

Historisk-filosofiske Meddelelser  
udgivet af  
Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab  
Bind **39**, nr. 4

---

Hist. Filos. Medd. Dan. Vid. Selsk. **39**, no. 4 (1961)

---

# AJAS UND HEKTOR

Ein vorhomerisches Heldenlied?

VON

K. FRIIS JOHANSEN



København 1961  
i kommission hos Ejnar Munksgaard

DET KONGELIGE DANSKE VIDENSKABERNES SELSKAB udgiver følgende publikationsrækker:

THE ROYAL DANISH ACADEMY OF SCIENCES AND LETTERS issues the following series of publications:

	<i>Bibliographical Abbreviation</i>
Oversigt over Selskabets Virksomhed (8°) ( <i>Annual in Danish</i> )	Overs. Dan. Vid. Selsk.
Historisk-filosofiske Meddelelser (8°)	Hist. Filos. Medd. Dan. Vid. Selsk.
Historisk-filosofiske Skrifter (4°) ( <i>History, Philology, Philosophy, Archeology, Art History</i> )	Hist. Filos. Skr. Dan. Vid. Selsk.
Matematisk-fysiske Meddelelser (8°)	Mat. Fys. Medd. Dan. Vid. Selsk.
Matematisk-fysiske Skrifter (4°) ( <i>Mathematics, Physics, Chemistry, Astronomy, Geology</i> )	Mat. Fys. Skr. Dan. Vid. Selsk.
Biologiske Meddelelser (8°)	Biol. Medd. Dan. Vid. Selsk.
Biologiske Skrifter (4°) ( <i>Botany, Zoology, General Biology</i> )	Biol. Skr. Dan. Vid. Selsk.

Selskabets sekretariat og postadresse: Dantes Plads 5, København V.

*The address of the secretariate of the Academy is:*

*Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab,  
Dantes Plads 5, København V, Denmark.*

Selskabets kommissionær: EJNAR MUNKSGAARD's Forlag, Nørregade 6, København K.

*The publications are sold by the agent of the Academy:*

*EJNAR MUNKSGAARD, Publishers,  
6 Nørregade, København K, Denmark.*

---

Historisk-filosofiske Meddelelser  
udgivet af  
Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab  
Bind **39**, nr. 4

---

Hist. Filos. Medd. Dan. Vid. Selsk. **39**, no. 4 (1961)

---

# AJAS UND HEKTOR

Ein vorhomerisches Heldenlied?

VON

K. FRIIS JOHANSEN



København 1961  
i kommission hos Ejnar Munksgaard

Printed in Denmark  
Bianco Lunos Bogtrykkeri A-S

D. M.  
CARSTEN HØEG

σῆς ἀρετῆς μνήμην σοῖσι φίλοις ἔλιπες.



Die attisch-geometrische Oinochoe, die auf Taf. I–VI wiedergegeben wird, rührt von der ehemaligen Sammlung Jean P. Lambros in Athen her und wurde zuerst 1912<sup>1</sup> und dann wieder 1921<sup>2</sup> in Paris versteigert. Bei dieser letzteren Gelegenheit kam sie in den Besitz des Louvre (Inv. Nr. CA 2509). Unsere Taf. I wiederholt die alten Aufnahmen des Lambros-Kataloges, die auch von BERNHARD SCHWEITZER<sup>3</sup> und HANS SCHAAL<sup>4</sup> reproduziert worden sind. Die neuen Photographien der Vase, die ich auf Taf. II–VI vorlegen kann, sowie die Erlaubnis sie zu veröffentlichen, verdanke ich dem freundlichen Entgegenkommen der Herren JEAN CHARBONNEAUX und PIERRE DEVAMBEZ. Die Höhe des Gefäßes beträgt 22 cm.

Merkwürdigerweise hat dieses kleine Denkmal aus dem achten Jahrhundert v. Chr. bis jetzt nicht die Beachtung gefunden, die ihm, wie ich im Folgenden nachweisen zu können hoffe, in der Tat gebührt. In der bisherigen Literatur ist es, soweit ich sehe, nur recht selten herangezogen worden, und zwar meistens nur beiläufig und ohne Eingehen auf das, was ihm ein besonderes Interesse verleiht, d. h. die figürliche Darstellung seines mittleren Bauchstreifens<sup>5</sup>. Nur SCHAAL hat sich über den Sinn derselben geäußert. In aller Kürze bemerkt er, dass man in ihr anscheinend über zwei Tote verhandelt, denn ein Kampf findet nicht statt. Und in der Beschriftung der Abbildung weist er auf die νεκρῶν ἀναρίσεις hin, von der gegen Ende des 7. Gesangs der

<sup>1</sup> Collections Lambros-Dattari, Vente 17.–19. juin 1912, Paris 1912, No. 5, Taf. II.

<sup>2</sup> Collect. Hirsch, Vente  $30/6-2/7$  1921, No. 159, Taf. VII.

<sup>3</sup> Ath. Mitt. 1918, Taf. III.

<sup>4</sup> Griech. Vasen aus Frankfurter Sammlungen, 19, Abb. 6.

<sup>5</sup> Ausser den Besprechungen bei SCHWEITZER a. O., 142 und 148, und SCHAAL a. O. kann ich folgende kurze Erwähnungen der Kanne anführen: PFUHL, Mal. u. Zeichn. I, 70; HÄHLAND, Corolla Curtius, 129, Anm. 68; KAHANE, AJA 1940, 475 f.; LORIMER, Homer and the Monuments, 270; MATZ, Gesch. d. griech. Kunst I, 512, Anm. 23; T. B. L. WEBSTER, BSA 1955, 44; HERBERT MARWITZ, Arch. Jahrb. 1959, 86 und 93.

Ilias erzählt wird. Auch diese Erklärung hat nur geringe Aufmerksamkeit auf sich gelenkt<sup>6</sup>. Und doch wird sie zutreffend sein, wenn sie auch allerdings keineswegs den Inhalt und die Eigentümlichkeiten des ganz einzig dastehenden Bildes erschöpft. Es soll hier versucht werden genauer auseinanderzusetzen, was uns in diesem vorgeführt wird. Um die Analyse zu erleichtern sind auf den ineinander übergreifenden Teilaufnahmen Taf. III–VI die einzelnen Figuren des Frieses mit Ziffern versehen, mit denen sie im Folgenden bezeichnet werden sollen.

Zunächst lässt sich ohne Weiteres feststellen, dass der geschilderte Vorgang sich auf einem Schlachtfeld abspielt. Das bezeugen uns sogleich die beiden Toten 7 und 14, die in genau gleicher Stellung, wie mit den Händen vor sich greifend<sup>7</sup>, am Boden lang hingestreckt liegen und durch den Helmbusch als gefallene Krieger gekennzeichnet sind. Der Kampf aber, der sie ums Leben gebracht hat, ist offenbar beendet. Eine ähnliche Situation war auf beiden Seiten eines grossen leider sehr fragmentierten Dipylonkraters im Louvre dargestellt (Abb. 1)<sup>8</sup>. Es handelt sich dort um Schiffskämpfe, und mit einleuchtendem Recht betitelt VILLARD die betreffenden Szenen »après le combat«. Die Toten sind, wohl auf dem Gestade<sup>9</sup>, nebeneinander gelegt, und die überlebenden Krieger stehen paarweise auf den Schiffen in ruhiger Haltung, einige von ihnen auf ihre Lanzen gestützt, wie nach dem Gefecht ausruhend. Auf unserer Kanne ist es anders. Das Geschehen ist hier ein viel bewegteres. Insoweit sie nicht den grossen fast die ganze Person verdeckenden Dipylonschild tragen, gestikulieren die Krieger, die um die Toten herum stehen, lebhaft mit ausgestreckten Armen und gespreizten Fingern. Man betrachte besonders die sehr erregte Figur 11 (Taf. V). Unverkennbar wird eine wichtige Angelegenheit eifrig erörtert. Und man wird sich schon beim ersten Anblick schwerlich dem Eindruck

<sup>6</sup> Nur WEBSTER referiert sie a. O.

<sup>7</sup> Vgl. II. XI, 425 (XIII, 508 und 520; XIV, 452; XVII, 315): ὁ δ' ἐν κονίῃσι πρῶτων ἔλε γαῖαν ἀγοστῶ.

<sup>8</sup> CVA, Louvre 11, III H b, Taf. 3, 7–8. EMIL KUNZE, 'Εφ. ἀρχ. 1953/54 I, 163 ff., Taf. IV, 1. KUNZE verteilt diese Fragmente auf zwei ganz gleichartig verzierte Zwillingskratere desselben Meisters. Diese Unstimmigkeit ist aber in unserem Zusammenhang ohne Belang.

<sup>9</sup> Gewiss sind sie nicht mit VILLARD (CVA a. O., 4) als im Meere umherfliessend zu denken.

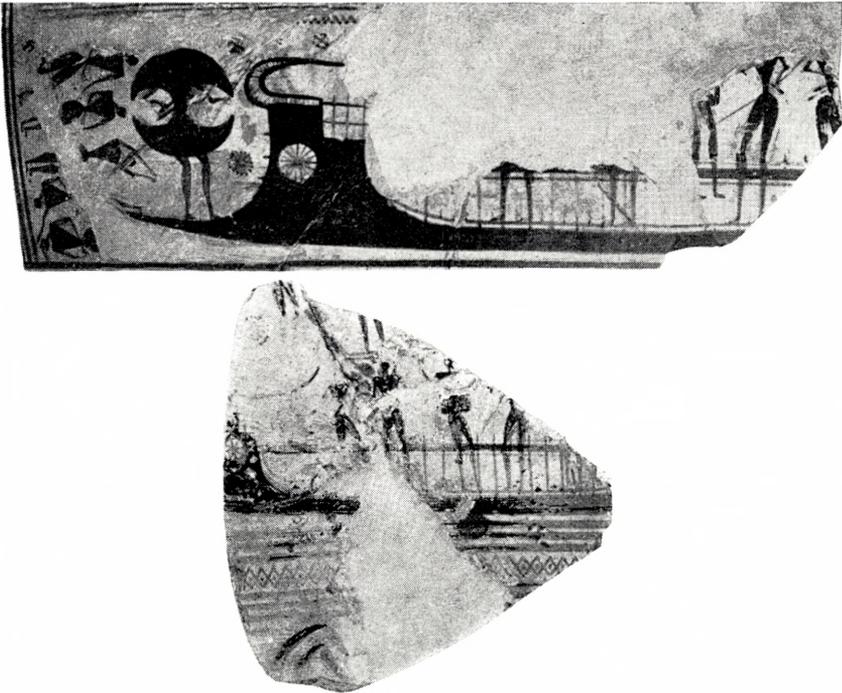


Abb. 1. Fragmente eines Dipylonkraters. Louvre. Nach CVA a. O.

entziehen können, dass hier nicht wie gewöhnlich in den Bildern der Dipylonvasen ein öfters vorkommendes Ereignis in genereller, typischer Weise veranschaulicht wird, sondern dass eine bestimmte Geschichte erzählt ist. Dass die Darstellung, wie sich beim näheren Anschauen herausstellen wird, mehrere in der gleichzeitigen Kunst sonst nicht belegbare Motive darbietet, kann nur die Berechtigung dieses unmittelbaren Eindrucks bestätigen.

Den Kern des Bildfrieses macht augenscheinlich die Gruppe 5–8 aus, die am besten auf Taf. I links insgesamt erfasst werden kann; in den Teilaufnahmen Taf. IV–V ist sie leider zerlegt worden. Ihre zentrale Bedeutung ergibt sich daraus, dass die Personen, die sich beiderseits anreihen, fast alle gegen sie gerichtet sind; ausser dem wunderlichen kleinen Geschöpf 4, mit dem es eine eigene Bewandtnis hat (s. unten S. 17 f.), kehrt nur der Krieger 3 ihr den Rücken zu, was eine besondere Begründung haben mag (vgl. unten S. 19). Die Mitte dieser Haupt-

gruppe wird von zwei Figuren eingenommen: erstens dem einen der beiden Toten (7), und dann einem links von diesem stehenden Mann (6). Der letztere wendet sich dem weiter links stehenden Krieger zu (5) und scheint ihn anzusprechen, indem er ihm die Rechte wie mahnend entgegenstreckt. Vom Toten kehrt er sich weg, hält aber mit der Linken ein stabförmiges Gerät über ihn hin. Fast identisch und in genau derselben Weise mit dem andern Toten des Streifens verbunden erscheint dieser Stabträger noch einmal weiter rechts (13). Sonst ist, soweit ich sehe, eine analoge Darstellung weder aus der gleichzeitigen noch aus späterer griechischer Kunst bekannt. Es begegnet uns also schon hier ein singuläres Motiv, das aus sich selbst heraus erklärt werden muss; und es leuchtet ein, dass es dabei vor allem wichtig sein wird den Gegenstand zu identifizieren, den der Mann über den Toten hin hält.

Der naheliegende Gedanke, dass es sich um sein Schwert handle, kann sofort abgelehnt werden, und nicht nur weil dieses ihm noch in der Scheide steckend an der Seite hängt, sondern auch wegen der Form des Gerätes. Es fehlt der für die Schwerter typische Handgriff mit dem flachen Endknopf. Statt dessen ist der Gegenstand oben mit einem gerundeten Knauf versehen, der bei 6 anscheinend von kugeligem, bei 13 von länglicher Form ist. Ferner ist er für ein Schwert ein wenig zu lang und zudem der Länge nach ganz leicht gebogen wie aus einer biegsamen Gerte gebildet. Ein solches stabförmiges, oben mit einem Knauf bekröntes Gerät wird man gewiss *σκῆπτρον* benennen müssen. Natürlich kommt aber hier nicht das grosse, lanzenähnliche und meistens reich verzierte Herrscherszepter in Betracht, das Könige und Götter als Abzeichen ihrer hohen Würde führen, sondern es muss vielmehr an den einfacheren und leicht handlichen, auch als *σκῆπτρον* bezeichneten Stab gedacht werden, mit dem als Amtszeichen die Herolde ausgestattet sind. So schon bei HOMER (Il. VII, 277; XVIII, 505; XXIII, 567; Od. II, 37), bei dem allerdings nicht zwischen dem *σκῆπτρον* der Könige und dem der Herolde deutlich geschieden wird. Auch findet sich die Sonderbezeichnung des letzteren *κρῦκειον* (*scil. σκῆπτρον*) noch nicht in den homerischen Gedichten und ist übrigens in der Literatur erst bei HERODOT (IX, 100) und THUKYDIDES (I, 53, 1) belegt. In der nachgeometrischen Kunst aber

unterscheidet sich schon seit dem 7. Jahrhundert das Kerykeion, das ständige Attribut der Götterboten Iris und Hermes, das aber ebenfalls von menschlichen Herolden getragen wird<sup>10</sup>, deutlich vom Herrscherszepter, teils durch seine mässigere Länge, teils und vor allem durch seine eigentümliche Bekrönung, die bekanntlich in ihrer kanonischen Gestaltung einer nach oben offenen Acht ähnlich ist.

