



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Homers Erzählkunst

de Jong, I.J.F.

Publication date

2008

Document Version

Final published version

Published in

Homer: der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

de Jong, I. J. F. (2008). Homers Erzählkunst. In J. Latacz, T. Greub, P. Blome, & A. Wieczorek (Eds.), *Homer: der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst* (pp. 157-163). Hirmer.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

IRENE J. F. DE JONG

Homers Erzählkunst*

Wenn wir heute einen Roman lesen, sind wir uns wohl nicht immer darüber im klaren, wieviel darin uralte Wurzeln hat. Ein Erzähler, der seine Figuren direkt zu Wort kommen lässt, spätere Geschehnisse in seiner Geschichte vorwegnimmt oder zu früheren zurückkehrt, geradewegs in der Mitte des Geschehens anfängt (statt an dessen Beginn) – das alles sind ganz gewöhnliche Erzählmittel. Sie alle aber finden wir in ausgereifter Form und zu grosser Wirkung gebracht bereits in den ältesten literarischen Texten der europäischen Literatur vor: den Homerischen Epen. Der römische Rhetorik-Professor Quintilian nannte Homer die Quelle aller Redekunst – genausogut könnten wir ihn die Quelle aller Erzählkunst nennen¹ (Abb. 1, Kat.-Nr. 225).

Kat. 225

Die Musen

Ein guter Ausgangspunkt für unseren Überblick über Homers herausragende Kunst im Erzählen ist gleich der Beginn der *Ilias*: ›Den Groll singe, Göttin ...². Schon diese wenigen Worte sind ein Meisterstück. Wie in jedem Erzähltext gibt es auch hier jemanden, der die Geschichte uns, den Lesern, oder, im Fall Homers, den Hörern, erzählt. Dieser Erzähler, den wir zur Unterscheidung von Homers realer Person aus Fleisch und Blut ›Homer‹ nennen können, bittet gleich zu Beginn seiner Geschichte eine Göttin, die Muse, einen Gesang über den Groll Achills zu singen. Kurze Zeit mögen wir im Zweifel sein, wer denn nun den Gesang tatsächlich singen wird, der Erzähler oder die Muse. Doch das ist, so wie die Dinge liegen, beim Umgang mit frühgriechischer Literatur eine falsche Frage. Dort ist es ganz normal, dass Sterblicher und Gott zusammenwirken, um etwa einen Sportsieg zu erringen oder, wie hier, einen Gesang zu singen. Indem der Homerische Erzähler sich die Hilfe der Muse sichert, erhebt er einen hohen Anspruch: Was er erzählen wird, ist nicht einfach irgendeine Geschichte, sondern ein göttlich autorisierter Gesang.

Warum gilt der Anruf den Musen und nicht irgendeiner anderen griechischen Gottheit? Zum einen sind die Musen selber Sängerinnen: sie erfreuen die Götter auf dem Olymp. Entsprechend rufen Berufssänger die Musen als ihre Schirmherrinnen an – so wie Krieger sich auf Ares oder Athene beziehen oder Künstler auf Hephaistos. Aber die Musen sind auch Augenzeuginnen von allem, was in der geschichtlichen Realität geschieht (*Ilias* 2.485–487), und indem sie ihr Wissen mit dem Sänger teilen, garantieren sie, dass das, was er erzählt, authentisch ist. Es ist die gemeinsame Bemühung des brillanten Erzählers und der

allwissenden Muse, was dafür gesorgt hat, dass die Griechen den Troianischen Krieg als Teil ihrer Geschichte begriffen haben und die Homerischen Epen als ihre meistverehrten Texte.

Epische Breite und Realismus

Die vier Wörter ›Den Groll singe, Göttin ...‹ machen aber noch eine andere wichtige Eigenheit der Homerischen Epen deutlich: Statt am Anfang seiner Geschichte einzusetzen, also etwa beim Paris-Urteil oder bei der Entführung Helenas durch Paris, reißt uns der Erzähler, wie Horaz es formuliert hat (*Ars poetica* 148f.), *in medias res*, mitten ins Geschehen hinein. Die *Ilias* beginnt im 10. Jahr des Troianischen Krieges und konzentriert sich auf die 51 Tage von Achilleus' Groll und dessen unmittelbare Folgen. Ebenso die *Odyssee*: Sie beginnt im 10. Jahr von Odysseus' verzögerter Heimreise und konzentriert sich auf die 40 Tage seiner Rückkehr nach Ithaka. Diese Wahl des Erzählers ist vorzüglich: Was er ins Licht taucht, sind eindeutig Höhepunkte. Im Fall der *Ilias* ist das der Aufstieg und Fall Hektors, des wichtigsten Kämpfers auf der Seite der Trojaner, der zuerst die Chance erhält, sich über alle anderen hinauszuhoben, dann aber vom grössten Kämpfer der Griechen getötet wird: Achill. Im Fall der *Odyssee* erleben wir, wie Odysseus, endlich in der Heimat, zahlreiche Hindernisse überwinden muss, allen voran die Ansammlung von mehr als hundert jungen Männern in seinem Palast, um dann endlich seine Frau und seinen alten Vater zu umarmen³.

