

Elliger · Die Darstellung der Landschaft in der griechischen Dichtung



Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte

Herausgegeben von
Heinrich Dörrie und Paul Moraux

Band 15

Walter de Gruyter · Berlin · New York

1975

Die Darstellung der Landschaft in der griechischen Dichtung

von
Winfried Elliger

Walter de Gruyter · Berlin · New York

1975

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Elliger, Winfried
Die Darstellung der Landschaft in der griechischen Dichtung.
(Untersuchungen zur antiken Literatur
und Geschichte; Bd. 15)
ISBN 3 11 004794 2

© 1975 by Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung · J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung
Georg Reimer · Karl J. Trübner · Veit & Comp., Berlin 30, Genthiner Straße 13

Printed in Germany

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des
Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf photomechanischem Wege (Photokopie, Mikro-
kopie) zu vervielfältigen.

Satz und Druck: Walter de Gruyter & Co., Berlin 30

Bindearbeiten: Wübben & Co., Berlin

Meinen Eltern

Inhalt

Einleitung	1
Epos	27
Ilias	29
Der Schild des Achilleus 30; Die Ebene von Troia 43; Das Meer 62; Der Flußkampf 71; Die Gleichnisse 73.	
Odyssee	103
Inseln und Buchten 107; Ideallandschaften 113; Ithaka 118; Der Phorkys- hafen 123; Märchenlandschaften 128; Ilias und Odyssee 147.	
Lyrik	157
Hesiod 159; Homerische Hymnen 160; Umarbeitung epischer Vorlagen (Gleichnisse) 163; Alkaios und Hesiod 173; Alkaios fr 45 LP 176; Sappho fr 2 LP 178; Alkman 185; Sappho fr 96 LP 188; Alkaios 194; Ibykos 197; Pin- dar und Bakchylides 203.	
Drama	211
Aischylos	214
Sophokles	219
Aias 219; Philoktetes 225; Oidipus auf Kolonos 232.	
Euripides	243
Aristophanes und die Neue Komödie	275
Exkurs I: Platons Phaidros	288
Die hellenistische Dichtung	295
Kallimachos	299
Apollonios	306
Theokrit	318
Bion und Moschos.	365
Anthologia Palatina	376
Die nachchristliche Dichtung	399
Longus	402
Nonnos	417
Die spätesten Epigramme der Anthologia Palatina	425
Exkurs II: Die römische Dichtung	432
Catull 432; Vergil 435; Horaz 438.	
Schluß	443
Literatur.	454
Register	465

Einleitung

Eine Monographie über die Landschaft in der griechischen Dichtung scheint auf den ersten Blick ein ebenso reizvolles wie unproblematisches Vorhaben zu sein. Die Naturgleichnisse der Ilias und die Märchenlandschaften der Odyssee, die nächtliche Landschaft und das Aphroditeheiligtum in zwei Fragmenten der Sappho, der Kolonos-
hügel in der letzten Tragödie des Sophokles, schließlich die idyllischen Szenerien in den Hirtengedichten Theokrits sind einige besonders einprägsame Beispiele aus den verschiedenen Gattungen und Epochen der griechischen Dichtung. Trotzdem kann man sich der Erkenntnis nicht verschließen, daß die Landschaft zu keiner Zeit ein primäres Thema der griechischen Dichter gewesen ist. Im Gegenteil, es erstaunt die Gleichgültigkeit, mit der sie die Umwelt, soweit sie durch landschaftliche Faktoren bestimmt war, behandelt haben. Auch in der bildenden Kunst ist es grundsätzlich nicht anders. Obwohl die plastische und zeichnerische Formung der menschlichen Gestalt schon relativ früh bewältigt wurde, blieb deren Bezug zum Raum lange Zeit merkwürdig unbestimmt. Wenn die landschaftliche Umgebung überhaupt dargestellt wurde, dann in Form einer Abbrueviatur, etwa als einzelner Baum oder Berg, also ohne räumlichen, kontrollierbaren Zusammenhang¹.

Diesem weitgehenden Defizit im Katalog poetischer Grundthemen entspricht die für den modernen Beobachter zunächst befremdliche Tatsache, daß die griechische Sprache kein Wort für Landschaft kennt. τόπος bezeichnet den Ort oder die Stelle ganz allgemein, χώρος hat eine etwas weitere Bedeutung (Raum, Gegend), aber beide Begriffe kennzeichnen nicht eine genuin landschaftliche Qualität. Wenn Platon das, was wir wahrscheinlich mit Landschaft bezeichnen würden, ausdrücken will, spricht er von χωρία καὶ δένδρα (Phaidr. 230d); er setzt also statt eines vereinheitlichenden Begriffs die Summe

¹ Daß diese Diskrepanz zwischen der Darstellung des Menschen und der Darstellung seiner Umwelt bereits in der Antike empfunden wurde, scheint Plat. Kritias 107b ff zu beweisen: Während die Maler göttliche und menschliche Körper noch einigermaßen glaubwürdig darstellen können (εἰδωλοποιεῖν), versagen sie weitgehend, wenn es um die Darstellung der Erde, von Bergen, Flüssen und Wald, also von landschaftlichen Elementen geht. Was sie da zustande bringen, ist nicht mehr als eine σκιαγραφία ἀσαφῆς καὶ ἀπατηλός.

1 Elliger, Darstellung

einzelner landschaftlicher Phänomene. Ähnlich führt Empedokles unter den Inhalten gemalter Weihbilder neben Männern, Frauen und verschiedenen Tieren auch Bäume auf (fr 23 D). Wie der Zusammenhang nahelegt (δένδρα steht am Anfang der Aufzählung), fungieren die Bäume offenbar als landschaftliche Staffage der gemalten Szenen². Da Landschaft jedoch mehr ist als eine indifferente Summe von geographischen und botanischen Größen, können wir in beiden Fällen nur sehr bedingt von Landschaft sprechen.

Nun braucht das Fehlen eines Begriffs noch nicht unbedingt auf das Nichtvorhandensein der betreffenden Sache schließen zu lassen. Aber es gibt gewichtige Gründe für die Annahme, daß in diesem Fall auch die Sache den Griechen, wenigstens in ihrer Frühzeit, unbekannt war.

Und das ist eigentlich nichts Erstaunliches, denn auch bei anderen europäischen Völkern ist die Landschaft erst in einem späteren Stadium zum Gegenstand der Kunst geworden, wie landschaftliches Sehen überhaupt erst auf einer fortgeschrittenen Kulturstufe möglich zu sein scheint. So hat auch unser Wort „Landschaft“ einen interessanten Bedeutungswandel durchgemacht. Nach Auskunft der Wörterbücher ist das Wort schon sehr früh belegt, aber es hatte ursprünglich nicht jene ästhetische Determinante, die für das moderne Verständnis von Landschaft wesentlich ist³. Wie andere Zusammensetzungen mit der Wurzel skab- ist auch „Landschaft“ zunächst ein Sammelbegriff⁴. Im ahd. bezeichnet das Wort einen Landesteil oder eine Gegend, im mhd. können auch die Bewohner einer Gegend damit gemeint sein⁵. Als Terminus für einen begrenzten Naturausschnitt, der sich dem Auge darbietet, wird Landschaft zum erstenmal bei Hans Sachs gebraucht:

nach dem wir auff den thurn
 bayde gelassen wurn,
 auff dem wir bayde sahen
 die landschafft ferr und nahen⁶.

² Vgl. W. KRANZ, *Herm.* 47, 1912, 126.

³ Zum folgenden vgl. R. GRÜENTER, *Landschaft. Bemerkungen zur Wort- und Bedeutungsgeschichte*, *Germ.-roman. Monatsschrift* N. F. 3, 1953, 110—120 mit Belegmaterial und Literatur.

⁴ Der Bedeutungswandel der Wurzel skab- von einer Zustandsbezeichnung (Ritterschaft = Beschaffenheit eines Ritters) zum Sammelbegriff (Ritterschaft = Gesamtheit der Ritter) ist alt.

⁵ Noch bei Goethe, *Die Wahlverwandschaften* II 11, *Hamburger Ausgabe* VI 445 heißt es: „... indem sich die ganze Landschaft umher, einige wahrhaft teilnehmend, andere bloß der Gewöhnheit wegen, bisher fleißig um sie bekümmert hatten.“

⁶ *Werke* III, Tübingen 1870, 244, 29 ff.

Bei diesem bedeutsamen Schritt dürfte der bildenden Kunst eine wichtige Mittlerrolle zugefallen sein. Denn wie das italienische *paesaggio*, das französische *paysage*, das niederländische *landschap* und, davon direkt abgeleitet, das englische *landscape*, war auch im Deutschen „Landschaft“ als ästhetischer Begriff zunächst ein Fachausdruck der bildenden Künste und bezeichnete den gemalten Naturausschnitt. Erst im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts bürgerte sich das Wort in seinem ästhetischen Verständnis auch in der Poesie ein.

Ohne Zweifel zeichnen sich hinter diesem Bedeutungswandel psychologische Vorgänge ab. Man spricht in der Kunstgeschichte gerne von dem „Raumdurst“, der seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts die frühmittelalterliche „Sammellandschaft“, also die Anordnung der Gegenstände in der Bildfläche als einem unverbundenen Nebeneinander, ablöste. Jede Einzelheit wurde nun auf einen einheitlichen Bezugspunkt außerhalb des Bildes ausgerichtet und damit die Fläche zum Raum umgestaltet⁷.

Eine ähnliche Entwicklung läßt sich auch in der griechischen Kunst beobachten. Die Perspektive — denn darum handelt es sich im kunstgeschichtlichen Sinn bei dem eben skizzierten Phänomen — hat sich in der Malerei der Griechen nur äußerst zögernd und unvollständig durchgesetzt. Mögen Anaxagoras und Demokrit auf dem Gebiet der Optik auch bedeutsame Fortschritte erzielt haben, der griechische Künstler hat von ihren wissenschaftlichen Erkenntnissen nur wenig Gebrauch gemacht⁸. Die archaische Kunst kennt ausschließlich die strenge Profil- oder Frontalansicht. Erst um 500 zeigen sich tastende Versuche, auch die Tiefe auf der Bildfläche anzudeuten. Während sich nun die Verkürzung von Körpern und Körperteilen (SCHWEITZER: „Körperperspektive“) relativ schnell das Feld eroberte und spätestens mit dem vierten Jahrhundert vollkommen beherrscht wurde, hat die Linearperspektive, also das Zurückweichen der Seitenlinien bei rechteckigen Gegenständen (SCHWEITZER: „Raumperspektive“), Schwierigkeiten gemacht, solange es eine griechische Kunst gab; denn auch in der Spätzeit ist sie nur partiell beachtet worden. Das Gesetz der strengen Perspektive, daß alle Linien in einem Fluchtpunkt konvergieren müssen, hat kein griechischer Künstler je realisiert.

Man kann diesen Sachverhalt auch positiv formulieren. Da die fehlende Zentralperspektive eine Mehrzahl von Blickpunkten ermöglicht, werden die Gegenstände nicht einem einheitlichen Wahrnehmungszusammenhang eingeordnet, sondern behalten eine gewisse

⁷ Belege bei GRUENTER 117f.

⁸ Zum Problem der Perspektive in der griechischen Kunst B. SCHWEITZER, *Vom Sinn der Perspektive*, *Die Gestalt* 24, Tübingen 1953 und G. M. A. RICHTER, *Perspective in Greek and Roman Art*, London/New York o. J. (dort auch weitere Literatur).

Selbständigkeit. Das gilt sowohl für den einzelnen Gegenstand, der nicht so sehr in seiner Erscheinung als vielmehr in seinem realen Sein dargestellt wird, als auch für die Beziehungen der Gegenstände untereinander: Das Einzelne ist wichtiger als das einer Gesamtheit Eingeeordnete. Dieser lange Zeit gültig gebliebene Primat des Einzelnen vor dem Ganzen widersetzte sich einer stärker perspektivischen Gestaltung.

Demnach kann es Landschaft im strengen Sinn in der bildenden Kunst der Griechen überhaupt nicht gegeben haben. Denn erst der Zusammenschluß der einzelnen landschaftlichen Elemente in einem von einem zentralen Blickpunkt aus erfaßten einheitlichen Raum macht diese zur Landschaft. Wie es keinen Raum ohne Perspektive gibt, so auch keine Landschaft ohne Raum.

Die Frage ist nun, ob Analoges für die poetische Darstellung von Landschaft gilt. So viel ist klar: Jedes perspektivische Gestalten bringt ein subjektives Moment ins Spiel. „Perspektive ist der engste Bund, den der menschliche Geist mit der natürlichen Erscheinungswelt geschlossen hat.“ Den treffenden Satz SCHWEITZERS (18) stark vergrößernd, könnte man auch von der Unterwerfung der Erscheinungswelt unter den Menschen und sein Wahrnehmungsvermögen sprechen — eine Haltung, zu der sich die Griechen niemals haben bereit finden können. Wie eng aber gerade der deutsche Begriff Landschaft mit der zentralen Raumperspektive verknüpft und damit auf das wahrnehmende Subjekt ausgerichtet ist, zeigt folgende Beobachtung.

In modernen Übersetzungen erscheinen Landschaft, landscape, paysage, paesaggio und paisaje gewöhnlich als Korrelate. Wenn jedoch — etwa beim Blick durchs Wagenfenster — nur ein begrenzter Ausschnitt der Gegend ins Blickfeld rückt, wählt der deutsche Übersetzer in der Regel den Terminus Landschaft, obwohl die Vorlage meistens von *campagne*, *campagna* oder *campo* spricht. Umgekehrt übersetzt der ausländische Übersetzer in diesen Fällen auch das deutsche „Landschaft“ gerne mit *campagne*⁹.

Unserem Begriff „Landschaft“ eignet offenbar eine gewisse Affinität zum Ausschnitthaften, Gerahmten, das die Einzelelemente verbindet und zueinander in Beziehung setzt. Deshalb sprechen wir auch gerne von einem Landschafts-„Bild“; wir betonen damit das „Zueinander des Gegenständlich-Sichtbaren eines bestimmten Ge-

⁹ Belege bei P. OSSWALD, Frz. „*campagne*“ und seine Nachbarwörter im Vergleich mit dem Deutschen, Englischen, Italienischen und Spanischen. Ein Beitrag zur Wortfeldtheorie, Diss. Tübingen 1969, Tüb. Beitr. z. Ling. 4, Tübingen 1970 (die Beispiele 39. 43. 48. 80. 82).

biets“¹⁰. Letzter Bezugspunkt ist dabei immer der Betrachter, der die Einzelelemente aus seiner „Perspektive“ sieht und sie allein dadurch schon in ein bestimmtes Ordnungsgefüge zwingt. Da diese Beziehungen und Zusammenhänge in der Natur nicht einfach vorgegeben sind, könnte man also sagen, daß Landschaft als Gegenüber des Menschen in einem Akt des Bewußtseins erst erzeugt wird. Nicht zuletzt darauf beruht ja die Schwierigkeit der Geographen, sich auf einen wissenschaftlichen, objektiven Landschaftsbegriff zu einigen. Während die einen die geographische Landschaft als reale Wirklichkeit, also als objektive Größe verstehen, glauben die anderen, auch im wissenschaftlichen Landschaftsbegriff das subjektive Moment nicht ausschließen zu können; für sie ist Landschaft eine „Vorstellung“ oder eine „Setzung des Verstandes“. Einig ist man sich lediglich in der Definition der geographischen Landschaft als eines komplexen Raumgebildes, dessen Komponenten nach Qualität und Quantität nicht konstant sind¹¹.

Aber der Beobachtungsstandort, die Perspektive, ist nicht das einzige subjektive Moment bei der Wahrnehmung von Landschaft. Man spricht von der „Struktur“ oder „Gestalt“ einer Landschaft, was voraussetzt, daß der Betrachter sie als ein umgrenztes Ganzes sieht¹². Ferner gibt es die „Physiognomie“ oder den „Charakter“ einer Landschaft. Dazu gehören nicht nur Licht und Farbe, Linie, Fläche und Raum, Bewegung mitsamt Gerüchen und akustischen Reizen, sondern ebenso Rhythmus, Atmosphäre (als wichtigster Stimmungsträger von besonderer Bedeutung für die seelische Wirkung) und geistige (etwa historische) Sinngehalte¹³. Daher nimmt es nicht wunder, daß die psychischen Komponenten und affektiven Werte in neueren, wis-

¹⁰ OSSWALD 147, dazu die Beispiele 106—109.

¹¹ Vgl. J. H. SCHULTZE im Handwörterbuch der Raumforschung und Raumordnung, Hannover 1966, Sp. 1049f; O. WERNLI, Die neuere Entwicklung des Landschaftsbegriffes, Geogr. Helv. 13, 1958, 1—59; J. SCHMITHÜSEN, Was ist Landschaft? Erdkundliches Wissen 9, Wiesbaden 1964; K. PAFFEN, Die natürliche Landschaft und ihre räumliche Gliederung, Forschungen zur deutschen Landeskunde 68, Stuttgart 1953.

