

B.

Vergleichung.

Wenn wir uns nunmehr unter Auscheidung der oben als interpoliert bezeichneten oder als ursprüngliche Dichtung doch nicht mit einiger Sicherheit nachweisbaren Stellen zu einer vergleichenden Betrachtung des *ἄγων ἐπιτάγιος* und des 8. Gefanges der Odyssee wenden, so werden wir hierbei vor allem nach solchen Ähnlichkeiten zu suchen haben, die für die Frage der Abhängigkeit des einen Gefanges vom andern oder für die der Identität des Verfassers von Belang sind. Solche finden sich in der Komposition der vorgeführten Handlung, in Einzelheiten des erzählten Stoffes und in den Mitteln der Darstellung¹⁾.

I. Kompositionstechnik.

Der Mäde, der in seinem Lied so detaillierte und zum Teil langwierige Kampfschilderungen, wie sie in der Ilias sich finden, vorführen durfte ohne eine Ermüdung seiner Zuhörer befürchten zu müssen, konnte von diesen ein gleiches Interesse auch für den Vortrag friedlicher Kampfspiele voraussetzen; gehörte doch „das leidenschaftliche Vergnügen an dem Auf- und Abwogen jeder Art von Streit“ zu den wesentlichen Zügen des griechischen Nationalcharakters (Pauly-Wissowa, Real-Encycl. unt. *Agon* 840)²⁾. Umso befremdlicher muß es unter diesen Umständen erscheinen, daß solche gymnischen Veranstaltungen nur an unseren beiden Stellen eingehender beschrieben werden.

Ich sehe den Grund hiefür darin, daß der Dichter bei der Überlegung, ob er eine solche Szene einschalten sollte, sich nicht von seiner persönlichen Neigung und dem Geschmack seiner Hörer oder von dem künstlerischen und stofflichen Interesse, um deswillen nach

¹⁾ Nur der erste Punkt soll hier seine Erledigung finden; die beiden anderen müssen aus äußeren Gründen einer späteren Abhandlung vorbehalten bleiben.

²⁾ Die Vorliebe des griechischen Publikums für die poetische Bearbeitung solcher *ἄγλα* ergibt sich auch schon daraus, daß die Dichter bis in die jüngste Zeit der griechischen Literatur sich in der Nachahmung der homerischen *ἄγλα* versuchten (Arktinos in der *Aethiopia*, vgl. *Ep. Graec. fragm. ed. Kinkel* p. 32, *Quintus Smyrn.* IV 170 ff, *Konnos, Λιονβοίαια* XXXVII 103 ff), und ist bei der großen Rolle, welche die Agonistik schon im Anfang der geschichtlichen Zeit bei den Griechen spielte (Pauly-Wissowa a. a. D.), auch für die Zeit des Dichters ohne weiteres anzunehmen.

Rhodes Meinung (Psyche², Freiburg 1898, 19) hauptsächlich die Darstellung der *ἄγλα* bei Homer erfolgt sei, leiten ließ, sondern daß er in erster Linie darauf Rücksicht nahm, ob die Einfügung einer solchen Episode einer Forderung der Komposition entsprach¹). Bei der Entscheidung dieser Frage aber und bei der Erwägung, wie eine solche Zwischenhandlung sich dem Gesamtbau des Epos einfügen sollte, konnte nicht die in einer Dichterschule gepflegte Tradition, sondern nur individuelle Eigenart und subjektives Ermessen der schaffenden Persönlichkeit den Ausschlag geben. Ist es nun möglich die künstlerische Intention aufzuspüren, die an den beiden Stellen die Einreihung der *ἄγλα* veranlaßte und kann in dieser und in der Art der Verwertung beider Episoden für die Gesamthandlung eine mehr als zufällige Übereinstimmung nachgewiesen werden?

Wenn wir uns diese Frage vorlegen, so finden wir eine bemerkenswerte Ähnlichkeit schon in der äußeren Tatsache, daß die beiden Partien aus den gleichen Gründen, wegen des losen Anschlusses an das Vorausgehende und wegen der vermeintlichen Beziehungslosigkeit zur Gesamthandlung, von der neueren Kritik als Interpolationen jüngeren Dichtern zugeschrieben worden sind. Was zunächst die lockere Anfügung betrifft, so darf diese nicht als Mangel bezeichnet werden, sondern sie erklärt sich ungezwungen und hier wie dort aus den gleichen Voraussetzungen. Die Spiele in Ψ , deren unvermittelte Einführung uns fehlerhaft erscheint, weil sie unserem ganzen Vorstellungskreis ferne liegen, bedurften für eine Zeit, die der Entstehung dieser Art von Totenfeier um Jahrtausende näher lag und sie noch als programmäßige Bestandteile in der Ehrung eines gefallenen Helden erachtete, nicht einer langen Vorbereitung, Daß Leichenspiele sonst in der *Ilias* nicht geschildert werden, spricht nicht gegen diese Annahme; der Dichter will sich ihre Einschlebung aus künstlerischen Absichten für die Totenfeier des Patroklos als des wichtigsten fallenden Helden und als des Freundes des Peliden, den der Sänger (*γυλαχιλλεύς*) ja vor allem preist, aufsparen. Aber gelegentliche Hinweise auf solche Agone wie Ψ 629 ff, 679, besonders auffällig in X 160 ff, wo in einem Vergleich davon die Rede ist — es wäre doch verkehrt einen klar zu schildernden Vorgang durch ein außerhalb des Ideenkreises der Hörer stehendes Bild zu veranschaulichen —, ferner die Worte Nestors 646 *ἀλλ' ἴθι καὶ σὸν ἐταῖρον ἀέθλοισι κρείεζε* beweisen, daß der Dichter mit seinem *ἀγὼν ἐπιτάφιος* nicht ein Novum schaffen, sondern damit seinem Audi-

¹) Oder versteht Rhode dies unter „künstlerischem Interesse“?

torium eine wohlvertraute und deshalb nicht erst vorzubereitende Episode bringen wollte (vgl. ω 85 ff; Rohde a. a. D. 19). Nicht anders ist es in ϑ , wo uns die Einführung der Spiele gleichfalls überraschend kommt; der Zeitgenosse des Dichters mochte aus der Sage und aus der lebendigen Gegenwart Analogien genug haben, daß an einem Fürstenhof, „dem Mittelpunkt der Agonistik in der älteren Zeit“ (Pauly-Wissowa a. a. D. 852), zu Ehren eines Gastes ein ritterliches Turnier in der Reihe der festlichen Veranstaltungen nicht fehlen durfte¹⁾.