Diese Konzentration auf relativ kurze Zeiträume erlaubt es dem Erzähler auch, seine Geschichte in gemessenem Tempo zu erzählen, in der sogenannten ›epischen Breite‹. Er braust nicht im Sturmschritt durch die Ereignisse, sondern nimmt sich die Zeit, Tag für Tag zu schildern, Ereignis für Ereignis, einen dramatischen Moment nach dem anderen. So wird zum Beispiel fast ausnahmslos der Beginn eines neuen Tages eigens angegeben (z. B. *Odyssee* 2.1f.):

* Autorisierte Übersetzung aus dem Englischen von Joachim Latacz.

1 Vgl. W. Petersen im Beitrag von J. Latacz, S. 17.

2 Für *Ilias* 1–2 ist im folgenden die Übersetzung von J. Latacz in Latacz 2000 und 2003a, zitiert, für die anderen *Ilias*-Gesänge Schadewaldt 1975, für die *Odyssee* ebenfalls Schadewaldt (1966, mit leichten Änderungen).

3 Eine Detail-Diskussion der Struktur von *Ilias* und *Odyssee* s. bei Latacz 2003b, 89–190.



Abb. 1 Martin von Wagner: Klio stimmt die Kithara Homers, Federzeichnung, um 1820; Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg (Kat.-Nr. 225).

Als aber die frühgeborene erschien, die rosenfingrige Eos, erhob sich vom Lager der liebe Sohn des Odysseus.

Wir schauen zu, wie die Helden sich waffnen, einander Mut zusprechen, ihren Gegner verwunden oder töten (z. B. Ilias 5.65–68):

Den [Phereklos] traf Meriones, als er ihn verfolgte und einholte,
in die rechte Hinterbacke, und durch und durch,
gerade durch die Blase unter dem Knochen ging die Spitze.

Wenn Odysseus die Märchenwelt der Phaiaken besucht, dann blicken wir auf Alkinoos' Palast mit den Augen des staunenden Helden, der all die wundersamen Einzelheiten in sich einsaugt (Odyssee 7.84–90):

Eherne Wände zogen sich hüben und drüben von der Schwelle bis hinein
in das Innere, und ringsum war ein Gesims von blauem Glasfluß. Goldene
Türen verschlossen das feste Haus nach innen, und silberne Pfosten standen
auf der ehernen Schwelle, ein silberner Türsturz war darüber, und golden
war der Türriug.

Dieser Blick für die Einzelheiten des täglichen Lebens war es, der Erich Auerbach den Dichter Homer freudig als ersten Meister des Realismus begrüßen liess⁴. Ein moderner Romancier wie James Joyce ist in seinem *Ulysses* dem Beispiel Homers nicht nur im Titel und in den Kapitel-Überschriften gefolgt, sondern vor

allem auch in seiner einlässigen Schilderung eines einzigen Tages im Leben eines Mannes.

Reden

(vgl. Kat.-Nr. 104. 106. 114. 125.127)

Kat. 104

Kat. 106

Kat. 114

Kat. 125

Kat. 127

Ein bestimmtes Bau-Element der Homerischen Epen ist ganz besonders signifikant für die epische Breite: die Reden. Nicht weniger als 45% der Ilias und 66% der Odyssee bestehen aus den gesprochenen Worten der Helden und Heldinnen. Ein Homerischer Held zu sein bedeutet, ein ›Sprecher von Worten und Macher von Taten‹ zu sein (Ilias 9.443). Um seinen Figuren zu ermöglichen, ihren vollen Wert als Held zu zeigen, überlässt der Erzähler das Wort sehr häufig ihnen. So finden wir offizielle Reden, wie Beratungsreden unter den griechischen bzw. den troianischen Führern oder den Bürgern von Ithaka, ebenso wie Kampf-Appelle der militärischen Führer im Feld (z. B. Ilias 16.422–425):

Da rief er [Sarpedon] scheltend den gottgleichen Lykiern zu:
»Schämt euch, ihr Lykier! Wohin flieht ihr? Jetzt seid schnell!
Denn entgegen trete ich diesem Mann [Patroklos], daß ich erfahre,
wer da so übermächtig ist und schon viel Schlimmes getan hat
den Troern, da er schon vielen und Edlen die Knie gelöst hat.«

4 Auerbach 1946.

Auf der anderen Seite bietet Homer uns aber auch private Gespräche zwischen Mann und Frau – dasjenige zwischen Hektor und Andromache im 6. Gesang der Ilias ist am berühmtesten – oder zwischen Mutter und Sohn (z. B. Odyssee 17.41–44):

»Gekommen bist du, Telemachos, süßes Licht! Und ich meinte, ich würde dich nicht mehr wiedersehen, da du im Schiff nach Pylos fortgegangen: heimlich, wider meinen Willen, auf Kunde nach deinem Vater. Doch auf, erzähle mir, wie du es von Angesicht angetroffen.«

Solche Dialoge geben dem Leser das Gefühl, er sei bei dem, was da geschieht, unmittelbar zugegen und höre die Figuren selber reden. Und in der Tat: obwohl alle Figuren dasselbe Homerische Griechisch sprechen und dieselben stehenden Redewendungen (Formeln) benutzen, bringt es der Homerische Erzähler fertig, jedem von ihnen seinen eigenen Stil zu verleihen: arrogant und grob Agamemnon, klug und diplomatisch Odysseus, stolz und leicht erregbar, aber auch poetisch Achilleus – z. B. im 9. Gesang der Ilias (321–327):

