

# MUSSE UND DARSTELLUNGSFORM BEI HOMER\* (DAS PROBLEM DER „EPISCHEN BREITE“)

## BESCHREIBUNGEN

Wir wenden uns aus dem Beginne des fünften Jahrhunderts v. d. Z., aus dem uns das Wort *σχολή* zuerst überliefert ist, zurück in eine frühere Entwicklungsphase und prüfen die homerischen Epen auf ihre Aussage über unseren Fragenkreis. Es sei dabei erlaubt, zunächst eine Frage herauszugreifen und von dem einen konkreten Beispiel zu den weiteren Problemen vorzustoßen.

Wir knüpfen dabei an Pindar an und vergleichen seine Darstellung in dem Punkte, in dem er klagt, daß ihm die „Muße“ fehle, mit der entsprechenden dichterischen Ausdrucksform in den homerischen Epen. Ohne Zweifel gehen wir damit an unser Problem von außen heran; wir tasten zunächst die Form, scheinbar nur die Oberfläche des Werkes ab, aber es wird sich schnell zeigen, daß das Zeichen und das Bezeichnete, die Form und der Inhalt aneinander gebunden sind und die Formanalyse auch das Wesen aufdecken muß, wenn sie nicht vorzeitig Halt macht.

Daß Ilias und Odysee in epischer Breite gedichtet seien, ist ein Gemeinplatz. Daß die epische Breite ein besonders großes Maß freier Zeit voraussetze, schwingt in dieser Vorstellung mit. Pindar scheint sich weniger Zeit zu nehmen. Wir untersuchen den eigentümlichen Unterschied am Beispiel der „Beschreibungen“.

„ἀλλὰ χαλκὸν μύριον οὐ δυνατόν  
ἐξελέγχειν· μακροτέρως γὰρ ἀριθμῆσαι σχολᾶς“

(Pindaros, Nemea X, 84, 85).

Nicht immer hat Pindar sich gescheut, die kunstvollen Arbeiten des Handwerks zu beschreiben. In dem gleichen Gesange, in dem er ungeduldig wird angesichts der Zahl der erzenen Siegerpreise, singt er von den attischen Vasen:

„... γαίᾳ δὲ καυθεῖ-  
σθαι περὶ καρπὸς ἐλαίας  
ἔμολεν Ἥρας τὸν εὖ-  
άνορα λαὸν ἐν ἀγγέων  
ἔρκεσιν παμπουκίλοις“

(Pindaros, Nemea X 64—68)

---

\*) Vorabdruck aus: E. Ch. Welskopf, „Probleme der Muße im alten Hellas“, das im I. Quartal 1962 bei Rütten & Löning, Berlin, erscheinen wird.

Wilamowitz vermutet aber, daß der Dichter hier die Charakterisierung nur gewaltsam gestreckt habe, um dem Maß der Verse gerecht zu werden (U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Pindaros, Berlin 1922, S. 427), um „den Raum zu füllen“. Wenn also Pindar an der einen Stelle der Beschreibung auswich, so hat er sie nach dem Empfinden von Wilamowitz an der andern nur als Verlegenheitslösung gesucht. Wir lassen das letzte dahingestellt sein, doch bleibt für uns wichtig, daß der Gedanke an eine Verlegenheitslösung hier auftauchen kann.

Auch Homer traf im Anschauungs- und Erlebniskreis seiner Helden auf kunstvolle Erzeugnisse des Handwerks und ihm fehlte nicht die Muße, diese zu beschreiben; er sprach aber auch nicht reflektierend davon, daß ihm die Muße zu solcher „epischen Breite“ gegönnt sei. Der Ausdruck *σχολή* gehört überhaupt nicht zum Wortschatz der beiden großen Epen, weder positiv noch negiert. Aber rückwärts schauend können wir fragen, wie der Dichter der großen Epen sich zu dem verhielt, was die Hellenen später als *σχολή* begrifflich gefaßt und damit für das menschliche Denken „entdeckt“ haben, um diese von Bruno Snell (Die Entdeckung des Geistes, Hamburg 1955, S. 8) gebrauchte Metapher zu übernehmen.

Es gibt unter vielen zwei berühmt gewordene Stellen in der Ilias, an denen der Dichter Meisterwerke des Kunsthandwerks beschreibt. Das eine ist der Schild des Achill, das andere der Becher des Nestor. Das Kunstmittel der Dichter, Beschreibung in Handlung zu lösen, hat Lessing wissenschaftlich analysiert. Der Dichter der Ilias und damit seine Hörer und Leser sehen den Schild nicht nur fertig im Raum, sondern ihre Phantasie erarbeitet mit dem göttlichen Schmiede zusammen alle sachgerechten Einzelheiten in der Zeit (XVIII 467—607). Die in Erz getriebenen Szenen auf dem Schilde des Achill entstehen nicht nur als Bildwerk vor aufmerksamen Augen. Der auf dem Schilde nachgebildete Stier, der von Löwen angegriffen wird, „brummt dumpf auf“, und als ihn die Löwen schon gepackt haben und schleifen, „brüllt“ er. Die Bilder gewinnen — als verwirklichte Gestaltungsfreude — ein eigenes, von der Haupthandlung fast unabhängiges und doch deren Welt zugeordnetes Leben. Sie packen Herz und Verstand. Hochzeit, Tanz, Streit, Gericht, Viehraub, Kriegslist, Kampf, Saat, Ernte, Hirte, Herde, Raubtier begegnen uns in einem kurzen Drama unter dem Bogen von Erde, Meer, Mond, Sonne und Sternen. — In der Szene, in der uns der Nestorbecher beschrieben wird (XI 618—643), reibt die lockige Hekamede mit eherner Rassel den Ziegenkäse und streut ihn mit weißem Mehl zusammen auf den Wein. Der alte Nestor hebt den schweren Becher, um mit dem Weinmus den Durst zu löschen, nachdem er vorher im Winde den Schweiß gekühlt hat. Bei Homer wird alles Bewegung, die Zubereitung der erholsamen Mahlzeit und die Schilderung des kunstvollen Gegenstandes. Sein dichterisches Verweilen ist kein ruhendes Sein, nicht ein in sich verflochtenes Teppichmuster wie bei Pindar es löst sich vielmehr zur Tätigkeit. Die Zeit ist noch nicht zum allge-

meinen Begriffe gefaßt, sie „erscheint“ dem Dichter nicht, weder lang noch knapp, aber sie „ist da“, weil etwas geschieht, weil es ein nicht umkehrbares Nacheinander gibt, eine Bewegung zu einem Ziel: das ist im einen Falle die Fertigung des Schildes, im andern die wohlige Befriedigung der Sinne durch den Trunk aus dem Goldbecher. Die Tätigkeit ist nicht unendlich, sie kann sich vollenden.

Es geht bei Homer, von unserer Fragestellung aus gesehen, um noch mehr. Das scheinbar Unbewegte, ein Gegenstand, wird Bewegung, aber diese Bewegung ist zugleich Ausdruck der Ruhe, ja des Retardierens, des Zurückhaltens. Der Schild des Achill wird inmitten einer äußerst gespannten Situation der Haupthandlung ohne Übereilung gefertigt, mit künstlerisch-handwerklicher Liebe zu jeder Einzelheit. Der Dichter und sein greiser Held Nestor lassen sich am Tische Zeit, obgleich etwas vor sich geht, die Handlung bleibt scheinbar stehen, jedoch ohne das Gefühl von Stillstand. Das Weilen wird nicht zur Langeweile, auch nicht zur bloßen Kurzweil. Die in sich geschlossene Bewegung hat keine Länge, aber sie ist langsam in jenem Sinne, der Ablösung von aller Hast bedeutet. Die beiden Sätze eines Gegensatzes, Ruhe und Bewegung, sind im dichterischen Ausdruck in sich vereint. Es hat der allgemeinen geistigen Entwicklung von Jahrhunderten, der speziellen philosophischen Entwicklung über Herakleitos und die Eleaten bedurft, bis Aristoteles diese dialektische Einheit philosophisch zu fassen suchte.

Der Begriff der „epischen Breite“ trifft auf solche homerischen Schilderungen zu; wir haben es mit einer besonderen Kunstform zu tun, nicht mit Lyrik, Hymnos oder Tragödie. Dennoch tritt man mit blossen Begriff der epischen Breite die Problematik zu platt. Das, was mit dieser Bezeichnung nur extensiv gesehen wird, verrät in Wahrheit die Intensität des dichterischen Interesses.