Sind so die beiden Episoden in der Art ihres Anschlusses an das Vorausgehende und in den Gründen, welche die lose Anfügung rechtfertigen, einander gleich, so finden sich auch in dem Verhältnis, in dem die Spiele zur Gesamthandlung stehen, Berührungspunkte. Denn daß die $\alpha\lambda\alpha$ in beiden Gesängen der Haupthandlung dienen, hätte nicht bestritten werden sollen; der Dichter kündigt nur, wie es seiner diskreten Technik entspricht, seine Absicht nicht ausdrücklich an, er begnügt sich die angestrebte Wirkung in dem Hörer hervorzurufen, ohne daß er diesem zum Bewußtsein bringen will, mit welchen Mitteln er sie erzielte. Freilich eine Verwendung der Phäaken Spiele im Sinne von M. Heerklotz (Betrachtungen über die Odyssee, Trier 1854, 29), welcher meint, „der Dichter hätte den Sieg in den in ϑ anzustellenden Kampfspielen als Bedingung für die $\rho\omicron\upsilon\mu\eta$ setzen sollen und es würde so die Unterstützung der Athene im zweifelhaftesten Moment von tieferer Wirkung gewesen sein als unter den vorliegenden Umständen“²⁾, darf man von dem Dichter nicht erwarten. Eine solche hätte zunächst dem Charakter solcher Spiele widersprochen, die für den Dichter schon eine zu alltägliche Erscheinung geworden waren, als daß er ihnen eine so bedeutende Rolle in der Ökonomie des Gedichtes hätte anweisen können; der spätere Bogenkampf steht dieser Annahme nicht entgegen, dort handelt es sich um ein ganz altes, allbekanntes Sagengut (vgl. Seef, Die Quellen der Odyssee, Berlin 1887, 14, 296), während die $\alpha\lambda\alpha$ in ϑ Erfindung des Dichters sind. Wozu sollte dieser ferner ein mit der Sagenüberlieferung unvereinbares Motiv erfinden, wenn er es durchaus nicht brauchte? Ja eine solche Verwendung

¹⁾ Erwähnt werden solche Spiele B 772 ff, δ 625; vergl. A 389 und die Prosepisode, welche letztere gerade wegen des parodistischen Tones eine längere Entwicklung solcher gymnastischen Übungen voraussetzt.

²⁾ Wo ist übrigens unter den vorliegenden Umständen von einer wirklichen Unterstützung seitens der Athene die Rede?

hätte auch dem Plan der Dichtung widersprochen. Es wäre dadurch ein Teil von η , die Volksversammlung in θ und das erste Lied des Demodokos unmöglich geworden, während in der jetzigen Form der Dichter die beiden Lieder des Demodokos scheidet, die *ἀπόλογοι* auf die hiefür geeignetere Abendmahlzeit verschieben und den Tag ausfüllen kann. Gerade dadurch, daß er den Spielen einen harmlosen Charakter gab, hat er die Gefahr vermieden, daß diese Episode als schwächliche Kopie des Bogenkampfes empfunden wird, während sie jetzt in Verbindung mit dem wohlgeordneten Leben am Phäakenhof einen freundlichen Kontrast zu dem Bogenkampf und der Anarchie auf Ithaka bildet. Weiter soll mit dieser Partie, wie schon oben gezeigt wurde, der Umschwung in der Stimmung des Odysseus motiviert werden; und endlich will der Dichter damit, wie er mit den Liedern des Demodokos den Geist des Hörers nach rückwärts schauen läßt, diesem einen Ausblick auf die weitere Handlung geben, indem er zeigt, daß Odysseus trotz des langen tatenlosen Aufenthaltes bei der Kalyppo und trotz der Mühsale der Meerfahrt noch ungebrochener Kraft sich erfreut, daß er also noch fähig ist den Freiern entgegenzutreten. Denn es wäre ein *ἀπίθανον* der schlimmsten Art, wenn ohne diese glücklich und ganz aus eigener Kraft bestandene Probe der Held den Kampf mit den Freiern aufnähme. Was das Schol. zu 215 sagt, *προοικονομεῖ τὴν μετ᾽ ἑστῆσαν*, diese Aufgabe erfüllt der Dichter, der uns lieber Taten sehen als Worte hören läßt, mit der ganzen Partie.

Daß der Dichter dies der Gesamthandlung dienende Motiv im Auge hat, beweist auch der Umstand, daß er der lockenden Versuchung eine ins einzelne gehende Schilderung des Agons zu geben widersteht, daß er mit auffallender Kürze den Verlauf der Kämpfe nur mit dem Resultat skizziert und nur bei dem Teil verweilt, welcher dem Odysseus Gelegenheit gibt seine überragende Tüchtigkeit zu beweisen; seine Absicht endlich unterstreicht dann der Dichter noch mit der Einführung der langen Rede des Odysseus 202—233.

Ebenso wenig kann man in ψ die Spiele ausscheiden ohne die dichterische Ökonomie zu stören. Auch hier wird mit ihnen der mit 226 angebrochene Tag ausgefüllt, auch hier werden zwei wenigstens in der Wirkung auf den Hörer ähnliche Partien geschieden. Durch die Schilderung vom Fall Hektors, durch die Klage seiner Eltern, durch den herzzerbrechenden Jammer seiner Gattin (X) ist das Gemüt der Hörer aufs tiefste erschüttert. Die Beschreibung des Be-

schreibung des Bestattungszeremoniells (Ψ 1—257) bringt keine Abspannung¹⁾; und doch ist eine solche nötig, weil ohne sie die tragische Szene in Ω , wo „Priamos die Hände dessen küßt, der ihm den besten Sohn erschlagen“, keine Steigerung der Wirkung mehr erzielen könnte. Das Gleichgewicht in der Seele des Hörers aber stellt eben dieser glänzende Agon her, der zugleich einen freundlichen Kontrast bildet zu den blutigen Kämpfen des Epos. Und auch der Umschwung in der Stimmung des Achill in Ω , der doch noch Ψ 182 f mit der schlimmsten Schändung des Leichnams droht, wird durch die Leichenspiele, innerhalb deren die Trauer des Peliden schon einen weicheren Zug annimmt, wenn auch nicht ausreichend motiviert, so doch vorbereitet und eher plausibel. Noch in einem anderen Sinne als oben angedeutet weist diese Episode in ihrem Zusammenhang und in ihrer Wirkung nach rückwärts. Mit ihr will der Dichter den unangenehmen Eindruck, den die ihm anstößigen grausen Menschenopfer am Scheiterhaufen hervorgerufen haben, verwischen, eine Aufgabe, die Helbig (Rh. M. N. F. 55) für so wichtig hält, daß er glaubt, die *ἀγλα* seien einzig zu diesem Zweck an Stelle des ursprünglichen Schlusses, der die Schändung der Leiche erzählt habe, gedichtet worden. Aber auch nach vorwärts weist die Partie. Zum erstenmal nach der *μῦθος ἀπόροησις* und zum letztenmal in der Ilias führt sie uns die Gesamtheit der griechischen Fürsten in einträchtiger Kampfestätigkeit vor und läßt uns hoffen, daß das Schicksal von Troia sich nunmehr seiner Erfüllung entgegen neigt, daß die Helden, wie sie jetzt im friedlichen Wettbewerb um den Siegespreis sich mühen, bald die vereinigte Kraft gegen Ilion kehren werden, sobald der letzten Pflicht gegen Patroklos Genüge getan (vgl. X 381 ff). Und ich fürchte nicht dem Dichter meine Gedanken unterzuschieben, wenn ich glaube, daß er in der Art, wie er die Helden Abschied nehmen läßt, die Gedanken seiner sagenkundigen Hörer auf die weiteren Schicksale der Fürsten lenken will: so führt er uns nochmals vor den redseligen Nestor, der noch einer weiteren Generation trefflichen Rat gibt (γ), und den so leicht erzürnten und so leicht besänftigten Menelaos, der später in Sparta der treulosen wiedergewonnenen Gattin sich freut, alles Harms vergessend (δ); so mochte der griechische Hörer bei den an Antilochos gerichteten

¹⁾ Rohde a. a. O. 18 f: „Sie (die 1—257 entwickelten Bilder heroischen Seelenkultes) müssen ihm dienen, um jene Reihe von Szenen wild aufgestachelter Leidenschaft, die mit dem tragischen Tod des Patroklos begann, mit dem Fall und der Schleifung des troischen Vorkämpfers endigte, in einem letzten Fortissimo zum Schluß zu bringen.“

Worten 607 f: ἀλλὰ σὺ γὰρ δὴ πολλὰ πάθεις καὶ πολλὰ μόγησας . . . εἶνεκ' ἐμεῖο an dessen bald darauf erfolgten Tod (δ 188), bei dem unentschiedenen Kampf zwischen Nias und dem listigen Odysseus an den für den ersteren so verhängnisvollen Waffenstreit (λ 544) denken, so mochte er sich bei dem Fall des von der Gottheit um den Siegespreis betrogenen Nias, des Sohnes des Dileus, an dessen späteren Untergang (γ 135, δ 502, 499, ε 108), bei der Unterstützung des Odysseus durch Athene an das im weiteren Verlauf der Sage noch deutlicher hervortretende innige Verhältnis zwischen beiden und bei dem Sieg des kraftvollen Epeios an dessen spätere ruhmvolle Tat erinnern¹⁾.

