

Behext von Bildern?

Ursachen, Funktionen
und Perspektiven
der textuellen Faszination
durch Bilder

Herausgegeben von
HEINZ J. DRÜGH
MARIA MOOG-GRÜNEWALD

SONDERDRUCK

Universitätsverlag
C. WINTER
Heidelberg, 2001

Der Sänger im Schild – oder: Über den Grund ekphrastischen Schreibens

Für Andreas Spira, den Lehrer und Freund

Die Rede über das Verhältnis von Bild und Text, von Visualität und Skripturalität, hat einen Mangel: die Feststellung ihrer essentiellen, daher unaufhebbareren Differenz¹; es ist derselbe Mangel, der die Rede über das Verhältnis von Wirklichkeit und Sprache kennzeichnet. Dem Mangel korrespondiert das Begehren: die vorgebliche essentielle Differenz aufzuheben. Feststellung und Widerruf sind – quasi *ab origine* – aufeinander verwiesen; sie bestimmen von Anbeginn das Wesen der Dichtung in ihrer Intention, eine Identität zu 'stiften' zwischen Poiesis und Mimesis, 'mimo-logisch'² zu sein, auch anders: Rhetorik in Metaphysik zu gründen³, mithin jenen Hiat zu schließen, den schon Platon aufmacht hat, indem er einerseits auf den nurmehr tertiären Status der Sprache und der Dichtung in ihrem Verhältnis zum Sein verwies⁴, und den er selbst wiederum aufhob, indem er andererseits und andernorts der Sprache und Dichtung unmittelbare Teilhabe am Sein zubilligte⁵.

* Für aufmerksame Lektüre und kluge Hinweise danke ich Bettina Full und Joachim Küpper.

¹ Diese Einsicht hat Geltung spätestens seit Mitte des 18. Jahrhunderts, näherhin seit der Begründung einer semiotischen Ästhetik, wie sie bspw. in Lessings *Laokoön* formuliert ist; Näheres dazu siehe weiter unten.

² Vgl. dazu Gérard Genette: *Mimologiques – Voyage en Crapote*, Paris 1976.

³ Vgl. dazu Rainer Warning: *Imitatio und Intertextualität – Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amortheologie: Dante, Petrarca, Baudelaire*, in: *Lektüren romanischer Lyrik – Von den Trobadors zum Surrealismus*, Freiburg i. Br. 1997, 105-141 (zuerst in: *Interpretation – Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag*, hg. von Klaus W. Hempfer und Gerhard Regn, Wiesbaden 1983, 288-314). Es versteht sich, daß die literarischen Texte, die den Ausführungen Warnings zugrunde liegen, den einer bestimmten Traditionslinie eigenen Anspruch metaphysischer Gründung rhetorisch-textuell dekonstruieren.

⁴ Platon: *Politeia* 595 a - 608 b. Die Dichter – so die Argumentation – als bloße Nachbildner mit Worten rangieren noch hinter den Werkbildnern, die wiederum gleichermaßen in der Defizienz ihres handwerklichen Gegenstands wesentlich zurückbleiben hinter den Wesenbildnern. Beide, Nachbildner und Werkbildner, vermögen nicht das Seiende, wie es sich verhält, vielmehr nur das Erscheinende, wie es erscheint, nachzubilden, sind daher bei jeder Einsicht, mithin nutzlos, ja schädlich für das Gemeinwesen.

⁵ Platon: *Phaidros* 244 a - 257 b. Hier ist die Rede von der Liebe, dem Eros, als Form des Wahnsinns, der Mania; diese kann in ihrer dritten Erscheinungsweise, der Mania, die von den Muses ausgeht, dem Dichter zuteil werden und – so implizit – diesen teilhaben lassen am Göttlichen (245 a).

Bild- bzw. Kunstbeschreibung¹³. Diese Einschätzung ist nicht von der Hand zu weisen, doch sie begibt sich der Chance, am historisch ältesten Exempel ekphrastischen Schreibens zu eruiieren, welche Funktion die poetische Bezugnahme auf ein Kunstwerk – genauer: auf einen künstlerischen Gegenstand – hat, allgemeiner: worin denn der Grund ekphrastischen Schreibens besteht. Um die Antwort in knappster Form vorwegzunehmen: um der Mimesis willen. Denn tatsächlich – so die These – ist die 'Beschreibung' des Achilleischen Schildes implizit eine poetisch-poetologische Reflexion über das Verhältnis der Dichtung zum Sein, über die Bedingung der Möglichkeit, Mimesis als 'Nachahmung des Seienden, wie es sich verhält', nicht 'des Erscheinenden, wie es erscheint', zu realisieren. Und das heißt auch: Die 'Schildbeschreibung' ist implizit eine Reflexion über den ontologischen Status der Poiesis respektive der Semiosis. Daß diese Reflexion im Modus der 'Beschreibung' eines – überdies fiktiven – Kunstwerks statthat, ist dabei von grundlegender Bedeutung und hat Folgen für die Poetik der Ekphrasis, die zugleich eine Poetik der modernen Dichtung ist. Die These zu begründen, bedarf es noch einmal einer ausführlicheren Präsentation und genaueren Analyse der in Rede stehenden Passage.

* * *

Der Krieg der Achäer gegen die Troer währt nunmehr neun Jahre; die Heere haben herbe Verluste erlitten; zuletzt ist Patroklos im Kampf gegen Hektor

und Helmut Pfothauer, München 1995, 143-155, sowie den oben erwähnten substantialen Artikel von Scholz: 'Sub Oculis Subiectio' [Anm.6].

¹³ Unter den vielen neueren Forschungsarbeiten, die den 'Schild des Achilleus' als frühestes literarisches Dokument einer Ekphrasis begreifen, ist – neben den in Anm.14 genannten – insbesondere zu erwähnen: James A. W. Heffernan: *Museum of Words – The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago 1993; das erste Kapitel, „Homer, Virgil, Dante – A Genealogy of Ekphrasis“ (11-22), begründet seinen Gegenstand wie folgt (hier 11): „[...] Homer's re-creation of the scenes sculpted on the shield is not simply the earliest example of ekphrasis we know in western literature; it is paradigmatic, establishing conventions, contentions, and strategies that would inform ekphrastic poetry for centuries to come [...].“ Mit Homer, Virgil und Dante soll „a canonical genealogy of ekphrasis“ (ebd.) entworfen werden, was insofern problematisch ist, als bereits die Funktion der Homerischen 'Schildbeschreibung' u. E. nicht erkannt ist. – Nicht anders ders. *Ekphrasis and Representation*, in: *New Literary History* 22,2 (1991), 297-316. – Auch Erika Simon (*Der Schild des Achilleus*, in: *Beschreibungs-kunst – Kunstbeschreibung*, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, hg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfothauer, München 1995, 123-141) betont gleich eingangs ihrer archäologisch interessierten Studie: „Mit Homers Beschreibung des Achilleus-Schildes im 18. Gesang der Ilias (478 ff.) setzt die Kunst der Bildbeschreibung in der Volkstradition weit Joh. Th. Kakridis hin: *Eräichste Ekphrasen – Ein Beitrag zur homerischen Schildbeschreibung*, in: *Wiener Studien* 76 (1963), 7-26; wieder abgedruckt in: *Homer Revisited*, Lund 1971, 108-124; dort bemerkt in Conclusio Kakridis (124): „We are now in a position to estimate fully Homer's skill in describing his 'Shield', for we are able to compare it with popular models. It is possible that before Homer other epic poets made use of imagined popular ephrases, and enriched them. It would not be the first instance of Homer's perfecting an art, which may have been handled by his predecessors, whom Homer's own achievement has thrown irretrievably into oblivion.“

Die Rhetorik vermeinte in der Folge, das unentschiedene Problem nüchtern lösen zu können: mit Begriff und Sache der ἐνάργεια⁶. Cicero sucht nach äquivalenter Übersetzung ins Lateinische und schlägt *perspicuitas* (durchsichtige Klarheit), *illustratio* (Ins-Licht-Rücken) und *evidentia* (Vor-Augen-Stehen) vor. Und Quintilian kommentiert⁷: „[...] ἐνάργεια, quae a Cicerone *illustratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere* [...]“. Ἐνάργεια ist mithin das Vermögen der Rede, der Sprache allgemein, Bilder zu schaffen, die den Zuhörer gleichsam zum Zuschauer machen⁸: „[...] *credibilis rerum imago, quae velut in rem praesentem perducere audientes videtur* [...]“. Die Anschaulichkeit des sprachlichen Bildes, kurz: die ἐνάργεια, vermittelt den Eindruck der Gegenwärtigkeit dessen, was nurnehr in Worte gefaßt ist⁹. Und das heißt: Die Anschaulichkeit des sprachlichen Bildes intendiert, über die nurnehr unaufheb- bare, da rhetorisch stabilisierte Differenz hinwegzutäuschen, die das Wort von der Sache trennt, mithin die Illusion ihrer Identität zu schaffen.

Es ist nun diese Illusion, die das Faszinosum der bildenden Kunst für die Dichtung begründet¹⁰; genauer: es ist die vorgebliche Unmittelbarkeit der bildenden Künste, ihre sinnliche Präsenz, mit der die poetische Sprache zu konkurrieren sucht – vorzüglich in der 'Bildbeschreibung', die Ekphrasis¹¹ zu nennen man übereingekommen ist und deren paradoxe Absicht darin besteht, rhetorisch ihre Rhetorizität zu eliminieren. Als Modell gilt die Homerische 'Beschreibung' des Schildes des Achilleus: Sie wird als das erste bzw. frühest bekannte Zeugnis ekphrastischer Schreibweise¹² erachtet, ja sie gilt als Zeugnis der Ekphrasis tout court im Sinne von

⁶ Vgl. dazu Bernhard F. Scholz: 'Sub Oculis Subiectio' – *Quintilian on Ekphrasis and Enargeia*, in: *Pictares into Words – Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, ed. by Valérie Robillard und Elf Jongeneel, Amsterdam 1998, 71-97.

