

Triphiodor – Ein Dichter auf den Spuren Homers: Eine Darstellung seiner Poetologie und Metapoetik

Alexander Nopper

Abstract: Nach vernichtender Kritik der klassischen Philologen des 19. und anfänglichen 20. Jahrhunderts gegenüber beinahe aller *epigonalen*, d.h. spätantiker, griechischer Literatur, insbesondere des spätantiken griechischen Epos, wurde erst in den letzten Jahrzehnten ihr Wert und ihre verkannte Ästhetik herausgearbeitet. Ausgehend von diesem fruchtbaren Boden der jüngeren Philologie wird in dieser Arbeit erforscht, in welchem Verhältnis der *latecomer* Triphiodor zu den beiden klassischen epischen Traditionen steht und wie er seine *epigonale* Stellung und somit überhaupt das Wesen seiner Dichtung innerhalb seines Werkes zur Darstellung bringt: Auf jeweils seine eigene Weise knüpft er an die zwei Traditionsstränge des antiken Epos, nämlich das archaische Epos Homers und Hesiods sowie das hellenistische Epos nach Kallimachos und Apollonios Rhodios, *zugleich* an. Durch diese Vereinigung beider Traditionsstränge schaffen die Dichter neuartige Epen mit doppelter Leseebene – homerisch-klassisch und hellenistisch-intellektuell; dadurch können beide Typen von Lesern der griechischen Welt des 3. und 4. Jahrhunderts zugleich bedient werden: die laienhafte Mittelschicht und die gebildete Oberschicht.

Zur Person: Alexander Nopper studierte Latein und Griechisch für das Lehramt Gymnasium an der Universität Regensburg. Der vorliegende Beitrag basiert auf seiner Zulassungsarbeit. Betreuer: Prof. Dr. Georg Rechenauer.

Schlagwörter: Spätantikes Epos; Troja; Zweite Sophistik; Poetologie

Die meisten Namen der spätantiken griechischen Schriftsteller sind selbst Studenten der klassischen Philologie unbekannt – und umso mehr ihre Werke, Intentionen und Lebenswelt. Denn die Römer waren zu dieser Zeit die Herrscher der Welt, angesichts derer die griechische Kulturgemeinschaft, ob-

gleich sie weiterhin literarisch produktiv war, in den Hintergrund gerückt ist. Doch nur weil die griechischen Schriftsteller der Spätantike nicht im Rampenlicht der Forschung und sozusagen ein wenig im Schatten der spätantiken römischen Schriftsteller stehen, sagt dies wenig über ihr literarisches Können und ihre Lesenswertigkeit aus.

Um daher zumindest einen Einblick in die spätantike Literatur im Falle des epischen Dichters Triphiodor zu gewähren, soll sein literarisches Programm in ihren wesentlichen Aspekten vorgestellt werden. Es soll betrachtet werden, wie Triphiodor in seinem Epyllion homerische Religiosität mit alexandrinscher Pragmatik und literarischem Spiel verbindet, wie er sein Werk aus dem Lied des homerischen Sängers Demodokos entwickelt hat und schließlich, wie er mit dem Prinzip der Kürze und dem Symbol des Pferdes, das sein Epos durchzieht, Alleinstellungsmerkmale kreiert.

Triphiodor und sein Epyllion *Iliou Halosis*¹

Triphiodor war ein Dichter und Grammatiker, der im 3. Jhd. in Oberägypten als Mitglied der hellenisierten ägyptischen Bildungselite gelebt und gewirkt hat. Er hat schätzungsweise in der Mitte des 3. Jhdts. grammatische Schriften zu Homer und zahlreiche Epen verfasst, von denen nur sein einflussreichstes Werk, die *Iliou Halosis*, den Lauf der Zeit überdauert hat. Seine literaturhistorische Bedeutung zeigt sich sowohl dadurch, dass er zentraler Schulautor wurde, als auch dadurch, dass er die nachfolgende epische Literatur wesentlich geprägt hat.

Triphiodors mythologisches Kleinepos, ein sogenanntes Epyllion², *Iliou Halosis* beginnt mit einem kurzen Proöm, in dem eine *recusatio* des Großepos vorgenommen wird; daran schließt sich ein Prolog, der die Zeit zwischen dem Ende der Ilias mit dem Tode und der Bestattung Hektors bis zum Bau des trojanischen Pferdes überbrückt. Nach dessen Bau, der in einer Ekphrase detailreich beschrieben wird, hält Odysseus in der Versammlung der Achaier eine Rede. Der Plan ist gefasst, die griechischen Helden besteigen das Pferd und die Achaier fahren vermeintlich ab, wobei sie zusammen mit dem angefüllten Pferd den Lügner Sinon zurücklassen. Das Bauwerk wird mitsamt Sinon sogleich von den Troern entdeckt, wodurch eine Beratung unter ihnen und ein Dialog zwischen Sinon und Priamos entsteht. Unter Aussparung des Laokoon erfolgt nach der Aufnahme Sinons die unheilvolle Einholung des Pferdes, die mit dem Auftritt der troischen Seherin Cassandra ihren dramatischen Höhepunkt findet. Von ihrem Vater jedoch tadelnd zurückgewiesen

1 Dt. „Einnahme Trojas“. Griechische Wörter sowie griechische Werktitel werden im Fließtext und in Zitaten in lateinischen Buchstaben und kursiv gedruckt.

2 Zur Problematik der Gattungsdefinition: Baumbach & Bär (2012: xiv) nennen als *hard criteria* des Epyllions: (1.) hexametrisches Metrum, (2.) relative Kürze und (3.) Narrativität. Der Inhalt spielt dabei keine Rolle, sodass deren Epyllionbegriff ebenfalls andere Kleinformen wie die Bukolik umfasst. In meiner Darstellung folge ich jedoch im Wesentlichen aus praktischen Gründen Toohey, 1992.

werden ihre Warnungen werden in den Wind geschlagen. Während die Trojaner nun freudig feiern, tritt auf Betreiben Aphrodites Helena in Erscheinung, um die List der Griechen aufzudecken, was jedoch schließlich von Athene verhindert wird. Nach dem Ende der Feierlichkeiten setzen sich die Räder des Schicksals in Gang: Zeus unternimmt seine Kerostasie zuungunsten Trojas, Sinon und Helena geben den Griechen jeweils Feuersignale und veranlassen damit die Rückkehr der Achaier; schließlich steigen die Helden aus dem Pferd. Daraufhin ereignet sich die berühmte Nyktomachie. Nach den Schlussbemerkungen des Erzählers, welche das Proöm aufgreifen und den Charakter eines Anti-Binnenproöms aufweisen, werden in aller Kürze die Ereignisse nach der Nyktomachie (Brand Trojas, Opfer der Polyxena, Abfahrt der Griechen) berichtet und auf die unglückliche Heimfahrt der Hellenen vorausverwiesen.