¹² Dazu WERNLI 3. — Auch die Bedeutung der indogermanischen Wurzel *skab-* deutet auf etwas Zusammengeschlossenes, von anderem Abgegrenztes, vgl. engl. *shape*, dt. *Schaff* und Zusammensetzungen wie *Bruderschaft*, *Bürgerschaft*, *Bauernschaft* (im Unterschied zu den romanischen Sprachen, die ihre Bezeichnungen für Landschaft mit Hilfe eines unselbständigen Suffixes bilden: *pays* — *paysage*, *paese* — *paesaggio*, *pais* — *paisaje*).

¹³ H. LEHMANN, Die Physiognomie der Landschaft, Stud. Gen. 3, 1950, 182—195 fordert für die Erforschung dieser Phänomene eine eigene „Ausdruckslehre der Landschaft“ oder eine „Landschaftsphysiognomik“. Ähnlich definiert PAFFEN 19 Landschaft als den „physiognomischen Ausdruck der in einem bestimmten Raum einheitlich . . . wirksamen Kräfte“.

senschaftlichen und nichtwissenschaftlichen Definitionen der Landschaft eine wichtige Rolle spielen, ob man nun von einer „werthaltigen Totalität“ spricht¹⁴, von ästhetisch vergegenwärtigter Natur¹⁵, dem „Gesicht des Landes“, dem „Land in seiner Wirkung auf uns“¹⁶ oder einem „an die Erdrinde gebundenen seelischen Ereignis“¹⁷. Alle diese Definitionen gehen vom wahrnehmenden Subjekt aus und gründen auf der Voraussetzung, daß Landschaft nicht als selbstverständlich gegebene Umwelt naiv, das heißt unreflektiert erfahren, sondern bewußt zum Gegenstand des Erlebens gemacht wird.

Das aber setzt eine gewisse Distanz zwischen Natur und Mensch voraus. Eine alte Erfahrungstatsache lehrt, daß in und mit der Natur lebende Menschen für die landschaftlichen Reize ihrer Umgebung kein Organ entwickeln. Der auf der Alm seine Kühe weidende Hirte hat — sehr zum Erstaunen des Wanderers — die umliegenden Berge nie bestiegen. Bei den Landleuten zweifelt PAUL CÉZANNE, ob sie überhaupt wissen, was eine Landschaft oder ein Baum ist: „...aber daß die Bäume grün sind, und daß dies Grün ein Baum ist, daß diese Erde rot ist, und daß dies rote Geröll Hügel sind, ich glaube wirklich, daß die meisten es nicht fühlen, daß sie es nicht wissen außerhalb ihres unbewußten Gefühls für das Nützliche“¹⁸. Das heißt, die fehlende Distanz zur Natur macht eine Unterscheidung zwischen Natur und Landschaft unmöglich. Erst der in die „freie Natur“ Gehende erfährt Natur als Landschaft. Auch von hier aus leuchtet ein, daß es Landschaft im eben erläuterten Sinn für die Griechen, wenigstens bis zum endgültigen Sieg der Poliskultur, nur bedingt gegeben haben kann. Was wir Landschaft nennen, war für sie offensichtlich nicht etwas von der Natur Gesondertes, sondern innerhalb der Natur ein einzelnes konkreter Erfabtes.

¹⁴ LEHMANN 188.

¹⁵ J. RITTER, Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, Schriften d. Ges. z. Förd. d. Westf. Wilhelms-Univ. Münster 54, Münster 1963, 18.

¹⁶ M. J. FRIEDLÄNDER, Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen, Den Haag 1947, 13. F. unterscheidet zwischen dem Land als Teil der Erdoberfläche, sozusagen dem „Ding an sich“, und der Landschaft als „Erscheinung“.

¹⁷ J. PONTEN, zitiert bei LEHMANN 183. — Noch deutlicher bringt diesen Sachverhalt AMIELS Satz: „Un paysage est un état d'âme“ zum Ausdruck (zitiert bei W. HENNING, Die Theorie der Landschaft bei Maurice Barrès, Diss. Tübingen 1970, 10 und L. SPITZER, Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word „Stimmung“, Baltimore 1963, 5). Ähnlich faßt H. LÜTZELER, Vom Wesen der Landschaftsmalerei, Stud. Gen. 3, 1950, 210—232 die Landschaftsmalerei als „Akt der Selbstfindung und Selbstformung des Menschen an der Landschaft“ (215).

¹⁸ Über die Kunst. Gespräche mit J. Gasquet, übers. v. E. Glaser, hrsg. v. W. Hess, Hamburg 1957, 20f. — Ähnliches berichtet auch PETRARCA über seine epochemachende Besteigung des Mont Ventoux im Jahre 1335; vgl. dazu RITTER 7ff.

Und noch ein letzter Faktor mag geeignet sein zu erklären, warum in der Dichtung der Griechen so wenig Landschaft anzutreffen ist.

Wiederholt hat man auf die Verwandtschaft zwischen griechischem Kunstempfinden und griechischer Landschaft hingewiesen¹⁹. Die überreich gegliederte Landschaft Griechenlands zeichnet ein Zug zur Isolierung, zur relativen Selbständigkeit der Teile aus. Übergänge gibt es selten: Die Berge heben sich scharf konturiert gegen Himmel und Meer ab, der Tag wird, fast ohne Dämmerung, zur Nacht. Das einzige verbindende Element ist das Meer: eine Folie, die die Einzelheiten um so plastischer hervortreten läßt. Schlagwörter wie „lauter Vordergrund ohne Ferne“²⁰ oder „Volk des Vordergrunds“²¹ sind in ihrer Einseitigkeit gefährlich, aber im Hinblick auf ein Land, in dem die Klarheit von Umrissen und Kontrasten nicht durch ein trübendes Medium wie die Luftperspektive verwischt wird, mögen sie berechtigt sein. Die nordische Landschaft dagegen wird eher malerisch empfunden: das Spiel von Licht und Schatten, die Übergangstöne von Zwielicht und Dämmerung, die dunstige Atmosphäre schaffen ein Fluidum, das den Menschen in Bann zieht und jenen Akkord zwischen Mensch und Natur hervorruft, den wir mit dem Wort „Stimmung“ meinen²².

Nun bedarf es im einzelnen keines Beweises, daß die Griechen eher „plastisch“ als „malerisch“ sahen. Das bedeutet nach dem programmatischen Satz M. J. FRIEDLÄNDERS: „Die Plastik isoliert, die Zeichnung gliedert, die Malerei verbindet, löst das Feste, verwischt die Grenzen“ (20) den Primat der Einzelheiten, der Pflanzen,

¹⁹ So schon K. WOERMANN, *Die Landschaft in der Kunst der alten Völker*, München 1876, 81ff; vgl. auch L. W. STRAUB, *Der Natursinn der alten Griechen*, Progr. Eberhard-Ludwig-Gymn., Stuttgart 1888/89 und H. ROSE, *Klassik als künstlerische Denkform des Abendlandes*, München 1937, 112ff.

²⁰ J. BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, hrsg. v. W. Kaegi, Bern o. J., 308, wo das Wort aber (im Unterschied zu späteren Zitierungen) auf die Minnedichtung des Mittelalters bezogen ist.

²¹ E. FRIEDEL, *Kulturgeschichte Griechenlands*, München 1949, 26.

²² Treffend hat M. HAUSMANN *südliche und nordische Landschaft (und Kunst) gegenübergestellt*: „Wie jeder Mensch seine eigene Seele hat, so auch jede Landschaft. Der griechischen Landschaft wohnt gleichsam das Verlangen inne, die Klarheit, die Sichtbarkeit, die Körperlichkeit ins Ewige und Gültige zu steigern. Ihr Geheimnis ist das reine Dasein, das Umgrenzte, das Herausgehobensein aus dem Ablauf der Zeit, das Apollinische. Wer die sonnenbeglänzte Landschaft Griechenlands einmal gesehen hat, muß auch die griechische Kunst begreifen. Die Landschaft des Nordens dagegen ist ein unaufföhrlich sich wandelndes Gewoge von Licht und Schatten. Nicht die Dauer, sondern der Wechsel macht ihr Y, ihr Geheimnis, aus, nicht die Umgrenztheit, sondern das Grenzenlose, nicht die Klarheit, sondern das Ungewisse, nicht das Sein, sondern das Werden und Vergehen, nicht die Zeitlosigkeit, sondern gerade das Eingetauchtsein in die strömende, ewig strömende Zeit“ (*Das Geheimnis einer Landschaft* — Worpswede, Berlin 1940, 16f).

Bäume, Berge, vor dem Zusammenhängenden, Koordinierten, also vor der Landschaft. Wenn das so ist, kommt der platonischen Wendung $\chi\omega\rho\acute{\iota}\alpha$ καὶ δένδρα, von der wir ausgingen, symptomatische Bedeutung zu. Platon wiederholt nur auf seine Weise, was bereits in der Ilias und auf frühen griechischen Vasen zum Ausdruck kommt: Es gibt zunächst nur eine Pluralität landschaftlicher Elemente, keine einheitlich erfaßte Landschaft.

Fehlende Raumperspektive, Zurückhaltung in der „Subjektivierung“ der natürlichen Umwelt und Primat des Einzelnen vor dem Ganzen sind, wie wir zusammenfassend feststellen können, drei wichtige Faktoren, die die Landschaft als Thema der griechischen Dichtung und der griechischen Kunst überhaupt auf einen Nebenrang verweisen. Diese für unsere Begriffe recht weitgehende Ausklammerung der Landschaft ist jedoch nicht, wie man früher vielfach annahm, auf künstlerisches Unvermögen oder gar auf Empfindungslosigkeit gegenüber den Schönheiten der Natur zurückzuführen. Vielmehr müssen wir sie mit LÜTZELER als einen „aktiven Vorgang“ verstehen. Wie die mittelalterliche und die florentinische Malerei für die Landschaft keinen oder nur wenig Raum hat — die eine, weil sie Gott, die andere, weil sie den Menschen als Maß aller Dinge verherrlichen will —, so auch die griechische Kunst. Sie stellt für LÜTZELER den Prototyp der „anthropologischen“ Ausklammerung der Natur dar (213 ff)²³. Ihr wichtigstes und über weite Strecken hin ausschließliches Thema war der Mensch.

Nach diesen Einschränkungen mag es verwundern, daß im Titel der vorliegenden Untersuchung von „Landschaft“ und nicht, was vielleicht nähergelegen hätte, von „Natur“ die Rede ist. Die Erklärung ist einfach. „Natur“ als der umfassendere Begriff hätte ins Uferlose geführt, denn jede Blume und jeder Baum, der Himmel und seine Gestirne gehören ebenso zur Natur wie etwa die Tages- und Jahreszeiten, aber sie machen für sich genommen noch keine Landschaft aus. Auch kann Landschaft auf den Primat des Sehvermögens nicht verzichten, Natur jedoch kann sich allein durch Töne oder Duft mitteilen. Vor die Alternative gestellt, zwischen „Natur“ als dem für unsere Zwecke stofflich zu weit gefaßten, wegen seiner Objektivität aber angemessenen Begriff oder „Landschaft“ als dem stofflich zutreffenden, wegen seiner subjektiven Tönung aber auf die griechische Dichtung nur bedingt anwendbaren Begriff zu wählen, entschieden

²³ Ähnlich wäre die indische Kunst Prototyp für die „ontologische“, die frühchristliche für die „eschatologische“ Ausklammerung der Natur. Jedenfalls ist Landschaft keineswegs ein „ewiges“ Thema künstlerischer Darstellung, was vor einer unreflektierten Anwendung des Begriffs auf die frühe Kunst warnen sollte; vgl. GRÜENTER 114f.

wir uns aus Gründen der inhaltlichen Begrenzung für die zweite Möglichkeit.

Man könnte zwar versucht sein, dem Dilemma dadurch entgegen zu wollen, daß man zwischen einem „anthropologischen“ und einem „wissenschaftlichen“ Landschaftsbegriff unterscheidet. Denn ohne Zweifel ist die Bestimmung der Landschaft, von der bislang die Rede war, nicht die einzig mögliche. Beim Bauern oder Strategen fiele sie utilitaristischer aus, beim Naturanbeter theologischer, beim Kulturverächter ethischer²⁴. Um dieser durch alle möglichen vorwissenschaftlichen Vorstellungen bedingten Unschärfe des Begriffs zu entgehen, arbeitet der Geograph heute gern mit dem Terminus „Geomer“, der die Landschaft als konkretes Objekt, als Summe der natürlichen Gegebenheiten eines bestimmten Raumes meint, nicht als „Bild“ mit einem gewissen Ausdruckswert in seiner Wirkung auf den Betrachter²⁵ — kurz: als Sache, nicht als Erlebnis. Aber diesen wissenschaftlichen, gleichsam gereinigten Begriff unserer Untersuchung zugrunde legen hieße doch wohl, Dichtung mit einem ihr wesensfremden Maßstab zu messen.

Andererseits hätten sich eine Anzahl verwandter Begriffe wie „Raum“, „Ort“, „Platz“ angeboten. Jedoch hätten sie für unsere Fragestellung auf landschaftliche Faktoren eingeschränkt werden müssen, was in der Formulierung des Themas zu neuen Schwierigkeiten geführt hätte. Trotzdem werden diese Begriffe bei der Einzelerörterung natürlich eine wichtige Rolle spielen: Raum als das umfassende Ganze, in dem sich ein Geschehen vollzieht; Ort als ein bestimmbarer Punkt in diesem Raum; Platz, gleichsam eine mittlere Größe zwischen Raum und Ort, als ein „eng umgrenztes Raumstück“, das einem Ding oder einer Bewegung zugewiesen ist²⁶. Gerade in der neueren Literaturwissenschaft ist der „Raum“ einer Dichtung zu einer grundlegenden Interpretationskategorie geworden²⁷. Damit ist natürlich nicht der sinnlich wahrnehmbare oder der mathematisch-

²⁴ R. BORCHARDT, *Gesammelte Werke, Prosa III*, Stuttgart 1960, 28f unterscheidet, freilich stark systematisierend, fünf menschliche Verhaltensweisen: die sinnlich empfindende und darstellende (Landschaft), die geologisch geognostische (Struktur), die naturwissenschaftlich aufnehmende (Kosmos), die geographische im strengen Sinn (die gewordene, werdende, durch den Menschen gewandelte Erde), die historische geographische (Länder- und Nationenkunde).

²⁵ H. CAROL, *Zur Diskussion um Landschaft und Geographie*, *Geogr. Helv.* 11, 1956, 111—133.

²⁶ Zur Abgrenzung der einzelnen Begriffe O. F. BOLLNOW, *Mensch und Raum*, Stuttgart 1963, 26ff, das Zitat 42.

²⁷ Hinzuweisen ist vor allem auf die Studien von Herman MEYER: *Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst*, in: *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*, Stuttgart 1963, 33—56; *Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst*, in: *Die Werkinterpretation*, hrsg. v. H. Enders, Darmstadt 1967, 253—293.

physikalische Raum gemeint, sondern der „ästhetische“²⁸, der wie Zeit, Figur, Erzählperspektive und Handlung ein poetisches Gestaltungselement darstellt²⁹. Nun sind zwar Raum und Landschaft, mit der wir uns beschäftigen, keineswegs identisch, denn Landschaft als konkreter, empirisch faßbarer Ort liegt dem Raum immer voraus³⁰. Da aber Raum erst als Bezugssystem zwischen mehreren Punkten konkret darstellbar wird, kann auch die Landschaft als ein solcher Ort, an dem sich Raum konkretisiert, für den Raum eines literarischen Kunstwerks bestimmend sein.

Für die griechische Dichtung gelten freilich jene Einschränkungen, die wir soeben machen mußten. Interpretationen wie die von R. ALEWYN zur Landschaft Eichendorffs, von R. GUARDINI zur Landschaft Hölderlins, von CH. WOLBRANDT zur Landschaft Stifters wären bei einem griechischen Dichter schlecht denkbar³¹.

Die hier angedeuteten Probleme, die sich für die griechischen Dichter beim Erfassen und Darstellen von Landschaft notwendig ergaben, sind bislang kaum berücksichtigt worden. Vor allem die älteren thematisch verwandten Untersuchungen beschäftigen sich fast ausschließlich mit dem „Naturgefühl“ der Griechen. Soweit diese Versuche noch ins 19. Jahrhundert gehören — besonders dicht folgen sie in den zwanzig Jahren zwischen 1865 und 1885 aufeinander³² —, gehen sie bewußt oder unbewußt auf Schillers 1795 erschienene Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ zurück³³. Ob

²⁸ Zur Unterscheidung E. CASSIRER, Philosophie der symbolischen Formen II, Nachdruck Darmstadt 1964, 104ff; ders., Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum, Beilageheft Zeitschrift f. Ästh. u. allg. Kunstwiss. 25, 1932, 21—63. Dabei ist anzumerken, daß C.s Kennzeichnung des „mythischen“ Raumes (Bezogenheit aller Punkte und Orte auf ein Sinnsystem, innerliches Verhältnis zwischen dem Wesen einer Sache und ihrer Lage) gerade auf die Eigenart des Raumes im literarischen Kunstwerk zutrifft.