Allerdings fesselt nicht der Gegenstand als solcher die Aufmerksamkeit, von moderner „Sachlichkeit“ ist noch nicht die Rede. Die Einzelheiten einer Schmiedearbeit in ihrem Wert für den Kämpfenden, die erzgetriebenen Bilder als Ausdruck menschlichen Tuns, kurz der Charakter der Sache im Dienste des Menschen war in einem frühen Zeitalter jenes Neuland für das Auge und die formende Hand, das den Dichter und seine Hörer in besonderem Maße anzog. Dichter und Hörer teilten die Entdeckerfreude des Menschen, der sich mit wachen Augen der tausendfältigen naturgegebenen und von ihm selbst geschaffenen Formen bemächtigte. Ein unübertrefflicher Schild, ein goldener Becher wie der des Nestor waren sichtbare, für die Zeit ihrer Entstehung und auch die ihrer poetischen Darstellung allgemein bewunderte Formen menschlicher Gebrauchswerte. Ausdruck des Willens zu Kampf und Genuß, meisterlich gearbeitet, zweckvoll und schön. Sie waren keine Dutzendware, sie waren überhaupt noch keine Ware, sie waren einmalig. Ihr Ruhm blieb in Verbindung mit persönlicher, in einem mythischen Zeitalter „göttlicher“ Schaffenskraft, und sie wurden individualisierter Besitz eines besonderen Helden. Von dieser unmittelbaren Beziehung des Objekts zu einer Person, für die es geschaffen und von der es ge-

braucht wird, war einige Jahrhunderte später schon viel verloren gegangen. Die Erzschnieden und ihre Produkte hatten sich von den Zeiten Homers — gleich wie wir sie ansetzen mögen — bis in die Alterszeit Pindars vervielfacht, das Herstellungsverfahren durch verbesserte Instrumente vereinfacht, der Bezug von Rohstoffen und der Absatz waren durch den regeren Handel im In- und Ausland erweitert und alle diese Vorgänge hatten sich mit der Erleichterung auch beschleunigt. Die Erzeugnisse der bedeutenden Werkstätten wurden, wenn nicht Dutzendware, so doch immerhin „Ware“, schon vom Hersteller nicht nur als Qualität, sondern auch als Quantität bewertet, vergleichbar, aufzureihen, herzuzählen und daher auch herzuerzählen. Im Sinne solcher gewandelten Beziehungen des Menschen zur Sache erinnern wir uns des Unterschiedes zwischen den vielen Erzarbeiten, die zu beschreiben Pindaros die Muße fehlte, und jener kleinen Zahl besonderer Preise, die in der Ilias vom Dichter Stück für Stück in ihrer Eigenschaft charakterisiert werden, während die Spannung des Hörers oder Lesers auf den Ausgang der Wettspiele am Grabhügel des Patroklos wächst (XXIII 262—269). Das vielschichtige Problem von Gebrauchswert und Ware in der Antike hat bereits Aristoteles Politik beschäftigt (I 1256 a 1—1256 a 17), und wir finden hier in einem Spezialfall dichterischen Schaffens von einer anderen Seite her solche Zusammenhänge auf. Der Dichter scheint für die Schilderung der einzelnen Erzeugnisse des Kunsthandwerks um so weniger Zeit zu haben, je weniger Zeit der Handwerker für die Herstellung des einzelnen Stückes brauchte. Die Menge der Erzeugnisse war gewachsen, die Versorgung der Menschen mit Handwerksprodukten war leichter, das einzelne Stück billiger geworden, und die Freude des Dichters an dem Einzelnen hatte sich zugleich mit seinem Wert gemindert. Wie sich das Interesse des Handwerkers von seinem Erzeugnis als konkretem Gegenstand abzuwenden und auf das Abstraktum „Tauschwert“ zurichten begann, so hat auch für die Welt des Dichters das Nicht-Sichtbare an Anziehungskraft gewonnen, der Magnet der unmittelbaren Anschauungswelt wurde schwächer.

Das gilt nicht nur für die Beschreibung der Siegespreise, es gilt im Vergleich der pindarischen Siegeslieder gegenüber den homerischen Epen auch für die Beschreibung der Wettkämpfe. Schon immer fiel auf, daß Pindar, Dichter reicher Olympioniken aus Adelsgeschlecht, die Kampfvorgänge selbst keiner dichterischen Darstellung für würdig befindet, sie interessieren ihn nicht. Er nennt die Sportarten, die Zahl der Siege, ihren Ort. Wir finden keine packende Schilderung der Mühen des Trainings, der Ratschläge erfahrener Kämpfer, des Kampfverlaufes. Die Gegner im sportlichen Kampf werden nicht erwähnt, geschweige denn, daß ein lebendiges Bild von ihnen vermittelt würde. Die Männer, die Pindar preist, eilen von Sieg zu Sieg, der einzelne und das Einzelne scheint ihnen selbst unwichtig geworden zu sein, sonst wäre Pindar als preisender Dichter mit seiner stets wiederholten Manier nicht so gesucht und anerkannt worden. In der Ilias dagegen (XXIII 257ff.) wird der Kampf um die von Achill bei der Leichenfeier des Patroklos gestifteten

Preise ernst genommen. Wir lassen hier die Frage, ob es sich um eine ursprüngliche oder später eingefügte Partie des Epos handle, beiseite, da sie im gegebenen Zusammenhange unwichtig ist. Der Abschnitt entstammt einer Entwicklungsphase, in der der Teilnehmer den Kampf noch mit erregter Anteilnahme erlebt, der Dichter, der Hörer jeden Kämpfenden in seiner Eigenart erfaßt, in der noch alle mit offener Chance kämpfen, der Ausgang ungewiß ist, Kraft und zugleich kluge Überlegungen eine Rolle spielen, und der Sieg für alle, Teilnehmer und Zuschauer, eine große gesellschaftliche Bedeutung hat. Leidenschaften und menschliche Konflikte spielen in die Kämpfe hinein und müssen überwunden werden. Selbstüberwindung und Erziehung gehören mit zum Ergebnis des sportlichen Kampfes. Diese pädagogische Bedeutung des friedlichen Kräftemessens und die anschaulich-bunten spannenden Vorgänge selbst finden wir bei Pindar, dem Spezialdichter der Sportsieger, in keiner Weise mehr.

Zunächst erscheint durch unsere Analyse gesichert, daß es nicht genügt, nach einer Veränderung der Quantität der freien Zeit der Dichter zu fragen, um einen veränderten Zug im Charakter ihres Schaffens zu klären. Pindaros verfügte über nicht weniger freie Zeit für die Werke der Poesie als der Dichter der Ilias und der Odyssee. Vermutungen können eher in der umgekehrten Richtung gehen, wenn wir annehmen, daß „Homer“ nicht nur dichterische Werke schuf, sondern auch vortrug. Nicht mehr oder weniger Zeit als abstrakte Quantität leerer Stunden erklärt die bemerkte Veränderung in der Haltung des Dichters und im Charakter der Dichtung. Wir stoßen vielmehr auf eine andere Art, wie der Mensch die von ihm selbst geschaffene Wirklichkeit erlebt, und die veränderte Art des Nacherlebens und Formens in der Dichtung weist uns auf eine veränderte Art der wirklichen menschlichen Tätigkeit hin. Das ist eine erste wichtige Erkenntnis, die wir gewinnen: Muße ist nicht nur Quantität, sondern vor allem Qualität und die Qualität ist nicht ohne den Zusammenhang von Muße und Arbeit zu begreifen. Die Dichter füllen ihre Zeit mit einem anderen Interessenspiel, in dessen verändertem Inhalt sich ein allgemeiner qualitativer historischer Unterschied in der Handfertigkeit, Arbeitsteilung, Tauscherfahrung, in der gesamten Arbeits- und Lebensweise, in der Empfindungswelt und im Denken der Menschen vollzogen hat. Damit ist aber auch ein anderes Verhältnis zur „Zeit“ entstanden. In den aufgeführten Schilderungen aus der Ilias tritt uns noch die angedeutete Identität von Sein und Tätigkeit entgegen. Der Widerspruch dieser beiden Pole ist ebenso existent wie die Zeit, in der er sich verwirklicht, aber beide sind noch nicht erkannt. Es gibt keine Angst um die Zeit, sie wird noch nicht verloren. Der Dichter schuf in einer Atmosphäre naiver Unwissenheit gegenüber aller Angst um die Zeit, sein Werk ist erfüllt von einer sich selbst genießenden, ihrer selbst aber noch nicht bewußten bewegten Ruhe. Gegenstände und Vorgänge, die für Pindar schon in Vielzahl, abstrakt vergleichbar und begreifbar erschienen, waren in den homerischen Epen noch einmalig, konkret erschaut, in

ihrer Besonderheit wichtig und nur durch das Besondere hindurch auch allgemein bedeutend.

### GLEICHNISSE

Von dieser bei der Untersuchung der „Beschreibungen“ gewonnenen Einsicht ausgehend, stellen wir jetzt die Frage, ob sich eine solche Auffassung auch bei einer weiteren Analyse der für die sogenannte epische Breite besonders charakteristischen Punkte bestätigt. Die Anwendung von Gleichnissen in der dichterischen Sprache der Epen kann den Eindruck erwecken, als ob Dichter und Hörer für breite Ausmalung viel leere Zeit und darum viel Geduld gehabt hätten. Dieser Vorstellung können wir aber nicht mehr beipflichten.

Der für unsere Analyse wichtige innere Gegensatz der Gleichnisse liegt in dem Widerspiel von abstrakt und konkret. Das dichterische Gleichnis erwächst aus der Metapher, sein Sinn erhellt, sobald wir das *tertium comparationis* begreifen. Das *tertium* ist etwas den beiden konkreten Erscheinungen Gemeinsames, etwas dem Wesen beider Erscheinungen Angehöriges, d. h. etwas Wesentliches, das nur erkannt werden kann, wenn wir von konkreten einmaligen Eigenschaften der einen und der anderen Erscheinung abstrahieren. Auf diese Weise wird das Gleichnis zu einem der Wege vom mythischen zum logischen Denken, wie Bruno Snell analysiert (a. a. O. S. 258ff.). Auf den Vergleichspunkt, das *tertium*, das Abstraktum, kommt es letztlich an, darin ist die zentrale Absicht und Wirkung des Gleichnisses beschlossen, darauf beruht die „assoziative Wirkung“ (Strasburger, *Der soziologische Aspekt der homerischen Epen*, in „Gymnasium“, Zeitschrift für Kultur der Antike und humanistische Bildung, 60 Jg., Heidelberg 1953, S. 113). In einem frühen Zeitalter wird der wesensgleiche Zug nur als Identität begriffen, der mutige Mensch „ist“ ein Löwe. In den homerischen Epen hat sich das Denken bereits bis zum gedanklichen Vergleich entwickelt. Insofern haben wir hier gegenüber den „Beschreibungen“ ein neues, andersartiges Moment.

