Sarpedon

Autor(en): **Howald, Ernst**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica**

Band (Jahr): **8 (1951)**

Heft 2-3

PDF erstellt am: **28.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-9848

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

MUSEUM HELVETICUM
Vol. 8 1951 Fasc. 2/3

Sarpedon

Von *Ernst Howald*, Zürich

Die neuen Anschauungen von der Rolle des Dichterischen und Schöpferischen in Homers Werk – die nicht ohne weiteres identisch sein müssen mit der Annahme einer einzigen Dichterpersönlichkeit – führen notwendigerweise zu einer erneuten Stellungnahme zu den einzelnen mythologischen Figuren und Motiven der beiden Epen, vor allem natürlich der Ilias. Während die bisherigen Sonderbehandlungen solcher Gestalten und ihrer Erlebnisse, z. B. in den Artikeln des Mythologischen Lexikons oder der Realencyclopädie in der Darstellung Homers nur mehr oder weniger die wichtigste Quelle, ähnlich einer Hauptgeschichtsquelle, sahen, die den ältesten Beleg für vorher schon Bestehendes darstellt, so glauben wir jetzt darüber klar zu sein, daß die Bedeutung des Epos für den Mythus eine ganz andere sei. Homers Rolle ist eine prinzipiell andere als die aller spätern Schriftsteller, so daß diese, natürlich mit Ausnahmen, neben ihm fast bedeutungslos werden. Bedeutungsvoll können sie höchstens werden für eine Geschichte des homerischen Erbes.

Freilich ist die Stellung Homers nicht für alle mythologischen Figuren und Motive dieselbe. Für wenige, aber sehr bedeutsame ist er nur letztes Glied einer prähistorischen Entwicklungsreihe. Für die Mehrzahl aber ist er der Erfinder und maßgebende Former. Das ist ohne weiteres bei jenen unzähligen kleinen Figuren mit ihrer Biographie der Fall, die nur einmal auftreten, in der Hauptsache, um in einem Kampfe von einem der zentralen Helden getötet zu werden. Zwischen diesem Gewalthaufen und jener kleinen Führerschar gibt es aber eine Anzahl Zwischenfiguren, Helden, die nicht nur einmal, sondern wiederholt erscheinen und zum festen Bestand des griechischen oder troischen Heers zu gehören scheinen. Bei ihnen besteht die Möglichkeit, daß sie schon vor Homer bestanden haben, aber erst von diesem in den troischen Krieg oder speziell in die Ereignisse, die den Inhalt der Ilias bilden, mit ganz bestimmten Absichten hineingezogen worden sind. Dabei will der Ausdruck Homer nicht unbedingt den Dichter der Ilias bezeichnen – es kann dies schon von einem ältern Dichter geschehen sein. Solche Figuren sind etwa Diomedes, Teukros, Aineias, Sarpedon. Jeder von ihnen verdient eine Untersuchung, weniger um der speziellen Resultate willen als wegen der Erkenntnisse über die künstlerische Eigenart der Epiker. Aineias haben wir in einem frühern Aufsatz untersucht und dabei festgestellt, daß der Dichter der Ilias ihn um seines Sohnesverhältnisses zu Aphrodite willen, d. h. letzten Endes wegen der kostbaren Geschichte von der Verwundung der Aphrodite durch Diomedes im *E* in die

Ilias eingeführt hat, ihn dann aber verwendet, wo er troianische Helden braucht[1]. Vorhomerisch ist also einzig die Herkunft von Aphrodite, alles andere, besonders die Verpflanzung in den troianischen Krieg, stammt von Homer.