⁷ *Inst. or.* VI.2.32, benutzte Ausgabe: Quintilian: *Institutionis oratoriae libri XII*, hg. und übers. von Helmut Rahn, I-II, Darmstadt 1988; dt.: „[...] die ἐνάργεια [Verdeutlichung], die Cicero 'illustratio' [Ins-Licht-Rücken] und 'evidentia' [Anschaulichkeit] nennt, die nicht mehr in erster Linie zu reden, sondern vielmehr das Geschehen anschaulich vorzuführen scheint [...]“.

⁸ Ebd. V.2.123; dt.: „[...] ein glaubhaftes Bild, das den Zuhörer gleichsam gegenwärtig in den Vorgang zu versetzen scheint.“

⁹ Hierzu noch einmal Quintilian: *inst. or.* VIII.3.62: *magna virtus res, de quibus loquimur, clare atque, ut cerni videantur, enuntiare*. (Dt.: „Eine große Leistung ist es, die Dinge, von denen wir reden, klar und so darzustellen, daß es scheint, als sähe man sie deutlich vor sich.“)

¹⁰ Vgl. dazu die Studie von Murray Krieger: *Ekphrasis – The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore and London 1992.

¹¹ Vgl. dazu Scholz: 'Sub Oculis Subiectio' [Anm.6], der einleitend die verschiedenen gängigen Bestimmungen von Ekphrasis erläuternd präsentiert, in der Folge Ekphrasis als rhetorische Figur und als 'figura mentis' eingehend diskutiert, um sodann für die 'figura mentis' als 'genus proximum' der Ekphrasis zu optieren.

¹² Zur Ekphrasis in der Antike siehe den umfassenden Artikel von C. Downey, in: *RAC* 4 (1959), Sp. 921-944, sowie den in die Neuzeit weiterführenden Beitrag von Bernhard F. Scholz, in: *Der Neue Pauly* 13 (1999), Sp. 940-942. Vgl. auch die knappe Übersicht von Fritz Graf: *Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike*, in: *Beschreibungs-kunst – Kunstbeschreibung*, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, hg. von Gottfried Boehm

gefallen – Patroklos, des Achilleus Freund, der an dessen Statt und in dessen Rüstung ins Feld zog. Denn Achill, der Tüchtigste, weigerte sich in unüberwindbarem Groll, mit seinen Mannen, den Myrmidonen, am Krieg fürderhin teilzunehmen: zu groß war die Kränkung, die Agamemnon, der „Herrscher der Männer“ (ἄναξ ἀνδρῶν) ihm angetan, zu stolz die Seele, anders denn im Désengagement Vergeltung zu üben. Doch nun ist Patroklos tot – durch Hektors Hand, und Achill, in maßloser Trauer befangen, entschließt sich, den Tod des Freundes zu rächen und ins Schlachtfeld zu gehen. Eine neue Rüstung ist vonnöten, und Thetis, die Mutter, wiewohl wehklagend, verspricht, dafür Sorge zu tragen. Sie wendet sich an Hephaistos, den göttlichen Schmied, und bittet, eine Rüstung für ihren Sohn, den Heros, zu fertigen. Und dieser macht sich ans Werk.

Es folgt die Vorstellung der Verfertigung der Rüstung, insonderheit der des Schildes. Denn nicht eigentlich wird der Schild beschrieben in jenen vielkommentierten einhundertdreißig hexametrischen Zeilen am Ende des achtzehnten Gesangs der *Ilias*¹⁴, vielmehr wird der Leser respektive Hörer Zeuge der allmählichen Verfertigung eines Kunstwerks, geschmiedet in Erz und getrieben in Gold, Silber und Zinn. Dies sieht bereits Lessing, einer der frühesten und an Einsicht kaum mehr überbotenen Kommentatoren der Homerischen ‘Schildbeschreibung’, ganz deutlich, wenn er im *Laokoon* bemerkt¹⁵:

Homer malet nämlich das Schild nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. [...] Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen

¹⁴ Entbehrlich fast der Hinweis auf die reiche Forschung zur sog. ‘Schildbeschreibung’, sei es in einzelnen Aufsätzen, die mehr oder minder ausschließlich die auch hier in Rede stehende Passage aus der *Ilias* 18.478-608 zum Gegenstand der Untersuchung haben, sei es als Kapitel in Monographien zu Homer und seinen Epen, sei es – neuerdings – in Publikationen, die allgemein das intermediale Verhältnis von Text und Bild reflektieren. Zu den ‘klassischen’ Studien zur Homerischen Schildbeschreibung gehören Wolfgang Schadewaldt: ‘Der Schild des Achilleus’, in: *Von Homers Welt und Werk*, Stuttgart, 1966, 352-374 (zuerst 1938); Karl Reinhardt: ‘Der Schild des Achilleus’, in: *Die Ilias und ihr Dichter*, hg. von Uvo Hölscher, Göttingen 1961, 401-411 (zuerst 1956); Walter Marg: *Homer über die Dichtung – Der Schild des Achilleus*, Münster 1971 (zuerst 1957). In ihnen scheint, gleich einem Nukleus, alles beschlossen. Weitere Arbeiten fügen differenzierende Einzelaspekte hinzu, seien diese textkritischer, allgemein philologischer, textgenetischer, archäologischer und schließlich intermedialer Natur. Einen guten bibliographischen Abriss gibt Joachim Latacz in dem von ihm herausgegebenen Band *Homer – Die Dichtung und ihre Deutung*, Darmstadt 1991 (= Wege der Forschung 634), 560-564 (dort auch die Beiträge von Schadewaldt und Marg wiederabgedruckt). Des weitern ist zu nennen: Keith Stanley: *The Shield of Homer – Narrative structure in the „Iliad“*, Princeton, New Jersey 1993, insbes. 3-26. – Auf die weiteren, für unsere Belange relevanten Forschungsarbeiten wird in der Folge verwiesen. Denn die nachstehenden Überlegungen werden vieles bereits gut und einsichtig formuliert noch einmal aufnehmen müssen; doch sie hoffen, mehr denn eine Bilanz zu ziehen, vielmehr die bisherigen Einsichten aufzunehmen und zugleich über sie hinauszugehen im Aufweis der komplexen poetischen Funktion der ‘Schildbeschreibung’.

¹⁵ Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), in: ders., *Werke VI – Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften*, hg. von Herbert G. Göpfert, München 1974, 7-187, hier 120.

Meister, wie er das Schild verfertigt. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboß, und nachdem er die Platten aus dem größten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmet, vor unsern Augen, eines nach dem andern, unter seinen feinen Schlägen aus dem Erzte hervor. Eher verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Gesichte, bis alles fertig ist [...] und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, der es machen sehen.

Lessing beschränkt sich nun nicht darauf festzustellen, Homer habe auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedient, das *Koexistierende seines Vorwurfs in ein Konsektives zu verwandeln*¹⁶, habe mithin ein statisches Gebilde in eine dynamische Handlung überführt; vielmehr rühmt er insgesamt das *lebendige Gemälde einer Handlung*, das der Dichter vor unseren Augen ersehen lasse und dessen ‘effet de réel’ ja gerade darin liegt, daß auch zur Sprache kommt, was sich der bildkünstlerischen Darstellung entzieht, mithin nicht sichtbar ist. Mit seiner durchaus zutreffenden Beobachtung verweist Lessing auf die eminente rhetorische Potenz der Sprache, auch komplexe Wirklichkeiten illusionistisch darstellen zu können, mithin mimetisch zu sein im Sinne der vor allem von Aristoteles verteidigten Fähigkeit der Repräsentation. Doch die ‘Beschreibung’ des Achilleischen Schildes – und darin liegt ihre Besonderheit – geht über eine rein illusionistisch-mimetische Präntation hinaus. Sie beansprucht vielmehr, mit der Sprache und als Sprache teilzuhaben am Sein, mimetisch zu sein in dem Sinne, wie es Platon den musenbegnadeten Dichtungen zubilligt. Denn in der Tat ist die ‘Schildbeschreibung’ mehr als das *Gemälde einer Handlung*, sie ist das Gemälde einer Welt, der Welt zu Zeiten Homers. Auch dies vermerkt Lessing¹⁷: *Mit wenig Gemälden machte Homer sein Schild zu einem Inbegriffe von allem, was in der Welt vorgehet. Müßig zu rechten darüber, was nicht in Erscheinung tritt*¹⁸, wesentlichlicher ist das, was zur Vorstellung kommt, genauer: der göttliche Kunstschmied zur Vorstellung bringt, und welche Intention der Dichter mit dieser Vorstellung verbindet: in der Repräsentation die Repräsentation zu übersteigen.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd. 121 (als Fußnote e).

¹⁸ Schadewaldt: ‘Schild’ [Anm.14] 367, bemerkt hierzu: ‘Zwei Züge, scheint es, fehlen in Homers Bild von des Menschen Tätigkeit: die Schifffahrt und das Gewerbe.’ Und Reinhardt: ‘Schild’ [Anm.14] 401f., geht noch mehr ins Detail: ‘Es fehlen die Handwerker, Töpfer, die Schmiede, die Zimmerleute, es fehlen alle niederen Dienste, die Frauen zum Beispiel, die auf den Handmühen das Mehl mahlen, wie deren eine im Hause des Odysseus über ihrer schweren Arbeit seufzt (Od. 20.105), es fehlt die arme Spinnerin, die um kärglichen Lohn zum Unterhalt für ihre Kinder gewissenhaft die Wolle wägt (Il. 12.434). Und wo doch Sklavinnen erscheinen, da erscheinen auch sie gehoben und bei festlicher Gelegenheit unter einer Eiche bereiten sie das Mahl für den Schuttler.’ Das Zitat ließe sich fortsetzen. Reinhardt kommt es darauf an, die ‘aristokratische Art’ (ebd. 403) der Schildszenen zu erweisen: ‘Der Maßstab aber, wonach hereingelassen oder ausgeschlossen wird, ist nicht nur ein ästhetischer, sondern zugleich auch ein aristokratischer’ (ebd. 401). Zu unserer modifizierten Sicht siehe weiter unten.