Der Ursprung dieser Bekrönung ist dunkel<sup>11</sup>. Mehrfach hat man sie von altorientalischen aus Schlangen gebildeten Götteremblemen ableiten wollen<sup>12</sup>. Allein diese Erklärung scheidet daran, dass die Kerykeia ursprünglich gar nicht in Schlangenprotomen enden und diese rein dekorative Ausschmückung ihrer Windungen erst vom Anfang des 5. Jahrhunderts ab nachweisbar ist<sup>13</sup>. In den ältesten bisher bekannten Wiedergaben des Kerykeions, aus der letzten Hälfte des 7. Jahrhunderts, ist es am ehesten einer Zwieselgerte gleich, deren beide Endzweige sich kreuzen<sup>14</sup>; und noch in der Kunst des folgenden Jahrhunderts begegnet uns diese Urform öfters, neben der stilisierten, achtförmigen Gestaltung, die sich schon seit Anfang des Jahrhunderts<sup>15</sup> allmählich durchsetzt. Die grösste Wahrscheinlichkeit hat gewiss die Annahme, dass das so bekrönte Kerykeion der Zauberrute, der ῥάβδος, entstammt, mit der Hermes seit Alters versehen ist (II. XXIV, 343; Od. V, 47 und XXIV, 2)<sup>16</sup>, und die im homerischen Hymnus (εἰς Ἑρμῆν, 528 ff.) als τριπέτηλος, d. h. wohl

<sup>10</sup> Einige Beispiele seien angeführt: Talthybios auf dem korinthischen Krater BEAZLEY, Ἑλένης ἀπαίτησις (Proceed. Brit. Acad. XLIII), 235 f., Taf. XIII; auf dem Agamemnon-Relief aus Samothrake im Louvre, Hesperia 1943, Taf. IX, Encycl. fotogr. Louvre III, Taf. 135, Rev. archéol. 1948 I (Mélanges Picard), 112 ff., Fig. 1; auf dem Hieron Skyphos Louvre G 146, POTTIER, Vases, Taf. 118. Odios auf der Caeretaner Hydria Mon. Piot XXXIII, 1933, 72, Fig. 2, Taf. VII-VIII, CVA, Louvre 9, III F a, Taf. 11. Herold des König Priamos auf der klazomenischen Scherbe Ath. Mitt. 1898, 38 ff., Taf. VI, 1.

<sup>11</sup> Über den Ursprung des Kerykeions, s. R. BOETZKES in PAULY-WISSOWA XI, 332 ff. (die Dissertation desselben Verfassers, Das Kerykeion, Giessen 1913, ist mir nicht zugänglich gewesen) und J. F. CROME, Ath. Mitt. 1938/39, 124 ff.

<sup>12</sup> WARD, The Seal Cylinders of Western Asia, 408; A. L. FROTHINGHAM, AJA 1916, 175 ff.; FRANKFORT, Cylinder Seals, 18, 71, 119.

<sup>13</sup> S. besonders CROME a. O.

<sup>14</sup> S. Parisurteil der protokorinthischen Chigi-Kanne, A. D. II, Taf. 45; »melische« Amphora Ἐρ. ἀρχ. 1894, Taf. 14; früh-korinthische Schale PAYNE, Necrocor., 127, Fig. 45 C.

<sup>15</sup> So schon auf dem Gorgokessel im Louvre, CVA, Louvre 2, III Hd, Taf. 15,1 und auf der François-Vase.

<sup>16</sup> So BOETZKES und CROME a. O. Vgl. auch NILSSON, Gesch. d. griech. Religion I, 479 f.

»mit drei Zweigen«, beschrieben wird. Nachdem Hermes der Götterbote geworden war, was er in der Ilias noch nicht, dagegen schon in der Odyssee (I, 38 und 84; V, 29) ist, und der ursprüngliche Sinn seiner ῥάβδος zurücktrat, wurde diese das Abzeichnen seiner neuen Funktion und als solches auch auf die menschlichen Herolde übertragen. In diese Auffassung vom Ursprung des kanonischen Kerykeions passt anscheinend, als ein einfacher Vorgänger desselben, der gertenförmige Stab der Figuren 6 und 13 unserer Vase schön hinein, und er wird somit diese als Herolde kennzeichnen, eine Deutung, die wie wir sehen werden, durch den Kontext, in dem sie erscheinen, bestätigt wird.

Der Krieger (5), den der vermeintliche Herold anspricht, steht aufrecht in ruhiger Haltung da, vom Hals ab bis zu den Knien von seinem grossen Schild verdeckt. An der Seite trägt er Schwert und Dolch, so wie es auch die homerischen Helden mitunter tun<sup>17</sup>. Ihm gegenüber und ihm zugewendet steht rechts vom Toten ein zweiter Krieger (8), der sich aber in auffallender Weise benimmt. Wieder begegnet uns hier ein eigenartiges Motiv, zu dem es m. W. in der übrigen geometrischen Kunst keine Parallele gibt, und das offenbar eine besondere Erklärung erfordert. Es ist dieser Krieger schildlos, und während er mit der hervorgestreckten rechten Hand eine redende Geste macht, hält er in der gesenkten Linken Schwert und Dolch, die er sich wohl soeben abgeschnallt hat. Das herabhängende Wehrgehänge glaube ich in zwei fast gänzlich verwischten Zickzacklinien, die vom vorderen Ende des Dolches ausgehen und hinter der linken Wade des Kriegers in zwei kleine Firnistüpfle enden, erkennen zu dürfen. Der Oberleib dieses Mannes ist leicht zurückgelehnt, was dadurch begründet zu sein scheint, dass der erste Krieger der rechts folgenden Gruppe 9–12 ihn am linken Arm anfasst, als wolle er ihn hinwegführen.

Wir wollen jetzt zunächst von dem Toten absehen, der innerhalb der beschriebenen Gruppe liegt (7). Dann ergibt sich eine dreifigurige Komposition, die unwillkürlich an eine berühmte Szene der Ilias erinnert, den Abschluss des Zweikampfes zwischen Ajas und Hektor im siebenten Gesang. Vergegen-

<sup>17</sup> Il. III, 271 f. (XIX, 252 f.): Ἄτρείδης δὲ ἐρυσσάμενος χεῖρεσσι μάχαιραν, ἦ οἱ πᾶρ ξίφεος μέγα κουλεὸν αἰὲν ἄωρτο, ---.

wärtigen wir uns kurz was das Epos von diesem Kampf erzählt.

Um der allgemeinen Schlacht des Tages ein Ende zu machen veranlassen Athene und Apollon durch Helenos als Vermittler Hektor, sich zum Zweikampf mit irgendwelchem der achäischen Helden anzubieten. Sein Vorschlag wird von beiden Seiten angenommen, und nachdem das Los für Ajas entschieden hat, tritt dieser ihm entgegen, φέρων σάκος ἤϋτε πύργον (v. 219). Seine blasse Erscheinung erregt bei den Troern Entsetzen und so auch bei Hektor selbst, der sich aber jetzt nicht mehr zurückziehen kann. Der einleitende Speerkampf bringt keine Entscheidung, und auch mit einem Steinwurf vermag Hektor nicht den gewaltigen Schild seines Gegners zu durchschlagen, während dagegen sein eigener Schild von einem Riesenstein, den Ajas gegen ihn schleudert, zerdrückt wird (v. 270). Zum Schwertkampf kommt es nicht; denn zuvor stellen sich zwei Herolde ein, einer von jeder Partei, und halten ihre Stäbe zwischen die Recken hervor (v. 273 ff.):

καί νύ κε δὴ ξιφέεσσ' αὐτοσχεδὸν οὐτάζοντο,  
εἰ μὴ κήρυκες, Διὸς ἄγγελοι ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν,  
ἦλθον, ὁ μὲν Τρώων, ὁ δ' Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,  
Ταλθύβιός τε καὶ Ἴδαϊος, πεπνυμένω ἄμφω·  
μέσσω δ' ἀμφοτέρων σκῆπτρα σχέθον, - - -

Idaios führt das Wort und fordert zum Einhalten des Streits auf, weil die Nacht jetzt anbricht. Ajas antwortet, dass Hektor den ersten Schritt tun muss, weil er der Herausfordernde gewesen ist. Dann schlägt Hektor vor, dass sie für diesmal auseinandergehen und als Zeichen einer freundschaftlichen Trennung sich gegenseitig beschenken sollen. Selbst überreicht er Ajas sein prächtiges Schwert mit dem Gehänge, und dieser gibt ihm als Gegengabe seinen purpurstrahlenden Gürtel (v. 303 ff.):

ὣς ἄρα φωνήσας δῶκε ξίφος ἀργυρόηλον,  
σὺν κολεῷ τε φέρων καὶ ἔϋτμήτῳ τελαμῶνι.  
Αἶσας δὲ ζωστήρα δίδου φοίνικι φαεινόν.

Die Troer freuen sich, dass Hektor dem übermächtigen Ajas wohlbehalten entkommen ist, und die beiden Kämpfer werden von ihren Freunden hinweggeführt (v. 307 ff.).

Man wird wohl zugeben müssen, dass die in Rede stehende Figurengruppe unserer Kanne, wenn man den Toten ausser Betracht lässt, dem referierten Vorgang der Ilias in fast erstaunlicher Weise entspricht. In der Tat scheinen die Hauptmomente der homerischen Erzählung so getreu wiedergegeben zu sein, wie man es überhaupt bei einem Bildwerke geometrischen Stils erwarten darf. Den Stabträger 6 haben wir schon oben wegen seines Attributs als einen Herold bezeichnen zu müssen geglaubt. Jetzt dürfen wir ihn wohl *Idaios* benennen. Mit hervorgestrecktem Stab hat er sich zwischen die beiden Duellanten, die also *Ajas* und *Hektor* wären, hingestellt und verhandelt soeben mit dem erstgenannten, der sich, von seinem turmhohen Schild gedeckt, in steifer Haltung noch passiv, wie abwartend verhält. Der schildlose *Hektor* ist gerade im Begriff seinen Vertragsvorschlag vorzuführen und hat sich bereits sein Wehrgehäng mit Schwert und Dolch abgeschnallt, um es seinem Gegner als Geschenk zu überreichen. Auch seine Zurückführung vom Kampf scheint angedeutet zu sein.

Die vorgetragene Deutung der Figuren 5, 6 und 8 unserer Kanne erhält nun eine willkommene Stütze durch den Vergleich mit einem viel jüngeren Vasenbild, der wohlbekannten hier in Abb. 2 wiedergegebenen Darstellung, die auf beiden Seiten einer schönen Würzburger Amphora verteilt ist, eines Werkes des Kleophrades-Malers etwa aus der Zeit um 480<sup>18</sup>. Dass es sich in dieser Darstellung gerade um dasselbe Thema handelt, das wir gemeint haben auf der Lambros-Vase nachweisen zu können, den Abschluss des Einzelkampfes zwischen *Ajas* und *Hektor*, ist ohne Weiteres einleuchtend und wird zum Überflus durch die beigefügten Inschriften sichergestellt. Nur hat der Kleophrades-Maler sich eine spätere Phase des Vorganges erwählt als sein geometrischer Kollege. Die Aufgabe der Herolde ist bei ihm schon erledigt, und die Helden haben bereits die Geschenke ausgetauscht. *Hektor*, der durch Beischrift gekennzeichnet ist, trägt in seiner gesenkten Rechten den feinen Gürtel, den er von *Ajas* erhalten hat, und *Ajas*, dessen Name sicher über seinem Kopf

<sup>18</sup> LANGLOTZ 508, Taf. 176; BEAZLEY, *Der Kleophrades-Maler*, 15 f., 23, No. 4, Taf. 28,2 und ARV, 121, No. 4; FURTWÄNGLER-REICHOLD, Taf. 104; BULAS, *Illustrations de l'Iliade*, 40 f.; FRIIS JOHANSEN, *Iliaden*, 98 f., B6; HOFKES-BRUKKER, *Bull. Ant. Beschav.* 1940, 21.

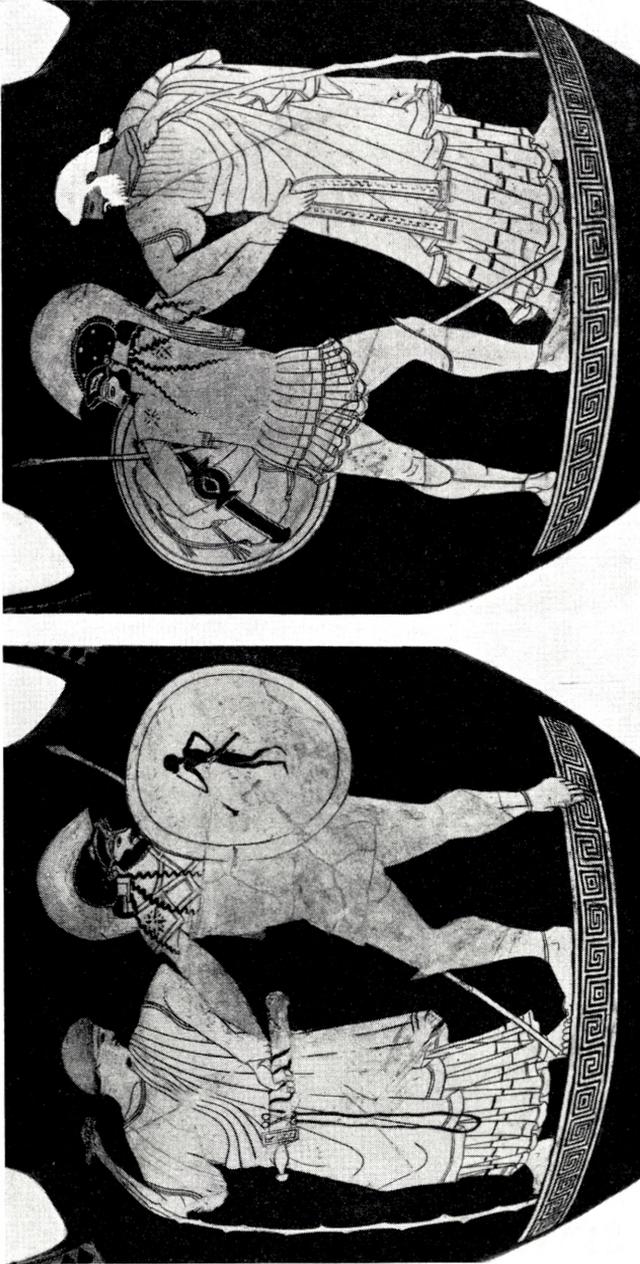


Abb. 2. Amphora des Kleophrades-Malers. Würzburg. Nach LANGLOTZ a. O.

stand, jetzt aber verloren gegangen ist, hält Hektors Schwert. Jetzt werden sie von Vertretern der beiden Heere vom Schlachtfeld hinweggeführt. Dass diese zwei bedächtige Greise sind, ist eine hübsche Erfindung des Malers, ohne Gewähr bei Homer. Den Griechen hat er Phoinix genannt; der Name des Troers fehlt jetzt; wie die Inschrift auf einem Stamnos des Triptolemos-Malers mit demselben Thema lehrt, ist er Priamos<sup>19</sup>. Unhomerisch, aber der dramatischen Veranlagung des Künstlers entsprechend, ist es ferner, dass die Kämpfer sich augenscheinlich nicht, so wie es Hektor in der Ilias wünscht (VII, 302), freundschaftlich scheiden. Offensichtlich lassen sie sich nur widerwillig trennen und schauen sich im Fortgehen feindselig an. Der Mund des Ajas ist geöffnet; ohne Zweifel ruft er Hektor böse Scheltworte nach. Das ist dieselbe Gesinnung, mit der Ajas sich bei Sophokles an dieses Ereignis erinnert und das Geschenk Hektors, seines Erbfeindes, verflucht, das Schwert, das ihm seitdem nur Unglück gebracht hat und mit dem er sich am Ende selbst tötet (Soph. Ajas, 658 ff., 815 ff.; vgl. 1026 ff.). Von dieser gegenseitigen Feindseligkeit findet sich auf der geometrischen Vase wie bei Homer keine Andeutung. Allein bei aller Verschiedenheit der verglichenen Vasengemälde wird man nicht die motivische Übereinstimmung verkennen können, welche die Hektor-Priamos-Gruppe der Würzburger Amphora mit den Figuren 8–9 der Lambros-Kanne verbindet. In Betracht nicht nur der Unterschiede, sondern auch des grossen zeitlichen Abstandes zwischen den beiden Werken, wird man gewiss nicht einen direkten ikonographischen Zusammenhang annehmen können; allein es scheint berechtigt, den auffälligen Parallelismus als Ausdruck eines gemeinsamen Themas zu bewerten.