Treten wir mit der gleichen Fragestellung an Sarpedon heran, so ist ohne weiteres klar, daß dessen Hauptfunktion innerhalb der Ilias in seinem Kampf mit Patroklos und seinem Tod durch dessen Hand liegt. Es ist zur Genüge bekannt, wie parteiisch der Dichter für die Griechen ist und wie schwer es ihm fällt, griechische Helden töten, verwunden oder überhaupt besiegen zu lassen. Das zeigt sich ja aufs deutlichste in der Handhabung des für die Ilias zentralen Motivs vom Zorn des Achill, das griechische Niederlagen erfordert: sie werden möglichst lange hinausgeschoben und, wenn sie endlich nicht mehr umgangen werden können, flüchtig genug abgetan. Aber auch das wichtigste Nebenmotiv, die Aufhebung des Zornes durch die Rache für den Tod des Freundes, verlangt wiederum den Untergang eines griechischen Helden, eben dieses Freundes. Wenn es also unvermeidlich ist, daß Patroklos den Tod durch Hektor findet, so muß diese Demütigung durch eine entsprechende Erhöhung vor dem Untergang gemildert und kompensiert werden, wie wir dies an zahllosen andern Orten beobachten.

Falls der Gedanke richtig ist, daß der Tod des Freundes als Kampfanreizung für Achill aus einem Memnongedicht stammt (daß die wichtigsten Details der Patroklie nach dem Vorbild einer vorhomerischen Aithiopis gestaltet sind, kann nach Pestalozzis Buch[2] kaum mehr bezweifelt werden), so interessiert uns zuerst, wie die Erhöhung des Helden vor dem Untergang dort geschah. Antilochos wird dadurch erhöht, daß er, der Jugendliche und den Großen noch nicht Ebenbürtige, Memnon in hoffnungslosem Kampf gegenübertritt und damit seinen Vater Nestor, den durch sein Alter Nicht-mehr-Ebenbürtigen, rettet, sich für ihn aufopfert. Eine solche Art der Erhöhung ist für sein Nachbild in der Ilias, für Patroklos, nicht möglich; er hat keinen Vater im Feld, er ist nicht jugendlich, sondern älter als Achill, wenn auch sein Alter, gerade durch den Einfluß des Antilochos, merkwürdig schillert. Der Dichter muß andere, gewöhnlichere Wege beschreiten: Patroklos muß vor dem Tode gewaltige Siege erzielen, so daß sein Untergang zuletzt nur durch göttliche Brutalität und menschliche Hinterhältigkeit zustande kommen kann. Vor allem muß er noch eine einzelne große Tat tun, einen über alle andern hinausragenden Gegner besiegen.

Dieser muß neu erfunden werden, denn die an und für sich spärlichen troianischen Helden haben alle bereits ihre Aufgabe und ihr Schicksal. Besser aber als erfinden ist es, eine schon bekannte Heldenfigur nach Troia zu verpflanzen. Am besten eignen sich Göttersöhne dafür, da sie an und für sich den Nimbus der Schwerüberwindlichkeit haben. Der Vorgang ist der gleiche, wie wir ihn bei Aineias beobachtet haben. Dabei dürfen wir nicht vergessen, daß das Memnongedicht, das so großen Einfluß auf die Patroklie hat, aus der Gotteskindschaft seiner beiden

[1] D.Z. 4 (1947), S. 69.
[2] Heinrich Pestalozzi, *Die Achilleis als Quelle der Ilias*, Erlenbach-Zürich 1945.

Helden, des Achill und des Memnon, höchste Effekte herausholte. Dort ist Zeus nur der Unparteiische, der Schiedsrichter im Streit der beiden Mütter, jetzt wird er zum persönlich getroffenen Vater.

