<sup>13</sup>. Auch in der *Ilias* selbst sind Handlungseinheiten außerhalb der Hauptscharniere nach dem triadischen Prinzip gestaltet: Hektor dringt dreimal zur Leiche des Patroklos vor; er wird dreimal von Aias zurückgetrieben; ein anschließendes dreimaliges Rufen des Achill scheucht die Troer zurück ( $\Sigma$  148–242) oder: Achill jagt Hektor dreimal um die Stadt; er schleift den Leichnam Hektors dreimal drei Tage je dreimal um den Grabhügel des Patroklos ( $\Omega$  1–28)<sup>14</sup>. Man sieht, das triadische Kompositionsprinzip bestimmt auch die Ausführung des Details und beginnt dann rasch, dichterische Konvention zu werden. Es bedarf aber eines Rückschreitens durch derartige Konventionen literarischer Produktion zum Anfang hin, um die Konzeption des *Ilias*-Dichters angemessen zu begreifen.

Wenn nun auch im Sinne der literarischen Überlieferung die *Ilias* der Anfang ist, so hat doch vor allem die angelsächsische Homerforschung der

<sup>12</sup> Vgl. vor allem K. Reinhardt, *Die Ilias und ihr Dichter*, Göttingen 1961, S. 42 ff. Karl Reinhardts Versuch, aus dem Text des A eine voriliadische Fassung zu rekonstruieren, bleibt jedoch sehr hypothetisch.

<sup>13</sup> Vgl. F. Göbel, *Formen und Formeln der epischen Dreiheit in der griechischen Dichtung* (Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft. 26), Stuttgart/Berlin 1935. Selbstverständlich geht nicht jede Dreiteilung auf die *Ilias* zurück (vgl. oben, Anm. 4), doch erstreckt sich der unbezweifelbar starke Einfluß der *Ilias* auf die folgende griechische Literatur eben auch auf die Gliederung von Zusammenhängen.

<sup>14</sup> Über die Bedeutung der dreiteiligen Gliederung in der *Ilias* bereits E. Drerup, *Das fünfte Buch der Ilias*, Paderborn 1913, S. 361 ff., und Schadewaldt, *Iliasstudien*, S. 66, Anm. 1, für den die Dreiheit bei Homer „der ungekünstelte Ausdruck eines natürlichen Ordnungswillens“ ist, sowie Nicolai, *Kleine und große Darstellungseinheiten*, S. 142 („Dreiteilung der *Ilias*“). Mit Verszählungen arbeitend sieht Carlo F. Russo, „*Iliade: mathematica e libri d'autore*“, *Belfagor* Bd. 30/1975, S. 497–504, die *Ilias* mathematisch strukturiert. Grundeinheit ist auch ihm die Dreizahl (S. 497: „l'unità di misura è risultata essere il tre.“).

letzten Jahrzehnte deutlich gemacht, daß das homerische Epos seinerseits bereits das Ergebnis einer Entwicklung ist, die mit dem Stichwort ‚oral poetry‘ gekennzeichnet ist. Wenn wir nun im Hinblick auf die Kompositionsstruktur die Frage nach den Voraussetzungen der *Ilias* stellen, so bedienen wir uns der Ergebnisse jener Forschungsrichtung, ohne auf eine Auseinandersetzung mit den z. T. kontroversen Schlußfolgerungen aus den Beobachtungen im einzelnen eingehen zu können.

Die Voraussetzungen des homerischen Epos sind nur erschließbar, einerseits aus Homer selber, andererseits aus der vergleichenden Erforschung mündlicher Epik, vor allem des in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts noch lebendigen serbokroatischen Heldenliedes. Der Ausgangspunkt war die Beobachtung, daß das homerische Epos voll ist von Verswiederholungen (Iterata), Formeln wie Epitheta ornantia, typischen Szenen (Wappnungen, Aristien, Waffenbeschreibungen), rituellen Begehungen und typischen Kompositionsschemata (Rachemotiv, Motiv des stellvertretenden Kämpfers usw.). Daraus hatten Milman Parry und seine Schule geschlossen, daß ein Dichten mit derartigen vorgegebenen Werkstücken sich im Bereiche der Mündlichkeit abspielt und letztlich auf eine Stufe in der vorhomerischen Tradition verweist, in der der Sänger sein Lied aus vorgeprägten Formeln und Bauelementen, die er einem von ihm auswendig beherrschten Repertoire entnimmt, mehr oder weniger improvisierend gestaltet, wie es an dem serbokroatischen Heldenlied noch unmittelbar sichtbar war. Die epischen Formeln haben dabei die Funktion von Hilfsmitteln; sie gliedern den Hexameter und bilden Fixpunkte, zu denen der Sänger immer wieder zurückkehren kann<sup>15</sup>.

Die Frage nach dem Verhältnis dieser Art mündlicher Heldendichtung zu Homer ist umstritten. Es spricht jedoch vieles dafür, daß das homerische Epos auf einer anderen Stufe steht als jede Art mündlicher Epik und die mit ihr verbundenen Formen von Sängertum, Improvisation und Volksdichtung. Für die serbischen Heldenlieder hat kürzlich Franz Dirlmeier die Differenz zu Homer hervorgehoben<sup>16</sup>. Ihre realistischen Beschreibungen sind isoliert betrachtet eindrucksvoll, wie überhaupt die Vorzüge im Detail der einzelnen Szene liegen. Doch sind auch die längeren Heldenlieder nicht durch einen gedanklichen Entwurf, der mit Transparenz, Tektonik, Spannung und Formstrenge verbunden wäre, zusammengehalten. Auch wird in diesen Liedern die dem homerischen Hexameter eigene Strenge nicht erreicht, die

<sup>15</sup> Vgl. den Überblick über die ‚oral-poetry-Forschung‘ bei Heubeck, *Die homerische Frage*, S. 130–152. Für die Gestaltung des Hexameters vgl. bes. A. Parry (Hrsg.), *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford 1971. Knappe Zusammenfassung der Forschung jetzt bei E. R. Haymes, *Das mündliche Epos*, Stuttgart 1977.

<sup>16</sup> *Das serbokroatische Heldenlied und Homer* (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Jg. 1971, H. 1), Heidelberg 1971.

dem Epos ein durch die Stetigkeit des Metrischen gleichförmiges, aber nicht eintöniges, sondern ein im Auf und Ab von Längen, Kürzen und Zäsuren gesetzmäßiges äußeres Gewand gibt.

Nimmt man analoge Verhältnisse für die vorhomerische Epik an, so läßt sich Homer davon deutlich abgrenzen. Die *Ilias* zeigt sich dabei als tief beeinflusst von den Eigenarten der mündlichen Dichtung, ist aber selbst nicht mehr ein Produkt derselben. Denn Homer stand in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts vor der damals offenbar neuen Aufgabe, eine Großkomposition zu gestalten, der er sich mit einem bis dahin unbekanntem Formsinn und mittels einer überragenden Komposition unterzog. Wenn Homer als Überwinder der mündlichen Dichtung bezeichnet worden ist, so gilt dies, wie Harald Patzer kürzlich eindrucksvoll gezeigt hat<sup>17</sup>, nicht in dem Sinne, daß er sich vom Formelhaften und Typischen der vorgeprägten Formeln befreit hätte und das Eigentliche des homerischen Epos in seinen nicht-formelhaften Teilen zu erblicken wäre. Vielmehr übernahm er den Formelschatz, die Technik der *Iterata* usw. sehr weitgehend, gab ihnen aber eine ganz neue Funktion. Diese Elemente waren nun nicht mehr Gedächtnisstützen, Versatzstücke und Hilfsmittel des mündlich improvisierenden Dichters, sondern wurden jetzt zu festen Baugliedern der epischen Großkomposition. Sie verlieren damit ihre Beliebigkeit und gewinnen eine vorher wohl kaum gegebene Aussagekraft von ästhetischer Qualität.

Homer hat also diese Bauglieder ‚festgemacht‘, indem er ihnen eine junkturale Funktion gab<sup>18</sup>. Der Dichter wählt aus mehreren Möglichkeiten im Hinblick auf seinen dichterischen Plan gerade diese Formel; die eine Formel bezieht sich auf eine andere, beide bedingen in ihrer Bedeutung einander, haben eine Funktionsstelle im dichterischen Plan und begründen so die Architektur des Kunstwerkes. Eine zunächst handwerklich gebrauchte Formel erhält damit Symbolgehalt und dichterischen Rang, z. B. wenn nach der stereotypen Formel ὦς φάτο am Anfang des Hexameters einmal nicht, wie meist üblich, ein Verb oder ein Pronomen steht, sondern in einigen Fällen der normalerweise erst am Schluß des Hexameters stehende Eigenname folgt und damit vorgezogen wird, um die Aufmerksamkeit auf eine Person zu lenken, die dann auf weite Strecken hin die Handlung bestimmt. Wenn z. B. hinter dieser Formel Hektor und Patroklos in der *Ilias* an der jeweils gleichen Versstelle je fünfmal, und zwar jeweils über das ganze Epos an den Scharnierstellen der Hektor- und Patrokloslinie, genannt werden<sup>19</sup>,

<sup>17</sup> *Dichterische Kunst und poetisches Handwerk im homerischen Epos* (Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main. Jg. 1971, H. 1), Wiesbaden 1972.

<sup>18</sup> Das Folgende nach Patzer, *Dichterische Kunst und poetisches Handwerk*, S. 13 ff.

<sup>19</sup> Hektor: B 807, Γ 86, Ζ 102, Η 54, Υ 179; Patroklos: A 345, I 205, Λ 616, Π 130, ΙΙ 710; vgl. Patzer, S. 20 ff.

so gewinnt die Formel in einer derart überlegten Anwendung eine konstitutive Funktion für die Gesamtkomposition des Epos.

Der überkommene Formelschatz wird so als ein weiteres Strukturgitter über das ganze Epos gelegt, das sich dann mit dem triadischen Aufbauprinzip und der Technik der Verklammerung verbindet. Da nun auch die typischen Szenen vorgegeben sind, schließlich die schon in Liedern und Kleinepen besungenen Begebenheiten des troischen Krieges<sup>20</sup>, gestaltet der Dichter aus diesem Material nach einer festen Konzeption ein dramatisches Geschehen mit einem zentralen Thema, dem Zorn des Achilleus. Die Ebene der inneren Motivation wird so als Ebene ‚entdeckt‘ gegenüber einer an äußeren Begebenheiten orientierten Heldenepik überkommener Art, die wohl das Zürnen eines Helden als typisches Einzelmotiv schon kannte. Die Voraussetzungen für eine derartige Konzeption lagen in den Möglichkeiten der Zeit des ausgehenden achten Jahrhunderts, die in das Denken und Leben der Griechen eine Bewegung mit einem neuen Verhältnis zur mythisch-heroischen Tradition und damit eine neuartige Reflexion auch auf den Inhalt dieser Überlieferung gebracht hat. Hinzukommen aber mußte der überragende Geist, der aus den Möglichkeiten der Überlieferung und den Anschauungsformen der Zeit die große Komposition schuf, die als *Ilias* für uns am Anfang der Literatur steht, in Wirklichkeit aber ebensosehr Endpunkt und Synthese einer langen Entwicklung darstellt.

Wenn wir uns von hier aus noch einmal der *Ilias* in ihrem Erscheinungsbild im ganzen zuwenden, so ist wohl die große Dreiteilung des ganzen Epos und die triadische Gliederung zahlreicher Einzelszenen, nicht jedoch das innere Koordinatensystem mit den je drei Handlungsscharnieren auf den drei Ebenen sofort ohne weiteres erkennbar. Ja, es erscheint geradezu verdeckt durch die Fülle der die Handlungsscharniere und die Zwischenräume zwischen ihnen ausfüllenden Begebenheiten und Beschreibungen mit ihren gegenseitigen Beziehungen und Verklammerungen im einzelnen. Auch erscheinen ja im linearen Ablauf der Dichtung die drei Ebenen gleichsam ineinander geschoben und ihre einzelnen Stationen nacheinander dargestellt. Auf diese Weise gewinnt die *Ilias* das äußere Erscheinungsbild einer scheinbar beliebig fortsetzbaren Addition von Baugliedern, zwischen denen jedoch eine rhythmisierte Bewegung besteht. Denn, wie die Übersicht auf S. 229 f. zeigt, sind zahlreiche Bauglieder auf wenige Darstellungstypen zurückführbar. Dazu gehören Kämpfe, sei es in der Form des Zweikampfes oder in der zu einer Aristie eines Helden strukturierten Schlacht, Rüstungen und Wappnungen, Versammlungen, sei es der Götter, sei es der Menschen, bei diesen entweder in der Form der Volksversammlung oder der Ratsversammlung und Totenklagen. Durch die mehrfache Wiederkehr des jeweils

<sup>20</sup> W. Kullmann, *Die Quellen der Ilias* (Hermes Einzelschriften. 14), Wiesbaden 1960.

gleichen Typs in der Aufeinanderfolge der Bauglieder ergeben sich Beziehungen zwischen einzelnen Segmenten, die in der Regel durch Iterata und gleichartige Formeln unterstrichen werden.

Dabei gehören die Kämpfe in der typischen Form der Aristie nicht in erster Linie zu den strukturbildenden Baugliedern. Sie sind am ehesten ‚einlegbar‘ in handlungsnotwendige Glieder, von denen sie gerahmt werden. Da die Aristie die Form des Kampfes eines Helden mit mehreren Gegnern der Reihe nach hat, ergibt sich so eine im Grunde beliebig vermehrbare Kette von gleichartigen Einzelteilen<sup>21</sup>. Auf diese Weise kann der Dichter nach den ihm vorschwebenden Proportionen einen kompositorisch-rhythmisierten Wechsel von gleichartigen und verschiedenartigen, notwendig strukturbildenden und beliebigen Gliedern herstellen.

Die Beziehung der gleichartigen Bauglieder aufeinander ist verschiedentlich von dem Prinzip der anwachsenden Größe bestimmt. Dies gilt z. B. für die drei Zweikämpfe (Nr. 8 [ohne die Vorbereitungen], 11 und 37), sodann für die Wappnungs- und Rüstungsszenen (Agamemnon, Patroklos, Achill), die mit der gewaltigen Waffenfertigung und Rüstung für Achill (Nr. 30 und 34) einem Höhepunkt entgegenstreben, als Vorbereitung für die Aristie im Kampf Achills, die ihrerseits eine außerordentliche Steigerung der vorangehenden Aristien darstellt.

Das Prinzip der anwachsenden Größe, das ja auch in dem erheblich vermehrten Umfang des zweiten Hauptteiles gegenüber dem ersten zum Ausdruck kommt, ergibt sich auch durch den Zusammenschluß kleinerer Schemata zu größeren. So schließt sich z. B. Nr. 5 und 6, durch Iterata verbunden, zu einem Komplex: Veranlassung, Vorbereitung und Durchführung der Diapira zusammen; Nr. 18, 19 und 20 zu einem einheitlichen Schlachtgeschehen; Nr. 23, 24 und 25 zur Patroklie; Nr. 30, 31 und 34 zu Waffenfertigung und Rüstung für Achill; Nr. 41, 42 und 43 zur Freigabe Hektors. Auf diese Weise bekommen die Außenlinien dieser Komplexe eine abgestufte Beziehung im Wechsel von Analogie und Kontrast zu ihrer Umgebung.

Ein Richtungssinn in einer derart rhythmisierten Anordnung der Handlungssegmente läßt sich in dem Zulaufen auf den Höhepunkt des Gesche-

<sup>21</sup> Natürlich ist die Aristie nicht in dem Sinne beliebig, daß sie entfallen könnte. Ihre Funktion in der *Ilias* ist die Strukturierung a) der Kämpfe, b) der wichtigsten Helden, die auf diese Weise Relief und Bedeutung erlangen. Aber ob Homer eine bestimmte Aristie (z. B. die des Diomedes im E) an dieser oder jener Stelle so oder anders gestaltet, ist für die Strukturierung der Handlung von untergeordneter Bedeutung. Daß die Aristie eine überkommene typische Form epischer Gestaltung ist, geht auch aus dem Nachweis von Robert Schröter, *Die Aristie als Grundform homerischer Dichtung und der Freiermord in der Odyssee*, Diss. (masch.) Marburg 1950, hervor, wonach der Rachekampf des Odysseus gegen die Freier nach der ursprünglich für die Schlacht geprägten Form der Aristie gestaltet ist. Zur Aristie vgl. auch T. Krischer, *Formale Konventionen der homerischen Epik* (Zetemata. 56), München 1971, S. 23 ff.

hens beobachten, der mit dem Eingreifen Achills zu Beginn des dritten Teiles gegeben ist. Die Peripetie kündigt sich freilich schon im zweiten Teil an. Mit der Bitte Achills um die neue göttliche Rüstung (Nr. 26) wird die Umkehr des Geschicks eingeleitet. Als Kontrast steht die Aufbewahrung der Leiche des Patroklos (Nr. 29) und die Waffenfertigung (Nr. 30) gegenüber.

Will man die Fülle der Einzelszenen im parataktisch-linearen Ablauf zu größeren Darstellungseinheiten zusammenfassen, so ist das äußere Geschehen, d. h. also im wesentlichen das Kampfgeschehen, nach einer Einleitung (Entstehung des Zornes; versuchte Heimkehr; Aufbruch zur Schlacht – A–B) in fünf ungefähr gleich große Teile gegliedert: 1) Vertrag und Vertragsbruch. Erste Schlacht. Diomedie. Hektor – Aias. Waffenruhe (Γ–H, also bis zum Ende des ersten Drittels der *Ilias*); 2) Die zweite Schlacht, Versöhnungsversuch (eventuell: Dolonie) (Θ I [K]); 3) Die dritte Schlacht. Aristie des Agamemnon. Teichomachie. Kampf bei den Schiffen, List der Hera (Λ–Ξ); 4) Patroklie mit Vorbereitung und Kampf um die Leiche des Patroklos als vierte Schlacht (Ο–Ρ); 5) Achill im Kampf bis zum Tode Hektors als fünfte Schlacht (Σ–Χ). Daran schließt sich an als Epilog: die Bestattung des Patroklos, Leichenspiele und die Freigabe der Leiche Hektors (Ψ–Ω)<sup>22</sup>. Diese Einteilung nach dem äußeren Ablauf widerstreitet dem triadischen Strukturprinzip nicht, sondern ist ihm als zusätzliches Gliederungselement eingefügt. Der jeweils erste und letzte Kampf ist (mit Einleitung bzw. Epilog) in das erste und letzte Drittel gelegt; die drei mittleren Kampfeinheiten füllen das mittlere Drittel der *Ilias*.

Das Erscheinungsbild der *Ilias* ist also durch die Abfolge von scheinbar bunten, in Wirklichkeit aber kunstvoll aufeinander bezogenen, von dem triadischen Prinzip als innerem Ordnungsschema gesteuerten Handlungssegmenten in linearem Fortschreiten gekennzeichnet. Es scheint das Besondere Homers zu sein, daß nicht die Kämpfe mit ihrer Grundform der Aristie das Werk strukturieren, sondern in Umwandlung des traditionellen Heldenepos die inneren Kräfte und Antriebe, die ja auch als Rahmen um das ganze Epos gelegt sind.

<sup>22</sup> Diese fünfstufige Gliederung ist bereits erkannt von Engelbert Drerup, *Das fünfte Buch der Ilias*, S. 426–429 (wobei die Frage der Einteilung in 18 Rhapsodien hier offenbleiben mag). Weniger überzeugend die Einteilung in sieben (ganz ungleiche) „Szenengruppen“ bei Schadewaldt, *Der Aufbau der Ilias*, S. 39–41. Walter Nicolai, *Kleine und große Darstellungseinheiten in der Ilias*, S. 141 ff., sieht die Grundstruktur der *Ilias* in fünf „Konflikten“ mit jeweils ähnlichem „Konfliktschema“: 1) Chryses – Agamemnon, 2) Achaier – Troer (allgemein), 3) Achill – Agamemnon, 4) Achill – Hektor, 5) Priamos – Achill. Doch sind diese Konflikte ganz ungleichgewichtig und geben den Ablauf der Handlung (vgl. Schema bei Nicolai, S. 156) nicht klar wieder, da der Konflikt 3 schon im ersten Buch einsetzt und Konflikt 2 sich mit den anderen Konflikten teilweise überlappt.