Aber das *tertium*, das Wesentliche, erscheint nicht punktuell, nicht abstrakt schlechthin, nicht allein ab- oder ausgezogen, sondern in einem bunten Kleid von Vorgängen. Darin liegen Widerspruch und Reiz. Die Umkleidung des Einfachen, Allgemeinen, Wesentlichen nimmt viele Worte, zuweilen sogar viele Verse in Anspruch, sie wird selbst zu einem kleinen in sich geschlossenen Kunstwerk, wie auch Schade-waldt bemerkt. So wie die in Erz getriebenen Bilder auf dem Schilde des Achill Leben veranschaulichen, ja eigenständiges Leben innerhalb der größeren Handlung gewinnen, geschieht es mit den Gleichniszenen. Liegt dies daran, oder ist diese Weise des Erzählens dadurch besonders begünstigt, daß der Dichter Zeit hatte zu fabulieren und die Hörer die Geduld besaßen, ihm dabei zu folgen? Bruno Snell glaubt eine tiefere Notwendigkeit zu sehen, die er im Anschluß an ein bestimmtes Gleichnis erläutert:

„Homer greift an dieser Stelle zum Gleichnis — wir brauchen es nur zu streichen, um das zu sehen —, um die Bedeutung des Vorgangs zur Geltung zu bringen; an einem wichtigen Punkte würde sonst sein Bericht dürr und mager. Wir sind geneigt, in einem solchen Gleichnis vor allem ein dichterisches Mittel zu sehen, um das Pathos zu steigern... Bei Homer dagegen haben die Gleichnisse... eine notwendigere Funktion, denn er besaß gar kein anderes Mittel, um das Sachlich-Wesentliche oder gar die Intensität dieses Geschehens zum Ausdruck zu bringen. Außerhalb des Gleichnisses steht nur: Hektor suchte mit seinen Worten Kraft und Mut (wenn wir einmal diese blassen Übersetzungen verwenden) eines jeden einzelnen anzutreiben“ (a. a. O. S. 268).

Diese Dürre wird nach B. Snells Eindruck überwunden zu fruchtbarer Anschauung in dem Gleichnis:

ὥς δ' ὅτε πού τις θηρητὴρ κύνας ἀργιόδοντας  
σεύη ἐπ' ἀγροτέρῳ συὶ καπρίῳ ἢ λέοντι,  
ὥς ἐπ' Ἀχαιοῖσιν σεῦε Τρῶας μεγαθύμους  
Ἐκτωρ Πριαμίδης, βροτολοιγῶ ἴσος Ἄρηι.

(Snell, a. a. O. S. 268 zitiert XI 292—295).

Daß der Dichter der Ilias „kein anderes Mittel“ besessen habe, um die Intensität des Geschehens zum Ausdruck zu bringen, scheint uns jedoch nicht dadurch erweisbar, daß man das Gleichnis streicht und den übriggebliebenen Satz natürlich als dürr empfindet. Wir würden umgekehrt sagen: da der Dichter die Intensität des Geschehens durch das Gleichnis in anschaulicher Form zum Ausdruck brachte, konnte er den Handlungsvorgang selbst „mager“ beschreiben. Es hat ihm aber durchaus die Möglichkeit offen gestanden, das Gleichnis wegzulassen, und den Vorgang selbst mit mehr konkreten Einzelheiten zu schildern, wie sie dem Dichter der Ilias gerade in bezug auf Kampfvorgänge bekannt, ja geläufig gewesen sind. Wir erkennen diese Möglichkeiten des Dichters schon, wenn wir an der zitierten Stelle mehr als den einen von Bruno Snell besprochenen Satz herausheben. Wir geben die Stelle ausführlicher aber ohne Gleichnisse wieder:

Ἐκτωρ δ' ὥς ἐνόησ' Ἀγαμέμνονα νόσφι κιόντα,  
Τρῶσί τε καὶ Λυκίοισιν ἐκέκλετο μακρὸν ἄσασ·  
„Τρῶες καὶ Λύκιοι καὶ Δάρδανοι ἀγχιμαχηταί,  
ἄνδρες ἔστε, φίλοι, μνήσασθε δὲ θούριδος ἀλκῆς.  
οἴχετ' ἄνῃρ ὄριστος, ἐμοὶ δὲ μέγ' εὖχος ἔδωκεν  
Ζεὺς Κρονίδης· ἄλλ' ἰθὺς ἐλαύνετε μῶνυχας ἱπποῦς  
ἰφθίμων Δαναῶν, ἵν' ὑπέρτερον εὖχος ἄρῃσθε.“  
Ὡς εἰπὼν ὤτρυνε μένος καὶ θυμὸν ἐκάστου·

αὐτὸς δ' ἐν πρώτοισι μέγα φρονέων ἐβεβήκει,  
ἐνθα τίνα πρῶτον, τίνα δ' ὕστατον ἐξενάριξεν  
Ἐκτωρ Πριαμίδης, ὅτε οἱ Ζεὺς κύδος ἔδωκεν;

(XI 284—291, 296, 299—300).

Selbst ganz ohne Gleichnisse wirkt die oben wiedergegebene Erzählung nicht „dürr“, sondern lebendig. Es hätte den Dichter nichts hindern können, sie noch mit einigen Worten mehr unmittelbar auszu-

malen. Er griff aber zu Gleichnissen, um den Eindruck noch zu verstärken. In voller Freiheit wandte er einen ganzen Strauß von Kunstmitteln an, so die direkte Rede des Helden, die Charakteristik seiner Haltung im Kampf durch das Attribut, die unmittelbare Anrede des Dichters an den Hörer und endlich die Gleichnisse. Auf diese Weise gewinnt er den Anlauf, um zu einem Höhepunkt der Handlung, dem Sturm der Troer auf das Schiffslager, hinzuführen, den Hörer dahin mitzureißen. Das Gleichnis dient als dichterisches Mittel, aber nicht als das einzige. Der Dichter ist nicht an diese eine Möglichkeit gebunden. Aber er liebt es ohne Zweifel, Gleichnisse anzuwenden, und er versteht es, damit zu wirken.

Daß der Ausdruck in Gleichnissen dem Dichter naheliegt und er daher leicht dazu greift, erklärt sich schon aus der Wurzel der Gleichnisse, der Metapher, dem Bild-Ausdruck in der Sprache. Dieser Bildausdruck ist dem Sprechenden in einer Welt, in der die Menschen in ihrem Anschauen und Denken das Konkrete kräftig und unmittelbar auffassen, noch keine abstrahierende Bezeichnung geworden. Der Sprechende sieht bei dem Wort noch den wirklichen Vorgang, den das Bild-Wort ursprünglich meint. Dieses Sehen übersetzt der Dichter in die Sprache, er holt das in dem Worte liegende Gleichnis heraus und stellt es uns als Geschehen vor Augen. Wir sind davon ausgegangen, daß in den homerischen Gleichnissen nicht nur der Zug erscheint, in dem sich ein *tertium comparationis* verwirklicht, sondern eine Fülle von Beziehungen und konkreten Eigenschaften. Schadewaldt schreibt hierzu:

„Das sind nicht lediglich dichterische „Ausmalungen“, so als ob Dichter nun einmal gern bei dem herangezogenen Stück Natur verweilen. Wer genauer hinblickt, unterscheidet in fast allen homerischen Gleichnissen mit hinlänglicher Deutlichkeit zwei Elemente: ein substantielles, den 'Gleichnisträger' . . . , sodann ein modifizierendes: die an den Gleichnisträger anschließende Kette von Attributen (Präpositionen und Relativsätzen), die sich zumeist zu einer kleinen Handlung auswachsen“ (a. a. O. S. 203).

„. . . . Was sich im Gleichnisvorgang so entfaltet, ist nicht ein *tertium comparationis* (mit „dichterischem“ Überschuß), das man mit Recht aus der Deutung der homerischen Gleichnisse verwiesen hat, doch auch nicht nur schwebende „dichterische Stimmung“ . . . . Der im Gleichnisvorgang herrschende Fortschritt vom Allgemein-Typischen Zum Besonderen, vom allgemein umrissenen Vorstellungsumfang zum anschaulich erfüllten Charakteristisch-Individuellen beweist ein scharfes Dringen auf das Wesen in seiner Eigenart, ein präzises Bestimmen und Einengen, ein Artikulieren und Definieren“ (a. a. O. S. 204).

Obgleich Schadewaldt das im Gleichnis enthaltene „Vergleichbare“, das „*tertium*“ u. E. zu unrecht aus der Deutung verweisen will, erkennt er den logischen Gehalt der Gleichnissprache. Der Dichter der homerischen Epen schaut nicht nur, er denkt, und er fordert, oder sagen wir, er fördert die Entwicklung des Denkens bei seinen Hörern und Lesern. Aber die konkreten Vorgänge, die „sichtbaren“ Gestalten von Menschen, Tieren, Pflanzen, die „hörbaren“ Vorgänge, sie sind darum nicht nur



Zutat in den Gleichnissen wie ein Knopf, den der Schneider an den Rock näht; sie könnten nicht abgeschnitten werden, ohne das homerische Gleichnis in seinem Wesen überhaupt zu vernichten.