²⁹ MEYER, Empirie 35f.

³⁰ Vgl. dazu etwa A. EINSTEIN im Vorwort zu M. JAMMER, Das Problem des Raumes, Darmstadt 1960, XII f.

³¹ R. ALEWYN, Eine Landschaft Eichendorffs, Euphorion 51, 1957, 42—60; R. GUARDINI, Form und Sinn der Landschaft in den Dichtungen Hölderlins, Tübingen/Stuttgart 1946; A. WOLBRANDT, Der Raum in der Dichtung A. Stifters, Zürcher Beitr. z. dt. Lit.- u. Geistesgesch. 29, 1967. Vgl. auch den Titel des Sammelbandes von Studien zur deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts und der Romantik von Andreas MÜLLER: „Landschaftserlebnis und Landschaftsbild“, Hechingen 1955.

³² Die wichtigsten: H. MOTZ, Über die Empfindung der Naturschönheit bei den Alten, Leipzig 1865; K. WOERMANN, Über den landschaftlichen Natursinn der Griechen und Römer, München 1871 (s. ferner Anm. 19); A. BIESE, Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen, Kiel 1882; ders., Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Römern, Kiel 1884. Weitere Titel in E. BERNERTS RE-Artikel „Naturgefühl“ (XVI 2, 1935, Sp. 1863) und in den Einleitungen von WOERMANN und BIESE.

³³ Vgl. A. LESKY, Thalatta. Der Weg der Griechen zum Meer, Wien 1947, 149f.

die Hauptgedanken dieser Schrift einfach übernommen, ob sie weiterentwickelt oder auch abgelehnt werden, jedenfalls bleibt für die beiden extremen Verhaltensweisen des Dichters zu seinem Gegenstand die von Schiller pointierte Alternative weithin gültig: Verwandtschaft von Mensch und Natur oder gegenseitige Entfremdung, Einheit von Natur und Geist (Objekt und Subjekt) oder deren Trennung — meistens als das „Klassische“ und das „Romantische“ gefaßt³⁴. Auch der Gedanke einer geschichtlichen Entwicklung von einem Pol zum andern hat sich mit großer Beharrlichkeit behauptet: die Griechen als die Repräsentanten der naiven Kunst schlechthin, die sentimentalische Kunst als Spätstufe der Kulturentwicklung. (Bei den Griechen selbst ist bereits eine „Veränderung in der Empfindungsweise“ festzustellen, wie sich für Schiller aus dem Vergleich des Euripides mit seinen Vorgängern ergibt.)

Daß beide Gesichtspunkte, die Stellung des Dichters (oder des Menschen allgemein) zur Natur und die Entwicklung von einem naiven Hinnehmen der Natur zu einer bewußten Auseinandersetzung mit ihr, für die einschlägigen Arbeiten des 19. Jahrhunderts konstitutiv sind, zeigen schon deren Titel. „Natarsinn“, „Naturgefühl“, „Empfindung der Naturschönheit“ sind stereotype Wendungen, mit denen man den Gegenstand der Untersuchung formuliert³⁵. Und selbst wenn einmal ein Titel neutral gefaßt ist, etwa bei A. REUTER: Die Landschaft bei Homer³⁶, geht es dem Autor nicht um die Darstellung von Landschaft oder Natur, sondern um ästhetische Urteile des Dichters über das Dargestellte, bei REUTER also um den „Schönheits-sinn“ Homers. Die Begegnung der Griechen mit der Natur hat sich nach diesen Darstellungen in mehreren Etappen vollzogen. So behandelt BIESE, der wichtigste Vertreter dieser Richtung, in den drei Kapiteln seines Buches über das Naturgefühl der Griechen das „naive“ Naturgefühl in der Mythologie und bei Homer, das „sympathetische“ in Lyrik und Drama, das „sentimental-idyllische“ des Hellenismus

³⁴ Einer der Kernsätze der Abhandlung lautet: „Sie (die Dichter) werden entweder Natur sein oder sie werden die verlorene suchen“ (Nationalausgabe XX 432, hier auch das folgende Zitat). — Herders Unterscheidung von Natur- und Kunstpoesie geht ebenfalls auf diesen Gegensatz zurück.

³⁵ Ähnlich steht es mit den Arbeiten, die sich um diese Zeit mit dem gleichen Thema in der deutschen Literatur befassen: „Über die Entstehung und Entwicklung des Gefühls für das Romantische in der Natur“, „Beiträge zur Geschichte des Naturgefühls“, „Zur Geschichte des Naturgefühls bei den Deutschen“ sind drei Beispiele aus einer langen Serie, die man nennen könnte. (Sie sind dem ausführlichen Überblick über die ältere Literatur bei F. KAMMERER, Zur Geschichte des Landschaftsgefühls im frühen 18. Jahrhundert, Berlin 1909 entnommen). — Für Frankreich ist auf die zweite Ausgabe von V. DE LAPRADE, Le sentiment de la nature avant le Christianisme, Paris 1866 hinzuweisen (über die Griechen 253—374).

³⁶ Progr. Cuxhaven 1911.

und der Kaiserzeit. Die Entwicklung des griechischen Naturgefühls versteht er als einen Prozeß, „der vom schlichten Vergleichen des Geistigen und Natürlichen zu der beides verschmelzenden Metapher, zur poetischen Beseelung und so zum ausgeführten Stimmungsbilde führt, in dem die Gemütsbewegung im Gegensatz oder im Einklang steht mit der Naturszene, bis endlich — im Hellenismus — das Landschaftliche, um seiner selbst willen geschildert, den Menschen bloß zum Figuranten in der Natur herabdrückt“ (22). BERNERT dagegen sieht den entscheidenden Fortschritt in der Befreiung von der religiösen Betrachtungsweise zum Genuß der Natur. In seinem RE-Artikel nimmt er eine vierfache Gliederung vor:

1. Homer: keine Reflexion über die Natur, sie wird nicht aufgesucht, sondern begegnet dem Menschen von sich aus;
2. 6. und 5. Jahrhundert: Die Verbundenheit mit der Natur bleibt, aber die Erhabenheit Homers wandelt sich zur Schönheit, das Lokal kann der Stimmung des Menschen angepaßt werden, der Mensch sich in der Natur wiederfinden;
3. Hellenismus: völlige Subjektivierung der Natur, nicht mehr Eindruck der Natur auf den Menschen, sondern Ausdruck der eigenen Gefühle in der Natur;
4. Ausgehendes Griechentum: Steigerung des Naturgefühls bis zur Grenze des Möglichen, jetzt erst ist reine Naturlyrik möglich.

Immer wird großer Wert gelegt auf die Zahl der Naturäußerungen in der einzelnen Epoche. Beispiele von „Naturbeseelung“ sind mit besonderer Aufmerksamkeit registriert, Fortschritte im Hinblick auf ein „sympathetisches“, also modernes Naturgefühl jeweils deutlich hervorgehoben.

Die Gefahren einer solchen entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungsweise machen sich bei fast allen genannten Darstellungen nachteilig bemerkbar. Die Verwendung eines aus der Biologie entlehnten Begriffs in einem geistesgeschichtlichen Zusammenhang führt oft dazu, das Voranschreiten des Geistes als eine Abfolge von Mechanismen zu verstehen, wo doch der Geist selbst die Fähigkeit hat, Normen zu setzen und zu revidieren. Leicht stellt sich jener verführerische Optimismus ein, der geschichtliche Entwicklung bedenkenlos mit Fortschritt gleichsetzt und schnell in ein rein quantifizierendes Verfahren ausartet³⁷. Ohne Zweifel ist die Zahl der Belege, die

³⁷ Ein besonders krasses Beispiel dafür liefert J. THOENE, *Ästhetik der Landschaft*, Mönchen-Gladbach 1924, 13: „Erheblich tiefer stand es (das Naturgefühl) aber wieder bei ihren Nachfolgern, den sonst doch so bedeutenden Griechen . . . und während früher eigentlich nur die Dichterin Sappho . . . Verständnis für die Landschaft gezeigt hatte, traten jetzt wenigstens die Dichter Theokrit und Meleager mit Naturschilderungen hervor.“

sich beibringen lassen, noch kein Beweis für ein stark oder schwach entwickeltes Naturgefühl; daß die Darstellung der Landschaft auch zu einer nichtssagenden Manier, um nicht zu sagen: Manie werden kann, bezeugt für das Altertum Horaz (Epist. II 3, 14 ff)³⁸. Der Hinweis auf Rousseau und sein die Konvention sprengendes Postulat von der Natur als dem Inbegriff von Reinheit und Unschuld dürfte genügen, um klarzustellen, daß eine Änderung in der Naturanschauung nicht immer eine Phase innerhalb einer geradlinig verlaufenden Entwicklung zu sein braucht, sondern bisweilen auch als Gegenschlag gegen das bis dahin Gültige zu verstehen ist.

Man müßte also den Entwicklungsbegriff wenigstens so weit fassen, daß sich auch rückläufige Prozesse, Brüche und Gegenschläge unter ihn subsumieren lassen. Nur so läßt sich die Gefahr eines spekulativen Konstruktivismus bannen, der fast alle bislang genannten Arbeiten erlegen sind. In dem Bestreben, das Einzelphänomen dem Gesamt der Entwicklung einzuordnen, tut man ihm Gewalt an und faßt nur die Seite ins Auge, die in das — meist bereits vorher konzipierte — Bild paßt. Dieses deduktive Verfahren, das auf eine sorgfältige Analyse verzichtet, degradiert die Einzelstelle zum Beleg. Aus dem Zusammenhang gelöst und oft gewaltsam umgebogen, leistet sie nur selten das, was sie leisten soll.

Auch übersieht eine schematische Handhabung des Entwicklungsgedankens die individuelle Dichterpersönlichkeit. Mögen ihr auch gerade bei den Griechen durch die traditionellen Gattungsgesetze gewisse Schranken gesetzt gewesen sein, so gilt doch auch vom griechischen Dichter, was von jedem Künstler gilt: daß sein Werk mehr als nur Ausdruck eines bestimmten Zeitgeschmacks ist, daß er die Menschen Neues sehen und Bekanntes mit anderen Augen sehen gelehrt hat. „Entwicklung“ wäre demnach eher als Ausgreifen nach immer neuen Richtungen, als Neuentdecken und Experimentieren zu verstehen denn als stete Steigerung und kontinuierliches Fortschreiten³⁹.

Ein zweiter grundsätzlicher Einwand gegen Arbeiten wie die von BIESE und BERNERT gilt dem unreflektierten Gebrauch von Begriffen wie „Erlebnis“, „Empfindung“, „Gefühl“, „Stimmung“ u. ä. Allein schon die Tatsache, daß es sich um typisch deutsche Wörter handelt, die in anderen Sprachen keine oder nur ungefähre Analogie haben,

³⁸ Vgl. ferner Lukian, de hist. conscr. 20 (allerdings in bezug auf eine bestimmte Richtung der Geschichtsschreibung): Weil man nicht weiß, was man schreiben soll, wendet man sich ἐπὶ τὰς τοιαύτας τῶν χωρίων καὶ ἀντρῶν ἐκφράσεις.

³⁹ So etwa auch W. CLEMEN, Shakespeares Monologe, Kleine Vandenhoeck-Reihe 198/9, Göttingen 1964, 14. Zur Kritik des Entwicklungsbegriffs in der älteren Literatur s. schon STRAUB in der o. Anm. 19 zitierten Arbeit.

müßte davor warnen, sie zur Grundlage einer kritischen Betrachtung griechischer Literatur zu machen⁴⁰. Von Jakob BURCKHARDT stammt der Satz, Briefschreiber seien für das Naturgefühl eine bessere Quelle als Dichter⁴¹. Wir haben keine derartigen Briefe von Griechen, und die Reisebeschreibungen, etwa die Herodots, die man ebenfalls als solche persönlichen Dokumente werten könnte, sprechen kaum von dem, was wir Landschaft nennen. In dieser Lage nun einfach das Erbe der Dichter als Ersatz für die fehlenden biographischen Zeugnisse zu nehmen wäre nur dann ein zulässiges Verfahren, wenn wir die Poesie als unmittelbaren Niederschlag von Erlebtem verstehen dürften. Das aber ist bei der Dichtung der Griechen noch weniger der Fall als bei anderer Dichtung. Das Ich des Dichters tritt in einem erheblichen Teil der griechischen Poesie ganz oder stark zurück, sie ist weitgehend — in einem tieferen Sinn — „namenlos“⁴². Und selbst beim Gedicht, nach allgemeiner Auffassung der subjektivsten poetischen Aussageform, wäre im Einzelfall zu prüfen, ob es überhaupt Ausdruck eines Erlebnisses sein will; ob es nicht vielmehr, wie G. BENN formuliert, statt Ausdruck des Ichs Frage nach dem Ich ist⁴³; wieweit es, etwa bei der Chorlyrik oder der Gelagepoesie, der „Rollendichtung“ zuzurechnen ist, wo der Dichter nicht als Individuum, sondern als Repräsentant, z. B. der Kultgemeinde, spricht. Die Zweifel verstärken sich, wenn etwa die poetischen Fassungen des

⁴⁰ Verwiesen sei auf die beiden Kapitel „Stimmung“ und „Maske“ bei W. KILLY, Elemente der Lyrik, München 1972, 114—128 und 129—153. Zum Wandel des künstlerischen Erlebnisbegriffs seit Dilthey CH. BÜHLER, Der Erlebnisbegriff in der modernen Kunstwissenschaft, in: Vom Geiste neuer Literaturforschung. Festschrift O. Walzel, Wildpark-Potsdam 1924, 195—209. Zur Bedeutung und Entwicklung des Stimmungsbegriffs aus der Musik B. ЛЕЧКЕ, Das Stimmungsbild. Musikmetaphorik und Naturgefühl in der dichterischen Prosaskizze 1421—1780, Palaestra 247, Göttingen 1967, 10ff.

⁴¹ Die Kultur der Renaissance in Italien 317. — Wieviel einfacher es ist, aufgrund von Reisebeschreibungen zu eindeutigen Ergebnissen zu kommen, zeigt die Dissertation von B. RICHTER, Die Entwicklung der Naturschilderung in den deutschen geographischen Reisebeschreibungen, Leipzig 1900, zumal wenn man wie R. das Hauptgewicht nicht auf die Wechselbeziehung zwischen Natur und Geist, nicht auf das Gefühl, sondern auf die Auffassung der Landschaft und die Technik ihrer Darstellung legt.

⁴² Grundlegend dazu W. KRANZ, Das Verhältnis des Schöpfers zu seinem Werk in der althellenischen Literatur, jetzt in: Studien zur antiken Literatur und ihrem Nachwirken, Heidelberg 1967, 7—26. Ferner H. MAHLER, Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars, Hypomnemata 3, Göttingen 1963 (etwa 52: „das Ich ist nicht privat, sondern repräsentativ“); U. KNOCHE, Erlebnis und dichterischer Ausdruck in der lateinischen Poesie, Gymn. 65, 1958, 146—165; E. ZINN, Erlebnis und Dichtung bei Horaz, in: Wege zu Horaz, Darmstadt 1972, 369—388, bes. 773ff.

⁴³ Probleme der Lyrik, Wiesbaden 1951, 14.

Daphnis- und Orpheusmythos als Kronzeugen für das „sympathetische“ Naturgefühl aufgeboten werden. Hier handelt es sich, wenigstens bei der expliziten Form der Anrufung der umgebenden Natur durch den Hirten oder Sänger, doch ganz offensichtlich um einen festen Topos für die magische Macht des Gesanges, so daß das Motiv literarisch und nicht psychologisch (als Ausdruck eines besonders innigen Naturverhältnisses) zu deuten ist⁴⁴. Erlebte und poetische Wirklichkeit sind nun einmal nicht identisch, das ästhetische Wahrnehmungsvermögen deckt sich nicht mit dem künstlerischen Formwillen⁴⁵.

Als Zusammenfassung der hier vorgetragenen Bedenken sei zitiert, was Jakob BURCKHARDT über die Entdeckung der landschaftlichen Schönheit schreibt (Die Kultur der Renaissance in Italien 308): „Diese Fähigkeit (Landschaft als etwas Schönes zu empfinden) ist immer das Resultat langer, komplizierter Kulturprozesse, und ihr Entstehen läßt sich schwer verfolgen, indem ein verhülltes Gefühl dieser Art lange vorhanden sein kann, ehe es sich in Dichtung und Malerei verraten und damit seiner selbst bewußt werden wird. Bei den Alten z. B. waren Kunst und Poesie mit dem ganzen Menschenleben gewissermaßen fertig, ehe sie an die landschaftliche Darstellung gingen, und diese blieb immer nur eine beschränkte Gattung, während doch von Homer an der starke Eindruck der Natur auf den Menschen aus zahllosen einzelnen Worten und Versen hervorleuchtet.“

In der älteren Fachliteratur sind derartige Zusammenhänge nicht reflektiert worden. Jedoch ändert sich seit der Jahrhundertwende der Stil der einschlägigen Arbeiten. Die bislang vorherrschenden Termini einer romantischen Poetik (Naturesinn, Empfindung, Echtheit des Gefühls, Inspiration, Spontaneität) treten zurück, der Gedanke einer Entwicklung des griechischen Naturgefühls wird nicht mehr mit der früheren Intensität verfolgt. Da aber kein neuer übergeordneter Gesichtspunkt an seine Stelle tritt, bieten die Arbeiten häufig nicht mehr als eine Materialsammlung mit mehr oder weniger ausführlichen Zwischentexten. Während sich F. T. PALGRAVE⁴⁶ in der Regel mit dem Zitieren der Texte begnügt, fügt H. R. FAIRCLOUGH⁴⁷ seiner reichhaltigen Materialsammlung verbindende Texte bei, die

⁴⁴ Vgl. dazu die Einleitungskapitel von E. U. GROSSE, *Sympathie der Natur. Geschichte eines Topos*, Freiburger Schriften z. roman. Phil. 14, München 1968.