		B → C bzw. C → B			(Achill)		(Hektor)	
		Götterebene		Thetis/Achill	Achill im Zeichen des Todes	Hektor im Zeichen des Todes		
		äußere Ebene Handlung	C					
A	innere Ebene Handlung							
I	A	1. Entstehung des Zornes	Streit: Zeus - Hera (A. 531-567) Zeus nicht Gewährung	1. Achill bittet Thetis um Genugtuung	I. Achills Dasein von kurzer Dauer	I. Hektor und Andromache		
	B	Zorn als tragendes	1. Diapetra	1. Traum: Zeus - Agamemnon. Athena - Odysseus	1. A. 352	1. Vision des zerstörten Trojas (Z. 447-465)		
	Γ Δ	Element im Hintergrund	2. Zweikampf: Paris - Menelaos, Pandaros-schluß	2. Aphrodite rettet Paris. Athena zu Pandaros.	2. A. 416	2. Vermächtnis an Asyanax (Z. 476-481)		
	H		3. Zweikampf: Hektor - Aias	3. Zweikampf auf Apollos Vorschlag	3. A. 505	3. 'Totenklage' von Hektor (Z. 497-502)		
II	Θ, I	1. Achills Entschluß, bei äußerster Gefährdung einzugreifen	1. Hektor im Angriff, Gefährdung	1. Zeus verbietet den Göttern Teilnahme am Kampf	II. Achills Entscheidung: früher Tod und Ruhm oder Leben ohne Ruhm (I. 410-416)			
	Λ -	2. Nestor: Wenn Achill nicht kämpfen wolle, soll Patroklos eingreifen	2. Vordringen Hektors, Stärkere Gefährdung	2. Poseidon und Hera (List) helfen den Achaiern (N, Ξ)				
	O II	3. Achill läßt Patroklos eingreifen	3. Hektor bei den Schiffen, Äußerste Gefährdung, Hektor tötet Patroklos	3. Zeus erwacht und begünstigt die Troer (O)	III. Todesvorausagen: II. b) Todesvorausagen: 1. O 68 ff. 2. O 612 ff. 3. II 800 4. II 852 5. P 201 ff.			
III	T	II. Zornentsagung (gegenüber Agamemnon)	Gegenüberstellung Agamemnon - Achill (vgl. A)	Thetis bringt neue Rüstung, Athene stärkt Achill, Zeus hebt Kampfverbot für Götter auf.	III. X 405 ff. Klage der Andromache um den gefallenen Hektor			
	Υ	1. Zorn (gegen die Troer)	1. Achill - Aineias	1. Apollon und Poseidon helfen Aineias	2. Hektor: Achill wird am skäischen Tor sterben (X 359 f.)			
	Φ	2. Wüten	2. Achill - Skamander	2. Götterschlicht	3. Patroklos (als Traum-bild): Achill werde vor Troja sterben (Ψ 80 f.)			
Achill	X	3. Maßlosigkeit des Zorns	3. Achill - Hektor Mißhandlung der Leiche	3. Apollon schützt die Leiche Hektors vor Entstellung				
	Ω	III. Verlöschten des Zorns	Freigabe der Leiche Hektor	Götterversammlung, Hermes geleitet Priamos	3. Thetis bittet Achill um Freigabe der Leiche Hektors			

Homer, *Ilias* (Übersicht)

## I. Teil

1. (A) Kurze Einleitung: Zorn als tragendes Motiv. Die äußere Situation (A 1–52).
2. (B + A) Volksversammlung. Streit: Agamemnon – Achill. Erregung und Steigerung des Zornes (A 53–317).
3. (B → C) Achill bittet Thetis um Genugtuung (A 318–427).
4. (C) Götterszene. Streit: Zeus – Hera (A 493–611).
5. (C 1) Zeus sendet Traum zu Agamemnon (B 1–47).
6. (B 1) Volksversammlung. Die Diapira als Ausführung des Traumes (B 48–393; Verklammerung mit der vorangehenden Szene durch Iterata) und geordnete Aufstellung des Heeres (B 394–483).
7. Schiffskatalog (B 484–877).
8. (B 2 + C 2) Der Zweikampf: Menelaos – Paris. Vorbereitung, Durchführung und unerwartetes Ende durch göttliches Eingreifen und Anstiften (Γ 1 – Δ 219).
9. Vorbereitung und Beginn der ersten Schlacht. Aristie des Diomedes (Δ 220 – E).
10. (H 1) Hektor in der Stadt. Hektor und Andromache (Z).
11. (C 3 + B 3) Zweikampf: Aias – Hektor. Göttliches Anstiften und menschliche Durchführung (H 1–312). Vgl. Nr. 8.
12. Waffenruhe und Totenbergrubung (H 313–482). Bezug zu Nr. 9.

## II. Teil

13. (C 1) Götterversammlung. Kampfverbot für Götter (Θ 1–52).
14. (B 1) Schlacht. Hektor im Vordringen (Θ 53–565). Dazwischen: Zeus verkündet weitere Niederlagen der Achaier (Θ 438–484).
15. (A 1) Gesandtschaft zu Achill.  
[Dolonie (K)]
16. (B 2) Schlacht. Aristie des Agamemnon. Weiteres Vordringen Hektors (Λ 1–595).
17. (A 2) Vorgänge im Achaierlager: Achill schickt Patroklos zu Nestor. Nestoris (Λ 596–848).
18. (B 2, 2. Teil) Schlacht. Mauerkampf. Hektor sprengt das Mauertor (MN).
19. (C 2) Poseidon stärkt die verzweifelten Achaier. Hera hilft den Achaiern (Ξ 1–360).
20. Schlacht. Die Troer werden zurückgedrängt (Ξ 361–507).
21. (C 3) Götterszene: Zeus erwacht und begünstigt die Troer (O 1–280).
22. (B 3) Kämpfe. Hektor bei den Schiffen (O 281–746).
23. (A 3) Achill läßt Patroklos eingreifen. Rüstung des Patroklos (II 1–256).
24. (B 3, Fortsetzung) Kampf (Aristie) und Tod des Patroklos (II 257–867).
25. Kampf um Patroklos Leiche, Aristie des Menelaos (P).
26. (B → C) Achill bittet Thetis um neue Rüstung (Σ 1–147).
27. Kämpfe. Achill scheucht die Troer zurück (Σ 148–242).
28. (H 2) Ratsversammlung der Troer. Hektors Verblendung, vgl. Nr. 10 (Σ 243–313).
29. Aufbahrung der Leiche Patroklos (Σ 314–355).
30. Götterszene. Herstellung der neuen Waffen für Achill (Σ 356–617).

## III. Teil

31. (C → B) Thetis bringt Achill die neue Rüstung ( $\Sigma$ T 1–39). Verklammert mit Nr. 30 und Nr. 26.
32. (B + A) Volksversammlung: Achill – Agamemnon. Zornentsagung (T 40 bis 281). Vgl. Nr. 2.
33. Achill und Briseis klagen um Patroklos (T 289–339). Verklammert mit Nr. 29.
34. Rüstung Achills (T 340–424). Verklammert mit Nr. 23 (2. Teil). Vgl. auch Nr. 26 und 30.
35. (C 1) Götterversammlung. Aufhebung des Kampfverbots für die Götter (Y 1–40). Verklammert mit Nr. 13.
36. (A + B + C 1–2) Aristie Achills. Kampf mit Aineias und dem Flußgott Skamander. Eingreifen der Götter. Götterschlacht. Steigerung des Zorns (Y 41 bis  $\Phi$  611).
37. (B 3) Kampf: Achill – Hektor (X 1–404). Vgl. Nr. 8 und 11.
38. (H 3) Klage der Andromache um den gefallenen Hektor (X 405–515). Verklammert mit Nr. 10 und 27.
39. Patroklos' Bestattung und Leichenfeier ( $\Psi$ ). Vgl. Nr. 29.
40. (A 3) Mißhandlung der Leiche Hektors in maßlosem Zorn ( $\Omega$  1–28).
41. (C 3) Götterversammlung. Voraussetzung und Vorbereitung für die Freigabe der Leiche Hektors ( $\Omega$  31–119).
42. (C → B) Thetis zu Achill (vgl. Nr. 3 und 31) und Iris zu Priamos ( $\Omega$  120 bis 180).
43. (B + A) Freigabe der Leiche Hektors und Verlöschens des Zorns ( $\Omega$  181 bis 694).
44. Klage um Hektor. Errichten eines Grabhügels ( $\Omega$  695–775).

## 2.

Die archäologische Wissenschaft hat sich seit der Entdeckung der sogenannten geometrischen Kunst die Frage gestellt, ob es eine Ebene des Vergleichs gibt, auf der die beweglichen und bilderreichen homerischen Epen und die anscheinend so spröden Werke der frühgriechischen bildenden Kunst, namentlich der geometrischen Form, als Schöpfungen des gleichen Zeitalters verständlich werden<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> A. Conze, *Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst* (Abhandlungen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Philosophische Klasse, Jg. 1873), Wien 1873, S. 505 ff.; F. Poulsen, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, Leipzig/Berlin 1912, S. 168–183; F. Matz, *Geschichte der Griechischen Kunst*, Bd. 1: *Die geometrische und die früharchaische Form*, Frankfurt a. M. 1950, S. 98–101; H. L. Lorimer, *Homer and the Monuments*, London 1950; R. Hampe, *Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit*, Tübingen 1952; K. Schefold, „Archäologisches zum Stil Homers“, *Museum Helveticum* Bd. 12/1955, S. 132–144; T. B. L. Webster, *From Mycenae to Homer*, London 1964 (1958); deutsch: *Von Mykene bis Homer. Anfänge griechischer Literatur und Kunst im Lichte von Linear B*, München 1960; N. Himmelmann-Wildschütz, *Bemerkungen zur geometrischen Plastik*, Berlin 1964; F. Matz (†) / H. Buchholz (Hrsg.), *Archaeologia Homerica*, Göttingen 1967 ff.; K. Fittschen, *Unter-*

Während man sich z. B. Hesiod „leicht und gern als Zeitgenossen der früharchaischen Werke denkt“<sup>24</sup> – ohne dies freilich durch Einzelanalysen erhärtet zu haben –, steht man bei der Zuordnung Homers zur gleichzeitigen bildenden Kunst vor Schwierigkeiten. Dies rührt sicher auch daher, daß in der umfangreichen Literatur zu diesem Thema im allgemeinen zu pauschal und undifferenziert von der Kunst im Zeitalter Homers die Rede ist. Dabei wird nicht in Rechnung gestellt, daß *Ilias* und *Odyssee* je zwei durchaus verschiedenen Kunstepochen entsprechen, nämlich die heute von der Mehrzahl der Forscher in die zweite Hälfte des achten Jahrhunderts datierte *Ilias*<sup>25</sup> dem reif- bis spätgeometrischen Stil und die *Odyssee* – wenn man der Datierung ins erste Viertel des siebenten Jahrhunderts folgt<sup>26</sup> – der frühorientalisierenden Kunst. Entsprechend muß es zu den methodischen Voraussetzungen des Verständnisses gehören, zwischen beiden Epen auch hinsichtlich ihrer möglichen Strukturäquivalenzen mit der gleichzeitigen bildenden Kunst zu differenzieren.

Der Weg zu einem neuen Verständnis, der hier eingeschlagen werden soll, geht von einer Einzelbeobachtung aus und kann daher nur ein Denkanstoß sein. Eine die ganze geometrische Form und ihr Verhältnis zum Dichter der *Ilias* betreffende Schlußfolgerung kann noch nicht erwartet werden.

Ausgangspunkt ist eine Großkomposition der Zeit, in der nach Auffassung der meisten Homerforscher auch die *Ilias* entstand, nämlich die gegen 750 v. Chr., also noch vor der Gründung von Syrakus 735/734 v. Chr., geschaffene monumentale Grabamphora Nr. 804 im Athener Nationalmuseum

---

*suchungen zum Beginn der Sagedarstellungen bei den Griechen*, Berlin 1969; N. Himmelmann-Wildschütz, *Über bildende Kunst in der homerischen Gesellschaft* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Jg. 1969. H. 7), Mainz 1969, S. 177–223. P. Demargne, *Die Geburt der griechischen Kunst*. Die Kunst im Ägäischen Raum von vorgeschichtlicher Zeit bis Anfang des 6. vorchristlichen Jahrhunderts, München 1975, S. 175–187; J. N. Coldstream, *Greek Geometric Pottery*. A Survey of Ten Local Styles and Their Chronology, London 1968, S. 390; B. Schweitzer, *Die geometrische Kunst Griechenlands*. Frühe Formenwelt im Zeitalter Homers, Köln 1969, S. 36. 44. 96 f. 161. 171; H. Marwitz, Besprechung von Schweitzer, *Die geometrische Kunst Griechenlands*, *Göttingische Gelehrte Anzeigen* Bd. 228/1976, S. 1–32; K. Schefold, „Das homerische Epos in der antiken Kunst“, in: K. Sch., *Wort und Bild*. Studien zur Gegenwart der Antike, hrsg. von E. Berger und H. Chr. Ackermann, Basel/Mainz 1975, S. 27–42 (letzte Fassung von Vorträgen, die abgedruckt sind unter dem gleichen Titel in: *La Poesia Epica e la sua Formazione* [Roma 28 Marzo – 3 Aprile 1969] = *Quaderni dell' Accademia Nazionale dei Lincei*. H. 139 [1970], S. 91–116, und unter dem Titel „Poésie homérique et art archaïque“, *Revue Archéologique* Jg. 1972, S. 9–22). Karl Schefold, der das Verhältnis der homerischen Epos zur antiken Kunst programmatisch in den Blick genommen hat, steht ganz unter dem Eindruck der Homeranalyse von Peter von der Mühl. Vgl. auch unten, Anm. 79.

<sup>24</sup> Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Bd. 1, S. 144.

<sup>25</sup> Zur Datierung der *Ilias* vgl. unten, Anm. 77.

<sup>26</sup> Zur Datierung der *Odyssee* vgl. unten, Anm. 80. 82.

(Taf. 6). Wegen der Darstellung einer Totenaufbahrung im Bildstreifen wird sie auch kurz Prothesisamphora genannt. Die Vase ist 1,55 m hoch und an der Stelle der weitesten Ausladung 74 cm breit. Das heißt, sie ist etwa doppelt so hoch wie breit. Die Stelle der weitesten Ausladung liegt genau in der Mitte der gesamten Vase. Der Körper der Vase ist für sich gemessen doppelt so hoch wie der Hals. Das heißt, der Hals nimmt ein Drittel der Gesamthöhe, der Körper zwei Drittel ein. Das bedeutet, daß die Vase ebenso einfach wie komplex proportioniert ist: Der untere Teil der Vase bis zum Henkelansatz umfaßt  $\frac{1}{2}$  der Gesamthöhe,  $\frac{3}{4}$  der Körperhöhe oder auf einen gemeinsamen Nenner gebracht  $\frac{3}{6}$  der Gesamthöhe. Die Schulter vom Henkelansatz bis zum Halsknick mißt  $\frac{1}{6}$  der Gesamthöhe oder  $\frac{1}{4}$  der Körperhöhe, der Hals  $\frac{1}{3}$  oder auf den gemeinsamen Nenner gebracht  $\frac{2}{6}$  der Gesamthöhe. Die Teile des Gefäßes sind auf diese Weise zueinander in eine klare Proportion gebracht, die nun durch die Streifendekoration im architektonischen Sinn noch weiter erläutert wird.

Messungen<sup>28</sup> der einzelnen Streifen haben ergeben, daß die Oberfläche der Vase zunächst mit Hilfe einer Schnur in 36 Abschnitte, 24 auf dem Körper und 12 auf dem Hals eingeteilt worden ist. Es gibt kein einfacheres Hilfsmittel als eine Schnur, wenn es darum geht, eine gegebene Strecke in 6, 12 oder 24 Teile einzuteilen. Man braucht die Schnur zunächst nur zu dritteln und dann mit den aufeinanderliegenden Enden straff zu spannen. Durch weiteres halbierendes Falten kann man alle gewünschten Vielfachen des Hexagesimalsystems erzielen. Außerdem läßt sich die Länge einer gekrümmten Oberfläche am einfachsten mit einer Schnur bestimmen. Als Beweis dafür, daß der Vasenmaler bei der Grundeinteilung der Vase so vorgegangen ist, kann man die Tatsache ansehen, daß die auf der Oberfläche

<sup>27</sup> *Corpus Vasorum Antiquorum*. Grèce, Athènes, Musée National, Bd. 1, Paris 1930, Taf. 8. A. Brueckner / E. Pernice, „Ein attischer Friedhof“, *Athenische Mitteilungen* Bd. 18 / 1893, S. 103 f.; P. P. Kahane, „Die Entwicklungsphasen der attisch-geometrischen Keramik“, *American Journal of Archaeology* Bd. 44/1940, S. 476 f.; G. Nottbohm, „Der Meister der großen Dipylon-Amphora in Athen“, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* Bd. 58/1943, S. 1–31; Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Bd. 1, S. 43–48, Taf. 1; P. E. Arias / M. Hirmer, *A History of Greek Vase Painting*, translated and revised by B. Shefton, London 1962, S. 267, Taf. 4; E. Homann-Wedeking, *Das archaische Griechenland*, Baden-Baden 1966, Farbtafel S. 7; J. M. Davison, *Attic Geometric Workshop* (Yale Classical Studies. 16), New Haven 1961, S. 22, Nr. 1, Abb. 1; Coldstream, *Greek Geometric Pottery*, S. 29, Taf. 6; Schweitzer, *Die geometrische Kunst Griechenlands*, S. 39, Taf. 30. 31; E. Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, S. 30 f., Abb. 4. 5; G. Ahlberg, *Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art* (Studies in Mediterranean Archaeology. 32), Stockholm 1971, S. 25, Nr. 2, Abb. 2 a–c; J. Hurwit, „Image and Frame in Greek Art“, *American Journal of Archaeology* Bd. 81/1977, S. 18 f.

<sup>28</sup> B. Andreae, „Zum Dekorationssystem der geometrischen Amphora 804 im Nationalmuseum Athen“, in: G. Kopcke (Hrsg.), *Festschrift für P. H. v. Blankenhagen* (erscheint demnächst).

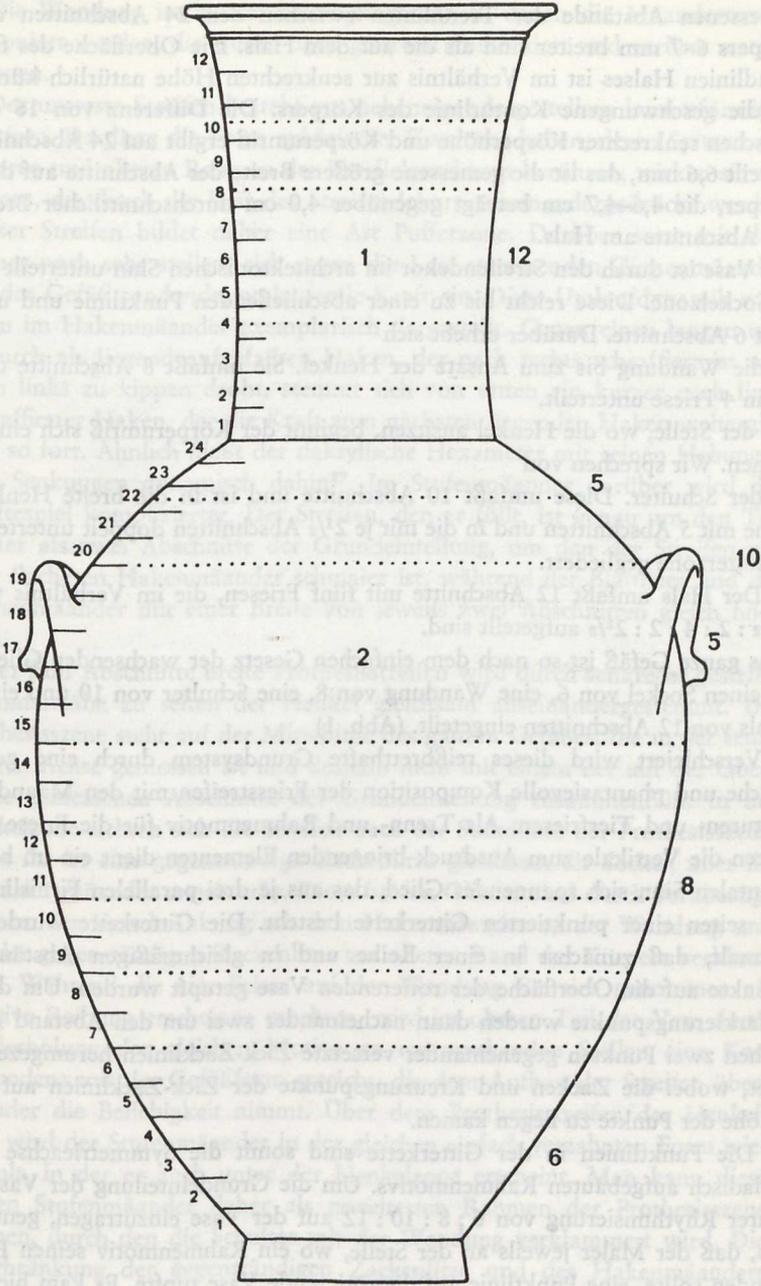


Abb. 1

gemessenen Abstände der Trennlinien zwischen den 24 Abschnitten des Körpers 6–7 mm breiter sind als die auf dem Hals. Die Oberfläche des fast geradlinigen Halses ist im Verhältnis zur senkrechten Höhe natürlich kürzer als die geschwungene Konturlinie des Körpers. Die Differenz von 16 cm zwischen senkrechter Körperhöhe und Körperumriß ergibt auf 24 Abschnitte verteilt 6,6 mm, das ist die gemessene größere Breite der Abschnitte auf dem Körper, die 4,6–4,7 cm beträgt gegenüber 4,0 cm durchschnittlicher Breite der Abschnitte am Hals.