Wie lässt sich nun aber der gefallene Krieger, der zwischen dem Herolde 6 und dem »Hektor« hingestreckt liegt, mit unserer Erklärung der besprochenen Figurengruppe vereinigen? Ajas und Hektor kämpfen doch nicht bei dieser Gelegenheit um einen Toten. Allein bedenken wir, was kurz nachher im siebenten Gesang der Ilias folgt. Es ist die Verhandlung zwischen den Troern und den Achäern über Waffenstillstand zur Bestattung der Toten. Und auch bei diesem Vorgang spielt der Herold Idaios

<sup>19</sup> BEAZLEY, Ἐλένης ἀπαίτησις, 243 f., Anm. 5.

eine hervortretende Rolle, weil er es ist, der von troischer Seite den diesbezüglichen Vorschlag überbringt (v. 381 ff.). Wie schon oben angeführt war es eben diese Episode, an die SCHAALE durch die Darstellung der Lambros-Kanne erinnert wurde. Und der Gedanke an sie gewinnt jetzt bedeutend an Wahrscheinlichkeit. Denn es ergeben sich dadurch eine Verschmelzung und eine Verzahnung zweier von einander getrennten Phasen desselben Ereignisverlaufes, wie es gerade für die Erzählungsweise der frühgriechischen Kunst und ihre Verbildlichung dichterischer

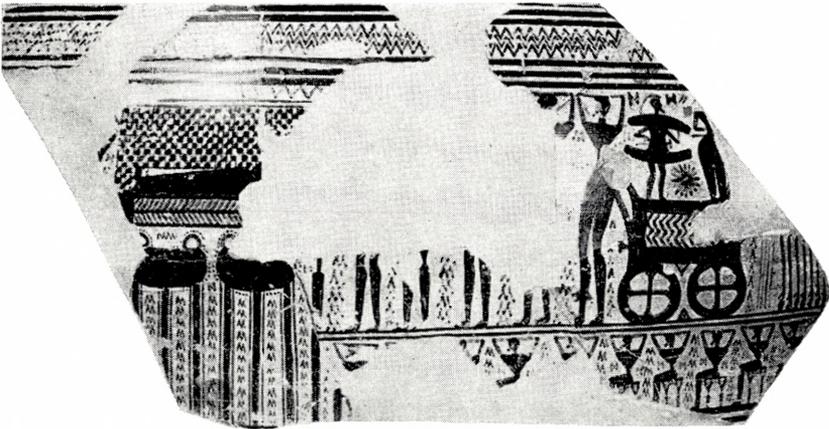


Abb. 3. Fragment eines Dipylonkraters. Louvre. Nach CVA a. O.

Quellen charakteristisch ist. Beispiele dieser Erzählungsweise, die man das kompletive Verfahren genannt hat<sup>20</sup>, und die keine Forderung der Einheit von Zeit und Ort der Handlung kennt, gibt es schon aus geometrischer Zeit. Wenn so im Prothesisbild eines Dipylonkraters im Louvre (Abb. 3)<sup>21</sup> einige DreifüÙe vor der Totenbahre stehen, heisst das, wie zahlreiche andere Prothesis-Darstellungen lehren, natürlich nicht, dass sie in der Wirklichkeit bei der Aufbahrung aufgestellt zu denken sind, sondern der Maler will damit auf die nach der Bestattung bei der Totenfeier abzuhaltenden Agone hindeuten. Ein zweites Beispiel des achten

<sup>20</sup> ROBERT, *Archaeolog. Hermeneutik*, 142 ff. und 155 ff.; HOFKES-BRUKKER a. O., 14 ff.

<sup>21</sup> CVA, Louvre 11, III Hb, Taf. 14,8.

Hauptdarstellung einer bekannten Agora-Kanne (unten Abb. 6–7), wenn sie, worauf wir später zurückkommen werden, mit Recht auf die Begegnung des jungen Nestors mit den Aktorionen-Molionen gedeutet worden ist. In der archaischen Kunst begegnet uns dieses »kompletive Verfahren« immer wieder<sup>22</sup>. Es wird hier genügen aus der Menge der Fälle einen einzigen heranzuziehen, der besonders geeignet ist, mit der Zentralgruppe 5–8 des Frieses unserer Vase in Parallele gestellt zu werden. Wie in dieser zwei Episoden aus dem siebenten Gesang der Ilias zusammengeballt wären, so holt das Bild einer leider arg verstümmelten korinthischen Motivplatte aus dem zweiten Viertel des 6. Jahrhunderts<sup>23</sup> sein Thema aus der Aristeia des Diomedes und verschmelzt in ganz ähnlicher Weise zwei weit von einander getrennte Momente des epischen Berichts, Diomedes' Kampf gegen Aineas über die Leiche von Pandaros (Il. V, 297 ff.) und Athene, die Sthenelos vom Wagen des Diomedes hinabgestossen und selbst die Lenkung des Gespanns übernommen hat (Il. V, 835 ff.).

Wir gehen jetzt weiter zu den übrigen Figuren des Bildstreifens der Lambros-Kanne. Hinter »Ajas« folgt zuerst, nach links gekehrt, ein merkwürdiges Geschöpf (4). Es ist fast um die Hälfte kleiner als die anderen Personen des Frieses, und während sein Rumpf menschlich gebildet ist, wirken die Glieder halb tierisch. Die Schenkel setzen sich ohne deutliche Angabe der Kniee in nach vorn gekrümmte Unterbeine fort, die statt in menschliche Füße in tatenähnliche Klumpen enden. Auch der linke Arm ist ungliedert und läuft in eine Hand aus, die anders geformt als die Hände der Krieger und, soweit es sich bei dem schlechten Erhaltungszustand erkennen lässt, mit langen kralenartig gebogenen Fingern versehen ist. Der rechte Arm war offenbar im Ellbogengelenk gebeugt; der emporgestreckte Unterarm ist aber fast gänzlich verwischt. Auch der verhältnismässig grosse Kopf des Geschöpfes ist leider durch Abblätterung der Farbe und durch eine quergehende Schmarre sehr zerstört worden. Es lässt sich jedoch feststellen, dass er nicht behelmt ist und dass er sich auch durch eine eigenartige durch die stark

<sup>22</sup> Mehrere Beispiele bei ROBERT und HOFKES-BRUKKER a. O.

<sup>23</sup> Ant. Denkm. I, Taf. 7,15; ROBERT, Hermes 1901, 388; FRIIS JOHANSEN a. O., 29 ff., Abb. 4; BULAS a. O., 35 f.; HOFKES-BRUKKER a. O., 8.

vorstossende Nase beherrschte Gestaltung von denen der übrigen Personen unterscheidet.

Die Bedeutung dieses wunderlichen Wesens kann kaum zweifelhaft sein. Bekanntlich bevölkert HOMER das Schlachtfeld mit allerhand Schadendämonen, die die Krieger hetzen und Verstümmelung und Tod herbeiführen. Überall ist die entsetzliche Eris tätig, die zuerst klein ist, dann aber den Kopf zum Himmel erhebt (Il. IV, 442 f.), die unermüdliche Schwester des Ares, die alleine zurückbleibt, wenn die übrigen Götter sich vom Streite entfernt haben (Il. XI, 73 ff.); und in ihrer Gefolgschaft begegnen uns Deimos und Phobos (Il. IV, 440), Diener oder Söhne des Ares (Il. XIII, 299; XV, 119), ferner in der Kampfszene der Schildbeschreibung Kydoimos und die grausame hinwegraffende Ker (Il. XVIII, 535) und auf der Ägis der Athene ausser Phobos auch Alke und Ioke (Il. V, 740). In diese Gesellschaft von Kriegsdämonen wird das kleine Geschöpf der Lambros-Kanne einzureihen sein, wenn auch wir keine Grundlage für eine bestimmte Benennung desselben haben. Andere Bildwerke treten bestätigend hinzu. Allerdings gilt es, soweit ich sehe, von unserem Dämon wie von den Bildtypen der Herolde und des »Hektor«, dass er auf den bis jetzt bekannt gegebenen Denkmälern des achten Jahrhunderts kein Gegenstück hat und somit wieder einmal den singulären Charakter der Darstellung unserer Vase bezeugt. Allein in der Kunst der nächstfolgenden Zeit gebricht es nicht an Parallelen. Sein nächster Verwandter ist der kleine Kobold, der in einer anonymen Zweikampf-Szene auf einem frühattischen Untersatz aus dem ersten Viertel des 7. Jahrhunderts zwischen den Beinen des einen Helden hockt (Abb. 4)<sup>24</sup> und von den Herausgebern zutreffend als »ein nacktes, nicht menschliches Wesen (Dämon)« bezeichnet worden ist. Auch der scheussliche, über und über behaarte, steinwerfende Dämon, der unter dem einen Henkel der ebenfalls attischen »Aigisthosvase« aus dem zweiten Viertel des Jahrhunderts seinen Unfug treibt, gehört wohl in dieselbe Sippschaft, und so vielleicht ferner die beiden ähnlichen aber mehr menschlich gebildeten Unholde unter dem andern Henkel desselben Gefässes<sup>25</sup>. Verlockend ist es ebenfalls, einige gleichartige Geschöpfe hier anzureihen, die

<sup>24</sup> CVA, Berlin 1,A 40, Taf. 28–29; KÜBLER, Altattische Malerei, Tafelabb. 47.

<sup>25</sup> CVA, Berlin 1,A 32, Taf. 18–21; BEAZLEY, Development, Taf. 3.

auf der Unterseite spartanischer Elfenbeinfiguren des siebenten Jahrhunderts eingeritzt sind<sup>26</sup>. Endlich gab es auf der Kypseloslade (um 600) durch Beschriftung gesicherte Darstellungen solcher Schadendämonen. In dem uns wegen des Themas besonders interessierenden Bild der Lade vom Zweikampf zwischen



Abb. 4. Frühattischer Untersatz. Berlin. Nach CVA a. O.

Ajas und Hektor stand zwischen den beiden Kämpfern Eris, die nach Pausanias ausserordentlich hässlich anzusehen war<sup>27</sup>; und in einem andern Bildfeld, in dem die Bruderfehde zwischen Eteokles und Polyneikes geschildert war, sah man hinter dem letztern, schon bereit ihn dahinzuraffen, die grimmige Ker mit

<sup>26</sup> Arthemis Orthia, Taf. CLV, 2 und 4.

<sup>27</sup> Paus. V, 19,2: μονομαχοῦντος δὲ Αἴαντι Ἑκτορος κατὰ τὴν πρόκλησιν, μετὰξὺ ἔστηκεν αὐτῶν Ἐρίς αἰσχίστη τὸ εἶδος ἑοικυῖα.

Raubtierzähnen und mit gekrümmten Krallen an den Händen (Paus. V, 19,6)<sup>28</sup>. Ferner war in einem dritten Bild der Lade auf dem Schilde des Agamemnon im Anschluss an Il. XI, 37 Phobos in menschlicher Gestalt aber mit Löwenkopf dargestellt (Paus. V, 19,4). Es wird also die sonderbare in Rede stehende Figur unserer Vase das früheste bis jetzt bekannte Beispiel der Verbildlichung solcher auf dem Schlachtfeld tätigen Kriegsdämonen sein und somit die Aussage der beiden gefallenen Krieger über die Lokalität der geschilderten Geschehnisse erhärten.

Links vom kleinen Kobold folgen drei Krieger (Taf. III, 1–3), von denen der mittlere (2) den grossen Dipylonschild führt, während die beiden andern schildlos sind. No. 3 ist, wie schon oben S. 7 bemerkt, der einzige der um die Hauptgruppe 5–8 stehenden Krieger, welcher dieser den Rücken kehrt. Es mag die Abweichung von der Regel nicht zufällig, sondern durch die Absicht des Malers bedingt sein, den Unhold (4) zu isolieren, um in dieser Weise zu verdeutlichen, dass er den Kämpfern unsichtbar war, so wie es offenbar auch mit dem Dämon auf Abb. 4 der Fall ist. Dieser Krieger ist mit einem Schwert umgürtet, von dem allerdings nur ganz schwache Spuren erhalten sind, so besonders der die Taille der Figur überquerende Teil der Scheide, der sich durch seine dunklere Farbe deutlich vom Körper abhebt; dagegen war er offenbar, ebenso wie Nos. 6, 9, 13 und 15, nicht nebenbei mit einem Dolch versehen. Fast ganz verwischt ist auch sein linker Arm, der anscheinend über den kleinen Dämon hin gestreckt war (s. Taf. IV). Die vorgestreckte rechte Hand gibt wohl an, dass er eben im Gespräch mit dem vor ihm stehenden Schildträger (2) begriffen ist. Der Krieger 1 lässt die linke Hand auf dem Endknopf seines Schwerthefts ruhen; man bemerke die sehr merkwürdige Wiedergabe der durch dieses Motiv veranlassten starken Biegung des Arms: die scharfe, spitzwinklige Knickung im Ellbogengelenk und die kreissegmentförmige Zeichnung des Unterarms. Von seinem ausgestreckten rechten Arm ist nur der obere Teil bis zum stumpfwinklig gebeugten Ellbogen deutlich zu sehen; weiter links lassen einige Firnistüpfle die Spitzen der gespreizten Finger ahnen (vgl. Taf. VII).