Von dieser Verwertung der Spiele für die Gesamthandlung ist zu unterscheiden der mehr äußerliche Zweck, dem der Agon an beiden Stellen dient. Hierin findet sich völlige Übereinstimmung. In *Ψ* gelten die Wettkämpfe ausgesprochenermaßen der Ehrung des Patroklos. Doch geht der Dichter über die Frage, wie der Verstorbene noch einen Genuß haben könne an den von seinen Freunden veranstalteten Spielen, hinweg, weil ihm die ursprüngliche Bedeutung „dieses Rudiments eines alten Seelenkultus“ nicht mehr verständlich war. Doch „hat Homer noch das deutliche Bewußtsein, daß nicht reiner Ergögnlichkeit der Lebenden, sondern den Toten die Spiele geweiht sind“, wie Rohde a. a. D. 20 sagt, wo auch auf die Stellen *Ψ* 274 und 646, aus denen der Zweck einer Ehrung des Patroklos ersichtlich ist, hingewiesen ist²⁾. In den Worten Rohdes ist noch eine zweite Aufgabe angedeutet, welche die Spiele zu erfüllen haben. Der ursprüngliche Zweck, der Seelenkultus, ist von einem sekundären zurückgedrängt worden: mit den Spielen soll auch die traurige Stimmung der Leidtragenden verscheucht werden. Das ergibt sich aus dem Umstand, daß Achill, dessen Trauer um den Freund noch keine Ablenkung verträgt, erklärt, er werde an dem Agon nicht persönlich teilnehmen, daß er aber, wenn es eines andern Leichenseier gälte, wohl unter den Kämpfenden wäre 274 f³⁾. So finden wir

¹⁾ Diese Aufgabe seine Hörer einen Rückblick und einen Ausblick tun zu lassen erfüllt auch der Dichter in *ω*; vgl. Rothe, Die Bedeutung der Wiederholungen für die Hom. Frage, Berlin 1890, 149 Anm. 1.

²⁾ Die Worte Nestors 646 berechtigen wohl auch ander Stelle *X* 336 τὸν δὲ κτεριῶσιν Ἀχαιοὶ die Ehrung mit Leichenspielen implicite zu verstehen.

³⁾ Es scheint fast, als wäre dem Dichter der Widerspruch zwischen den beiden Zwecken zum Bewußtsein gekommen, weshalb er mehr die Trauer der Pferde als Grund für Achill sich nicht zu beteiligen hervorhebt. — Das seine Verständnis für die Tierseele weist ebenfalls auf die Odyssee.

überhaupt die Myrmidonen unter den Kämpfern nicht vertreten während in den von Nestor erwähnten Kampfspielen zu Ehren des verstorbenen Speerkönigs Amarynkeus Speer sich wohl beteiligen 632. Auch in *9* führt Alkinoos die Spiele ein um die durch die Tränen des Odysseus getrübe Festesstimmung wieder herzustellen (94 ff, 394 f); zugleich aber dienen sie, wie das aus dem ganzen Zusammenhang hervorgeht, der Ehrung des fremden Gastes, was hier nicht ausdrücklich gesagt werden muß, wie der Zweck der Ehrung, auch in *9* nur obenhin angedeutet ist. Wie aber in *9* der Pelide in seiner Schwermut einen wirksamen Kontrast bildet zu all der Lebenslust und Kampfesfreudigkeit, die ihn umgibt, so steht auch in *9* Odysseus, bei dem die beabsichtigte Wirkung aufzuheitern ebenfalls ausbleibt, in einem auffälligen Gegensatz zu dem um ihn geschäftig sich mühenden Phäaken, der durch die Verse 153 ff noch hervorgehoben wird.

Eine weitere Ähnlichkeit zeigt sich in der Weise, wie der Stoff entwickelt wird. In beiden Fällen gruppiert sich die Handlung um den Veranstalter der Spiele, in *9* um Alkinoos, in *9* um Achill. Das scheint uns freilich naturgemäß zu sein und auf keine Absicht des Dichters schließen zu lassen. Daß es aber auch anders gemacht werden kann, zeigt das Verfahren bei Quintus Smyrn., wo in *1* Thetis die Preise aussetzt oder verteilt, Agamemnon das Ziel angibt 194 und 406, Nestor 264 den Austrag des Ringkampfes unterbricht, Phoinix und Nestor 293, 303 die Fortsetzung der Spiele veranlassen, während sonst die Einführung neuer Szenen sich automatisch vollzieht 216, 284 und öfter. Ganz anders ist es bei Homer, wo die beiden Fürsten in königlicher Ruhe und Zurückhaltung ihres Amtes walten, nur da hervortreten, wo die Einführung neuer Spiele oder die Notwendigkeit einen Streit zu schlichten ihr Eingreifen erfordert, und gleichwohl den Verlauf des Agons mit sicherer Hand dirigieren, so daß die Anlage gleich weit entfernt ist von Einförmigkeit und von der bei Quintus Smyrn. sich zeigenden Verworrenheit.

Dadurch, daß eine Persönlichkeit im Mittelpunkt steht, nach deren Anordnung der Verlauf der Handlung sich gestaltet, muß diese selbst, wie es auch der Natur des Agons entspricht, der aus einer Reihe gleichwertiger Einzelkämpfe sich zusammensetzt, einfach und geradlinig werden. Das sieht man klar in *9*, wo für die Aneinanderreihung der einzelnen Kampfspiele kein logisches Prinzip, sondern nur das der zeitlichen Aufeinanderfolge gilt. Das wird weniger ersichtlich in dem Agon von *9*, weil dieser noch viel weniger Selbst-

zweck ist als der von Ψ und die ersten Spiele der Phäaken für den Dichter nicht die Bedeutung haben wie die in der Ilias. In \mathcal{I} eilt der Verfasser zu der für ihn wichtigsten Szene der Diskobolie, wo Odysseus in den Vordergrund tritt; eingehender schildert er dann nur noch die orchesterischen Aufführungen, weil er damit die für den Verlauf der Handlung notwendige Wirkung auf Odysseus 381 ff begründen will. Wenn nun in Ψ auch die übrigen Spiele zu ihrem Recht kommen, so verlegt der Dichter doch seine ganze Kraft auf das Wagenrennen als das vornehmste und angesehenste aller Kampfspiele, wie er dies in \mathcal{I} bei dem Diskuswurf des Odysseus als der für die Handlung wichtigsten Szene tut; die beiden Parteien aber sind, was die plastische Anschaulichkeit der Darstellung betrifft, einander würdig, so geringer Raum auch der Diskobolie in \mathcal{I} gewidmet ist¹⁾.