Die vorhomerische Gegebenheit der Abstammung des Sarpedon von Zeus wird sofort bestätigt durch die von Homer abweichende, einstimmige, ja fast trotzig behauptete Genealogie der sonstigen Überlieferung, die Europa zur Mutter des Sarpedon, ihn also zum Bruder des Minos und des Rhadamanthys macht. Homer, der aus sagenchronologischen Gründen Europa als Mutter seines Sarpedon nicht brauchen konnte und darum eine eigene Genealogie, die ihn von einer Tochter des Bellerophon abstammen ließ, aufstellte, hat sich ausnahmsweise in diesem einen Punkt nicht durchgesetzt. Damit ist eine vorhomerische Einzelheit gesichert. Weniger sicher, aber wahrscheinlich, ist eine zweite. Voraussichtlich ist auch der Zusammenhang Sarpedons mit Lykien Homer schon vorgelegen. Es ist freilich ganz unmöglich, die wirren, natürlich ununterbrochen durch die homerische Version beeinflußten Angaben über Sarpedons Verhältnis zu seinen beiden Brüdern und die Gründe und die Art seiner Übersiedelung aus seinem Geburtsland Kreta nach Kleinasien auf ihren Echtheitsgehalt hin zu untersuchen. Aber es ist ja bekannt, wie die alte Sage auch sonst mit einer Landschaft Lykien operiert, die vielleicht ursprünglich einen rein transzendenten Charakter trug und gar nichts mit der später diesen Namen tragenden kleinasiatischen Landschaft zu tun hatte. Rein aus der Betrachtung des Sarpedonmythus heraus ist es wahrscheinlich, daß gerade diese lykische Beheimatung des Zeussohnes es war, die ihn dem Dichter als geeignete Person empfahl. Sein Vorgänger, der Dichter des Memnongedichtes, hatte zur Bereicherung des dürftigen Personals der troischen Seite und aus dem Bedürfnis nach einem bekannten Göttersohn, den Begriff der Bundesgenossen eingeführt, in seinem Fall den Äthiopen Memnon mit seinem aus märchenhafter Fremde herbeigeführten Heer. Wollte man auf diesem einladenden Weg weiterschreiten, so boten sich in allererster Linie kleinasiatische Völkerschaften als geeignet an, aus geographischen Überlegungen. In Troia selber fand Homer keinen Göttersohn. Aineias, dessen göttliche Geburt im Idagebirge beheimatet war, ließ sich noch, freilich in komplizierter Weise, Troia einordnen, wenn auch mit eigener Mannschaft, den Dardanern. Für den zweiten Göttersohn mußte man aber den Begriff der Bundesgenossenschaft in Anspruch nehmen. Aus diesen beiden Zutaten, die zu dem alten troischen Kern hinzutraten, erwuchs damit die Gemeinschaft der *Τρῶες καὶ Λύκιοι καὶ Δάρδανοι*, die uns in Anreden von Feldherrn durch die ganze Ilias hindurch begegnen.

Um der Patroklie willen und seines Todes durch Patroklos ist dieser Sarpedon in die Ilias eingeführt, aber, wie dies bei Aineias der Fall ist, verwendet ihn der Dichter auch an andern Stellen, natürlich vor der Hauptstelle, an der er ja den Tod findet, was die Planmäßigkeit des Gesamtbaues erneut deutlich macht. Es ist dies zweimal der Fall, in den Diomedeskämpfen des *E* und in der Teichomachie des *M*. Beschäftigen wir uns zuerst mit diesen Nebenstellen. Sie sind, als nicht zu

bezweifelnde Neuschöpfungen, besonders berufen, die ungehemmte Erfindungskraft des Dichters zu demonstrieren. Gegeben ist da wie dort einfach die Notwendigkeit eines gesteigerten Einsatzes der troischen Seite, im *E* nach der Verwundung der Aphrodite durch Diomedes, wobei Aineias in äußerste Gefahr gerät, freilich in Tat und Wahrheit nur sein Eidolon, wovon aber Griechen und Troer nichts wissen, im *M* dort, wo endlich der seit dem *B* erwartete Vorstoß der Troer kommt, der durch Zeus Achills Mutter Thetis versprochen wurde.

An beiden Orten soll vor allem der Eindruck eines Großkampfes erweckt werden. Zu diesem Zweck muß alle Mannschaft aufgeboten werden. Die Handlung muß möglichst ausgeweitet werden, aber es darf nichts Entscheidendes geschehen, die Haupthandlung nicht weitergeführt werden. Inwiefern dies auch für das *M* zutrifft, wo ja eine Entscheidung fallen muß, nämlich die Erstürmung der griechischen Lagermauer, werden wir gleich sehen. Für solches Geschehen eignet sich Sarpedon gut: seine Entscheidung fällt ja später, im *Π*, ähnlich wie dies bei Aineias außerhalb des *E* der Fall ist. Sarpedon darf und muß heldenhaft kämpfen, er kann verwundet werden, aber natürlich nicht fallen.