⁴⁵ Zu welch unsinnigen Ergebnissen etwa die von den Entwicklungstheoretikern immer wieder angewandten Schlüsse ex silentio führen können, zeigt in besonderer Deutlichkeit die alte Theorie von der Farbblindheit Homers: Man nahm an, daß alles Wahrgenommene auch künstlerisch gestaltet werde, daß also alles nicht künstlerisch Gestaltete auch nicht wahrgenommen sei.

⁴⁶ *Landscape in Poetry from Homer to Tennyson*, London 1897.

⁴⁷ *Love of Nature among the Greeks and Romans*, London 1930.

jedoch recht allgemein gehalten sind und zur Erhellung der einzelnen Stelle nur wenig beitragen. Ebenso breitet G. SOUTAR⁴⁸ eine Fülle von Material (auch aus anderen Literaturen) aus, aber die wahllos hervorgehobenen Einzelheiten lassen keinen Plan erkennen⁴⁹. Die Arbeit von F. RATZEL⁵⁰ schließlich beschäftigt sich mit dem Schönen und Erhabenen in der Natur; sein Entwurf einer normativen Poetik der Naturschilderung zielt jedoch eher auf die Wissenschaft als auf die Kunst.

In der Fragestellung interessant, in den Ergebnissen fragwürdig ist der Aufsatz von A. PARRY, *Landscape in Greek Poetry*⁵¹. Der Verfasser, der sich im wesentlichen auf Ilias, Odyssee und den platonischen Phaidros beschränkt, geht von der These aus, daß alle Naturszenen der griechischen Literatur metaphorischen Wert haben⁵², ob nun das einzelne Naturphänomen Gleichnis für etwas Menschliches ist und die vorgegebene enge Verbindung zwischen Natur und Mensch eine Kontaktherstellung erübrigt, oder ob die Natur als Ganzes, vom Menschen getrennt und aus sich heraus versteh- und beschreibbar, zur Metapher wird für das, was dem Menschen fehlt (romantische Grundhaltung, Idylle als Fiktion einer Rückkehr ins Goldene Zeitalter). — Sicher beschreibt PARRY die Schlüsselstellung des Phaidros zwischen

⁴⁸ *Nature in Greek Poetry*, Oxford 1939.

⁴⁹ Der diffuse Eindruck wird dadurch noch verstärkt, daß das Material in einer Verwicklung chronologischer und systematischer Gesichtspunkte dargeboten ist. Die beiden ersten Kapitel behandeln Landschaft bei Homer und Landschaft nach Homer (wobei die Lyriker mit Ausnahme Pindars übergangen werden), die beiden letzten die alexandrinische Dichtung und die griechische Anthologie. Dazwischen gibt es Kapitel über landschaftliche Formationen (Berg, Fluß, Meer) und Einzelphänomene sowie über das Naturgefühl. — Die kleine Arbeit von H. NICOLSON, *Nature in Greek Poetry*, *Proc. Class. Ass.* 48, 1951, 7—21 streift die Landschaft nur als einen Bereich unter den vielen, die die Außenwelt des Menschen bestimmen. N. unterscheidet zwischen solchen Naturbereichen, die kaum die Aufmerksamkeit der Griechen auf sich lenkten (Meer, Berg, Wald, Blumen, Tiere), und solchen, die mit Interesse beobachtet wurden (Frühling, Hitze, Kälte, Schatten und Wasser, Nacht und Sterne, Licht und Luft). Wie sich im Lauf dieser Untersuchung zeigen wird, ist N.s zeitlich nicht differenzierende Zweiteilung insgesamt viel zu grob und auch im einzelnen anfechtbar. — Auch CH. P. SEGAL, *Nature and the World of Man in Greek Literature*, *Arion* 2, 1, 1963, 19—53 faßt „Natur“ im weitesten Sinn, versteht sie aber — dynamischer als N. — als Inbegriff der Kräfte und Elemente der nichtmenschlichen Welt. Ein weiterer Unterschied zu N. besteht darin, daß S. den Wandel in den Beziehungen zwischen Mensch und Natur von der Archaik bis zum Beginn der Bukolik thematisiert. — Die Dissertation von L. FIEDLER, *Quelle — Nacht — Mittag. Untersuchungen zu Naturbeschreibung und Naturgefühl in der antiken Dichtung*, München 1942 war mir nicht zugänglich.

⁵⁰ *Über Naturschilderung*, München/Berlin 1906.

⁵¹ *Yale Class. Stud.* 15, 1957, 3—29.

⁵² Vgl. auch CH. P. SEGAL in dem u. Anm. 65 genannten Ovidbuch 1f.

diesen beiden Positionen zutreffend. Ob man jedoch von hier aus die Odyssee als „romantische Komödie“ charakterisieren darf, in der die Natur gegen die Gesellschaft ausgespielt wird und die Aufgabe erhält, den Helden auf die Probe zu stellen, scheint mir zweifelhaft, da, was in erster Linie Märchen ist, im Sinne des modernen Bildungsromans verstanden wird.

Ergiebiger als die genannten Arbeiten allgemeinen Charakters sind einige Spezialuntersuchungen und einzelne Kapitel aus Abhandlungen mit umfassenderer Themenstellung, etwa K. REINHARDTS Ausführungen über die Landschaft in seinen Odysseestudien⁵³. Hinzuweisen ist ferner auf LESKYS Thalatta-Buch⁵⁴. LESKY geht auch auf Einzelprobleme ein und interpretiert ausgewählte Stellen, was in der älteren Literatur nur selten geschah. Auf einen wichtigen Topos der Landschaftsdarstellung, den *locus amoenus*, beschränkt sich die Dissertation von G. SCHÖNBECK⁵⁵, der den Hauptakzent aber auf die römische Dichtung legt. Von besonderer Bedeutung für unser Thema ist schließlich die Untersuchung von M. TREU, Von Homer zur Lyrik⁵⁶, auch wenn sie zeitlich enger begrenzt und das verfolgte Ziel spezieller ist. Auch TREU geht es um die Frage, was der Dichter von seiner Umwelt gesehen und wie er das Gesehene gestaltet hat, aber er verdeutlicht die unterschiedlichen dichterischen Sehweisen vorwiegend am einzelnen sprachlichen Ausdruck, nicht so sehr durch die Interpretation größerer Einheiten.

Aus den kritischen Anmerkungen zur älteren Fachliteratur dürften sich Fragestellung und Methode der vorliegenden Untersuchung im groben Umriß bereits abgezeichnet haben.

1. Es geht in ihr primär um die Darstellung von Landschaft oder landschaftlichen Elementen. Das heißt, es wird nach den gestalterischen Mitteln gefragt, mit denen an einer Einzelstelle, in einer Dichtung, schließlich auch im Gesamtoeuvre eines Dichters Landschaft poetisch realisiert worden ist. Demnach werden literarästhetische, nicht psychologische Kategorien für die Analysen bestimmend sein: Motivwahl, Komposition, Perspektive, besondere Gestaltungszüge, Repetition und Variation, Wortwahl u. ä., also für die Form- und Strukturanalyse wichtige Gesichtspunkte.

2. Die Einzelstelle soll nicht, aus dem Zusammenhang herausgelöst, als „Beleg“ dienen, sondern als Teil eines übergeordneten Ganzen verstanden werden. So stellt sich die Frage nach der Funktion der

⁵³ Die Abenteuer der Odyssee, in: Tradition und Geist, Göttingen 1960, 47—124.

⁵⁴ S. o. Anm. 33.

⁵⁵ Der *locus amoenus* von Homer bis Horaz, Diss. Heidelberg 1962.

⁵⁶ Zetemata 12, München 1955 (²1968).

betreffenden Stelle ganz von selbst. Da sich ferner die darstellerischen Mittel und die Funktion einer Stelle gegenseitig bedingen, werden sich nur bei Berücksichtigung beider Aspekte gesicherte Ergebnisse erzielen lassen. Die ständige Beachtung des literarischen Kontextes schafft zudem den Vorteil, daß sich die Darstellung nicht in der Aneinanderreihung isolierter Textstellen erschöpft.

Der Weg wird also in der Regel von der Einzelstelle zur Einzeldichtung (Gedicht, Drama usw.) führen und von hier aus gegebenenfalls zum Gesamtwerk eines Dichters. Da die Darstellung jedoch chronologisch vorgeht⁵⁷, was im Falle der griechischen Dichtung bis zum Beginn der hellenistischen Zeit bedeutet: nach literarischen Gattungen, erfährt der Horizont unserer Untersuchung noch eine zusätzliche Erweiterung. Die Frage, ob es Kriterien gibt, die von einer „epischen“, „lyrischen“ und „dramatischen“ Landschaft zu sprechen erlauben, wird bewußt gestellt, und zu ihrer besseren Beantwortung soll immer wieder die Methode des Vergleichs eingesetzt werden. Dabei verstehen wir die drei literarischen Hauptgattungen im Sinn der Goetheschen „Naturformen der Dichtung“⁵⁸, also als „gestalterische Grundhaltungen“⁵⁹ und somit als zeitlose Stilqualitäten, die geschichtlich realisierte Formen transzendieren. Damit nähern wir uns der Position E. STAIGERS, der die Beispiele für seine „Fundamentalpoetik“⁶⁰ weitgehend aus der griechischen Dichtung genommen hat. Um einerseits das Band zwischen Dichtung und menschlicher Natur nicht zu zerreißen, andererseits der Gefahr einer formalistischen Aufsplitterung in beliebig viele Genera zu entgehen, spricht STAIGER nicht vom Epos, sondern von „episch“, ebenso von „lyrisch“ und „dramatisch“, verwendet also die Gattungsnamen in ihrer adjektivischen Form zur Bezeichnung spezifischer Seinsweisen⁶¹. Es ist hier nicht der Ort, STAIGERS zum Teil heftig kritisierte Kon-

⁵⁷ Grundsätzlich wäre natürlich auch eine Anordnung des Materials nach inhaltlichen Gesichtspunkten, also nach den einzelnen Elementen der Landschaft, denkbar gewesen. Aber sie hätte, wenigstens bei allen über die reine Darstellungstechnik hinauszielenden Fragen, zu lästigen Wiederholungen geführt, da etwa die dichterische Darstellung des Gebirges kaum andere Rückschlüsse zuläßt als die des Meeres.

⁵⁸ Im Unterschied zu den „Dichtarten“ wie Epigramm, Ode, Fabel, Idylle (Noten und Abhandlungen zum Diwan, Hamburger Ausgabe II 187.) Ähnlich unterscheidet schon J. G. HERDER zwischen „historischen“ und „philosophischen“ Gattungen (Sämtliche Werke XV, Berlin 1888, 538). Vgl. ferner R. PFEIFFER, Gottheit und Individuum in der frühgriechischen Lyrik, Philol. 84, 1929, 137—152, jetzt in: Ausgewählte Schriften, München 1960, 42—54 (zur Genus-Frage 137f bzw. 42f).

⁵⁹ K. VIETOR, Die Geschichte literarischer Gattungen, in: Geist und Form, Bern 1952, 292—309, das Zitat 292.

⁶⁰ Grundbegriffe der Poetik, Zürich 1946 (©1963).

⁶¹ Dementsprechend versteht er seine Poetik auch als „einen Beitrag der Literaturwissenschaft an die philosophische Anthropologie“ (12).

zeption zu diskutieren⁶². Auch wenn man sich längst nicht jeder seiner Folgerungen anschließt, läßt sich nicht bestreiten, daß seine Ergebnisse in wichtigen Punkten mit Erkenntnissen übereinstimmen, die wir, um nur zwei Namen zu nennen, B. SNELL⁶³ und H. FRÄNKEL⁶⁴ verdanken. Auch ihre Bemühungen um die griechische Dichtung sind weitgehend anthropologisch orientiert und haben gezeigt, daß die Geschichte der griechischen Dichtung und damit die historische Abfolge der drei Hauptgenera ein geistesgeschichtlicher Prozeß ist, dessen Phasen nicht austauschbar sind. Das aber ist nur dann der Fall, wenn die Gattungen nicht im Sinne einer formalen Gattungs-poetik in das Belieben des einzelnen gestellte dichterische Gestaltungsweisen sind, sondern Grundeinstellungen des Menschen zu seiner Umwelt widerspiegeln. Das Besondere der griechischen Dichtung erweist sich also unter anderem darin, daß es bei ihr den Widerstreit zwischen historisch-phänomenologischer und philosophisch-anthropologischer Betrachtungsweise im Grund nicht gibt, so daß bei ihr die Erforschung der historischen Formen mit der Erfassung von Urformen zusammenfällt. Daher sind die Schwierigkeiten, die sich sonst aus der Vermischung variabler und konstanter Größen ergeben und zur Kontroverse um STAIGERS Buch erheblich beigetragen haben, bei der griechischen Dichtung bis ins vierte Jahrhundert hinein kaum vorhanden. Erst der Hellenismus bietet für den Forscher eine vergleichsweise moderne Situation.

Die starke Berücksichtigung von Gattungsfragen steht nicht im Widerspruch zu der oben skizzierten poetologischen Zielsetzung unserer Untersuchung, sondern ergänzt sie in sinnvoller Weise insofern, als sie zu einer stärkeren Beachtung der historischen Dimension zwingt. Der Entwicklungsgedanke und Begriffe wie Naturanschau-

⁶² Verwiesen sei auf P. SALM, *Drei Richtungen der Literaturwissenschaft* (Scherer-Walzel-Staiger), Tübingen 1970. Bezeichnend für die Kritik an Staiger scheint mir F. SENGLES Buch „Die literarische Formenlehre“, Stuttgart 1967 zu sein. Im Horizont geschichtlicher und gesellschaftlicher Veränderungen fordert S. eine Abkehr von der Dreizahl der konventionellen Poetik und plädiert für eine neue, auch literarische Zweckformen wie Brief, Rede Predigt, Essay einschließende Formenlehre. Dennoch greift er zuletzt auf das anthropologische Fundament zurück, wenn er für die Genera in einer modernen Literaturgeschichte und Literaturtheorie Begriffe wie „Stilebenen“, „Stilhaltungen“ oder — am liebsten — „Töne“ (beruhend auf der alten Affektenlehre) vorschlägt. — Als Vorläufer STAIGERS hinsichtlich einer anthropologisch eingestellten Literaturwissenschaft wären u. a. zu nennen R. HARTL, *Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen*, Wien 1924 (in enger Anlehnung an Kant) und E. ERMATINGER, *Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlin 1930. Vgl. ferner den o. Anm. 59 zitierten Aufsatz.

⁶³ *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg ³1955.

⁶⁴ *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München ²1962.

ung, Umweltserfahrung und -bewältigung (statt des überstrapazierten „Naturgefühls“) werden damit, wenn auch unter verändertem Aspekt, wieder in ihr Recht eingesetzt. Unterschiedliche Darstellungsweisen von Landschaft in den einzelnen Genera sind als Folge unterschiedlicher gattungsbedingter Darstellungsmöglichkeiten und als Ausdruck unterschiedlicher Verhaltensweisen der Griechen zur Welt zu verstehen. Landschaft in griechischer Dichtung kann daher funktional als Aktionshintergrund, Szenerie, Umweltkulisse, Ort oder auch Bestandteil der Handlung umschrieben werden, aber auch psychologisch als Empfindungsträger, als Ausdruck einer so oder so gearteten „Weltanschauung“. Der erste Aspekt hat bislang kaum Beachtung gefunden, und niemals sind beide zusammen berücksichtigt worden. Was in neuerer Zeit auf dem Gebiet der römischen Literatur, etwa zu Catull, Vergil und Ovid, geleistet worden ist⁶⁵, soll hier für die griechische Dichtung nachgeholt werden.

Abschließend sei noch ein Problemkreis zur Sprache gebracht, den der Leser unter dem Thema dieser Arbeit vielleicht erwarten könnte, der aber aus verschiedenen Gründen nicht oder nur nebenbei Berücksichtigung finden soll.