Eine einfache und geradlinige *ὄστασις τῶν πραγμάτων* entspricht dem Charakter der Ilias. Es ist eine naturgemäße Erscheinung, daß eine vorgeschrittenere Kunstübung eine kompliziertere Darstellung vorzieht, wie eine solche sich in der Odyssee auch allenthalben zeigt²⁾. Es ist deshalb auch unrichtig die ältere Technik auf das jüngere Epos übertragen zu wollen. Das tut man aber, wenn man die Phäakenspiele aus dem Original von \mathcal{I} ausscheiden will. Wie wenig eine solche Kompositionsweise dem Charakter der Odyssee entspricht, wird man sehen, wenn man die im jetzigen Text gegebene Handlung in \mathcal{I} mit der unsäglich nüchternen und einförmigen vergleicht, wie sie sich nach der Athetese der *ἄθλα* ergibt³⁾; man wird dabei eine Distanz finden, wie sie etwa liegt zwischen dem sog. Apollo von Tenea und dem Diskobol. Man darf also nicht die Odyssee nach der Ilias zurechtschneiden wollen. Umgekehrt aber läßt sich die Beobachtung machen, daß sich in Ψ die Technik in der *ὄστασις τῶν πραγμάτων* der der Odyssee nähert, vor allem in dem kunstvollen Aufbau des Wagenrennens. „Selbst in den letzten nur durch eine mühsame Analyse erreichbaren Gedichten von Odysseus tritt uns eine auf weit hinaus disponierende Planmäßigkeit der

¹⁾ Die Vorzüglichkeit der Diskobolie in \mathcal{I} kommt einem recht zum Bewußtsein, wenn man damit die matte, jener Stelle nachgebildete Beschreibung des Kampfes mit der Wurfscheibe in Ψ vergleicht.

²⁾ Arist. de arte poet. c. 24: *ἀπλῆν μὲν καὶ παθητικὴν τὴν ὄστασιν τῆς Ἰλιάδος, πεπλεγμένην δὲ καὶ ἡθικὴν τὴν τῆς Ὀδυσσεύου.*

³⁾ Man vergleiche die beiden Fassungen in den Inhaltsangaben bei Hemming's a. a. O. 224 ff und 259 f.

Epöpoie entgegen, von der die meisten und besten der Iliasgedichte weit entfernt sind“, sagt Wilamowitz (Hom. Unt. 231). Wenn auch in *Ψ* die oben bezeichnete Eigenart des Agons den Dichter der Mühe enthob nach einem innere Zusammenhänge anstrebenden Plan die Hauptszenen vorzuführen, so zeigen sich doch im einzelnen Spuren von einer solchen mit Überlegung schaffenden und disponierenden Dichterkraft. Auf eine solche weisen hin die hier mehr als in andern Partien des Epos hervortretende Rücksichtnahme auf einzelne Momente der früheren Handlung, worauf Erhard a. a. O. 457 aufmerksam gemacht hat, die Aufzählung der Preise an dem Beginn des Agons 259 ff und der Umstand, daß ganz unscheinbare Einzelheiten der früheren Handlung im Verlauf der Spiele unerwartet eine wichtige Rolle spielen; so wäre der Fall des Ilias nicht möglich ohne 30 ff, die Zuteilung des Preises an Nestor nicht ohne den Sturz des Cumelos. Wie wohl überlegt ist ferner die Einführung der Statistenrolle des Meriones, wodurch die für den Verlauf des Wagenrennens unentbehrliche Rede Nestors, ohne daß sie die Handlung aufhält, untergebracht werden kann! Überhaupt zeigt sich gerade in der Schilderung der ganzen Harmatodromie das von einem klaren Plan geleitete künstlerische Schaffen; jede einzelne Szene ist an ihrem richtigen Platz, beseitigt man eine davon, so entsteht eine greifbare Lücke in der Komposition, die hier die archaische Einfachheit abstreift und eine komplizierte Anlage aufweist wie in den kunstvollsten Teilen der Odyssee.

Man hat freilich auch hier durch verschiedene Athetesen den Dichter korrigieren wollen wie durch Ausschcheidung der Szene zwischen Ilias und Idomeneus und der beiden Reden des Nestor. Aber gerade solche Zwischenakte werden vom Dichter absichtlich gesucht um die Handlung zu beleben, zu verwickeln und zu fördern. Nicht anders ist es in *ϑ*. Die zwei Reden des Nestor haben dort, teilweise auch inhaltlich, ihre Parallele in den beiden Reden des Odysseus. Eine Streitszene wie die zwischen Ilias und Idomeneus erschien dem Dichter als ein so brauchbares Motiv, daß er es noch zweimal, in dem Streit zwischen Menelaos und Antilochos und in der Auseinandersetzung zwischen Achill und Antilochos anwandte; auch in *ϑ* spielt der Streit zwischen Odysseus und Euryalos eine wichtige Rolle. Solche Szenen, zu welchen die Wirklichkeit manches Vorbild geben mochte, dienen zugleich dem Zweck der Retardation. Die Sicherheit in der Handhabung dieses Kunstgriffes zeigt sich nicht nur in der ungezwungenen Einführung dieser naturwahren Szenen,

sondern auch in der Weise, wie sie sich in beiden Gefängen entwickeln. Hier wie dort werden wir auf lange Zeit in Spannung gehalten, indem die Lösung des Streites verschoben wird. In *9*, wo der Konflikt mit 159 beginnt, bleibt die Gefahr eines weiteren Zusammenstoßes auch nach dem Diskuswurf bestehen; noch hat Euryalos seinen Fehler nicht zugestanden, noch hat er die schuldige Genugtuung nicht geleistet. Zwar hat Odysseus im Diskuswerfen seine Überlegenheit bewiesen, aber noch kann Euryalos des Fremden Tüchtigkeit in anderen Kampfarten, besonders im Ringkampf, in dem er selbst Meister ist, anzweifeln und so einen neuen Konflikt herbeiführen. Die Lösung wird verzögert durch Einflechtung der Rede des Alkinoos, durch die Vorbereitung zum Tanz und die orchestrische Auf-führung selbst. Erst in den Versen 396—415 wird die Gefahr eines neuen Streites durch ein Machtwort des Alkinoos und die bessere Einsicht des Euryalos und die Versöhnlichkeit des Fremden aus der Welt geschafft. Dieselbe Kunst der Retardation, die, weil sie aus den Vorgängen sich leicht ergibt, weit entfernt ist als Künstelei zu wirken, findet sich in *ψ*. Zwar wird dort der Streit zwischen Idomeneus und Nias durch ein Machtwort des Achill, die Meinungs-differenz zwischen Achill und Antilochos durch des ersteren Nachgeben rasch erledigt; aber der Hader zwischen Menelaos und Anti-lochos, der 425 anhebt, findet keine so schnelle Lösung. Durch die Worte des Menelaos 441 *ἀλλ' οὐ μὰν οὐδ' ὅς ἄρες ὄρνον οἴση ἄεθλον* wird unsere Neugierde erregt. Aber der Dichter stellt unsere Geduld auf eine harte Probe. In epischer Gemächlichkeit will er uns erst noch vorführen die Ereignisse am Start während des Rennens, dann die Ankunft des Diomedes, hierauf den Endkampf zwischen Menelaos und Antilochos und schließlich noch die Aus-einanderetzung zwischen dem streitbaren Antilochos und Achill. Zu guter Letzt, erst in den Versen 570—610 wird die Streitfrage zwischen Menelaos und Antilochos durch des letzteren Einsicht und die Versöhnlichkeit des ersteren aus dem Weg geschafft.