»Nichts hat es mir verschafft, daß ich Schmerzen litt im Mute, immer mein Leben daransetzend, um zu kämpfen.
Und wie eine Vogelmutter den unflüggen Jungen hinträgt
Den Bissen, wenn sie ihn findet, und schlecht geht es ihr selber,
so habe auch ich viele schlaflose Nächte hingebracht
und Tage, blutige, durchgemacht im Kampfe.«

Homers Art, seine Helden so viel und auf so natürliche Weise reden zu lassen, bewog Platon dazu, ihn den Vorläufer der attischen Tragödiendichter zu nennen (*Staat* 607a).

Vergangenheit und Zukunft

(vgl. Kat.-Nr. 73. 91. 130. 151. 169. 174)

Kat. 73

Kat. 91

Kat. 130

Kat. 151

Kat. 169

Kat. 174

Die Homerischen Epen konzentrieren sich auf eine relativ kurze Zeitspanne am Ende des Troianischen Krieges bzw. der Heimkehr des Odysseus. Aber der Homerische Erzähler schafft es, eine Vorstellung vom Troianischen Krieg in seiner Gänze und von der Heimreise als ganzer zu vermitteln. Zu diesem Zweck lässt er seine Figuren sowohl in die Vergangenheit zurück- als auch in die Zukunft vorausblicken. So erinnert zum Beispiel Odysseus die Griechen an die Geschehnisse in Aulis, als sie sich dort mit dem Ziel Troia versammelten und ein günstiges Vorzeichen für ihre Expedition erhielten (Ilias 2.299–330), oder Helena erinnert sich – reuevoll –, wie sie mit Paris durchbrannte (Ilias 3.173–175):

»Hätte mir doch lieber der Tod gefallen, der schlimme, als ich hierher deinem Sohn gefolgt bin und das Ehegemach und die Meinen verließ und die Tochter, die spätgeborene, und die lieblichen Altersgenossen!«

Oder Menelaos erzählt Telemachos im Beisein von Helena von den schrecklichen Augenblicken, als die Griechen verborgen

im Hölzernen Pferd sassen und Helena, zusammen mit dem Troianer Deiphobos an das Versteck herantrat (Odyssee 4.277–284):

»Und dreimal umschrittst du [Helena] den hohlen Schlupfwinkel, ihn betastend, und nanntest die Besten der Danaer bei Namen, indem du die Frauen von allen Argeiern mit der Stimme nachahmtest. Doch ich und der Sohn des Tydeus [Diomedes] und der göttliche Odysseus, die wir inmitten von ihnen saßen, hörten dich rufen. Da fuhren wir beide auf und trachteten, entweder hinauszugehen oder dir alsbald von drinnen zu erwidern. Jedoch Odysseus hinderte es und hielt uns fest, so sehr wir es begehrten.«

Die weitaus längste dieser Rückblenden ist Odysseus' vier Gesänge lange Geschichte seiner exotischen Abenteuer auf der Heimreise von Troia, darunter die schreckliche Begegnung mit dem einäugigen Kyklopen (Odyssee 9–12). Für Odysseus' Publikum, die Phaiaken, die von diesem Amateur-Erzähler ebenso gefesselt sind wie von ihrem Berufssänger Demódokos, ist das bloße Unterhaltung – uns jedoch, den Lesern, vermittelt diese lange Geschichte zugleich wichtige Erkenntnisse über Odysseus. Wie in den ersten Versen der Odyssee kurz angekündigt (*›bestrebt, sein Leben zu gewinnen wie auch die Heimkehr der Gefährten‹*), macht diese Geschichte nämlich deutlich, wie Odysseus tatsächlich das Leben seiner Männer zu retten versuchte, ein Mal ums andere. Es ist ja wichtig, dass wir von Odysseus' Verlässlichkeit und Fürsorge für seine Männer voll überzeugt sind, bevor wir die zweite Hälfte des Gedichts zu lesen beginnen – seine gewaltige Rache an seinen eigenen Untertanen, den jungen Freiern, die in seiner Abwesenheit um seine Frau Penelope warben. Odysseus kann, wenn nötig, hart sein, aber für die, die treu zu ihm halten, sorgt er *›wie ein Vater‹* (Odyssee 2.47).

Ein anderer Weg, auf dem der Erzähler es erreicht, einen Eindruck vom Krieg in seiner Ganzheit zu vermitteln, ist die sogenannte Spiegelungstechnik: Er schiebt in die Anfangsgesänge Episoden ein, die, wie wir annehmen dürfen, Ereignissen vom Beginn des Krieges ähneln, sie also spiegeln: der Katalog der griechischen Kontingente im 2. Gesang evoziert die Sammlung und Abfahrt der Schiffe nach Troia; die direkte Konfrontation von Paris und Menelaos im 3. Gesang ruft den tatsächlichen Kriegsgrund in Erinnerung: Paris' Entführung von Menelaos' Frau; der heimtückische Pfeilschuss des Troers Pandaros nach dem Waffenstillstandsvertrag des 4. Gesangs lässt die Feindseligkeiten erneut aufflammen und wiederholt damit den Kriegsbeginn; die berühmte *›Teichoskopie‹* (Mauerschau) des 3. Gesangs, die vor Augen führt, wie Helena für den troianischen König Priamos die griechischen Heerführer unten auf dem Kampffeld einzeln vorstellt, spiegelt ein früheres Stadium des Krieges wider⁵.