Es wäre reizvoll, die Analyse dichterischer Landschaftsdarstellungen mit entsprechenden Gestaltungselementen der Malerei, zum Teil auch der Reliefkunst der betreffenden Epoche zu vergleichen. So hat W. SCHADEWALDT⁶⁶ die Naturauffassung der Iliasgleichnisse mit der kretisch-mykenischen Formenwelt kontrastiert und die Nähe Homers zum spätgeometrischen Stil einleuchtend dargestellt, und andere Forscher haben weiteres Vergleichsmaterial beigebracht⁶⁷. Das

⁶⁵ Genannt seien: G. HÖLSKEN, *Beobachtungen zur Landschaftsgestaltung römischer Dichter*, Diss. Freiburg 1959; E. SCHÄFER, *Das Verhältnis von Erlebnis- und Kunstgestalt bei Catull*, *Herm. Einzelschr.* 18, 1966; H. REEKER, *Die Landschaft in der Aeneis*, Diss. Tübingen 1970, *Spudasmata* 27, Hildesheim 1971; A. M. BETTEN, *Naturbilder in Ovids Metamorphosen*, Diss. Erlangen 1968; CH. P. SEGAL, *Landscape in Ovid's Metamorphoses*, *Herm. Einzelschr.* 23, 1969.

⁶⁶ Die homerische Gleichniswelt und die kretisch-mykenische Kunst, in: *Homer*, 130—154.

⁶⁷ Besonders zu nennen sind R. HAMPE, *Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit*, *Die Gestalt* 22, Tübingen 1952; K. SCHEFOLD, *Archäologisches zum Stil Homers*, *Mus. Helv.* 12, 1955, 132—144; ders., *Frühgriechische Sagenbilder*, München 1964. — Der Versuch von F. WINTER, *Parallelerscheinungen in der griechischen Dichtkunst und bildenden Kunst*, *N. Jb. f. d. klass. Altertum* 12, 1909, 681—712, zwei Arten von Iliasgleichnissen (lebendige Naturbilder — formelhafte Wiederholungen) mit zwei Entwicklungsstufen der mykenischen und nachmykenischen Kunst zu parallelisieren, darf heute als erledigt gelten, da sich schon die Kriterien W.s für die Scheidung zweier Gleichnisarten als unhaltbar erwiesen haben. Die Gegenüberstellungen von späteren Werken der bildenden Kunst mit Werken der Lyrik und des Dramas bleiben bei W. viel zu allgemein und subjektiv, als daß man Nutzen aus

starke geistige Element, das an die Stelle eines schwerelosen Spiels der Kräfte die Ordnung einer vom Einzelding abstrahierten Gesetzmäßigkeit setzt; die Reduzierung auf das Wesentliche, die Rückführung des Vereinzelt-Individuellen auf das Allgemeingültige; eine Formensprache, die sich weitgehend mit Andeutungen begnügt (also nicht „ausmalt“) — alle diese Züge verbinden die geometrische Kunst mit der homerischen Gleichniskunst. Auch das Kompositionsprinzip der vereinzelt Erscheinung tritt hier wie dort besonders rein hervor. Da Linie und Umriß vor Licht und Schatten prävalieren und der Farbe nur untergeordnete Bedeutung zukommt, ist das Einzelne wohl scharf erfaßt, aber seine Stellung im Verband bleibt unbestimmt. Eine durchlaufende, das Einzelne verbindende Horizontlinie wird man bei geometrischen Darstellungen genauso vergeblich suchen wie eine kontinuierliche Landschaft in der Ilias.

Aber so verlockend derartige Gegenüberstellungen von Dichtung und Malerei sein könnten, das Vorhaben würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Eine ganze Reihe von diffizilen Einzeluntersuchungen wäre dafür erforderlich, zumal zahlreiche lokale Traditionen und Sonderentwicklungen in den einzelnen Kunstzentren des griechischen und außergriechischen Raumes zu berücksichtigen wären. Außerdem müßte man den Erfolg eines solchen Unternehmens von vornherein skeptisch beurteilen, da das Material, wenigstens bis in die hellenistische Zeit, recht dürftig ist. Die Landschaft war nun einmal durch Jahrhunderte hindurch kein nennenswertes Thema der griechischen Malerei. Auch war die Blüte der griechischen Plastik längst vorbei, als die Maler die Mittel für eine räumliche Bilddarstellung allmählich beherrschen lernten — eine Entwicklung, die erst zur Zeit Alexanders und seiner Nachfolger ihren Höhepunkt erreichte⁶⁸.

Für die griechische Landschaftsmalerei sind wir, wie bekannt, weitgehend auf Rückschlüsse angewiesen, da die Tafelmalerei so gut wie ganz verlorengegangen ist. Neben den griechischen Vasen und Reliefs geben uns vor allem die in Pompei und anderen Städten Italiens gefundenen Wandmalereien wertvollen Aufschluß. Jedoch wird die Frage, wieweit solche Rückschlüsse und überhaupt die Annahme einer durchgängigen Landschaftsmalerei (besonders auch des monumentalen Stils) bei den Griechen gerechtfertigt sind, von der

ihnen ziehen könnte. Pindar und die Olympiaskulpturen, die Elektra des Sophokles und die Parthenonskulpturen, die Elektra des Euripides und die Athenastatue aus der pergamenischen Bibliothek mögen eine „Gleichartigkeit der künstlerischen Ausdrucksweisen“ (689) zeigen. Aber gerade die methodischen Schwierigkeiten beim Vergleich von Werken verschiedener Kunstgattungen erfordern eingehende Analysen, ohne die derartige Parallelisierungen unverbindlich bleiben.

⁶⁸ Dazu E. PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, 3 Bde, München 1923, I 3.

Wissenschaft immer noch kontrovers beantwortet. Vor allem bei den römischen Gemälden ist Vorsicht am Platze. K. SCHEFOLD⁶⁹ hat darauf hingewiesen, daß es unter ihnen nur wenige getreue Kopien gibt und daß ihre Komposition in weit geringerem Maße, als man bisher annahm, auf griechische Vorbilder zurückgeht; und wenn das der Fall ist, dann führen diese Vorbilder lediglich in hellenistische Zeit. Zudem gewinnt die Landschaft in der römischen Kunst eine völlig neue Bedeutung. Wie etwa die Odysseelandschaften des Esquilin⁷⁰ zeigen, ist hier der Raum den Figuren übergeordnet. Erst jetzt wird er auch als solcher empfunden: Das Ganze ist von einem hochgelegenen Blickpunkt aus als eine Reihe von Landschaftsprospekten vorgeführt. Licht und Farbe herrschen über Form und Linie; die Verteilung von Licht und Schatten schafft eine atmosphärische Perspektive, die den Vordergrund plastisch hervortreten und die Kontraste nach hinten abnehmen läßt. Dieser Sinn für malerische Valeurs, der die Dinge zur Einheit bindet, geht den Griechen weitgehend ab. Von Landschaftsmalerei als einer eigenen Gattung, die Licht, Farbe und räumliche Tiefe in gleicher Weise berücksichtigt, läßt sich genau genommen erst vom letzten vorchristlichen Jahrhundert an sprechen⁷¹.

Und was die Vasenmalerei betrifft, so ist bei ihr der akzessorische Charakter der „Landschaft“ hinlänglich bekannt. Grundsätzlich wird man wohl Landschaftsdarstellungen „unkeramisch“ nennen müssen, wenigstens sofern sie eine räumliche Illusion hervorrufen wollen. Denn eine solche Darstellung würde die Fläche, die sie ja gerade verziern soll, zumindest tendenziell aufheben⁷².

Meistens genügt dem griechischen Vasenmaler eine Abbeviatur der Wirklichkeit: eine Säule deutet den Innenraum an, ein Baum den Außenraum, Delphine das Meer. Das heißt, die landschaftlichen Effekte haben, abgesehen von ihrer ornamentalen oder formalen Funktion (Baum als die Bildfläche gliedernde Achse, Zweige zur Füllung der leeren Stellen), symbolische Bedeutung⁷³. Natürlich gibt es auch Ausnahmen, etwa Darstellungen der Troilosszene auf jüngeren

⁶⁹ Vorbilder römischer Landschaftsmalerei, Mitt. Dt. Arch. Inst., Athen. Abt. 71, 1956, 211—231.

⁷⁰ Eine ausführliche Würdigung bei H. G. BEYEN, Die Pompeianische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil II/1, Den Haag 1960, 260 ff.

⁷¹ Vgl. CH. M. DAWSON, Romano-Campanian Landscape Mythological Painting, Yale Class. Stud. 9, 1944.

⁷² Vgl. PFUHL I 385 ff zu dem räumlichen und landschaftlichen Elementen im rotfigurigen Stil.

⁷³ Daneben können sie auch als Requisit dienen, etwa der Baum in einer Badeszene zum Aufhängen von Kleidern und Ölfäschchen. Ähnlich steht es mit der Andeutung einer Höhle bei Pan- und Nymphendarstellungen.

korinthischen Gefäßen mit Festungstor und Mauern, Brunnen und Baum⁷⁴ oder die schwarzfigurige Vase des Museo Gregoriano in Rom (II 49), die einen auf einem Lager von Zweigen und Blättern ausgestreckten Leichnam in einem Hain von Platanen und Tannen zeigt. Bei fast allen Beispielen dieser Art vermutet man jedoch fremden Einfluß, besonders aus Ionien — die Ionier scheinen malerischer veranlagt gewesen zu sein als die Festlandgriechen —, aber auch von Sizilien, von wo ja auch für die griechische Landschaftsdichtung (Theokrit) wichtige Impulse ausgegangen sind⁷⁵. So zeichnet sich auf einer ionischen „Erfindung“, den Augenschalen, der Umschwung, der in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts als Folge ionischer Kultureinflüsse in Attika zu verzeichnen ist, am deutlichsten ab. Auf ihnen sind in lebendiger Anschaulichkeit Gärten und Haine, Fels und Wasser dargestellt⁷⁶. Auch für die lykischen Steinreliefs des fünften Jahrhunderts ist der landschaftliche Hintergrund charakteristisch, während das Relief sonst die Landschaft eher meidet. Auf ein solches Relief beruft sich denn auch BEYEN, der gegen die allgemeine Annahme an dem Bestehen einer entwickelten Landschaftskunst der Griechen seit dem Ende des fünften Jahrhunderts festhält. In der Tat zeichnet sich dieses Grabrelief⁷⁷ durch eine auffallend malerisch empfundene Raumdarstellung aus, aber es ist eben in Tlos, also auf kleinasiatischem Boden, gefunden worden.

Irgendeine Kontinuität in der Darstellung landschaftlicher Elemente auf griechischen Vasen läßt sich nicht feststellen. So überrascht vor allem der Rückschritt in der landschaftlichen Darstellung beim Übergang vom schwarz- zum rotfigurigen Stil. Während im Schwarzfigurigen Bäume und Felsen noch ein gewisses eigenes Interesse beanspruchen, verlieren sie ihre Eigenwertigkeit im Rotfigurigen, das das landschaftliche Element nach Möglichkeit ganz ausklammert. Mit Schwierigkeiten bei der neuen Ausspartechnik läßt sich dieser Vorgang sicher nicht hinreichend erklären⁷⁸. Denn es ist nicht einzu- sehen, wieso die neugewonnenen Möglichkeiten, die bei der Darstellung des menschlichen Körpers energisch wahrgenommen werden, nicht auch zu einer differenzierteren Darstellung der Landschaft hätten

⁷⁴ Mitt. Dt. Arch. Inst., Athen. Abt. 30, 1905, Tafel 18.

⁷⁵ Zum ionischen Einfluß: M. HEINEMANN, *Landschaftliche Elemente in der griechischen Kunst bis Polygnot*, Diss. Bonn 1910. Auf die Bedeutung Unteritaliens macht besonders aufmerksam R. PAGENSTECHER, *Über das landschaftliche Relief bei den Griechen*, SB Heidelberg. Akad. Wiss., phil.-hist. Kl. 10, 1919, 1. Abh.

⁷⁶ HEINEMANN über die schwarzfigurigen Vasen (Zusammenfassung 181 f.).

⁷⁷ Eine belagerte Stadt auf einem Hügel, unten rechts drei Angreifer (Abb. BEYEN II 110).

⁷⁸ So PFUHL I 385f: der dunkle Hintergrund habe die Landschaft verschluckt.

führen können. Aber das war offensichtlich gar nicht beabsichtigt. Wenn trotzdem auf rotfigurigen Vasen auch Felsen häufiger abgebildet werden, ist das nicht etwa auf eine Zunahme des Naturgefühls zurückzuführen — die Darstellungen bleiben formelhaft und undifferenziert —, sondern auf die für diesen Stil kennzeichnende Funktionalisierung des landschaftlichen Elements, wie sie A. PFITZNER⁷⁹ dargelegt hat. Es steht jetzt im Dienste der Figurendarstellung, der „Bildklärung“ (Umgrenzung, Gliederung, Verknüpfung, Konzentration) und des „Bewegungsausdrucks“ (etwa als unbewegtes Gegenüber).

Fast noch befremdlicher als die Dezimierung des Landschaftlichen im rotfigurigen Stil ist die Tatsache, daß ausgerechnet im Jahrhundert Theokrits die Landschaft noch weniger als sonst ein Thema der darstellenden Kunst gewesen zu sein scheint (DAWSON 28). BEYEN spricht sogar von einem Zurücktreten der Landschaft während des ganzen Hellenismus bis zur Wiederbelebung und Steigerung im zweiten pompeianischen Stil.

Schon diese wenigen Bemerkungen dürften die Schwierigkeit einer synchronen Betrachtung von Poesie und Malerei gezeigt haben. Wohl manifestiert sich in der Geschichte der griechischen Kunst ein zunehmendes Interesse an der landschaftlichen Umwelt, wohl werden die Lokalangaben allmählich reichlicher und erscheinen nicht mehr als isolierte Symbole, sondern dienen jetzt auch zur Erklärung der dargestellten Szene. Der leere Hintergrund, vor dem die Figuren parataktisch auf gleicher Höhe angeordnet sind, wird durch die begrenzte Fläche abgelöst, und nicht selten läßt die Darstellung den Willen zu perspektivischer Wirkung erkennen⁸⁰. Aber solange die griechischen Künstler auch am Raumproblem, nach LÜTZELER dem „formalen Urthema der Landschaftsmalerei“, gearbeitet haben, gelöst haben sie es nicht. Positiv formuliert: In der Landschaftsmalerei der Griechen bietet sich das gleiche Bild wie in der Dichtung. Es gibt eine ganze Anzahl landschaftlicher Elemente, meistens mit einer bestimmten Funktion versehen, aber nur sehr wenig geschlossene Landschafts-

⁷⁹ Die Funktion des landschaftlichen Elements in der streng rotfigurigen griechischen Vasenmalerei, Diss. Rostock 1937.

⁸⁰ Besonders deutlich illustriert diesen Fortschritt in der Tiefenkomposition der Telephosfries. Die plane Komposition ist aufgegeben zugunsten einer deutlichen Unterscheidung von Vorder- und Hintergrund, etwa bei der relativ gut erhaltenen Platte vom Bau der Arche für Auge. Der Luftraum über den Figuren, die Vertiefung des Grundes durch eine Felspartie, die Anordnung der Figuren um den Hohlraum der Barke, die zahlreichen Überschneidungen, dazu das kleinere Format und die geringere Plastizität der Hintergrundfiguren zeugen von einem neuen Raumgefühl. Aber wieder handelt es sich nicht um ein Werk des griechischen Mutterlandes.

bilder, in denen die Landschaft ihre dienende Rolle aufgibt. Dahinter steht eine geistige Grundhaltung, die es zu verstehen gilt und deren Wandel im Laufe der Jahrhunderte anhand von Einzelanalysen landschaftlicher Darstellungen verfolgt werden soll⁸¹.

⁸¹ Als weiterer in dieser Untersuchung ausgeklammerter Problembereich sind die Theorien der antiken Rhetorik über die Darstellung von Örtlichkeiten (ἔκφρασις τόπου, τοπογραφία u. ä.) zu nennen. Das argumentum a loco ist ein alter Topos der Gerichtsrede, aber erst in der frühen Kaiserzeit wurde daraus, wahrscheinlich in Anknüpfung an die beschreibende Dichtung vor allem der Alexandriner, eine eigene Gattung, die seither regelmäßig in den rhetorischen Progymnasmata anzutreffen ist; vgl. E. NORDEN, *Die antike Kunstprosa*, Leipzig 1898, Nachdruck Darmstadt 1958, I 285f; E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München ⁵1965, 200f; H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1960, § 810ff; ders., *Elemente der literarischen Rhetorik*, München ³1967, § 365. 369. So finden sich bei Hermogenes, Progymn. 10 und Theon, Progymn. 11 (p. 118ff Spengel) fast übereinstimmende Definitionen der Ekphrasis. Beide zählen unter ihren Gegenständen neben Personen, Sachen, Zeiten usw. auch Orte (τόποι) auf und betrachten die ἐνάργεια als eigentlichen Zweck der Ekphrasis, für deren Stil in der Regel das ἀνθηρόν πλάσμα empfohlen wird. Auch Quintilian (III 7, 27) nennt die Örtlichkeiten unter den rhetorischen Gegenständen, aber im Zusammenhang mit der epideiktischen Rede: Ein Ort kann wegen seiner Schönheit oder Fruchtbarkeit gelobt werden. Schon aus zeitlichen Gründen kommen diese praktischen und theoretischen Hinweise der Rhetoren für die griechische Dichtung kaum in Betracht; lediglich in einigen Epigrammen der Anthologia Palatina, vor allem in solchen der Spätzeit, sind Einflüsse der Rhetorik greifbar. Darüber hinaus wird zu prüfen sein, ob der auch in der Fachliteratur zu unserem Thema bisweilen verwendete Begriff der Ekphrasis bei Landschaftsdarstellungen griechischer Dichter überhaupt berechtigt ist. Auch die erst später in Mode gekommene Ut-pictura-poesis-Doktrin (vgl. Horaz, Epist. II 3, 361; Tacitus, Dial. 20 spricht von einem nitore et cultu descriptionum invitatus et corruptus), ist auf die Schilderung von Örtlichkeiten in der griechischen Dichtung nicht anwendbar; als deren hervorstechendes Merkmal wird sich gerade das Nicht-malerische erweisen.