Aus der Absicht dem für eine poetische Darstellung spröden Stoff Leben und Abwechslung zu geben, wozu diese Streitzonen beitragen, erklärt sich auch die häufige Einstreuung von kurzen Ge-sprächen und längeren Reden in beiden Gefängen. Es mag ein Zu-fall sein, daß in den Teilen, in denen wir schon oben bezüglich der Anlage eine Übereinstimmung aufwiesen, in *9* 120—415 und *ψ* 288—650 die Zahl der eingefügten direkten Reden die gleiche (15) ist; es mag ein Zufall sein, daß die Zahl der Personen, die in *ψ*

und 9 als wirklich redend und für andere vernehmbar auftreten, in beiden Gefängen 8 und die Zahl der Reden 27 beträgt¹⁾. Aber man vergleiche nur Quintus Smyrn., der, während er doch sonst auch die direkte Rede häufig benützt, in der Schilderung des 415 Verse umfassenden Agons nur 5 direkte Reden einführt, und man wird sehen, daß in der häufigen und dabei doch immer passenden Anwendung dieses Kunstmittels eine individuelle Eigenart zu erschließen ist²⁾.

Eine persönliche Note zeigt sich auch in der Anordnung der Reden; es scheint hier neben rein sachlichen Gründen auch ein formales Prinzip bestimmend mitgewirkt zu haben. Eine Rede des Achill leitet in *W* die Wettspiele ein 273 ff, eine solche schließt sie ab 890 ff; der Pelide gedenkt des verstorbenen Freundes bei der Aufforderung zur Harmatodromie 280 und am Schluß bei der Verteilung der Preise 619; eine Rede des Nestor steht am Anfang des Wagenrennens 306 ff, eine andere am Ende desselben 626 ff; eine Streitszene geht der Rückkehr der Wagen voraus 457 ff, eine zweite und dritte folgen ihr 535 ff, 566 ff; eine Aufforderung an die Pferde richtet Antilochos 403 ff, Menelaos 443 ff. Rede, Replik und Duplik finden wir im Streit zwischen Nias und Idomeneus 457—487, in dem zwischen Antilochos und Menelaos 570—611, in der Auseinandersetzung zwischen Achill und Antilochos 536—562; auf die beiden Streitszenen folgt je eine Rede des Achill 492 ff und 617 ff, auf das Wagenrennen und den Dromos je ein feines Kompliment für Achill von Seite Nestors bzw. des Antilochos 627 f (647 f) und 795. Auch in der äußeren Darstellung tritt dieser Parallelismus hervor. Die Wendung *στῆ δ' ὄρωδός καὶ μῦθον ἐν Ἀργείοισιν ἔειπεν* | „*Ἀργεῖδῃ τε καὶ ἄλλοι ἐκνήμιδες Ἀχαιοί*“ mit folgender ausführlicher Aufforderung zum Kampf steht 271 ff und 657 ff bei der Einführung der beiden ersten Spiele; die Wendung *στῆ δ' ὄρωδός καὶ μῦθον ἐν Ἀργείοισιν ἔειπεν* | „*ὄρονσθ', οἱ καὶ τοῦτον ἀέθλον πειρήσεσθον*“ (. . . σθε) ohne weitere Aufforderung finden wir 706 f

¹⁾ Also einschließlich der Vieder des Demodokos, der dreimal sich hören läßt, aber ohne das Stoßgebetlein des Odysseus *W* 770 und die Zurufe an die Pferde, wo die Rede als solche eigentlich nicht empfunden wird.

²⁾ Auch bei Nonnos, der an Talent und Schöpfungskraft weit über Quintus steht (Christ, Lit. 817) und in der Nachahmung des Agons sich am meisten dem homerischen Vorbild genähert hat (A. Sommer, *Homeri ludos funebres quomodo recentiores epici Graeci et Latini imitati sint*, Pr. Straubing 1901, 54), zeigt sich in den Reden weder Originalität noch die Häufigkeit wie bei Homer; bei ihm fallen auf die 665 Verse 16 Reden.

und 752 f beim dritten und vierten Spiel (vgl. 700 und 740); ganz fehlt eine solche Wendung beim fünften und sechsten Kampf¹⁾. — In 9 leitet eine ausführliche Rede des Alkinoos die Ereignisse des Tages ein 26 ff, eine andere schließt sie ab 536 ff; eine Rede des Odysseus ruft den Konflikt mit Euryalos hervor 153 ff (seine erste im Agon), eine andere besiegelt die Versöhnung 413 ff (seine letzte im Agon), je eine Rede des Alkinoos steht vor dem Ausbruch aus dem Palaß und nach der Rückkehr dorthin 97 ff und 424 ff. Die Worte, mit denen Alkinoos die Spiele ankündigt und abbricht und später die Erzählung des Odysseus veranlaßt, sind eingeleitet mit *αἴψα δὲ Φαίηκεσσι γιληρόεμοισι μετῆδα* | „*κέλυτε, Φαίηκων ἡγήτορες ἠδὲ μέδοντες* 96 f, 386 f, 535 f; an den drei Stellen, wo Euryalos auf vorhergehende Worte erwidert, heißt es: *τὸν δ' αὖτ' Εὐρύαλος ἀπαμείβετο φωνήσεν τε* (*νείκησε τ' ἄντην*) 140, 158, 400. Zweimal wendet sich Odysseus mit lobenden Worten an den Sänger, durch den Herold und direkt, jedesmal ist die Rede eingeleitet mit *δὴ τότε κήρυκα (Ἀημόδοκον) προσέφη πολύμητις Ὀδυσσεύς* 474 und 486; die beiden Lieder des Demodokos endigen mit dem Hinweis auf das Wirken der Gottheit 82 und 520, ebenso die Reden des Alkinoos 432 und des Odysseus 498. Mit je vier Versen und ähnlicher Gedankenfolge gibt Alkinoos die eigentliche Aufforderung zu den Wettspielen 100—103 und zum Tanz 250—253; die Ansprache der Arete und Kausifaa wird mit dem gleichen Formelvers eingeführt *καὶ μιν φωνήσασ' ἔπεα πτερόεντα προσηύδα* 443 und 460; Athene läßt sich zweimal vernehmen in Worten, die auch äußerlich durch stichometrische Korrespondenz aufeinander weisen.²⁾

Der Dichter beschränkt sich aber nicht auf diesen mehr äußerlichen Parallelismus. Wenn er ein brauchbares Motiv gefunden hat, scheut er sich nicht es zweimal zu verwenden. Hievon bieten beide Gesänge auffallende Beispiele. Auf die Wiederholung der Streitzenen ist oben schon hingewiesen. Auf den Parallelismus in der Darstellung der Harmatodromie und des Dromos hat zum erstenmal Pappenheim a. a. D. 45 f aufmerksam gemacht, dessen Ausführungen im wesentlichen hier folgen mögen: „Wie in der Harmatodromie entfaltet sich der Kampf von der *νόσσα* ab auch

¹⁾ Zum Teil nach Kiene, Komposition der Ilias, Göttingen 1864, 129 f und 237 ff.