Figuren wie Erzähler blicken aber auch voraus. Das geschieht sehr häufig in der zweiten Hälfte der Ilias, wenn der Tod Achills mehrmals vorweggenommen wird, zum Beispiel im 22. Gesang (356–360):

Da sagte sterbend zu ihm [Achilleus] der helmfunkelnde Hektor:
»Ja, ich kenne dich gut und sehe es voraus! Nicht konnte ich dich

5 Siehe dazu den Beitrag von J. Latacz, S. 122–127.

*bereden! Denn wahrhaftig, dir ist von Eisen im Innern der Mut.
Bedenke jetzt, daß ich dir nicht ein Zorn der Götter werde
An dem Tag, wenn Paris dich und Phoibos Apollon,
so stark du bist, vernichten werden am Skäischen Tore!«*

Dasselbe geschieht im Hinblick auf Troias Untergang (22.408–411):

*Und zum Erbarmen wehklagte sein Vater, und rings das Volk
erhob schrilles Geschrei und Wehklage durch die Stadt.
Es war dem am meisten ähnlich, als ob die ganze
Hügelstadt von Ilios verschwelte herab vom Gipfel.*

Die Ilias endet mit den letzten Worten der Andromache, die in unseren Ohren weiterklingen (24.725–730):

*»Mann! Jung hast du verloren dein Leben und läßt mich als Witwe
in den Hallen zurück! Und der Sohn ist so ganz klein noch,
den wir erzeugten, du und ich, wir Unseligen; und nicht, meine ich,
kommt er zur Jugendreife, denn vorher wird diese Stadt vom Gipfel herab
vernichtet werden: denn wahrhaftig! du bist umgekommen, ihr Hüter,
der du sie selber
schützttest und bewahrtest, die sorglichen Frauen und kleinen Kinder.«*

Es verrät die sichere Hand des souveränen Erzählers, in seiner Geschichte ausgerechnet deren wichtigstes Ereignis auszulassen: die Einnahme der reichen Stadt Troia nach zehn Jahren erbitterten Kampfes – und dieses Ereignis statt dessen nur in den Gefühlen der Figuren zu spiegeln.

Dasselbe Mittel wird zu einem etwas anderen Zweck in der Odyssee eingesetzt: Entsprechend dem ›Happy Ending‹ dieser Erzählung, Odysseus' erfolgreicher Rache an den Freiern und seiner glücklichen Wiedervereinigung mit den Familienangehörigen, wird Odysseus' Zukunft vom Seher Teiresias in rosigen Farben vorausgesagt (11.134–137):

*»Und es wird ein Tod dir fern von dem Meere kommen, ein so ganz gelinder,
der dich töten wird, entkräftet in einem von Salben glänzender Alter, und es
werden um dich die Männer des Volkes gesegnet sein.«*

Aufschub

(vgl. Kat.-Nr. 115. 197–198)

Kat. 115

Kat. 197

Kat. 198

Einer der auffälligsten Unterschiede zwischen antiken Erzählungen und modernen Romanen besteht darin, dass die meisten antiken Erzählungen immer wieder dieselben (dem Mythos entnommenen) Geschichten behandeln, während moderne Autoren ihre Leser mit jeweils neuen Handlungen zu beeindrucken und zu gewinnen suchen. Infolgedessen kennen Hörer und Leser der Homerischen Epen – und später auch der lyrischen Gedichte und der attischen Tragödien – den Ausgang der Geschichte schon an ihrem Anfang. Und sollte jemand etwas ›vergessen‹ haben, beeilt sich der Erzähler, ihn zu erinnern: Im 2. Gesang der Ilias (330–332) läßt er Odysseus das Vorzeichen wieder ins Gedächtnis rufen, das den Untergang von Troia pro-

phezeite, und in der Odyssee (1.16–18) hören wir, dass es Odysseus vom Schicksal bestimmt war, heimzukommen. Der klassischen Erzählung der Griechen ist daher jene Art von Spannung, die den modernen Leser eines Kriminalromans in Atem hält, noch fremd; erst mit dem Entstehen des griechischen Romans im 3. Jahrhundert v. Chr. wird diese Form der Spannung in der griechischen Literatur in Erscheinung treten.