Rechts von der Zentralgruppe 5–8 und gegen sie gerichtet

<sup>28</sup> Vgl. Ἄσπις Ἡρακλέους, 249 ff.

stehen zunächst vier Krieger (Taf. V–VI, 9–12). Dass sie wechselweise, ebenso wie in der symmetrisch entsprechenden Gruppe 1–3, mit oder ohne Schild dargestellt sind, wird wohl auf dekorative Rücksichten zurückzuführen sein. Der Krieger 9 berührt mit der Linken bei stark hinaufgebeugtem Arm den Griff des an seiner Seite hängenden Schwertes, ganz wie wir es eben bei dem Krieger 1 gesehen haben. Bei der in Einzelheiten der Zeichnung gehenden Wiederholung dieses Motivs ist aber hier dem Maler wegen der Umkehrung der Figur die Ungereimtheit unterlaufen, dass das Schwertheft nach rückwärts statt nach vorwärts gerichtet ist. Man könnte beim ersten Anblick fast den Eindruck bekommen, als wolle dieser Krieger den »Hektor« von hinten angreifen. Das ist aber offensichtlich nicht gemeint. Sowohl der Umstand, dass es seine Linke und nicht die Rechte ist, die am Schwertgriff ruht, als auch seine eigene ruhige Haltung und der friedliche Charakter der ganzen Darstellung widerstreben einer solchen Auffassung. Dass er sich leicht vorbeugt, um den Arm Hektors anzufassen, wird, wie schon oben gesagt, durch die Hinwegführung des Helden nach Beendigung des Zweikampfes zu erklären sein. Ob die lebhaften Gesten des Kriegers 11, auf die schon oben S. 6 aufmerksam gemacht wurde, sich auf die Freude wegen der Rettung Hektors oder auf die Bestattungsverhandlungen beziehen, mag dahingestellt sein.

Weiter nach rechts wiederholt die Gruppe 13–15 (Taf. VI) die der Figuren 6–8, nur mit dem wichtigen Unterschied, dass 15 sich nicht wie 8 (»Hektor«) sein Wehrgehänge abgeschnallt hat, sondern noch sein Schwert an der Seite trägt. Seine rechte Hand ist abwärts gerichtet, wie auf den vor ihm liegenden Toten hinweisend; sein linker Arm ist dagegen nach rechts ausgestreckt und, ungeachtet der starken Abschälung der Farbe, in seiner ganzen Länge bis zu den Fingerspitzen deutlich erkennbar (vgl. Taf. VII). Es wird wohl die Absicht des Malers gewesen sein, durch die Wiederholung dieser Gruppe das Thema der νεκρῶν ἀναίρεσις herauszustreichen, und zugleich mag daran erinnert werden, dass ja auch im homerischen Bericht vom Anfang an zwei Herolde, ausser Idoiös auch Talthybios, auftreten.

Wenn auch die eine oder die andere Einzelheit, zum Teil wegen der stellenweise schlechten Erhaltung der Malerei, anders

aufgefasst werden mag als es hier geschehen ist, wird man wohl schwerlich in Abrede stellen können, dass die im Vorhergehenden durchmusterte Darstellung einen inhaltlich einheitlichen Charakter hat, und dass die eigenartigen Züge, die sie aufweist, durch die homerische Erzählung vom Zweikampf des Ajas mit Hektor und von der nachfolgenden Verhandlung über die Bestattung der Toten eine deckende Erklärung erhalten. Und eine weitere Beglaubigung dieser Deutung wird uns, wenn ich mich nicht irre, eine letzte, bisher nicht erwähnte Figur des Frieses verleihen können.

Es ist die Figur 16, die sich auf der Rückseite der Kanne befindet, zwischen den Kriegern 1 und 15 (Taf. III). Leider ist eben diese Figur durch Abschälen der Farbe besonders stark verwischt, in dem Masse, dass der Versuch sie zu entziffern im ersten Augenblick aussichtslos vorkommen mag. Immerhin treten bei genauer Beobachtung des Erhaltenen mehrere Einzelzüge mit hinlänglicher Deutlichkeit hervor, um es zu ermöglichen herauszufinden, was hier dargestellt war. Um die Erfassung des Gebildes zu erleichtern wird auf Taf. VII eine Vergrößerung des betreffenden Teils der Taf. III wiedergegeben. Anleitend ist es zunächst, dass die Figur unverkennbar nach oben in zwei emporgestreckte Tierbeine ausläuft, die, wie es besonders bei dem zur Linken klar zu sehen ist, mit hufartigen Füßen versehen sind. Dass es sich um die Hinterbeine eines Tieres handelt, erhellt daraus, dass ihrem Scheidepunkt gegenüber ein nach links schräg abwärts gerichteter Schwanz ansetzt, dessen grösserer Teil nur eben als ein schmaler, schattenartiger Streifen erkennbar ist, während aber sein unteres zweiteiliges Ende sich deutlich vom Malgrund abhebt. Form und Länge des Schwanzes zusammen mit der Gabelung seiner Spitze weisen, in Betracht, dass an einen Hufgänger zu denken ist, auf ein Rind hin; auch in jüngerer griechischer Kunst ist die Schwanzquaste des Rindes öfters in ähnlicher Weise gespalten<sup>29</sup>. Den Hinterbeinen entsprechend erkennt man ferner unschwer die Vorderbeine des Tieres, die einen spitzen Winkel bildend nach unten gestreckt

<sup>29</sup> S. z. B. PAYNE, *Necrocor.*, Taf. 11,1; <sup>2</sup>Εφ. ἀρχ. 1953/54 I, 26, Abb. 2; LONG-PÉRIER, *Mus. Napoléon III*, Taf. III, 2; PFUHL, *Mal. u. Zeichn.*, Abb. 169; RUMPF, *Chalkid. Vasen*, Taf. VIII; MORIN-JEAN, *Le dessin des animaux en Grèce*, 187 ff., Abb. 217 und 219. Vgl. ferner noch die Rinder der Euphronios-Schale in München PFUHL a. O., Abb. 391.

sind und mit je einem Firnisfleck beendet werden. Unmittelbar oberhalb derselben muss der Kopf sich befinden, und obgleich von ihm nur unregelmässige Farbenreste übrig geblieben sind, verraten doch die Spuren, die die Bemalung auf dem Ton hinterlassen hat, dass er die dreieckige Form eines von oben gesehenen Bukranions gehabt hat. Bestätigend kommt hinzu, dass am Hinterkopf ein schwach gebogener, beiderseits mit einem Firnistupf abgeschlossener Streifen ein grosses Hörnerpaar erraten lässt<sup>30</sup>. Der Körper des Tieres ist zu verschwommen um seinen Umriss klar erkennen zu lassen. Allein schon die dargelegten untereinander übereinstimmenden Feststellungen werden wohl genügen um zu folgern, dass hier ein totes Rind wiedergegeben war. Ob es an den Hinterbeinen aufgehängt oder am Boden hingestreckt zu denken ist, lässt sich kaum ermitteln. Jedenfalls macht es ein isoliertes Gebild aus; die Krieger 1 und 15 kehren ihm den Rücken, und ihre über das Tier hingestreckten Hände berühren es ersichtlich nicht.

Wieder ist uns hier, wie schon mehrmals im Bildstreifen unserer Kanne, ein einzig dastehendes Motiv begegnet. Und gewiss kann dieses nicht sinnlos sein, sondern muss mit dem Kontext, in dem es erscheint, in inhaltlichem Zusammenhang stehen. Kann es dann aber ein Zufall sein, dass es in den im siebenten Iliasgesang geschilderten Ereignisverlauf vorzüglich hineinpasst? Unmittelbar nach der Beendigung des Zweikampfes zwischen Ajas und Hektor und der Rückführung der beiden Helden vom Kampfplatze versammeln sich die achäischen Fürsten im Zelte des Agamemnon, der jetzt einen fünfjährigen Stier schlachten lässt und, nachdem Zeus das gebührende Opfer gebracht worden ist, die Könige mit einem reichlichen Abendmahl bewirtet, wobei Ajas als Belohnung den Rückenbraten für sich bekommt (Il. VII, 313 ff.). Erst bei Morgendämmerung des nächsten Tages trifft Idaios im Griechenlager ein und überbringt den Vorschlag der Troer bezüglich der Bestattung der Toten (Il. VII, 381 ff.). Wie hätte wohl der geometrische Maler das Festmahl der Könige, das bei Homer als Zwischenakt zwischen den Hauptgeschehnissen, dem Zweikampf und der Verhandlung über die  $\nu\epsilon\kappa\rho\tilde{\omega}\nu$

<sup>30</sup> Vgl. die Zeichnung der Stierhörner auf den Dipylonschalen KUNZE, Kret. Bronzereliefs, Taf. 53e und (stärker gebogen) Ath. Mitt. 1903, Taf. III.

ἀνάρπεις, eingefügt ist, besser andeuten können als durch das gesonderte Bild eines geschlachteten Rindes?

Damit sind wir mit der inhaltlichen Analyse des figürlichen Frieses unserer Kanne zu Ende gekommen. Wenn unsere Erläuterungen im Wesentlichen zu Recht bestehen, gibt dieser also den Hauptinhalt des siebenten Iliasesangs wieder, und zwar so, dass es sich nicht nur um Gemeinsamkeit der geschilderten Sage handelt, sondern dass die bildliche Darstellung sozusagen in zyklischer Weise Kernpunkte der dichterischen Erzählung »illustriert«.

Eben wegen dieser scheinbar engen Anknüpfung an den homerischen Bericht muss es uns natürlich besonders angelegen sein zu versuchen, die Lambros-Kanne so genau wie möglich zu datieren. Die Schwierigkeiten, die uns dabei begegnen, sind wohl bekannt. Jenseits der Tragweite der protokorinthischen Chronologie gebricht es ja leider noch immer an sicheren Anhaltspunkten für absolute Zeitbestimmungen innerhalb der geometrischen Epoche, so dass wir auf relative Schätzungen verwiesen sind. Was den vorliegenden Fall betrifft, darf jedenfalls von vornherein gesagt werden, dass die Kanne, weil ihr Stil noch rein geometrisch ist und noch nicht die geringste Spur der Auflockerung darbietet, die gegen Ende des achten Jahrhunderts ins »Frühattische« einmündet, zweifellos in einem beträchtlichen Abstand vor diesem Stilwechsel anzusetzen sein wird. Nun war sie in der Lambros-Sammlung mit 20 anderen attisch-geometrischen Gefäßen vereinigt und im Auktionskatalog wird mitgeteilt, dass alle 21 Vasen aus demselben Fund herrühren<sup>31</sup>. BERNHARD SCHWEITZER, der vor mehr als 40 Jahren den gesamten Komplex eingehend analysiert hat<sup>32</sup>, und nach ihm ebenfalls KAHANE<sup>33</sup>, haben daraus gefolgert, dass es sich um einen geschlossenen Fund handle, für dessen ganzen Inhalt ungefähre Gleichzeitigkeit anzunehmen wäre; und beide datieren sie ihn schätzungsweise in den Anfang des achten Jahrhunderts<sup>34</sup>. Es fragt sich

<sup>31</sup> Coll. Lambros-Dattari, zu No. 21: »ces vases proviennent d'une même trouvaille«.

<sup>32</sup> Ath. Mitt. 1918, 138 ff.

<sup>33</sup> AJA 1940, 475 ff.

<sup>34</sup> Ath. Mitt. a. O., 152 und AJA a. O., 482.

aber, inwieweit auf die zitierte, summarische und unbeglaubigte Angabe des Katalogs Verlass ist, und dieses um so mehr, weil die Vasengruppe, wie SCHWEITZER dargetan hat, keineswegs stilistisch einheitlich ist. Wie dem auch sei, wird es sich empfehlen, die uns interessierende Kanne für sich zu betrachten und nach ihren eigenen Merkmalen zu beurteilen. Und man wird wohl jetzt für sie kaum einer so frühen Ansetzung wie der oben angegebenen beipflichten können. Die Entwicklungsgeschichte der attisch-geometrischen Keramik, die KÜBLER nunmehr auf der breiten Grundlage der Kerameikosfunde ausgearbeitet hat<sup>35</sup>, und gleichfalls die wesentlich auf derselben Grundlage fussenden, relativen Entwicklungsreihen einiger Hauptformen dieser Keramik, die HERBERT MARWITZ vor kurzem aufgestellt hat<sup>36</sup>, indizieren übereinstimmend eine etwas spätere Datierung unserer Vase.

Bei ihrem gedrungenen, fast kugelförmigen Körper und dem klar abgesetzten, zylindrischen Hals reiht sie sich unter Oinochoen ein, die KÜBLER der Zeit um die Mitte des 8. Jahrhunderts zuschreibt<sup>37</sup>. Stilistisch eng verwandt ist die Bostoner Kanne mit Jagddarstellung (Abb. 5)<sup>38</sup>, die aber schon ein wenig vorgeschrittener wirkt. Besonders lehrreich ist jedoch der Vergleich mit der Berliner Oinochoe, die hier auf Taf. VIII wiedergegeben wird<sup>39</sup>. Gemeinsame Züge der Figurenzeichnung verbinden die beiden Gefässe so eng miteinander, dass man versucht wird sie als Werke desselben Malers zu betrachten. Die höchst eigentümliche Gestaltung des stark gebeugten Arms, die wir bei Figur 1 (Taf. III) der Lambros-Kanne angemerkt haben (oben S. 19; vgl. auch Fig. 9 auf Taf. V), begegnet uns genau so bei dem Pferdeführer der Berliner Vase<sup>40</sup>. Eine nahe Verwandt-

<sup>35</sup> Kerameikos V 1.

<sup>36</sup> Arch. Jahrb. 1959, 52 ff.

<sup>37</sup> Vgl. Kerameikos a. O., Taf. 75–78. Über die Entwicklung dieses Oinochoentypus s. KÜBLER *ibid.*, 275, Serie a und MARWITZ, Arch. Jahrb. a. O., 81 ff.

<sup>38</sup> Mus. of Fine Arts, FAIRBANKS No. 269 b, Taf. 23; HAMPE, Gleichnisse Homers, Taf. 5–6.

<sup>39</sup> Berlin, Antiquarium Inv. 3374; NEUGEBAUER, Führer, 7f.; Ath. Mitt. 1918, 144, Abb. 32. Jetzt in der Antikenabteilung der ehem. staatlichen Museen zu Berlin-Charlottenburg. Die in unserer Abbildung wiedergegebene neue Aufnahme der Vase verdanke ich dem Leiter der Antikenabteilung, Dr. ADOLF GREIHENHAGEN.

<sup>40</sup> Die naturwidrige Biegung des Unterarms in Form eines Kreissegmentes findet sich ähnlich wenn auch weniger ausgeprägt bei dem Pferdeführer der Amphora Kerameikos V 1, Inv. 1306, Taf. 110 und 141, die KÜBLER ins zweite Viertel des Jahrhunderts datiert (vgl. dazu OHLY, Griech. Goldbleche, 149, Anm. 47 zur Seite 113). Sie mag ein älteres Werk desselben Malers sein.

schaft verknüpft ferner die lebhaft gestikulierenden Männer des unteren Frieses derselben mit Figuren der Lambros-Kanne, wie z. B. Fig. 11 (Taf. V); man bemerke besonders die ganz ähnliche Zeichnung der ungewöhnlich langen, strahlenartig ge-



Abb. 5. Attisch-geometrische Kanne. Boston. Nach HAMPE, Gleichnisse, Taf. 6.

spreizten Finger. Sehr gleichartig ist des weiteren in beiden Fällen die Körperbildung, für die die Vereinigung einer starren, dreieckigen Form des recht kurzen Oberleibes und einer betonten Einschnürung der Taille mit ausgesprochener Geneigtheit zu stark anschwellenden, gerundeten Schenkeln eigen ist (vgl. z. B. Fig. 13 auf Taf. VI mit dem Pferdeführer auf Taf. VIII)<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> S. dazu KUNZE, Ath. Mitt. 1930, 159, Anm. 1 und KÜBLER, Kerameikos V 1, 179.