Was Homer sieht und hört, wird ihm miterlebte Dramatik, alles ist Bewegung, Tätigkeit, Kampf:

„Wenn der Sturm stürmt, das Meer anbrandet, der Felsen steht, die Eiche stürzt, der Wolf giert und raubt, wenn sich die Schlange zum Ansprung aufbäumt, ein Wurm im Sand krümmt, wenn ein Schneefeld leuchtet und auf dem Meer die Dünung unentschieden hin- und hergeht: so sind es Andrang, Wucht, Widerstand, Falien, Gier, innerste Gespanntheit, elendiges Vernichtetsein, Intensität des Lichts und Unentschiedenheit der Seele, worauf der Dichter sieht. . . Kräfte, Impulse, Schnelligkeiten, Bewegungsweisen, Intensitäten, Funktionen, Verhältnisse und Bezüge aller Art . . .“ (Schadewaldt, a. a. O. S. 202).

Das Leben in den Gleichnissen ist nicht ruhig, beschaulich, langsam. Wenn wir beim Anheben des Nestorbechers, der mit wohlbereitetem Weinmus gefüllt ist, wenn wir in den Bildern von Erde und Sternen, von Hochzeit und Tanz auf dem Schild des Achill noch Gelöstheit, Entspannung in der sicheren und leichten Bewegung finden können, so reißen uns die Gleichnisse viel mehr in harte Arbeit, Kampf, Gefahr und Not. Selbst der Hengst, der an den Bach und auf die Flur eilt, mußte sich seine Freiheit erst ertrotzen, indem er sich losriß (VI 506—511). Die Gleichnisse geben dem Hörer und Leser keine Ruhe, sie steigern die Spannung, sie erfüllen ein so merkwürdiges Abstraktum wie „die Zeit“ mit bewegtem Geschehen. Allerdings halten sie den Bericht von der Haupthandlung auf, aber nur um das Wesen der Handlung intensiver zu fassen und sie dadurch noch erregender zu machen, und nicht etwa um sie zu strecken. Das Gleichnis ist ein Kunstmittel spezifischer Art, das aus der Bild-Sprache und, wie wir annehmen dürfen, aus einem allgemeinen Sprechen, d. h. Sich-verständlich-machen in Gleichnissen hervorgeht, in seiner Entwicklung auch hieran gebunden ist, obgleich es noch Jahrtausende später zu wirken vermag. Sein Sinn in den homerischen Epen ist nicht Verweilen, sondern Steigern, es erhöht den Effekt. Der Ausdruck „Breite“ trifft sein Wesen nur dann, wenn wir ihn in Gedanken nicht mit Auswalzen, mit Flacherwerden verbinden, sondern mit der Vorstellung von der Breite des Stromes, der zugleich tief ist.

Kehren wir von diesem Ausblick noch einmal zu der Auffassung von Bruno Snell zurück, daß Homer nicht umhin konnte, sich der Gleichnisse zu bedienen. Wir haben demgegenüber die Freiheit des Dichters in der Wahl der Mittel betont, wenn diese Freiheit, wie die eines jeden Dichters, auch an den Boden der historisch gegebenen Ausdrucksmöglichkeiten gebunden blieb. Aber hat Homer mit seinen Gleichnissen nur das der Handlung innewohnende Pathos erhöht? Und ist es nur ein glücklicher Zufall, daß wir durch diese Gleichnisse eine Fülle von Vorgängen, Verhältnissen aus dem Leben der Menschen und der Tiere erfahren,<sup>1</sup> für deren dichterische Wiedergabe im Rahmen des kriegerischen Dramas um

Ilion sonst kein Raum blieb? Das Gleichnis wirkt durch das Andersartige, in dem ein Gleiches zur Wirkung kommt; dadurch ergänzt es aber auch notwendig. Wir finden in der Ilias nicht nur, aber doch auch viele Gleichnisse aus dem friedlichen Leben, aus der Arbeit des Volkes und auch aus der Arbeit der Fürsten; die Odyssee bringt uns umgekehrt einige Gleichnisse aus dem Krieg und sie enthalten Szenen, wie wir sie in der Ilias noch nicht gesehen haben, sei es das Winterbild, die frierenden Männer im Hinterhalt (14/469—502) oder die rohe Gefangennahme einer Frau, deren Mann gefallen ist. Es scheint, daß der Dichter der Ilias, ob nun bewußt oder unbewußt, aus dichterischem Instinkt, die Gleichnisse dahin wirken läßt, daas sie uns Eindrücke aus jenem Lebenskreise vermitteln, der den Kämpfenden fern liegt, zu dem sie aber nach der Beendigung des Krieges zurückkehren werden, vielleicht — je nach dem Ausgang des Kampfes — in sehr veränderten Verhältnissen. Die Ergänzung des Menschen- und Gesellschaftsbildes halten wir nicht für zufällig, sondern sehen sie als innere dichterische Notwendigkeit. In solchem Zusammenhang sind die Gleichnisse aber kein langer, sondern ein kurz gefaßter Ausdruck. Sie geben uns nicht nur Aufschluß über das Leben, aus dem die Kämpfenden kommen und das sie geformt hat, sondern sie geben uns auch Einblick in die Tiefe der Auffassungen des Dichters selbst. Obgleich die homerische Gleichnissprache, die Sprache des Bildes, das selbst zum packenden Vorgang wird, langsamer ist als die Sprache mit Hilfe abstrakter Begriffe, ist sie doch eine kühne Raffung von Wesen und Erscheinungen, scharf umreißend und einprägsam. Eben darum, weil der Sprechende hier mehr als ein Wort braucht, um sich verständlich zu machen, und weil ihm die Worte nicht schnell vom Munde gehen, sucht er die unnütze Aussage zu vermeiden. Die homerischen Gleichnisse haben eine Form, die ganz sie selbst ist, die nichts Überflüssiges an sich trägt und an der nichts zu fehlen scheint. Wie der Mensch sich über ein wohlgelungenes Stück seiner Handwerkskunst freut und gar eine göttliche Kraft darin bewundert, so freut er sich an seiner eigenen Ausdruckskraft. Ihre Qualität, ihre Wirklichkeit überhaupt ist ihm wichtiger als die Zeit, die er darauf verwendet. Er fragt, was i s t und nicht, ob dieses konkrete S e i n ihn Zeit „gekostet hat“. Auch in seinem Gleichnisausdruck bleibt der Dichter der homerischen Epen unabhängig von Hast und von der Furcht, die in der Hast liegt. Er verweilt, ohne etwas zu versäumen, und noch nach nahezu dreitausend Jahren fühlen wir uns bereit, mit ihm zu verweilen und unsere Jagd nach der Zeit zu unterbrechen. „Bei Homer unterbleibt nichts aus Mangel an Zeit“ (Fränkel, Wege und Formen frühgriechischen Denkens, München 1955, S. 4).

Max Treu macht uns in Verbindung mit H. Fränkels Studien darauf aufmerksam, daß für die Hellenen einer frühen Periode die Zeit nicht schwinde, nicht gehe, nicht eile, sondern das, was wir heute als „Vergangenheit“, „Gegenwart“, „Zukunft“ bezeichnen, den Menschen noch und nur als Kontinuität des Seienden erschienen sei (Von Homer zur Lyrik, in „Zetemata“, Heft 12 München 1952 S.

123—126). Diese Beobachtung stimmt mit dem oben Dargelegten überein. Was jedoch die alte mythische und spätere philosophische Vorstellung von Kyklos, dem kreisenden Rad, anbelangt (Treu, a. a. O. S. 124), so ist dieser Kyklos in den von uns herangezogenen Beispielen aus den homerischen Epen nicht ein auswegloser Kreislauf, nicht jener grauenvolle Gedanke der Sisyphosarbeit, die immer wieder am gleichen Punkte von vorne beginnen muß. Das Hantieren des göttlichen Schmiedes mit Feuer, Zange und Hammer, die Handfertigkeit der klugen Hekamede, die das Weinmus bereitet, oder in den Gleichnissen das Hetzen der Hunde, das Fällen der Bäume, der Angriff des Löwen, die Abwehr der Männer sind, wie wir schon sagten, auf ein Ziel gerichtet, in dem sie sich vollenden können. Die erreichten Ziele, sei es der fertige Schild, der vom Wein gestärkte Nestor, das erlegte Wild, die gefällte Eiche, der gesättigte Löwe oder die aus der Gefahr befreite Herde sind allerdings kein Endpunkt schlechthin, sondern eine neue Möglichkeit zu neuem Tun, auf einer anderen Ebene. So gleicht das Geschehen bei Homer zwar nicht einer unendlichen Geraden (Treu, a. a. O. S. 124), aber der Kyklos, der sich aus den epischen Schilderungen abziehen läßt, wird zu einer Spiralfigur oder wenn wir — mit Toynbee — ein anderes Bild gebrauchen wollen, zu einem Rad, das sich nicht auf der Stelle dreht wie das Mühlrad, sondern das bei der Drehung um sich selbst weiterrollt (Der Gang der Weltgeschichte, Stuttgart 1954, S. 548, 549). Auch darum, scheint uns, konnte sich aus solcher Tätigkeit in der Welt und solcher Weltsicht, die der Zeit gegenüber noch „von völliger Indifferenz schien, in wenigen Jahrhunderten die Huldigung an Chronos am Eingang des 5. Jahrhunderts entwickeln (Max Treu zit. F. Fränkel, a. a. O. S. 123). „Die Zeit“ erscheint bei Homer nicht als Subjekt sondern nur als etwas „an“ Ereignissen oder „an“ Zuständen (Fränkel, a. a. O. S. 2), aber diese Ereignisse und Zustände selbst befinden sich immer in voller Bewegung und treiben, wenn wir so sagen dürfen, die Zeit weiter. Nirgends erscheint Zeitlosigkeit in der Form des Stillstandes oder des Unveränderlichen. Die Analyse der „Gleichnisse“ bestätigt und vertieft die aus der Untersuchung der „Beschreibungen“ gewonnene Auffassung über die qualitative Bedeutung einer spezifischen Lebens- und Denkweise für den Stil der Dichtung, der auch hier nicht durch ein Mehr oder Weniger an Zeitquantität, sondern durch die Art der Erfüllung der Stunden bestimmt wird.