Die Oberfläche des Schildes zu schmücken, verfertigt Hephaistos zunächst Erde, Meer und den Himmel mit seinen Gestirnen, der Sonne, dem Mond, den Pleiaden, Hyaden, dem Orion. Sodann zwei Städte, die eine im Frieden, die andere im Krieg. Ein Hochzeitsfest wird in der einen gefeiert, mit Tanz, Gesang, Flöten- und Lyraspiel; zugleich wird – an anderem Ort – ein Rechtsstreit verhandelt und – so die Aussicht – gerecht entschieden. Die andere Stadt wird beidseitig belagert; ein Überfall ist zu gewärtigen: eine Verhandlung scheitert, ein Hinterhalt wird gelegt, Herden werden überfallen; schließlich kommt es zum großen Schlachtgeschehen, mit Verletzten, Toten und deren Bergung. Es ist nicht möglich, die Handlungen und Ereignisse, die in dieser großen Passage (vv. 509-540) geschildert werden, in ihrer Folge zu ordnen, gar einzelnen Parteien zuzuweisen; vielmehr wird man Schadewaldt zustimmen, wenn er vermerkt, Homer habe „nicht so sehr den einheitlichen Verlauf eines bestimmten kriegerischen Unternehmens“ verfolgt, als vielmehr „Grundphasen“ herausgegriffen, „in gleitendem Phasenablauf alle Gesichter des Krieges in damaliger Zeit“¹⁹ entwickelt. Es folgt die Vorstellung des Landbaus: Pflügen der Erde, Ernte der Feldfrucht, des Korns; Schnitter mähen die Ähren, und Binder binden die Garben; sodann die Lese der Trauben, begleitet von Leier und Gesang. Sodann die Aufzucht der Rinder, ihre Weide am Fluß – behütet von den Hirten; zwei Löwen brechen ein, reißen einen Stier – die Hirten und die Hunde sind wehrlos. Den Abschluß bildet ein Chorreigen (χορός): Mädchen und Knaben tanzen bald im Kreise, bald in Reihen, begleitet vom Gesang und Lautenspiel des „göttlichen Sängers“.

Soweit – in vorerst dünnen Worten – das (Ab)bildprogramm des Schildes für Achill. Ihre Lebendigkeit gewinnt die Vorstellung der in Edelmetall auf den Schild gesetzten Bilder allererst dadurch, daß – wie Lessing zutreffend bemerkt hat – deren Genese ins Wort gebracht wird. Nicht also wird ein vollendetes Kunstwerk respektive Kunsthandwerk beschrieben; vielmehr wird vor Augen gestellt, wie der Künstler selbst das Kunstwerk schafft – zum Erstaunen der den Vorgang beobachtenden Thetis, darüber hinaus des Betrachters schlechthin. Zur Sprache kommt mithin der 'Produzent', das 'Produzieren' selbst, das allmählich 'produzierte Produkt', das seinerseits verweist auf eine 'Welt', die es 'reproduziert', und schließlich der – intendierte – 'Rezipient'.²⁰ Zur Sprache kommt also der Produktionsprozeß eines Kunstwerks, dessen vornehmste Aufgabe darin besteht, Welt zu modellieren – freilich eine Welt, die auch bereits Kunst geworden ist, bildende Kunst und dichterische Kunst, die ihrerseits wiederum den Anspruch hat, Welt zu modellieren.

¹⁹ Schadewaldt: „Schild“ [Anm.14] 365f.

²⁰ Zu dieser Differenzierung siehe Andrew Sprague Becker: *The Shield of Achilles and the poetics of Homeric description*, in: *American Journal of Philology* 111 (1990), 139-153.

Durchaus ist daher zu sagen, daß die Bildfolge des Achilleischen Schildes „Grundformen“ der Welt und des Lebens²¹ darstellt, ja schlechthin ein Abbild in Auszügen des gesellschaftlichen und politischen Lebens zur Zeit Homers ist, zugleich der Lebensweisen und -formen jener frühen Epoche Griechenlands: Kriegsführung, Abläufe des Landbaus, Besonderheiten der Viehzucht, sodann Feste und Feierabend²². Es spricht daher keineswegs für ein naives Verständnis von Literatur, wenn die Kommentatoren der *Ilias* Rückschlüsse von im Werk Dargestelltem auf lebensweltliche Gegebenheiten der Zeit ziehen²³, und vice versa bei der Lösung textkritischer und -interpretatorischer Probleme auf Kenntnisse lebensweltlicher Gegebenheiten zurückgreifen. Auffälligstes Beispiel dafür ist in der 'Schildbeschreibung' die Gerichtsszene²⁴.

Der unterschiedene Wirklichkeitsbezug wird sodann überlagert bzw. doubliert durch den Kunstbezug. Der 'Schild des Achilleus' hat – so die Erkenntnisse der Archäologie – durchaus seine realen Vorbilder. Das gilt im weitesten Sinne für Material, Technik, Gestalt, und das gilt insbesondere für den Bildschmuck²⁵.

²¹ Schadewaldt: „Schild“ [Anm.14] 363.

²² Sehr schön hat jüngst Klaus Rosen: *Griechische Geschichte erzählt*, Darmstadt 2000, im Kapitel „Die Entdeckung der Polis“ (70-78) den Homerischen Schild des Achill als „einen regelrecht(n) Bilderzyklus zur Polis, der für uns Historiker zum Geschichtsbuch über das 8. Jahrhundert wird“ (ebd. 71), interpretiert.

²³ Vor allem dann nicht, wenn diese Rückschlüsse durch weitere Quellen vornehmlich nicht-poetischer Natur gestützt werden – ganz abgesehen davon, daß die antike Dichtung stets 'politisch' im weiten Sinnverständnis war.

²⁴ Siehe dazu insbesondere H. H. Pflüger: *Die Gerichtsszene auf dem Schilde des Achilleus*, in: *Hermes* 77 (1942), 140-148, sowie Hildebrecht Hommel: *Die Gerichtsszene auf dem Schilde des Achilleus – Zur Pflege des Rechts in homerischer Zeit*, in: *Politeia und Res Publica – Beiträge zum Verständnis von Politik, Recht und Staat in der Antike*, hg. von P. Steinmetz, Wiesbaden 1969 (= *Paläogenese* 4), 11-38; bei Hommel (ebd. 11, Anm.5) weitere Literatur. Vgl. jetzt auch Rosen: *Griechische Geschichte* [Anm.22] 72f.

²⁵ Siehe dazu den auch bibliographisch vorzüglich dokumentierten Beitrag von Klaus Fittschen: *Der Schild des Achilleus (mit einem Anhang: Die pseudo-hesiodische Schildbeschreibung)*, in: *Archaeologia Homerica II*, Bildkunst T. 1, Kap. N, Göttingen 1973, 1-28 (zit.: N 1-N 28). Fittschen bemerkt u.a.: „[Die] eigentümliche Mischung von Poesie und Bildkunst hat zur Folge, daß nicht oder jedenfalls nicht leicht zu erkennen ist, ob der Dichter einen wirklichen Gegenstand beschreibt oder frei erfindet. Gerade diese Frage hat aber die moderne Forschung besonders interessiert, den Philologen Art und Umfang der Abhängigkeit des Dichters von seinem Vorbild, den Archäologen das Vorbild selbst als ein Werk der antiken Kunst“ (ebd. N 2). Fittschen unternimmt es, zum einen die „sichereren Beziehungen Homers zu Werken der bildenden Kunst seiner eigenen Zeit in Griechenland und im Orient bzw. zur Kunst der kreisch-mykenischen Zeit“ festzustellen, zum anderen Hinweisen nachzugehen, „die die Schildbeschreibung unabhängig von der Vorbildfrage mit Sitten und Bräuchen einer der beiden Zeiträume verbinden“ (ebd. N 5). So auch bereits Albin Lesky: *Bildwerk und Deutung bei Philostrat und Homer*, in: *Hermes* 75 (1940), 38-53, hier 48: „Es ist uns also nicht gestattet, den Schild als Ganzes mit allen seinen Teilen als ein reales Stück bildender Kunst zurückgewinnen zu wollen, wohl aber haben wir damit zu rechnen, daß dem Dichter da und dort tatsächlich Geschautes vor Augen stand.“ Anspruchs-voller stellt Simon: *Schild* [Anm.13] die Frage, „ob vom heutigen archäologischen Standpunkt aus neue Möglichkeiten für die Interpretation [sc. der *Ilias*] gewonnen werden können“ (123). Die Frage allerdings bleibt ohne konkrete Antwort. Etwas zu einseitig, wenn er auch wesentlich treffend scheint mir Marg: *Homer über die Dichtung* [Anm.14], wenn er

Tierkampfbilder finden sich in der orientalischen Kunst²⁶, näherhin auf Gerätschaften und Luxusgeschirr; Stadtbelagerungen sind Motive „sowohl der mykenischen wie der orientalischen Kunst“²⁷, „Rinderraub taucht in homerischer Zeit zum ersten Male in der Bildkunst auf“²⁸, und „Massenschlachten gehören zu den beliebtesten Themen der geometrischen Vasenmalerei“²⁹. Von bildlichen Vorlagen sind gleichermaßen die fünf ländlichen Szenen angeregt: das Pflügen, die Ernte, die Weinlese, die von Löwen gerissenen Rinder, die Herde der Schafe³⁰. Und die Darstellung des Tanzreigens, von dem in der ‚Beschreibung des Schildes‘ dreimal an stets prominenter Stelle die Rede ist, hat ihr schönes bildnerisches Äquivalent in den zahlreichen Reigenbildern der griechisch-geometrischen Kunst³¹: Eigens auf den ‚Reigen‘ des Daidalos³² ist bei der

26 betont: „All die Rekonstruktionen sind müßig, nichts als Verknüpfung der Dichtung. Jene Beziehungen sagen nicht mehr, als daß die Phantasie des Iliadichters im Raum des Realen bleibt, mit jener nüchternen Verhaltnheit, die überall die Größe seiner Dichtung bestimmt. Wir dürfen nur über den Wirklichkeitsgebundenen Zügen die Kühnheit des Dichters nicht vergessen“ (30).