Die Vase ist durch den Streifendekor im architektonischen Sinn unterteilt in:

1. Sockelzone. Diese reicht bis zu einer abschließenden Punktlinie und umfaßt 6 Abschnitte. Darüber erhebt sich

2. die Wandung bis zum Ansatz der Henkel. Sie umfaßt 8 Abschnitte und ist in 4 Friesen unterteilt.

An der Stelle, wo die Henkel ansitzen, beginnt der Körperumriß sich einzuziehen. Wir sprechen von

3. der Schulter. Diese umfaßt 10 Abschnitte und ist in die breite Henkelzone mit 5 Abschnitten und in die mit je  $2\frac{1}{2}$  Abschnitten doppelt unterteilte Schulterzone gegliedert.

4. Der Hals umfaßt 12 Abschnitte mit fünf Friesen, die im Verhältnis von  $1\frac{1}{2} : 2 : 4 : 2 : 2\frac{1}{2}$  aufgeteilt sind.

Das ganze Gefäß ist so nach dem einfachen Gesetz der wachsenden Glieder in einen Sockel von 6, eine Wandung von 8, eine Schulter von 10 und einen Hals von 12 Abschnitten eingeteilt. (Abb. 1)

Verschleiert wird dieses reißbretthafte Grundsystem durch eine geistreiche und phantasievolle Komposition der Friesstreifen mit den Mäander-, Figuren- und Tierfriesen. Als Trenn- und Rahmenmotiv für die Friesen mit ihren die Vertikale zum Ausdruck bringenden Elementen dient ein im horizontalen Sinn sich spannendes Glied, das aus je drei parallelen Firnislinien zu seiten einer punktierten Gitterkette besteht. Die Gitterkette wurde so gemalt, daß zunächst in einer Reihe und in gleichmäßigen Abständen Punkte auf die Oberfläche der rotierenden Vase getupft wurden. Um diese Markierungspunkte wurden dann nacheinander zwei um den Abstand zwischen zwei Punkten gegeneinander versetzte Zick-Zacklinien herumgezeichnet, wobei die Zacken und Kreuzungspunkte der Zick-Zacklinien auf die Höhe der Punkte zu liegen kamen.

Die Punktlinien in der Gitterkette sind somit die Symmetrieachse des triadisch aufgebauten Rahmenmotivs. Um die Grundeinteilung der Vase in ihrer Rhythmisierung von 6 : 8 : 10 : 12 auf der Vase einzutragen, genügte es, daß der Maler jeweils an der Stelle, wo ein Rahmenmotiv seinen Platz finden sollte, eine Punktlinie auf die rotierende Vase tupfte. Es kam hierbei darauf an, den reißbretthaften Entwurf sinnvoll zu variieren. Um das zu verstehen, muß man zunächst die einzelnen Streifenfüllungen betrachten.

Die Wandung ist in vier Friese eingeteilt, in denen die Mäander motive exponiert werden, die weiter oben geistvoll kombiniert und variiert werden können.

Der unterste Streifen besteht aus nebeneinandergestellten lanzettförmigen Blättern. Da diese die Form sphärischer Zweiecke haben, deren Spitzen den unteren und oberen Rahmen der Parallelenscharen berühren, wirken sie wie Federn, die durch die Last des Streifendekors auseinandergedrückt werden. Dieser Streifen bildet daher eine Art Pufferzone. Darüber setzt mit dem immer noch sehr steilen, sich gegen die Last stemmenden Zinnenmäander, die das Gefäß rundende, umlaufende Kraft ein. Diese Umlaufdynamik wird dann im Hakenmäander exemplarisch dargestellt. Gegen einen langen und dadurch als liegend aufgefaßten Haken, der nach rechts schraffiert ist und nach links zu kippen droht, stemmt sich von unten ein kurzer nach links schraffierter Haken, der die Kraft zum nächsten liegenden Haken weitergibt und so fort. Ähnlich fließt der daktylische Hexameter mit seinen Hebungen und Senkungen dynamisch dahin<sup>29</sup>. Im Stufenmäander darüber wird das Kräftespiel komplizierter. Der Streifen, den er füllt, ist genau um den Teil breiter als zwei Abschnitte der Grundeinteilung, um den der Streifen mit dem flacheren Hakenmäander schmaler ist, während der Blattfries und der Zinnenmäander mit einer Breite von jeweils zwei Abschnitten gleich hoch sind.

Der fünf Abschnitte breite Prothesisstreifen wird durch senkrecht gestellte Mäanderstäbe zu seiten der Henkel gleichsam auseinandergestemmt. Die Prothesisszene steht auf der Mittellinie des ganzen Gefäßes, die in der senkrechten Achse gemessen ist und deshalb nicht mit einem der auf der Oberfläche gemessenen Abschnitte der Grundeinteilung zusammenfällt. In der Henkelzone richten sich die Streifen nach der Standlinie der Prothesisszene. Unter ihr ist eine gegenständige Zackenlitze gleichsam als Sockel, über ihr ein Hakenmäander angebracht. Diese beiden Glieder sind durch Fernbezüge in Form der Verschränkung mit dem Hakenmäander an der Wandung und mit der gegenständigen Zackenlitze am oberen Rand des Körpers verklammert. Während die vier Friese auf der Wandung für sich genommen als additive Reihung erscheinen mochten, wird im oberen Teil der Vase durch Wiederholung der gleichen Motive an entsprechenden Stellen eine Korrespondenz mit der Gefäßform erreicht, die dem Aufbau der Streifen übereinander die Beliebigkeit nimmt. Über dem Prothesisstreifen der Henkelzone wird der Stufenmäander in der gleichen einfach verzahnten Form wiederholt, in der er auch unter der Henkelzone erscheint. Man kann diese breiten Stufenmäander daher als erweiterten Rahmen der Prothesisszene ansehen, durch den die Schulter mit der Wandung verklammert wird. Die Verschränkung der gegenständigen Zackenlitze und des Hakenmäanders

<sup>29</sup> Vgl. E. Homann-Wedeking, *Die Anfänge der griechischen Großplastik*, Berlin 1950, S. 11.

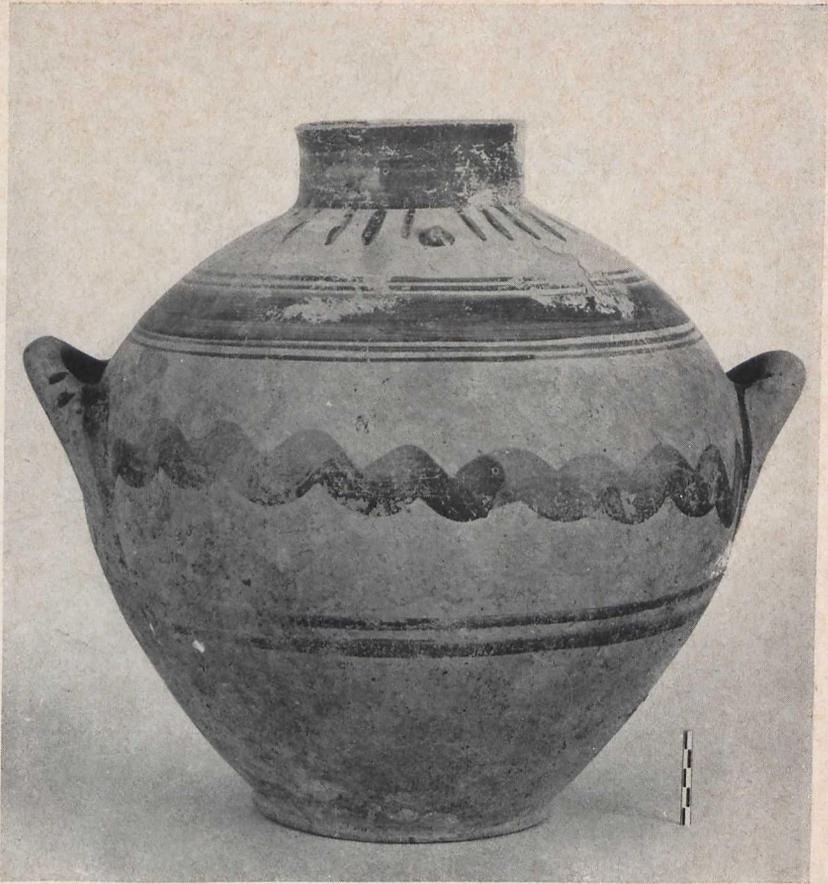
unmittelbar unter und über der Prothesisszene mit dem oberen Körperrend und dem dritten Streifen der Wandung verdeutlichen noch den Zusammenhalt des Ganzen.

Ähnliche übergreifende und verklammernde Fernbezüge ergeben sich auch zur Streifendekoration des Halses. Auf den ersten Blick erscheint der Hals mit seinem breiten Mittelmotiv des doppelt verzahnten Stufenmäanders und den beiden schmaleren Friesstreifen zwischen den Rahmenmotiven zentral komponiert. Man erkennt aber alsbald, daß auch hier das Mittel der Verschränkung, nämlich jeweils der Tierfries unten und der Hakenmäander darüber, zu einem nach oben strebenden Aufbau des ganzen Streifensystems verwandt wird. Der auch in der knapp geschwungenen Halskontur sich äussernden, aufstrebenden Kraft wirkt die Last des Streifendekors entgegen, der durch einen bewundernswerten Kunstgriff aus der mathematischen Mitte um einen halben Abschnitt nach unten verrückt ist: Das Rahmenmotiv ist am unteren Rand des Halses auf die drei horizontalen Firnislinien reduziert, d. h. es ist um die punktierte Gitterlinie verkürzt, so daß der Gesamtstreifen hier nur anderthalb Grundabschnitte umfaßt. Am oberen Rand des Halses wird der bis zur Gesamtzahl von 12 fehlende, halbe Grundabschnitt durch das abschließende Rahmenmotiv wieder eingeholt. In diesem abschließenden Rahmenmotiv ist die punktierte Gitterkette durch eine Reihe liegender Dreiecke ersetzt, die sich auf die spitze Zackenlitze am oberen Sockelrand und auf die gegenständigen Zackenlitzten unter der Prothesisszene und am oberen Körperrend unter dem Halsknick beziehen. Bei diesen werden die Dreiecke der Zacken breiter gelagert und deuten damit die allmähliche Beruhigung der aufstrebenden Kräfte an.

Die aus dem zwölften und obersten Rahmenmotiv verdrängte Gitterkette ist nun nicht einfach fortgelassen, sondern in einer die Lippe mit dem Streifendekor der Vase verklammernden Weise auf den Lippenrand gesetzt. Das Füllelement des Rahmenmotivs greift damit über das Abschlußelement der Reihe kräftiger Punkte auf dem Torus am oberen Rand des Halses hinweg. Eine ähnliche Punktreihe bildet auch den oberen Abschluß des Sockels, wodurch eine deutliche Klammer um die ganze Streifendekoration der Vase gelegt wird.

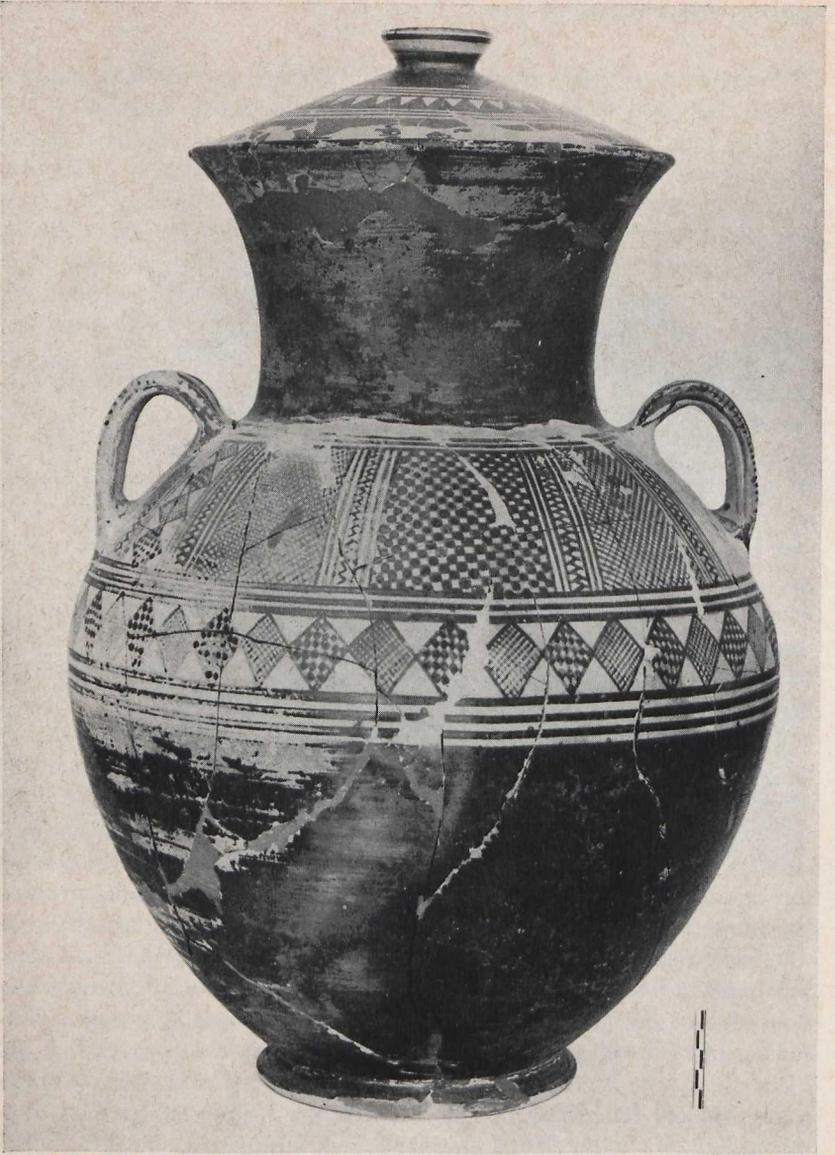
Es erscheint uns nun als eine nicht zufällige Analogie, daß man eine ganze Reihe von Kompositionsprinzipien, die oben, S. 218 ff., unter Auswertung der bisherigen philologischen Forschung als charakteristisch für die Großkomposition der *Ilias* aufgezeigt wurden, in gleicher Weise auf die geometrische Großkomposition der hier betrachteten Amphora anwenden kann, wenn auch mit der notwendigen Übertragung auf den nicht mit dem Ohr aufzunehmenden Text, sondern auf den mit dem Auge zu erfassenden anschaulichen Gegenstand der bildenden Kunst.

Den Formeln der epischen Sprache sind die einfachen Glieder geometrischen Dekors vergleichbar. Die Verwendung von gleichbleibenden Epitheta



Taf. 1

---

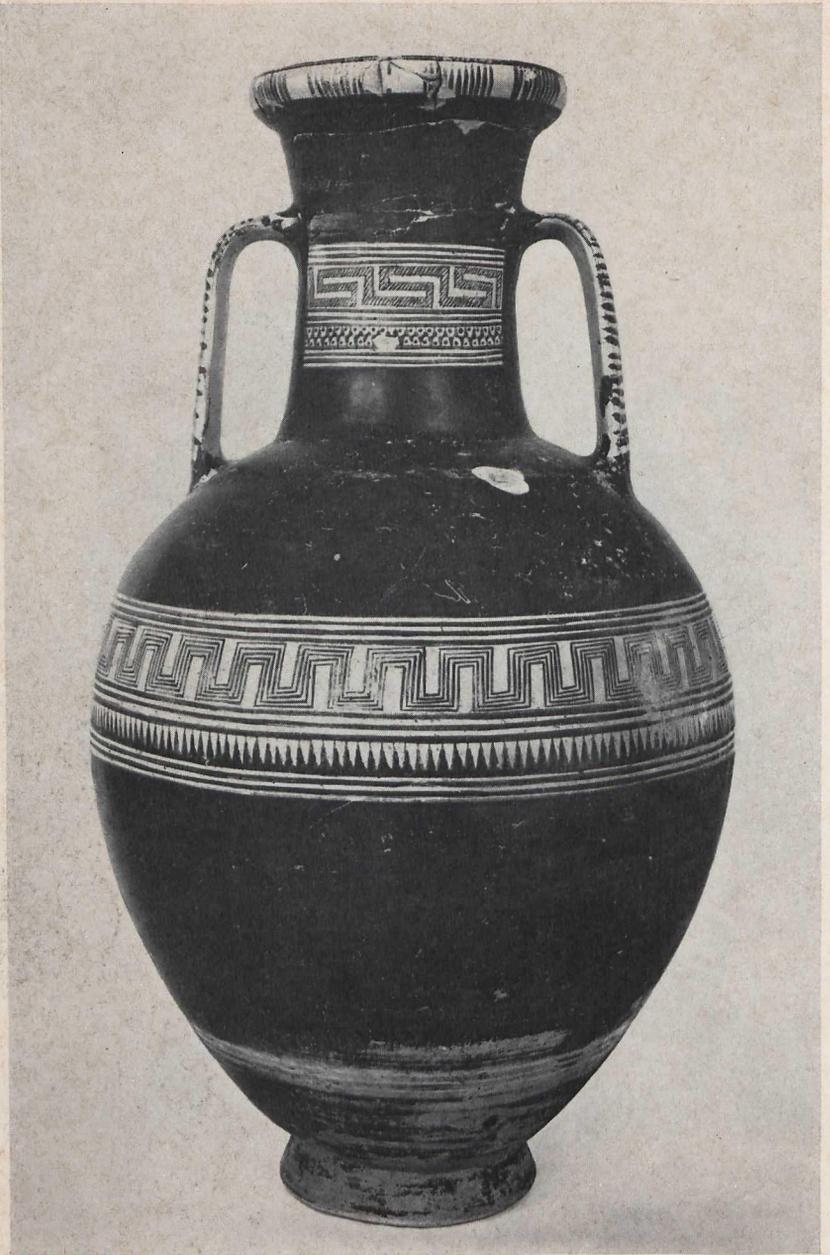


Taf. 2



Taf. 3

---



Taf. 4



Taf. 5

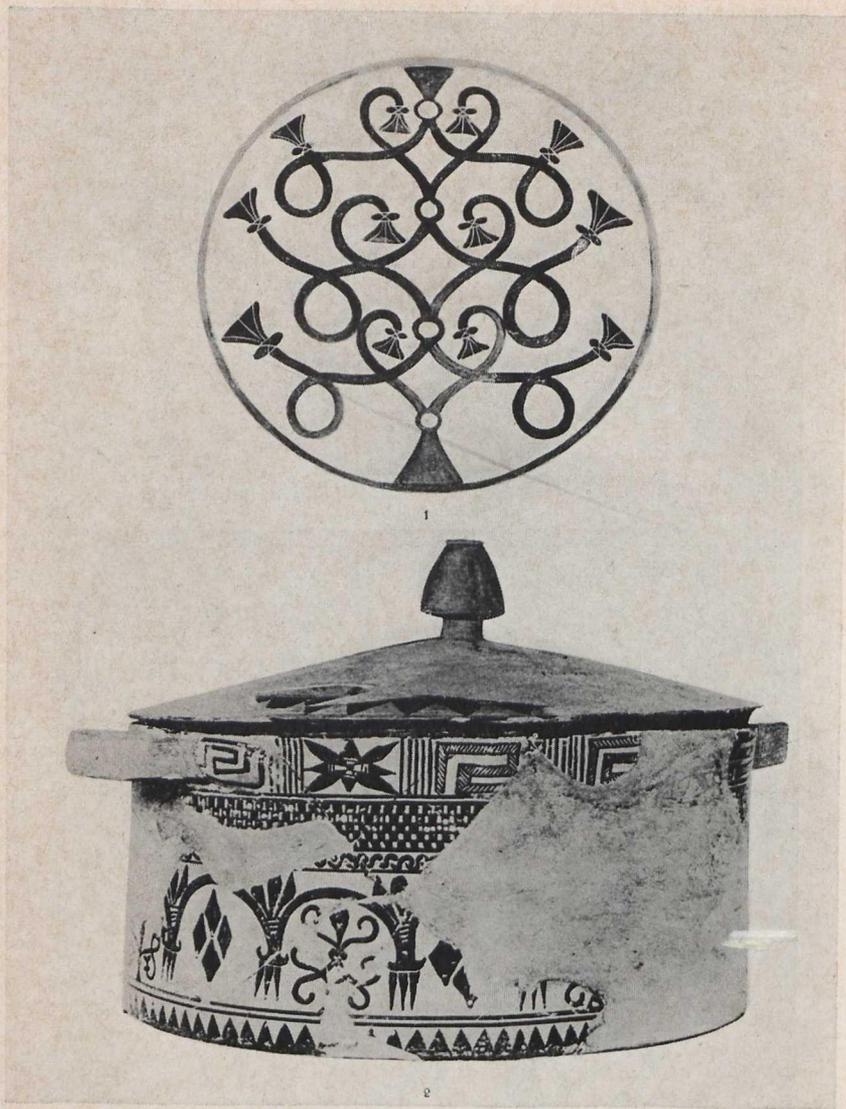
---



Taf. 6



Taf. 7



Taf. 8, 1 und 2



Taf. 8, 3

ornantia ist der geometrischen Charakterisierung, besonders der schematischen Figuren verwandt. Gemeinsam ist dem Epos und der Vasenmalerei die Typik von Szenen und Kompositionsschemata. Die ständig wiederkehrenden Rahmenmotive kann man nicht anders denn als Iterata bezeichnen. Wenn man vom daktylischen Hexameter sagt, daß er in der *Ilias* eine Strenge erreicht, die dem Epos ein durch die Stetigkeit des Metrischen gleichförmiges, aber nicht eintöniges, sondern im Auf und Ab von Längen, Kürzen und Zäsuren gesetzmäßiges äußeres Gewand gibt, so gilt dies cum grano salis auch vom Mäander dieser Stilstufe, wie längst gesehen wurde<sup>30</sup>.