Das literaturhistorische Umfeld von Triphiodor: Das spätantike griechische Epos

Nach der bereits antiken, jedoch nur vereinzelt angewandten und somit behelfsweisen Differenzierung des Epos in die Oberkategorien Großepos (*poesis*) mit seinem Archegeten Homer und Kleinepos (*poema*) mit seinem Archegeten Hesiod teilt Koster gemäß antiker Darstellungen diese weiter in Subgattungen auf: das Großepos in (1.) das mythologische Großepos, das als (a) heroisches Tatenepos oder (b) Einheldenepos erscheint, und in (2.) das historisch-epikostische Epos; das Kleinepos hingegen in (1.) das mythologische Kleinepos, (2.) das Lehrgedicht, (3.) die hexametrische Epistel, (4.) die Hymnendichtung und (5.) die Bukolik (Koster, 1970: 124–161).

Eine andere Kategorisierungsmöglichkeit stellt die Einteilung der epischen Dichtung in archaische und hellenistische Epik dar, was sich an einem veränderten Kunstideal zeigt: Verhältnismäßige Kürze, Episodenhaftigkeit, ein hohes Maß an Ausgefeiltheit und Gelehrsamkeit, zahlreiche intra- und intertextuelle Bezüge, Exkurse und Interesse an Wissenschaften aller Art zeichnen etwa die *Argonautica* des hellenistischen Epikers Apollonios von Rhodos aus. Zu dessen Zeit wurde das (mythologische) Großepos, dem neuen Ideal der Kürze geschuldet, anscheinend auf eine Standardgröße von vier Büchern beschränkt und wich schließlich dem Lehrgedicht und den neuen Arten des Kleinepos, dem Epyllion und der Bukolik.

In der Spätantike, nach der Blüte des Lehrgedichts im zweiten und bis zur ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts (Alsina Clota, 1972: 151; Cameron, 2004: 327ff.), erstet das mythologische Epos der Griechen sowohl in seiner Klein- als auch Großform gewissermaßen aus seiner Asche wieder auf – jedoch mit neuer Prägung: Die hellenistische Epik wird mit den archaischen Epen Homers und Hesiods verbunden und sozusagen auf seine Wurzeln zurückgeführt. Die griechischen Epiker der Spätantike rezipieren also stets beide epischen Traditionen, die archaische Epik Homers und Hesiods sowie die

hellenistische Epik des Apollonios und Kallimachos. Laut Dubielzig (1996: 27f.) vereinigt dabei Triphiodor

die beiden Traditionslinien des narrativen mythologischen Epos, die von Homer herkommende des ‚Großepos‘, wie sie etwa Apollonios Rhodios und Quintus von Smyrna gepflegt haben, und die von Kallimachos herkommende des ‚Epyllions‘ [...], und begründet damit eine neue Untergattung [...], die sich etwa als ‚Kleinepos‘ bezeichnen läßt [...] (Dubielzig, 1996: 27f.).

Es ist also allgemein zu konstatieren, dass das gemeinsame Kennzeichen der spätantiken epischen Dichtungen, sowohl des spätantiken Kleinepos mit seinen Vertretern Triphiodor, Kolluth und Musaeus als auch des spätantiken Großepos mit seinen Vertretern Pisander von Laranda, Quintus Smyrnaeus und Nonnos in dem Bestreben liegt, die hellenistische Tradition mit seinen Hauptvertretern Apollonios und Kallimachos auf die archaische Tradition mit ihren Archegeten Homer und Hesiod zurückzuführen und in Einklang miteinander zu bringen. Dabei unterscheidet sich die konkrete Umsetzung individuell, sodass in manchen Epen mehr die homerische (z.B. bei Triphiodor und Quintus Smyrnaeus), in manchen mehr die kallimacheische Seite (z.B. bei Kolluth und Musaeus) zum Vorschein kommt.

Jeder spätantike Epiker pflegte also einen individuellen Umgang mit den zwei epischen Traditionen und konnte durch die Kombination beider mit seiner spezifischen Rezeption und seiner umfassenden *paideia* (dt. Bildung) seine eigene Dichtung schaffen. Dabei stand weniger die dichterische Originalität im Mittelpunkt, die etwa im hellenistischen Epos klar ersichtlich wird, sondern die Zurschaustellung von *paideia* und der souveräne Umgang mit der literarischen Tradition der Griechen, auf deren Grundlage der Dichter sein eigenes Epos schafft. Unter dem Begriff *paideia* verstanden die Griechen der Spätantike eine umfassende literarische und rhetorische Bildung, insbesondere die gute Kenntnis der Dichter Homer und Hesiod, deren Zurschaustellung das Ziel der Gebildeten und gelehrten Dichter (*poetae docti*) dieser Zeit war.

Das soziokulturelle Umfeld von Triphiodor: Homer und Hesiod als Säulen hellenischer Identität

Im Rahmen der Zweiten Sophistik³ ergeben sich zwei Schichten von Lesern „als ein Phänomen kultureller Selbstdefinition“ (Baumbach, 2007: 63). Deren Zeitraum kann nicht eindeutig bestimmt werden (Baumbach / Bär, 2007: 8f.), umfasst aber im Wesentlichen die Kaiserzeit: die griechische Sprach- und

3 Definition nach Baumbach / Bär (2007: 9): „‘Second Sophistic’ is nowadays defined as a cultural and political phenomenon aiming at the (literary) revitalisation of the (linguistic) norms and values of the classical period in order to give the ‘Greeks under Rome’ a new means of fictitious identification with their glorious past.“

Kulturgemeinschaft als Ganze, die *polloí*⁴, und die intellektuelle Elite dieser Kulturgemeinschaft, die *pepaideuménoi*⁵. Während nun die klassische Epik Homers und Hesiods als Schullektüre den meisten geläufig war, dürfte die anspruchsvollere hellenistische Literatur in der Kaiserzeit nur in elitären Kreisen gelesen worden sein. Indem die griechischen Epiker der Spätantike also sowohl die archaische als auch die hellenistische Epik intensiv rezipieren, bieten ihre Werke ein „ideales panhellenisches Identifikationsangebot“ (Bär, 2009: 87). Schließlich lässt sich bei den kaiserzeitlichen Epen der Griechen, wie Bär (2009: 69) im Falle der *Posthomerica* des Quintus Smyrnaeus formuliert, folgende Erkenntnis gewinnen:

„Dem Text wohnt [...] das Potential inne, sowohl einem intellektuell anspruchsvollen, gebildeten Publikum [...] als auch einer breiteren, weniger gebildeten Rezipientenschicht gerecht zu werden.“

Die Möglichkeit, die spätantiken Epen bald als schlichte Fortsetzung Homers, bald als intertextuelles und poetologisches Spiel nach Art der Alexandriner zu lesen, machen sie einzigartig. Triphiodor und der eben genannte Quintus Smyrnaeus werden damit zu Vermittlern der gesamten griechischen Epik, ohne dass sie auf eine eigene Poetologie, die auf der individuellen Kombination beider epischen Traditionen beruht, verzichten müssen.