27 Vgl. dazu Simon: *Schild* [Ann.13] 127, zu *Ilias* 18.579ff.: „Vor unseren Augen steht eine Tierkampfgruppe, wie wir sie von archaischen Vasen und Skulpturen kennen, die später als die homerische Beschreibung sind. Mir scheint es möglich, daß Homer eine solche Gruppe von orientalischen Bildwerken kannte und mit deren Aufnahme in sein Werk Tierkampfbilder in der griechischen Kunst angeregt hat.“ Zum Motiv des Tierkampfs in der frühgriechischen Kunst verweist Simon auf Fernande Hölzcher: *Die Bedeutung archaischer Tierkampfbilder*, Würzburg 1972.

28 Fittschen: *Schild* [Ann.25] N 12; ergänzend Simon: *Schild* [Ann.13] 130f.: „Das Thema Stadtbelagerung überhaupt ist altorientalisch und in Ägypten schon im Alten Reich bekannt. In homerischer Zeit war die assyrische auf diesem Gebiet führend; griechische Darstellungen kennen wir bisher aus jener Epoche nicht. Wie bei der oben zitierten Tierkampfgruppe dürfte Homer auch hier von orientalischen Vorbildern angeregt worden sein.“

29 Fittschen: *Schild* [Ann.25] N 12.

30 Ebd. N 12f.

31 Ebd. N 13.

Simon: *Schild* [Ann.13] 131: „So zeigt eine spätgeometrische Schale in Athen im Inneren einen Reigentanz von Männern und Mädchen, wie ihn Homer an das Ende seiner Beschreibung stellt.“ Vgl. auch Fittschen: *Schild* [Ann.25] N 15-N 17, wiederum mit reichen bibliographischen Hinweisen.

32 Zur Frage, was unter Choros (χορός) an dieser Stelle zu verstehen ist, ob mit Tanzplatz oder mit Reigen zu übersetzen, bemerkt Marg: *Homer über die Dichtung* [Ann.14] 37, Ann.50: „Ich möchte doch wieder meinen [...], daß mit χορός zuerst ein Reigenplatz gemeint ist, ein besonderer und besonders vollkommener, wenn ihn Daidalos gefertigt hat für die schöne Ariadne, nicht ein Schmuck, der einen Reigen abbildete.“ Marg begründet seine Entscheidung u. a. mit dem Hinweis auf den Weidenplatz, den Hephaistos zuerst bildet (18.587) und auf dem er die Schafe weiden läßt, sowie mit der Beschreibung des Schildes, die mit der Verfertigung der Schildfläche selbst beginnt, um sodann mit dem diese Fläche überziehenden Schmuck fortzufahren. Anders Simon: *Schild* [Ann.13] 131f.: „Das Wort [sc. choros] kann die Teilnehmer an einem Tanzchor, aber auch den Platz für den Tanz bezeichnen. [...] Die Empfängerin des von Daidalos geschaffenen Choros war die Königstochter Ariadne. Auch das spricht für einen kostbaren Gegenstand, ein Schmuckstück oder Gerät, das mit einem Reigen verziert war. Und da jener Reigen des Daidalos das Vorbild für einen Rundfries abgab, dürfte er auch selbst einen runden Gegenstand geschmückt haben. In Frage kommen goldene Ohr- oder Armreifen – man denke an etruskische Fundstücke wie die

Darstellung der großen Reigenszene am Ende der ‚Schildbeschreibung‘ verwiesen: um der Anschaulichkeit willen, zugleich um deutlich zu machen, daß die Modelle des auf dem Schild Vorgestellten auch Kunstwerke sind³³. Hephaistos, der Kunstschmied, schafft ein Kunstwerk, das auf Kunstwerke Bezug nimmt und in dieser Bezugnahme Anschaulichkeit gewinnt³⁴.

Die Evokation von Anschaulichkeit ist insgesamt ein Merkmal der ‚Schildbeschreibung‘, was ihre Kennzeichnung als eines ekphrastischen Textes begründet hat³⁵. Darauf weist die Bemerkung, daß das Ackerland, das zur Aussaat bereitet wird, „sich schwärzte und wie gepflügt aussah, obgleich doch alles von Gold war“ (18.548f.): ἐφάκει ist das Wort, das den trügerischen Schein zum Ausdruck bringt, und mit dem nachfolgenden Hinweis: περὶ θάρδιμα τέτυκτο (18.549) – „es war zum Erstaunen geschafften“ – wird sodann die psychologische Wirkung auf den Betrachter eigens hervorgehoben. Die mimetisch-illusionistische Kraft der entstehenden Bilder wird des weiteren betont mit einem Topos der Ekphrasis, daß nämlich die Dargestellten „wie lebende Menschen‘ handgemein wurden und kämpfen“ (18.539 [Unterstreichung von mir]). Zugleich wird die Illusion des Naturalistischen gebrochen in den vielfachen Erwähnungen nicht allein der hohen Kunstfertigkeit dessen, der den Schild fertigt, vielmehr der ‚Künstlichkeit‘, der Artifizialität des allmählich verfertigten Schildes selbst: Golden sind Pallas Athene und Ares, golden ihre Gewänder (18.517), golden ist das gepflügte Land (18.549), golden sind die Weinberge (18.561), silbern die Pfähle, an denen

beiden granulierten Reifen mit Frauenreigen aus der Tomba Regolini Galassi – oder auch ein Metallgürtel.“

33 Der Hinweis auf Daidalos bedeutet nicht, daß sich der göttliche Hephaistos das Werk eines anderen Künstlers, gar irdischen, zum Vorbild nähme. Zurecht bemerkt Marg: *Homer über die Dichtung* [Ann.14] 37, Ann.50: „Daran, daß Hephaistos hier einen irdischen Meister zum Vorbild nimmt [...], darf man wohl nicht denken; der ‚Dichter‘ vergleicht.“

34 Der Anschaulichkeit dient auch der Verweis auf den Töpfer, *Ilias* 18.599-601: „Und da liefen sie bald im Kreise mit kundigen Füßen/ Leicht umher, wie wenn die sich drehende, passende Scheibel/ Sitzend der Töpfer prüft mit den Händen, ob sie recht laufe; [...]“. Allerdings handelt es sich hier um einen der unzähligen, die Dichtung Homers par excellence kennzeichnenden Gleichnisse, die eben jene bereits in den Scholien gerühmte bildhafte Anschaulichkeit ermittelten. Von diesen Gleichnissen unterscheidet sich kategorial der Hinweis auf den Choros des Daidalos, dem der von Hephaistos geschaffene Reigen ähnlich sei: denn hier kommt ein weiterer Künstler mit seinem Kunstwerk ins Spiel, wird mithin die oben erwähnte intermediäre Bezugnahme ausdrücklich thematisiert. Diese wesentliche Differenz sieht Simon: *Schild* [Ann.13] 133, nicht, wenn sie bemerkt: „Drei Kunsthandwerker sind also am Schluß der Schildbeschreibung präsent, Daidalos, Hephaistos und der Töpfer [...]“.

35 Bereits die Scholien beschreiben die Homerischen Darstellungskunst: das Vermögen, ἐνάργεια, Anschaulichkeit, zu erzeugen, allerdings mit Bezug auf die zahlreichen Vergleiche; zum Simile in *Ilias* 15.381-384 liest man (*Scholía graeca in Homeri Iliadem* IV, hg. von Hartmut Erbse, Berlin 1975, 91): τί γὰρ ἐνάργεστερον ἢ εὐφρανεῖν κόρηον ἢ κοθόστρος συμφορώντων τούτης τῆς εἰκόνας; – „was könnte anschaulicher und deutlicher vor Augen stehen und ganz und gar übereinstimmend als dieses Bild?“. Aufschlußreicher noch als die Begriffe ἐνάργεστερον und εὐφρανεῖν κόρηον ist im Kontext unserer Überlegungen der Begriff συμφορώντων, das ‚phonische‘ Übereinstimmen des ‚Wortbildes‘ mit der Sache.

die Reben hochgebunden sind (18.563); aus Gold und Zinn sind die Rinder gebildet (18.574), golden sind die Hirten (18.577) und golden die Dolche an silbernen Riemengehängen, die die Reigen tanzenden Burschen tragen (18.598). Im ganzen prangt der Schild in strahlendem Glanz. Die Brechung des Natürlich-Naturalistischen im Künstlerisch-Künstlichen, mithin des Mimetischen im Poetischen, hat aber wiederum nurmehr eine Steigerung des Illusionistischen zur Folge. Auch anders: Mimesis ist ein Reflex der Poesis bzw. der Semiosis. Denn daß der 'Schild des Achilleus' tatsächlich mit seinem Textverfahren prangt³⁶, darauf weist in stupender Ausdrücklichkeit die Erwähnung des „göttlichen Sängers“³⁷, mit dem die 'Schildbeschreibung' endet³⁸.

μετὰ δὲ σφιν ἐμέλετο θεῖος αἰοῖδός

φορμίζων· δῶν δὲ κυβιστηπῆρε κατ' αὐτοῦς

μολπή· ἔξαρχοντος ἔδινεον κατὰ μέσσοις.