So vollzieht es sich zuerst im *E*. Der Bedeutung des Sarpedon entsprechend ist die Kampfschilderung sehr sorgfältig durchgeführt, ja sogar mit einer einmaligen Pointe versehen: gegen den *Sohn* des Zeus schickt der Dichter einen Zeus*enkel* in den Kampf. Zu diesem Zweck nimmt er einen Sohn des Herakles und der Astyocheia, Tlepolemos, der offenbar in die mythische Vorgeschichte von Rhodos gehört, gerade nur für diesen einen Moment, gerade nur um ihn dem Sarpedon erliegen zu lassen, in die Zahl der Griechen vor Troia auf. Die Pointe ist nur angedeutet: ein schwacher Nachhall der Rivalität der beiden Mütter im Memnongedicht[3].

Tlepolemos wird sofort getötet, Sarpedon am Schenkel verwundet; die Gefährten unterlassen es aus Kopflosigkeit, den Speer aus der Wunde zu ziehen, bis dann Hektor eingreift. Dreimal wird im Verlauf dieser Erzählung auf die eigentliche Aufgabe des Sarpedon in der Patroklie hingewiesen. 662 heißt es: *πατὴρ δ' ἔτι λοιγὸν ἄμυνεν*; 674ff. schwankt Odysseus, ob er den Sarpedon verfolgen oder unter den übrigen Lykiern ein Massaker veranstalten solle. Er entschließt sich zu letzterm: *οὐ δ' ἄρ' Ὀδυσσῆι μεγαλήτορι μόρσιμον ἦεν | ἴφθιμον Διὸς υἱὸν ἀποκτάμεν ὀξέι χαλκῷ*, und 684ff. bittet der verwundete Sarpedon darum, in die Stadt gebracht zu werden, um dort zu sterben: er weiß, daß er bald sterben muß und nicht mehr aus Troja in seine lykische Heimat zurückkehren wird.

Bei dieser Episode tritt auch das Bundesgenossenmalaise in Erscheinung, das sich bei den Kämpfen nach dem Tode des Patroklos wiederholt (*P* 140ff.): die Lykier fühlen sich mißbraucht, auf jeden Fall zu wenig ästimiert. Hektor und seine

[3] Immisch (Lexikon der Mythologie 4 S. 404) sieht im Kampf des Sarpedon mit Tlepolemos «eine Spiegelung der Spannungen und Kämpfe in der südwestasiatischen Welt, wobei die Ionier mit den Lykiern vereint sich als Gegner der dorischen Hexapolis empfinden». Wie verschieden man doch, je nach den allgemeinen Gesichtspunkten, mythologische Einzeltatsachen interpretieren kann!

Sippe versagen, *ἡμεῖς δ' αὖ μαχόμεσθ' οἵ πέρ τ' ἐπίκουροι ἔνειμεν* (*E* 477). Wer weiß, ob dieses Motiv nicht von vornherein zu den Bundesgenossen gehört, also schon vom Memnondichter herstammt?