Bedeutet das, dass den Homerischen Epen *jede* Art von ›Spannung‹ fehlt? Ganz sicher nicht. Sie weisen beide eine Art von Spannung auf, die allgemein als ›Aufschub‹ oder ›In-der-Schwebe-Lassen‹ bekannt ist: wenn Leser (oder Zuschauer: Hitchcock!) zwar wissen, *was* geschehen wird, aber nicht, *wann* oder *wie*. Ein eindringliches und bewegendes Beispiel ist der Tod Hektors. Der Wille des Zeus, die Griechen eine Niederlage erleiden und daraufhin ihre Entehrung Achills bereuen zu lassen, eröffnet dem wichtigsten Kämpfer auf der troianischen Seite, Hektor, die Chance, sich auszuzeichnen – aber nahezu gleichzeitig mit dem Aufstieg seines Sterns wird auch schon sein bevorstehender Untergang angekündigt: Auf dem Rückweg zum Schlachtfeld spricht er mit seiner Frau Andromache; sie versucht ihn mit dem Hinweis auf die Gefahren des Krieges zurückzuhalten; er antwortet ihr, es sei seine Pflicht, heldenhaft zu kämpfen, auch wenn das zu seinem Tode führen sollte; ihr kleines Kind kann für einen Augenblick die Spannung lösen – aber in den Palast zurückgekehrt (Ilias 6.498–502)

*traf [Andromache] drinnen die vielen
dienenden Frauen und erregte unter ihnen allen die Klage.
Ja, da erhoben sie über den noch lebenden Hektor
in seinem eigenen Hause die Totenklage.
Denn nicht mehr, meinten sie, werde er aus dem Kampf
wiederkehren, entronnen der Kraft und den Händen der Achaier.*

Später ist es der Erzähler selbst, der mitten in heftigen Kämpfen zwischen Griechen und Trojanern daran erinnert, dass Zeus – gebunden an seinen Plan, die Griechen zu strafen und Achilleus zu ehren – hier dem Hektor als Helfer zur Seite steht – aber ominös hinzufügt, dass die Unterstützung des Gottes nur vorübergehend ist (15.610–614). In diesem Moment wissen wir, dass Hektor durch die Hand Achills fallen wird (vgl. auch 8.473–476). Auf dem Höhepunkt von Hektors Herrlichkeit, wenn er gerade Patroklos getötet und es geschafft hat, seine Rüstung (die in Wahrheit die Rüstung des Achilleus ist) in seinen Besitz zu bringen, nimmt Zeus erneut seinen Tod vorweg (17.201–208):

*»Ah, Elender! und gar nicht liegt dir der Tod auf der Seele,
der dir schon nahe ist, und du tauchst in die unsterblichen Waffen
des besten Mannes, vor dem auch andere zittern!
Dem hast du den Gefährten erschlagen, den milden und starken,
und hast die Waffen, nicht nach der Ordnung, von Haupt und Schultern
genommen. Doch für jetzt will ich dir große Kraft verbürgen,
zum Entgelt dafür, daß dir nicht aus der Schlacht heimkehrend,
Andromache abnehmen wird die berühmten Waffen des Peleus-Sohnes.«*

Am Ende ist es schliesslich Hektor selbst, der kurz vor seinem

Tod sein Schicksal voraussieht: »... *da haben mich wahrhaftig die Götter zum Tod gerufen!*« (22.297).

Worin besteht die Wirkung aller dieser Vorwegnahmen? An erster Stelle im Aufschub: Obgleich wir wissen, dass Hektor sterben wird, gelangen wir nur schrittweise zu der Erkenntnis, dass Achilleus selbst es ist, der ihn töten wird, und dass das in einem dramatischen Zweikampf geschehen wird, unter den Augen der Griechen, Troianer und Götter als Zuschauer (22. Gesang). Dazu kommt aber noch ein anderer Effekt. Mit Ausnahme des Achilleus, der durch seine göttliche Mutter Thetis sein eigenes Schicksal kennt, haben alle anderen Homerischen Figuren, nicht anders als alle anderen Sterblichen, *keine* Kenntnis davon, was das Schicksal für sie bereithält. Infolgedessen können sie entweder mit Optimismus, Mut oder auch mit Furcht in die Zukunft blicken. Während wir, die Leser, durch den Erzähler über ihre Zukunft informiert sind (oder sie aus anderen Dichtungen kennen), sehen wir die Helden selbst blind ihrem Tod entgegengehen. Der Effekt solcher Nebeneinanderstellung der Perspektiven – wissen und nicht wissen – ist dem vergleichbar, was wir später in der Tragödie wiederfinden werden und was ›Dramatische Ironie‹ genannt wird: das Publikum ist beim ›Oidípūs Týrannos‹ des Sophokles über die schreckliche Wahrheit um Ödipus durchaus im Bilde – er selbst findet sie nur Schritt für Schritt heraus.

In der Ilias resultiert die Zunahme des Wissens beim Leser in Mitleid. Eine andere Affektform ist in der Odyssee am Werk. Hier ist es Odysseus' Rache an der Freiern, die ebenfalls mehrfach vorweggenommen wird (die genaue Realisierungsform der Rache bleibt freilich bis ganz zum Schluss im dunkeln)⁶. Zwar wissen wir sogleich von Beginn an, seit Athenes rachedurstigen Worten in 1.47, dass ihr Schicksal besiegelt ist: »*So möge auch jeder andere zugrunde gehen, wer derlei tut!*« Die Freier selbst jedoch sind völlig blind für die Verworfenheit ihres Verhaltens und daher taub für Warnungen, damit aufzuhören, bevor es zu spät ist. Ein Mal ums andere werden sie gewarnt, aber ihre Reaktion ist Wut und Zurückweisung, so wie zum Beispiel in 2.178–183, wo Ithakas Seher Halitherses sie warnt, Odysseus' Rückkehr stehe unmittelbar bevor, aber der Freier Eurymachos scharf entgegnet