Nach dem Gesang und Spiel des „göttlichen Sängers“ tanzen die Jünglinge und Mädchen den Reigen, der den Rundschild als letzten der konzentrischen Kreise abschließt – umspannt vom Okeanos-Strom „rings um den äußersten Rand des fest gefertigten Schildes“³⁹. Das Kunstwerk ist vollendet, und es ist – so scheint es – vollendet in einer Bewegung, die der Sänger und seine Phorminx erst hervorbringt, in einer Bewegung der rhythmischen Ordnung und vollkommenen Schönheit. Vom „göttlichen Sänger“ fällt der Blick zurück auf den Text, der eben jene Ordnung, die auch eine Ordnung der variierten Wiederholung ist, in seiner Struktur wie in seinen Motiven und Themen zur Vorstellung bringt. Die konzentrisch von innen nach außen gleichsam auf einem Band verlaufenden

36 Zum Verhältnis von poetischem Werk und seiner impliziten poetologischen Reflexion bemerkt bereits Schadewaldt: „Schild“ [Ann.14] 352, sehr allgemein und ohne nähere Plausibilisierung am Text: „Wir versuchen in Kürze zu zeigen, daß die Schildbeschreibung so etwas wie der poetische Namenszug des Ilias-Dichters ist. Der Dichter hat sich hier gleichsam selbst in sein großer [sic] Gemälde hineingezeichnet, er, der als Schöpfer des Heldenepos zugleich der umfassende Weltlicher ist.“ Desgleichen Reinhardt: „Schild“ [Ann.14] 411: „[...] so ist doch nicht zu leugnen, daß das gedichtete Kunstwerk auf das Dichten selbst zurückweist, eingegeben und beschwingt durch die geheime Sympathie des Dichters mit dem wunderwirkenden Gott.“ Etwas konkreter als Reinhardt, doch im ganzen gleichfalls unspezifisch, auch Marg: *Homer über die Dichtung* [Ann.14] 38: „Der Schild und seine Wiedergabe gehen ineinander über; sie tun es über die hier eingefangene, dauernde und zur Dauer gebrachte Wirklichkeit.“

37 Zur Frage der Echtheit der Verse *Ilias* 18.604-606 siehe Manfred Forderer: *Der Sänger in der homerischen Schildbeschreibung – Ein Beitrag zur Textkritik*, in: *Symista – Festschrift für W. Schadewaldt zum 15. März*, Pfullingen 1965, 23-28. Forderer kann in akribischen Textvergleichen plausibel machen, daß die nur indirekt bezeugten Verse 604f. von Aristarch aus der *Ilias*-Passage entfernt worden sind.

38 *Ilias* 18.604-606; Übersetzung hier wie im folgenden nach Roland Hampe (Homer: *Ilias*, Stuttgart 1979): „[...] es sang unter ihnen ein göttlicher Sänger/ Zu der Leiter; und zwei akrobatische Tänzer bei ihnen/ Wirbelten in ihrer Mitte, sobald zu singen er anhub.“

39 *Ilias* 18.608: ἀντρυγὰ πᾶρ πυλάττην σάκεος πύκαε ποιητοῖο.

Bilder werden eines nach dem andern in sprachliche Folge gebracht, rhythmisiert durch die die schöpferischen Handlungen des Machers, Herstellens, Einsetzens bezeichnenden Verben: ἔτευξε, ποίησε, ἔτίθει, ποίκαλλε. Diese folgen in unregelmäßigem Abstand bald in mehrfacher Wiederholung – so das dreimalige ἔτίθει in der Mitte der gesamten 'Schildbeschreibung', bald im Wechsel – so die die 'Schildbeschreibung' eröffnende Reihe von ποίει, ἔτευξε, ποίησε⁴⁰, jeweils eingeleitet durch die Partikel ἐν μὲν bzw. ἐν δέ. Die Strukturierung des Textes scheint damit der Wahrnehmung des Auges zu entsprechen, das der Genese bald komplexerer, bald einfacher Bilder folgt⁴¹ und diese Bilder zugleich in kurze, doch nie zu ihrem Ende gebrachte Geschichten überführt. Dieses Verfahren ermöglicht es, dem Momenthaften der imaginären Wahrnehmung Ausdruck zu geben, und es hat den Effekt, gerade im Fragmentarischen Ganzheit zur Vorstellung zu bringen, mithin in der Absenz Präsenz zu suggerieren. Dies aber ist die Leistung des Textes, seiner spezifischen Textur und seiner Komposition, die man mit Einschränkung durchaus als Ringkomposition beschreiben kann⁴². Doch nicht einfache Wiederholungen, schlichte Parallelismen, spiegelbildliche Vertreibungen, gar schrille antithetische Kontrastierungen kennzeichnen die Komposition; vielmehr bestimmen die unauffällige semantische Variatio und die nuancierte strukturelle Verschiebung die Anordnung von thematisch korrespondierendem, generieren diese Verfahrensweisen die Wirkung einer vollkommenen

40 Hans Armin Gärtner (*Beobachtungen zum Schild des Achilleus*, in: *Studien zum antiken Epos*, hg. von Herwig Görgemanns und Ernst A. Schmidt, Meisenheim am Glan 1976, 46-65) bemerkt hierzu (51): „Man könnte sagen, der Wechsel zwischen diesen Formeln diene der variatio und habe keine gliedernde Funktion. Doch läßt sich zeigen, daß die verschiedene [sic] Formeln jeweils bestimmten Bereichen zugeordnet sind. ἔτευξε (483) der Erde, dem Himmel, dem Meer etc.; ποίησε (490) den beiden Städten; ἔτίθει (541, 550, 561) dem bäuerlichen Leben; ποίησε (573, 587) dem Hirtenleben; ποίκαλλε (590) klingt an die vorangegangenen Formeln mit ποίησε an. Außerdem ist ein inhaltlicher Zusammenhang zu den vorangehenden Versen, die vom Hirtenleben handeln, gegeben. Und schließlich ist ἔτίθει (607) dem Ozean zugeordnet.“ Allerdings scheint uns die Mühe der inhaltlichen Zuordnung wenig sinnvoll. Es geht vielmehr um eine vornehmlich strukturelle Gliederung, deren Funktion und Wirkung weiter unten zu klären ist.

41 In Struktur und Abfolge der 'Schöpfungseinheiten' erinnert die 'Schildbeschreibung' an die biblische Schöpfungsgeschichte Gen. 1.

42 Stanley. *Shield* [Ann.14], weist für die 'Schildbeschreibung' eine – nicht in allen Einzelheiten überzeugende – Ringkomposition auf in der Absicht, diese für das Homerische Epos insgesamt als konstitutiv zu bestimmen, nicht zuletzt auch mit Blick auf die Frage der Mündlichkeit respektive Schriftlichkeit. Die zutreffende, grundlegende Beobachtung, die durch eingehende Analysen Bestätigung findet, ist wie folgt formuliert: „In short, the Homeric style is not simply a vehicle developed to ensure coherence in sequential narrative. It offers a variety of means for organizing sequence into coexistent patterns of emphasis, parallel, and contrast that are not merely optional, but, as we shall see, habitual to our poet and essential to an understanding of his art“ (9). Zur 'Schildbeschreibung' siehe insbes. das Unterkapitel „The Function of Ring-Composition in the Description of the *Shield*“ (9-13) sowie das dort entworfene Modellbild. Auf eine spiegelbildliche Komposition der 'Schildbeschreibung' weist ausführlich auch Gärtner: *Beobachtungen zum Schild* [Ann.40], freilich unter ausschließlicher Berücksichtigung des Inhaltlichen.

Ordnung und vollendeten Harmonie. Das Unerhörte – und man möchte sagen: das unerhört Prämoderne – liegt aber darin, daß – wie wir bereits eingangs als These formulierten – diese Potesis ganz offensichtlich als Mimesis intendiert ist, als Mimesis im Sinne einer Nachahmung des „Seienden, wie es sich verhält“, nicht des „Erscheinenden, wie es erscheint“, von „Nachbildnerer“ nicht der „Erscheinung“, sondern der „Wahrheit“⁴³. Deutlichstes Indiz dafür ist die wiederholte Thematisierung des Reigentanzes.

Die Exegeten der Homerischen ‚Schildbeschreibung‘ richteten ihr Augenmerk auf das in den einzelnen Bildern und ihrer Abfolge jeweils Dargestellte – die beiden Städte in Krieg und Frieden, den Landbau, die Viehzucht – und sahen hierin „ein Bild des Lebens und der Welt“, „geordnet nach dem Prinzip des Gegensatzes“⁴⁴, zudem eines „gehobene[n] ‚schöne[n]‘ Leben[s]“⁴⁵. Ordnung und Schönheit eignet aber par excellence dem Reigen(tanz), der in der ‚Schildbeschreibung‘ dreimal in sich steigernder Ausführlichkeit Erwähnung findet: seine Funktion wurde bislang nicht beachtet; sie scheint mir für das Verständnis der Relation von Potesis und Mimesis grundlegend.

Der erste Reigen wird anläßlich eines Hochzeitsfestes aufgeführt: Musik, Tanz und Gesang sind die bestimmenden Elemente; „viele Stimmen sangen das Brautlied/ Jünglinge drehten sich da im Tanze, und Bläser des Aulos/ Gaben ihnen den Klang und Leier; [...]“⁴⁶ Die zweite Erwähnung eines Reigens findet sich gelegentlich der Weinlese bzw. des die Lese begleitenden Festes: „Und inmitten von ihnen schlug ein Knabe die Leier/ Heil mit lieblichem Ton die schöne Weise des Linos“⁴⁷ singend mit zarter Stimme; die andern stampften im Tanze, Jauchzten melodisch dazu und hüpfen dabei mit den Füßen.“⁴⁸ Und schließlich der große, die ‚Schildbeschreibung‘ abschließende Reigen, angeführt vom Gesang und vom Spiel des „göttlichen Sängers“. Die Darstellung zählt siebzehn

⁴³ Platon: *Politeia*, 598 b: *πότερα πρὸς τὸ ὄν, ἃς ἔχει, μιμήσασθαι, ἢ πρὸς τὸ φαινόμενον, ἃς φαίνονται, φαντάσματος ἢ ἀληθείας οὐσα μίμησις.*

⁴⁴ So noch einmal Schadewaldt: „Schild“ [Anm. 14] 370 und 363.

⁴⁵ Reinhardt: „Schild“ [Anm. 14] 401.