#### DIREKTE REDE

Weitere Formen innerhalb der Dichtung, für die das Kennwort „epische Breite“ angewandt werden kann, sind die lange direkte Rede und die wörtliche Wiederholung von Aufträgen. Die Stilform der direkten Rede läßt den berichteten Auftritt zur unmittelbar wirkenden Szene werden. Die homerischen Epen sind durch und durch von dramatischem Leben erfüllt. Die direkte Rede wirkt in ihnen daher, von dieser Seite aus gesehen, nicht als ein Fremdkörper, sondern ist

der sich in innerer und äußerer Kampfstellung vollziehenden Handlung gemäß. Ein guter Mime vermag eine Szene mit mehreren Personen auch allein so wiederzugeben, daß die Phantasie des Hörers ihn in mehrfacher Rolle sieht. Die Sprechenden, vor allem der alte Nestor, nehmen sich Zeit für das, was sie sagen wollen, und der Dichter läßt ihnen diese Zeit; das liegt u. E. daran, daß sie von einer Knappheit an Zeit nur eben soviel wissen wie notwendig ist, um das ihnen Bedeutsame in der bestmöglichen Weise anschaulich, ohne leerlaufende Worte, zu formulieren. Auch das aber entspricht im Grunde weniger einer Zeit als einer Qualitätsanforderung an Mensch und Dichtung. Die direkte Rede mag in einer frühen Zeit auch darum beliebt gewesen sein, weil die Kunst der Rede eine hohe menschliche Errungenschaft ist, an deren erster Entfaltung der Mensch, wie an jedem neuen Werk, eine unmittelbare kräftige, nicht so leicht zu ermattende Freude empfunden hat. Sie war eine Form, sich als Mensch überhaupt und innerhalb der menschlichen Gruppe als ein ausgezeichneter Mensch zur Geltung zu bringen, sie drückte Erinnerung, Mahnung, Stärkung des Selbstbewußtseins und des Kampfwillens aus, sie war wichtig, und für alles wichtig Scheinende hatte auch der Dichter Zeit. Er brachte seine Helden so zur Geltung, wie sie selbst sich zur Geltung zu bringen pflegten, nicht nur mit der Waffe, sondern auch mit dem Wort. Das Wutgebrüll des Tieres ist bis heute im Menschengeschlecht noch in Form stereotyper Kampfrufe oder Schreie in Gebrauch. Aber die Rede, ja das erregte Gespräch vor dem Einzelkampf erschien als das Bedeutendere, das Bewußte, durch das der Vorkämpfer hervortrat und durch das sich unter Umständen sogar Feinde als Freunde erkennen konnten (VI 119—231). Man hat die langen Reden der führenden Helden während einer Schlacht als unwahrscheinlich erklärt (Strasburger, a. a. O. S. 105). Die Wechsel- und Schimpfreden als solche ist unter Kampfverhältnissen, wie sie in der Ilias beschrieben werden, aber durchaus erklärlich, mit dem offenen Einzelkampf überhaupt leicht verbunden, eine Form der Einschüchterung des andern und der Ermutigung seiner selbst. Der Kampf um Troja war noch nicht anonym wie eine moderne Materialschlacht, sondern an die Person, ihren Mut, ihre Kraft, ihre Bewaffnung gebunden; von alledem kann gesprochen werden, dazu ist Zeit, da der Beginn des Kampfes von den Sprechenden selbst abhängt, nicht von einem höheren Kommando, auch nicht von einer unsichtbar eingreifenden Artillerie, nicht einmal durchaus von dem Kampfgewoge zwischen den feindlichen kleinen Scharen, aus denen sich die Einzelkämpfer nach eigenem Ermessen zurückziehen oder in das sie sich auch wieder einschalten, wenn es die Lage nötig macht. In einem solchen Kampfablauf hat das Wort noch Platz und seine ihm zukommende Rolle. In der Dichtung ist es immer ein Wort der fürstlichen Führer, nie ein Wort der einfachen Fußkämpfer. Der Dichter und seine von ihm beschriebenen Helden lassen sich auch während des Kampfes in keiner Weise von der „Zeit“ tyrannisieren; sie selbst sind die Handelnden im Kampfablauf.

Als direkte Rede und Gegenrede vermittelt uns der Dichter nicht nur das Kampfgespräch, die Auftragserteilung, sondern auch die Beratung, diese menschliche Form gleichberechtigter Verständigung, die in der Phantasie auch auf die Götterwelt übertragen wurde.

Die vielfache Verwendung der direkten Rede als Formfrage ist zu scheiden von der Frage des Stoffes, der auch in einer anderen Form hätte gebracht werden können. Wir erfahren aus den Streitreden, Erzählungen, mahnenden Aufrufen zahlreiche Tatsachen über die Herkunft und das Leben der handelnden Personen, über ihre Heimat, ihre Kindheit, über Erlebnisse ihrer Ahnen, über Göttersagen und menschliche Wirrnisse. Diese Reden und Gespräche, mit denen der Dichter oft einen entscheidenden Moment unter die Zeitlupe nimmt, erweitern unsere Einsicht in das Lebensmilieu, auch sofern es über den Kreis der Handlung hinausreicht. Wir erhalten dadurch ebensoviel Aufschluß wie durch die Gleichnisse, nicht nur über Heldenleben, sondern auch über Knechtsdasein. Die Konzeption der Ilias, die die epische Handlung in dramatischer Weise auf einen in sich geschlossenen Schauplatz und einen begrenzten Zeitraum konzentriert, bedingt besondere künstlerische Mittel, um die Menschen, die hier auftreten, ihre Schicksale und Beziehungen in umfassenderer Weise zu charakterisieren. Diese Aufgabe obliegt dem Dichter auch in jedem Drama. Daß sie in den homerischen Epen in „epischer Breite“ gelöst wurde, hat seinen Grund formell in der frühen Stilform — der beliebten Wiedergabe der direkten Rede und der Gleichnissprache —, inhaltlich in dem Interesse des Dichters und Hörers an den gesamten Lebensverhältnissen der Handlungsträger, deren Charakter vom Dichter wie mit einem fein und überlegt geschnittenen Stempel geprägt wird.

#### WIEDERHOLUNGEN

Was die scheinbar zeitraubenden wörtlichen Wiederholungen anbetrifft, so handelt es sich — von stereotypen Bezeichnungen und formelhaften Wendungen abgesehen — um eine Ausdrucksweise, die sich nicht der abstrahierenden Zusammenfassung bedient. Sie wirkt auf uns zunächst weniger als künstlerisches Moment, das sich aus der konkreten Sprache herauskristallisiert, sondern eher unbehilflich. Der Dichter widmet solcher Wiederholung verhältnismäßig große Abschnitte. Wir erinnern uns zum Beispiel der wörtlichen Wiederholung der Traum-erzählung, die erst der Dichter direkt dem Hörer (II 23—34) und dann Agamemnon der Heeresversammlung (II 56—71) vorträgt, der Wiederholung der Botschaft an den Arzt Machaon (IV 193—197 und 204—207), der zweifachen Aufzählung der angebotenen Versöhnungsgeschenke des Agamemnon an Achill (IX 122—156 und 264—298), der wörtlichen Weitergabe der Botschaft des Zeus an Agamemnon durch Iris (XI 186—194 und 200—209), der wörtlichen Wiederholung des Auftrags im Bericht über die Ausführung eben dieses Auftrags, den Zeus an Apoll gegeben hat (XVI 665—673

und 676—681). Doch dürfen wir uns auch in diesem Falle nicht bei der Auffassung beruhigen, daß der Dichter nicht anders hätte verfahren können. Er vermochte zu kürzen und neue Beziehungen in eine Wiederholung aufzunehmen, wie an einer für die Dichtung wichtigen Stelle der Bericht über das unheil kündende Schlangen-Omen zeigt:

ὄρνις γάρ σφιν ἐπῆλθε περησέμεναι μεμαῶσιν,  
αἰετὸς ὑψιπέτης ἐπ' ἀριστερὰ λαὸν ἐέργων,  
φοινήμεντα δράκοντα φέρων ὀνύχεσσι πέλωρον  
ζών, ἔτ' ἀσπαίροντα· καὶ οὐπω λήθετο χάρμης·  
κόψε γὰρ αὐτὸν ἔχοντα κατὰ στήθος παρὰ δευρὴν  
ἰδνοθεὶς ὅπισω· ὁ δ' ἀπὸ θέν ἦκε χαμᾶζε  
ἀλγῆσας ὀδύνῃσι, μέσφ δ' ἐνὶ κάββαλ' ὁμίλῳ,  
αὐτὸς δὲ κλάγξας πέτετο πνοιῆς ἀνέμοιο.