Aber die Komposition der Amphora Nr. 804 ist mehr als ein souveränes Spiel mit diesen Elementen. So wie der Dichter der *Ilias* das Epos zwar nicht von den Formeln befreit, sondern ihnen eine neue Funktion gegeben hat, so verlieren auch in dieser Vase die Elemente ihre Beliebigkeit; sie werden zu festen Baugliedern einer alles übergreifenden Großkomposition, indem jedem Teil ein notwendiger unverrückbarer Platz angewiesen wird. Das triadische Prinzip, das bei der *Ilias* einen ersten Grundrhythmus abgab, ist ebenso evident auch bei der Vase, die durchweg im Großen wie im Kleinen durch Dreiereinheiten gegliedert ist. Und wenn Homer der linear-geometrischen, additiven Reihung durch eine eigentümliche Technik der Verklammerung entgegenwirkt, so ist damit ein Kompositionsgesetz beschrieben, das in der Analogie genauso auf die Streifenkomposition der Vase zutrifft. Im Epos wird die Verklammerung durch Verschränkung und Übergreifen erreicht, nicht anders als bei der Oberflächengliederung der Vase.

Die vielfach gestaffelten Vorbereitungen und Retardationen, die zum Höhepunkt der *Ilias* hin und über ihn hinausführen, kann man auch in den sich übereinander aufbauenden und zur Prothesisdarstellung hinleitenden, sich dabei allmählich steigernden und doch immer wieder durch das Rahmenmotiv mit der Gitterkette unterbrochenen und aufgehaltenen Mäanderfriesen erkennen.

Je weiter man nun die Analogie treibt, desto mehr wird auf der anderen Seite klar, daß das tertium comparationis von vornherein die Identifikation ausschließt. Es darf deshalb nicht irritieren, daß der ganze Vergleich unzulässig erscheint, wenn man etwa die in der *Ilias* notwendig strukturbildenden Glieder der oben, S. 219, als Handlungsscharniere angesprochenen Abschnitte des Epos unmittelbar mit dem Rahmenmotiv und die beliebigen Glieder der in rhythmischem Wechsel damit verklammerten Aristien unmittelbar mit den Mäanderstreifen vergleichen wollte. Vergleichbar ist nur der im Epos und bei der Vase beobachtete kompositorisch rhythmische Wechsel von gleichartigen und verschiedenen, notwendig strukturbildenden und be-

<sup>30</sup> Vgl. N. Himmelmann-Wildschütz, „Der Mäander auf geometrischen Gefäßen“, *Marburger Winkelmann-Programm* 1962, Marburg a. d. Lahn, 1963, S. 10–43, hier: S. 26.

liebigen Gliedern, die nicht in beliebig fortsetzbarer Addition aneinandergereiht werden können, sondern einen Kosmos innerer Bezüge bilden, der bei der Vase durch die Gefäßform, bei der *Ilias* durch die Gesamthandlung von außen determiniert ist.

Besonders interessant wäre es nun, wenn man in der Kunst, welche die geometrische Vase hervorgebracht hat, auch eine Analogie zu den für den gedanklichen Aufbau der *Ilias* so bedeutungsvollen Ebenen, der inneren, der äußeren und der Götterebene aufzeigen könnte. Jede einfache Analogie, die etwa die in der Vase eins gewordene Dreiheit von Gefäß, Malgrund und Malfarbe ins Auge fassen wollte, müßte banal erscheinen. Das *tertium comparationis* ist in einer viel weniger direkten Gegenüberstellung zu suchen, an die wir uns allmählich, wenn auch vielleicht vergeblich, heranzutasten versuchen müssen.

Die Monumentalität der Vase findet ihren Sinn und ihre tiefe Würde in der durch das Prothesisbild verdeutlichten Bestimmung als Grabmonument. Drei Ebenen der Betrachtung wirken hier zusammen: die äußere Form der Monumentalität, welche die außerordentliche Hingabe und Askese einer aus mehr als hunderttausend langen und kurzen Strichen aufgebauten Komposition erfordert, die innere Funktion des Gefäßes als Grabmal, und die Ebene des bildlichen Ausdrucks, wodurch die Bedeutung des Ganzen kenntlich gemacht wird. Doch es ist wieder evident, daß man nicht eine dieser Ebenen unmittelbar mit den Ebenen vergleichen kann, auf denen die Handlung der *Ilias* sich abspielt. Vergleichbar mit diesen Ebenen der Formung der Vase ist vielmehr die Monumentalität der *Ilias*, die als Heldenepos ihre Bedeutung durch das Thema ‚Kampf um Troja‘ erhält. Auch hier haben wir einen untrennbaren Dreiklang von Größe, Gattung und Thema, der aber begrifflich mit den drei Handlungsebenen der *Ilias* unmittelbar nichts zu tun hat.

Es bleibt noch eine weitere sehr deutliche dreifache Unterschiedenheit in den Darstellungsmitteln der Vase, die dem einen Grundgedanken der Vase, als Grabmonument zu dienen, untergeordnet ist. Der Vasendekor besteht aus Ornamenten, Tierfriesen und Figurenfriesen, die miteinander verschränkt sind. Hierdurch unterscheidet sich die Amphora 804 sehr nachdrücklich von den früheren Erzeugnissen dieser Gattung. Ohne nun eine bestimmte dieser Darstellungsformen oder besser gesagt gedanklichen Ebenen, aus denen diese Darstellungsformen fließen, mit der äußeren, inneren oder Götterebene der *Ilias*-Handlung direkt parallelisieren zu wollen, was wieder bedeuten würde, daß man das *tertium comparationis* aus dem Auge verlöre, ist doch so viel klar, daß die Amphora 804 ihre wunderbare Vielschichtigkeit verlieren würde, wenn sie auch nur auf eine der drei in ihren Bedeutungsmöglichkeiten fließenden Darstellungsformen des Ornament-, des Tier- und des Figurenfrieses verzichten würde. Mit anderen Worten, auch wenn sich eine unmittelbar überzeugende Analogie zwischen den drei Handlungs-

ebenen des Vasendekors nicht aufzeigen läßt, ist doch nicht zu leugnen, daß der Vasenmaler sein Thema auf drei sorgfältig geschiedenen und doch ineinandergreifenden Ebenen der Konfiguration, der Ebene des Ornamentes, der Ebene des Tierfrieses und der Ebene des Frieses menschlicher Figuren, reflektiert hat.

Man könnte nun noch auf ein Letztes hinweisen, das weder mit der Technik, noch mit Größe, Gattung, Thema oder Konfiguration etwas zu tun hat, sondern auf dem zwischen Epos und Vase abstrakt noch am ehesten in Beziehung zu setzenden Feld der Proportionierung liegt. Die Dreiheit der Ebenen, auf denen sich die Handlung der *Ilias* vollzieht, entsteht dadurch, daß die gegenüber der Götterebene soviel umfangreichere Ebene der Menschen in eine äußere und innere Ebene unterteilt wird. Die Götterebene und die Menschenebene verhalten sich demnach zueinander etwa wie 1 : 2. Dies ist das gleiche Verhältnis, in dem auch der obere Teil der Vase, d. h. der Hals, der in sich nicht weiter unterteilt ist, zum Leib steht. Dies ist in einen sich nach außen wölbenden tragenden Teil aus Sockel und Wandung und einen sich einziehenden, lastenden Teil aus Henkel- und Schulterzone unterteilt, bildet aber als Ganzes gegenüber dem Hals eine Einheit. So bildet auch die menschliche Ebene in der *Ilias* trotz ihrer Aufgliederung in eine äußere und innere Ebene eine eigene Einheit gegenüber der Götterebene, auch wenn diese proportional entsprechend weniger umfangreich ist.

Wie die *Ilias* ist auch die Prothesisamphora der Gipfelpunkt einer langen Entwicklung. Aber während die Vorstufen bei der *Ilias* erschlossen werden müssen, sind sie in der frühgriechischen Vasenmalerei erhalten. Dank dieser Überlieferung läßt sich die Prothesisamphora, trotz ihrer herausragenden, in gewissem Sinne ebenfalls einzigartigen Kunstqualität, auch als Glied in einer Kette von Töpfererzeugnissen verstehen, die man bis in submykenische Zeit zurückverfolgen kann. Sie konnte sogar als das Erzeugnis einer durch viele andere Vasen belegten Werkstatt<sup>31</sup> erwiesen werden, innerhalb derer sie allerdings wieder so weit herausragt, daß sie als Meisterwerk der ganzen Werkstatt den Namen gibt.

Wir wollen daher die Ergebnisse der Erforschung der frühgriechischen Vasenkunst<sup>32</sup> submykenischer, protogeometrischer und früh-, streng-, reif-

<sup>31</sup> Die sogenannte Dipylon-Werkstatt: Kahane, „Entwicklungsphasen der attisch-geometrischen Keramik“, S. 477; Nottbohm, „Der Meister der großen Dipylon-Amphora in Athen“, S. 1 ff.; Davison, *Attic Geometric Workshops*, S. 21; Coldstream, *Greek Geometric Pottery*, S. 29–41.

<sup>32</sup> Deutsches Archäologisches Institut (Hrsg.), *Kerameikos*. Ergebnisse der Ausgrabungen, Bd. 1: W. Kraiker / K. Kübler, *Die Nekropolen des 12. und 10. Jahrhunderts* (Berlin 1939); Bd. 4: K. Kübler, *Neufunde aus der Nekropole des 11. und 10. Jahrhunderts* (Berlin 1943); Bd. 5, 1: K. Kübler, *Die Nekropole des 10. bis 8. Jahrhunderts* (Berlin 1954); Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Bd. 1, S. 48 ff.; V. R. d'A. Desborough, *Protogeometric Pottery*, Oxford 1952; Coldstream, *Greek Geometric Pottery*; Schweitzer, *Die geometrische Kunst Griechenlands*.

und spätgeometrischer Zeit an einigen Vasenbeispielen nachzeichnen, um zu zeigen, daß der Maler der Amphora 804 auf ein reiches, in der vorausgehenden Vasenkunst Schritt für Schritt entwickeltes Repertoire an Formeln, Mustern und Kompositionsschemata zurückgreifen konnte.

Wir beschränken uns dabei auf wenige ausgewählte Beispiele, die, mit einer Ausnahme, vom Kerameikos in Athen stammen und dort oder im Athener Nationalmuseum aufbewahrt werden. Eine bauchige, fast kugelförmige Amphora<sup>33</sup> mit Halsbommeln und einer mit breitem Pinsel auf den Leib gemalten Wellenlinie vertritt die submykenische Stilstufe des 11. Jahrhunderts v. Chr. (Taf. 1). Aus der minoischen und mykenischen Vasenmalerei sind die einfachen horizontalen Linien überkommen<sup>34</sup>, die durch Anlegen des Pinsels an die Oberfläche der rotierenden Vase so leicht zu erzeugen sind. Durch ihre Funktion im Gefäßdekor erhalten sie aber in der griechischen Kunst einen immer deutlicher hervortretenden Charakter. Sie werden schon auf dieser frühen Vase zu einer Dreiteilung des noch kaum gespannten Vasenkörpers verwendet. Diese Dreiteilung wird im Laufe der Entwicklung immer klarer zur Vorstellung eines tektonischen Aufbaus des Gefäßes aus Sockel, Wandung und Schulter verwendet. Man kann diese Entwicklung, mit der die Abstreifung submykenischer Dekorationselemente Hand in Hand geht, sowohl bei den Halshenkelamphoren<sup>35</sup> als auch bei den Bauchhenkelamphoren<sup>36</sup> verfolgen, welche den Prototyp der Amphora 804 darstellen. Im 10. Jahrhundert beginnt der Prozeß der Abdeckung der tongrundigen Vasenoberfläche mit schwarzem Firnis, der zu den kompakten und wuchtigen Vasen protogeometrischer Zeit führt<sup>37</sup>. Die Aussparung eines tongrundig belassenen Streifens in der Henkelzone, der oben und unten von drei horizontalen Firnisstreifen begleitet wird, gibt die Möglichkeit, schon auf dieser Stufe Friese aus verschiedenen, rhythmisch nebeneinander gereihten geometrischen Elementen zu füllen<sup>38</sup>. Diese können auch vertikal gestellt werden und nehmen damit das an der Amphora 804 beobachtete Auseinanderstemmen der horizontal sich spannenden Dekorationselemente vorweg. Schon in submykenischer Zeit wird, wie bei einem Skyphos von der

<sup>33</sup> Kübler, *Neufunde aus der Nekropole des 11. und 10. Jahrhunderts*, S. 14, Taf. 9, aus Grab 24 Inv. 920; Desborough, *Protogeometric Pottery*, S. 3.

<sup>34</sup> Vgl. Himmelmann-Wildschütz, „Die Mäander auf geometrischen Gefäßen“, S. 36, Anm. 10.

<sup>35</sup> Z. B. K. Kübler, „Kerameikos, Ergebnisse der Ausgrabungen: Die Frühzeit“, in: H. Berve (Hrsg.), *Das neue Bild der Antike*, Leipzig 1942, Bd. 1, S. 35–50, Abb. 18–25.

<sup>36</sup> Kübler, „Kerameikos“, Abb. 24–27.

<sup>37</sup> Vgl. Desborough, *Protogeometric Pottery*.

<sup>38</sup> Z. B. bei der hier Taf. 2 wiedergegebenen Deckkelamphora, Kerameikos Inv. 2131 aus Grab 39, Kübler, *Neufunde aus der Nekropole des 11. und 10. Jahrhunderts*, Taf. 12; Desborough, *Protogeometric Pottery*, S. 37, Taf. 6.

Athener Akropolis in Heidelberg<sup>39</sup>, die Wellenlinie durch das Zick-Zackband ersetzt, das eine immer klarere Form erhält, wie z. B. die Lekythos 921 vom Kerameikos zeigt<sup>40</sup>. Als Sonderform, die man sich durch die Füllung der von oben hereinragenden Zacken entstanden denken könnte, findet man sehr bald schon (wie auf dieser Lekythos) das Band liegender Dreiecke und auch die Rautenkette (Taf. 2), die nicht in jedem Fall durch Verschieben zweier Zick-Zacklinien gegeneinander entstanden sein muß<sup>41</sup>. Die Dreiecke in den Friesen können steiler und spitzer werden in der Form, wie man sie am oberen Sockelrand der Amphora 804 beobachtet, und allmählich dringt das zukunftsreiche Motiv des Mäanders in den Vasendekor ein: zunächst als in mehreren parallelen Linien geführtes, streifiges Umlaufmuster (Taf. 4)<sup>42</sup>, sodann wird es aus zwei parallelen Randlinien gebildet und im Inneren zunächst mit Punkten oder mit Zick-Zacklinien, schließlich mit Schrägschraffur gefüllt (Taf. 3; 4)<sup>43</sup>.

Die zweite Oberfläche, die die Gefäße durch die Abdeckung mit Glanzton erhalten hatten, wird nun immer mehr durch Ornamentstreifen aufgebrochen, die gegeneinander durch das einfache Rahmenmotiv der Scharen horizontaler Firnisstreifen getrennt sind. In nuce ist z. B. auf der Pyxis (Taf. 3)<sup>44</sup> aus Grab 1 im Kerameikoseum ein Kompositionsschema anzutreffen, das für den Aufbau der monumentalen Amphora 804 noch bedeutungsvoll ist. Der Sockel wird nach oben durch eine Zackenlitze abgeschlossen. Darüber sitzt an der Stelle der breitesten Ausladung des Gefäßes eine Gruppierung von Ornamentstreifen, die ein breiteres Mittelmotiv (Mäander im Wechsel mit vertikalen Fischgrätenstäben und Schachbrettmuster) vom Rahmenmotiv einer Zick-Zacklinie zwischen Parallelenscharen begleitet sein läßt. Eine Kleinigkeit zeigt, wie offen das System aber auf dieser Stufe noch ist. Die Parallelenscharen unter dem Mäanderstreifen umfassen vier, und nicht drei horizontale Linien.

Was den Mäander angeht, so kommt es in strenggeometrischer Zeit zu der kanonischen Form des Hakenmäanders, „bei der die drei langen Balken des nach links überkippenden Hakenmäanders rechtsläufig schraffiert sind, die drei kurzen linksläufig“<sup>45</sup>. Mit dieser Dynamisierung geht eine fortschreitende Straffung und Spannung des Vasenkörpers zusammen, der sich

<sup>39</sup> Desborough, *Protogeometric Pottery*, S. 2, Taf. 1.

<sup>40</sup> Kübler, *Neufunde aus der Nekropole des 11. und 10. Jahrhunderts*, Taf. 4, Inv. 921 aus Grab 22; Desborough, *Protogeometric Pottery*, S. 71.

<sup>41</sup> Vgl. unten, Anm. 71.

<sup>42</sup> Kübler, *Die Nekropole des 10. bis 8. Jahrhunderts*, Taf. 42, Inv. 898 aus Grab 7, 2. Hälfte des 10. Jahrhunderts v. Chr.

<sup>43</sup> Kübler, *Die Nekropole des 10. bis 8. Jahrhunderts*, Taf. 26, Inv. 254 aus Grab 74, Wende 10./9. Jahrhundert v. Chr.; Coldstream, Taf. 2 h, *Early Geometric II*.

<sup>44</sup> Kübler, *Die Nekropole des 10. bis 8. Jahrhunderts*, Taf. 51, Inv. 2135 aus Grab 1, Wende 10./9. Jahrhundert v. Chr.

<sup>45</sup> Himmelmann-Wildschütz, „Der Mäander auf geometrischen Gefäßen“, S. 26.

bei den Amphoren (Taf. 4)<sup>46</sup> zusehends der Eiform der Amphora 804 nähert. Die Streifensysteme nehmen immer bestimmter auf die Gefäßform Rücksicht, indem bei den Halshenkelamphoren die Schulter dunkel bleibt, die Zone der breitesten Ausladung durch breite, gewöhnlich triadisch gegliederte Ornamentstreifen betont wird und die Sockelzone durch schmale, jedenfalls aber untergeordnete Streifen aufgelockert wird. Am Hals, der durch die Henkel in zwei Ansichtsseiten zerlegt ist, erscheinen „Mäanderbilder“, die aber mit ihrem breiten Mittelmotiv und der gestaffelten Rahmung zur Komposition der umlaufenden Streifen am Hals der Amphora 804 hinzuführen scheinen. Nicht selten ist das Mittelmotiv am Hals ein wenig aus der mathematischen Mitte nach unten verrückt. Auch bei den Streifen auf dem Körper, deren Mittelachse fast nie eine genaue Symmetrieachse ist, fällt diese Mittelachse gewöhnlich nicht mit der Linie der weitesten Ausladung des Gefäßes zusammen, sondern liegt ein wenig darüber, um einen reißbrethaftern Eindruck der Dekoration zu vermeiden<sup>47</sup>. Bei den Bauchhenkelamphoren<sup>48</sup>, bei denen der oder die Mittelstreifen am Hals umlaufen, wird die Henkelzone im sogenannten Metopenstil durch senkrecht gestellte Ornamentstäbe unterbrochen. Auch das findet sich bei der Amphora 804 wieder, wenn auch in einem weiterentwickelten Stadium. Schon in strenggeometrischer Zeit hat sich die Durchbrechung der zweiten Oberfläche auf das ganze Gefäß ausgedehnt, insofern, als die dunkel belassenen Streifen den Rhythmus der Streifenabfolge nicht mehr eigentlich unterbrechen, sondern in ihn einbezogen sind. Man kann aber noch nicht von der geschlossenen Aufeinanderfolge der Streifen sprechen wie bei der Amphora 804. Die Form ist nun aber so reif, daß sie zu einer Steigerung durch Monumentalisierung fähig ist<sup>49</sup>.