⁴⁶ *Ilias* 18.493-495: *πολλὸς δ' ἡμέναιος ὀρέρεϊ/ κοῦροι δ' ὀρχηστῆρες εἶνεον, ἐν δ' ἄρα τῶσιν/ αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοῆν ἔχον*

Die Begriffe *νῦμφαι* und *κοῦροι* weisen daraufhin, daß die jungen Männer und Mädchen unmittelbar vor der Hochzeit stehen, zudem derselben Jahrgangsstufe angehören, in der Regel neunzehn Jahre alt sind. An der Weinlese und dem anschließenden Winzerfest (*Ilias* 18.567ff.) nehmen hingegen *παρθενικαὶ* und *ἡθροὶ*, Knaben und Mädchen von etwa sechzehn Jahren, teil; so auch beim abschließenden Reigentanz: *παρθέναι* und *ἡθροὶ* (18.593). Hierzu ausführlich Claude Calame: *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque I – Morphologie, fonction religieuse et sociale*, Roma 1977, insbes. 64-70.

⁴⁷ Linos hier zu verstehen als phorminxbegleitender Winzergesang; zu Linos als mythologischer Gestalt wechselnder Genealogie siehe den Beitrag von Jan N. Bremmer, in: *Der Neue Pauly* 7 (1999), Sp. 252f.

⁴⁸ *Ilias* 18.569-571: *τῶσιν δ' ἐν μέσσοισι παῖς φόρμιγγι λιγείη/ ἡμερόεν κισθάρει, λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἀείδει/ λεπταλέη φωνῇ/ τοὶ δὲ ῥήσοοντες ἀμαρτή/ μολεπῇ τ' ἰνυμφῶ τε ποιοὶ σκαίροντες ἔποντο.*

Hexameter, vermittelt genauesten Eindruck von Gewandung, äußerer Erscheinung, Bewegung und Umständen; sie kann wohl als eines der herausragenden Zeugnisse für den Reigen, den Choros⁴⁹, gelten⁵⁰:

Drauf einen Reigen schuf der berühmte mit Armen Gewandte
 Jenem gleichend, welchen voreinst in Knosos, dem weiten,
 Daidalos für Ariadne mit schönen Flechten geschaffen.
 Jünglinge tanzten dort und reichbegüterte Jungfrau
 Reigen und hielten einander gefaßt an den Wurzeln der Hände.
 Leichte Linnengewänder trugen die Mädchen, die Burschen
 Leibröcke, gutgewebte, noch saecht erglänzend vom Öle;
 Schöne Kränze hatten die Mädchen, aber die Burschen
 Trugen goldene Dolche an silbernen Riemengehängen.
 Und da liefen sie bald im Kreise mit kundigen Füßen
 Leicht umher, wie wenn die sich drehende, passende Scheibe
 Sitzend der Töpfer prüft mit den Händen, ob sie recht laufe;
 Bald auch liefen sie wieder in Reihen gegeneinander.
 Und von vielem Volk war der reizende Reigen umstanden,
 Das sich freute; es sang unter ihnen ein göttlicher Sänger
 Zu der Leier; und zwei akrobatische Tänzer bei ihnen
 Wirbelten in ihrer Mitte, sobald zu singen et anhub.

Über Bedeutung und Funktion des Choros, des Reigen(tanzes), liest man bei Platon zu Beginn des zweiten Buches der *Nomoi*⁵¹ Grundlegendes⁵². Dort wird im Dialog zwischen Kleinias und einem Gastfreund aus Athen die Einsicht vermittelt, daß die rechte Erziehung von Anbeginn nurmehr in der Erfahrung von Schönheit und Ordnung, von Rhythmus und Harmonie gelingen kann – mithin in einer ästhetischen Erfahrung, die par excellence im Reigentanz gewonnen wird. Diejenigen aber, die die Menschen, von ihrer Natur her voller Drangsal, im Reigentanz unterwiesen, waren die Götter: Zu Zeiten der Feste, da Götter und

⁴⁹ Zu weiteren literarischen Zeugnissen siehe Renate Tölle: *Frühgriechische Reigentänze*, Waldsassen/Bayern 1964, 54-87.

⁵⁰ *Ilias* 18.590-606: *ἐν δὲ χορὸν ποικίλλε περικλιτὸς ἀφηνυμένης/ τῷ ἱκέλον, οἷόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῷ εὐρέει/ Δαίδαλος ἥκτισεν καλλιπλοκάμω Ἀριάδνη/ ἔνθα μὲν ἦθροὶ καὶ παρθένω ἀμφεσφόραι/ ὀρχηδύν; ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χεῖρὸς ἔροντες/ τῶν δ' αἰ μὲν λεπτὰς ἄδνας ἔχον, οἱ δὲ χιτῶνας/ εἶτατ' ἐνῆγον, ἦτα σταλβόντας ἑλαίω/ καὶ ῥ' αἰ μὲν καλὰς, σφάραγας ἔχον, οἱ δὲ μακράρας/ εἶχον χρυσείας ἔξ ἀργυρέων τελαμώνων./ οἱ δ' ὅτε μὲν θρέεσσκον ἐπισταμένοισι πόδεσσιν/ ρεῖα μάλα, ἃς ὄρε τις τροχὸν ἄρμενον ἐν παλάμῃν/ ἔξάρμενος κεραμειὸς περισσάσει, αἰ κε θηροῖν/ ἀλλοτε δ' αὖ θρέεσσκον ἐπὶ στήθεσσι ἀλλήλοισι./ πολλὸς δ' ἡμερόεντα χορὸν περισσάσει ὕλλος/ τεράμενοι· μετὰ δὲ σφῆν ἐμέλτοιο/ παῖδος αἰσῶδ' ἑορμίζον· δαῖω δὲ κυβιστηγῆρε κατ' αὐτούς/ μολεπῆς ἐξάρχοντος εἶνεονον κατὰ μέσσοις.*

⁵¹ Platon: *Nomoi* 653 a - 655 d.

⁵² Für den Hinweis auf diese Stelle sowie für allgemeine Unterweisung in der griechischen Chorlyrik bin ich Andreas Spira zu Dank verpflichtet.

Menschen miteinander verkehren, Zeiten zugleich der Erholung von den Mühen des Alltags, „schickten sie ihnen zu Festgenossen die Musen und den Musenführer Apollo und Dionysos, damit (diese die Menschen) wieder aufrichteten, und sie gaben ihnen eine Erziehung, die in den Festen geschieht durch den Umgang mit den Göttern“⁵³. Musik, Tanz und Gesang vermitteln den Sinn für Rhythmus und Harmonie⁵⁴, für das Schöne allgemein⁵⁵, Voraussetzung für das rechte, und d.h. auch gerechte Verhalten, das wiederum Glückseligkeit⁵⁶ gewährt. Deren unauflösbare Einheit aber ist durch die Götter verbürgt: Ästhetik und Ethik sind eins, insofern sie denselben göttlichen Ursprung haben⁵⁷.

Der „göttliche Sänger“, *θεῖος ἀοιδός* mag Apollon sein⁵⁸, Reigengenosse und Reigenführer⁵⁹, er verweist zugleich auf den Dichter⁶⁰, der, Schöpfer des ‘Schildes als Text’, zum einen mit dem Gott Hephaistos, Schöpfer des ‘Schildes

53 Platon: *Nomoi* 653 d. [...] *θεοὶ δὲ οἰκτεῖραντες τὸ πᾶν ἀνθρώπων ἐπιπλέον πεφοβός γένος, ἀναπαύσας τε αὐτοῖς, πᾶν πόνων ἐπέξαντο πᾶς πᾶν ἑσπῶν ἀμειβίως τοῖς θεοῖς, καὶ Μουσάς, Ἀπόλλωνα τε μουσικήτην καὶ Διόνυσον συνοργανιστάς ἑδῶσαν, ἐν ἐπινορθῶνται, πᾶς τε φροφᾶς γενομένης ἐν πᾶσι ἑσπῶταις μετὰ θεῶν.*

54 Ebd. 654 a: *τὴν ἐνρῦθμόν τε καὶ ἐναρμόνιον αἰσθησάν.*

55 Ebd. 654 d + e: *τὸ καλόν.*

56 Von Interesse ist, daß Platon das Wort *χοροῦς* (Chöre, Chorreigen) mit *χαρᾶς* (Freude) etymologisch in Verbindung bringt: „[...] und sie [sc. die Götter] seien es auch, die uns die Empfindung für Rhythmus und Harmonie gegeben hätten als Empfindung einer Lust, durch die sie uns bewegen und uns beim Tanz führen und uns in Gesang und Tanz einander verbinden und dies ‘Chöre’ genannt hätten, wegen des darin wurzelnden Wortes ‘Freude’.“ *Nomoi* 654 a. [...] *τούτους εἶναι καὶ τοὺς δεδωκότας τὴν ἐνρῦθμόν τε καὶ ἐναρμόνιον αἰσθησάν μεθ’ ἑαυτῶν, πᾶσι κινεῖν τε πᾶσι καὶ χορηγεῖν πᾶσιν τούτους, φάταις τε καὶ ἀρχήσασιν ἀλλήλοις συνεύροντας, χοροῦς τε ἀνωμακέναι παρὰ τὸ τῆς χαρᾶς ἐμφύτων ὄνομα.*

57 Zusammenfassend noch einmal in aller Deutlichkeit *Nomoi* 664 e - 665 a: „Wenn wir uns erinnern, so hatten wir beim Beginn unserer Erörterung behauptet, daß die Natur aller jungen Wesen, feurig wie sie ist, nicht instande ist, Ruhe zu halten, weder mit dem Körper noch mit der Stimme, sondern daß sie stets regellos Laute ausstößt und herumspringt; das Gefühl aber für die geregelte Ordnung dieser beiden Äußerungen könne kein anderes Lebewesen erlangen, sondern die Natur des Menschen allein besitze es; die Ordnung der Bewegung nun führe den Namen ‘Rhythmus’, die der Stimme dagegen, wenn hoch und tief sich mischen, werde mit dem Namen ‘Harmonie’ bezeichnet, beides zusammen endlich heiße ‘Chorreigen’. Und die Götter, hatten wir gesagt, hätten uns aus Mitleid zu Reigenfahrten und Reigenführern den Apollon und die Musen gegeben, und als dritten nannten wir noch, wenn wir uns erinnern, den Dionysos.“ (Übersetzung von Klaus Schöpsdsau nach der Ausgabe: Platon: *Νόμων / Gesetze*, *Werke* VIII.1, griechisch und deutsch, hg. von Gunther Eigler, Darmstadt 1977.) Zu Wirkungsweise und Ziel der musischen Erziehung ganz analog auch *Poiteia* 376 c - 403 c, insbes. 400 a - 403 c.