(XII 200—207).

Dann die Worte des Poulydamas an Hektor:

ὦδε γὰρ ἐκτελέεσθαι ὀίομαι, εἰ ἐτεόν γε  
Τρῶσιν ὅδ' ὄρνις ἦλθε περησέμεναι μεμαῶσιν  
[αἰετὸς ὑψιπέτης ἐπ' ἀριστερὰ λαὸν ἐέργων,]  
φοινήμεντα δράκοντα φέρων ὀνύχεσσι πέλωρον  
ζών· ἄφαρ δ' ἀφέγηκε, πάρος φίλα οἰκί' ἰκέσθαι,  
οὐδ' ἐτέλεσσε φέρων δόμεναι τεκέεσσιν ἐοῖσιν.

(XII 217—222).

Wenn wir fragen, warum der Dichter hier den Bericht des Poulydamas über den Vorgang gegenüber der ersten direkten Erzählung zugleich kürzt und erweitert, so können wir jedenfalls keine Zeitgründe aufführen — denn die oben aufgeführten Wiederholungen sind zum Teil viel länger —, auch keine Gründe der Wichtigkeit bzw. Unwichtigkeit, den das Schlangen-Zeichen hat seinen Platz in einem dem Dichter und Hörer sehr wesentlichen Abschnitt der tragischen Handlung, im Laufe des Sturmes auf das Schiffslager, inmitten einer spannungsreichen Auseinandersetzung zwischen Hektor und Poulydamas, in der Hektor zu dem kühnen Worte gelangt, daß nur ein Wahrzeichen gelte: das Vatererbe, die Heimat zu verteidigen (XII 243), und damit — im Vertrauen auf Zeus — sein Verhängnis auf sich nimmt.

Wenn wir den Bericht des Poulydamas auf uns wirken lassen, so erkennen wir, wie die ursprüngliche Erzählung auf eine uns aus den Gleichnissen vertraute Weise ergänzt wird, und zwar an einer charakteristischen Stelle. Poulydamas spricht so, als ob er den Vorgang nicht nur im Hinblick auf den für die Handlung entscheidenden Punkt, die Vorbedeutung des Unheils, berühre, sondern er identifiziert sich mit dem Adler und spinnt an den Beziehungen von dessen Kampf mit der Schlange weiter; der Raubvogel wollte seine Jungen füttern. Dieses Sich-Identifizieren mit dem Tier, mit seinen Lebensverhältnissen und Lebensbedürfnissen finden wir auch in den homerischen Gleichnissen, und daraus ergibt sich auch dort das von dem abstrakten Bezug auf die Handlung unabhängige reiche Leben.

Die anderen von uns angeführten Stellen aus der Ilias haben keine Verbindung zu einem solchen Gleichnischarakter und der Dichter hat der freien Phantasie keinen Raum gegeben, sondern die Vorgänge, Aufträge, Berichte, die innerhalb des Kreises von Göttern und Menschen spielen, wortwörtlich wiederholt. Auch in der Odyssee finden sich derartige Wiederholungen, in denen der Dichter keinerlei neue Züge einfügt, wohl aber kürzt. So beantwortet Agamemnon im Totenreiche die Frage des Odysseus: „... oder ermordeten dich auf dem Lande feindliche Männer, als du die schönen Herden der Rinder und Schafe hinwegtriebst oder indem sie die Stadt und ihre Weiber verfochten?“ (11/401—403) in abgekürzter Form: „... noch ermordeten mich auf dem Lande feindliche Männer...“ (11/408). Die Weissagung der Kirke (12/37—141) und ihren Ratschlag berichtet Odysseus seinen Gefährten zwar, aber nur im Ausschnitt und in selbständiger, veränderter Formulierung (12/154—164).

Umfangreiche wörtliche Wiederholungen können heute ermüdend auf uns wirken, besonders, da wir lesen und der mimische Eindruck daher fehlt. Wir haben aber nirgends das Gefühl, daß die Wiederholung dem Dichter selbst eine Last sei. Da Homer auch anders verfahren konnte, muß er bewußt Gebrauch von der Wiederholung gemacht haben.

Diejenigen Kunstmittel, die unter dem Charakteristikum „epische Breite“ am ehesten den Gedanken an einen Überfluß von Zeit und eine überschießende Fabulierlust nahelegen, entpuppten sich bei der Analyse als die von keinerlei Rücksichten behinderte Herauskehrung der dem Dichter wesentlichen Züge in Geschehen und Umwelt. Was die einfachen Wiederholungen von Aufträgen u. dgl. anlangt, so konnten wir hier nur sagen, daß der Dichter bei dieser gleichsam „mimischen“ Wiedergabe (Fränkel, a. a. O. S. 4) und Wiederholung die Geduld nicht verliert. Das Tempo seiner Erzählung ist im übrigen, hierbei stimmen wir Fränkel voll zu, immer von der „Würdigkeit des Berichteten“ bestimmt (a. a. O. S. 4).

Daß die Würde des Berichts durch keine Hast verletzt wird, scheint uns Ausfluß einer allgemeinen Lebensform zu sein, auf deren Bedeutung wir immer wieder stoßen und deren Charakter in seiner speziellen Wirkung auf Muße und Dichtung noch weiter zu prüfen sein wird.

### „EPISCHES BEHAGEN“ BEI DEN MAHLZEITEN

Wir gelangen in der Diskussion der „epischen Breite“ als einer Formfrage zu einem letzten, nicht nur stilistischen sondern auch inhaltlichen Problem, das ist das „epische Behagen“ der Mahlzeitszenen in den beiden Epen.

Daß in der Ilias und in der Odyssee die dargestellten Helden ungemein viel Zeit auf die Mahlzeiten verwenden und der Dichter das Essen und Trinken auffallend ausführlich und mit viel Behagen beschrieben habe, können wir als *opinio communis* notieren. Strasburger bemerkt hierzu:

„Zunächst einmal das angebliche unaufhörliche Schmausen der homerischen Helden. Wer tafelt denn da wirklich andauernd? Die Phaaken: ein Märchenvolk. Die Freier der Penelope: zuchtlose Nachkömmlinge, denen die starke Hand fehlt. Schließlich: die Götter. Ihr fröhliches Genießen soll doch gerade ihre höhere Glückseligkeit veranschaulichen, welche sie von dem Menschengeschlecht unterscheidet... Die Ilias, enthält keine Gastmähler, die einen Dauerzustand anzeigen, Essen und Trinken werden mit epischem Behagen erzählt, gehören aber nur zur Deutlichkeit der Lebensschilderung, wie die Bezeichnung der Tageseinschnitte, das Waffenanlegen oder das An- und Abschirren der Pferde... Natürlich werden die Gelageszenen gern ausgeführt, weil das Verweilen bei den Wunschbildern die zum Epos gehörige Stimmung des Festlichen erhöht. Aber eine alltägliche Erscheinung des Adelslebens sollen sie nicht Sein; wie wir sehen, gerade im Gegenteil.

Dagegen ist die Arbeit in der heroischen Sphäre allgegenwärtig“ (a. a. O. S. 103).

Daß Essen und Trinken bei Homer im allgemeinen „mit epischem Behagen“ erzählt werden, daß der Dichter in Bequemlichkeit bei „Wunschbildern“ seiner Hörer verweilte, möchten wir durchaus bestreiten. Um unseren entgegengesetzten Eindruck darzulegen, knüpfen wir aber die Untersuchung zunächst an einen Punkt an, in dem wir mit Strasburger übereinstimmen. „Essen und Trinken... zur Deutlichkeit der Lebensschilderung...“ Sie gehören auch nach unserer Auffassung dazu, und zwar nicht nur wie Bezeichnungen der Tageseinschnitte.

Im Leben der homerischen Helden war das Essen und Trinken, besonders gutes Essen und Trinken, noch nicht so selbstverständlich geworden, daß man nicht ernsthaft darüber zu sprechen brauchte. Aias wurde nach seinem Zweikampf mit Hektor von Agamemnon mit dem Rückenstück eines feisten Stieres geehrt (VII 321, 322), und obgleich Aias zuvor von Hektor im Geschenketausch ein „Schwert voll silberner Buckel“ (VII 303) erhalten hatte, nimmt der Dichter offenbar an, daß dem Helden das Filetstück als Ehrung bei der Siegesmahlzeit nicht gleichgültig gewesen sei. Gutes Essen, Einladung zum Festessen als Belohnung für die Leistungen im Kampf oder andere gute Dienste waren üblich und begehrt. Die Fürsten konnten aus dem Ertrag ihrer Güter und aus der Beute spenden. Nestor verspricht demjenigen, der den gefährlichen Kundschaftsgang in das Lager der Troer unternehmen will, „stets auch käm er geladen zu Fest und Freudenbewirtung“ (X 217). Hektor höhnt Diomedes, daß dieser von den Reisigen Achais immer mit Fleischmahlzeit und gefüllten Bechern geehrt worden sei, es nun aber an Mut fehlen lasse (VIII 162, 163). Agamemnon wirft dem Odysseus und dem Menestheus erbittert vor, daß sie stets die ersten gewesen seien, die er zu einem Ehrenmahl eingeladen habe, nun aber hielten sie sich vom Kampfe zurück (IV 340—344). Alkinoos spendet bei dem Gastmahl zu Ehren des Odysseus seinen zahlreichen alten und jungen Gästen zwölf Schafe, acht Schweine und zwei Stiere (8/59 — 60). Der Faustkampf der beiden Bettler um die beste der auf dem Feuer röstenden Ziegenwürste in der Odyssee (18/46—47) liegt auf der parallelen Linie, wenn auch im anderen Milieu. Die Fürsten leisten sich unbekümmert die Travestie ihrer eigenen Gewohnheiten.