Die „kulturelle Selbstidentifikation und -definition“ (Bär, 2009: 86) in der Zweiten Sophistik, die mit dem „Gefühl panhellenischer Identität“ (Ebd.: 86) einhergeht, beruht aber nicht auf einer ethnischen Abstammung, sondern allein auf einer geistigen Haltung, deren Kern die *paideía* darstellt, sodass andere Kulturen und etwaige Religionen und Kulte nicht explizit ausgeschlossen waren, sondern mit der hellenischen *paideía* zusammenwachsen konnten. Dies wird beispielsweise durch die Beliebtheit christlicher Literatur in homerischer Versform und Sprache im vierten und fünften Jahrhundert deutlich. Obwohl die Zweite Sophistik ihren größten Niederschlag in der griechischen Prosaliteratur der Kaiserzeit gefunden hat, hatte sie ebenfalls großen Einfluss auf die (epische) Dichtung.

Die zentrale Persönlichkeit, die Säule hellenischer Identität par excellence, durch deren profunde Kenntnis die Bildungselite, die *pepaideuménoi*, ihre *paideía* und somit ihre kulturelle Zugehörigkeit am besten zum Ausdruck bringen konnten, war Homer (Tomasso, 2010: 277). Daher ist es bei seiner Rolle als indirektem „Urvater“, der Zweiten Sophistik“ (Bär, 2009: 88) nicht verwunderlich, dass er in der Rhetorenschule nach wie vor in der Spätantike die Hochsprache und somit die Sprache der Gebildeten und der (prosaischen)

4 Dt. „Die Vielen, die breite Masse“; hier: Bezeichnung der spätantiken Mittelschicht, die aus der Schule grundlegende Homer- und Hesiod-Kenntnisse besaß.

5 Dt. „Die Gebildeten“; hier: Bezeichnung der spätantiken Oberschicht und geistigen Elite, die neben profunden Homer- und Hesiod-Kenntnissen auch tiefer mit der hellenistischen Dichtung vertraut war.

Literatur darstellte – trotz des intensiven Strebens nach klarem Attisch, das eine entscheidende Rolle spielte, um *paideía* zu erlangen:

The exercises practiced in the schools to attain [*paideía*]—the direct copying out of Homeric passages and rhetorical exercises (progymnasmata)—encouraged, respectively, imitation and manipulation of the Homeric texts. [...] Progymnasmata like ethopoeae (“character imitation” [...]) and eidolopoeae (“apparition-making” [...]) were writing exercises in which authors imagined themselves as a mythological character. The Trojan War proved as an especially rich source for topics because of its central position as a pillar of Hellenic identity. [...] This was not the same as copying out the text verbatim, theoretically without “mistakes”; instead, the student was expected to be creative and not just reproduce the received text. (Tomasso, 2010: 222)

Bei diesem kreativen Umgang mit Homer in der Zweiten Sophistik lassen sich zwei Hauptarten unterscheiden: (1.) Korrektur und Kritik, was meist im prosaischen Bereich erfolgte, z.B. in Dions *Troicus*, Philostrats *Heroicus* und Lukians *Verae Historiae* und (2.) dichterische Rekreation, möglicherweise als eine Art Gegenbewegung zur Korrektur und Kritik zur Festigung seiner Autorität als Säule hellenischer Identität, z.B. in Triphiodors *Iliou Halosis* und Quintus’ *Posthomerica*. Für die zweite Hauptart, die in der epischen Dichtung der Kaiserzeit umgesetzt wurde, führt Baumbach (2017: 495) zwei zentrale Eigenschaften an, die sich auf ihre Intertextualität erstrecken: (1.) Rezeption lateinischer Poesie, vor allem Vergil und Ovid – dieser Punkt erweist sich allerdings als sehr problematisch und ist allgemein äußerst umstritten, wie er selbst anmerkt (ebd.: 495) – und (2.) Rezeption hellenistischer Poesie, besonders im Hinblick auf ihre Sprachästhetik.

Doch nicht nur Homer spielte eine tragende Rolle beim Erwerb von *paideía*, sondern auch Hesiod. In der kaiserzeitlichen Literatur, wie im *certamen Homeri et Hesiodi* oder bei den Rednern Dion Chrysostomos (Or. 2.8.5–6) und Ailius Aristeides (Or. 26.106), werden Homer und Hesiod als nahezu ebenbürtige Dichter präsentiert, wobei die hellenistische Dichtung und die Dichtungen der frühen Kaiserzeit eigentlich sogar mehr Hesiod als Homer verpflichtet waren (Tomasso, 2010: 39). Dass er neben Homer eine zentrale Rolle bei der schulischen und literarischen Bildung der Spätantike spielte, bezeugen etwa fragmentarisch erhaltene Progymnasmata aus dem dritten oder vierten Jahrhundert (P. Oxy. 50.3537), in denen die Frage gestellt wird, mit welchen Worten Hesiod die Musen anrufen würde. Die epische Dyas, Homer und Hesiod, erweist sich also im kaiserzeitlichen Epos eines Triphiodor in verschiedener Gewichtung und in verschiedenen Aspekten als omnipräsent.

Triphiodors Poetik und Metapoetik I: Religiosität und Rationalität

In keiner anderen Darstellung des Baus des trojanischen Pferdes wird ihm eine solche Relevanz zugemessen wie bei Triphiodor, was sich sowohl durch den Umfang der Erzählung als auch durch den Detailreichtum bemerkbar macht. Doch das Pferd ist bei ihm keineswegs ein unvorstellbares, fantastisches Konstrukt. Vielmehr lässt er es als ein wohl in Anlehnung an den Floßbau des Odysseus (Hom. Od. 5.243–261) gestaltetes, praktikables und technisch mögliches Vorhaben erscheinen, auch wenn es stets in Verbindung mit der göttlichen Hilfe Athenes steht. Darin zeigt sich exemplarisch das Interesse des Dichters an Technik bzw. allgemein an Wissenschaft und einer gewissen Realitätsnähe (Dubielzig, 1996: 28; Miguélez Caveró, 2013: 77ff.). Letztere wird auch durch sein Streben nach Rationalität deutlich, das sein Werk durchzieht (Dubielzig, 1996: 28f.).

Parallel zur aufklärerischen Tendenz des Autors verläuft jedoch auch die Orientierung an das Religiöse. Dadurch, dass die Menschen in seinem Epos häufig und selbstverständlich Gebete sprechen und Opfer darbringen, und ferner die Götter und göttliche Mächte omnipräsent sind, wird „alles Geschehen in eine altepische, ‚homerische‘ Atmosphäre [...] [getaucht].“ (Ebd.: 30) Eben diese Synthese von Rationalität und Religiosität (Miguélez Caveró, 2013: 78) zeigt wiederum auf, wie Triphiodor einen Wesenszug homerischer Epik mit dem alexandrinischem Streben nach Wissenschaftlichkeit zu verbinden sucht, um nicht nur äußerlich durch die neue Form des spätantiken Epyllions, sondern auch inhaltlich durch die antithetische Verbindung den Urdichter Homer als Säule hellenischer Identität für seine Zeit zu aktualisieren und somit zu rekreieren.