Als ein noch vor der Amphora 804 entstandenes Werk wird die Amphora 805 (Taf. 5)<sup>50</sup> angesehen. Bei ihr ist die Sockelzone verhältnismäßig hoch hinaufgeführt und wird interessanterweise durch sechs etwa gleichbreite dunkel gefirniste Bänder gegliedert, die von fünf tongrundig belassenen Streifen mit je zwei parallelen Firnislinien darinnen unterbrochen werden. Nach oben ist der hohe Sockel durch eine im üblichen Sinne gerahmte Zackenlitze abgeschlossen. Die Ornamentstreifen darüber sind gegeneinander wie bei der Amphora 804 durch das siebenteilige Rahmenmotiv der punktierten Gitterkette mit begleitenden Parallelscharen getrennt. Die „Wandung“ bietet hier nur Platz für den Fries sphärischer Zweiecke. Die „Henkelzone“ ist

<sup>46</sup> Kübler, *Die Nekropole des 10. bis 8. Jahrhunderts*, Taf. 47, Inv. 1256. Einzel- fund, Wende zum 2. Viertel des 8. Jahrhunderts.

<sup>47</sup> Himmelmann-Wildschütz, „Der Mäander auf geometrischen Gefäßen“, S. 11.

<sup>48</sup> Kübler, *Die Nekropolen des 10. bis 8. Jahrhunderts*, Taf. 46–48.

<sup>49</sup> Vgl. Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Bd. 1, S. 60.

<sup>50</sup> Kahane, „*Entwicklungsphasen der attisch-geometrischen Keramik*“, S. 476, Taf. 24.

mit einem breiten Streifen verziert, in dem in den Metopen Swastiken auf einem Mäandersockel erscheinen. Die „Schulterzone“ darüber ist im horizontalen Sinn zweigeteilt. Der Hals ist nur zu etwas mehr als der Hälfte erhalten, bietet aber in seinem unteren Teil eine aufschlußreiche Vergleichsmöglichkeit zum Hals der Amphora 804. Über zwei schmalere Streifen liegt in der wahrscheinlichen Mitte des Halses ein überdimensionaler Hakenmäander. Alle Streifen sind von dem Rahmenmotiv eingefasst. Das System ist einfacher in seiner Addition und kennt noch nicht die geistreiche Verschränkung wie bei der Amphora 804, bildet aber gleichwohl eine notwendige, nahe Vorstufe dazu.

Wenn man die hier in großen Schritten nachvollzogene dreihundertjährige Entwicklung bedenkt, dann erkennt man die prinzipielle Übereinstimmung mit der wohl etwa den gleichen Zeitraum einnehmenden Entwicklung mündlicher Epik vor Homer. Auf beiden Seiten sind die Einzelheiten in Ornament bzw. Formelgut schon lange präsent. Aber der Blick ist zunächst auf das Einzelne gerichtet, kleinere Einzelheiten werden strukturiert, die Verwendung der Mittel ist relativ beliebig. Gewiß läßt sich eine geradlinige Entwicklung von den Anfängen bis zur zeitlich letzten Vorstufe (Amphora 805) bei der frühgriechischen Vasenmalerei ablesen (und bei der Epik erschließen), aber erst durch die Amphora 804 einerseits und die *Ilias* andererseits kommt es im Zusammenhang mit der in beiden Bereichen neuen Aufgabe der Strukturierung einer Großkomposition (die hier betrachteten frühgriechischen Vasen sind zwischen 50 und 70, im Höchstfall gegen 80 cm hoch, also nicht monumental) zu einer wohl nicht notwendig folgenden Aufgipfelung der Kunst, in der alle Bauglieder eine neue, unverwechselbare Funktion im Ganzen des Kunstwerkes erhalten<sup>51</sup>.

### 3.

Auch bei dem Versuch, die Struktur der *Odyssee* zu erfassen, müssen im Sinne von Arbeitshypothesen Voraussetzungen gemacht werden. Zu ihnen gehört vor allem die Annahme von der Einheit des Werkes in dem uns vorliegenden Text<sup>52</sup>. Davon unberührt bleibt die Richtigkeit der Beobach-

<sup>51</sup> Zur Amphora Athen 803 (Schweitzer, *Die geometrische Kunst Griechenlands*, S. 41, Taf. 35), die über die Amphora 804 noch hinausgeht und in der sich die Krise des geometrischen Formbegriffs schon ankündigt, vgl. Andreae, „Zum Dekorationssystem der geometrischen Amphora 804 im Nationalmuseum Athen“.

<sup>52</sup> Auch auf die philologische *Odyssee*-Analyse kann hier naturgemäß im einzelnen nicht eingegangen werden. Nachdem die Auffassung, die *Odyssee* stamme von mindestens zwei bis drei Dichtern, sich lange gehalten und dann Schadewaldt mit einem von Homer, dem *Ilias*-Dichter, verfaßten Heimkehrerepos und Erweiterungen durch einen Dichter B gerechnet hatte, mehren sich neuerdings die

tung, daß in unserer *Odyssee* zwei verschiedene Motivkomplexe Eingang gefunden haben: Irrfahrten und Abenteuer auf der einen und die Heimkehr, im Falle des Odysseus als das herausragendste ‚Heimkehrerschicksal‘ unter mehreren (auch episch gestalteten) Nostoi auf der anderen Seite. Der Dichter hat die beiden Komplexe im wesentlichen nacheinander dargestellt, und so ist das Werk in einem ganz äußeren Sinne in zwei große Teile geteilt: 1) Irrfahrten bis zur Ankunft in Ithaka ( $\alpha-\mu$ ), 2) Heimkehr bis zur Wiedererkennung durch Penelope ( $\nu-\omega$ ), wobei die zunächst nur äußere Sequenz eine innere Vertiefung erfährt, indem auf die äußere die innere Heimkehr folgt<sup>53</sup>. Denn, in Ithaka angelangt, findet Odysseus durch mancherlei äußere und innere Widerstände zu sich selbst im Sinne einer inneren Heimkehr. So ist die *Odyssee* das Urbild der Darstellung des Menschen, der nach langem Umherirren nicht nur heimkehrt, sondern zu sich selbst kommt.

Wer nun von der *Ilias* ausgehend die Struktur der *Odyssee* in den Griff zu bekommen sucht, wird zunächst manche Gemeinsamkeiten feststellen. Denn auch die *Odyssee* kennt eine dreifache Gliederung einzelner Szenen und auch größerer Zusammenhänge. In gewisser Weise kann man sogar eine triadische Gliederung im ganzen entdecken, so in der dreifachen Gliederung des Weges, den Odysseus bis zur Heimkehr zurücklegt: I die Irrfahrten von Troja bis zu Kalypso bei den Phäaken erzählt ( $\iota-\mu$ ), II die Irrfahrten von Kalypso bis zur Ankunft auf Ithaka ( $\epsilon-\theta$ ), III die Heimkehr und Rachehandlung auf Ithaka ( $\nu$  ff.). Doch ist der Eindruck des Triadischen verwischt durch eine eigentümlich verschränkte Inversion (Darstellung der Nostos-Teile in der Reihenfolge II, I, III), so daß die Dreiergliederung stark gelockert scheint.

Der gleiche Eindruck ergibt sich bei den für die Gliederung der *Ilias* so wichtigen drei Ebenen: innere Motivation, äußere Ebene, Götterebene in

---

Stimmen, die, wie früher schon Reinhardt, Friedrich Klingner, Uvo Hölscher u. a., die *Odyssee* wieder als das Epos eines (mit dem *Ilias*-Dichter nicht identischen) Dichters begreifen, vgl. A. Heubeck, *Der Odyssee-Dichter und die Ilias*, Erlangen 1954 (mit wichtigen Hinweisen auf die Verschiedenartigkeit der dichterischen Technik von *Ilias*- und *Odyssee*-Dichter); F. Eichhorn, *Homers Odyssee*, Göttingen 1965; G. Blümlein, *Die Trugreden des Odysseus*, Diss. Frankfurt a. M. 1971; H. Erbse, *Beiträge zum Verständnis der Odyssee*, Berlin 1972; H. Eisenberger, *Studien zur Odyssee* (Palingenesia. 7), Wiesbaden 1973; W. Marg, „Zur Eigenart der *Odyssee*“, *Antike und Abendland* Bd. 18/1973, S. 1–14; R. Friedrich, *Stilwandel im homerischen Epos* (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaft, N. F. 55), Heidelberg 1975 (Die *Odyssee* als Homer-Mimesis in einem gewandelten Stil, Episierung des novellistischen Stoffes).

<sup>53</sup> Vgl. Eichhorn, *Homers Odyssee*, S. 158 ff., und schon Drerup, *Das fünfte Buch der Ilias*, S. 433. Die *Odyssee* ist so das erste Beispiel einer zweigeteilten Großkomposition, wie sie später für Hesiod und die frühgriechischen Kosmologien charakteristisch wird. Allerdings ist die Zweiteilung in der *Odyssee* überlagert von anderen Strukturprinzipien. Die ‚innere Heimkehr‘ ist nicht streng auf den 2. Teil beschränkt, sie vollzieht sich in einem ersten wichtigen Schritt schon bei den Phäaken (vgl. bes.  $\iota$  1 ff.).

der *Odyssee*. Auch in der *Odyssee* lösen innere Empfindungen Handlungen aus oder sind umgekehrt Handlungen von ‚seelischen‘ Reaktionen begleitet. Und doch sind die drei Ebenen nicht, wie in der *Ilias*, klar gegeneinander abgrenzbar, an Handlungsscharnieren miteinander verklammert. Vielmehr gehen die Ebenen in starker Verflechtung ineinander über. Diese Differenz zwischen beiden Epen beruht indessen nicht auf einem willkürlichen Konstruktionsmechanismus, sondern auf einer jeweils verschiedenen inneren Anschauung vom Menschen. Es ist längst gesehen worden, worin die Unterschiede im Menschenbild der beiden Epen bestehen<sup>54</sup>: die Gestalten der *Ilias* sind klar, in sich einheitlich, fast statisch in sich ruhend, ohne innere Entwicklung. Wenn Achills Ehre verletzt ist, zürnt er. Die Geste des Zürnens ist eine klare, geradlinige Haltung des Helden, auf die wie auf eine feste Größe das äußere Geschehen der *Ilias* projiziert werden kann. Der Zorn kann umschlagen, abebben und verlöschen, die Geradlinigkeit der Gestalt ist aber in jeder Phase vorhanden und sichtbar. Die Gestalten der *Odyssee* sind anders. Odysseus ist listig, verschlagen, „reich an Einfällen“, undurchsichtig. Er kann lügen und zeigt sich in allen Schwierigkeiten und Verwicklungen immer wieder von einer neuen Seite. Schon die Charakterisierung der Eigenschaften des Odysseus durch Ephitheta mit der Vorsilbe πολυ- (πολύτλας, πολύτροπος, πολύμήτις) zeigt an, wie sich Haltungen sofort in Handlungen (Widerstehen gegenüber Lockungen, Zerreißen von Bindungen usw.) umsetzen. Haltungen und Handlungen können ständig ineinander umschlagen; sie bleiben vielfach nicht auf einer Linie, sondern machen gleichsam Wellenbewegungen durch. Das gilt auch für die meisten anderen Gestalten der *Odyssee*. Dahinter steht ein neues, gegenüber der *Ilias* gewandeltes Menschenbild, das den Menschen nicht mehr als in sich geschlossen und ruhend, sondern als flexibel und geschmeidig im Reagieren auf die Situation sieht, denen er ausgesetzt ist – hierin auf dem Wege zu dem neuartigen Erfassen des Menschen auch in seiner Gefährdung in der Lyrik. Dieses neue Menschenbild gestattet kaum die Darstellung von Handlungen und inneren Vorgängen auf zwei verschiedenen, in Aktion und Reaktion aufeinander bezogene Ebenen, sondern führt zu einem ständigen Ineinander, ja fast Einswerden von seelischen Vorgängen und Handlungen.

Wie steht nun dazu die Götterebene? Sie manifestiert sich vor allem in den beiden Götterversammlungen bzw. -beschlüssen (im α und ε), die die Heimkehr des Odysseus auslösen und ermöglichen. Es gibt auch in der *Odyssee* Gegensätze und Parteilagen unter den Göttern, so zwischen Athene, der Schutzgöttin des Odysseus, und Poseidon, der als die hemmende Instanz wegen der Blendung des Zyklopen zürnt und Unheil über

<sup>54</sup> Vgl. H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, New York 1951, S. 120 ff.

Odysseus häuft. Aber es kommt keine eigentliche Götterhandlung in Gang<sup>55</sup>. Denn bei der am Beginn des Epos dargestellten Götterversammlung ist Poseidon, der einzige Gegenspieler der Athene und damit auch ihres Schützlinges Odysseus, abwesend. In der Kernhandlung der *Odyssee* ist demzufolge das Schicksal des Helden nur noch von einer Gottheit bestimmt, die Odysseus schützt und lenkt, während die widerstreitenden göttlichen Mächte nur in der Form der nachgeholtten Erzählung, nämlich in den ‚Apologen‘, also der Erzählung des Odysseus über seine Irrfahrten bei den Phäaken, zum Zuge kommen<sup>56</sup>. Man sieht schon hier, wie eigentümlich gebrochen die göttliche Ebene in der *Odyssee* ist. Die Gegenspieler, aus deren Zusammentreffen sich eine Götterhandlung entwickeln könnte, sind auf zwei verschiedene Erzählebenen verteilt, so daß sie gar nicht einander konfrontiert werden können. Es gibt also in der *Odyssee* keine Götterhandlung, die eine eigene Ebene darstellte und bei Knotenpunkten der Handlung in dramatischer Korrespondenz zu den menschlichen Handlungen stünde. Die Form, in der die Ebene des Göttlichen in der *Odyssee* ins Spiel kommt, ist die der Führung und Lenkung, nämlich des Odysseus durch Athena<sup>57</sup>. Bei dieser direkten und unablässig nachhelfenden Art des Eingreifens der Athene in die menschliche Handlung biegt die göttliche Linie in einem viel direkteren Sinne in die menschliche Ebene ein, als dies in der *Ilias* möglich wäre.

Im ganzen zeigt sich also, daß die drei Ebenen der *Ilias* in der *Odyssee* nicht mehr klar voneinander getrennt und nicht mehr gleichgewichtig gegeneinander abgesetzt sind, so daß sie nicht zum Gerüst eines triadischen Aufbaus hätten werden können. Die alten Strukturelemente wirken in der *Odyssee* in gewisser Weise fort, erfüllen jedoch nicht mehr die tragende Funktion, die sie in der *Ilias* ausüben. Auch lebt ja, wie längst gesehen worden ist, das epische Formelgut der ‚oral poetry‘ in der *Odyssee* weiter, ohne daß diese zur ‚mündlichen Dichtung‘ gerechnet werden kann<sup>58</sup>.

Die Gesamtkomposition der *Odyssee* muß also auf anderen Aufbauprinzipien beruhen.

<sup>55</sup> Vgl. U. Hölscher, *Untersuchungen zur Form der Odyssee* (Hermes Einzelschriften. 6), Berlin 1939, S. 51: „Eine Götterhandlung, die auch nur den Schein einer Kontinuität erweckte, gibt es in der *Odyssee* nicht mehr.“

<sup>56</sup> Die einzige Ausnahme ist das Eingreifen Poseidons mit dem Seesturm vor der Ankunft des Odysseus bei den Phäaken (ε 282 ff.). Vgl. Heubeck, *Der Odyssee-Dichter und die Ilias*, S. 84.

<sup>57</sup> Vgl. M. Müller, *Athene als göttliche Helferin in der Odyssee*, Heidelberg 1966, und Hölscher, *Untersuchungen zur Form der Odyssee*, S. 83 ff.

<sup>58</sup> Einige Homerforscher (z. B. Kirk) haben auch die *Odyssee* als rein mündliche Dichtung bezeichnet (vgl. Heubeck, *Die homerische Frage*, S. 142 f.). Reiches Material über die Anwendung der Dreizahl als Kompositionsmittel bei F. Stürmer, *Die Rhapsodien der Odyssee*, Würzburg 1921, S. 569 ff.

Die *Odyssee* weist nicht, wie die *Ilias*, ein im wesentlichen einsträngiges Nacheinander von klar gegeneinander abgegrenzten Teilen auf, sondern ist durch eine komplizierte Mehrsträngigkeit charakterisiert. Fixpunkte der Erzählung sind die Stationen, die Odysseus in gradlinigem Fortschreiten bis zu seiner Heimkehr durchläuft (vgl. Schema 2).

Aber der Dichter beginnt nicht mit der chronologisch ersten Station (dies wären die Abenteuer bei den Kikonen), sondern auf der vorletzten Station der Irrfahrten (Aufenthalt bei Kalypso auf der Insel Ogygia). Auch die *Ilias* beginnt ja, was die Geschehnisse des Troischen Krieges im ganzen betrifft, sozusagen kurz vor Schluß, im neunten Kriegsjahr. Aber die vorausgehenden Ereignisse werden in der *Ilias* nur durch Anspielungen bekannt, während in der *Odyssee* die chronologisch dem Anfang des Epos vorausgehenden Ereignisse in ausführlicher Darstellung in aller Form nachgeholt werden, und zwar an späterer Stelle chronologisch zurückschreitend in einem Erzählstrang, der dann in kunstvoller Verflechtung in eine bestimmte Station hineingeholt wird<sup>59</sup>. So besteht das Kompositionsgesetz der *Odyssee* darin, daß verschiedene Stränge von mehreren Seiten an jeweils einer Station zusammengeflochten werden.

Die Erzählung der *Odyssee* erhebt sich über dem Götterbeschuß zur Heimkehr des Odysseus. Die erste Station und damit der erste Fixpunkt bzw. ‚Handlungsknoten‘ der Erzählung ist der Aufenthalt des Odysseus bei Kalypso auf der Insel Ogygia. Während er hier ist, beschließen die Götter seine Rückkehr und begibt sich Athena in Gestalt des Mentos nach Ithaka, um Telemachos zur Erkundungsfahrt nach dem Schicksal seines Vaters Odysseus zu bewegen. Für den Leser (bzw. Hörer) ist der Schauplatz des Geschehens in den ersten vier Büchern nacheinander: Ogygia, der Olymp, Ithaka, Pylos (Besuch des Telemachos bei Nestor), Sparta (Besuch des Telemachos bei Menelaos), bis dann im 5. Buch wieder Ogygia zum Ort der Erzählung wird. Strukturiert wird diese Abfolge so, daß die anderen Schauplätze in Seitenlinien in den Handlungsknoten der Haupterzählung, hier den Aufenthalt des Odysseus in Ogygia, verwoben werden. Dies gilt insbesondere für die in diesem Sinne untergeordnete Telemachie, in der man zwar wenig über das Schicksal des Odysseus erfährt, in der aber durch die Darstellung der Heimkehrerschicksale anderer Helden der noch ausstehenden Heimkehr des Odysseus Relief und Tiefe gegeben wird und Telemachos für die Entschlossenheit seines Handelns im zweiten Teil heranreift. Zugleich sind sowohl in dem Aufenthalt der Athena in Ithaka als auch in der

<sup>59</sup> Dahinter steht freilich der tiefgreifende Unterschied, daß die *Ilias* von einer ‚Episode‘ im neunten Kriegsjahr handelt, während das ganze Schicksal des Odysseus nach der Eroberung von Troja bis zur Heimkehr Gegenstand der *Odyssee* ist. Über den Unterschied beider Epen in dieser Hinsicht vgl. W. Kullmann, „Vergangenheit und Zukunft in der *Ilias*“, dse. Zs. Bd. 2/1968, S. 15–37.