»*Alter, wenn du doch, auf! nach Hause gehen und deinen Kindern prophezeien wolltest, damit sie nicht vielleicht für künftig ein Übles erfahren möchten! Doch dieses hier weiß ich viel besser als du auszulegen. Vögel kommen und gehen viele unter den Strahlen der Sonne, sind aber nicht alle von Vorbedeutung! Odysseus aber ist verdorben in der Ferne!*«

Der Widerspruch zwischen unserem Wissen, dass die Freier sterben werden, und ihrer eigenen Blindheit für ihr Schicksal löst in uns Schadenfreude aus. Dass es eben dieses Gefühl ist,

das der Erzähler uns empfinden lassen will, wird zwingend nahegelegt durch seine unheilverkündenden, aber geradezu sarkastisch heiteren Worte im 20. Gesang (392–395):

Da bereiteten sich diese [die Freier] lachend das Mittagmahl, das angenehme und herzerfreuende, da sie gar viel geschlachtet hatten. Doch sollte es nie ein unlieblicheres Nachtmahl geben, wie es gar bald die Göttin und der gewaltige Mann ihnen zuriesten sollten.

Epische Objektivität

(Abb. 2, Kat.-Nr. 227)

Kat. 227

Die Geschichte der europäischen Literatur weist eine grosse Vielfalt von Erzählern auf: geschwätzige und schulmeisterliche, wie etwa die von Jane Austen oder Thomas Manns *Doktor Faustus*, und weniger sichtbare, wie in Flauberts *Madame Bovary*. Der Homerische Erzähler gehört erkennbar zur zweiten Kategorie: seine eigenen Gefühle angesichts von Ereignissen und Figuren teilt er uns kaum jemals mit. Diese Erzählhaltung des Erzählers (ver)föhrte Schiller 1795 dazu, Homers Stil ›objektiv‹, das heisst ›unempfindlich‹ (oder ›sachlich‹) zu nennen, ein Urteil, das von vielen anderen Literaturkritikern übernommen wurde. Durch genaueres Hinsehen jedoch und dadurch, dass man den Feinheiten und versteckten Botschaften des Homer-Textes mit minutiöser Aufmerksamkeit nachging, wurde klar, dass Homer viele untergründige Wege kennt, seine Gefühle zu übertragen und so die Deutung und die Empfindungen seiner Hörer zu lenken⁷.

Eine erste Methode subtiler Leserlenkung besteht darin, dass im Augenblick des Todes eines Helden eine kurze biographische Skizze des Fallenden eingeschoben wird (z. B. Ilias 11.218–231):

*Sagt mir nun, Musen, die ihr die olympischen Häuser habt,
wer da als erster entgegentrat dem Agamemnon ...
Iphidamas, der Antenor-Sohn, der tüchtige und große,
aufgezogen in Thrake, der starkscholligen, der Mutter der Schafe,
Kisses ernährte ihn in den Häusern, als er klein war,
seiner Mutter Vater, der die schönwangige Theano erzeugte.
Doch als er zum Maß der reichprangenden Jugend gelangt war,
da behielt er ihn dort und gab ihm seine Tochter, und neu vermählt
ging er aus dem Schlafgemach auf die Kunde hin von den Achaiern
mit zwölf geschweiften Schiffen, die ihm folgten ...
Der trat damals dem Atreus-Sohn Agamemnon entgegen.*

In diesem Passus sind verschiedene Erzählmittel gleichzeitig am Werk: Von Iphidamas' Leben zu erzählen bedeutet zunächst, das Tempo der Erzählung zu verlangsamen – ein sicheres Zeichen von Nachdruck in antiker Erzählkunst. Uns mit den Einzelheiten von Iphidamas' Leben bekanntzumachen verwandelt sodann Iphidamas für uns aus einem blossen anonymen Opfer von Agamemnons *Aristie* (›Höchstleistung‹ durch eine Serie von Siegen)⁸ in eine Person von Fleisch und Blut, ein mitmenschliches Wesen, mit dem wir uns identifizieren können. Und dadurch schliesslich, dass wir von seinem Grossvater und seiner Frau gehört haben, erfassen wir den Kummer, den sein Tod den

⁶ Eine detaillierte Diskussion bei de Jong 2001.

⁷ Siehe die Diskussion bei Griffin 1980 und de Jong 1987.

⁸ Siehe dazu den Beitrag von E.-R. Schwinge, S. 152 ff.