Die Berliner Oinochoe ist nun offensichtlich etwas jünger als die der Lambros-Sammlung<sup>42</sup>. Die Form hat ihre alte Spannung und klare Gliederung eingebüsst, der Übergang vom Hals zum Körper ist mehr fließend, der letztere weniger gedungen. In der Figurenzeichnung deutet die kennbare Streckung der Taille, die der Lambros-Kanne fremd ist, gleichfalls eine spätere Phase der Entwicklung an. Derselbe eigentümliche Zug findet sich schon auf der Bostoner Kanne Abb. 5 und macht sich noch stärker auf der spätgeometrischen, hier in Abb. 6 wiedergegebenen Kanne aus der Agora<sup>43</sup> geltend. Und mit dieser letzteren ist die Berliner Vase auch durch die sehr verwandten, hochbeinigen Pferde verbunden. Von diesen Pferden ist aber der Schritt nicht weit zu denen der noch jüngeren Kanne Kerameikos V 1, Inv. 1356, Taf. 79, die sowohl was die sehr gestreckte und unscharfe Formgebung als was die Verzierung betrifft, die letzte Phase der attisch-geometrischen Keramik, unmittelbar vor dem Übergang ins »Frühattische«, vertritt<sup>44</sup>.

Es darf nun als sicher gelten, dass dieser Übergang schon kurz vor Ende des 8. Jahrhunderts anzusetzen ist<sup>45</sup>, und in Betracht der erheblichen, im Vorhergehenden angedeuteten Entwicklung, die ihn von der Lambros-Kanne trennt, wird man demnach schwerlich diese letztere später als um die Mitte des Jahrhunderts datieren können.

Dass aber *unsere* Ilias, an deren Text wir uns bei der Erläuterung der Darstellung der Kanne gehalten haben, schon zu dieser Zeit in Athen bekannt gewesen sei, und dass ein attischer Vasenmaler schon so früh aus ihr das Thema seiner Darstellung geholt habe, das muss gewiss als erstaunlich bezeichnet werden. Gewöhnlich datiert man bekanntlich heutzutage die Ilias in der uns überlieferten Gestalt, abgesehen natürlich von kleineren, evident jüngeren Interpolationen, eher in die letzte Hälfte des

<sup>42</sup> KÜBLER, Kerameikos a. O., datiert die Berliner Vase nach Mitte der Vierziger des 8. Jahrh.s.

<sup>43</sup> Agora P 4885. Hesperia 1936, 25 ff., Abb. 23–24; *ibid.*, Suppl. II, 68 ff., Abb. 43–44. AJA 1940, 457 ff., Abb. 1–4. Zur Datierung vgl. KÜBLER, Kerameikos V 1, 179; DUNBABIN, The Greeks and their Eastern Neighbours, 77 datiert die Vase ins letzte Viertel des 8. Jahrhunderts.

<sup>44</sup> Vgl. die Amphora Athen 894 und die anderen Gefässe, die J. M. Cook derselben Werkstatt zugeschrieben hat, BSA 1947, 146, Taf. 21 und 22 b.

<sup>45</sup> S. J. M. Cook, BSA 1934/35, 200 ff. und 1947, 151 ff.



Abb. 6. Attisch-geometrische Kanne. Agora Museum. Nach *Hesperia*, Suppl. II, Abb. 43.

achten Jahrhunderts als um die Mitte desselben oder gar früher, eine Datierung, die dem allgemeinen Kulturniveau des Epos und den spätesten durch archäologische Data dargebotenen Anhaltspunkten am besten zu entsprechen scheint<sup>46</sup>. Und selbst wenn

<sup>46</sup> So z. B. BOWRA, *Tradition and Design in the Iliad*, 265 und *Homer and his Forerunners* (1955), 3; LORIMER, *Homer and the Monuments*, 464; CARPENTER, *Folktales, Fiction and Saga in Homeric Epics*, 11 und 175–180; SCHADEWALDT, *Von Homers Welt und Werk* (1951), 92 ff.; WEBSTER, *From Mycenae to Homer*, 282. Vgl. MAZON, *Introduction à l'Iliade*, 266.

man annehmen wird, dass die Kenntnis von den homerischen Gedichten sich ziemlich schnell über die griechische Welt verbreitet hat, muss doch jedenfalls mit einer gewissen Zeitspanne zwischen ihrer Entstehung und ihrer Einwirkung auf die festländische Kunst gerechnet werden. Muss uns also jetzt das Ergebnis der vorhergehenden Ausführungen nötigen, das Zustandekommen *unserer* Ilias weiter zurück, spätestens im ersten Viertel des achten Jahrhunderts, und ferner das Bekanntwerden des Epos auf dem griechischen Festland schon vor Mitte dieses Jahrhunderts anzusetzen? Besonders das letztere wird es schwer halten gutzuheissen, um so mehr weil andere archäologische Kriterien, wie wir im Nachfolgenden sehen werden, eine wesentlich spätere Verbreitung der Kenntnis von den jonischen Epen zu befürworten scheinen. Oder lässt sich vielleicht der Zusammenhang, den wir glauben nachgewiesen zu haben, in anderer Weise erklären? Wäre es vielleicht möglich, dass die direkte Quelle unseres Vasenmalers nicht der siebente Gesang der uns bekannten Ilias gewesen ist, sondern eine Vorstufe desselben, ein vorhomerisches Heldenlied, dessen Inhalt später in die Ilias eingebaut worden ist? Auch wenn man die beiden Grossepen, so wie sie uns vorliegen, als einheitliche Dichterwerke betrachtet, wird man nicht anzweifeln können, dass ihnen eine ältere, über lange Zeit reichende epische Dichtung vorangegangen ist; und man wird gewiss an Kleinepen und Heldenlieder zu denken haben, etwa wie die, mit denen die Sänger der Odyssee die Gäste der Königshöfe unterhalten. Ebenso wenig kann es in Zweifel gezogen werden, dass HOMER mehrfach aus dieser älteren Dichtung Stoff und Motive entlehnt, bearbeitet und in seinen grossen Plan eingepasst hat<sup>47</sup>. Dass dieses eigentlich selbstverständlich ist und keine Verschmälerung Homers bedeutet, ist vielleicht nicht ganz überflüssig zu bemerken.

Zur Stütze der Vermutung, dass die Darstellung der Lambros-Kanne und die entsprechende Erzählung des siebenten Gesangs unserer Ilias auf eine gemeinsame ältere Quelle zurückgehen,

<sup>47</sup> JOH. TH. KAKRIDIS hat in seinem anregenden Buch *Homeric Researches* (Lund 1949) auf dem Wege der literarischen Analyse zur Beleuchtung dieses Verhältnisses in sehr ergiebiger Weise beigetragen.

wird man sich nun auf einen anscheinend parallelen Fall berufen können. Bekanntlich hat ROLAND HAMPE<sup>48</sup> den in unserer Abb. 7 wiedergegebenen Bauchfries der schon oben erwähnten Agora-Kanne Abb. 6 auf die Erzählung in Il. XI, 707 ff. vom Kampfe der Pylier gegen die Epeier und der Begegnung des jungen Nestor mit den Aktorionen-Molionen bezogen. Offenbar handelt es sich in der Tat auch hier wie auf unserer Kanne nicht um eine Darstellung generellen Charakters, sondern es wird ein besonderes einmaliges Geschehnis verbildlicht. Geschildert ist im Fries eine Schlachtszene, und unverkennbar ist die sonderbare Doppelgestalt, die gerade unter dem Henkel ihren Platz hat, als die zentrale Figur derselben anzusehen. Sie lässt sich nicht, wie man beim ersten Anblick vielleicht denken könnte und auch versucht hat, als zwei von einem gemeinsamen Schild gedeckte Krieger erklären, sondern es handelt sich augenscheinlich um das siamesische Zwillingspaar, das wir auch von mehreren anderen Bildwerken der geometrischen Kunst<sup>49</sup> kennen, und das zweifellos mit den von HESIODOS und ΙΒΥΚΟΣ eben als einem solchen Doppelwesen beschriebenen Molionen zu identifi-

<sup>48</sup> Sagenbilder, 87 f.

<sup>49</sup> Zusammengestellt von HAMPE a. O., 47 ff. und FRASER, AJA 1940, 461.



Abb. 7. Bauchfries der Kanne Abb. 6. Nach Hesperia, Suppl. II, Abb. 41.

zieren ist<sup>50</sup>. Dass ihre Körper zusammengewachsen sind, ist unterhalb des Schildrandes deutlich angegeben und, wie HAMPE treffend bemerkt hat, auch in der ungelenten, wie gehemmten Haltung des auf den Wagen hinaufsteigenden Zwilling zum Ausdruck gebracht. Es ist wohl kaum zufällig, dass auch die beiden Helmbüschel miteinander verbunden sind. Der Krieger, der von links zu Fuss dieses Monstrum mit gezogenem Schwert und hochgehobener Lanze angreift, und den der rückwärts gekehrte Zwilling abzuwehren sucht, wäre also Nestor. Allerdings fährt dieser in der Ilias bei dem Zusammentreffen mit den Aktorionen-Molionen zu Wagen, indem er sich vorher nicht weniger als fünfzig Gespanne der Feinde erbeutet hatte. Allein seine Grosstat lag ja eben vor allem daran, dass er ursprünglich in jugendlichem Wagemut zu Fuss gegen die Wagenkämpfer ausgezogen war, weil sein Vater ihm nicht erlauben wollte, am Streite teilzunehmen und ihm deshalb die Rosse verborgen hatte. Die Abweichung von der epischen Schilderung des Vorganges versteht sich also, wie schon oben S. 15 f. angedeutet, als ein Beispiel des »kompletiven Verfahrens«, das uns auch auf der Lambros-Kanne begegnet ist, und bei dem zwei Hauptmomente der Erzählung in eine Komposition vereinigt worden sind. Bei HOMER werden die Aktorionen-Molionen vom Kampfe gerettet, indem ihr Vater Poseidon sie in Nebel hüllt und dem Schlachtfeld entrückt. Dem entspricht es, dass sie im Bilde vor dem Angriff Nestors zurückweichen. Der vollgerüstete Krieger, der sich vor dem Zwillingpaar nach rechts zu Wagen entfernt, mag als ein fliehender Epeier aufzufassen sein. Der Kämpfer hinter Nestor kann ein Pylier sein, der Nestor zu Hilfe eilt und vielleicht soeben von dem Wagen herabgesprungen ist, der hinter ihm bereit hält.

HAMPE'S scharfsinnige, hier kurz referierte und in einzelnen Punkten ergänzte Deutung des Bildfrieses der Agora-Kanne darf als sehr ansprechend bezeichnet werden und ist auch meistens gebilligt worden. Volle Sicherheit lässt sich leider wegen der Verworrenheit unserer Überlieferung über die Aktorionen-Molionen nicht erreichen. Bedenken erregt es vor allem, dass die einzigen der bis jetzt bekannten Molione-Darstellungen, die ganz sicher

<sup>50</sup> HESIODOS fr. 13 (Rzach): *τερατώδεις τινές ἦσαν, ὡς Ἡσίοδος, ἄμφω ἐν ἐνὶ σώματι ὄντες* (Schol. Townley zu Il. XI, 710); *κατὰ τὸν Ἡσίοδου μῦθον - - - διφυεῖς, δύο μὲν ἔχοντας σώματα, συμπεφυκότας δέ γε ἀλλήλοις* (Eustathios). IBYKOS fr. 16 (Bergk). Vgl. HAMPE a. O., 49.

interpretiert werden können, diejenigen, die auf zwei böotischen Fibeln aus dem Anfang des siebenten Jahrhunderts zu sehen sind<sup>51</sup>, sich unzweideutig auf den Kampf des Herakles mit dem Doppel-Monstrum beziehen<sup>52</sup>, und es stellt sich also die Frage ein, ob nicht auch der Gegner dieses Monstrums auf der Agora-Kanne Herakles sein könne<sup>53</sup>. Allein das Molione-Abenteuer der Heraklessage gehört nicht in eine Schlachtszene hin, und dass das Ungeheuer sich zu Wagen dem Streit entzieht, ist mit ihm ebenso unvereinbar als es in die Deutung HAMPE's schön einpasst. Es spricht also die grössere Wahrscheinlichkeit für diese.

Es darf nun wohl als ein besonders gut begründetes Ergebnis der Bestrebungen, zu den Quellen unserer Ilias zurückzudringen, der Nachweis betrachtet werden, dass der Erzählung Nestors in Il. XI, 670–761 ein altes pylisches Gedicht zu Grunde liegt, dessen Stoff HOMER sich angeeignet, in seiner Weise neu geformt und in Verbindung mit der Ilias-Handlung gebracht hat<sup>54</sup>. Damit muss ferner zusammengehalten werden, dass vornehme attische Geschlechter ihre Herkunft von Pyliern, Nachkommen des Neleus, herleiteten, die bei der Ankunft der Herakliden nach Athen geflüchtet und später von dort nach Kleinasien gezogen wären. Allem Anschein nach steckt in diesen Traditionen von Athen als Zufluchtsstätte und einstweilige Heimat der pyliischen Flüchtlinge<sup>55</sup>, ungeachtet ihres legendarischen Charakters, ein geschichtlicher Kern<sup>56</sup>, und es ist somit wahrscheinlich, dass man

<sup>51</sup> HAMPE a. O., No. 10, Taf. 9 und No. 28, Taf. 14.

<sup>52</sup> Vgl. HAMPE a. O., 49.

<sup>53</sup> A. D. FRASER, AJA 1940, 460, Anm. 8 will die Darstellung der Kanne auf die bei PAUS. VIII, 14,9 erzählte Legende beziehen, nach der Herakles im Kampfe gegen Augeias von seinem Bruder Iphikles begleitet war und dieser von den Aktorionen-Molionen tödlich verwundet wurde. Der die Zwillinge angreifende Krieger wäre Iphikles, der andere Fusskämpfer Herakles. Diese Deutung scheidet aber schon daran, dass im Vasenbild offenbar der vermutliche Iphikles den Sieg davon trägt, während die Molionen flüchten. Ausserdem fiel Iphikles nach der vorherrschenden Überlieferung in der Schlacht gegen die Hippokoontiden, DION. IV, 33, 6 und APOLLOD. II, 7, 3, 6.

<sup>54</sup> Grundlegend darüber F. BÖLTE, Ein pylisches Epos, Rhein. Mus. 1934, 319 ff.; s. ferner R. CANTIENI, Die Nestorerzählung im XI. Gesang der Ilias (Diss. Zürich 1942); H. T. WADE-GERY, AJA 1948, 115 ff.; HUXLEY, Institute of Class. Studies, Bulletin 3 (1956), 21; D. L. PAGE, History and the Homeric Iliad, 254 f.; vgl. auch SCHADEWALDT, Iliasstudien (Abh. d. philol. histor. Klasse d. sächs. Akad. d. Wissensch. 1938), 20 und 85.

<sup>55</sup> Vgl. THUK. I, 2, 6.