Vielleicht finden wir das „epische Behagen“ bei den Erzählungen von dem „Märchenvolk“ der Phaiaken, denen immerwährende Fruchtbarkeit Birnen, Granatäpfel, Oliven, Feigen, Trauben zu jeder Jahreszeit gönnt (7/112—128), die „nur immer den Schmaus, den Reigentanz und die Laute“ lieben (8/248), die sich gern auf immer neue Weise schmücken, warm baden und gern schlafen (8/249), deren König „wie ein Unsterblicher ruht und mit Weine sich labet“ (6/309). Allerdings gehen diese Leute auch auf die Schiffe, die sie vom Strande aufs Wasser ziehen müssen (8/50—55) und auf denen ihnen keine Trauben in den Mund wachsen. Sie treiben Piraterie, Menschenraub (7/9—10). Auch sie müssen ihre Reben schneiden, ihren Wein keltern (7/124—125), das Wasser von der Quelle holen (7/131), die Getreidekörner zermahlen lassen (7/104) — womit im Palaste des Königs dienende Frauen beschäftigt sind —, die Wäsche waschen wie Nausikaa mit ihren Mägden, die Wäsche in die Kammer bringen und die Zugtiere ausspannen, was den Brüdern der Königstochter obliegt (7/4—6), schlachten (8/59—61), die Mahlzeiten zubereiten, auftragen (7/7—13 und 172—176) und abräumen (7/232), die Betten bereiten (7/335—338), was alles Mägde und und Sklavinnen besorgen. Spinnen und Weben ist die tägliche Arbeit der Dienerinnen (7/105—111).

Erinnern wir uns daran, daß Ernst Curtius seinen Vortrag über die „Muße“ mit dem Satze einleitet: „Arbeit und Muße, das ist der Gegensatz, der das Leben beherrscht“ (Arbeit und Muße, Festrede am 22.3.1975, Berlin 1875, S. 3), eine Bemerkung, die offensichtlich an den Gedanken des Aristoteles anknüpft, das Leben sei geteilt in Nicht-Muße und Muße, Krieg und Frieden, in das Notwendige und das Schöne (*Politica* 1333a, 30—33). Das gilt auch für die Insel der Phaiaken, selbst wenn ihren freien Bewohnern, besonders den Angehörigen des Fürstenhauses, mehr Muße gegönnt ist als den Griechen gemeinhin. Wir erinnern uns bei den Schilderungen des Phaiakenlebens unwillkürlich der Vorstellungen, die nach den Funden auf Kreta bei uns über das friedliche, sorgenlose, üppige Dasein am Königshofe eines seefahrenden Volkes entstanden sind. Das Wort „behaglich“ wirkt demgegenüber etwas zu klein, zu bürgerlich-idyllisch, das „Märchen“ noch eine Note weiter entfernt von der Wirklichkeit als die Schilderungen Homers. Der Dichter der Odyssee verschweigt jedenfalls nicht, daß die freudevollen Mahlzeiten des Fürstenhauses auf die Arbeit der Bediensteten gegründet waren und daß es einige Arbeiten gab, die auch die Angehörigen des Königshauses noch selbst besorgten. Der Eindruck der Glückseligkeit und Sorglosigkeit aber, der mit künstlerischem Feingefühl erweckt wird, bildet den ganz bewußt stilisierten Kontrast zu dem Elend des schiffbrüchigen Odysseus. In dieser dichterischen Gestaltung des gegensatzreichen Lebens hat auch die Schilderung der einander entgegengesetzten Empfindungen des hungernden, elenden und des satten und frohen Menschen beim Anblick einer Mahlzeit ihren Platz: das Essen als Fest und das Essen als das Hungerstillen.

## Die Fürsten der Phaiaken:

ἐν δὲ θρόνοι περι τοῖχον ἐρηρέδατ' ἔνθα καὶ ἔνθα,  
 ἐς μυχὸν ἐξ οὐδοῖο διαμπερές, ἔνθ' ἐνὶ πέπλοι  
 λεπτοὶ ἐύνητοι βεβλήατο, ἔργα γυναικῶν.  
 ἔνθα δὲ Φαιήκων ἡγήτορες ἐδριόωντο  
 πίνοντες καὶ ἐδόντες· ἐπητανὸν γὰρ ἔχεσκον.  
 χρύσειοι δ' ἄρα κοῦροι εὐδμήτων ἐπὶ βωμῶν  
 ἕστασαν αἰθομένους δαΐδας μετὰ χερσὶν ἔχοντας,  
 φαίνοντες νύκτας κατὰ δώματα δαιτυμόνεσσιν.

(7/95—102).

## Odysseus:

ἄλλ' ἐμὲ μὲν δορπῆσαι ἕασατε κηδόμενόν περ·  
 οὐ γάρ τι στυγερῇ ἐπὶ γαστέρι κύντερον ἄλλο  
 ἔπλετο, ἢ τ' ἐκέλευσεν ἔο μνήσασθαι ἀνάγκη  
 καὶ μάλα τειρόμενον καὶ ἐνὶ φρεσὶ πένθος ἔχοντα

(7/215—218).

Den gleichen Gedanken drückt Odysseus später im Gespräch mit Eumaios noch einmal kurz aus:

ὥς ἐμοί, ὅττι μ' ἔπαυσας ἄλης καὶ οἷζύος αἰνῆς.  
 πλεγκτοσύνης δ' οὐκ ἔστι κακώτερον ἄλλο βροτοῖσιν·  
 ἄλλ' ἔνεκ' οὐλομένης γαστρὸς κακὰ κήδε' ἔχουσιν

(15/342—344).

Das Essen als der schlichte Ausdruck dessen, daß das Leben sich auch unter den widrigsten und niederdrückendsten Umständen selbst erhalten will, ist ein gar nicht romantischer, im Sinne idealisierten Heldentums „unheroischer“, aber ein realer Vorgang, der in seiner Weise zugleich erschüttert und tröstet. Homer hat ihn in der Ilias mit dichterischer Meisterschaft erfaßt. Er läßt uns auch die Wirkung eines gemeinsamen Essens empfinden, das eben durch die Gemeinsamkeit des notwendigen Lebensvorgangs die Menschen verbindet.

## Achill und Priamos nach Hektors Tod:

„υἱὸς μὲν δὴ τοι λέλυται, γέρον, ὥς ἐκέλευες,  
 κεῖται δ' ἐν λεχέσσ' ἅμα δ' ἡοὶ φαινομένηφιν  
 ὄψαι αὐτὸς ἄγων· νῦν δὲ μνησώμεθα δόρπου,  
 καὶ γάρ τ' ἡύκομος Νιόβη ἐμνήσατο σίτου,  
 τῇ περ δώδεκα παῖδες ἐνὶ μεγάρουσιν ὄλοντο,  
 ἔξ μὲν θυγατέρες, ἔξ δ' υἱέες ἡβώνοντες.  
 οἱ μὲν ἄρ' ἐννήμαρ κέατ' ἐν φόνῳ, οὐδέ τις ἦεν  
 κατθάψαι, λαοὺς δὲ λίθους ποίησε Κρονίων·  
 τοὺς δ' ἄρα τῇ δεκάτῃ θάψαν θεοὶ Οὐρανίωνες.  
 ἄλλ' ἄγε δὴ καὶ νῶι μεδώμεθα, δῖε γεραιέ,  
 σίτου· ἔπειτά κεν αὐτε φίλον παῖδα κλαίοισθα,  
 "Ἴλιον εἰσαγαγών· πολυδάκρυτος δέ τοι ἔσται."  
 "Ἢ καὶ ἀναΐξας διν ἄργυρον ὠκύς Ἀχιλλεύς  
 σφάξ'· ἔταροι δ' ἔδερὸν τε καὶ ἄμπεπον εὖ κατὰ κόσμον,  
 μίστυλλον τ' ἄρ' ἐπισταμένους πείραν τ' ὀβελοῖσιν,  
 ὥπτησάν τε περιφραδέως ἐρύσαντό τε πάντα.  
 Αὐτομέδων δ' ἄρα σῖτον ἐλὼν ἐπένειμε τραπέζῃ  
 καλοῖς ἐν κανέουσιν· ἀτὰρ κρέα νείμεν Ἀχιλλεύς·  
 οἱ δ' ἐπ' ὀνείαθ' ἐτοῖμα προκείμενα χεῖρας ἱαλλον·

αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο,  
 ἧ τοι Δαρδανίδης Πρίαμος θαύμαζ' Ἀχιλλῆα,  
 ὅσσοις ἔην οἶός τε θεοῖσι γὰρ ἄντα ἔφκει.  
 αὐτὰρ ὁ Δαρδανίδην Πρίαμον θαύμαζεν Ἀχιλλεύς,  
 εἰσορόων ὅψιν τ' ἀγαθὴν καὶ μῦθον ἀκούων.