Eine weitere Möglichkeit, die Verbindung beider Traditionen zu veranschaulichen, ist Triphiodors Verwendung von Rätseln (*ainígmata*), welche im Wesentlichen als „means of communication between the scholar poet and audience versed in the appreciation of complex forms of literature“ (Miguélez Caveró, 2013: 14f.) gebraucht werden. Diese zielen also insbesondere auf die *pepaideuménoi* und stellen als geistreiche, hellenistische Spielereien auch die *paideía* des Dichters selbst unter Beweis. Da die *ainígmata* jedoch keine große Komplexität besitzen, können sie – besonders bei sorgfältiger und/oder wiederholter Lektüre der *Iliou Halosis* – auch von der breiteren Leserschaft ohne größere Probleme verstanden werden. Zum Gebrauch kommen zwei Arten von Rätseln, die sog. ludic *ainígmata* und die religious/oracular *ainígmata*. Von den ersteren, die im Gedicht verstreut in Gestalt von kryptischen Charaktereinführungen (Antonomasien) und versteckten und/oder (pseudo-)etymologischen Wortspielen (Paronomasien) erscheinen, gebraucht der *poeta doctus* das erste und wichtigste Rätsel bereits im Proöm seines Epos, um den Aufbau seines Werkes geschickt zu codieren, wie im folgenden Kapitel ausgeführt wird.

Die zweite Art seiner Rätsel, die religious/oracular *ainígmata*, lässt Triphiodor allesamt gezielt aus dem Munde der Cassandra ertönen (Triph. 376–416), wodurch er in einen intertextuellen Dialog mit Lykophrons dra-

matischen Monolog der Alexandra tritt, in dem die Seherin Cassandra – bei Lykophron Alexandra genannt – eine Vielzahl von dunklen und rätselhaften Prophezeiungen von sich gibt. Mag diese Art von *ainigmata* auch alexandrinischen Geistes sein, so schaffen sie doch eine gewisse religiöse Atmosphäre. Der Dichter schafft also eine Balance zwischen technischer Wissenschaft, literarischem Spiel und homerischer Religiosität. In Anbetracht dessen erscheint sein Epyllion von homerischer Natur zu sein, ohne jedoch auf die Feinheiten und den Pragmatismus alexandrinischer Dichtung zu verzichten.

Triphiodors Poetik und Metapoetik II: Die *Iliou Halosis* als Rekreation Homers aus dem Gesang des Demodokos

Als bahnbrechend für die Interpretation der *Iliou Halosis* erweist sich die These von Miguélez Cavero, dass Triphiodor sein Epyllion als „re-enactment of the song that Odysseus requested from the bard Demodocus [...]“ (Miguélez Cavero, 2013: 9) konzipiert habe. Dem eigentlichen Lied des Sängers Demodokos (Hom. Od. 8.499–520), das er Odysseus bei seinem Aufenthalt bei den Phäaken vorträgt, geht dabei noch eine einleitende Aufforderung des Odysseus voraus, die vom Bau des Pferdes handelt (Hom. Od. 8.492–495).

Gemäß Miguélez Cavero greift Triphiodor in seinem Proöm unmittelbar mit den verrätselsten Schlüsselbegriffen *térma*, *lókbos* und *éris* die drei zentralen Themen dieser Odysseestellen auf, die sodann in der *Iliou Halosis* ausgearbeitet werden: (1.) *térma*⁶ (Triph. 1) markiert die Wende im Krieg durch die Prophezeiung des Helenos und deren Erfüllung (Triph. 40–56), die in den Odyssee-Passagen nicht namentlich erwähnt wird und daher bewusst von ihm sehr kurzgehalten ist. (2.) *lókbos*⁷ (Triph. 2) bezeichnet die List in Form des trojanischen Pferdes, das bis Vers 546 die zentrale Rolle im Geschehen spielt (Triph. 57–546), von dem auch an den Odyssee-Stellen breit berichtet wird und das das Hauptthema der Erzählung bildet (Hom. Od. 8.492–495; 499–513). (3.) *éris*⁸ (Triph. 4) umschreibt schließlich das Kampfgeschehen, die sog. Nyktomachie, die die übrige Handlung des Miniaturepos umfasst und es mit ihren Folgen zum Abschluss bringt (Triph. 547–691), während das Kampfgeschehen im Gesang des Demodokos zwar in Kürze, aber dennoch mit einzelnen Details dargestellt wird (Od. 8.514–520). Das Erstaunliche hierbei ist, dass die Fülle der Darstellung der drei Themen bei Triphiodor ihrem prozentualen Verhältnis nach dem des Gesangs des Demodokos (mit

6 Dt. „Wendemarke (beim Pferderennen); Ende“; bei Triphiodor: Doppelbedeutung: „Wende im trojanischen Krieg“ und „Ende des trojanischen Krieges“.

7 Dt. „Hinterhalt; Geburt, Gebären, Kind“; bei Triphiodor alle vier Bedeutungen je nach Kontext.

8 Dt. „Streit; Kampf“; bei Triphiodor: „Kampf um Troja“.

der Einleitung des Odysseus) mit geringen Abweichungen entspricht⁹, was die These von Miguélez Caveró eindeutig zu bestätigen scheint.¹⁰

Triphiodors Poetik und Metapoetik III: Triphiodor als Menelaos, Demodokos und Rosselenker

Da das Proöm der *Iliou Halosis* (Triph. 1–5) und die Schlussworte des Dichters (Triph. 664–667), die, wie noch zu erläutern ist, eine Art Anti-Binnenproöm darstellen, eine entscheidende Rolle seiner Poetologie bilden, sollen diese als Ausgangspunkte der Interpretation fungieren. Wie bereits dargestellt, entfaltet sich anhand der drei Schlüsselbegriffe *térma*, *lókbos* und *éris* das Epos; diese gliedern nämlich das Epyllion in seine drei Hauptteile (Triph. 40–56; 57–541; 542–663). Dabei nimmt anders als in der *Ilias* und der *Odyssee*, wo mit Achill und Odysseus zwei Sterbliche im Zentrum der Erzählung stehen, Athene, die bereits im zweiten Vers des Proöms genannt und von Anfang (Triph. 2) bis Ende (Triph. 647–650) präsent ist, die Rolle der Leitfigur ein. Ihre Bedeutsamkeit äußert sich dadurch, dass sie den Willen der Menschen (d.h. der Griechen) und der Götter zugleich repräsentiert und zu seiner Verwirklichung wesentlich beiträgt.