²⁾ Von diesem Prinzip wird noch eingehender zu reden sein.

hier¹⁾. Hier wie dort folgt dem den Vorsprung abgewinnenden Kämpfer der zweite — Diomedes dem Eumelos, Odysseus dem Nias — so nahe, daß der Odem — hier des Helden selbst, dort seiner Kasse — jenen trifft 765, 380. 1. Hier wie dort greifen die Götter in die Entscheidung des Kampfes ein. Beide Male ist es Athene, welche den Ausschlag gibt; beide Male greift sie ein *ὄτι δὴ πύματος τέλειον δρόμον*; beide Male siegt durch ihre Hilfe nicht der durch die eigene Tüchtigkeit am meisten dazu Berechtigte, sondern ihm Nachstehende, in beiden Kämpfen begnügt die Göttin sich nicht mit der Förderung und Unterstützung des von ihr Bevorzugten, sondern beschädigt auch dessen Nebenbuhler.“ Pappenheim hätte noch hinzufügen können, daß der Sieg des Antilochos nur ein knapper Sieg ist (517 ff, 526 ff) wie der des Odysseus 773, daß hier Antilochos die eigene und des Nias Niederlage, dort Achill die des Eumelos zu beschönigen sucht, daß hier wie dort eine lobende Erwähnung des Achill den Abschluß bildet, daß dort Nestor, hier Antilochos von Achill beschenkt wird, daß neben dem Eingreifen der Gottheit die natürliche Ursache der Niederlage teils aus dem Zusammenhang ersichtlich ist teils ausdrücklich angegeben wird. Auch der von Pappenheim gezogene Schluß, daß der Dromos der Harmatodromie nachgebildet ist, mag zugegeben werden. Aber darin wird man ihm nicht zustimmen, daß ein anderer Dichter diese Nachbildung vorgenommen hat. Nicht von einem Interpolator, der eine Originaldichtung durch eine Kopie des Wagenrennens verdrängte, sondern von dem Verfasser der Harmatodromie, der mit den gleichen Mitteln wie dort ein doch völlig neues Bild schuf, stammt der Dromos. Während nun Pappenheim mit der Annahme einer Interpolation wenig Anklang gefunden hat, hat man einer auf der gleichen Grundlage aufgebauten Athetese in *Œ* unbedenklich zugestimmt. Und doch zeigt sich in der Wiederholung der Motive in *Œ* nur das getreue Abbild der in *W* schaffenden Persönlichkeit: so erklärt sich die zweimalige Verlegung der Szene vom Palaß zur Agora und zurück, die zweifache Schilderung der Ankunft des Sängers, seines Gesanges, des Mahles, der Rührung des Fremden und der Einsprache des Alkinoos. Man hätte aber gerade in der Odyssee auf der Tatsache der Wiederholung eines Motivs unsoweniger eine Athetese begründen sollen, als sich in diesem Epos solche Verdoppelungen noch öfter finden, worauf Groeger in seiner

¹⁾ Diese Ansicht beruht auf einer unrichtigen Auffassung der Worte 758 *τοῖσι δ' ἀπὸ νόσσης τέτατο δρόμος*, worüber oben.

Abhandlung a. a. D. 1, 31 und Blafß a. a. D. 272 f hingewiesen haben.

Aber nicht als unfruchtbare Spielerei läßt uns der Dichter solche Wiederholung empfinden; er bringt damit entweder eine Steigerung hervor wie in dem zweiten Lied des Demodokos und in dessen Wirkung auf den Fremden oder er entrollt ein neues Bild vor unseren Augen wie im Dromos und in der zweiten Versammlung auf der Agora. Überall aber schiebt das wieder aufgenommene Motiv zugleich auch die Handlung vorwärts. Sieht jedoch der Dichter ein, daß mit einem Zurückgreifen auf ein schon gebrachtes Motiv für das Ganze nichts erreicht werden kann, so läßt er selbst Szenen aus, die wir erwarten möchten. So ist es zu erklären, wenn wir Naukikaa nach dem Abschied von Odysseus später nicht mehr auftreten sehen, weil eine Wiederholung nur abschwächend, jedenfalls nicht steigend gewirkt hätte; so gedenkt der Dichter nicht mehr der 52 Jünglinge, nachdem sie die für den Zusammenhang nötige Aufgabe erfüllt haben. So wird von Phoinix nicht mehr gesprochen, nachdem er seinen Beobachterposten am Ziel eingenommen; so geschieht des Eumelos, wie er am Start ankommt, keine Erwähnung mehr. Nicht als Mängel aber sind solche Auslassungen zu betrachten; sie erklären sich aus der Technik eines Dichters, der sich allenthalben von einem Grundsatz, wie ihn Römer (Hom. Stud. 420, 422) aus Eustathius formuliert hat, *πολυλογεῖν οὐ βούλεται*, leiten läßt¹⁾.

Unter den übrigen Vorzügen der Homerischen Technik ist nicht der geringste die wohlüberlegte, kunstvolle Motivierung. Der Nachweis, daß dieser Vorzug auch in unseren beiden Gesängen ersichtlich ist, ist überflüssig und würde für unseren Zweck nicht viel besagen. Aber auf einzelne Eigentümlichkeiten in der Motivierung, die mehr individuelles Gepräge tragen, sei hingewiesen. Dazu gehört das Bestreben auch Gedanken, die als unwesentlich gelten könnten, zu begründen. In *W* 670 wird so, wie Niese a. a. D. 62 gesehen, das Auftauchen einer neuen Persönlichkeit in der Ilias, des Speios, erklärt mit den Worten *ἢ οὐχ ἄλις ὄτι μάχης ἐπιδεδόμαι; οὐδ' ἄρα πως ἦν | ἐν πάντεσσι ἔργοισι δαίμονα φῶτα γενέσθαι*, eine Auffassung, der auch Becklein, Studien zur Ilias, Halle a. d. S. 1905, 59, Anm. 3 beitrifft, nach welchem der Dichter den Speios gleichsam sagen läßt: „Wenn ihr, Hörer, bisher von mir nichts vernommen habt, so hat dies seinen guten Grund; ich taue nicht für die Schlacht;

¹⁾ Vgl. Plut. de garrul. 5: *ἀεὶ καινὸς καὶ πρὸς χάριν ἀκμάζων*.

ich bin ein Faustkämpfer.“ Die Notwendigkeit des Rates Nestors wird mit dem Hinweis auf die Langsamkeit der Pferde des Antilochos 309 ff begründet; und den Widerspruch, daß ein Mann mit minderwertigen Pferden ein guter Wagenlenker sein könne, erklärt der Dichter mit dem Umstand, daß Zeus und Poseidon selbst den Antilochos in dieser Kunst unterrichtet haben¹⁾. In 9 wird die Bereitwilligkeit der Phäaken den unbekanntem Fremden nach Hause zu geleiten mit dem Hinweis auf die alte Gepflogenheit des Schiffervolkes begründet 31 ff; daß die Anwesenden den Gast nicht weinen sehen, wird erklärt dadurch, daß dieser sich verhüllt 84 f und die Phäaken ganz in dem Anhören des neuen Liedes versunken waren 91. Und das ἀπιδανον, daß die Wahl des Demodokos gerade auf einen mit der Geschichte des Odysseus zusammenhängenden Stoff fällt, sucht uns der Dichter dadurch erträglicher zu machen, daß er beifügt οἴωτος, τῆς τότ' ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἔκτανεν 74.