58 Vgl. dazu den Homerischen Apollo-Hymnus, insbes. den ersten sog. delischen Teil (vv. 1-206), in dem zwei Festzeiten thematisiert sind, die eine bei den Menschen in Delos (vv. 140-176), die andere bei den Göttern auf dem Olymp (vv. 186-206); ihre Elemente sind auch hier Gesang, Tanz und Musik sowie der sportliche Wettkampf, ihre Atmosphäre ist Anmut, *χαρῆς* (vv. 149-153). Auf dem Olymp aber spielt Phöbus Apollo die Leier selbst so wiederum Platon: *Nomoi* 665 a.

59 So allerdings ohne nähere Spezifizierung – Schädewaldt: „Schild“ [Anm. 14] 367: „In dem göttlichen Sänger aber, der unter dem Volke die Leier führt – ist es nicht Homer selbst? – ist schließlich die hohe Kunst, die Dichtung, mit zugegen.“

als bildnerischem Kunstwerk’, weittefert, darüber hinaus vollendet vorführt, daß Rhythmus und Harmonie nicht allein in Tanz, Gesang und Musik Ausdruck finden⁶¹, vielmehr in einem sprachlichen Kunstwerk zur Darstellung gebracht werden können⁶²: Poesis als Mimesis des Seins, nicht des Scheins. Dieser Anspruch wird realisiert durch ein Verfahren, das man eine ‘Poetik der Identität’ nennen könnte und das – sozusagen in Vorwegnahme – Platons Verdikt von den ‘jüngenden Dichtern’ Lügen straft. Die spezifische Qualität dieses Verfahrens, das wiederum in seiner rhetorisch-poetischen Verwiesenheit jeglichen Anspruch auf substantialistische Identität zu widerlegen scheint, mithin die Rede von einer ‘Poetik der Identität’ als Paradox zu entlarven droht, soll im folgenden in eben dieser widerspruchsvollen Komplexität knapp beschrieben werden.

Gegenstand der ekphrastischen Darstellung ist der Schild, nicht der Brustpanzer, nicht der Helm: diese werden nurnmehr am Ende der Schilderung von der Verfertigung der Rüstung kurz erwähnt. Der Schild ist zudem ein Rundschild, weist somit in seiner Rundheit und Abgeschlossenheit auf jene Formen und Bewegungen, die in iterativer Variatio bald den Himmelskörpern, bald den Menschen und ihren Handlungen, seien es rituelle, seien es kunsthandwerkliche, zugeschrieben werden: So umkränzen die Gestirne den Himmel (v. 485), kreist die Bärin um sich selbst (v. 488); die Jünglinge drehen sich tanzend im Kreise (v. 494: *κούροι δ’ ὀρχηστῆρες ἐδίνεον*), die Ältesten, die den Rechtsstreit zu schlichten haben, sitzen im heiligen Kreis (v. 504: *ἱερωφ’ ἐνὶ κύκλῳ*), in ihrer Mitte liegen – als Lohn für gerechte Rechtsprechung – zwei Talente Gold (v. 507); in der Mitte der Seinen steht der König und sieht erfreut den Erntearbeiten zu (v. 556f.), in der Mitte der Reigentanzenden stimmt ein Knabe das Linoslied an (v. 569), und in der Mitte der Menge spielt der göttliche Sänger die Phorminx (v. 604f.); die Choreuten, mit zierlichen Kränzen geschmückt (v. 597), tanzen im Kreise den Reigen, in der drehenden Bewegung der Scheibe eines Töpfers gleich (v. 601); und schließlich schmiedet der göttliche Handwerker und Künstler den Schild, indem er eine Schicht nach der andern in konzentrischen Kreisen herausbildet. Man sieht: Nomina, Verben, Präpositionen, Präfixe konstituieren das

61 Siehe dazu Thrasyloulos Georgiades: *Der griechische Rhythmus – Musik, Reigen, Vers und Sprache*, Hamburg 1949, sowie ders., *Musik und Rhythmus bei den Griechen – Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Hamburg 1958; dort wird einleitend das Thema wie folgt skizziert: „Das der Musik und der Sprache Gemeinsame aber, das, worin sich auch die Einheit von Musik und Vers bekundete, ist der Rhythmus. In der Chorlyrik, die getanz wurde, war er außerdem auch der Rhythmus des Tanzes. So verbindet der Rhythmus Sprache, Vers, Musik und Tanz [...]“ (ebd. 7).

62 Platon: *Nomoi* 660 e, überträgt den Dichtern ausschließlich die Aufgabe, „zu sagen, ein guter Mann, der besonnen ist und gerecht, der sei glücklich, ja überglücklich [...] Und ‘nimmer gedäch’ ich des Manns’, sagt euer Dichter, sofern er sich damit nichtig ausdrückt, ‘noch hielt’ ich ihn wert der Beachtung’, der nicht alles, was man schön nennt, in Einklang mit der Gerechtigkeit ausführt und sich aneignete [...]“ – Übersetzung: Klaus Schöpsdsau nach der bereits zitierten Ausgabe [Anm. 57].

semantische Feld eines 'Reigens', das sein Analogon findet in einer bald anaphorisch, bald spiegelbildlich strukturierten Textgestalt. Diese intentionale Semantisierung und Strukturierung erfährt sodann ihr wesentliches Komplement in einem spezifischen Verfahren der Sinnverschiebung, zugleich Sinnpluralisierung bedeutungstragender respektive bedeutungsetzender Wörter. Und das heißt: Die isotopische Semantik des 'Reigens', komplementiert durch eine Struktur der Variatio und Wiederholung, wird fokussiert in Einzelbegriffen, die den 'Reigen' als Einheit ethischer und ästhetischer Vollkommenheit zur Vorstellung bringen.

Um dies in Aufnahme und Weiterführung des Gesagten zu präzisieren: Die 'Schildbeschreibung' beginnt mit einer knappen Zusammenfassung dessen, was in der Folge ausführlich dargestellt wird: Hephaistos schmiedet einen Rundschild in fünf Schichten⁶³ und setzt auf dessen Oberfläche in Edelmetallen getriebene Bilder. Diese einleitende, gleichsam als 'argumentum' konzipierte Sequenz (vv. 478-482) wird in der ersten Zeile mit dem Verbum *ποίησεν* eröffnet und mit dessen anaphorischer Aufnahme in der letzten beschlossen. Hervorgehoben wird die Größe und Stabilität des Schildes (*σάκος μέγα τε στιβαρόν τε*), mehr aber noch dessen Glanz (*ἀννυγα [...] φαεινήν πρίπλακα μαρμαρέην* sowie *ἀργύρεον τελαμώνον*), Schönheit und kunstreiche Ornamentierung: *δαίδαλα πολλαῖ* (v. 482) nimmt polyptotisch *δαίδαλλον* (v. 479) auf und verweist zudem auf den kunstfertigen Daidalos und dessen Choros in der die 'Schildbeschreibung' abschließenden großen Reigenszene (vv. 589ff.). Der erste Kreis wird geschlossen und zugleich auf den letzten Kreis hin geöffnet, der wiederum durch das hier nur einmal⁶⁴ verwendete Verbum *ποίησεν* semantisch variiert ist – durchaus in der Bedeutung des 'künstlerischen Verfertigers'. Doch anders als das wiederholte *ποίησεν* und *ἐτίθει* meint *ποίησεν* in einem erweiterten Sinne „(den Himmel) mit Sternen schmücken“⁶⁵: Die künstlerische Tätigkeit wird auf das Kosmisch-Kosmologische hin erweitert, hat an diesem teil, ja stimmt mit ihm überein. Diese 'Übereinstimmung' eignet aber bereits jenem „schimmernden Schildrand“ respektive 'Reifen', den Hephaistos gleich zu Beginn der 'Schildbeschreibung' um den Schild legt: *περὶ δ'ἀννυγα βάλλε φαεινήν* (v. 479); denn *ἄννυξ*, allgemein in der Bedeutung 'Reif', 'Rand', 'Rundung' schlechthin, meint außer dem Schildrand als pars pro toto den Schild selbst, zudem die 'Wölbung' und hier wiederum die 'Kreisbahn der Planeten', sodann den 'Steg der Leiter', der Phorminx, und wiederum als pars pro toto das Musikinstrument selbst. Damit

⁶³ Es ist kaum zu unterscheiden, ob mit den „fünf Schichten“ (*πέντε πύργες*) die fünf Bildfolgen respektive -kreise gemeint sind oder fünf Edelmetalle, aus denen der Schild geschaffen wird. Wahrscheinlich ist, daß ein fünf Schichten dicker Schild gefertigt wird, ein Schild also von starker Abwehrkraft.

⁶⁴ Vgl. *The Iliad – A Commentary* V, ed. by G. S. Kirk, Cambridge 1991, 228 (zu vv. 590-592): „The verb *ποίησεν* occurs only here in ancient epic, but is common later.“

⁶⁵ Vgl. Platon: *Politeia* 529 c: *τὰ ἐν τῷ οὐρανῷ ποικίλαρα*.

gilt implizit: Das Medium, das den Schild vor den Ohren der Hörer gleichsam wie vor deren Augen in sinnliche Erscheinung bringt, kann mit demselben Wort bezeichnet werden wie das von ihm selbst Hervorgebrachte, und beide haben – auch und gerade über den Begriff – am Kosmos teil, an einer alles bestimmenden Harmonie und Ordnung. Das Ästhetische ist vom Ethischen nicht geschieden, das eine ist das andere, ist mit ihm identisch.