Das erste metapoetische Motiv bei Triphiodor ist Eile (Tomasso, 2012: 386–389), die in den beiden zentralen Stellen einerseits mit der langen Dauer des Krieges (Triph. 1), andererseits mit der großen Fülle des Stoffes (Triph. 3; 664; 665), d.h. auf poetologischer Ebene mit der homerischen Darstellung des trojanischen Krieges in großepischer Form, kontrastiert wird (Tomasso, 2012: 395f.). Die von ihm angerufene Kalliope, die „epic Muse par excellence“ (ebd.: 387) und die Muse Homers, die „usually [is] invoked by poets because she can inspire them with lengthy tales of heroism“ (ebd.: 387), nimmt schlicht die Rolle der Inspirationsquelle (Triph. 3) und des Mittels zum Anschluss an die homerisch-epische Tradition (Triph. 1–4 ~ Hom. Od. 1) ein. Der Dichter der *Iliou Halosis* selbst ist jedoch kein Diener der Musen mehr wie etwa Hesiod (Hes. Th. 33), sondern eine in größtmöglichem Maße unabhängige Dichterautorität (Triph. 664; 666): „Homer (and his Muse) is not in control of the Capture of Troy; Triphiodorus is.“ (Tomasso, 2012: 387)

Mit anderen Worten: Das epische Ich folgt nicht dem Willen und der Eingebung vonseiten der Musen, sondern es, d.h. der Dichter, bringt seinen eigenen Willen zum Ausdruck. Weil der Bereich der homerischen Musen von Triphiodor als (zu) mühevoll und detailverhaftet aufgefasst wird, will er als

9 Anm.: Das Proöm bei Triphiodor bleibt für die Berechnung logischerweise ausgespart.

- *térma*: Triph. 17/652 = 3% – Od. = 0/26 = 0%
- *lókbos*: Triph. 490/652 = 75% – Od. 19/26 = 73%
- *éris*: Triph. 145/652 = 22% – Od. 7/26 = 27%

10 Die Auseinandersetzung des Dichters mit Homer beschränkt sich freilich nicht auf diese Textpassage, die als seine Konzeptionsgrundlage verstanden werden kann (Miguélez Caveró, 2013: 38), vielmehr greift er Homer an vielen Stellen auf, wobei er u.a. homerische Stellen adaptiert und homerische Motive rekreiert (ebd.: 38f.).

nunmehr musengleiche Dichterautorität, als die er sich geriert, sein Dichterroß, d.h. seine Dichtung, wie bei einem Wagenrennen geradewegs und ohne Umschweife auf sein Ziel zueilen lassen. Indem er den Aspekt der Eile, der im poetologischen Bereich Kürze und Prägnanz symbolisiert, hervorhebt und dem großepischen Ideal entgegenstellt, präsentiert sich Triphiodor als ein selbstbewusster Dichter, der zwar von Homer und dem Großepos seinen Ausgang nimmt, aber mit seiner eigenen Poetologie und seinem eigenen Dichtungsverständnis eine neue Bahn einschlägt und dem homerischen Stoff somit eine neue Form gibt, nämlich die des spätantiken Epyllions.

Als überaus beachtenswert erweisen sich die „(Schluss-)Bemerkungen des Erzählers“ (Triph. 664–667), die eine Art Anti-Binnenproöm darstellen. Ein Binnenproöm – beschränken wir uns hier auf dasjenige des homerischen Schiffskatalogs (Hom. Il. 2.484–492) und auf dasjenige der *Posthomerica* (Q.S. 12.306–313) – steht als eine Art Stoßgebet gewöhnlich an solchen Stellen, wo der Dichter genauer Informationen bedarf, aber das menschenmögliche Wissen, sofern er diesbezüglich überhaupt sicheres Wissen und nicht nur „Kunde“ (Hom. Il. 2.485f.) hat, versagt. Dessenwegen betonen sowohl Homer als auch Quintus die kritische Situation des Dichters, der nun neue Eingebung vonseiten der Musen benötigt. Während der Dichter der *Posthomerica* besonders auf die Details des Stoffes (Q.S. 12.306) bedacht ist und in gleichem Zuge das umfassende, d.h. großepische Wesen seiner Epik (Q.S. 12.308) betont, lehnt Triphiodor sowohl ein auf Kriegsdetails hinauslaufendes Binnenproöm (Triph. 664f.) als auch überhaupt das großepische Wesen der traditionellen Musen (Triph. 666f.) ausdrücklich ab, indem er zwar ein Binnenproöm anzitiert, dieses aber mit starken intratextuellen Verweisen auf sein Proöm (Triph. 664f. ~ 3; 667 ~ 1; 665 ~ 5; 667 ~ 5), wo er sein poetologisches Programm bereits angekündigt hat, wieder verwirft. Durch sein angedeutetes Binnenproöm, das er zu einer *recusatio* großepischer Fülle umdeutet, schafft der *poeta doctus* also ein Anti-Binnenproöm, da er gerade den Zweck desselben untergräbt.

Indem der Dichter die Begriffe der Eile, die er im Proöm zur Anwendung bringt, im Laufe seines Epos an zentralen Stellen noch mehrfach zitiert¹¹, macht er nicht nur durch die Kürze der Darstellung selbst, sondern auch durch die metapoetische Symbolik dieser Wörter seine poetologische Streben deutlich. Indem er außerdem diese zentralen Begriffe meist in den Mund von Handelnden legt, assimiliert er „the behavior and goals of the protagonists to his own poetic aims“ (Tomasso, 2012: 386): Die Helden des Epos werden somit zum indirekten Sprachrohr des Dichters. Mit dem Aufgreifen der Junktur *polyís ... mythos* (Triph. 3), die bei Homer sowohl im neutralen sowie häufiger im negativen Sinne zur Charakterisierung eines Schwätzers gebraucht wird¹², und durch dessen Ablehnung präsentiert sich der *poeta doctus* mit Blick auf die iliadische Teichoskopie gewissermaßen als lakonischer

11 Triph. 50, 136, 185, 396, 510, 528.

12 Neutral z.B. Hom. Il. 3.214; pejorativ z.B. Hom. Od. 2.200.

Menelaos und vertritt dessen Rhetorikideal weniger Worte: Menelaos ist *ou polymythos* (Hom. Il. 3.214). Im Kontrast dazu steht die Redeweise des Odysseus, dessen Reden Schneegestöbern gleichen (Hom. Il. 3.222), die die Fülle des homerischen Großepos repräsentieren.¹³ Wie bereits dargestellt, wählt Triphiodor als Ausgangspunkt seines Epos ebenfalls den durch Kürze sich auszeichnenden Gesang des Demodokos. Somit gründet sich die von ihm erstrebte Kürze nicht (unmittelbar) auf dem hellenistischen Dichtungsideal; vielmehr ergibt sie sich aus Homer selbst als alternative Rhetorik und Dichtungsweise¹⁴ – jedoch ohne Qualitätsunterschied: Triphiodor als Menelaos steht ebenbürtig an der Seite Homers als Odysseus, was in der *Iliou Halosis* selbst in der Deiphilos-Szene (Triph. 613–629) deutlich wird, wo eben diese gemeinschaftlich in den Kampf ziehen.