<sup>56</sup> S. jetzt hierüber besonders HAMPE, Nestor (Vermächtnis der antiken Kunst, Heidelberg 1950), 51 ff. und zuletzt CARL ROEBUCK, Ionian Trade and Colonization (1959), 25 ff.

in Athen schon lange vor dem achten Jahrhundert mit pylischer Dichtung bekannt war. Die Folgerung, dass der Maler der Agora-Kanne sein Thema aus dieser und nicht aus der Iliade geschöpft habe, liegt nahe und ist schon von DUNBABIN gezogen worden<sup>57</sup>. Ferner wird man annehmen dürfen, dass die Vermengung der beiden ursprünglich sicher getrennten Bruderpaare: der elischen, Dioskuren-ähnlichen Aktorionen, die von normaler Bildung waren, und der zusammengewachsenen Molionen, die in die Heraklessage gehören<sup>58</sup> – eine Vermengung, die in der Ilias augenfällig ist und besonders deutlich in der auffallenden Doppelbenennung Aktorione-Molione an den Tag kommt<sup>59</sup> –, dass sie schon früher in Athen stattgefunden hat, weil man dort nicht die beiden peloponnesischen Sagen hat auseinanderhalten können. Und es wird somit verständlich, dass der attische Vasenmaler die elischen Zwillinge der Nestorgeschichte in der ihm vertrauten Gestalt der Molionen wiedergegeben hat. Die Erzählung im  $\Lambda$  kann ihn offensichtlich nicht zu dieser Vorstellung angeregt haben, weil in ihr nirgends angedeutet wird, dass die Gebrüder zusammengewachsen wären.

Wie man auch die Darstellung der Agora-Kanne beurteilen wird, kann sie also jedenfalls nicht als sicheres Zeugnis gelten, dass unsere Ilias schon zu ihrer Zeit in Athen bekannt war. Und auch von den übrigen bis jetzt vorliegenden Versuchen, Verbildlichungen von konkreten Episoden aus den troischen Epen in der festländischen Kunst der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts nachzuweisen, vermögen die meisten kaum zu überzeugen.

Aus dem Bereich der Ilias wäre nur noch die Möglichkeit zu erwägen, dass die untere Bauchzone eines spätgeometrischen attischen Kraters in New York<sup>60</sup>, in der zweimal (oder dreimal?) das uns schon vertraute siamesische Zwillingspaar als Teilnehmer an einem Wagenaufzug erscheint, sich auf die Erzählung

<sup>57</sup> DUNBABIN, *The Greeks and their Eastern Neighbours*, 83.

<sup>58</sup> S. hierüber BLINKENBERG, *Fibules grecques et orientales*, 167 f. und HAMPE, *Sagenbilder*, 45 f.

<sup>59</sup> Der Doppelname hat schon den antiken Homer-Kommentatoren viel Kopfzerbrechen bereitet, s. A. SEVERYNS, *Le cycle épique dans l'école d'Aristarque*, 206 ff.

<sup>60</sup> *Metropol. Mus.* 14.130.14; *AJA* 1915, 394 ff., Taf. 21–22 und 23, 2–3; RICHTER, *Handbook* (1955), Taf. 14 a.

Nestors II. XXIII, 638 ff. von der Beteiligung der Aktorionen am Wettrennen bei der Totenfeier für Amarynkeus beziehen könne. In dem Falle wäre wohl hier ebenso wie bei der Agora-Kanne eher an pylische Dichtung als an die Ilias als Quelle zu denken<sup>61</sup>. Allein die Deutung, die übrigens von ihrem Urheber, ROLAND HAMPE, nur unter allem Vorbehalt vorgetragen wurde<sup>62</sup>, scheidet schon daran, dass offenbar gar kein Rennen gemeint ist<sup>63</sup>, sondern, in bestem Einklang damit, dass die Hauptdarstellung des Gefässes eine Prothesis ist<sup>64</sup>, eine feierliche sepulkrale Prozession der eben auf den grossen Grabkratern üblichen Art<sup>65</sup>. Dass der Maler in die Prozession, deren übrige Teilnehmer alle wie gewöhnlich voll gerüstete Krieger normaler Bildung sind, mehrmals das Doppelmonstrum eingefügt hat, ist wohl, gleich wie das ebenso schwer erklärbare Nebeneinander von Kentauren und Menschen auf attisch-geometrischen Goldbändern<sup>66</sup>, am ehesten nur als Ausschlag seines Interesses an solchen zu jener Zeit neuen Fabelwesen zu verstehen, ohne dass bestimmte Mythen dahinter gesucht werden sollen.

Ebenso wenig dürfen die Odyssee-»Illustrationen«, die man in der geometrischen Kunst hat finden wollen, auf Zutrauen Anspruch machen können. Bei der überraschenden Vermutung, die grosse Schlachtszene in der oberen Zone des Louvre-Kraters A 519<sup>67</sup> könne auf den Freiermord anspielen<sup>68</sup>, braucht man gewiss nicht zu verweilen. Der Vorschlag CARL WEICKERT'S<sup>69</sup>, die sonderbare Darstellung eines korinthischen auf Ithaka gefundenen Oinochoen-Henkels (hier Abb. 8) als die Begegnung zwischen Odysseus und Kirke (Od. X, 274 ff.) zu deuten, muss mindestens als sehr problematisch bezeichnet werden. Bei der äusserst fahrlässigen Ausführung der Einzelheiten des Bildes entzieht sich die Absicht des Malers einer sicheren Erfassung; andere

<sup>61</sup> Vgl. DUNBANIN a. O., 83.

<sup>62</sup> Sagenbilder, 47. Gleichnisse, 30 hat HAMPE nicht diese Darstellung in das Verzeichnis troischer Bilder eingereiht.

<sup>63</sup> Vgl. besonders die lebhaft Schilderung eines Wagenrennens auf dem Krater Athen, Nat. Mus. 806, AJA 1940, Taf. 25.

<sup>64</sup> AJA 1915, Taf. 21.

<sup>65</sup> S. ferner das von KUNZE, Götting. gelehrt. Anz. 1937, 294 gegen die Deutung erhobene Bedenken.

<sup>66</sup> OHLY, Griech. Goldbleche, Nos. A 19–21, vgl. S. 80 f.

<sup>67</sup> CVA, Louvre 11, III Hb, Taf. 5,7.

<sup>68</sup> So YOUNG, Hesperia, Suppl. II, 181.

<sup>69</sup> Röm. Mitt. 1953/54, 56 ff.

Auslegungen der beiden Figuren sind ebenso wohl möglich und auch angedeutet worden<sup>70</sup>. Schmerzlicher ist es gewiss auf HAMPE's verlockende und auch mehrfach gebilligte Deutung der Schiffbruchschilderung einer späten Dipylonkanne zu München<sup>71</sup> (hier Abb. 9–10) als Darstellung des folgenschweren Schiffbruches des Odysseus nach der Schlachtung der Heliosrinder



Abb. 8. Darstellung eines korinthischen Oinochoen-Henkels.  
Aus Ithaka. Nach BSA 1948, 42, Abb. 29.

(Od. XII, 403 ff.) verzichten zu müssen. Entscheidend ist es hier, ob tatsächlich gemeint ist, dass der Mann, der auf dem Kiel des gekenterten Fahrzeuges reitet, der einzige ist, der sich rettet, während seine Gefährten alle ertrinken. Allein diese Pointe des Odysseus-Abenteuers hat der Maler, wie mit Recht hervorgehoben worden ist<sup>72</sup>, eben nicht eindeutig zum Ausdruck gebracht. Mindestens der Mann, der rechts vom »Odysseus« auf dem Kielbalken liegt, wird wohl auch gute Aussicht haben mit dem Leben davonzukommen. Es kommt hinzu, dass das analoge, ebenfalls spätgeometrische Schiffbruchbild (hier Abb. 11), das kurz nach der Veröffentlichung der Münchener Kanne auf einem lokalen, korinthisch beeinflussten Krater aus Pithekussai zum Vorschein gekommen ist<sup>73</sup>, keinen Anlass gibt, an eine Sage zu denken und,

<sup>70</sup> S. MARTIN ROBERTSON, BSA 1948, 43; DUNBABIN a. O., 78: Zeus und Hera?

<sup>71</sup> München 8696; HAMPE, Gleichnisse, 27 ff., Abb. 7–11; LULLIES, Münchener Jahrb. 1952/53, 335 f. HAMPE's und LULLIE's Datierung der Kanne um die Mitte des 8. Jahrhunderts ist sicher zu hoch gegriffen; sie wird etwa mit der Agora-Kanne Abb. 6 gleichzeitig sein; vgl. KRAIKER, Festschr. Schweitzer, 46, Anm. 48.

<sup>72</sup> S. KRAIKER a. O., 45, Anm. 46 und besonders HERMAN FRÄNKEL, Gnomon 1956, 570 f.

<sup>73</sup> Röm. Mitteil. 1953/54, 39 ff., Taf. 14–16.

wie BUCHNER in seiner eingehenden Besprechung des Kraters mit Recht betont hat<sup>74</sup>, zur Bestätigung der Odysseus-Hypothese HAMPE'S nichts beitragen kann. Vielmehr handelt es sich allem Anschein nach in den beiden parallelen Fällen, wie bei den



Abb. 9. Attisch-geometrische Kanne. München. Nach HAMPE, Gleichnisse, Abb. 7.

meisten erzählenden Darstellungen der geometrischen Kunst, um typische Schilderungen eines öfters eintreffenden Vorfalls, ohne Bezug auf eine konkrete Situation.

Es hält ferner schwer einzusehen, weshalb der Mann, der auf einem Kraterfragment in Athen<sup>75</sup> auf dem Schnabel eines Schiffes

<sup>74</sup> a. O., 47, Anm. 34.

<sup>75</sup> Ath. Mitt. 1892, 302, Abb. 8; Festschr. Schweitzer, Taf. 9,4.



Abb. 10. Halsbild der Kanne Abb. 9. Nach HAMPE a. O., Abb. II.

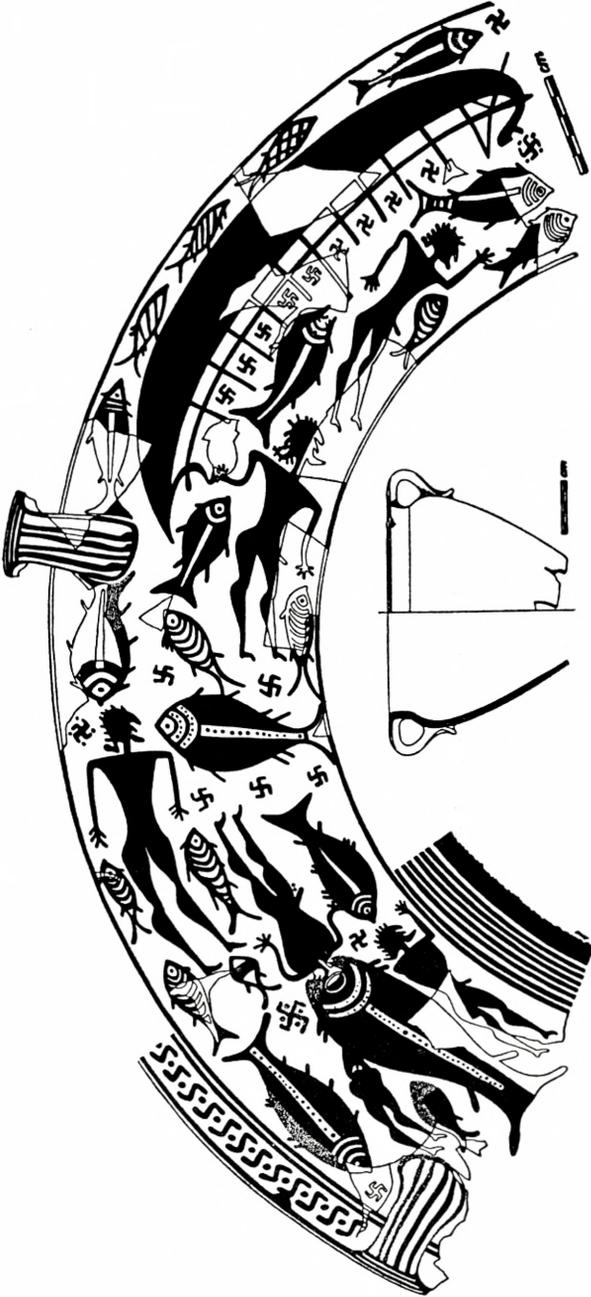


Abb. 11. Darstellung eines Kraters aus Pithekussai. Nach Röm. Mitteil. 1953/54, 42, Abb. 1.

steht, anscheinend im Begriff ans Land zu steigen, eben Protesilaos wäre<sup>76</sup>. Das Motiv hat seine nächste Parallele auf der oben Abb. 1 wiedergegebenen Scherbe eines gleichzeitigen Kraters im Louvre; und aus späterer Zeit kann auf die Darstellungen der elfenbeinernen Platte Arthemis Orthia, Taf. 109–110 und der schwarzfigurigen attischen Oinochoe Brit. Mus. B 508<sup>77</sup> hingewiesen werden. Offenbar war der Schnabel vom Schiff aus leicht zugänglich und es handelt sich bei dem vermeintlichen Protesilaos um ein alltägliches Verfahren, das keiner mythologischen Erklärung bedarf. Anders verhält es sich mit dem vielbesprochenen Bild der altbekannten, wohl noch dem dritten Viertel des 8. Jahrhunderts gehörenden attischen Schüssel aus Theben im Britischen Museum<sup>78</sup>. Wegen der starken Hervorhebung der beiden Hauptfiguren liegt es nahe anzunehmen, dass hier in der Tat eine Episode aus der Heldensage gemeint ist. Das völlige Fehlen an spezifischen Einzelheiten macht aber die Identifizierung des Geschehnisses und die Benennung des Paares zweifelhaft; und die besonders von HAMPE<sup>79</sup> energisch vertretene Deutung auf Helenas Entführung durch Paris kann keineswegs als sicher gelten; bekanntlich hat das Bild viele andere Erklärungsvorschläge hervorgerufen<sup>80</sup>. Es kommt hinzu, dass es, wenn wirklich die Entführung der Helena gemeint wäre, jedenfalls nur Kenntnis von der Sage aber nicht auch von der Wiedergabe derselben in den Kyprien bekunden könnte.

Es bleibt uns aber noch eine geometrische Darstellung zu besprechen, bei der es kaum angezweifelt werden kann, dass sie uns tatsächlich eine Episode aus dem Trojakriege im Anschluss an die epische Schilderung derselben vorführt. Sie findet sich auf einem erst vor kurzem<sup>81</sup> veröffentlichten, hier in Abb. 12 wiedergegebenen Gefäßfragment von der Agora zu Athen. Leider

<sup>76</sup> So HAMPE, Gleichnisse 30. Die Deutung ist schon von KRAIKER a. O., 46, Anm. 48 abgelehnt worden.

<sup>77</sup> BEAZLEY, ABV, 426, No. 10; JHS 1958, Taf. 14 f.

<sup>78</sup> JHS 1899, Taf. 8; BUSCHOR, Griech. Vasen, Abb. 18; HAMPE, Sagenbilder, Taf. 22.

<sup>79</sup> Sagenbilder, 78 f.; vgl. jetzt auch L. B. GHALI-KAHIL, Les enlèvements et le retour d'Hélène, 318 f.