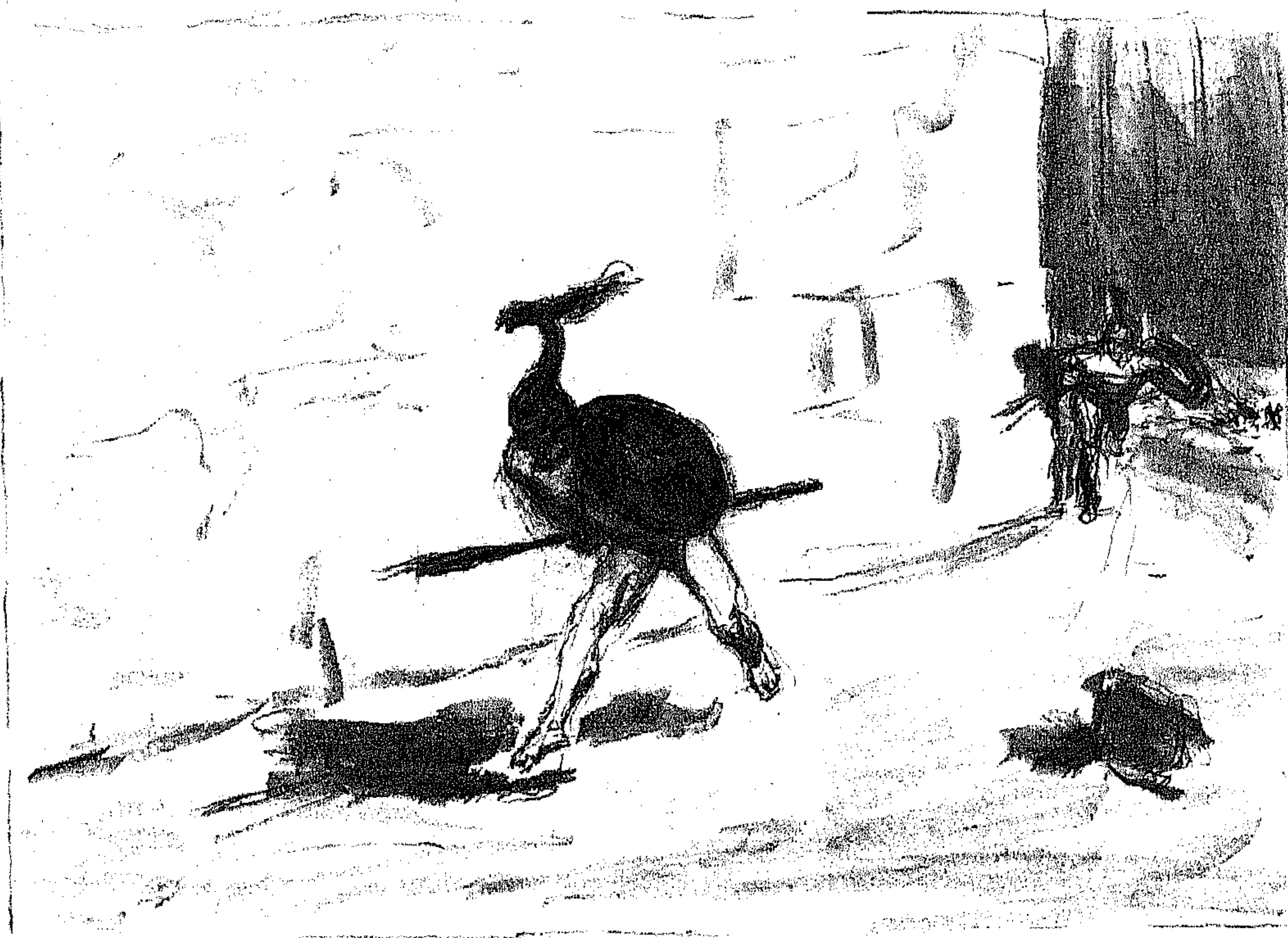


Abb. 2 Max Slevogt: Hektors Flucht, Kreidelithographie aus dem Mappenwerk Achill (1907); Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett (Kat.-Nr. 227).

Angehörigen bringen wird, und empfinden Mitleid auch mit ihnen. Homer braucht das nicht im Detail auseinanderzusetzen – indem er, statt zu ›erzählen‹, einfach ›zeigt‹, kann er in uns ›Furcht‹ und ›Mitleid‹ erregen, jene Gefühle, die, wie Aristoteles gesehen hat (*Poetik*, Kap. 6), das Herz jeder Tragödie bilden.

Eine verwandte Technik besteht darin, an einem entscheidenden Punkt der Geschichte ein charakterisierendes Stück Hintergrundinformation einzuschieben, zum Beispiel wenn Andromache zusehen muss, wie ihr toter Gatte Hektor von Achill misshandelt wird (Ilias 22.466–472):

*Ihr aber verhüllte finstere Nacht die Augen,
und sie schlug rücklings hin und hauchte aus den Lebensatem.
Und weit weg vom Kopf flogen ihr die schimmernden Binden:
Stirnstück und Haube und das geflochtene Schläfenband
und auch das Kopftuch, das ihr gab die goldene Aphrodite
an dem Tag, als sie mit sich führte der helmfunkelnde Hektor
aus dem Haus des Eëtion, nachdem er gebracht zehntausend Brautgeschenke.*

Die Erinnerung an die glücklichen Tage der Hochzeit genau an dem Punkt, wo die Ehe ihr Ende findet, löst Mitleid mit der gerade zur Witwe gewordenen Frau aus.

Ein anderes effektvolles Mittel impliziter Leserlenkung ist die Aneinanderrückung zweier ähnlicher Szenen mit unterschiedlichem Gefühlshalt: Wenn der junge Telemach beschliesst, aufzubrechen und nach seinem Vater zu forschen, führt dieser abenteuerliche Schritt zu Heiterkeit und Freude bei den Freiern, die erwarten, der Junge werde niemals wiederkehren – zu grosser Furcht und Sorge aber bei der alten Amme Eurykleia, die ihn liebt.