Fast noch charakteristischer als die Verwendung Sarpedons im *E* ist die in der Teichomachie. Jetzt ist ihm Glaukos beigegeben, der in der Patroklie unentbehrlich sein wird. Die beiden kämpfen hier auf einem Nebenkriegsschauplatz, d. h. in Partien, die Ausweitungen des eigentlichen, zentralen Geschehens darstellen, das sich in der Mitte der Mauer abspielt, wo Hektor steht und angreift. Der Athener Menestheus, der den unaufhaltsam vorwärts stoßenden Lykiern gegenübersteht, muß aus der Mitte Aias und Teukros zu Hilfe holen, die eigentlich Hektor gegenüber stehen. Nichts desto weniger gelingt es dem Sarpedon, eine Bresche in die Mauer zu schlagen oder wenigstens die Brustwehr so zu zerstören, daß er *πολέεσσι δὲ θῆκε κέλευθον* (399), worum sich Hektor bis jetzt umsonst bemüht hat. Aber aus diesem großen Erfolg resultiert doch nichts; erst als Hektor das Gleiche tut, ist damit die Entscheidung, d. h. die Überwindung der Mauer ohne weiteres gegeben (466). Wie sehr die beiden Erfolge trotz der verschiedenen Auswertung identisch sind, geht aus folgendem hervor: 466 heißt es von Hektor *ἐσᾶλτο πύλας*; den gleichen Ausdruck braucht von Sarpedon Patroklos im *Π*, wenn er den Aianten zuruft (585): *κεῖται ἀνήρ, ὃς πρῶτος ἐσήλατο τεῖχος Ἀχαιῶν, Σαρπηδών.*

Nicht unerwähnt bleiben darf noch eine weitere Szene, obgleich sie nicht Sarpedon auftreten läßt, sondern Glaukos, der berühmte Waffentausch mit Diomedes (*Z* 119ff.). Der Dichter muß, während Hektor aus dem Kampf ausscheidet, zu jenem letzten Gang nach Troia, der in der Begegnung mit Andromache gipfelt, nach den Gesetzen epischer Darstellungsweise eine Probe des parallelen Geschehens auf der Kampfstätte geben – es ist darum auf alle Fälle der Dichter des Gesamtwerkes, der zum mindesten für den Ort dieser Szene verantwortlich ist – und wählt dafür diese köstliche Episode. Es gibt sicherlich keine Begründung dafür, warum er gerade Glaukos herbeizieht, außer der Tatsache, daß die asiatischen Bundesgenossen offenbar als reich galten. Für uns ist diese Partie darum wichtig, weil sie den «homerischen» Stammbaum des Glaukos und damit auch seines Vetters Sarpedon enthält.

Und nun wollen wir uns der Szene zuwenden, um deretwillen die Sarpedonfigur überhaupt in die Ilias eingeführt wurde, seinem Tod durch die Hand des Patroklos im *Π*. Entsprechend ihrer Bedeutung operiert hier Homer mit den ganz großen Mitteln pathetischer Gestaltung. Zeus schwankt einige Augenblicke, ob er seinen Sohn nicht doch noch retten soll, obgleich er *πάλαι πεπρωμένος αἴσῃ* ist (441), als er die beiden vom Wagen springen und zum Zweikampf antreten sieht, wird aber von Hera scharf zurechtgewiesen, die auf die Konsequenzen solchen Tuns aufmerksam macht. Zum Trost weist sie aber den Gatten auf die Möglichkeit hin, wenigstens den Toten zu schützen, d. h. ihn durch Tod und Schlaf in die Heimat bringen zu lassen, wo ihn die Verwandten würdig bestatten können. Zeus