Dieses reflektierte Schaffen des Dichters zeigt sich in beiden Gesängen auch darin, wie auf räumliche Verhältnisse Rücksicht genommen wird und wie diese zur Gewinnung neuer Motive ausgenützt werden. So dient, wie in anderem Zusammenhang schon erwähnt, der Umstand, daß das Gespann des Meriones, das wir uns vor Beginn des Rennens auf dem linken Flügel vorstellen müssen, erst wesentlich später als die übrigen am Start erscheinen kann, dazu in der Zwischenzeit die Rede Nestors einzuschieben; den für die Darstellung der Haupthandlung unergiebigem Zeitabschnitt, in dem die Pferde den Raum von der νόσσα zu den Schranken durchmessen, benützt der Dichter dazu den Schauplatz an den Start zu verlegen und die Streitzene einzuführen um so keine zeitliche Lücke in der Schilderung entstehen zu lassen und zugleich ein anschauliches Bild von der Stimmung der Zuschauer zu geben. Die Zeit, in welcher in 9 durch das Herbeiholen der Leier des Demodokos die Handlung zum Stillstand kommen müßte, füllt er aus mit den Vorbereitungen zum Tanz 254 ff. Und um die notwendigen Zwischenakte Odysseus und Arete, Odysseus und Kausifaa einzuschieben und gleichwohl nicht das schon lang angekündigte Mahl ohne Begründung hinauszuschieben oder

¹⁾ Den naheliegenden Ausweg ihm von den Göttern auch schnelle Rosse geben zu lassen, wie Jakob a. a. O. 347 vorschlägt, will und kann der Dichter nicht benützen, weil dadurch die Szene zwischen Menelaos und Antilochos, welche die Minderwertigkeit der Rosse des letzteren zur Voraussetzung hat, unmöglich würde; dieses Motiv ist im Gegensatz zur Meinung Henkes Anth. 51 wohl beachtet (515, 516 ff, 572).

einen Teil desselben ohne Beschreibung zu lassen, wartet er gewissermaßen die Ankunft des blinden Sängers, der erst später als die übrigen Teilnehmer am Agon zur Stelle sein kann, ab um die Haupthandlung wieder aufzunehmen (471)¹⁾.

Bei der Frage, wie in beiden Liedern motiviert ist, muß auch des Götterapparates gedacht werden, der hier wie dort wiederholt in Anwendung kommt. Die Versuche aus der Art und Weise, wie die Götter auftreten (ob verwandelt oder nicht), wie sie mit den Menschen reden und diese mit ihnen, aus dem Erfolg ihrer Tätigkeit, der Art ihres Verschwindens und aus dem Umstand, ob sie von den Menschen erkannt werden oder nicht, ältere und jüngere Schichten des Epos unterscheiden zu wollen²⁾, halte ich für ziemlich aussichtslos. Man wird ja doch nicht bezweifeln wollen, daß einem Dichter einer jüngeren Zeit epischer Kunstübung sämtliche Variationen in der Gestaltung von Götterepiphaniën zu Gebote standen und daß dieser, wenn es ihm für seinen Zweck eben paßte, die Gottheit in derselben Weise auftreten lassen konnte wie der älteste Rhapsode. Der Umstand, daß man bei Homer abgesehen von den interpolierten Partien kaum eine Stelle wird auffinden können, wo anstatt der im Text angegebenen Art des Auftretens der Gottheit eine andere Betätigung der Maschine für die betreffende Situation passender wäre, zeigt, daß nicht die Rücksicht auf den gerade geltenden Volksglauben, sondern die Reflexion die Gestaltung des Dichters bestimmte. Daß die Anwendung des Götterapparates bewußt und bedacht ist, wie Kömer (Hom. Stud. 393) behauptet, beweisen auch, um ein mit unserem Stoff zusammenhängendes Beispiel zu bringen, die Worte am Schluß von ζ τοῦ δ' ἔκλυε Παλλὰς Ἀθήνη· ἀντὶ δ' οὐπω γαίρει ἐναυτίη. Für die Komposition der Gesänge η und θ ist Voraussetzung, daß Athene von Odysseus nicht erkannt wird; um nun das

¹⁾ Der scharfe Blick für die räumlichen Verhältnisse zeigte sich auch in W 876 f und 880. Es ist doch anzunehmen, daß bei dem Meisterschuß sich das Ziel in der ursprünglichen Lage, am Mastbaum, schon an der Grenze der Schußweite befand; durch die Erhebung der Taube senkrecht über den Mastbaum, was übrigens auch der Art des Taubenfluges widersprechen hätte, wäre die Möglichkeit des Treffens ausgeschlossen gewesen. Der Dichter läßt deshalb die Taube hoch über dem Schützen schweben, weshalb der Pfeil πρόσθε ποδός niederfällt; diese tut noch einige matte Flügelschläge und kommt τῆλε ἀπ' αὐτοῦ zu Boden, was dann die Interpolation von 878 veranlaßte.

²⁾ Vgl. Diederich, Quomodo dei in Homeri Odyssea cum hominibus commercium faciant, Diss. Kiliae 1894. — Cauer, Grdfr., der seine Anschauungen in diesem Betreff in der 2. Aufl. einer Revision unterzogen hat.

Inkognito der Göttin plausibler zu machen, fügt der Dichter den Scheingrund hinzu: *αἰδέο γὰρ ἑα | παρομοιωμάτων*. Übrigens findet sich auch, wenn man das Auftreten der Gottheit in *Ψ* und *Θ* unter jenen Gesichtspunkten betrachtet, manche Ähnlichkeit. Zwar erscheint in *Θ* die Gottheit in menschlicher Gestalt und wird nicht erkannt, in *Ψ* unterläßt der Dichter absichtlich eine präzise Angabe¹⁾; die Worte des Antilochos (405) und des Nias (782 f) brauchen nicht das Resultat unmittelbarer sinnlicher Beobachtung zu sein und es kann daraus nicht geschlossen werden, daß die Gottheit als allen sichtbar gedacht ist. Aber darin, daß die Gottheit um scheinbar unwichtiger Dinge willen sich bemüht, daß sie ihre Absicht durchführt²⁾, daß das Verschwinden der Gottheit nicht ausdrücklich erwähnt ist, stimmen *Ψ* und *Θ* überein. Wichtiger jedoch scheint mir eine andere Überlegung zu sein, die Römer (Hom. Stud. 392) andeutet mit den Worten: „Wo wir die Maschine in Anwendung sehen, da müssen wir immer hinter die Absicht des Dichters zu kommen suchen.“ In dieser Absicht kann sich eher individuelles Gepräge zeigen. In der Tat findet man hierin Übereinstimmung. Wo die Gottheit *Ψ* und *Θ* als körperlich wirkend gedacht ist, hat ihr Auftreten die Aufgabe zu motivieren; doch ist sie nicht so ausschließlich Veranlasser der von ihr ausgehenden Wirkung, daß diese nicht auch ohne göttliches Zutun gedacht werden könnte; vielmehr ist daneben das natürliche Motiv gestellt oder es ergibt sich leicht aus dem Zusammenhang. Die starke Frequenz der Volksversammlung in *Θ* ist eine Folge des Heroldsdienstes der Athene; der Dichter benützte die Maschine um sich den längeren Weg, einen neuen Heroldsnamen einzuführen und diesen durch Alkinoos beauftragen zu lassen, zu ersparen. Die Worte der Athene 195 ff sollen die folgende zuversichtliche Rede des Odysseus mitbegründen; diese Art ist für den Hörer anschaulicher und für den Dichter leichter darzustellen, als wenn er den abstrakten Vorgang in der Seele des Odysseus, woraus sich jene Wirkung natürlich erklärt hätte, hätte schildern müssen (vgl. Cauer Grdfr.², 356). In *Ψ* ist neben dem göttlichen Motiv ausdrücklich die natürliche Veranlassung für den Fall des Nias gegeben (774 ff); in 390, wo Athene den Fochbalken

¹⁾ Durch eine solche, mag sie nun die Gottheit verwandelt oder unverwandelt darstellen, wird die Szene an Glaubwürdigkeit nur verlieren; der Dichter will den Hörer über diese verhängliche Frage rasch hinwegbringen. Vgl. Cauer Grdfr.² 355.