Es ist nun diese allgemeine, umfassende Identität, die eine 'Poetik der Identität' begründet und die Voraussetzung dafür ist, Poiesis als Mimesis des Seins zu verstehen und zu erfahren. Die Homerische 'Schildbeschreibung' – dies sollte die Analyse zeigen – intendiert, poetisch-semiotisch am Sein teilzuhaben, mithin 'mimetisch' zu sein, wie Platon es den 'museubegeisterten' Festgesängen, den Oden und Hymnen, zugesteht⁶⁶. Diese 'mimetische' Intention erklärt zum einen die Wahl des Gegenstandes der poetischen Darstellung, den Schild als ein in seiner Rundheit vollkommener Gebilde, sowie die diesen Gegenstand zur Vorstellung bringende Struktur, die die Rundheit als vollkommene Form abzubilden sucht; sie erklärt zudem die Wahl der Bilder, Wiedergabe der Homerischen Welt, der frühgriechischen Polis, sowie die Aufnahme des Reigentanzes: Im Reigentanz erfährt die Polis das sie ordnende ethische Prinzip – und der Text seine ihn bestimmende analoge ästhetische Konfiguration. Sie erklärt schließlich die – in zweifachem Sinne – herausragende Stellung der 'Schildbeschreibung' im Gesamttext der *Ilias*: sie findet sich an dem Punkt eingefügt, an dem der charakterlich angelegte, durch die Erfahrung von Unrecht aktualisierte Affekt Achills in Einsicht umschlägt, an dem der Held, durchaus von den Umständen gezwungen, die persönliche Gekränktheit hintanstellt und das Interesse der Gemeinschaft als das höhere Gebot erachtet, mithin in die Ordnung zurückfindet⁶⁷. Das letztlich Entscheidende aber ist, daß der Schild selbst als ein

⁶⁶ Vgl. Platon: *Phaidros* 245 a.

⁶⁷ Mit dieser Einsicht hoffen wir, über unsere spezielle Fragestellung hinaus nicht allein die Funktion der 'Schildbeschreibung' für den Gesamttext erklärt, sondern auch die in der Forschung insbesondere der siebziger Jahre aufgeworfene moralisierende Frage, wie denn auf einem Kriegesgerät in einem Kriegesepos eine derart friedliche und zivilisierte Welt Darstellung finden könne, beantwortet zu haben: Nicht in Blindheit für die Realität noch in deren Beschönigung ist der 'Schild des Achilleus' an prominenter Stelle eingefügt, vielmehr in genauer Entsprechung zur essentiellen Aussage der *Ilias*: Krieg ist die Folge von 'Unordnung', näherhin eines Mangels an Einsicht respektive einer Prävalenz der Affekte. Deren Folgen sind von den Menschen zu verantworten, sind nicht Schuld der Götter. Zeus sagt es deutlich zu Beginn der *Odysee* (1.32-34): „Ach, wie sehr nur schrieben die Menschen den Göttern die Schuld zu! Sagen, von uns her kämen die Übel, aber sie selber! Schaffen sich – über das Los – noch Leiden durch eigene Frevel.“ – Die Resitution der Ordnung, näherhin die Teilhabe an der Ordnung, aber verbürgt – wie Platon u. a. in den *Nomoi* sagt – Glückseligkeit. In diesem erweiterten Verständnis steht auch der 'Schild des Achilleus' in einem spekulären Verhältnis zum Gesamtwerk, findet zugleich seine Stellung in ihm Erklärung. Die These von Oliver Taplin (*The Shield of Achilles within the „Iliad“*, in: *Greece and Rome* 27 (1980), 1-21) – „It [sc. the shield of Achilles] makes us think about the war and see it in relation to peace“ (15) – ist auch in unserer Hinsicht nicht falsch, doch bleibt sie befangen in der vorgängigen 'Pazifismus'-Diskussion. (Die entsprechende Literatur dazu bei Taplin).

Kunstwerk göttlichen, mithin metaphysischen Ursprungs ausgegeben wird: der Schild als Teil der Rüstung, verfertigt vom göttlichen Hephaistos, begründet die Teilhabe des 'Schildes als Text' am Sein, und wiederum bringt der Text, näherhin der Gesang des „göttlichen Sängers“, den 'Schild des göttlichen Hephaistos' erst hervor: Poesis und Mimesis spiegeln sich ununterscheidbar ineinander: sie werden identisch im spekulären Verfahren der 'mise en abyme'⁶⁸.

* * *

Die Homerische 'Beschreibung' des Schildes des Achilleus gilt Lessing als Inbegriff eines *poetischen Gemäldes*⁶⁹, ja als Poesie schlechthin; denn deren Wesen bestehe darin, die Illusion der Gegenwärtigkeit zu schaffen: Der *Poet* will im Unterschied zum *Prosaisten* die *Ideen, die er in uns erweckte, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein aufhören*⁷⁰. Mit der Forderung: *der Dichter soll immer malen*⁷¹ scheinen nicht allein die Grenzen zwischen Malerei und Poesie aufgehoben, vielmehr wird zugleich das Spezifische des Poetischen benannt: nämlich in der Wirkung einem Gemälde gleich zu sein, mithin illusionistisch, täuschend in seiner sinnenhaften Anschaulichkeit und von der Materialität seiner Lettern abstrahierend⁷². Von *Enargie* spricht Lessing an anderer Stelle⁷³ und gebraucht damit den griechischen Begriff für Anschaulichkeit: ἐνστυψια.

⁶⁸ Dies gilt analog auch für die Ebene des Dargestellten: Wie bereits oben skizziert, nehmen die Bilder des 'Schildes' Bezug nicht allein auf lebensweltliche Szenen, vielmehr zugleich auf die Darstellung dieser lebensweltlichen Szenen auf Kunstwerken bzw. kunsthandwerklichen Gebrauchsgegenständen. – Zur 'mise en abyme' als Textverfahren vgl. insbes. Lucien Dällenbach: *Le récit spéculaire – Essai sur la mise en abyme*, Paris 1977.

⁶⁹ Lessing: *Laokoon* [Ann.15] 110.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd. 100: *Ein poetisches Gemälde ist nicht notwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verweben ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden, als seiner Worte, heißt materiell, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahieren lassen.*

⁷³ Ebd. 100f. (als Fußnote b): *Was wir poetische Gemälde nennen, nannten die Alten Phantastien, wie man sich aus dem Longin erinnern wird. Was wir die Illusion, das Täuschende dieser Gemälde heißen, hieß bei ihnen die Enargie. Daher hatte einer, wie Plutarchus meldet, [...] gesagt: die poetischen Phantastien wären, wegen ihrer Enargie, Träume der Wachenden; [...] Ich wünsche sehr, die neuern Lehrbücher der Dichtkunst hätten sich dieser Benennung bedienen, und des Wortes Gemälde gänzlich enthalten wollen. Sie würden uns eine Menge halbwarer Regeln erspart haben, deren vornehmster Grund die Übereinstimmung eines willkürlichen Namens ist. Poetische Phantastien würde kein Mensch so*

Die Frage nun, weshalb Lessing diese *Enargie* par excellence in der Homerischen 'Schildbeschreibung' verwirklicht sieht⁷⁴, weshalb mithin auch in der Folge die Homerische 'Schildbeschreibung' zum Modell ekphrastischen Schreibens werden konnte, hat zwei Antworten, die wesentlich aufeinander bezogen sind bzw. sich auseinander ergeben: Die 'Beschreibung' des Schildes des Achilleus ist zum einen Modell, weil sie auf ein Werk der bildenden Kunst sprachlich Bezug nimmt, um mit ihm textuell an Bildlichkeit zu konkurrieren; zum anderen aber – und dies ist wesentlich – ist sie Modell, weil sie intendiert, Sprache metaphysisch zu fundieren – nicht, indem sie auf einen 'Schild' Bezug nimmt, vielmehr indem sie den 'Schild' hervorbringt⁷⁵. Die Homerische 'Schildbeschreibung' scheint damit konzeptuell das früheste und wohl einzige Beispiel jener 'adamischen' Sprache zu sein, die (wieder)zugewinnen die moderne Dichtung vergeblich strebt und die sie bestenfalls als Semiosis der Aisthesis überantworten kann. Die Illusion einer Unmittelbarkeit aber gewinnt die Sprache, wenn sie ihre semiotischen Grenzen zu übersteigen sucht, wenn die Poesie – mit Lessing zu sprechen – ein *poetisches Gemälde* wird, und das heißt: wenn sie ein Höchstmaß an Ikonizität gewinnt. Denn hierauf ist Dichtung wesentlich gerichtet.

leicht den Schranken eines materiellen Gemäldes unterworfen haben; aber sobald man die Phantastien poetische Gemälde nannte, so war der Grund zur Verführung gelegt.

⁷⁴ *Enargie* billigt Lessing, wie bereits die Scholien, auch den zahlreichen, die Homerischen Epen par excellence kennzeichnenden Vergleichen zu. Und es ist gerade diese Eigenschaft, die den Achilleischen Schild von dem des Aeneas unterscheidet. Dazu noch einmal Lessing (*Laokoon* [Ann.15] 122: [...] und nachdem sie [sc. die Waffen] der Held genug begaffet, und bestaunet, und betastet, und versucht, hebt sich die Beschreibung oder das Gemälde des Schildes an, welches durch das ewige: Hier ist, und Da ist [...] so kalt und langweilig wird, daß alle der poetische Schmuck, den ihm Vergil geben konnte, nötig war, um es uns nicht unerröglich finden zu lassen. [...] Das Schild des Aeneas ist folglich ein wahres Einschreibsel, einzig und allein bestimmt, dem Nationalstolze der Römer zu schmeicheln; [...]

⁷⁵ Lessing bemerkt bezeichnenderweise gelegentlich der Erwähnung von Attributen, die den Göttern und Heroen in der griechischen und römischen Dichtung eignen (*Laokoon* [Ann.15] 81f): *Von dieser Art sind die Attribute, welche die Alten Dichter in ihre Beschreibungen etwa noch einflachten, und die ich deswegen zum Unterschiede jener allegorischen, die poetischen nennen möchte. Diese bedeuten die Sache selbst, jene nur etwas ähnliches.*