fügt sich, läßt aber zu Ehren seines dem Tod entgegengehenden Sohnes blutige Tränen auf die Erde fallen. Es folgt der Kampf; Patroklos tötet zuerst den Wagenlenker des Sarpedon; Sarpedon verfehlt zwar seinen Gegner, trifft dafür das Beipferd Pedasos, dessen Anschirrung neben den beiden unsterblichen Pferden des Achill uns bei den Kampfvorbereitungen ausdrücklich geschildert wurde (152ff.). Dank dem entschlossenen Handeln des Wagenlenkers Automedon wird aber eine Katastrophe vermieden. Im zweiten Waffengang wird dann Sarpedon tödlich getroffen, er stürzt, wie ein gefällter Baum, schwer zu Boden. Sterbend gibt er dem Glaukos letzte Aufträge, Patroklos zieht die Lanze aus seinem Leib, die Myrmidonen halten die Pferde fest, die davonrennen wollen. Es folgen die Kämpfe um Sarpedons Leiche, die durch Zeus' Entschluß, Patroklos' Siegeszug noch weiter andauern zu lassen, ihr Ende finden. Das zwingt zuerst Hektor zur Flucht, *γνῶ γὰρ Διὸς ἱρὰ τάλαντα* (658), so heißt es, obgleich von einer eigentlichen Wägung keine Rede ist. Dann sehen sich auch die Lykier mit Glaukos genötigt, Sarpedons Leiche preiszugeben. Die Griechen ziehen ihm die Rüstung aus, die Patroklos zu den Schiffen bringen läßt. Sie taucht später in den Wettspielen des *Ψ* noch einmal als Kampfpreis auf (800). Doch den Leichnam selber läßt Zeus nicht in die Hände der Feinde fallen: jetzt gibt er dem Apollo den Auftrag, ihn zu holen, zu waschen und ihn durch Hypnos und Thanatos nach Lykien bringen zu lassen, damit die Verwandten ihn dort begraben. Diese Aufträge des Zeus werden sogleich ausgeführt.

Bei aller Großartigkeit der einzelnen Motive kann es einem doch nicht entgehen, wie flüchtig und schablonenhaft, fast möchte man sagen nur andeutungsweise, sie verwendet werden. Der Grund dafür leuchtet ohne weiteres ein: alle entscheidenden sind aus dem Memnongedicht entnommen, das für den Tod des Sarpedon eben so Vorbild war, wie später für den Tod Hektors, so daß mit Recht gesagt werden kann: «Der Eos-Sohn lebt einmal in dem von Patroklos erlegten Sarpedon, zum anderen in dem von Achill getöteten Hektor fort.[4]» Für Hypnos und Thanatos ist dies selbstverständlich, so bald man einmal die Priorität der Figur des Memnon anerkennt[5]. Die Psychostasie wirkt in den eben angeführten *τάλαντα* rudimentär nach. An Stelle der gewaltigen Dreierszene Zeus–Eos–Thetis tritt das Gespräch des Zeus mit Hera und die blutigen Tränen des Vaters. Am interessantesten aber ist das Motiv der Tötung des einen Pferdes verarbeitet. Vorbild ist die Verwundung eines der Pferde am Wagen Nestors durch einen Pfeil des Paris im Memnongedicht. Schon ein oberflächlicher Blick genügt, um zu erkennen, welche Szene original und welche Kopie sein muß. Während der greise Nestor durch die Behinderung seines Wagens (*Νεστόρειον γὰρ ἵππος ἅρμ' ἐπέδα Πάριος ἐκ βελέων δαϊχθείς*, Pindar *Pyth.* 6, 33) ohne den Zeitgewinn durch das opferbereite Eingreifen des Antilochos verloren wäre, spielt der gefährdete Wagen für Patroklos, der ja längstens abge-

[4] A. Heubeck, *Studien zur Struktur der Ilias*, Festschrift zur Feier des 200jährigen Bestehens des hum. Gymn. (Erlangen 1950) 34.
[5] H. Pestalozzi, a. O. 14.

stiegen ist, kaum eine Rolle. Aber es schließen sich noch weitere Probleme an. Bekanntlich enthält die Ilias eine Parallelszene in jener flüchtigen, fast nur skizzierten Schlachtschilderung des *Θ* (80–90), wo ein Pferd Nestors getötet wird. Daß es sich um ein Beipferd handelt, wird zuerst nicht gesagt, doch heißt es beim Durchschneiden der Halfter: *ἵππου παρηορίας ἀπέταμνε* (87). Betrachtet man die beiden Partien der Ilias allein, ohne vom Memnongedicht Notiz zu nehmen, so wird man zum Schluß kommen müssen, daß die Schilderung in der *Κόλος μάχη* des *Θ* abhängig sei von derjenigen der Patroklie, zu welcher Entscheidung auch sprachwissenschaftliche Überlegungen führen[6]. Ein geradezu schlagender Beweis für die Priorität der Patroklie scheint in folgendem zu liegen: die sehr schwer zu verstehende Existenz eines Beipferdes auf dem Schlachtfeld findet ihre Erklärung aufs einleuchtendste durch die Tatsache, daß die beiden Hauptpferde des Patroklos unsterblich sind, also nicht getötet werden können und damit jenes dankbare Kampfmotiv ausschließen.