<sup>80</sup> S. z. B. KIRK, BSA 1949, 149 f.; MATZ, Gesch. d. griech. Kunst I. 65; KRAIKER, Festschr. Schweitzer, 45, Anm. 46; FRÄNKEL, Gnomon, 1956, 573; WEBSTER, From Mycenae, 177.

<sup>81</sup> Antike Kunst 1959, 35 ff., Taf. 17,1.



Abb. 12. Scherbe aus der Agora. Nach Antike Kunst a. O.

ist die Scherbe, wie man sieht, nach allen Seiten abgebrochen, allein von den Figuren, die sie aufweist, ist hinlänglich erhalten, um eine im Wesentlichen sichere Ergänzung zu ermöglichen (Abb. 13). Es leuchtet ein, dass wieder hier, wie auf der Lambros-Vase und der Agora-Kanne nicht eine typische Szene sondern ein einmaliges Geschehnis abgebildet ist. Die Hauptrolle bei diesem hat offenbar der Mann zur Linken, der einen kleinen, die Hände ringenden Knaben, den er am rechten Bein angefasst hat, aufrecht vor sich hält. Vor ihnen und gegen sie gewendet steht



Abb. 13. Ergänzung der Darstellung in Abb. 12. Nach Antike Kunst a. O.

eine mit einem Peplos angetane Frau. Ein Überreichen des Kindes kommt augenscheinlich nicht in Frage. Die Frau ist nicht bereit, es zu empfangen; vielmehr streckt sie die beiden Arme in die Höhe empor, eine Geste, die nur Erschrecknis oder Trauer bedeuten kann. Die Erklärung des Vorganges verleihen uns einige durch einen glücklichen Zufall überlieferten Verse der kleinen Ilias<sup>82</sup>, auf die schon die Herausgeberin des Fragmentes, EVA TH. BRANN, mit Recht hingewiesen hat, und in denen berichtet wird, wie Neoptolemos nach der Zerstörung Troias den kleinen Astyanax vom Busen seiner Amme hinwegreißt, um ihn später vom Turme der Stadt hinabzuwerfen:

παῖδα δ' ἔλων ἐκ κόλπου εὐπλοκάμοιο τιθήνης  
 ῥίψε ποδὸς τεταγῶν ἀπὸ πύργου - - -

Der Maler hat sich auf den ersten Akt dieser grausamen Gewalttat beschränkt. Er zeigt uns Neoptolemos, der sich des armen Jungen schon bemächtigt hat, und vor ihm die entsetzte Amme. Hinter dieser hat er einen herbeieilenden Mann hinzugefügt. Ob es ursprünglich rechts und links noch mehr Figuren gegeben hat, lässt sich nicht ermitteln. Dass Neoptolemos den Knaben am Beine und nicht etwa an den Armen hält, wirkt nun bei der auf dem Fragment dargestellten Szene befremdend und lässt sich wohl nur durch Beeinflussung von seiten des Epos erklären, in dem allerdings dieser eigentümliche Zug eine natürliche Motivierung hatte, weil er, wie der oben zitierte Vers lehrt, hier mit dem Hinunterwerfen vom Turme verbunden war. So bekundet eben diese Einzelheit in besonderer Weise Vertrautheit mit dem epischen Bericht vom Ende des unglücklichen Hektorsohnes. Es ist bemerkenswert, sowohl als Bestätigung der Deutung des Agora-Fragmentes als auch als Zeugnis von dem zähen Festhalten an der epischen Tradition, dass Neoptolemos ebenfalls in den viel späteren, erst im zweiten Viertel des 6. Jahrhunderts einsetzenden Darstellungen, in denen die Tötung des Astyanax mit der seines Grossvaters Priamos verknüpft wird, immer wieder das Kind am Beine hält. Hier bekommt aber dieser Zug eine neue Motivierung, indem Neoptolemos den Knaben gegen den alten König schwingt.

<sup>82</sup> ALLEN, *Homeri opera* V, 134 f., fr. XIX.

Das Agora-Fragment, bei dessen Interpretation man somit endlich wieder festen Boden unter den Füßen zu haben empfindet, ist nun offensichtlich jünger als die im Vorhergehenden besprochenen Darstellungen. Während diese alle noch rein geometrisch sind, steht jenes, wie sowohl die Zeichnung der langgestreckten Figuren<sup>83</sup> als auch die Füllornamentik bezeugen, schon an der Schwelle des »frühattischen« Stils, und wird somit gegen Ende des 8. Jahrhunderts anzusetzen sein (vgl. oben S. 26). Dann folgt bekanntlich im siebenten Jahrhundert, und zwar vom Anfang desselben an<sup>84</sup>, eine fortwährend anwachsende Reihe von gesicherten troischen Bildern, von denen jedenfalls die meisten ohne Zweifel auf die Schilderungen der betreffenden Ereignisse in den jonischen Epen zurückgehen. Es scheint in der Tat, dass der kontinuierliche und demnach niemals ablassende Strom von Einwirkungen der jonischen Epik auf die griechische Kunst, insofern diese Einwirkungen sich in Wiedergaben von bestimmten Episoden der Epen Ausdruck geben, erst um 700 eingesetzt hat. Das ist eben die Zeit, in der anscheinend Kulte für epische Heroen, Agamemnon, Menelaos und andere, auf dem griechischen Festlande gestiftet wurden, eine Erscheinung die zusammen mit gleichzeitigen Änderungen in den hergebrachten Begräbnissitten neuerdings von J. M. COOK<sup>85</sup> auf das Bekanntwerden der homerischen Gedichte zurückgeführt worden ist.

Die Lambros-Kanne, auf die wir jetzt endlich zurückkommen, ist nun aber, wie oben ausgeführt, beträchtlich älter, wie weit man auch den zeitlichen Abstand in absoluten Jahreszahlen

<sup>83</sup> Vgl. die Figuren der Analatos Hydria, BSA 1934/35, Taf. 39.

<sup>84</sup> Als sichere Beispiele troischer Bilder aus der Zeit um oder kurz nach 700 seien die folgenden genannt. Das hölzerne Pferd: böotische Fibula in London, HAMPE, Sagenbilder, 50 f., Taf. 2; Ajas mit der Leiche des Achilleus: Terrakotta-relief aus Samos, HAMPE a. O., 72 f., Taf. 34 und elfenbeinernes Siegel aus Perachora, KUNZE, Schildbänder, 152, Anm. 1 und DUNBABIN a. O., 82; Selbstmord des Aias: protokorinthischer Aryballos in Berlin, FRIIS JOHANSEN, Vas. Sicyon., Taf. XXIII, 2 a. Bei dem Amazonenkampf des grossen Votivschildes aus Tiryns (LORIMER, Homer and the Monuments, Taf. 9; HAMPE, Gleichnisse, Abb. 21) halten sich die Deutungen auf Achilleus-Penthesilea und Herakles-Hippolyte noch immer die Waage. Die Deutung der Darstellung des frühen protokorinthischen Aryballos aus Perachora BSA 1947, 93, Abb. 7, vgl. DUNBABIN a. O., 78, auf den Tod des Achilleus durch den Pfeilschuss des Paris kann nicht als sicher gelten; jedenfalls ist aber ohne Zweifel ein epischer Kampf gemeint. — Vgl. übrigens das Verzeichnis DUNBABIN a. O., 80 ff. von troischen Bildern, die älter sind als rund 600 v. Chr.

<sup>85</sup> Γέρας Α. Κεραμοπούλλου (1953), 112 ff.

ausmessen mag. Und die Frage, zu der wir uns schon S. 28 veranlasst fanden, drängt sich demnach jetzt mit vermehrter Stärke auf, die Frage, ob die auffallenden Übereinstimmungen zwischen der Darstellung der Vase und dem siebenten Gesang unserer Ilias sich vielleicht in der Weise erklären lassen, dass der Vasenmaler nicht direkt aus diesem geschöpft hat sondern aus einer vorhomerischen Quelle, die auch von HOMER ausgenutzt worden ist, in gleicher Weise, wie es bei dem vermeintlichen Nestorbild Abb. 7 der Fall zu sein scheint. Es ist Zeit jetzt auf diese Möglichkeit näher einzugehen.

In seiner jetzigen Gestalt ist H, genau wie die Nestorerzählung in Λ, unbestreitbar in unserer Ilias fest verankert und durch Hinweise, die sowohl nach rückwärts als nach vorwärts zeigen, mit den vorhergehenden und den nachfolgenden Teilen des Epos eng verknüpft. Gleichwohl hat bekanntermassen die analytische Homerkritik mehrfach und bis in die neueste Zeit hinter diesem Gesang, und zwar besonders hinter dem Zweikampf zwischen Ajas und Hektor, ein selbständiges Gedicht vermutet, dessen Substanz in das Grossepos vom Zorn des Achilleus und dem Trojakriege einverleibt worden ist<sup>86</sup>. Es kann nun gewiss hier nicht in Frage kommen, sich in das Gestrüpp der unübersehbaren und widerspruchsvollen literarisch-sprachlichen Homerkritik zu vertiefen, was den Rahmen unserer Untersuchung gänzlich zersprengen und auch weit über die Grenzen der Kompetenz des Verfassers hinausführen würde. Wir müssen uns damit begnügen, auf einige besonders augenfälligen und auch öfters angemerkten inhaltlichen Eigentümlichkeiten hinzuweisen, die in der Tat H eine Sonderstellung innerhalb des grossen Epos zu verleihen scheinen und die Annahme einer vorhomerischen Quelle befürworten könnten.

Auffallend ist es zunächst, dass das zentrale Ereignis dieses Gesanges, der Ajas-Hektor-Kampf, nicht recht in die augenblickliche Lage des Krieges hineinzupassen scheint. Hektor und Alexandros sind eben von Troia ausgezogen, um die Stadt in höchster Not zu retten. Allein das Auflodern der allgemeinen Schlacht, das man demnächst erwartet, wird in wenigen Versen

<sup>86</sup> Ich darf mich mit folgenden Hinweisen begnügen: WILAMOWITZ, Die Ilias und Homer, 313 f.; FINSLER, Homer II, 68 und 72; MAZON, Introduction à l'Iliade, 172 f.; H. J. METTE, Der Pfeilschuss des Pandaros, 14; P. VON DER MÜHLL, Kritisches Hypomnema zur Ilias, 131.

(8–16) abgetan, und es folgt sogleich die Veranstaltung dieses Zweikampfes, der ganz ohne Belang für das Schicksal Troias und überhaupt für den weiteren Handlungsgang der Ilias ist. Im Gegensatz zum Kampfe zwischen Menelaos und Alexandros im dritten Gesang, mit dem er so oft in Parallele gestellt worden ist, soll er, wie ausdrücklich von dem herausfordernden Hektor betont wird (67 ff. und wieder 291 f.), für den Ausfall des Krieges keine entscheidende Bedeutung haben. Vielmehr ist er nur eine isolierte und zwecklose Kraftprobe zweier besonders hervortretender Vorkämpfer der beiden Heere, welche ihm als Zuschauer beiwohnen, bequem auf der Ebene ruhend (55–57). Dem entspricht es, dass in den folgenden Gesängen niemals auf ihn hingewiesen wird, obgleich Ajas und Hektor auch später öfters miteinander kämpfen, so dass es gewiss nicht an natürlichen Gelegenheiten gebricht, an diesen früheren Straus der beiden Recken zu erinnern. Ja, in dem Masse scheint er in Vergessen geraten zu sein, dass Ajas in Il. XIII, 79 f. dem Verlangen Ausdruck gibt, sich einmal ganz allein mit Hektor zu schlagen, ohne sich im mindesten darauf zu besinnen, dass er dieses doch schon getan hat.

Es kommt hinzu der eigenartige Verlauf des Zweikampfes. Wie oft gesagt, hat er den Charakter eines ritterlichen, mit unverhelter gegenseitiger Anerkennung durchgeführten Turniers, der unter den grausamen Einzelkämpfen der übrigen Ilias fremdartig wirkt. Die Unterbrechung des Streites und die Rettung des Unterlegenen, d. h. Hektors, wird nicht wie gewöhnlich und so auch im Falle des Alexandros im dritten Gesang, durch göttliches Eingreifen zuwegegebracht, sondern am gefährlichsten Punkt, wenn es zum Schwertkampf gekommen ist, treten die Herolde hinzu, wie die Sekundanten bei einem Duell, und bringen unter Vorwand des heranbrechenden Abends den Kampf zum Aufhören. Ganz einzigdastehend in der Ilias und mit der sonstigen Haltung der Helden schwer vereinbar ist es ferner vor allem, dass die Gegner sich hier freundschaftlich trennen und gegenseitig beschenken. Die Glaukos-Diomedes-Episode in Il. VI, 119 ff. kann schwerlich als ein Gegenstück dazu herangezogen werden. Denn dort entdecken die beiden Helden schon beim einleitenden Wortwechsel, dass sie durch hergebrachte Gastfreundschaft ihrer Familien verbunden sind. Und deshalb einigen

sie sich, dass sie sich enthalten wollen miteinander zu kämpfen, was sie tatsächlich weder damals noch später tun, und bestätigen den Pakt durch den Tausch ihrer Rüstungen, so wie schon ihre Vorfahren nach alter Sitte Gastgaben ausgewechselt hatten (VI, 218 ff.). Hektor und Ajas verbleiben aber auch nach ihrem so friedsam beendeten Turnier in H erbitterte Feinde. Wie schon gesagt, stossen sie mehrmals später in den heftigen Kämpfen aufeinander. Allein von der chevaleresquen Gesinnung ihrer ersten Begegnung ist keine Spur geblieben. Man vergleiche z. B., wie sie sich in Il. XIII, 810 ff. ansprechen.

Ebenso vereinzelt in unserer Ilias wie der Zweikampf zwischen Ajas und Hektor ist aber auch die nachfolgende allgemeine νεκρῶν ἀναρσεις, auf die man von beiden Seiten bedacht ist (VII, 332 f. und 375 ff.), und die in derselben ritterlichen Weise wie das Duell bewerkstelligt wird. Etwas ähnliches findet nach den übrigen Schlachttagen nicht statt, auch nicht beim Einstellen der Kämpfe, nachdem Hektor gefallen ist. Die feierlichen Bestattungen des Patroklos und zuletzt des Hektor sind eben nur Sonderfälle, und dasselbe gilt auch von der Wegführung des toten Sarpedon und seiner Beerdigung in der fernen Heimat, für die es einer besonderen Veranstaltung seines göttlichen Vaters braucht. Von diesen Ausnahmen abgesehen bekommt man den Eindruck, dass man, ausser im H, die Gefallenen hat liegen lassen, und dass das Schlachtfeld überall mit ihren unbeerdigten Leichen bestreut ist, so wie es auch X, 343 ausdrücklich angegeben wird. Derselbe Agamemnon, der VII, 409 f. dem troischen Herold gegenüber anerkennt, dass man den Toten die schnelle Verbrennung auf dem Scheiterhaufen nicht vorenthalten darf, kündigt VI, 59 f. gebieterisch an, dass sämtliche Troer ohne Begräbnis (ἀκήδεστοι) und Nachruf vertilgt werden müssen, und immer wieder verheissen sowohl die Achäer als die Troer ihren Gegnern, dass ihre entseelten Körper den Hunden und den Geiern preisgegeben werden sollen. Dieses Schicksal beabsichtigt Hektor, dem toten Patroklos zuteil werden zu lassen (XVII, 126 f.), und dasselbe verspricht Achilleus dem sterbenden Hektor (XXII, 335 f.), um nur einige Beispiele aus der Menge herauszugreifen. Schon in einem der ersten Verse der Ilias (I, 4) wird dieser Ton der rücksichtslosen Unversöhnlichkeit angeschlagen. Allein mit dieser gehässigen Veranlagung reimt sich die ge-

gegenseitige Besorgnis um die Toten im siebenten Gesang nur schlecht<sup>87</sup>.