EPOS

Ilias

Während sich der Terminus „Odysseelandschaften“ längst eingebürgert hat, und zwar nicht nur in der Kunstgeschichte, hat unseres Wissens noch niemand von einer „Iliaslandschaft“ gesprochen. Das ist leicht verständlich, denn wenn der Iliasdichter auch vereinzelte Angaben über Meer und Berge, über Bäume, Flüsse oder durch ein besonderes Kennzeichen hervorgehobene geographische Punkte macht, so stellt er doch den Hauptort des Geschehens niemals im Zusammenhang dar. Wie es in der Gegend zwischen den Mauern Troias und dem Schiffslager der Griechen aussieht, das sich auszumalen bleibt weitgehend der Phantasie des Hörers oder Lesers überlassen. Auch die Gleichnisse vermögen in dieser Hinsicht nur sehr begrenzten Ersatz zu leisten, denn zum einen haben sie es nicht mit dem Schauplatz des epischen Geschehens zu tun, zum andern gibt es in ihnen wohl viel Natur, aber nur wenig Landschaft im strengen Sinn. Dieses von vornherein zu konstatierende Defizit ist nun aber nicht eine Eigentümlichkeit nur der Ilias, vielmehr scheint es für die heroische Dichtung überhaupt charakteristisch zu sein. Auch das Gilgameschepos, das Gudrun- und Nibelungenlied, das Rolandslied und der Beowulf kommen im allgemeinen ohne Landschaft aus, und ähnlich scheint es in der russischen, türkischen und serbischen Volksepik zu sein. C. M. BOWRA¹ vermutet als Grund dafür die soziologischen Gegebenheiten dieser Dichtung. Sie blühte in einer Gesellschaft, die nicht in Städten lebte, der das Land, fern jeder romantischen Bewertung, eine zu große Selbstverständlichkeit war, als daß man die Natur zum Gegenstand der Dichtung hätte machen können. BOWRA weist aber auch

¹ Heroic Poetry, London 1961, 132ff (deutsche Ausgabe Stuttgart 1964, 144ff). In ähnlichem Sinn äußert sich auch CURTIUS 206ff: Zwar kenne auch die Ilias schon die „epische Markierung der Landschaft“, aber im allgemeinen genüge dem Epos die summarische Bezeichnung der Lokalität; nur der höfische Versroman Frankreichs (seit 1150) gehe über „die primitiven landschaftlichen Bedürfnisse des Heldenepos“ hinaus (207). — P. VIVANTE, *The Homeric Imagination*, Bloomington/London 1970, 16 sieht in dieser punktuellen Landschaftsdarstellung der Ilias das räumliche Analogon zur ebenfalls punktuellen Zeitauffassung des Iliasdichters (die einzelnen Landmarken entsprechen dem Wechsel von Tag und Nacht). Erst retrospektiv stellt sich der Eindruck eines räumlichen und zeitlichen Ganzen ein.

darauf hin, daß die Natur nicht völlig aus dieser Kunst verbannt ist, eine landschaftliche Szenerie vielmehr dann geschildert wird, wenn sie in der Erzählung eine spezielle Funktion zu erfüllen hat. Das gilt, wie wir sehen werden, auch für die Ilias, die ja niemals den Eindruck erweckt, als agierten ihre Figuren im leeren Raum. Die Mauern Troias, die Ebene mit Skamandros und Simoeis, das Idagebirge und das Meer sind für den Iliasdichter ebenso Realitäten wie Waffen und Streitwagen der Krieger, wie Schiffe und Zelte der Griechen. Nur fügt er sie an keiner Stelle zu einem in sich geschlossenen Bild zusammen, sondern beläßt ihnen — mehr als typischen Formen der Natur denn als besonderen Kennzeichen einer bestimmten Gegend — ihre Selbständigkeit.

Der Schild des Achilleus

Wenn wir mit der Betrachtung der landschaftlichen Elemente in der Ilias bei der berühmten Schildbeschreibung des 18. Buches einsetzen, geschieht das, um die Phänomene, um die es uns geht, zunächst einmal in einem leicht überschaubaren Bereich aufzusuchen und uns dabei einen ersten Eindruck von homerischer Landschaftsdarstellung zu verschaffen. Die Schildbeschreibung soll uns also als Modell dienen, an dem wichtige Merkmale homerischer Darstellungsweise in Erscheinung treten. Freilich könnte man einwenden, daß die ausgewählte Partie für ein solches Modell ungeeignet sei, weil sie eine literarische Sonderform innerhalb des Gesamtepos darstelle und als „Beschreibung“ eines Werkes der bildenden Kunst nur bedingt literarisch zu werten sei. Jedoch ist dieser Einwand kaum stichhaltig, nachdem der alte Streit, ob die Schildbeschreibung nach einem realen Vorbild gestaltet oder der dichterischen Phantasie entsprungen ist, zugunsten einer mittleren Lösung entschieden werden konnte. Für Form und Szenenanordnung, auch für einzelne Elemente der Erzählung hat die bildende Kunst Anregungen gegeben, der Schild als sinnvolles Ganzes jedoch gehört dem Iliasdichter². Selbst wenn ihm

² So bereits W. HELBIG, Das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert, Leipzig 1887, 395 ff. Von grundsätzlicher Bedeutung ist W. SCHADEWALDTS Interpretation, die die Schildbeschreibung als Wortkunstwerk würdigt, ohne das archäologische Material zu vernachlässigen (Der Schild des Achilleus, in: Homer, 352—374). — Wer wie P. VON DER MÜHLL im Anschluß an Zenodot (vgl. jedoch schon Aristarchs Widerspruch) in der Schildbeschreibung nach wie vor ein ursprüngliches Sondergedicht sehen möchte, muß zumindest einräumen, daß der Dichter, wer immer darunter zu verstehen ist, seine Beschreibung für diesen besonderen Augenblick im Iliasgeschehen vorzüglich „zurechtgemacht“ hat (Ilias 281).

ein wirklicher Schild vorgeschwebt haben sollte, ist ihm die Transsubstantiation ins Wort vollkommen gelungen³. Auch ist der Abstand zu den beiden anderen literarischen Ebenen der Ilias, dem epischen Bericht einerseits, den Gleichnissen andererseits, keineswegs so groß, wie man aufgrund des besonderen Themas und der geschlossenen Kompositionsform vermuten könnte. Aus dem inhaltlichen Material des Achilleusschildes lassen sich ohne Schwierigkeiten epische Szenen (Belagerung einer Stadt, Überfall aus dem Hinterhalt)⁴ und vor allem Gleichnisse (von Löwen überfallene Herde, Landbauszenen) im Stile der Ilias bilden, auch wenn die Schildbeschreibung insgesamt keinen heroischen Charakter hat, sondern offenbar als komplementäres Gegenbild zur Welt der Ilias verstanden werden soll⁵. Auch in dieser Hinsicht rückt also die Schildbeschreibung in die Nähe der Gleichnisse, die ja ebenfalls Distanz zur epischen Erzählung schaffen und

³ Auf den ganz anderen Darstellungscharakter der Eikones Philostrats, der nun tatsächlich weitgehend Bildbeschreibungen liefert, hat A. LESKY, *Herm.* 75, 1940, 38—53 aufmerksam gemacht. Aufschlußreich ist vor allem die zwischen Homer und Philostrat vermittelnde Zwischenstellung von Theokrits Thyrsisgedicht. Die ausführliche Beschreibung eines hölzernen Gefäßes (Eid. 1, 27—56) zeigt zwar die homerische Umsetzung des Bildes in Bewegung und Erzählung, aber der Dichter ist sich jetzt der Spannung zwischen dem frei ausgreifenden Wort und der Gebundenheit des Bildes bewußt, wie die wiederholten Rückgriffe auf die einheitliche Beschreibung beweisen. — Von einer ganz anderen Seite versucht J. TH. KAKRIDIS, *Wien. Stud.* 76, 1963, 7—26 die homerische Schildbeschreibung als Wortkunstwerk herauszustellen. Die ersten Versuche, „das Koexistierende des bildlichen Kunstwerks in das Sukzessive des poetischen Wortes umzugestalten“ (9), findet er, aus der neugriechischen Dichtung rückschließend, in den Ekphraseisen volkstümlicher Epik. In der Tat weisen sie eine ganze Zahl vom Achilleusschild her bekannter Bildmotive und Tendenzen auf: die Wiederholung des Ausdrucks, besonders am Versanfang, und die dadurch gewonnene „Kapiteleinteilung“, das mangelnde Interesse des Dichters an technischen Einzelheiten, der volkstümliche Charakter der dargestellten Szenen im Unterschied zu den heroischen oder apotropäischen Gestalten wirklicher Schilde (auch des pseudohesiodischen „Schild des Herakles“). Auch wenn man sich K.s Schlußfolgerung, Homer habe sich im Bewußtsein der volkstümlichen Herkunft der Ekphrasis auf das Leben der einfachen Leute beschränkt, nicht wird anschließen können, erhärten die von ihm beigebrachten Parallelen doch den poetischen Charakter der homerischen Schildbeschreibung.

⁴ Krieg und Frieden, Recht und Rechtsverletzung (Chrysesepisode, Pandarosschuß, Achills Weigerung, Hektors Leichnam herauszugeben) sind auch Grundsituationen des epischen Geschehens, ob sie nun in aller Breite ausgeführt sind oder, wie etwa die bukolischen Visionen des Friedens Z 25, Λ 105f, O 547, Φ 37f, nur schlagartig aufleuchten.

⁵ Unter diesem Blickwinkel betrachtet vor allem W. MARG den Schild des Achilleus (Homer über die Dichtung, *Orbis antiquus* 11, Münster 1957, 25ff). In wesentlichen Punkten berührt er sich eng mit K. REINHARDTS Auffassung (Der Schild des Achilleus, in: *Freundesgabe für Ernst Robert Curtius*, Bern 1956, 67—78, jetzt in: *Ilias*, 401—411).

eine Brücke von den heroischen Ereignissen der Vergangenheit zum bürgerlichen Alltag des Hörers schlagen.

Gewiß ist die Formulierung Lessings: „Mit wenig Gemälden machte Homer sein Schild zu einem Inbegriffe von allem, was in der Welt vorgeht“, zu weit gefaßt, denn wichtige Bereiche altgriechischen Lebens wie Schifffahrt, Wettkampf, Handwerk und Kult fehlen⁶. Trotzdem dürfte Lessing die Intention des Dichters grundsätzlich richtig erkannt haben, nämlich in reich bewegten Szenen — von „Gemälden“ sollte man besser nicht sprechen — Grundformen menschlichen Lebens darzustellen (MARG 30: „Naturformen des Lebens“). Zwischen dem Himmel samt seinen Erscheinungen, dem erhöhten Zentrum des Schildes, und dem Okeanos am äußersten Schildrand breitet sich in mehreren Gürteln eine bunte Folge von Bildern aus, die, meist in antithetischer Fügung, von Stadt- und Landleben, Krieg und Frieden, Arbeit und Feier, Landbau und Viehzucht berichten. Wie viele Gürtel anzunehmen und wie die einzelnen Szenen auf ihnen anzuordnen sind, läßt sich bei der Gleichgültigkeit des Dichters gerade in diesem Punkt nicht eindeutig entscheiden. Thematisch zu Gruppen zusammen schließen sich natürlich die beiden Städte, dann Brachland, Hofgut und Weinberg (zugleich Darstellung der ländlichen Tätigkeiten in Frühling, Sommer und Herbst), schließlich Rinderherde und Schafweide; den krönenden Abschluß bilden, je durch ein Gleichnis besonders ausgestaltet, Tanzplatz und Reigen der Jungen und Mädchen⁷.

⁶ Über die Gründe gibt es im Einzelfall verschiedene Meinungen (vgl. etwa MARG 29f, REINHARDT, Ilias 409), jedoch dürften sie im Poetischen, nicht im Historischen zu suchen sein. — Der Satz von Lessing steht im Laokoon, Kap. 18 Anm. e (Lessings Werke, Berlin 1957, II 364 Anm. 1).

⁷ Diese Einteilung wird auch durch die bei jeder Themengruppe variierte Einleitungsformel nahegelegt: ἔπειθε bei der innersten Zone, ποίησε bei den beiden Städten, dreimaliges ἐτίθει bei den Landbauszenen, zweimaliges ποίησε bei den Herden, ποικίλλε, das anschaulichste der Verben, bei der besonders liebevoll ausgestalteten Tanzszene, ἐτίθει bei der Randzone. Ob man nun Landbau und Viehzucht zu einer Einheit zusammenfaßt, wozu SCHADEWALDT, Homer 366f zu neigen scheint, oder ob man sich die beiden Herden lieber in einem Gürtel für sich angeordnet denkt, bleibt sich letzten Endes gleich. Auf keinen Fall jedoch sollte man sie mit der folgenden Tanzszene verbinden, wie es AMEIS/HENTZE in ihrem Kommentar z. St. (Neudruck Amsterdam 1965) und T. B. L. WEBSTER, Von Mykene bis Homer, München/Wien 1960, 283 vorschlagen. Dagegen spricht neben der besonderen Hervorhebung der Schlußszene auch ihr mehr städtisches als ländliches Milieu. Die πέντε . . . πτόχες Σ 481 (vgl. auch Υ 269ff) lassen sich zwar gut als fünf konzentrisch übereinandergelegte Schichten mit nach oben abnehmendem Durchmesser verstehen, so daß die Schichtränder als Gürtel erscheinen. Aber die Anwendung dieser technischen Angabe auf die eigentliche Schildbeschreibung ist keineswegs zwingend, da diese ihrer Eigen-gesetzlichkeit folgt. Nach Abzug der eindeutig festgelegten ersten und letzten Zone

Wenn nun auch das Tun des Menschen im Mittelpunkt der Darstellung steht, so wird doch zu Beginn jeder Szene, unmittelbar nach oder (selten) vor dem einleitenden Verb, der Ort genannt, an dem die jeweilige Szene spielt⁸. Freilich erscheinen diese Orte nur in Abbeviatur. Nähere Angaben in Form von Beiwörtern oder Appositionen fehlen zwar selten, aber sie sind recht allgemein gehalten. Entweder bezeichnen sie die Schönheit des Dargestellten: Städte, Weinberg und Waldtal bekommen das Epitheton *καλός*, die belagerte Stadt ist *ἐπὶ ῥαῖος* (512), das Daidalosgleichnis weist auf die Vollkommenheit des Tanzplatzes, oder sie heben den Nutzaspekt hervor: das lockere Brachland, der fette Boden, das Feld mit der hochstehenden Frucht, der traubenschwere Weinberg. Merkwürdigerweise dienen die Angaben so gut wie nie zur räumlichen Determinierung. Nur einmal spricht der Dichter vom „breiten“ und kurz darauf vom „tiefen“ Brachland (542/547, s. u.), zu *νομόν* trägt er im folgenden Vers *μέγαν* nach (587f). Über die Lage der Städte, über die räumliche Ausdehnung von Kornfeld und Weinberg verlautet nichts, Größenangaben und Aussagen, die der Anschaulichkeit dienen könnten, fehlen bei den bis jetzt genannten landschaftlichen Elementen des Achilleusschildes so gut wie ganz.

Wenn die Bilder auf dem Schild trotzdem auch eine landschaftliche Vorstellung vermitteln, dann deswegen, weil fast immer im Verlauf der dargestellten Szene noch ein bestimmter Punkt oder eine Linie anvisiert wird in Form eines knappen, nun aber im Gegensatz zu den bisherigen allgemeinen Angaben sehr bestimmten landschaftlichen Details. Und zwar wird es meistens an jener Stelle eingeführt, an der die Bewegung einer Szene ihren „kritischen“ Punkt erreicht hat und durch eine Art Gegenbewegung abgelöst wird oder zur Ruhe kommt. So folgt auf die allgemeine Angabe „auf dem Markt“ zu Beginn der Gerichtsszene das präzisierende Detail „auf behauenen Steinen“: Auf ihnen sitzen die Alten, in deren Hände die Entscheidung im Rechtsstreit gelegt ist. Das Bild der belagerten Stadt — zunächst ist die Mauer genannt, auf der sich Frauen und Kinder postieren —

(Schildmitte und -rand) bleiben für HELBIG 401 und AMEIS/HENTZE nur drei Gürtel, auf denen sie alle Szenen unterbringen müssen. Das aber ist ohne Gewaltigkeiten nicht möglich.