Hinzu kommt als zweiter zentraler Ausgangspunkt für die Kürze seines Epos das bereits besprochene Lied des Demodokos und dessen Umfeld der Mahlzeit:

The context of Demodocus' performances also influences Triph.'s construction of his poem. The singer is entertaining the audience after a meal (Od. 8.469–83), which means that the poem cannot be too long. This is one of the reasons why the poet presents himself in the poem as seeking a compromise of the long-windedness of Calliope [...] and his own haste [...]. (Miguélez Caveró, 2013: 123)

In diesem Sinne stellt das Epyllion Triphiodors eine kunstvolle Ausarbeitung oder besser gesagt eine Rekonstruktion des nur indirekt und in Zusammenfassung berichteten Demodokosliedes dar, sodass damit der Anschein erweckt wird, Demodokos habe ebendiese *Iliou Halosis* Triphiodors Odysseus wortwörtlich zu seinem Mahle vorgetragen. Aus dieser Perspektive schlüpft also der *poeta doctus*, so kann man schlussfolgern, in die Rolle des Aöden Demodokos und unterstreicht damit seine eigene Rolle als epischer Dichter, der auf den Spuren Homers wandelt: „By impersonating Demodocus and claiming for himself the inspiration of the Muse, Triph[iodor] enhances his role as a poet.“ (Miguélez Caveró, 2013: 126)

In naher thematischer Verbindung zu Kürze und Eile wird als zweites, zentrales metapoetisches Motiv die Pferdemetapher gebraucht. Das erste Wort seines Epos, das markant an der Spitze steht, *térma* – ein Ausdruck aus dem Kontext des Wagenrennens – greift in Analogie zu *ménin* der Ilias und

13 „This laconic quality is contrasted with the rhetorical character of his fellow ambassador Odysseus, who speaks with ‘words like winter storms’ [...]“ (Tomasso, 2012: 388:). Ironischer- und wegen der Wahl des entgegengesetzten Rhetorikideals paradoxerweise dominiert die Figur des Odysseus das Epos Triphiodors. Diesen Punkt, nämlich dass der Dichter mit Menelaos und Odysseus und deren Rhetorikstilen spielt, interpretiert Tomasso (2012: 408) als „literary challenge suggested in the Iliad itself“.

14 „It is therefore misleading to associate the Capture of Troy with Callimachean tradition—whatever that may mean; rather, it is fundamentally Homeric in that it generates its brevity from the perspective of the one of central figures of the conflict.“ (Tomasso, 2012: 389).

ándra der Odyssee prägnant die zentralen Themen seines Epos auf, indem es kunstvoll, im doppelten Sinne gebraucht, einerseits als Wendepunkt im Krieg, der durch den Überlauf und die Prophezeiung des Helenos erfolgt, auf den Beginn der *Iliou Halosis* verweist und andererseits als Endpunkt des Krieges auf die erfolgreiche Einnahme Trojas und somit auf das Epos in seiner Gesamtheit. Wie das Ross beim Wagenrennen, so soll das Dichterross bei seinem Gesang rasch die Wendemarke, also das Ziel erreichen (Triph. 5); damit greift der Dichter auf wörtlicher Ebene das Wagenrennen zu Ehren des Patroklos im 23. Buch der Ilias auf und setzt den Rat Nestors zu seinem Sohn Antilochos (Hom. Il. 23.334) auf poetologischer Ebene im Laufe des Epos in die Tat um (Triph. 666f.). Möglicherweise hat er weitere Inspiration für das Motiv des Pferderennens mit seinem Dichterross von Lyk. Alex. 13–15 und 1469–1471 erhalten (Miguélez Cavero, 2013: 127f.)

Das Pferdemotiv bleibt bei ihm aber nicht reine Dichtmetapher, sondern findet im trojanischen Pferd einen multivalenten und physischen Niederschlag. Dessen komplexe Multivalenz und Bedeutungsfülle zeigt sich dabei in den zahlreichen, unterschiedlichen Blickwinkeln, aus denen es betrachtet und dargestellt wird¹⁵: In erster Linie ist das Pferd ein Bauwerk und Artefakt (Triph. 2, 57, 104f., 121, 137, 255ff., 295, 298, 303, 342, 432, 444f.), das zwar von Göttern erdacht, aber von Menschenhand erbaut wurde und somit Irdisches und Göttliches miteinander vereint. Durch diese Verbindung mit dem Himmlischen wohnt dem Kunstwerk eine betörende und bezaubernde Wirkung inne (Triph. 103f., 206f., 247, 255, 468), wird somit leicht zum Mittel von List und Täuschung (Triph. 2, 107, 120, 201, 379b–390, 539) und entfaltet eine geradezu einschüchternde Wirkung durch seine ungeheure Impozanz (Triph. 58, 288f.). Im Verbund mit seinem Zweck, nämlich der Hilfe zur Einnahme und Zerstörung Iliions, erscheint es als Kriegs- (Triph. 78f., 84ff., 99, 104f., 256, 330, 376) und Unheilsbringer (Triph. 58, 135ff., 317), mithilfe dessen die Feindesstadt schlichtweg niedergeritten (Triph. 174) werden kann. Teils wird das Pferd als schlichtes, schiffartiges Transportgerät (*bolkeás*) (Triph. 60ff., 185, 344) beschrieben, teils als trächtiges Lebewesen, das Männer als Unheil für die Troer gebiert (Triph. 200, 357, 379b–390). Schließlich steht es in einer Verbindung mit dem Kriegsruhm, der den Achaïern zuteilwird, nach der Auffassung von Michna, der den Ausdruck *gêras hipposynáon* (Triph. 151) als „ehrenvolle Auszeichnung für die Kämpfe mit dem Pferd“ (Michna, 1994: 178) interpretiert.

Doch ein weiterer Aspekt tritt hinzu: Die Wendung *heòn kakòn amphagapóntes* in Vers 138, wo die Handlung der Troer im Hinblick auf die Einholung des hölzernen Pferdes von Helenos prophezeit wird, ist eine intertextuelle Anspielung auf Hes. Op. 58 und verweist auf seine berühmte Pandora-Geschichte (Hes. Op. 47–105).¹⁶ Wie Epimetheus Pandora als Geschenk (Hes. Op. 81f.) voller List (Hes. Op. 83) ahnungslos (Hes. Op. 89) zur Frau nimmt

15 Für das Folgende: Miguélez Cavero, 2013: 31.

16 Für das Folgende: Paschalis, 2005: 92–95.

und somit sein eigenes Übel wohlwollend umarmt, ziehen die Troer das hölzerne Pferd, ebenfalls eine Verbindung aus Geschenk und List (*dólos* oder *lókebos*), willkommen und ihres selbstbereiteten Unheils unkundig in ihre Stadt. Während nun in der Pandora-Geschichte die Urfrau, die zunächst keine Listigkeit besitzt, von Aphrodite und Athene (und anderen Göttinnen) mit den Mitteln der Verführung, nämlich Schönheit (*káallos*) und Anmut (*kháris*), und von Hermes mit den Fähigkeiten der Schmeichelei und der Lüge ausgestattet wird, bilden bei Triphiodor das Pferd und Sinon eine Einheit: Das Pferd ist an und für sich das prächtige Geschenk und Sinon in der Rolle des hesiodeischen Hermes verleiht ihm sozusagen durch seine Lügenhaftigkeit sein täuschendes Wesen. Diese Zusammengehörigkeit beider zeigt sich ferner nach Paschalis in ihren gewissermaßen antithetischen *virtutes*, die sowohl die anmutige, d.h. göttliche, als auch hässliche, d.h. menschliche, Seite des *lókebos* offenbaren, da das Bauwerk schließlich eine Vereinigung aus göttlichem Geist und menschlicher Arbeit repräsentiert, was Triphiodor in der Dualität Pferd–Sinon zum Ausdruck bringt. Sinon kann durch seine Hässlichkeit die göttliche Anmut des Pferdes – es ist ja nach dem Plan der Athene erbaut – umso mehr zur Geltung gelangen lassen:

While Pandora and the Horse attract attention by virtue of their beauty, Sinon attracts attention by virtue of his disfigurement. As a matter of fact, Sinon is a distorted replica of the Trojan Horse: they both stand out naked on the plain [...], but the Horse is conspicuous for its [*kháris*], while Sinon is conspicuous for his disfigured limbs and bleeding wounds. One final element of the close relationship between them is the fact that the Trojans simultaneously dress Sinon and attach cords and cables to the Horse (304–306). (Paschalis, 2005: 95)

Die Analogie von trojanischem Pferd und Pandora wird jedoch noch weitergeführt. (Paschalis, 2005: 95f.) Obgleich Pandora bereits selbst ein Übel ist, macht sie ihr mitgegebenes Fass (*píthos*) auf, sodass alle darin sich befindenden Übel entströmen können (Hes. Op. 94f.). Dieser bei Hesiod zentrale Punkt wird im Epyllion Triphiodors ebenfalls durch ein Detail aufgegriffen: Denn beim Einzug des Pferdes wird von den Troern ebenso ein Fass (*píthos*) geöffnet (Triph. 347), was als Symbol des Unheils die Ankunft ihres Verderbens ankündigt. Durch den Schlüsselbegriff *píthos* wird also auf intertextueller Ebene der durch *heòn kakòn amphagapóntes* in Vers 138 eingeleitete Hesiodbezug weitergeführt.

Als weitere Übereinstimmung mit der Hesiodepisode ist schließlich die bedeutende Rolle Athenes zu nennen, die in den Werken und Tagen Pandora nicht nur schmückt und ihr Anmut (*kháris*) verleiht (Hes. Op. 72; 76), sondern auch belehrt und somit eine Art Mutterrolle einnimmt (Hes. Op. 63f.). Demgemäß spielt sie als wichtigste Gottheit in der *Iliou Halosis* (Ferrari, 1962: 111–114) in ähnlicher Weise die Rolle einer schützenden Mutter, die sich um ihr Kind (*lókebos*) von dessen Geburt (*lókebos*) bis zu seinem sicheren Geleit in

die Feindesstadt (*hippélatos*)¹⁷ und dessen Gebären (*lókbos*) in der Rolle von Eileithyia bzw. Locheia zum Wohle der Griechen (*Argeie Athéne*) kümmert. Dies alles beinhaltet der zweite Vers der *Iliou Halosis*. Hierzu merkt Paschalis treffend an: „[T]he reader senses Athena’s role as goddess of childbirth and midwife that will fully unfold when she delivers the pregnant Horse (388–390).“ (Paschalis, 2005: 97) Dabei nimmt die Göttin, wie Cassandra in ihrer Rede verkündet, eine Doppelrolle als „maker of the Horse and conquerer of cities [...]“ (ebd.: 98) ein.

Überdies wird das Motiv der Geburt, die Rolle Athenes und besonders der des Pferdes noch durch das geradezu geniale Wortspiel mit dem Substantiv *lókbos* unterstrichen, das im Proöm im Hinblick auf das trojanische Pferd in gar vierfacher Bedeutung gebraucht wird: (1.) in aktivem Sinne als Hinterhalt, also als etwas, das wie ein Lebewesen mit eigenem Willen täuscht und Verderben über die Feinde bringt, (2.) in passivem Sinne als Mittel zum Hinterhalt, d.h. als Strategem zur Einnahme Trojas für die Achaier, (3.) im passiven Sinne als Geburt oder Kind Athenes, da es gewissermaßen aus ihrem Geiste geboren wurde, und (4.) wiederum im aktiven Sinne als Geburt, Gebären, weil das hölzerne Pferd selbst in Troja als Unheil für die Troer die hellenischen Helden gebiert. Durch diese multivalente Verwendung von *lókbos* wird außerdem eine Verbindung zwischen dem göttlichen Willen [(1.) das Pferd als von Athene erdachter Unheilsbringer und (3.) das Pferd als Kind der Göttin Athene] und dem der Menschen bzw. Achaier [(2.) und (4.) das Pferd als menschliche Kriegsstrategie] geschaffen. Mit anderen Worten: Das trojanische Pferd symbolisiert das Band zwischen Göttern und Menschen bzw. Achaiern und ist Ausdruck ihres gemeinsamen Willens, den langwierigen Krieg zu beenden und Troja endlich zu vernichten.

Triphiodors Poetik und Metapoetik IV: Fazit

Zusammenfassend lässt sich nun zur Poetik und Metapoetik Triphiodors festhalten: Der Dichter folgt mit einiger Eigenständigkeit sowohl sprachlich als auch strukturell Homer. Durch die Entscheidung zur Verwendung des Ideals der Kürze auf Grundlage des alternativen Rhetorikstils des Menelaos stellt sich der *poeta doctus* nicht nur in die Fußspuren, sondern unmittelbar an die

17 Das Wort *hippélatos* erhält von Triphiodor hier neue Bedeutungen (gewöhnliche Bedeutungen: „von Pferden angetrieben“ oder „für die Pferdekunst geeignet“) und verbindet das Pferd und Athene untrennbar miteinander. Zum einen bezeichnet das Adjektiv in Verbindung mit *érgon* das pferdeartige Wesen und Aussehen des Bauwerks mit Betonung auf dem ersten Wortbestandteil (das Bauwerk als pferdeartiges Konstrukt), zum anderen seine Fähigkeit, etwas – hier eben das Schicksal Trojas – in Bewegung zu setzen und anzutreiben mit Betonung auf dem zweiten Wortbestandteil (das Pferd als Lebewesen und Unheilsbringer). Schließlich muss es aber auch als Enallage zu Athene verstanden werden; denn sie setzt den Bau des Pferdes in Gang (Athene als Geburtsgöttin) (Triph. 55–58) und zieht es zusammen mit den Troern in ihre Stadt (Athene als Helferin der Griechen) (Triph. 330–332).

Seite Homers, dessen großepisches Ideal durch den wortreichen Odysseus repräsentiert wird.

In einer zweiten Hinsicht ergibt sich die Kürze dadurch, dass der Dichter in die Rolle des homerischen Aöden Demodokos schlüpft, aus dessen Gesang und Situation heraus er sein Epos schöpft. Im Werk selbst tritt die Pferdemetaphorik zunächst als Träger des Kürzemotivs auf, entwickelt sich aber zum Dichterross, dem Sinnbild des Dichtens überhaupt, weiter; das metaphorische Dichterross aber manifestiert sich schließlich in der mythischen Realität als trojanisches Pferd und verkörpert einerseits als zweite Pandora das dem troischen Volke drohende Schicksal und andererseits als *lókhos*, als menschliche Kriegslist und göttliches Wunderwerk zugleich, die Übereinstimmung zwischen Götter- und Menschenwillen. Dabei tritt Athene als dessen geistige Mutter und Schutzherrin auf und bringt den Troern in ihrer doppelten Funktion als Geburtshelferin und Städtezerstörerin das ihnen verhängte Geschick in Gestalt der aus dem Pferde geborenen griechischen Helden.