Telemachie die Vorgänge um Penelope innerhalb der Seitenstränge in die Erzählung einbezogen.

Nach den Vorbereitungen und schließlich der erlebnisreichen Fahrt von Ogygia nach Scheria (ε), ist der Aufenthalt bei den Phäaken, das Zusammentreffen mit Nausikaa und die Aufnahme dort der nächste Handlungsknoten der Erzählung. In ihn werden zwei Seitenstränge eingeflochten, die chronologisch vorauffliegende Ereignisse hereinholen: die Lieder (bzw. die Epen) des Demodokos mit der Darstellung von Ereignissen um Troja, an denen Odysseus beteiligt war (Streit mit Achill, List mit dem hölzernen Pferd) und dann besonders durch die sog. Apologoi, die ausführlichen Erzählungen des Odysseus über seine Irrfahrten von Troja bis Ogygia (ι-μ), von der Haupthandlung, in der von Odysseus – abgesehen von den direkten Reden – in der dritten Person die Rede ist, abgesetzt als Binnenerzählung in der Erzählung durch die Form des Ich-Berichtes (ohne auktoriale Erzählelemente)<sup>60</sup>. Diese Erzählung ist auch ihrem Umfang nach das spiegelbildliche Pendant zur Telemachie; sie berichtet, was Telemachos zu erfahren gesucht hatte. Hier herrscht der Charakter des Abenteurers vor: die Begebenheiten bei den Kikonen, den Lotophagen, den Kyklopen und bei Kirke zeigen dies deutlich. Die im Anschluß an die Erlebnisse bei Kirke geschilderte Fahrt in die Unterwelt (die sog. Nekyia) bringt in ihrem zweiten Teil innerhalb dieses Seitenstranges der Erzählung noch einmal gleichsam in einer Schleife ein chronologisches Zurückschreiten: das Zusammentreffen des Odysseus mit Agamemnon, Achill und Aias knüpft im Bericht über deren Schicksal noch einmal an den Ausgang des troischen Krieges an. Telemachie und Apologoi haben hinsichtlich der Erzählstruktur (als ‚andere‘ Handlung) etwa denselben Status. Gerade durch die Ausschließlichkeit, mit der Odysseus von Anfang an auf dem Heimkehrwunsch insistiert, erhält alles andere Episodencharakter. Es geht in der Tat e i n e Linie von Ogygia über Scheria nach Ithaka.

Die nächste Station auf dem Weg des Odysseus, die wir als Handlungsknoten bezeichnen können, ist Ithaka. Verschiedene Erzählstränge laufen hier zusammen. Zunächst ist es die Fahrt und Ankunft des Odysseus, sein Erwachen und Erkennen der Heimat bis zum Eintreffen bei dem Schweinehirten Eumaios. In diesen Handlungsknoten werden nun aber auch wieder Seitenstränge mit chronologisch zurückschreitender Erzählung eingeflochten; so die ‚Lügenerzählung‘ des Odysseus bei Eumaios, die von einer fingierten Begebenheit mit Odysseus und Menelaos handelt (ν 462–503), und sodann vor allem die sogenannte ‚zweite Telemachie‘ (ο 1–300), die unter der Fiktion einer chronologischen Gleichzeitigkeit mit der Rückkehr des Odysseus über 300 Verse hin eine Schilderung der Abfahrt von Sparta, wo Tele-

<sup>60</sup> Vgl. die hervorragende Analyse der Erzählebenen bei W. Suerbaum, „Die Ich-Erzählungen des Odysseus“, dse. Zs. Bd. 2/1968, S. 150–177.

machos bei Menelaos zu Gast war, und der Fahrt über Pylos bis nach Ithaka enthält, wobei die Schilderung gar nicht direkt in die Ankunft des Telemachos auf Ithaka mündet, von der erst fast 200 Verse später die Rede ist (ο 495 ff.).

Als Wegstation des Odysseus vom Gehöft des Eumaios deutlich abgesetzt ist die Polis, in die Odysseus zusammen mit Eumaios geht (ρ 182 ff.). Hier und besonders vor und im Hause des Odysseus selbst spielen die nächsten Ereignisse (Planung und Ausführung des Freiermordes, Wiedererkennung mit Penelope). Auch auf dieser Station finden sich erneut chronologisch rückschreitende Seitenstränge, und zwar einerseits in den Trugreden des Odysseus vor Penelope (τ 165–307, mit Unterbrechungen), in denen, zwar in der Vermischung mit dem fingierten Trug, wiederum von Troja die Rede ist (187), aber auch von einzelnen Erlebnissen auf dem Wege zur Heimkehr (Verlust der Gefährten, Aufenthalt bei den Phäaken), und sodann – als Pendant zu den Trugreden – nach der Wiedererkennung durch Penelope in der Erzählung des Odysseus von seinen Abenteuern vor Penelope, die im Text der *Odyssee* zwar nur wenige Verse ausmacht (ψ 310–341), aber doch eine vollständige Rekapitulation der Irrfahrten (also den Inhalt von ε–μ) enthält, nun freilich in der chronologisch fortschreitenden Reihenfolge (also τ–μ, ε–θ).

Wenn wir als letzte Station der Haupterzählung noch den Gang des Odysseus zum Landgut seines Vaters Laertes (ψ 344 – ω Ende) hinzufügen, so mußte hier lange Zeit mit dem Widerspruch mancher Homerforscher gerechnet werden, die diesen Schluß der *Odyssee* wegen seiner sachlichen und sprachlichen Besonderheiten von dem übrigen Werk abtrennen wollten. Neuerdings mehren sich die Stimmen derer, die für die Echtheit der Schlußszene eintreten<sup>61</sup>. Im Hinblick auf die Erzählstruktur finden wir auch hier die gleiche, für die *Odyssee* im ganzen charakteristische Technik, Seitenstränge mit chronologischem Rückblick hereinholen. In der sogenannten ‚zweiten Nekyia‘ (ω 1–204), in der die Freier im Hades, aber auch die Begegnung: Achill – Agamemnon in der Unterwelt mit Gesprächen über Vorgänge vor Troja gezeigt werden, ist dies besonders deutlich.

Die Überlegungen zu Struktur und Aufbau der *Odyssee* legen nahe, mit dem überlieferten Schluß auch in der Konzeption den Abschluß des Werkes zu sehen. Denn die Volksversammlung (ω 413–471) und die Friedensstiftung durch Athene (ω 546–548) am Schluß bilden die reziproke Entsprechung zur Volksversammlung (β 1–259) und Götterversammlung mit der

<sup>61</sup> So z. B. Heubeck, Eichhorn, Erbse, Friedrich. Besonders sorgfältig hat Erbse, *Beiträge zum Verständnis der Odyssee*, S. 166–244, die sachlichen und sprachlichen Anstöße der Analyse geprüft. Er urteilt S. 244: „Man beschädigt das ganze Gebäude, wenn man versucht, sie [die Schlußszene] loszutrennen.“ Schadewaldt hatte den Schluß dem Dichter B zugewiesen.

maßgeblichen Teilnahme der Athena (α 22–95) am Anfang des Epos<sup>62</sup>. Wie am Anfang ist so am Schluß des Werkes das beziehungsreiche Geflecht der Handlungsstränge festgemacht, wobei der Abschluß auffallend kürzer gehalten ist als die auf das ganze Geschehen vorausblickende Einleitung.

Das Aufbauprinzip der *Odyssee* ist von dem der *Ilias* weit entfernt. Es ist nicht mehr das der Verklammerung von gleichberechtigten Werkteilen in einem kontinuierlichen chronologischen Fortschreiten, sondern das der kunstvollen, z. T. komplizierten Verflechtung von Seitensträngen mit chronologischem Rückschreiten und deren Anbindung an Handlungsknoten in einen mehrfach aufgehaltene und unterbrochene Hauptstrang<sup>63</sup>. Die eigentlichen Fixpunkte sind dabei die Stationen, an denen Odysseus sich aufhält. In sie werden alle Handlungsstränge hineingeholt, wobei der Unterschied zwischen Haupthandlungen (im Sinne der unmittelbaren Erlebnisse des Odysseus) und untergeordneten Nebenhandlungen sekundär ist<sup>64</sup>.

In diesen beiden Aufbauprinzipien erkennen wir zwei ganz verschiedene, in sich aber konsequente Konzeptionen zur Gestaltung von epischen Groß-

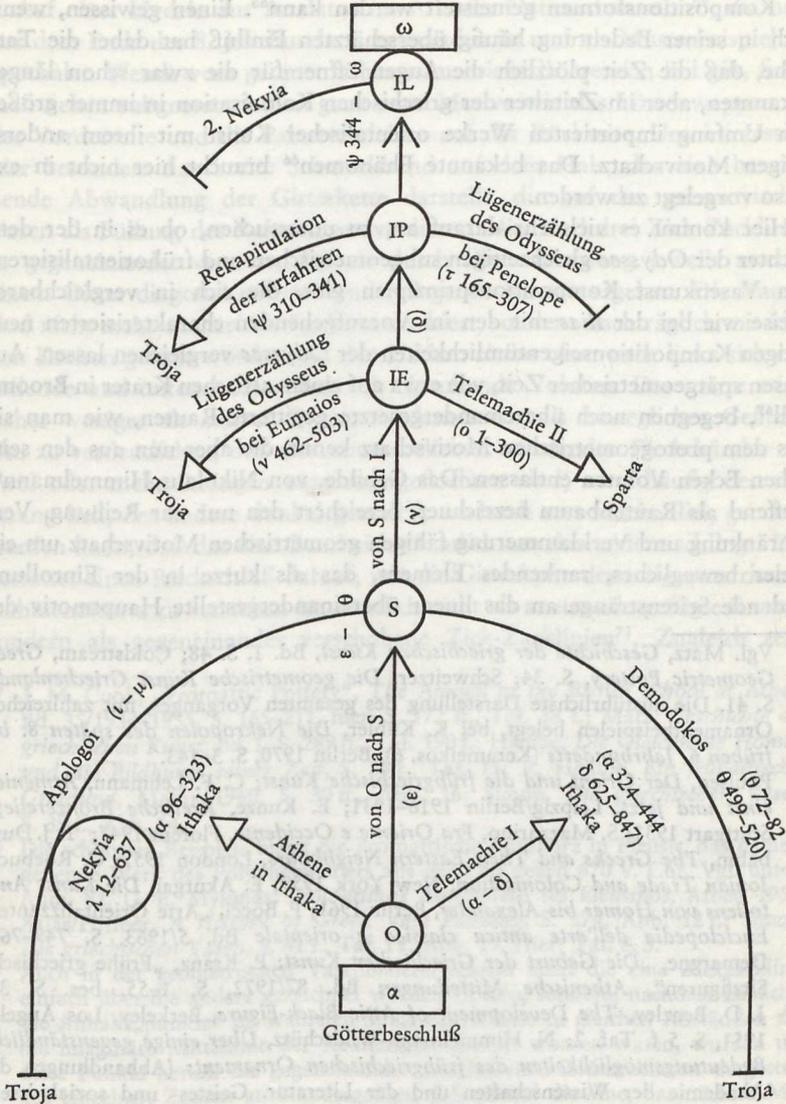
<sup>62</sup> Auch der Vergleich mit der *Ilias* spricht für die genuine Zugehörigkeit des Schlusses zur übrigen *Odyssee*. Wie die *Ilias* nicht mit dem Erreichen des Handlungsziels (Tötung Hektors) endet, sondern eine abschließende Aussöhnung erfordert, kann die *Odyssee* nicht mit der Erreichung des Zieles (Tötung der Freier, Zusammensein mit Penelope) enden, ohne daß die äußere Ordnung der Lebensbezüge wiederhergestellt ist.

<sup>63</sup> Verflechtung bzw. Verschlingung als Kennzeichen der Komposition der *Odyssee* ist mehrfach hervorgehoben worden, ohne daß daraus Konsequenzen für die Struktur der *Odyssee* im ganzen gezogen wären. Erbse, *Beiträge zum Verständnis der Odyssee*, S. 249, über den Odysseedichter, er sei „ein Virtuose in der Verflechtung mehrerer Handlungen“. Hölscher, *Untersuchungen zur Form der Odyssee*, S. 52, spricht von „Verschlingung der Ereignisse“; Heubeck, *Der Odyssee-Dichter und die Ilias*, S. 69 f.: „In der Art, wie hier die drei verschiedenen Elemente der Haupthandlung (Telemachie, Nostos, Rache) ineinander verschlungen sind, [...] offenbart sich das Wesen des *Odyssee*-Dichters.“ Hellwig, *Raum und Zeit im homerischen Epos*, S. 130, über den Odysseedichter: „In seiner Phantasie gestaltet sich das gesamte Handlungsgeflecht.“ Die *Ilias* kennt nur kurze Rückverweise, die den sukzessiven Verlauf der Handlung nicht aufhalten; die *Odyssee* kennt nicht nur ein chronologisches Rückschreiten, sondern gestaltet daraus ein Kompositionsprinzip, vgl. Hellwig, *Raum und Zeit im homerischen Epos*, S. 46–53. Über die weitere Entwicklung dieser Technik in der erzählenden Literatur vgl. E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1972 (1955), S. 100 ff.

<sup>64</sup> Tzvetan Todorov, „Le Récit primitif“, *Tel Quel* Bd. 30/1967, S. 47–55 (wiederabgedruckt in T. T., *Poétique de la prose*, Paris 1971, S. 66–77); deutsch: „Die *Odyssee* – Archetyp der Erzählung?“, *Alternative* Jg. 11/1968, S. 181–189), weist auf einige Aspekte der Erzählstruktur der *Odyssee* und weist (nicht belegte) Erwartungen zurück, die rückschreitend von modernen Erzählungen (und Erzähltheorien) in der *Odyssee* eine einfache und natürliche Erzählung erblicken wollen. Die Ausführungen beschränken sich leider auf einige Aperçus; die *Ilias* ist überhaupt nicht im Blick.

gebildet, die wohl auch zwei verschiedenen Dichterindividualitäten gehören, welche freilich auf dem gleichen Boden epischer Tradition und deren Formung im einzelnen stehen.

Friedensstiftung durch Athene



Homer, *Odyssee* (Schema 2)

O = Ogygia S = Scheria IE = Ithaca, Eumaios IP = Ithaca, Penelope  
 IL = Ithaca, Laertes

## 4.

In der Nachfolge von Werken wie der Prothesisamphora (Taf. 6) sieht man die geometrische Vasenmalerei in eine immer deutlicher hervortretende Krise geraten, die erst durch die Hinwendung zu neuen, grundsätzlich anderen Kompositionsformen gemeistert werden kann<sup>65</sup>. Einen gewissen, wenn auch in seiner Bedeutung häufig überschätzten Einfluß hat dabei die Tatsache, daß die Zeit plötzlich die Augen öffnet für die zwar schon länger bekannten, aber im Zeitalter der griechischen Kolonisation in immer größerem Umfang importierten Werke orientalischer Kunst mit ihrem andersartigen Motivschatz. Das bekannte Phänomen<sup>66</sup> braucht hier nicht in extenso vorgelegt zu werden.

Hier kommt es vielmehr darauf an, zu untersuchen, ob es in der dem Dichter der *Odyssee* gleichzeitigen subgeometrischen und frühorientalisierenden Vasenkunst Kompositionsprinzipien gibt, die sich in vergleichbarer Weise wie bei der *Ilias* mit den im Voraufgehenden charakterisierten neuartigen Kompositionseigentümlichkeiten der *Odyssee* vergleichen lassen. Auf Vasen spätgeometrischer Zeit, wie etwa auf einem attischen Krater in Broomhall<sup>67</sup>, begegnen noch übereinandergesetzte gegitterte Rauten, wie man sie aus dem protogeometrischen Motivschatz kennt, die aber nun aus den seitlichen Ecken Voluten entlassen. Das Gebilde, von Nikolaus Himmelmann<sup>68</sup> treffend als Rautenbaum bezeichnet, bereichert den nur zur Reihung, Verschränkung und Verklammerung fähigen geometrischen Motivschatz um ein freier bewegliches, rankendes Element, das als kurze in der Einrollung endende Seitenstränge an das linear übereinandergestellte Hauptmotiv des

<sup>65</sup> Vgl. Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Bd. 1, S. 48; Coldstream, *Greek Geometric Pottery*, S. 34; Schweitzer, *Die geometrische Kunst Griechenlands*, S. 41. Die ausführlichste Darstellung des gesamten Vorganges, mit zahlreichen Ornamentbeispielen belegt, bei K. Kübler, *Die Nekropolen des späten 8. bis frühen 6. Jahrhunderts* (Kerameikos. 6), Berlin 1970, S. 3–143.

<sup>66</sup> Poulsen, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*; C. F. Lehmann, *Armenien einst und jetzt*, Leipzig/Berlin 1916–1931; E. Kunze, *Kretische Bronzereliefs*, Stuttgart 1931; S. Mazzarino, *Fra Oriente e Occidente*, Florenz 1947; T. J. Dumbabin, *The Greeks and Their Eastern Neighbours*, London 1957; C. Roebuch, *Jonian Trade and Colonisation*, New York 1959; E. Akurgal, *Die Kunst Anatoliens von Homer bis Alexander*, Berlin 1961; P. Bocci, „Arte Orientalizzante“, *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale* Bd. 5/1963, S. 749–760; Demargne, „Die Geburt der Griechischen Kunst“; P. Kranz, „Frühe griechische Sitzfiguren“, *Athenische Mitteilungen* Bd. 87/1972, S. 1–55, bes. S. 36.

<sup>67</sup> J. D. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure*, Berkeley, Los Angeles 1951, S. 5 f. Taf. 2; N. Himmelmann-Wildschütz, *Über einige gegenständliche Bedeutungsmöglichkeiten des frühgriechischen Ornaments* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Geistes- und sozialwissenschaftliche Klasse. Jg. 1968, H. 7), Mainz 1968, S. 267 (9), Abb. 3; J. Dörig, *Art antique*. Collections Privées de Suisse Romande, Genf/Mainz 1975, Nr. 123.

<sup>68</sup> *Über einige gegenständliche Bedeutungsmöglichkeiten des frühgriechischen Ornaments*, S. 267.

Rautenstabes angefügt wird. Überhaupt sieht man nun überall rund schwingende, an die Stelle von eckig umbrechenden-rechtwinkligen Ornamenten treten. Bezeichnend ist, wie in deutlich verfolgbaren Schritten die Zick-Zacklinien durch Wellenbänder, die Zick-Zackgitterlinien durch Flechtbänder ersetzt werden.

Auf einer Hydria aus Analatos im Athener Nationalmuseum<sup>69</sup>, die noch vor dem Ende des 8. Jahrhunderts entstanden ist und als Musterbeispiel der epochalen Wende vom geometrischen zum orientalisierenden Stil gilt, findet man neben subgeometrischen ganz neue Motive wie das Löwenwappen auf der Vorderseite und die Palmettenleiern auf der Rückseite. Uns interessiert hier besonders das breite Schmuckband auf dem Hals, das eine bezeichnende Abwandlung der Gitterkette darstellt, die auf den geometrischen Vasen als Füllung des Rahmenmotivs diente. Hier sind drei Zick-Zacklinien so gegeneinander versetzt, daß sie durch Überschneidung jeweils zwei in einem Gitter diagonal nebeneinander liegende Rauten ergeben. Die Rauten sind nicht mehr vorher mit Punkten markiert, sondern nachträglich mit kleinen Kreisen gefüllt worden. An den Zacken sitzen oben nach links sich einrollende und unten nach rechts sich einrollende Voluten. Das ganze wirkt daher weniger als starres Gitter, sondern mehr als bewegliches Geflecht. Um zu verdeutlichen, daß die immer beliebter werdenden Flechtbänder aus zwei oder mehr Strängen zusammengeflochten sind, wird häufig der eine Strang hell, der andere dunkel gemalt<sup>70</sup>, wodurch erst anschaulich gemacht werden kann, daß das eine Band sich räumlich um das andere schlingt. Das gestattet einen Rückschluß darauf, wie die Gitterkette des reifgeometrischen Rahmenmotivs zu verstehen ist, nämlich nicht als aneinandergefügte Rauten, sondern als gegeneinander verschobene Zick-Zacklinien<sup>71</sup>. Zugleich zeigt

<sup>69</sup> J. M. Cook, „Protoattic Pottery“, *The Annual of the British School at Athens* Bd. 35/1934–1935, S. 165–211, hier: S. 172 ff., Taf. 38 f.; Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Bd. 1, S. 289 ff., Taf. 190 f.; Hampe, *Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit*, S. 35 f., Taf. 15; R. Hampe, *Ein frühattischer Grabfund*, Mainz 1960, S. 30 ff., Abb. 16; Simon, *Die griechischen Vasen*, S. 39 f., Abb. 14.