So überzeugend diese Deutung zu sein scheint, so ist sie vom mythologischen Standpunkt aus doch nicht richtig. Da die starke Abhängigkeit der Szenenfolge im *Π* vom Memnongedicht nicht bestritten werden kann, so ist es undenkbar, daß der Dichter des *Θ* zwar das Motiv der Pferdverwundung aus dem *Π* bezog, es aber wieder, wie der Memnondichter, auf Nestor übertrug. Es gibt nur eine Lösung: beide Szenen müssen direkt vom Memnongedicht abhängen, wofür nebenbei auch spricht, daß im *Θ* unserer Szene eine freilich nur skizzierte Psychostasie vorausgeht. Also muß auch dem Urnestor nicht eines seiner beiden Hauptpferde, sondern das Beipferd getötet worden sein, ja es muß für jene Stelle schon diese seltsame Tatsache eines Beipferdes im Kampf erfunden worden sein. Warum aber bekommt Nestor ein Beipferd? Darüber kann man nur Vermutungen anstellen, da uns das Detail der Bedrängung Nestors durch Memnon unbekannt ist. Was aber scheint wahrscheinlicher, als daß Nestor, nachdem ihm sein Sohn mit dem Opfer seines Lebens genügend Zeit verschafft hat, um seinen Wagen wieder gebrauchsfähig zu machen, sich durch die Flucht weitern Angriffen entzieht? Um eine Flucht zu ermöglichen, muß aber der Wagen seine zwei Pferde besitzen.

So weit ist die Abhängigkeit Homers von seinem Vorgänger greifbar. Natürlich kann sie noch viel weiter gegangen sein. Wie steht es zum Beispiel mit der Figur des Glaukos? Sie ist dem Dichter so unentbehrlich, daß er den im *M* an der Seite des Sarpedon Verwundeten zuerst Apollo um Heilung von seiner Wunde ersuchen lassen muß, bevor er die letzte Bitte des sterbenden Freundes zu erfüllen im Stande ist. Mit andern Worten, die Rolle des Glaukos im Kampf um die Leiche des Sarpedon war vom Dichter konzipiert, bevor er dieses sein Geschöpf im Mauerkampf wieder verwendete. Dort ließ er sich aber zu sehr gehen, so daß er zuerst, was er damit angestellt, wieder in Eile korrigieren mußte. Das scheint mir dafür zu sprechen, daß eine Rolle, wie sie jetzt Glaukos Sarpedon gegenüber erfüllt, von

---

[6] M. Leumann, *Homerische Wörter* (Basel 1950) 227.

einem andern, uns Unbekannten gegenüber Memnon gespielt wurde, wissen wir doch nichts über die Ereignisse, die nach Memnons Tod eintreten, abgesehen von der Rettung des Leichnams durch Tod und Schlaf. Vielleicht öffnen sich auf diese Weise einmal Wege zu genauerer Kenntnis jenes vorhomerischen Gedichtes, das auf alle Fälle in mancher Hinsicht in der Entwicklung der Epik Schule machte.

Die Untersuchung jeder homerischen Figur, jedes Motivs führt zu Erkenntnissen, die an und für sich nicht bedeutend sind. Sie gewähren keine Einblicke, weder in die graue Urzeit des griechischen Mythus noch in die Vorgeschichte der griechischen Stämme, dafür in die Werkstatt des Dichters oder der Dichter. Die Entscheidung über Singularis oder Pluralis derselben ist nicht einmal so wichtig, denn auf alle Fälle ist der Einzelne fest in einer Tradition verwurzelt. Und es ist gerade diese Tatsache, die die Lösung der Frage nach der Einheit oder Vielheit der Dichter so kompliziert macht.