Indem Triphiodor in hohem Maße Homer und überdies Hesiod rezipiert, den Bezug zur alexandrinischen Literatur herstellt, aber beschränkt und bisweilen homerisch einfärbt, aktualisiert er das archaische Epos Homers und Hesiods für seine Zeit und schafft ein Werk, das als homerisch¹⁸ und unhomerisch¹⁹ zugleich gelten kann.

Primärliteratur

- Bär, Silvio (2009): *Quintus Smyrnaeus: „Posthomerica“ 1. Die Wiedergeburt des Epos aus dem Geiste der Amazonomachie. Mit einem Kommentar zu den Versen 1–219*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Campbell, Malcolm (1981): *A Commentary on Quintus Smyrnaeus Posthomerica XII*, Leiden: Brill.
- Dubielzig, Uwe (1996): *Triphiodorou Iliou halosis: Triphiodor: Die Einnahme Ilioms. Ausgabe mit Einführung, Übersetzung und kritisch-exegetischen Noten*, Tübingen: Narr.
- Gärtner, Ursula (2010): *Quintus von Smyrna: Der Untergang Trojas. Griechisch – deutsch*, 2 Bände, Darmstadt: WBG.
- Miguélez Caveró, Laura (2013): *Triphiodorus: The Sack of Troy. A General Study and a Commentary*, Berlin / u.a.: De Gruyter.
- Pompella, Giuseppe (2002): *Quinti Smyrnaei Posthomerica, rec. Giuseppe Pompella*, Hildesheim / New York: Georg Olms Verlag.
- Toledano Vargas, Mario (2004): *Posthoméricas. Quinto de Esmirna. Introd., trad. y notas de Mario Toledano Vargas*, Madrid: Gredos.
- Vian, Francis (1963–1969): *Quintus de Smyrne. La suite d'Homère. Texte établi et traduit par Francis Vian*, 3 Tomes, Paris: Les Belles Lettres.

18 Zu nennen sind etwa: Sprache, Figuren (v.a. Odysseus–Athene), grundlegende Konzeption und religiöse Atmosphäre.

19 Zu nennen sind etwa: Anti-Binnenproöm, Ablehnung der großepischen Form und wissenschaftlicher Pragmatismus.

Sekundärliteratur

- Alsina Clota, José (1972): „Panorama de la épica griega tardía“, in: *Estudios Clásicos*, 65, S. 139–167.
- Bär, Silvio (2007): „Quintus Smyrnaeus und die Tradition des epischen Musenanrufs“, in: Baumbach, Manuel / et al. (Hrsg.): *Quintus Smyrnaeus: Transforming Homer in Second Sophistic Epic*, Berlin / New York: De Gruyter, S. 29–64.
- Bär, Silvio (2010): „Quintus of Smyrna and the Second Sophistic“, in: *Harv. Stud.*, 105, S. 287–316.
- Baumbach, Manuel (2007): „Die Poetik der Schilde: Form und Funktion von Ekphraseis in den Posthomerica des Quintus Smyrnaeus“, in: Baumbach, Manuel / et al. (Hrsg.): *Quintus Smyrnaeus: Transforming Homer in Second Sophistic Epic*, Berlin / New York: De Gruyter, S. 107–142.
- Baumbach, Manuel (2017): „Poets and Poetry“, in: Richter, Daniel S. / Johnson, William A. (Hrsg.): *The Oxford Handbook to the Second Sophistic*, Oxford: Oxford University Press, S. 493–508.
- Baumbach, Manuel / Bär, Silvio (2007): „An introduction to Quintus Smyrnaeus' Posthomerica“, in: Baumbach, Manuel / et al. (Hrsg.): *Quintus Smyrnaeus: Transforming Homer in Second Sophistic Epic*, Berlin / New York: De Gruyter, S. 1–26.
- Baumbach, Manuel / Bär, Silvio (2012): „A Short Introduction to the Ancient Epyllion“, in: Baumbach, Manuel / Bär, Silvio (Hrsg.): *Brill's Companion to the Greek and Latin Epyllion and its Reception*, Leiden: Brill, S. ix–xvi.
- Cameron, Alan (2004): „Poetry and Culture in Late Antiquity“, in: Swain, Simon / Edwards, Mark (Hrsg.): *Approaching Late Antiquity. The Transformation from Early to Late Empire*, Oxford: Oxford University Press, S. 327–354.
- Ferrari, Luigi (1962): *Sulla Presa di Ilio di Trifiodoro*, Palermo: Luxograph.
- Geffcken, Johannes (1929): *Der Ausgang des griechisch-römischen Heidentums*, Darmstadt: Winter.
- Hunter, Richard (2012): „The Songs of Demodocus: Compression and Extension in Greek Narrative Poetry“, in: Baumbach, Manuel / Bär, Silvio (Hrsg.): *Brill's Companion to the Greek and Latin Epyllion and its Reception*, Leiden: Brill, S. 83–109.
- Koster, Severin (1970): *Antike Eposstheorien*, Wiesbaden: Steiner.
- Michna, Thomas (1994): *Areté im mythologischen Epos. Eine bedeutungs- und gattungsgeschichtliche Untersuchung von Homer bis Nonnos*, Frankfurt a. M. / u.a.: Lang.
- Ozbeck, Leyla (2007): „Ripressa della tradizione e innovazione compositiva: la medicina nei Posthomerica di Quinto Smirneo“, in: Baumbach, Manuel / et al. (Hrsg.): *Quintus Smyrnaeus: Transforming Homer in Second Sophistic Epic*, Berlin / New York: De Gruyter, S. 159–183.
- Paschalis, Michael (2005): „Pandora and the Wooden Horse: A Reading of Triphiodorus' Halosis Iliou“, in: Paschalis, Michael (Hrsg.): *Roman and Greek Imperial Epic*, Herakleion: Crete University Press, S. 91–115.
- Tomasso, Vincent Edward (2010): „Cast in later Grecian Mould“: *Quintus of Smyrna's Reception of Homer in the Posthomerica*, Stanford: Online veröffentlicht (<http://purl.stanford.edu/hn098nn5393>).
- Tomasso, Vincent Edward (2012): „The Fast and the Furious: Triphiodorus' Reception of Homer in the Capture of Troy“, in: Baumbach, Manuel / Bär, Silvio (Hrsg.): *Brill's Companion to the Greek and Latin Epyllion and its Reception*, Leiden: Brill, S. 371–409.
- Toohey, Peter (1992): *Reading Epic: An Introduction to the Ancient Narratives*, London / New York: Routledge.