²⁾ Das wird für *Θ* von Diederich a. a. D. 83 mit Unrecht bestritten.

zerbricht, findet der Vorgang seine Erklärung in dem Herumreißen der Pferde um die Meta, bei welcher, wie oben gezeigt wurde, der Unfall sich ereignet; und die Vorgänge in 383 f und 388 ff sind vielleicht vom Dichter so gedacht, daß Diomedes die Peitsche fallen läßt, etwa auf den Wagenkorb, nicht zur Erde — davon steht kein Wort im Text — und sie erst nach einigen Augenblicken, die für ihn aber schon einen Verlust bedeuten, wieder aufheben kann. Auch in der Parteinahme der Gottheit zeigt sich zwischen beiden Gesängen eine beachtenswerte Ähnlichkeit, insoferne hier wie dort Odysseus als Schützling der Athene erscheint (*W* 768, 783). Das ist umso wichtiger, als sonst „die enge Verbindung des Odysseus mit der Athene in der Ilias zum Ausdruck gekommen ist nur *K* 245“ (Römer, *Hom. Stud.* 394)¹⁾. In beiden Gesängen endlich wirkt die Gottheit auch aus der Ferne und mehr geistig, *W* 307, 865, 873, *J* (18,) 481, 488.

Noch eine weitere Ähnlichkeit in der Art zu motivieren zeigt sich zwischen beiden Gesängen; hier wie dort wird gelegentlich ein Motiv verwendet, das bei genauerem Zusehen sich nicht als stichhaltig erweist. So wird in *W* der Sieg des Antilochos dadurch ermöglicht, daß sein Vater ihm schon in einem Moment, wo er eigentlich das Ziel selbst noch nicht kennen kann, eine eingehende Beschreibung des *téqua* gibt²⁾; so spricht *W* 345 ff Nestor die zuversichtliche Erwartung aus, sein Sohn könne, wenn er die Meta vor den andern umfahren habe, nicht mehr überholt werden; der Dichter setzt diesen Gedanken ein um dem Einwurf zu begegnen, Menelaos hätte mit seinen schnelleren Rossen sich wieder vor Antilochos bringen müssen; aber eine Begründung für die Zuversicht Nestors fehlt. Die Annahme, daß Idomeneus bei der großen Entfernung die Stimme des Diomedes erkennt *W* 452, ist ebenfalls recht unglaublich. Unwahrscheinlich ist es ferner, daß in *W* der sonst in der Ilias nicht sehr hervortretende Euryalos allein es wagt den Kampf mit Epeios zu bestehen. Im Gegensatz zu den vorigen Beispielen, wo der Dichter es uns überläßt uns mit seinen Angaben abzufinden, versucht er hier uns über das Unwahrscheinliche hinwegzuhelfen oder vielmehr hinwegzutäuschen: er beweist uns die Tüchtigkeit freilich nicht des Euryalos, worauf es ankäme, sondern die von dessen Vater. Die Verwendung eines unzulänglichen Motivs und das Bestreben dessen Schwäche zu verdecken finden wir auch in *J*. Der Gedanke den

¹⁾ Diese Übereinstimmung muß noch auffälliger sein für die, welche *K* für jünger als die Odyssee halten. — Vgl. übrigens *A* 438.

²⁾ Verfrüht kommt auch in *J* die Erwähnung der Kirke.

Demodokos von den Taten des Odysseus singen zu lassen ist für die Komposition des ganzen Gesanges wohl der fruchtbarste; und doch ist er eigentlich unhaltbar, da Demodokos nach Lage der Dinge von diesen Taten nichts wissen kann. Auch hier rettet der Dichter das für ihn nötige Motiv durch einen Scheingrund, indem er dem Odysseus die Worte in den Mund legt 489 ff: „Du singst von dem Schicksal der Achäer *λίην κατὰ νόμον* | *ὡς τέ ποιν ἢ αὐτὸς παρῶν ἢ ἄλλον ἀκούσας*, eine Alternative, deren erster Gedanke, wie Odysseus wohl wissen muß, unmöglich, deren zweiter bei der Abgeschlossenheit der Phäaken ganz unwahrscheinlich ist. In ähnlicher Weise soll eine Schwäche weniger fühlbar gemacht werden durch die vielangefochtene Stelle 564—571. In den Schol. wird hingewiesen auf den Widerspruch, wie Odysseus nach dieser Eröffnung seitens des Alkinoos hernach so offenherzig von Poseidons Zorn erzählen könne; Nitzsch (Ann. z. Od. 230) hält es für natürlicher, daß Alkinoos erst v 172 ff durch den Erfolg an diese Vorhersagung erinnert werde. Aber was wäre mit der Athetese gewonnen? Man stünde dann nur vor der noch größeren Unwahrscheinlichkeit, wie Alkinoos bei der Erzählung des Odysseus nicht auf den Gedanken gekommen sei, eben in der Geleitung des dem Poseidon verhassten Fremden finde der Gott Anlaß zur Verwirklichung seiner Drohung. Homer und seinen Hörern mochte eben wie wohl auch uns ein Alkinoos, welcher der Gefahr mit trotzigem Mannesmut ins Auge schaut, sympathischer sein als einer, von dem man sagen müßte: *ἕχθρὸν δέ τε ἠπίος ἔγνω*. Von den zwei Übeln hat der Dichter das kleinere gewählt mit der Vorausnahme des Motivs, ein Verfahren, bei dem das Anstößige dann noch durch die feierliche, bindende Erklärung 570 f abgeschwächt wird. An all den angeführten Stellen aber erklärt sich die Schwäche des Motivs nicht aus einer Nachlässigkeit des Dichters, sondern aus dem Zwang der Komposition, der zuliebe der Verfasser um seine höhere Absicht zu retten vor einem kleinen, dem Hörer zudem nicht zum Bewußtsein kommenden Verstoß nicht zurückschreckt.

Mit der letzten Stelle (9 564—571) haben wir noch eine weitere Eigentümlichkeit, die sich ebenfalls in beiden Gesängen findet, bezeichnet. Römer (Hom. Stud. 398) schreibt: „Als eine der allermerkwürdigsten Erscheinungen der Odyssee in ihrer heutigen Gestalt muß das sehr wenig künstlerische Moment programmäßiger Enthüllung des Folgenden angesehen werden.“ Er führt dort außer andern markanteren Beispielen (darunter ζ 303 ff, η 53) auch 9 572

an. Derselbe Gelehrte sagt nun allerdings in seiner Abhandlung „Zur Technik der Hom. Gefänge“ 517: „Programmatische Enthüllungen des Kommenden und des zu Erwartenden widersprechen dem Charakter der *Ilias*“. Legt man aber den Nachdruck nicht auf den Begriff „programmatisch“, so wird man diese Enthüllung nicht nur noch an der Stelle $\text{I } 564-571$ sondern auch in W finden: mit dem Vers $\text{W } 441$ ἀλλ' οὐ μὲν οὐδ' ὅς ἄρεσ ὄρκον οἴσῃ ἄεθλον wird bereits die Szene angekündigt, in welcher der Streit zwischen Menelaos und Antilochos durch einen Eid des letzteren zum Austrag kommen soll 581 ff; und auch die manchem Kritiker verfrüht und fehlerhaft scheinende Bestimmung für das Bogelschießen 855—858 konnte für einen Dichter, welcher das Folgende auch anderwärts geradezu absichtlich ankündigt, nichts Aufstößiges haben. Dem entspricht es endlich, wenn in der ersten Rede des Nestor schon darauf hingewiesen ist, daß die Entscheidung für Antilochos auf dem Weg zum *τέγουα* fallen muß, 344 ff, 514 ff., und wenn in der Rede des Epeios schon das Schicksal seines Gegners vorhergesagt wird 672 ff, wie es sich hernach erfüllt 690 ff.