⁸ Die einzige Ausnahme bildet *ἀγέλην ποίησε* 573, wo die Ortsangabe wohl mit Rücksicht auf das später folgende reiche lokale Detail (576) ausgespart ist. — Nach *δύω πόλεις* 490, *νειόν* 541, *τέμενος* 550, *ἀλωήν* 561 und *νομόν* 587 möchte ich auch *χορόν* 590 lokal verstehen, also als Tanzplatz, nicht als Reigen (auch 603 kann *χορόν* durchaus räumlich aufgefaßt werden). So auch — mit anderer Begründung — MARG 42 Anm. 50, der auf Θ 260 verweist, gegen SCHADEWALDT, Homer Anm. zu S. 367, der sich auf WILAMOWITZ und SCHWEITZER beruft. Weitere Literatur zur Frage bei H. HERTER, Gnom. 16, 1940, 410 Anm. 1 und 3.

wird im folgenden erweitert durch den Fluß mit der Tränke, wo der Hinterhalt gelegt wird und wo auch der Kampf zwischen Belagerten und Belagerern stattfindet (ποταμοῖο παρ' ὄχθας 533 nimmt ἐν ποταμῷ 521 wieder auf). Mit besonderer Deutlichkeit zeigen die beiden Landbauszenen diese Präzisierung. Von den vier Prädikaten, die der Dichter dem Brachland gleich zu Beginn der Schilderung verleiht, ist nur eine räumlichen Charakters, und auch sie bleibt allgemein (εὐρεῖαν 542). Dann aber gewinnt das Bild durch die zweimalige Nennung des τέλσον (ἀρούρης 544, νεῖοιο 547) schärfere Konturen, die vorher noch unbestimmte Bewegung der Pflüger (ἐνθα καὶ ἐνθα 543) wird zwischen den beiden Grenzlinien des Ackers polarisiert. An der zuerst genannten Marke steht der Mann, der den Pflügern einen Becher mit Wein reicht: eine Unterbrechung der sonst gleichmäßig ablaufenden Bewegung. Ähnlich sind die Verhältnisse in der anschließenden Szene. Auch hier wird nach der nur eine allgemeine Vorstellung vermittelnden Einleitung ein scharfer, diesmal vertikaler Akzent gesetzt, auch hier ist genau der Punkt markiert, an dem die Bewegung innehält und der Anstrengung die Erquickung folgt: „Unter einer Eiche“ wird das Mahl zubereitet (558). Selbst die kürzeste Schildepisode, die weidende Schafherde, folgt diesem Prinzip. Die zunächst genannte „Weide“ wird im folgenden durch ihre Lage näher bestimmt (ἐν καλῇ βήσση 588) und durch Ställe, Hütten und Pferche konturiert⁹.

Eine Ausnahme machen im „Erdbereich“ des Schildes, also abgesehen von Mittelkreis und Rand, die keinerlei Gliederung aufweisen, nur Weinberg und Tanzplatz¹⁰. Der Weinberg, der auch als „Kunstlandschaft“ eine Sonderstellung einnimmt (s. u.), wird in seinem Aussehen in drei Versen eingehend beschrieben, eine Präzisierung wäre kaum noch möglich gewesen. Der Tanzplatz, ohnehin nur sehr bedingt als Landschaft anzusprechen, spielt in der ganz in Bewegung aufge-

⁹ Meistens treten die ergänzenden landschaftlichen Merkmale also in jenen Augenblicken hinzu, in denen „das Leben selbst gipfelt“ (REINHARDT, Ilias 404). R. zählt auf: „im dargereichten Labetrunk für die Pflüger“, „im Mahl für die Schnitter“, „in der Darreichung des Szepters für die richtenden Geronten“, „im Zusammenprall der beiden Heere“. Dem entsprechen in der genannten Reihenfolge die Lokalangaben Rand des Ackers, Eiche, behauene Steine, Tränke am Fluß. — Weinlese und Reigen scheiden in diesem Zusammenhang aus; einmal ist zu viel Landschaft, einmal überhaupt keine vorhanden.

¹⁰ Bei der Rinderherde folgen die Lokalangaben im dritten und vierten Vers der Darstellung, und zwar in verhältnismäßig reicher Form, was eine allgemeine Angabe im Stil der übrigen Szenen entbehrlich erscheinen lassen mochte. Auch hier ist die Lokalangabe mit dem Höhepunkt des szenischen Bewegungsablaufs verbunden: Am Fluß werden die Rinder (Bewegung: ἐπεσεύοντο νομόνδε 575) von den Löwen (Gegenbewegung) überfallen.

lösten Reigenszene¹¹ lediglich eine untergeordnete Rolle. Zudem bleibt die räumliche Beziehung zwischen den einzelnen Gruppen der Tänzer, Zuschauer und Gaukler unbestimmt, der Sänger singt *μετά σφιν* (604), die beiden Gaukler wirbeln *κατ' αὐτούς . . . κατὰ μέσσοις* (605f). Das heißt, die Reigenszene läßt so gut wie keine räumliche Komposition erkennen. Am besten stellt man sie sich wohl als friesartig fortlaufendes Band vor, das von den weiter innen liegenden bildartig komponierten Gürteln überleitet zur offenbar völlig ungegliederten Randzone.

Eine in sich ruhende Landschaft gibt es also auf dem ganzen Schild nicht, nur lokale Fixpunkte, die der Einzelszene ihren Ort zuweisen und ihr einen gewissen räumlichen Halt geben. Das entspricht dem Primat von Handlung und Bewegung in fast allen Szenen. Wie man immer wieder betont hat, „beschreibt“ der Dichter des Schildes nicht, sondern „erzählt“, öfters in ganzen Szenenfolgen und so, als wäre das Dargestellte lebendig¹² (deshalb ist auch „Szene“ als Bezeichnung für die Schildeinheiten treffender als „Bild“, bei dem sich die Vorstellung des Statischen nie ganz vermeiden läßt). Insgesamt sind zeitliche Kategorien für die Darstellungen auf dem Schild wichtiger als räumliche, haben temporale Konjunktionen und Adverbien (*ὄτε, ὅποτε, ἔπειτα, τάχα, αὐτίκα, ὥκα, αἴψα*)¹³ bei der Gliederung des Geschehens Vorrang vor den lokalen, die im allgemeinen auch recht unbestimmt sind (am häufigsten *ἐν τοῖσι, ἐν μέσσοισι* o. ä.: 494. 507. 556. 569. 604—606, *ἀμφίς* von den die Hauptszene flankierenden Gruppen: 502). Nur selten finden sich Angaben, die die Stellung der Figuren oder Figurengruppen im Bildfeld kennzeichnen. Wenn die garbenaufnehmenden Kinder „dahinter“ (*ὄπισθεν* 554: hinter den Garbenbindern)¹⁴ und die das Mahl vorbereitenden *κῆρυκες* „abseits“ (*ἀπάνευθεν* 558) angeordnet werden, ist damit ausnahmsweise eine Tiefendimension angedeutet, die es vielleicht — mit allen Vorbehalten — erlaubt, von einer perspektivischen Wirkung zu sprechen.

¹¹ MARG 29 spricht sogar von einer „seligen Bewegung um ihrer selbst willen“ — deshalb auch im Gleichnis „der Töpfer, der seine Scheibe erprobt, nicht gebraucht“.

¹² Fernhalten sollte man die aus der vorderasiatischen Kunst bekannte magische Gleichsetzung von Bild und Wirklichkeit. Gerade die wenigen Spuren eines Illusionismus, die sich in der Schildbeschreibung finden (die beiden Vergleiche 539 und 548f), machen den Abstand zur Wirklichkeit bewußt. Homer spricht also keineswegs „vom Bild wie die Vorderasiaten oder die Ägypter“, für die „das Bild die volle Wirklichkeit des Abgebildeten“ hat (so H. SCHRABE, *Götter und Menschen Homers*, Stuttgart 1952, 80 = *Gymn.* 57, 1950, 43).

¹³ Auch auf Iterativformen wie *δόςκεν* und *στρέψασκον*, überhaupt die häufige Verwendung des iterativen Imperfekts wäre in diesem Zusammenhang hinzuweisen.

¹⁴ Ähnlich 548 der „dahinter“ (*ὄπισθεν*), d. h. hinter den Pflüchern, sich dunkel färbende (gepflügte) Boden, also ein durchaus realistischer Einzelzug.

Ähnliches gilt von dem „tiefen“ Brachland (νειοιο βαθείης τέλσον 547)¹⁵, an dessen vorderer Begrenzung man sich den Mann mit dem Becher denken mag, während sich die Pflüger im Hintergrund verlieren oder aus ihm hervortreten¹⁶.

Nun handelt es sich bei den beiden zuletzt genannten Szenen (Pflüger und Getreideernte) um Darstellungen, die im Unterschied zur vorhergehenden Szenenfolge (belagerte Stadt und Überfall am Fluß) keine fortlaufende einsträngige Handlung wiedergeben, sondern mehrere gleichzeitige Tätigkeiten. Den Erzählstil von Belagerung und Überfall prägen temporale Konjunktionen und Adverbien (bes. ab 520), während dem Lokalen weniger Bedeutung beigemessen wird; in den beiden Landbauszenen dagegen fehlen temporale Bezüge so gut wie ganz (nur ὅποτε . . . ἔπειτ' 544f), während die räumliche Vorstellung unverhältnismäßig stark ausgebildet ist. Dieses reziproke Verhältnis zeitlicher und räumlicher Vorstellungen ist in Zusammenhang zu sehen mit dem unterschiedlichen Bewegungsrhythmus der Schildszenen. Gerade in jenen Partien, in denen das landschaftliche Element eine etwas größere Rolle spielt, tritt eine gewisse Beruhigung ein, wenn auch nur in dem Sinn, daß die geradlinig vorwärtsdrängende Erzählbewegung abgelöst wird durch eine eher pendelartige, durch landschaftliche Fixpunkte begrenzte Bewegung. So emsig das Treiben auf Acker und Feld und im Weinberg ist, es vollzieht sich in deutlich wahrnehmbaren Grenzen. Die Gänge der Pflüger sind eingespannt zwischen die beiden τέλσα des Ackers (544/547), die Rinderherde ist auf ihrem Weg vom Stall (ἀπό κόπρου) zur Weide (βομόνδε 575) dargestellt, also wohl in Bewegung, aber in ihrem Aktionsradius beschränkt durch die Angabe von Ausgangspunkt und Ziel, das in einem zusätzlichen Vers (576) genauer bestimmt wird. Am reichsten sind die lokalen Angaben beim Weinberg, diesem Prunkstück der Schildbeschreibung, das nicht umsonst den stärksten räumlichen Eindruck hinterläßt, aber auch nur verhältnismäßig kleinräumige Bewegungen vorführt. „Querdurch“ (διαμπερές) ist er mit Pfählen aus Silber bestanden, „auf beiden Seiten“ (ἀμφί) befindet sich ein Graben, „ringsum“ (περί) läuft ein Zaun, ein einziger Weg führt den Weinberg hinauf (ἔπ' αὐτήν), und auf ihm sind die Figuren offenbar angeordnet. Die auf so engem Raum auffallend zahlreichen landschaftlichen Elemente sind also genau einander zugeordnet. Das ist in der ganzen Schildbeschreibung ohne Parallele und dürfte seine Erklärung darin finden, daß der Weinberg, von Menschenhand ange-

¹⁵ Anders ist τέμενος βαθυλήιον 550 zu verstehen, wo βαθύς die hochstehende Frucht meint, also die vertikale, nicht die horizontale Ersteckung angibt.

¹⁶ So auch AMEIS/HENTZE z. St.

legt, selbst ein Kunstwerk im Kunstwerk darstellt. Auf den Kunstcharakter weisen auch die an dieser Stelle gehäuft auftretenden Materialbezeichnungen: Gold, Silber, Blaufluß und Zinn, dazu die „dunklen“ Trauben — mehr Material wird auf dem ganzen Schild nicht verwendet¹⁷.

Aber nicht nur in einem Mehr oder Weniger an Landschaft, auch in den hervorgehobenen landschaftlichen Qualitäten unterscheiden sich die Schildszenen, wie die Parallelfassung eines landschaftlichen Themas mit besonderer Deutlichkeit zeigt — nicht nur Antithesen, auch Wiederholungen und Variationen sind wichtige Kompositionsprinzipien der Schildbeschreibung¹⁸.

Zweimal wird auf dem Schild ein Überfall am Fluß geschildert. Zunächst überfallen die belagerten Städter aus dem Hinterhalt die Herden der Belagerer, die von Hirten an die Flußtränke geführt werden; in einer späteren Szene sind es zwei Löwen, die sich über eine Rinderherde auf dem Weg zum Weideplatz am Fluß hermachen. Beide Male dient zur Darstellung des Flusses ein ganzer Vers (521 und 576), einmal ist von der Tränke die Rede, das andere Mal vom Rauschen des Flusses und vom schwankenden Schilf. Im ersten Fall erklärt die Lokalangabe, warum gerade dieser Ort für das Unternehmen ausgewählt wurde: Beim Tränken der Tiere sind die Chancen für den geplanten Überfall besonders günstig (vgl. auch 520), und dieser Sachbezug rechtfertigt eine relativ ausführliche Ortsangabe selbst in einer dramatisch sich zuspitzenden Situation.

An der zweiten Stelle liegt eine solche sachliche Notwendigkeit nicht vor. Zwar schafft der Vers, eine bukolische Idylle in nuce¹⁹, einen scharfen Kontrast zum Überfall der Raubtiere und läßt den abrupten Wechsel (σμερδολέω 579 betont am Versanfang) noch spürbarer werden²⁰, aber Flußrauschen und schwankendes Schilf stehen

¹⁷ Eine Parallele bietet in gewissen Grenzen die Tanzszene. Jedoch ist, entsprechend ihrer Stellung als lichtem Höhepunkt, wo selbst die Arbeit in ihrer spielerischen Variante (Weinlese) keinen Platz mehr hat, die Materialauswahl auf Gold und Silber beschränkt (598) und immer wieder die Schönheit betont (592. 597. 603).

¹⁸ Auf solche Querverbindungen hat vor allem J. L. MYRES, *Who were the Greeks*, Sather Class. Lect. 6, 1930, 518ff hingewiesen. Jedoch führte ihn der Wunsch, alles in ein System zu bringen, zu gewaltsamen Erklärungen, die sich aus dem Text nicht rechtfertigen lassen (s. vor allem das Schema 519). So ist u. a. nicht einzusehen, warum die Landbauszenen unterschiedliches Gewicht haben sollen oder der Tanz in der ersten Szene (Stadt im Frieden) ein „center piece“ analog dem Tanz der Schlußszene sein soll.

¹⁹ Auch durch seine Gliederung in zwei gleichgebaute Halbverse (anaphorisches παρά, dazu jeweils Substantiv und Adjektiv <Partizip> in chiasmischer Stellung) und durch seine lautliche Gestalt (fast ständiger Wechsel von a und o) fällt der Vers auf.

²⁰ Ein ähnlicher, nur nicht so pointiert gestalteter Kontrast auch in der Parallelszene: Die belagerte Stadt heißt ἐπήρατος (512).

mit der Rinderherde in keiner unmittelbaren Beziehung. Auch das Waldtal, in dem die Schafweide liegt (588), wäre sachlich entbehrlich (MARG 27: Hier gibt es „so etwas wie ein Verlieren in der Landschaft“), und erst recht enthält der Weinberg eine ganze Zahl solcher „Überschußmotive“. In der zweiten Hälfte der Schildbeschreibung läßt die Behandlung der Landschaft also eine größere Freiheit erkennen. Gewiß erinnern auch jetzt noch Ställe, Hirten und Hütten (577/589) an die Gegenwart des Menschen, hat sich das Landschaftliche noch nicht von der Tätigkeit des Menschen gelöst²¹. Aber man hat den Eindruck, als ob der Aspekt sich geändert hätte. Beim Brachland waren es vier Zusätze (541f), die alle zur Hervorhebung der Fruchtbarkeit des Bodens dienten (ähnlich τέμενος βοθυλήιον 550). Und die Eiche setzt wohl vom Bildnerischen her einen vertikalen Akzent in die flächige Landschaft; trotzdem ist sie mehr als ein pittoreskes Ornament: In ihrem Schatten läßt sich gut arbeiten. Nun sind natürlich auch Weinberg und Weide „Nutzlandschaften“, aber stärker als bisher ist die ästhetische Wirkung herausgearbeitet. Die ἄλωή ist καλή (562, durch anschließendes χρυσεῖη noch verstärkt), ἐν καλῇ βήσση liegt die Schafweide (588), und auch der rauschende Fluß mit dem Schilfufer ist wohl unter diesem Aspekt zu sehen (wobei freilich angemerkt werden muß, daß καλός bei Homer kein ausschließlich ästhetischer Begriff ist, sondern gerade in Verbindung mit Sachen auch die Funktionsgerechtheit bedeutet)²².