Es ist wohl überhaupt nicht zu verkennen, dass uns im siebenten Gesang eine andere Gesinnung entgegentritt als in den übrigen Kampfschilderungen unserer Ilias, und dass der Inhalt dieses Gesanges, was seine Hauptthemen – den Zweikampf und die Anairesis – betrifft, in dem Zusammenhang, in den er jetzt eingebettet ist, etwas befremdend wirkt. Und es scheint noch immer eine naheliegende Erklärung dieses Verhältnisses zu sein, dass HOMER auch hier wie vermeintlich im elften Buch eine hübsche Erzählung aus älterer Dichtung übernommen und mit geeigneten Anpassungen und Hinzufügungen<sup>88</sup> in den grossen

<sup>87</sup> F. JACOBY hat in seiner tieferschürfenden Abhandlung *Patrios Nomos*, JHS 1944, 37 ff. diesen Gegensatz scharf betont, s. a. O., 42, Anm. 19: »This (H 327 ff.) is the only passage to mention a burial of the common dead, and what is later called technically ἀνάρεσις νεκρῶν. --- Everywhere else the corpses are left lying on the battlefield to be devoured by birds and dogs, and this holds good for friends and enemies alike«. Immerhin entspricht der Vorschlag Nestors H a. O. einer Sitte, die wie JACOBY auf breitester Grundlage festgestellt hat von alters her bei den Griechen allgemein verbreitet war, und nach der die Gefallenen auf dem Schlachtfeld in einem gemeinsamen Polyandrion bestattet wurden. Störend wirken jedoch die Verse 334/5, die sich auf die Heimführung ihrer Gebeine nach dem Vaterland beziehen. Denn wie JACOBY ebenfalls unwiderleglich nachgewiesen hat, ist das eine Praxis, die ausschliesslich für Athen bezeugt ist und hier erst 465/4 eingeführt wurde. Für ältere Zeit ist sie in unserer ganzen Überlieferung sonst nicht belegt (abgesehen natürlich vom Sonderfall des Sarpedon, s. oben), und auch beim Inswerksetzen von Nestors Vorschlag H 421 ff. wird keine Rücksicht auf sie erwähnt; gemeinsam werden die Toten verbrannt und bestattet. Es kann bei diesem Tatbestand wohl schwerlich angezweifelt werden, dass die Verse 334/5, wie schon ARISTARCH sah (Schol. A zur Stelle), eine späte, wahrscheinlich attische Interpolation sind, s. JACOBY, 44, Anm. 30. Dass Aischylos in dem 458 aufgeführten Agamemnon den Chor sagen lässt (434 f.), dass von den Helden, die vor Troia fielen, statt ihrer selbst nur ihre Asche nach Hause zurückkehrt, erklärt JACOBY a. O. einleuchtend als eine bewusste Projizierung des neuen attischen nur wenige Jahre vorher angenommenen Brauches auf die heroische Zeit.

<sup>88</sup> Zu den letzteren gehören ohne Zweifel die Stücke im späteren Teil von H, die sich auf den mit der Iliashandlung zusammenhängenden Mauerbau beziehen. Ob die betreffenden Verse (337–343 und 436–441) sich vom Anfang an in unserer Ilias fanden oder erst später in sie eingeschaltet worden sind, weil die Mauer in den nachfolgenden Gesängen vorausgesetzt wird, ist bekanntlich eine alte, viel erörterte Streitfrage. Für die letztgenannte Auffassung ist neuerdings PAGE (*History and the Homeric Iliad*, 1959, 315 ff.) mit aller Entschiedenheit eingetreten, mit der Begründung, dass THUKYDIDES nach seinen Ausführungen über den Troiakrieg I, 10,5–11,2 den im siebenten Gesang erwähnten, erst im zehnten Jahre des Krieges bewerkstelligten Mauerbau nicht gekannt hat, und dass deshalb die oben genannten Verse erst später, frühestens am Ende des 5. Jahrhunderts in den Iliastext hineingefügt sein können. Wie dem auch sei, wird man jedenfalls schwerlich PAGE Folge leisten können, wenn er ferner nachzuweisen sucht, dass nicht nur die Verse vom Mauerbau sondern der ganze letzte Drittel von H (313–482) das Werk eines attischen Dichters aus dem 4. Jahrhundert sei (PAGE a. O., 323 und 339 f.). Es hält hart einzusehen, dass die Athetese der beiden Verse 334/35

Iliasplan eingefügt hat, ohne dass jedoch die Spuren ihrer früheren von diesem unabhängigen Existenz gänzlich verwischt worden sind.

Sich in Vermutungen über Einzelheiten und Umfang des supponierten vorhomerischen Gedichts zu ergehen, ist natürlich nicht geraten. Immerhin stellen sich einige allgemeine Überlegungen von selbst ein. Es liegt vielleicht am nächsten an ein »Einzel lied«, etwa eine Aristie des grossen Ajas, zu denken. Öfters hat man sich ja solche Aristien, die einen berühmten Helden verherrlichten, als eine Urform epischer Dichtung bei den Griechen vorgestellt<sup>89</sup>. Allein auch ein mehr umfassendes Kleinepos, in das die uns interessierenden Ereignisse einbegriffen waren, kann natürlich in Betracht kommen. Wie dem auch sei, muss offenbar – um jetzt auf unseren Ausgangspunkt zurückzukommen – der Gedanke, dass ein solches vorhomerisches Gedicht die Quelle des Malers der Lambros-Kanne gewesen sein könne, notwendigerweise voraussetzen, dass nicht nur der Verlauf des Zweikampfes sondern der ganze Handlungsgang des betreffenden Teils des Gedichtes in den Hauptzügen mit dem der Erzählung im siebenten Gesang der Ilias übereinstimmte, d. h. ebenfalls das Schema: allgemeine Schlacht, Monomachie, Bestattung der Gefallenen, befolgt hat. Das kann aber kaum als unwahrscheinlich bezeichnet werden. Eine willkommene Parallele, die für mehrmalige Verwendung einer solchen Disposition in der epischen Dichtung sprechen kann, bieten uns die Kyprien dar. In der Schlacht, die auf die Landung der Achäer bei Ilion erfolgte, wird nach dem Proklosreferat zuerst Protesilaos von Hektor, sicher im Einzelkampf, getötet; und nachdem dann Achilleus die Troer zurückgetrieben und seinerseits Kyknos erschlagen hat, findet eine allgemeine νεκρῶν ἀναίρεσις statt<sup>90</sup>. Auch die Bewirtung der Fürsten im Zelte des Oberbefehlshabers (Il. VII, 313 ff.), auf die die Darstellung eines geschlachteten Rindes unter dem Henkel der Lambros-Kanne hinweist (oben S. 22 f.), scheint ein beliebtes

als eine späte, attische Interpolation (s. oben Anm. 87) solche weitreichenden Konsequenzen zur Folge haben muss.

<sup>89</sup> S. besonders JÄGER, *Paideia* I, 74 f. Die Dissertation von ROBERT SCHRÖTER, *Die Aristie als Grundform homerischer Dichtung* (Marburg 1950), ist mir nicht zugänglich gewesen.

<sup>90</sup> ALLEN, *Homeri opera* V, 104 f.: ἔπειτα ἀποβαίνοντας αὐτοὺς εἰς Ἴλιον εἶργουσιν οἱ Τρῶες, καὶ θνήσκει Πρωτεσίλαος ὑφ' Ἑκτορος. ἔπειτα Ἀχιλλεὺς αὐτοὺς τρέπεται ἀνελῶν Κύκνον τὸν Ποσειδῶνος. καὶ τοὺς νεκροὺς ἀναιροῦνται.

episches Motiv gewesen zu sein; in unserer Ilias begegnet es uns ausser im siebenten Gesang auch II, 402 ff., IX, 89 ff. und XXIII, 35 ff.

Was schliesslich die Frage vom Heimatort des alten Gedichts betrifft, das wir uns somit als Quelle sowohl für den siebenten Gesang der Ilias als für die Darstellung der Lambros-Kanne vorstellen möchten, sind wir ganz und gar auf blosser Vermutungen hingewiesen. Wenn die Helden auch in diesem Gedicht ebenso wie in H Aias und Hektor waren, was man wohl von vornherein geneigt sein wird anzunehmen, wenn es sich etwa, wie schon oben angedeutet, um eine Aias-Aristie gehandelt hat, schliesst das keineswegs den in unserem Zusammenhang am nächsten liegenden Gedanken an festländischen Ursprung aus. Freilich hat man mehrfach bis in die neueste Zeit hinein nach dem Vorgang PLATO'S (Kratylos 393 A) nicht nur die Gestalt des Hektor sondern auch seinen Namen (»Halter der Stadt«) als eine Schöpfung HOMER'S angesehen<sup>91</sup>. Allein wie ROLAND HAMPE mit Recht bemerkt hat, wird man jetzt mit solchen Ansichten zurückhaltend sein müssen, nachdem die Linear B-Tafeln uns gelehrt haben, dass viele der aus den Heldensagen bekannten Namen, darunter auch sowohl Hektor als Aias, schon in mykenischer Zeit auf dem Festlande im Gebrauch waren, wenn sie auch in jenen Dokumenten anscheinend vorwiegend von Leuten niedrigen Standes getragen werden<sup>92</sup> und aus ihnen nichts über Ort und Zeit der Entstehung der betreffenden Sagen zu entnehmen ist<sup>93</sup>. Immerhin mögen eben die Verherrlichung des grossen Aias und der Umstand, dass er selbst H 198 f. ausdrücklich die Insel Salamis als seinen Heimatsort hervorhebt, vielleicht auf eine attische Vorlage deuten<sup>94</sup>. Die Möglichkeit lässt sich aber natürlich nicht abweisen, dass die Helden des alten Gedichts andere gewesen sind als in H, und in dem Falle fehlt uns jeder Anhaltspunkt für seine Lokalisierung.

<sup>91</sup> So noch SCHADEWALDT, Von Homers Welt und Werk (1951), 177.

<sup>92</sup> So ist Ἐκτωρ (E-ko-to) auf mehreren Tafeln der Name eines theoiō doelos, d. h. wohl »Tempeldiener«, s. VENTRIS-CHADWICK, Documents in Mycenaean Greek, 104.

<sup>93</sup> Vgl. hierüber jetzt HAMPE, Die homerische Welt im Lichte der neuesten Ausgrabungen (Gymnasium 1956), 37 f.

<sup>94</sup> Vgl. v. D. MÜHLL, Hypomnema, 131 und 134.

# TAFELN



Attisch-geometrische Kanne. Louvre C.A 2509. Nach Coll. Lambros-Dattari a. O.



Seitenansicht der Kanne Taf. I.





Bauchfries der Kanne Taf. I-II.



Bauchfries der Kanne Taf. I-II.



Bauchfries der Kanne Taf. I-II.



Vergößerung der Figur 16 auf Taf. III.

TAFEL VIII



Attisch-geometrische Kanne. Berlin 3374.

# Det Kongelige Danske Videnskaberne Selskab

## Historisk-filosofiske Meddelelser

(Hist. Filos. Medd. Dan. Vid. Selsk.)

### Bind 37 (kr. 80,00)

kr. ø.

1. RUBOW, PAUL V.: Troid kan tæmmes (The Taming of a Shrew). 1957 ..... 6,00
2. KORNERUP, BJØRN: Lector Theologiæ Jens Poulsen Windings Vita. Et Bidrag til Belysning af de lærde Udenlandsrejser i det 17. Aarhundrede. With an English Summary. 1957 ..... 10,00
3. SZÖVÉRFY, JOSEF: Volkskundliches in Mittelalterlichen Gebetbüchern. Randbemerkungen zu K. M. NIELSENS Textausgabe. 1958 ..... 5,00
4. JOHANSEN, J. PRYTZ: Studies in Maori Rites and Myths. 1958. 22,00
5. FERDINAND, KLAUS: Preliminary Notes on Hazāra Culture. (The Danish Scientific Mission to Afghanistan 1953-55). 1959. 10,00
6. RUBOW, PAUL V.: Kong Henrik den Sjette. 1959 ..... 6,00
7. THODBERG, CHRISTIAN: The Tonal System of the Kontakarium. Studies in Byzantine Psalticon Style. 1960 ..... 14,00
8. AABOE, ASGER: On the Tables of Planetary Visibility in the Almagest and the Handy Tables. 1960 ..... 4,00
9. RUBOW, PAUL V.: King John. 1960 ..... 3,00

### Bind 38 (kr. 70,00)

1. BLINKENBERG, ANDREAS: Le problème de la transitivité en français moderne. Essai syntacto-sémantique. 1960 ..... 40,00
2. DIDERICHSEN, PAUL: Rasmus Rask og den grammatiske tradition. Studier over vendepunktet i sprogvitenskaberne historie. Med tillæg fra Rasks og N. M. Petersens papirer. Mit einer deutschen Zusammenfassung. 1960 ..... 30,00

### Bind 39

(uafsluttet/in preparation)

1. NEUGEBAUER, O.: A New Greek Astronomical Table (P. Heid. Inv. 4144 + P. Mich 151). 1960 ..... 3,00
2. ASMUSSEN, JES PETER: The Khotanese Bhadracaryādeśanā. Text, Translation, and Glossary, together with the Buddhist Sanskrit Original. 1961 ..... 18,00
3. HJELHOLT, HOLGER: On the Authenticity of F. F. Tillisch' Report of November 24th, 1849, Concerning Conditions in Slesvig under the Administrative Commission. 1961 ..... 3,00
4. JOHANSEN, K. FRIIS: Ajas und Hektor. Ein vorhomerisches Heldenlied? 1961 ..... 11,00

From Vol. 37, No. 1, 1957 the designation *Historisk-filologiske Meddelelser* is changed into *Historisk-filosofiske Meddelelser*. The numbering of the volumes will continue regardless of the change of name. The publications will besides the subjects treated up till 1957, include papers on Philosophy, Archeology, and Art History

On direct application to the agent of the Academy, EJNAR MUNKS-GAARD, Publishers, 6 Nørregade, København K., a subscription may be taken out for the series of *Historisk-filosofiske Meddelelser*. This subscription automatically includes the *Historisk-filosofiske Skrifter* in 4to as well, since the *Meddelelser* and the *Skrifter* differ only in size, not in subject matter. Papers with large formulae, tables, plates, etc., will as a rule be published in the *Skrifter*, in 4to.

For subscribers or others who wish to receive only those publications which deal with a single group of subjects, a special arrangement may be made with the agent of the Academy to obtain the published papers included under the head: *Archeology and Art History*, only.