Ein weiteres kunstreiches Mittel, das hier als letztes noch erwähnt sein mag, ist die Gewohnheit des Erzählers, von Zeit zu

Zeit vor Augen zu führen, was hätte geschehen können – zum Beispiel im 16. Gesang der Ilias (698–701):

*Da hätten die hochtorige Troja genommen die Söhne der Achaier
unter des Patroklos Händen, denn rings voran wütete er mit der Lanze,
wäre nicht Apollon Phoibos auf den gutgebauten Turm
getreten, ihm Verderbliches sinnend und den Troern helfend.*

Für einen kurzen Augenblick teilen wir Patroklos' Illusion, dass er Troia hätte nehmen und unsterblichen Ruhm erwerben können. Sofort jedoch macht ein Gott seine Hoffnung mit einem Schlag zunichte und stellt so sicher, dass das Schicksal seinen Lauf nimmt. Ein ausdrücklicher Kommentar, der uns das Pathos von Patroklos' tödlichem Wahn empfinden liesse, ist nicht nötig.

Gleichnisse

Die Gleichnisse in den Homerischen Epen zählen zweifellos zu den Höhepunkten seiner Kunst des Erzählens – und als solche mögen sie einen angemessenen Abschluss dieser *tour d'horizon* bilden⁹. Gleichnisse finden sich ebenso im Gilgamesch-Epos, einem der Modelle der griechischen Erzählkunst, wie in den meisten Heldendichtungen. In den Händen Homers jedoch wird dieses Mittel zu einem prachtvollen Ausstattungstück. Erstes Ziel der Gleichnisse ist es, ein Phänomen innerhalb der Geschichte zu verlebendigen, zum Beispiel den Lärm, den die kämpfenden Krieger erzeugen (z. B. Ilias 4.450–456):

⁹ Zu den Homerischen Gleichnissen s. Fränkel 1921; Moulton 1977.

*Da war zugleich Wehklagen und Siegesgeschrei der Männer,
der Tötenden und Getöteten, und es strömte von Blut die Erde.
Wie vom Winter geschwollene Ströme, von den Bergen fließend,
in den Kessel zusammenwerfen das starke Wasser
aus gewaltigen Quellen in dem ausgehöhlten Flußbett,
und von denen hört fern der Hirt in den Bergen das Dröhnen:
so erhob sich, als sie sich mischten, Geschrei und Mühsal.*

Aber viele Gleichnisse haben noch eine zusätzliche Funktion, zum Beispiel die, einen pathetischen Kontrast zwischen der Dramatik des Geschehens in der Erzählung und der Friedlichkeit des normalen Menschenlebens zu erzeugen (z. B. Ilias 17.51–60):

*Und wie ein Mann einen Schößling zieht, einen kräftig sprossenden,
von einem Ölbaum,
an einem einsamen Ort, wo genug Wasser heraufsprudelt,
einen schönen, prangenden, und ihn schütteln die Hauche
allfältiger Winde, und er strotzt in weißer Blüte,
und plötzlich kommt ein Wind mit vielem Wirbel
und dreht ihn heraus aus der Grube und streckt ihn hin auf die Erde:
so tötete den Sohn des Panthoos, den lanzenguten Euphorbos,
der Atreus-Sohn Menelaos und raubte ihm die Waffen.*

Gleichnisse können aber auch eine Serie thematisch verbundener Passagen formen, die sich wie ein roter Faden durch die Geschichte hindurchziehen. Ein Beispiel dafür ist die Gleichnis-

Serie zur Visualisierung belagerter oder zerstörter Städte, die sich in der zweiten Hälfte der Ilias findet (18.207–214. 219–221; 21.520–525; 22.408–411) und die zum ahnungsvollen Gefühl des Unterganges beiträgt, der drohend über Troia und den Trojanern schwebt.

Wenn wir diese Art subtilen Spieles anerkennen und gleichzeitig an die interpretatorische Hellhörigkeit des Lesers appellieren, dürfen wir vielleicht sogar so weit gehen, die Signatur Homers, des Dichtersängers, in dem folgenden Gleichnis zu erkennen, das in jenem Augenblick eingeschoben wird, in dem Odysseus den Bogen für den Gebrauch zurechtmacht, jenen Bogen, mit dem er eine Anzahl Freier töten und damit seinen Rachezug beginnen wird (Odyssee 21.406–410):

*wie wenn ein Mann, kundig der Leier und des Gesanges, leicht eine Saite
spannt um einen neuen Wirbel und faßt an beiden Seiten den gutgedrehten
Darm des Schafes: so ohne Mühe spannte den großen Bogen Odysseus.*

Geradeso wie wir in vielen Gemälden ein Porträt des Malers in einem der Gesichter innerhalb der dargestellten Menschenmenge entdecken können, scheint Homer hier die Aufmerksamkeit auf sich und seine Profession zu lenken: auf dem Höhepunkt seiner Geschichte weist er auf einen Sänger und seine Leier hin. Der subtile, unausgesprochene und zugleich doch stolze Anspruch darin lautet: Gäbe es nicht Homer und seine magische Kunst des Erzählens – wir wüssten nichts (mehr) über Troia und Odysseus!