Dieser „lieblichere“ Charakter der Landschaft in den späteren Partien der Schildbeschreibung hängt natürlich mit den in ihnen dargestellten Lebensbereichen zusammen. Wie zunächst der Krieg durch die Arbeit abgelöst wurde, so wandelt sich jetzt die Arbeit ihrerseits immer mehr zum Spiel: Die Weinlese ist mehr Lustbarkeit als Anstrengung, in den letzten beiden Szenen ist von Arbeit überhaupt nicht mehr die Rede. Zwar bleibt REINHARDTS Feststellung, daß alles Tragische vom Schild verbannt sei und er nur das gehobene „schöne“ Leben zum Thema habe²³, bestehen; aber das schließt eine Entwicklung vom Ernst (Gerichtsszene, Kampf) zum Spiel (Weinberg, Tanz), von dunkleren Erzählönen nicht aus. (So gewinnen etwa die Materialbezeichnungen erst von der Weinbergsszene an

²¹ REINHARDT, Ilias 402.

²² So werden bei Homer viel häufiger als Menschen Dinge, besonders Produkte menschlicher τέχνη (in der Ilias vor allem Waffen, in der Odyssee Gewänder) „schön“ genannt, dagegen nie Abstrakta, während umgekehrt ἀγαθός nie von Gegenständen gesagt wird. καλός heißt zugleich also auch „werthhaft, trefflich, gut, qualitativ“ (H. SAUTER, Die Beschreibungen Homers und ihre dichterische Funktion, Diss. Tübingen 1953, 19); vgl. auch SCHRADE 260ff, der vom „Gemäßen“ spricht.

²³ Ilias 401ff, vgl. auch MARG 30f.

größere Bedeutung und gestalten die Szene „bunter“.) Der Charakter der Landschaft richtet sich also nicht nur nach den sachlichen Erfordernissen, er ist auch dem Ethos der jeweiligen menschlichen Tätigkeit angepaßt. In den mehr zuständlich gehaltenen Schlußpartien der Schildbeschreibung finden sich darüber hinaus einige nicht unbedingt notwendige Angaben, die nicht wie in den Stadt- und Landschaftsszenen den Nutzaspekt, sondern die Schönheit der Landschaft hervorheben.

Statt einer Zusammenfassung der am Modell der Schildbeschreibung gewonnenen Resultate stehe ein Vergleich mit dem pseudo-hesiodischen „Schild des Herakles“. Wenn dessen Dichter tatsächlich in allem beispielhaft zeigt, wie es Homer gerade nicht gemacht hat²⁴, so muß sich das eigentümliche Wesen der homerischen Schildbeschreibung auf dem Hintergrund der Negativfolie Pseudohesiods mit besonderer Schärfe abheben.

Im allgemeinen hat der Dichter des Heraklesschildes die Landschaft so gut wie ganz ausgespart²⁵. Sieht man von der Hafenszene (207—215), die uns zum Vergleich dienen soll, und den Homer nachgebildeten Gleichnissen 374 ff. 421 f. 437 ff ab, begnügt er sich an den unumgänglichen Stellen mit der Nennung des Lokals und fügt höchstens noch ein Beiwort hinzu (z. B. 270. 288. 296, also gerade in den in Auseinandersetzung mit Homer gestalteten Partien). Eine Ausnahme macht lediglich das Hafengebilde, das, eingeschoben zwischen Szenen mythologischen Inhalts, wohl als ästhetischer Kontrast²⁶ gedacht ist, denn thematisch hat es weder mit dem Vorhergehenden (Ares, Athene, Apollon) noch mit dem Folgenden (Perseusgeschichte) etwas zu tun.

²⁴ REINHARDT, Ilias 408; ähnlich auch SCHADEWALDT, Homer 363.

²⁵ Getreidefeld und Weingarten sind eher beiläufig im Innern oder am Ende des Verses eingeführt (288. 296), während der Ackerboden, der unter den Pflug genommen wird, in der allgemeinen Formulierung $\chi\theta\acute{o}\nu\alpha \delta\iota\acute{\alpha}\nu$ (287) überhaupt keine Konturen annimmt. — Das ganz homerisch (N 137 ff) anmutende Gleichnis 374 ff besitzt nicht die Stimmigkeit von Iliagleichnissen. Seine vertikale Bewegung harmonisiert nicht mit der horizontalen des epischen Geschehens, die Passivität der Bäume paßt nicht zu der Angriffslust der beiden Krieger. So geschickt die Homerimitation sein mag, der Sitz des Gleichnisses im epischen Geschehen ist wenig überzeugend.

²⁶ C. F. Russo in der Einleitung zu seiner kommentierten Ausgabe des Heraklesschildes (Bibl. stud. sup. 9, Florenz 1950, 29) wertet die Szene als „un cedimento di senso estetico“; ähnlich H. L. LORIMER, Journ. Hell. Stud. 49, 1929, 149, der von einer „note of freshness and reality“ spricht. Anders F. STUDNICZKA, Serta Hartel., Wien 1896, 72 ff: Der Hafen ist derjenige von Seriphos, wohin der von den Gorgonen verfolgte Perseus flieht, der Angler Perseus' Pflegevater Diktys (deshalb der Angler mit Netz: $\delta\iota\kappa\tau\upsilon\omicron\nu$ durch $\acute{\alpha}\mu\phi\iota\beta\lambda\eta\sigma\tau\upsilon\omicron\nu$ ersetzt). Die Trennung der beiden Szenen beruht auf einem Irrtum des Dichters, der die Vorlage — nach S. ein wirklicher Schild — nicht recht verstanden hat. — So plausibel dieser Deutungsversuch, mit dem auch

Die Darstellung des Hafens²⁷, mit der der jüngere Dichter sein Vorbild, in dem die maritime Welt bekanntlich nicht vertreten ist, offensichtlich überbieten will, erfolgt in drei Einzelbildern: Hafen — Delphinjagd — Angler²⁸. Schon die Angaben über die Szenerie weichen von den Gepflogenheiten Homers ab. Mit zwei Beiwörtern (ἑύορμος und κυκλοτερής), zwei Genitivattributen (θαλάσσης und κασσιτέριοι, jeweils mit Epitheton) und einem vergleichenden Zusatz (κλυζομένῳ ἵκελος) fällt die Szenerie ungleich reichhaltiger aus, als es auf dem Schild des Achilleus je der Fall war. Vor allem κυκλοτερής verdient Beachtung. Durch die Hervorhebung der linearen Kontur unterscheidet sich das Beiwort von den vergleichbaren der homerischen Schildbeschreibung, εὐρύς, βαθύς und μέγας, die nicht die klar abgehobene Form, sondern die unbestimmte Ausdehnung in der Fläche andeuten. Auch die Lokalangabe der folgenden Versgruppe weist in diese Richtung. μέσον αὐτοῦ (scil. λιμένος) hat zwar zahlreiche Entsprechungen in der homerischen Schildbeschreibung (s. o. 35), aber dort bezieht sich die Angabe jeweils auf eine Menschengruppe, nicht auf ein Element der Landschaft²⁹. In diesen Zusammenhang gehört wohl auch die merkwürdige Tatsache, daß in jenem Teil der Schildbeschreibung, der von Homer abhängig ist, also in der zweiten Hälfte ab 237, die bis dahin ausschließlich verwendete Einleitungsformel ἐν δέ abgelöst wird durch präpositionale Ausdrücke, die die relative Stellung der Szenen zueinander angeben (ὑπὲρ αὐτέων 237 bei der belagerten Stadt, παρὰ 270 bei der Stadt im Frieden, παρὰ δέ σφισιν 296 beim Weingarten, πᾶρ δ' αὐτοῖς 305 beim Wagenrennen)³⁰. Die

R. M. COOK, The Date of the Hesiodic Shield, *Class. Quart.* 31, 1937, 204—214 liebgeliebt, im Hinblick auf die merkwürdige Stellung der Szene sein mag, so ist er doch gesucht und steht und fällt mit der Annahme eines wirklichen Schildes als Vorlage.

²⁷ Zum folgenden vgl. auch die Charakteristiken des Schilddichters bei SCHADEWALDT, *Homer* 362; REINHARDT, *Ilias* 408f; TREU, *Lyrik* 98f; VAN GRONINGEN, *Composition* 109—123. J. L. MYRES, Hesiod's „Shield of Herakles“, *Journ. Hell. Stud.* 61, 1941, 17—38 geht es wie schon bei seiner Behandlung des Achilleusschildes (s. o. Anm. 18) fast ausschließlich um die Anordnung der Szenen auf dem Schildrund, also um eine Rekonstruktion des Heraklesschildes.

²⁸ Jedes für sich erweist sich, von unbedeutenden Varianten abgesehen, als gut homerisch, und auch im Sprachlichen ergibt sich manche Übereinstimmung: λιμήν ἑύορμος Φ 23, δ 358, ι 136 u. a., ἰχθυῶν für die Jagd auf Fische μ 95, δεδοκημένος für den Lauernden O 730; zum Mittelteil vgl. Φ 22ff mit weit stärkerer Betonung der Todesgefahr (zur Doppelfassung des Delphinmotivs U. VON WILAMOWITZ, *Herm.* 40, 1905, 117f und COOK 209).

²⁹ Derselbe Unterschied auch beim ἱερὸς κύκλος der Alten in der Gerichtsszene: Hier wird der Kreis von Menschen gebildet, beim jüngeren Dichter bezeichnet die (Halb-) Kreisform eine natürliche Gegebenheit, ist also Lokalangabe im strengen Sinn.

³⁰ Vgl. dazu VAN GRONINGEN, *Composition* 117f.

Tendenz einer räumlichen Gestaltung macht sich also im Großen wie im Kleinen gegenüber Homer stärker bemerkbar³¹.

Auch die Art, wie der Dichter die Szenerie einführt, weicht von der homerischen Technik ab. Ob er für die Einleitung wie in der Hafenszene ein formelhaftes *ἐν δέ* oder wie in den späteren Partien eine präziser lokalisierende Angabe verwendet, auf jeden Fall erscheint das Thema der neuen Szene als selbständiges Subjekt, nicht, wie es bei Homer durchgängig geschieht, als Objekt, als Gegenstand, den die geschickten Hände des Gottes im Augenblick entstehen lassen. So heißt es statt *ἐν δὲ δῶω ποίησε πόλεις* 490 bei Pseudohesiod *παρὰ δ' εὔπυργος πόλις* (270), statt *ἐν δ' ἀγέλην ποίησε* 573 *ἐν δὲ . . . ἀγέλαι . . . ἔσαν* (168). Auch der Hafen hat den Rang eines selbständigen Themas (*λιμὴν . . . ἐτέτυκτο*) ohne irgendeinen Bezug auf eine menschliche Tätigkeit. Das ist mehr als lediglich eine Frage der Erzähltechnik. Man wird den Unterschied als Ausdruck einer anderen poetischen Absicht oder auch einer neuen Kunstgesinnung deuten müssen. Nicht der Vorgang der Anfertigung, also das Entstehen der Bilder soll dargestellt werden, sondern der fertige Schild mit fertigen Bildern. Wenn die jüngere Beschreibung trotz ihrer grelleren Farben so viel statischer wirkt als die ältere, dann nicht zuletzt deswegen, weil ihr Dichter nicht eine Schilderung des Lebens, sondern einer bildlichen Darstellung eines Kunstwerkes geben wollte, wie sich an der Formel *ἔργα κλυτοῦ Ἡφαίστιοιο* (244, ähnlich 297 = 313), dem Ersatz für die verbale Fassung Homers (*ποίησε* usw.), am präzisesten ablesen läßt. Die selbständigere Behandlung des Details ermöglicht auch bei der Landschaft, wenn sie ausnahmsweise wie in der Hafenszene thematisiert wird, die Ausformung zu einem abgerundeten Bild, in dem der Mensch zunächst einmal ausgespart bleibt. Erst gegen Ende wird der auf den Klippen sitzende Angler³² eingeführt. Die nachgetragene, das Bild ergänzende Lokalangabe (*ἐπ' ἄκταις* 213) entspricht wohl homerischer Technik (s. o. 34), doch ist ein grundlegender Unterschied unverkennbar. Selbst wenn man das das Schlußbild einleitende *αὐτόφ* nicht adversativ faßt³³, so ist der Angler auf den Klippen vom Vorhergehenden deutlich abgesetzt als eigener Teil im Bild-

³¹ Auch die beiden Städte treten plastischer ins Bild als bei Homer. Bei der einen wird geschieden zwischen den Vorgängen „auf den gutgebauten Türmen“ (242) und denen „außerhalb der Tore“ (246), die andere heißt *εὔπυργος* (270), hat „sieben Tore“ (272), und *προπάροιθε πόλης* (285) tummelt man sich auf den Pferden. Die schärfere Ordnung der Teile im Raum hebt P. FRIEDLÄNDER, Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius, Leipzig/Berlin 1912, 9f als Charakteristikum des Schilddichters hervor.

³² Zur Weiterbildung dieses Motivs in Theokrits Thyrsisgedicht P. FRIEDLÄNDER 14: Das individualisierende Interesse hat aus den *ἄκται* eine *πέτρα λεπρός*, aus dem *ἀνήρ ἄλιεύς* einen *γριπεύς γέρων* gemacht (39f).

³³ Auch 288 dient es lediglich zur Weiterführung der Szene, vgl. Russo z. St.

ganzen. Man mag ihm ruhig mehr als die Funktion einer Staffagefigur zubilligen, aber den Stellenwert des Menschen in der homerischen Schildbeschreibung erreicht er auf keinen Fall. Dafür ist er zu spät und zu beiläufig eingeführt. Auch von der für Homer selbstverständlichen Beziehung zwischen Mensch und Umwelt ist nicht viel geblieben. Der Angler wäre, sehr im Unterschied zu den Pflüger und Mähern Homers, auch in einer anderen Umgebung denkbar. In den homerischen Szenen sind alle Szenenteile in das Ganze integriert³⁴, die Hafenbeschreibung des jüngeren Dichters wirkt eher wie ein Kompositgebilde, bei dem jeder Teil mit einer gewissen Selbständigkeit neben dem anderen besteht. Mit Recht kann Russo sagen, der Hafen sei durch die Figur des Fischers „umanizzato“ (127, ähnlich zu V. 214) — eine Wendung, die zur Kennzeichnung einer Szene des Achilleusschildes denkbar ungeeignet wäre.

Für die Wahl ausgerechnet eines Anglers dürften ästhetische Gesichtspunkte ausschlaggebend gewesen sein. Gewiß haftete ihm zur Zeit des Schilddichters noch nicht die (spieß)bürgerliche Aura des heutigen Sonntagsanglers an, aber sicher wird er noch weniger heroisch als die homerischen Pflüger, Schnitter und Hirten empfunden worden sein: ein schroffer Kontrast zu den erhabenen Szenen der Umgebung. Zu diesem Genrebild-Charakter gehört auch die Vereinzelung der Figur des Anglers. MARG hat darauf aufmerksam gemacht, daß Homer in der Schildbeschreibung den Menschen immer als geselliges Wesen, also in der Vielzahl darstellt und damit wie in den Gleichnissen in archaischer Manier auf das Typische zielt (28f); nur der Sänger beweist seine Sonderstellung, er allein wird in der Einzahl genannt. Der Dichter des Heraklesschildes setzt auch einen einzelnen Angler in die Landschaft³⁵.

Und noch ein Letztes. Wie sehr der Dichter des Heraklesschildes auf unmittelbare Wirkung erpicht ist, zeigt neben der Häufung des Schrecklichen³⁶ der durch seine monotone Wiederkehr³⁷ ermüdende Hinweis auf das „gleich wie lebendig“ o. ä., das die Darstellung ungewollt als „Quasi-Wirklichkeit“ entlarvt und damit die intendierte

³⁴ Vergleichbares findet sich in der homerischen Schildbeschreibung lediglich in der Darstellung des Weinbergs. Auf ihren Ausnahmecharakter als „Kunstwerk“ war bereits hingewiesen worden (s. o. 36f). Aber auch hier ist die Szenerie notwendiger Arbeitsplatz des Menschen (vgl. auch die künstlerische Verbindung von Mensch und Szenerie durch das Motiv des Weges, auf dem die Figuren angeordnet sind).

³⁵ So hat er auch aus den vielen Hochzeiten Homers eine einzige gemacht (ἀνδρῶν γυναικῶν 274 ist individueller als die homerischen γάμοι und ὄμιφοι Σ 491f). In Szenen, die es ihrer Natur nach nicht mit dem einzelnen Menschen zu tun haben, also etwa den Ernteszenen, wird die Vielzahl selbstverständlich beibehalten.

³⁶ SCHADEWALDT, Homer 362.

³⁷ 189. 194. 198. 206. 209. 211. 215. 228. 244.