<sup>70</sup> Die schönsten Beispiele bietet die Protoattische Amphora in Eleusis, das namengebende Werk des Polyphemmalers aus der Zeit gegen 670 v. Chr. Vgl. unten, Anm. 82. G. E. Mylonas, *Protoattikos Amphoreus tes Eleusinos*, Athen 1957; Arias/Hirmer, *A History of Greek Vase Painting*, S. 274, Abb. 12 f.; Simon, *Die griechischen Vasen*, S. 41 f., Taf. IV, Abb. 15. Hier: Taf. 8, 3.

<sup>71</sup> Auch in der geometrischen Vasenmalerei scheint nicht die eine Zickzacklinie einfach über die andere gezeichnet worden zu sein, sondern, nachdem zunächst die Anhaltspunkte“ im wahrsten Sinne des Wortes in gleichen Abständen auf die imaginäre Mittellinie der Rautenkette getupft worden waren, wurden um diese Punkte herum die gegeneinander verschobenen Zickzacklinien dergestalt aus einzelnen Zacken aneinandergesetzt, daß einmal die eine, das nächste Mal die andere Zickzacklinie überschritten wurde. Anschaulich wird dies in der raumlosen geometrischen Malerei allerdings nicht. Vgl. Schweitzer, *Die geometrische Kunst Griechenlands*, S. 27: „Durch Kreuzung von Zickzacklinien entsteht der Rautenfries.“

diese Ableitung den Übergang zu einem neuen, verflechtenden Kompositionsprinzip, das an die Stelle des verklammerten tritt.

An dem Vergleich der Prothesisamphora mit einer protoattischen Amphora in New York (Taf. 7)<sup>72</sup>, die wegen der „massenhaften subgeometrischen Reste“<sup>73</sup> gegen 680 v. Chr. zu datieren und somit der Schaffenszeit des *Odyssee*-Dichters etwa zeitgleich ist, seien die neuartigen Kompositionsprinzipien erläutert. Auch diese Vase ist noch durch Streifen gegliedert, die einen tektonischen Aufbau aus Sockel, Wandung, Schulter und Hals suggerieren. Aber entscheidend ist nun die Unterordnung der architektonischen Gliederung unter die abgestuften Bilder auf Wandung, Schulter und Hals, wobei auch hier noch die drei Ebenen der Reflexion des darzustellenden Inhalts im rein Ornamentalen, im Tierbild und im Figurenbild, das nun vom Mythos inspiriert ist, festgestellt werden können.

Der Vergleich zwischen der Prothesisamphora und der New Yorker Amphora wird methodisch dadurch erleichtert, daß die Rückseite der letzteren rein ornamental verziert ist und so das Herausarbeiten der neuen Kompositionsprinzipien gegenüber der ebenfalls vorherrschend ornamental verzierten Prothesisamphora nicht durch Inkommensurabilität belastet wird.

Verwandt mit dem Dekorationsaufbau der Prothesisamphora ist die Trennung der einzelnen Ornamentstreifen durch drei parallele horizontale Linien. Was aber in den Streifen vor sich geht, ist spezifisch anders. Die Sockelzone ist mit einem Fries nebeneinandergesetzter großer Schleifen verziert, die oben durch einen kurzen, überbrückenden Bogen verbunden sind. Wo darüber, an der entsprechenden Stelle der Prothesisamphora, das Rahmenmotiv der Gitterkette oder, wenn man will, ein Mäanderstreifen seinen Platz hat, findet man hier das neuartige schwingende Motiv des laufenden Hundes, das durch Verschleifen der Ecken aus dem Hakenmäander entstanden ist. Die Zone der breitesten Ausladung ist auf der New Yorker Amphora gleichsam in einer gewissen Verlegenheit mit Masse gefüllt, die deutlich macht, daß dies an sich die Stelle für eine Explikation des Kunstwerks im Bilde ist.

Das obere Rahmenmotiv besteht aus einer Kette in immer neuem Ansetzen aneinandergefügter, kurzer Voluten. Es ist also nicht eine Wellenranke mit einem auf und abschwingenden Hauptstrang, gleichsam eine Sinuskurve, in deren Bögen aus dem Hauptstrang Voluten entlassen werden, sondern es ist strukturell nur eine einfache Form des gleichen ornamental Kompositionsprinzips, das auf Schulter und Hals zu großen, flächenfüllenden Rapporten führt. Auf der Schulter werden vom unteren und vom oberen Rand ausgehend S-förmig geschwungene Voluten so nebeneinander-

<sup>72</sup> New York 11.210.1. Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Bd. 1, S. 309, Taf. 213. Die Vorderseite der Vase ist häufiger abgebildet. Vgl. F. Brommer, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, Marburg 1973, S. 154, 28.

<sup>73</sup> Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Bd. 1, S. 309.

gestellt, daß sie sich überkreuzend miteinander verflochten werden. Um dem lockeren und beweglichen Geflecht einen größeren Zusammenhalt zu geben, sind die einzelnen von oben und unten ins Bildfeld rankenden Voluten durch beliebig zwischen ihnen gespannte Bögen miteinander verbunden. Auf dem Hals wird dieses Kompositionsprinzip zu einem nicht mehr friesmäßig entwickelten, sondern eine geschlossene, fast quadratische Bildfläche bis zum Rande füllenden Dekorationsmuster verwendet. Vom unteren Rande wachsen rechts und links von der Mitte zwei große nach innen einschwingende Voluten auf, die wie die anderen freischwingenden Enden des Ornaments Blüten tragen. Im Kern ist es das Motiv der „Rankenleier“, das z. B. auf der den Anbruch einer neuen Epoche bezeichnenden Analathoshydria<sup>74</sup> eine beherrschende Rolle in der Korrespondenz zum Hauptbild spielt.

Aber auf der New Yorker Hydria (Taf. 7) ist es in erstaunlichem Maße geradezu wuchernd erweitert. Zunächst sind die beiden großen Voluten unten durch einen nach oben gespannten kurzen und durch einen flach durchhängenden, längeren Bogen querverbunden. Sodann wachsen zu seiten der beiden Hauptstengel zwei Nebenstengel auf, die sich für eine gewisse Strecke mit dem Hauptstengel vereinigen und dann zu Voluten nach außen schwingen, um in Blüten zu endigen. Über der Gabelung verbindet ein kurzer Bogen die beiden Stränge noch einmal. Vom linken Arm der Rankenleier geht oben eine rückläufige weitere Volute aus, die kurz vor der Blüte eine weitere Volute in die andere Richtung entläßt. Durch kurze oder schleifenartige Bögen ist sie mit den sich annähernden Strängen der anderen Voluten verschlungen. Dies ist im rein Ornamentalen keine andere Form als die Verflechtung und Verbindung der einzelnen parallel zueinander verlaufenden oder durch rückläufiges Heranholen früherer Ereignisse an die Gegenwart ausschwingender Handlungsstränge der *Odyssee*, wie oben, S. 247 ff., dargestellt wurde.

Mit einer unvergleichlichen Konsequenz und Klarheit ist das neuartige Kompositionsprinzip der Verflechtung auf dem runden Boden einer protokorinthischen Pyxis von der Wende vom 8. zum 7. Jahrhundert v. Chr. aus dem Heraion von Argos<sup>75</sup> zum Aufbau einer flächenfüllenden Komposition verwendet. In ihrer Klarheit und letzten Konsequenz entspricht die auf diesem Pyxisboden entwickelte Komposition an geistigem Rang durchaus der Komposition der Prothesisamphora und darf daher mit ihr verglichen werden (Taf. 8, 1).

Auf den ersten Blick ergibt sich ein völlig andersartiges Bild, und erst eine genaue Analyse läßt erkennen, daß dieses Muster noch soviel gedankliche Verwandtschaft mit dem geometrischen Formgesetz hat, daß ein so un-

<sup>74</sup> Vgl. oben, Anm. 69.

<sup>75</sup> H. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin 1933, S. 12, Taf. 8; Kübler, *Die Nekropolen des späten 8. bis frühen 6. Jahrhunderts*, S. 26.

verkennbar geometrisches Motiv wie der Hakenmäander am Rande der Pyxis (Taf. 8, 2) nicht als unerträglicher Fremdkörper im Gesamtdekor der Vase empfunden wird. Das von Humphry Payne rekonstruierte Rankengeschlinge auf dem Boden der Pyxis ist auf ein klares Achsenkreuz bezogen und nicht weniger streng aufgebaut als das Liniensystem einer geometrischen Vase, wenn es auch nicht mehr mit dem Lineal, sondern mit freier Hand gezeichnet ist. Das ganze Muster besteht nur aus drei gesetzmäßig miteinander kombinierten Gliedern, zu denen als viertes ein Abschlußelement hinzutritt. Ein Verbindungsring trägt eine Blütenleiter und entläßt in die umgekehrte Richtung nach beiden Seiten ein spiegelsymmetrisches Rankengeschlinge. Durch Reihung und Überlagerung entsteht ein durchsichtig verflochtenes Rankensystem, das man beliebig lang fortsetzen könnte, wenn man die Ringe am Ende nicht mit dem Abschlußglied festmachen würde. Auf dem kreisrunden Pyxisboden sind auf einem Durchmesser in leicht rhythmisierten, jedenfalls nicht ganz genau gleichen Abständen vier Ringe eingezeichnet, deren beide äußeren mit einem gefirnisten Dreieck am Rande festgemacht sind. Da das Dreieck auf der einen Seite größer und steiler, auf der anderen Seite kleiner und breiter ist, hat man den Eindruck, daß die gleichmäßige Reihe der Kreise eine Richtungsdynamik erhalten. Dem entspricht, daß die „stehenden“ Blütenleiern auf dem Ring beim größeren und steileren Dreieck beginnen, während die „schwebenden“ Rankengeschlinge erst am zweiten Ring ansetzen können und dafür erst beim vierten Ring enden, auf dem keine Blütenleier mehr stehen kann, weil er auf der anderen Seite festgemacht ist. Blütenleier und Rankengebilde wiederholen sich jeweils nur dreimal, das heißt auch dieses Gebilde ist noch triadisch aufgebaut, wenn auch nicht mit der Unbedingtheit wie die Prothesisamphora, auch darin den Kompositionsunterschied von *Ilias* und *Odyssee* widerspiegelnd. Darüber hinaus könnte man in diesem Muster, wenn man es bis zur letztmöglichen Analogie pressen möchte, so etwas wie ein anschauliches Modell vom Aufbau der *Odyssee* erkennen.

Oben, S. 250, wurde unter Zusammenfassung der bisherigen Homerforschung gezeigt, daß die Komposition der *Odyssee* nicht wie die der *Ilias* durch ein einsträngiges Nacheinander von klar gegeneinander abgegrenzten Teilen, sondern durch eine komplizierte Mehrsträngigkeit charakterisiert ist, wobei die einzelnen Stränge nicht miteinander verklammert, sondern miteinander verschlungen und verflochten sind.

Fixpunkte der Erzählung sind die Stationen Ogygia, Scheria, Ithaka, zunächst bei Eumaios, dann bei Penelope und schließlich auf dem Landgut des Laertes. Nur an diesen Orten hält Odysseus sich in der Darstellung der *Odyssee* gegenwärtig auf. Alle anderen Orte durchläuft er nur in rückgreifenden Erzählungen und Berichten, die in die Gegenwart des Epos hereingeholt werden. In diesem Zusammenhang kann man nicht mehr von Handlungsscharnieren sprechen wie beim Aufbau der *Ilias*, es handelt sich vielmehr

um Handlungsknoten, in welche die Seitenlinien der Handlung verflochten werden. Ganz ähnlich sehen wir auf der Pyxis, wie hier vier in einer Linie aufgereichte Ringe als Knoten dienen, an denen die teils nach vorn weisen, teils zurückgreifenden Stränge des Rankendekors anknüpfen. Gewiß ist das Dekorationssystem in seiner ornamentalen Symmetrie gebundener als das Epos, bei dem die einzelnen Handlungsstränge, dem Inhalt folgend, von völlig verschiedener Länge sein können. Aber das System, wonach ein mit dem Zeitpfeil ausgestatteter Handlungsstrang bis zu einem Fixpunkt geführt und dann liegengelassen wird, um später, wenn Rückgriffe und Seitenstränge an diesen Punkt herangeholt oder von diesem Knotenpunkt heraus entwickelt worden sind, wiederaufgenommen und zum nächsten Fixpunkt geleitet zu werden, wo sich eine ähnliche Mehrsträngigkeit zusammenknotet, dieses System der dichterischen Komposition findet doch eine anschauliche Analogie im Aufbau des besonders konsequenten und durchsichtigen Dekorationssystems der protokorinthischen Vase<sup>76</sup>, die ebenso wie die Prothesisamphora ein herausragendes Werk frühgriechischer Vasenkunst ist.

Natürlich darf man diese Analogie nicht so verstehen, als ob der Dichter einen derartigen dekorativen Entwurf seiner Dichtung zugrundegelegt hätte. Die Übertragbarkeit des dichterischen Entwurfs auf den bildkünstlerischen zeigt nur, daß es in der Denkstruktur der orientalisierenden Zeit eine Vorliebe für Kompositionsprinzipien gab, die sich in analoger Weise beim Dichter der *Odyssee* wie bei gleichzeitigen Vasenmalern findet, und die von den Kategorien, nach denen die *Ilias* komponiert und der Dekor einer geometrischen Vase aufgebaut sind, begrifflich klar abgesetzt werden kann. Der Unterschied der Sehweise der beiden Epochen der frühgriechischen Kunst, soweit er sich in *Ilias* und *Odyssee* ebenso wie in den verglichenen Vasen aufzeigen läßt und hier anschaulich gemacht werden sollte, läßt sich auf die Formel bringen, daß die Vasenmaler der geometrischen Zeit eine ‚verklammernde‘, diejenigen der fortgeschritteneren orientalisierenden Zeit hingegen eine ‚verflechtende‘ Kompositionsweise bevorzugen.

Der hier durchgeführte Vergleich der Komposition der *Ilias* und *Odyssee* im Verhältnis zu charakteristischen Kompositionseigentümlichkeiten der frühgriechischen Vasenkunst ist wegen der unseres Erachtens darin zum Ausdruck kommenden, überraschenden Evidenz im wesentlichen auf zwei exemplarische und doch wegen ihrer Qualität außergewöhnliche Vasen, die

<sup>76</sup> Auch in den hellenistischen Odysseeillustrationen wurde die Fahrt des Odysseus von Ogygia in die Heimat mit der Reise Telemachs nach Sparta parallelisiert, wie dies zwei homerische Becher in Volos zeigen (C. Robert, *Archäologische Hermeneutik*, Berlin 1919, S. 365–370; U. Hausmann, *Hellenistische Reliefbecher*, Stuttgart 1959, S. 44 f.; O. Touchefeu-Meynier, *Thèmes Odysseens dans l'art antique*, Paris 1968, S. 197 f., Nr. 344 und S. 230 f., Nr. 419). Das entspricht der Symmetrie des orientalisierenden Ornaments.

attische Prothesisamphora (Taf. 6) und die protokorinthische Pyxis (Taf. 8, 1) beschränkt worden. Wir sind uns bewußt, daß sich hier Fragen auftun, wie diejenige nach der Berechtigung, ionische Literatur zu attischen oder korinthischen Vasen in Beziehung zu setzen. Wir sind dabei von der Überzeugung ausgegangen, daß jeder Zeit eine bestimmte Sehweise eignet, die nicht auf eng begrenzte Gebiete mit lokalen Schultraditionen beschränkt ist. Einen geometrischen Stil gibt es im achten und einen orientalisierenden Stil im siebenten Jahrhundert in der ganzen griechischen Welt, und darauf kommt es hier an, nicht auf die örtlichen Unterschiede. Aber noch andere Fragen sind nur angeschnitten worden oder unbeantwortet geblieben. Der geistesgeschichtliche Prozeß, der hier schlaglichtartig beleuchtet werden sollte, ist viel zu umfassend und verwickelt, als daß er in einem kurzen Aufsatz gebührend dargestellt werden könnte. Man bedenke nur, welch tiefgreifender Wandel der Sehweise allein durch die so unscheinbare Umbildung der raumlosen Gitterkette zum räumlichen Flechtband symbolisiert wird. Es kann hier nicht darum gehen, diesen Wandel selbst in den Blick zu nehmen, der das zentrale Thema der archäologisch-kunsthistorischen Erforschung der frühgriechischen Welt ist. Es ging vielmehr darum zu zeigen, daß dieser sich in der Kunst so anschaulich manifestierende Wandel auch in der strukturellen Verschiedenartigkeit von *Ilias* und *Odyssee* greifbar wird.

## 5.

Ergebnis und Konsequenzen der Gegenüberstellung von *Ilias* und *Odyssee* einerseits und gleichzeitigen Werken der bildenden Kunst andererseits sowie des Aufweises einer Analogie zwischen beiden Seiten sind die folgenden:

1) Wenn sich bei der Vase – als (relativ) großes und herausragendes Gebilde innerhalb der Entwicklung der Vasenkunst – nachweisen läßt, daß ihr Aufbau Ergebnis von Messungen und Einteilungen ist, durch die die Komposition des gesamten Kunstwerkes gegliedert ist, so darf dies für die gleichzeitige epische Großkomposition mit analogen strukturbildenden Merkmalen ebenfalls zugrundegelegt werden, und zwar im Unterschied zu der ebenfalls analogen (bei der Vasenmalerei nachweisbaren, in der Epik nur erschließbaren) voraufgehenden Entwicklung.

Wenn ferner bei einem für den beginnenden orientalisierenden Stil signifikanten Beispiel die alten Merkmale der geometrischen Kunst noch nachweisbar, aber nicht mehr strukturbildend sind, daneben aber als Gliederungselemente eines Raumes neue Formen in den Vordergrund treten, so kann es kein Zufall sein, wenn das gleiche Nebeneinander alter und neuer

Stilmerkmale in ganz analoger Weise sich in der von vielen Homerforschern in eben die gleiche Zeit gesetzten *Odyssee* findet.

Als Entscheidungshilfe in umstrittenen Fragen der Homerforschung ergibt sich dadurch:

a) Unsere Überlegungen begünstigen die Auffassung von der Einheit der *Ilias* und ihre Datierung in die zweite Hälfte des achten Jahrhunderts (wahrscheinlich das dritte Viertel) und die Einheit der *Odyssee* und deren Datierung in das erste Viertel des siebenten Jahrhunderts. Die Möglichkeit ganz geringfügiger Nachträge und Interpolationen bleibt davon unberührt. Eine solche Auffassung wird heute von einem großen Teil der Homerforschung auf Grund ganz anderer Überlegungen vertreten<sup>77</sup>.

b) Für die *Odyssee*, deren Beurteilung in der Homerforschung stärkeren Divergenzen ausgesetzt ist, wird eine Auffassung, wonach der Kern des Epos, das Heimkehrgedicht, von Homer, dem *Iliad*-dichter stamme, der Rest aber und Zusätze von einem Bearbeiter B<sup>78</sup>, oder gar noch zusätzlich

<sup>77</sup> Über die Datierung von *Ilias* und *Odyssee* vgl. den zusammenfassenden Bericht von Heubeck, *Die homerische Frage*, S. 213 ff. Als *Terminus ante quem* für die *Ilias* hat die mit dem Gefäß mehr oder weniger gleichzeitige hexametrische Inschrift auf dem sogenannten Nestorbecher, einem spätgeometrischen euböischen Skyphos im Museum von Lacco Ameno auf Ischia, zu gelten. G. Buchner/C. F. Russo, „La Coppa di Nestore e un'iscrizione metrica di Pitecussa dell'VIII secolo av. Cr.“, *Rendiconti dell' Accademia dei Lincei* Bd. 10/1955, S. 215–234; R. Hampe, „Die homerische Welt im Lichte der neuesten Ausgrabungen“, *Gymnasium* Bd. 63/1956, S. 1–57, bes. S. 36 f.; L. H. Jeffery, *The Local Scripts of Archaic Greece*, Oxford 1961, S. 235 f., Taf. 47; G. Buchner, „Ischia“, *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale* Bd. 4/1961, S. 227, Abb. 272. Dieser Napf stammt aus dem letzten Viertel des 8. Jahrhunderts v. Chr., die Inschrift kann bei einem derartigen einfachen Gebrauchsgefäß keinesfalls nach 700 v. Chr. eingeritzt worden sein. Ein Bezug auf den Becher des Nestor, *Ilias* A, V. 632 ff., ist so gut wie sicher. Denn es scheint doch für den Witz des Grafittos ganz gleichgültig zu sein, ob die (in diesem Punkte lückenhafte) Inschrift lautet: „Ich bin der Becher des Nestor“, das heißt, daß es sich um eine Besitzerinschrift handelt, oder ob sie lautet: „Dies ist der Becher des Nestor“. Gemeint ist doch in jedem Fall, daß es auf den Inhalt und nicht auf das Material ankommt, aus dem der Becher gefertigt ist, nämlich Gold oder Ton: die aphrodisische Wirkung des Trunks ist davon unabhängig. Diese Weisheit ist aber nur dann witzig, wenn es einen allgemein bekannten, goldenen Becher des Nestor gegeben hat, von dem dieser tönernen Skyphos zwar nach dem Material, aber nicht nach dem Trunk, den man daraus nimmt, abgesetzt werden kann. Vgl. zu dem ganzen Problem auch Heubeck, *Die homerische Frage*, S. 222–224.

<sup>78</sup> Dies war die Auffassung von Schadewaldt, dargelegt in mehreren Arbeiten, bes. in: W. S., *Neue Kriterien zur Odyssee-Analyse* (Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Jg. 1959, H. 2), Heidelberg 1959, wieder abgedruckt in: W. S., *Hellas und Hesperien*, Zürich 1970, S. 58–78. Vgl. auch die Übersicht bei Schadewaldt, *Von Homers Welt und*

ein Telemachiedichter T seine Hand im Spiele habe<sup>79</sup>, unwahrscheinlich, da die Eigenarten der angeblichen Bearbeiter erst zusammen mit den übrigen Teilen der *Odyssee* das in der gleichzeitigen Vasenmalerei charakteristische Nebeneinander von alten und neuen Formen ergeben und demnach für die *Odyssee* im ganzen konstitutiv sind.

c) Es bestätigt sich auch von dieser Seite die heute von den meisten Homerforschern geteilte Chorizonthese, wonach *Ilias* und *Odyssee* von verschiedenen Dichtern stammen. Während das Strukturprinzip der *Ilias* noch ganz geometrischer Denkweise in ihrer schematischen Anschauungsform verhaftet ist, gehört trotz aller Gemeinsamkeiten die *Odyssee* einer anderen Stil-epoche an. Auch empfiehlt es sich von dieser Seite her, den zeitlichen Abstand zwischen *Ilias* und *Odyssee* nicht zu gering anzusetzen<sup>80</sup>. Die Unterschiede sind zu groß, als daß die heute auch nur noch vereinzelt vertretene Auffassung, beide Epen stammten im ganzen von ein und demselben Dichter, in Betracht gezogen werden könnte<sup>81</sup>.

---

Werk, S. 486–488. Es fällt auf, daß Schadewaldt in seinem letzten, postum erschienenen Buch *Der Aufbau der Ilias* in der Gegenüberstellung der Kompositionsweise von *Ilias* und *Odyssee*, S. 89, die „Komplexheit“ der *Ilias* rühmt und dann fortfährt: „Auch die *Odyssee* zeigt in ihren Haupt- und Nebenlinien eine im wesentlichen gradlinige Gebautheit und viel originale Konzeptionen. Jedoch erreicht sie nicht im entferntesten mehr jene Komplexheit der *Ilias*“, ohne die These von den beiden Dichtern der *Odyssee* zu erwähnen. Auch von der umstrittenen Auffassung von der ‚Memnonis‘ als Quelle der *Ilias* (vgl. W. S., „Einblick in die Erfindung der *Ilias*“, in: W. S., *Von Homers Welt und Werk*, S. 155–202) ist in dem neuen Buch (dort S. 89 f. zu erwarten) nicht mehr die Rede.

<sup>79</sup> So P. von der Mühl, „*Odyssee*“, in: *RE Suppl.* Bd. 7 (1940), Sp. 696–768. Diese Analyse und ihre Folgerungen (die homerischen Epen in der uns vorliegenden Gestalt erst aus dem frühen sechsten Jahrhundert v. Chr.) legt Karl Schefold, „Archäologisches zum Stil Homers“, zugrunde, dessen Ausführungen schon von daher problematisch sind. Was Schefold eigentlich zeigt, ist der unbestreitbare Einfluß, den die sog. ‚peisistratische Redaktion‘ (darüber vgl. Heubeck, *Die homerische Frage*, S. 228 ff.) und die Einführung der Rhapsodenagone auf den Panathenäen im frühen sechsten Jahrhundert v. Chr. auf die gleichzeitige Vasenmalerei in Motiv und Inhalt ausgeübt haben. Die Verquickung dieser Fragestellung mit dem Problem der Entstehung der homerischen Epen und der Frage nach Stiläquivalenzen zwischen Bild und Dichtung führt zu vielen auch in den Einzelheiten unannehmbaren Folgerungen.

<sup>80</sup> A. Dihle, *Homer-Probleme* (Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes NRW. 41), Opladen 1970, S. 165 bis 173, hat mit beachtenswerten Gründen zwischen beiden Epen einen zeitlichen Abstand in der Entstehung von „mindestens einer Generation“ angesetzt, während der überwiegende Teil der unitarischen Homerforschung zwar große Unterschiede zwischen beiden Epen erkennt, aber nur eine ganz geringe zeitliche Distanz sehen möchte.

<sup>81</sup> Der Anonymus *De sublimitate* (1. Jahrhundert n. Chr.), Kap. 9, 13, hatte die *Ilias* als dramatisches Werk, das Homer auf dem Gipfel seiner Kraft geschaffen habe,

2) Die Anordnung von Text und Bild bzw. Ornament nach den gleichen Strukturmerkmalen beruht auf gemeinsamen kulturellen Codes im Sinne eines gemeinsamen Weltmodells<sup>82</sup>. Sind diese nicht gegeben, wird der Versuch eines Aufweises von Analogien zwischen verschiedenen ‚Künsten‘ zum

---

die *Odyssee* dagegen als erzählendes, im Alter komponiertes Werk des gleichen Dichters gedeutet und dabei die *Odyssee* als Alterswerk mit der untergehenden Sonne verglichen, die gleichwohl ihre Kraft bewahrt habe. Daß dieses in rhetorischen Kategorien verhaftete Urteil in der modernen Homerforschung keine Nachfolge gefunden hat, braucht kaum angemerkt zu werden. Über neuere Versuche, *Ilias* und *Odyssee* dem gleichen Dichter zuzuweisen, vgl. Lesky, „Homeros“, Sp. 132 f. Auf der anderen Seite halten wir das Urteil von D. Page, *The Homeric Odyssey*, Oxford 1955, S. 152: „The Odyssean poet is not only later in time than the Iliad: he is also entirely isolated from the Iliad; he does not know things which he must have known if he was familiar with the Iliad in anything resembling its present form“ für viel zu weitgehend.

<sup>82</sup> Dabei wird man davon auszugehen haben, daß die Gemeinsamkeiten in den Strukturmerkmalen zwischen einem ionischen Epos und einer attischen Vase bzw. einer korinthischen Pyxis nicht auf gegenseitiger Kenntnis im einzelnen zu beruhen brauchen, sondern im Symmetriebedürfnis einer Zeit verwurzelt sind. Doch sollte man sich die Möglichkeiten der praktischen Überwindung geographischer Entfernungen schon in dieser Zeit vergegenwärtigen, vgl. W. Schadewaldt, „Homer und sein Jahrhundert“, in: W. S., *Von Homers Welt und Werk*, S. 87–129. Wenn Homer auf Chios beheimatet war, aber auch in Delos aufgetreten ist (vgl. Schadewaldt, *Der Aufbau der Ilias*, S. 21–25), wird die Distanz zum Mutterland ganz gering. Die im 2. Viertel des 7. Jahrhunderts, also sehr bald nach der Abfassung der *Odyssee*, einsetzenden auf die *Odyssee* bezogenen Sagendarstellungen stammen aus den verschiedensten Gegenden (Attika, Argolis, Kykladen, Etrurien); vgl. Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagendarstellungen*, S. 191–194, bes. S. 194: „Da Beziehungen zwischen den Bildern und dem Epos kaum zu leugnen sind, können diese Denkmäler einen terminus ante quem für die Entstehung dieses Teiles der *Odyssee* liefern.“ Als terminus ante quem können demnach die drei in kurzem Abstand voneinander zwischen 675 und 650 entstandenen früharchaischen Vasen mit einer Darstellung der Blendung Polyphems angesehen werden, deren Zeugnis durch eine Reihe anderer Vasen mit Odysseethemen ergänzt werden. Zu diesen Vasen vgl. auch Touchefeu-Meynier, *Thèmes Odysseens dans l'art antique*, S. 10–19, und B. Fellmann, *Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers*, München 1972, S. 10 ff., Bl. 1–4. Vgl. oben, Anm. 70. Auch daß die ersten bildlichen Darstellungen menschlicher Handlungen mit der Entstehung der *Ilias* etwa zusammenfallen, ist kaum ein Zufall. Der Bezug von Darstellungen bereits des 8. Jahrhunderts auf Szenen der *Odyssee* (so Hampe, *Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit*, bes. S. 27 ff.) hat sich nicht halten lassen (vgl. Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagendarstellungen*, S. 49–51). Daß die Schildbeschreibung in der *Ilias* (Σ 478–608) von gleichzeitiger griechischer und importierter orientalischer Kunst beeinflusst ist, zeigt Klaus Fittschen, *Der Schild des Achilleus* (= Matz/Buchholz (Hrsg.), *Archaeologia Homerica*, Bd. 2, Kap. N: Bildkunst, Teil 1), Göttingen 1973.

bloßen Analogisieren und daher problematisch<sup>83</sup>. Das Vorhandensein derartiger Voraussetzungen bildet aber nur die Möglichkeit, deren Aktualisierung einen schöpferischen Akt darstellt, dessen Ergebnis sich für uns als das überragende Kunstwerk darstellt<sup>84</sup>. Seine Strukturmerkmale sind daher nicht als verbindliche Größen mißzuverstehen, so als ob alle Zeugnisse der Literatur und der Kunst derselben Epoche nach ihnen gestaltet sein müßten.

3) Mit dem Nachweis der Strukturprinzipien für *Ilias* und *Odysee* sind diese Epen nicht zugleich auch inhaltlich voll erschlossen. Denn wie Homer das Entstehen, die Auswirkungen, das Umschlagen und das Verlöschen des Zornes des Achill zum Thema eines auf diese Weise ‚entheroisierten‘ und ‚humanisierten‘ Epos macht, wie der Dichter der *Odysee* den Weg des Odysseus bis zu seiner Heimkehr zugleich als einen Weg zu sich selbst gestaltet, der aus Nebel und Verhüllung zu Licht, Klarheit und Enthüllung führt<sup>85</sup>, dies ist aus den Kompositionsgesetzen allein nicht ableitbar. Diese sind also die den gedanklichen Entwurf gliedernden Ordnungsfaktoren. Man könnte sich nicht ein frühgriechisches Epos vorstellen, das den inhaltlichen Verlauf der *Ilias* mit den Strukturprinzipien der *Odysee* oder umgekehrt den Inhalt der *Odysee* mit den Kompositionsgesetzen der *Ilias* darstellte. Wenn Form und Inhalt in diesem Sinne aufeinander angewiesen sind, so ergibt sich, daß der Inhalt erst in der sachlich adäquaten Form entfaltet und durch den Aufweis dieser Form für uns im Prozeß des geistesgeschichtlichen Verstehens anschaulich und sprechend wird.

<sup>83</sup> Auf fragwürdiges Analogisieren zwischen Literatur und bildender Kunst bei unterschiedlichem kulturellen Kontext (z. B. gotische Kathedrale und altfranzösisches Epos) weisen R. Wellek / A. Warren, *Theory of Literature*, New York 1956 (1942), S. 131, hin. Je nach den Gegebenheiten ist z. B. auch die Möglichkeit der unterschiedlichen Entwicklungen der einzelnen Künste (Phasenverschiebung), ferner Unterschiede im Publikum der verschiedenen Kunstarten usw. zu bedenken, so daß vor zu undifferenzierten Erklärungen aus dem ‚Zeitgeist‘ prinzipiell gewarnt werden muß. Für die homerische Zeit scheinen jedoch die Produktions- und Rezeptionsbedingungen in dieser Hinsicht analog gewesen zu sein. Für die vielfach zum Vergleich mit Homer herangezogene serbische mündliche Epik liegen die Verhältnisse ganz anders. Zu ihr gibt es keine analoge bildende Kunst; diese steht in ganz anderer (byzantinischer) Tradition; vgl. Dirlmeier, *Das serbokroatische Heldenlied und Homer*, S. 22.

<sup>84</sup> Dies gilt sowohl für *Ilias* und *Odysee* im Vergleich zu den übrigen Epen des troischen Sagenkreises wie für die hier herangezogenen Beispiele frühgriechischer Vasenmalerei. Die Tatsache, daß von der frühgriechischen Epik (der gleichen Art) allein *Ilias* und *Odysee* erhalten sind, wird allgemein mit deren poetischer Qualität erklärt (vgl. z. B. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, S. 1 f. und S. 7).

<sup>85</sup> Diesen Aspekt hat jetzt Dieter Bremer, *Licht und Dunkel in der frühgriechischen Dichtung* (Archiv für Begriffsgeschichte. Suppl. 1), Bonn 1976, S. 109 bis 165, herausgearbeitet.

4) Dieser enge Bezug von Form und Inhalt schließt eine sekundäre Verwendung der Form oder des Inhalts isoliert von ihrem Kontext nicht aus. Die Gestaltung des Stoffes der *Ilias* in der *Achilleis* des Aischylos erfolgt nach anderen als den homerischen Kompositionsgesetzen, ist aber keineswegs eine bloße Dramatisierung des gleichen Mythos, sondern in der Gestaltung gleichwohl auch von der Gestaltung des gleichen Stoffes durch Homer beeinflußt<sup>86</sup>. Das gleiche gilt z. B. für Vergils *Aeneis*, das in einem Epos nach einem Kompositionsgesetz den Stoff von *Ilias* und *Odyssee* enthält, aber wiederum nicht nur den Stoff, sondern den Mythos in der durch Homer vermittelten Gestalt<sup>87</sup>. Aber auch die Struktur kann sich vom Inhalt verselbständigen. So wie Hakenmäander und Flechtbänder, Verklammerungen und Verflechtungen isoliert auch außerhalb der geometrischen und orientalisierenden Epoche vorkommen mögen, kann eine linear fortschreitende Erzählung auf mehreren Ebenen in triadischer Gliederung oder eine auf Fixpunkte vorausschreitende Handlung mit chronologisch rückschreitenden Seitensträngen der Erzählung auch in ganz anderem Kontext vorkommen. Die homerischen Epen und die analogen Kunstwerke haben hier in der Aktualisierung der Möglichkeiten für die von ihr programmierten Verfahrensweisen eine paradigmatische Funktion<sup>88</sup>.

5) Wenn es ausgemacht ist, daß das Werk der bildenden Kunst vom Betrachter als ganzes auf einmal gesehen werden kann, das Werk des Dichters – hier: das Epos – sich nur nacheinander in seinen Teilen entfaltet<sup>89</sup>, so muß diese Differenz von Bild und Text in der Anschauungs- und Verständnisform auch hier bedacht werden. Denn auch für die Gestalt eines so schwer zu überblickenden epischen Großgebildes wie *Ilias* oder *Odyssee* muß der Dichter – ähnlich wie es beim bildenden Künstler evident ist – eine

<sup>86</sup> Vgl. W. Schadewaldt, „Aischylos' *Achilleis*“, *Hermes* Bd. 71/1936, S. 25–69 wiederabgedruckt in: *Hellas und Hesperien*, Bd. 1, S. 308–354; B. Snell, „Achill bei Aischylos“, in: B. S., *Szenen aus griechischen Dramen*, Berlin 1971, S. 1–24. Da nur wenige Fragmente erhalten sind, ist die Handlungsstruktur der *Achilleis* schwer feststellbar. Doch wird auch an den Fragmenten der bestimmende Einfluß Homers deutlich (Schadewaldt: „die im ganzen erstaunliche Treue“, S. 353), so daß sich hier der Ausspruch von den „Tranchierschnitten von dem großen Mahle Homers“ (Athenaios, *Dipnosophistae* 8, 347 e) bestätigt, mit dem Aischylos seine eigenen Tragödien charakterisiert haben soll.

<sup>87</sup> Vgl. bes. G. N. Knauer, *Die Aeneis und Homer* (Hypomnemata. 7), Göttingen 1964, mit umfassenden Belegen zur ‚Homorforschung‘ Vergils, vgl. bes. die zusammenfassenden Schemata 4 und 5. In der äußeren Einteilung der *Aeneis* in zwei Hälften und, mit der Halbierung überlappend, drei Drittel zu je vier Büchern kombiniert Vergil Prinzipien der *Ilias* und der *Odyssee*.

<sup>88</sup> Reiche Belege dafür bei Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, passim.

<sup>89</sup> Auf die Ausdifferenzierung dieser in Ganzheitstheorie und Gestaltpsychologie entwickelten Problematik kann hier verzichtet werden.

primäre Anschauung vom Ganzen gehabt haben, während umgekehrt beim Rezipienten die Betrachtung der Dichtung von den Teilen zum Ganzen geht. Diesen Prozeß rezeptiv nachzuvollziehen, ist dem Betrachter auf dem Wege über das Werk der bildenden Kunst, wo die innere Aneignung vom Ganzen zu den Teilen geht, möglich. So bleiben beide Betrachtungsweisen im Sinne einer „wechselseitigen Erhellung der Künste“<sup>90</sup> in ihrer Analogie und Diversität komplementär aufeinander angewiesen.

<sup>90</sup> Mit dieser Prägung hatte Oskar Walzel (zuerst Berlin 1917; dann unter Berücksichtigung der Aesthetik des 18. und 19. Jahrhunderts weiter ausgestaltet in: O. W., *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Darmstadt 1957 [1929], Kap. 9, S. 265–281) in der Übertragung der Wölfflinschen „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“ auf die Literatur den theoretischen Reflexionen über das Verhältnis von Literatur und Kunst, die bis in die griechische Sophistik (Protagoras) zurückgehen, neuen Auftrieb gegeben, allerdings selbst weit über das Ziel hinausschießend. Vgl. auch Wellek/Warren, *Theory of Literature*, in dem Kap.: „Literature and Other Arts“, S. 125–135 (deutsch: *Theorie der Literatur*, Frankfurt a. M. 1972, S. 131–143). Grundsätzlich sind drei Komplexe zu unterscheiden: 1) Illustration von Szenen der Dichtung in der bildenden Kunst und umgekehrt. Diesem Bereich sind die meisten Untersuchungen – auch in der Altertumswissenschaft – gewidmet; 2) Gleichheit der Stimmung (z. B. anakreontisches Gedicht – Landschaftsgemälde); 3) Strukturäquivalenzen. Bei diesem schwierigen Bereich gibt es für die einzelnen Epochen spezifische Probleme (vgl. oben, Anm. 83), die aus ihren jeweiligen Voraussetzungen erklärt werden müssen und nicht übertragbar sind.

## Abbildungsverzeichnis

**Abb. 1** (S. 233): Schematische Zeichnung der Proportionierung des Streifedekors auf der Amphora, Taf. 6 (Zeichnung E. Schnalle).

**Taf. 1:** Submykenische Bauchamphora, Athen, Kerameikosmuseum, Inv. 920, Deutsches Archäologisches Institut Athen, Neg.Nr. Ker. 4270.

**Taf. 2:** Protogeometrische Deckelamphora, Athen, Kerameikosmuseum, Inv. 2131, Deutsches Archäologisches Institut Athen, Neg.Nr. Ker. 4243.

**Taf. 3:** Frühgeometrische Pyxis, Athen, Kerameikosmuseum, Inv. 2135, Deutsches Archäologisches Institut Athen, Nrg.Nr. Ker. 4591.

**Taf. 4:** Protogeometrische Amphora, Athen, Kerameikosmuseum, Inv. 254, Deutsches Archäologisches Institut Athen, Neg.Nr. Ker 2669.

**Taf. 5:** Strengeometrische Amphora, Athen, Nationalmuseum, Inv. 805. Nach *American Journal of Archaeology* Bd. 44/1940, Taf. 24.

**Taf. 6:** Geometrische „Prothesisamphora“, Athen, Nationalmuseum, Inv. 804, Deutsches Archäologisches Institut, Neg.Nr. NM 5946.

**Taf. 7:** Protoattische Amphora, New York, Inv. 11.210.1 Seite B, nach F. Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Bd. 1, Taf. 213.

**Taf. 8, 1 und 2:** Protokorinthische Pyxis, Athen, Nationalmuseum, nach H. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin 1933, Taf. 8.

**Taf. 8, 3:** Protoattische Amphora des Polyphemmalers, Eleusis, Museum, Foto Hirmer, 624. 4031 (Ausschnitt mit Flechtband).