(XXIV 599—604, 610—613, 618—632).

Eine solche Szene ist gleich weit entfernt von überspannten Idealen und von behaglicher Idylle.

Homer weiß auch, daß der Mensch unter der Gewalt des „tyrannischen“ und „unversöhnlichen“ Hungers unheilvolle Taten begehen kann:

οἱ δ' εἴως μὲν σῖτον ἔχον καὶ οἶνον ἐρυθρόν,  
 τόφρα βοῶν ἀπέχοντο λιλαιόμενοι βιότοιο.  
 ἀλλ' ὅτε δὴ νηὸς ἐξέφθιτο ἧῖα πάντα,  
 καὶ δὴ ἄγρην ἐφέπεσκον ἀλητεύοντες ἀνάγκη,  
 ἰχθῦς ὄρνιθάς τε, φίλας ὅτι χεῖρας ἵκοιτο,  
 γναμπτοῖς ἀγκίστροισιν, ἔτειρε δὲ γαστέρα λιμός.

Εὐρύλοχος δ' ἐτάροισι κακῆς ἐξήρχετο βουλῆς.  
 „Κέλκυτέ μεν μῦθον κακὰ περ πάσχοντες ἐταῖροι·  
 πάντες μὲν συγεροὶ θάνατοι δειλοῖσι βροτοῖσιν,  
 λιμῶ δ' οἴκτιστον θανέειν καὶ πότμον ἐπισπεῖν.  
 ἀλλ' ἄγετ', Ἡελίοιο βοῶν ἐλάσαντες ἀρίστας

(12/327—332, 339—343).

Die Vorgänge des Essens und Trinkens in den homerischen Epen sind reich an Beziehungen zur Arbeit und zur Muße, zur Form menschlichen Zusammenlebens, zur Stimmung im jeweiligen Augenblick der Handlung. Für das letzte haben wir Beispiele angeführt. Denken wir auch an die Auseinandersetzung zwischen dem rasenden Achill, der nach Patroklos Tode die Achaier ohne Labung in den Kampf führen will, und dem nüchternen Odysseus, der für alle erst die übliche stärkende Mahlzeit verlangt (XIX 205—233).

In diesem Auftritt kommt einmal die Härte und Gleichgültigkeit gegen den Tod der Gefährten zur Geltung, die Platon sich als das allgemeine Verbindliche wünscht. Homer sieht sie wohl, sieht auch ihre Unvermeidlichkeit, aber er idealisiert sie nicht. Die Achaier müssen trotz der zerfleischten Leichname auf dem Schachtfeld essen. „Nicht mit dem Bauch ja müssen die Danaer Tote betrauern; denn zu viel auf einander, und scharweise jegliches Tages fallen sie; wer vermöchte dann aufzuatmen vom Kummer?“ Um das Massensterben der Männer wird weniger Aufhebens gemacht als um den Tod des fürstlichen Freundes Patroklos. Odysseus ist es, der hier spricht, der Mann, der die Autorität der Befehlshaber auch sonst am unnachsichtigsten und gewaltsamsten vertritt. Achill ist nicht nur vom Tode des Freundes angeührt, er sieht auf einmal auch die anderen Gefallenen (XIX 203—204), an deren Tod er durch seinen Trotz mitschuldig ist. Odysseus aber sagt ihm, daß er noch jung sei die Erfahrung lehre anderes (XIX 219). — Auch das Nachtmahl des troischen Heeres, außerhalb der Mauern, auf dem Kampfplatz, kurz vor den entscheidenden Zusammenstößen, ist

von düsterer Stimmung umwittert; die Ahnung kommenden Unheils liegt darüber. Hektor gibt hier die Befehle:

νῦν μὲν δόρπον ἔλεσθε κατὰ στρατὸν ἐν τελέεσσιν,  
καὶ φυλακῆς μνήσασθε καὶ ἐγρήγορθε ἕκαστος.  
Τρώων δ' ὅς κτεάτεσσιν ὑπερφιάλως ἀνιάζει,  
συλλέξας λαοῖσι δότω καταδημοβορήσαι.  
τῶν τινὰ βέλτερόν ἐστιν ἐπαυρέμεν ἢ περ Ἀχαιοῦς.

(XVIII 298—302).

Es ist schwer, in den homerischen Epen ein Mahl zu finden, dessen Stimmung ganz Behagen oder Fröhlichkeit, ohne spannungsreiche Beziehungen, atmet. Beginnen wir systematisch mit dem ersten, das uns erzählt wird, so schließt es sich an das Opfer an, das für das von Pest geplagte achaische Heer dem Apoll gebracht wird; die Stimmung ist feierlich, aber nicht „behaglich“ (I 457—470). Die Götter schmausen und trinken zwar alle Tage, aber als ihnen erstmals dabei begegnen, erhebt sich bei Tische der erbitterte Streit zwischen Zeus und Hera, den Hephaistos mit Mühe besänftigt, nicht ohne anzudeuten, wie der Streit den Genuss des gemeinsamen Mahles störe. Als der hinkende Gott Frieden gestiftet hat, siegt der Frohsinn auf seine Kosten, die Götter lachen über den Krüppel, der mit ungeschicktem Gang von einem zum andern humpelt, um einzuschenken (I 572—599). Ein Vergnügen solch schmählischer Art leisten sich auch die tafelnden Freier, die, selbst wohlgenährt, die beiden Bettler zum Faustkampf aufeinanderhetzen (18/36—41). Der aufreizende Streit beim Göttermahl wiederholt sich zwischen Zeus, Hera und Athene (IV 1—72). Den Festschmaus der Achaier, die soeben eine hochwillkommene Weinsendung auf Schiffen erhalten haben, stört Zeus mit einem Gewitter, so daß sich die Schmausenden erschreckt beeilen, ein Opfer zu bringen und sich dann schlafen legen (VII 466—482). Ausführlich erleben wir, wie der unversöhnte Achill seine Gäste Odysseus, Aias und Phoinix bewirtet (IX 199—221), um ihnen dann ihre Bitte doch abzuschlagen (IX 307—317). Als Nestor und Machaon beim Wein sitzen, wird der Alte durch den Kampfeslärm abgerufen (XIV 1—9). Das unaufhörliche Schmausen und Trinken der Freier in der Odyssee ist Schandtät und Drohung gegen die Schwächeren, deren Gut sie verzehren. Sie benehmen sich nach dem Eindruck der Göttin Athene mit lästerlichem Übermut (ὕβριζοντες), nicht wie bei einem Mahle, zu dem jeder sein Teil beisteuert, sondern wie bei einem Opferschmaus oder einer Hochzeit (1/225—228). Das gibt uns keinen sehr erfreuenden Einblick in die üblichen Sitten. Homer schildert die widerliche Betrunkenheit, aber er deutet an, wie Streit und Bluttat daraus entstehen. Die Drohung des Leokritos, daß es schwer sei, mit Männern zu kämpfen, die beim Mahle sitzen, geht in diese Richtung (2/245). In solchem Zusammenhang — also in einem recht üblen Sinne — läßt der Dichter auch den Telemach die berühmte Bemerkung machen, daß das Eisen den Mann anziehe. Aus diesem Grunde nimmt man trinkenden Männern die Waffen am besten weg (16/284, 292—294). Im Gespräch läßt der

Dichter den Antinoos auf die Sagen-Anekdote von dem betrunkenen Kentauron anspielen, der hinausgeworfen und verstümmelt wird (21/295—302).

Die Mahlzeit bei Kirke ist von giftiger Zauberkraft und beraubt die Menschen ihrer Vernunft (10/233—236).

Gräßlich wird die Blutmahlzeit bei Agamemnons Heimkehr von dem Schatten des Ermordeten berichtet:

ἔκτα σὺν οὐλομένη ἄλόχῳ, οἴκονδε καλέσσας,  
 δειπνίσσας, ὥς τις τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτῃ.  
 ὥς θάνον οἰκτίστῳ θανάτῳ. περὶ δ' ἄλλοι ἐταῖροι  
 νωλεμέως κτείνοντο, σῦες ὥς ἀργιόδοντες,  
 οἳ ῥά τ' ἐν ἀφνειοῦ ἀνδρὸς μέγα δυναμένοιο  
 ἦ γάμῳ ἢ ἐράνῳ ἢ εἰλαπίνῃ τεθαλυῖη.  
 ἦδη μὲν πολέων φόνῳ ἀνδρῶν ἀντεβόλησας,  
 μουνᾶς κτεινομένων καὶ ἐνὶ κρατερῇ ὑσμίνῃ·  
 ἀλλὰ κε κτεῖνα μάλιστα ἰδὼν ὀλοφύραο θυμῷ,  
 ὥς ἀμφὶ κρητῆρα τραπέζας τε πληθούσας  
 κείμεθ' ἐνὶ μεγάρῳ, δάπεδον δ' ἅπαν αἵματι θῦεν.  
 οἰκτροτάτην δ' ἤκουσα ὅπα Πριάμοιο θυγατρὸς,  
 Κασσάνδρης, τὴν κτεῖνε Κλυταιμνήστρῃ δολόμῃτις  
 ἀμφ' ἐμοί· αὐτὰρ ἐγὼ ποτὶ γαίῃ χεῖρας ἀείρων  
 βᾶλλον ἀποθνήσκων περὶ φασγάνῳ· ἡ δὲ κυνῶπις  
 νοσφίσατ', οὐδέ μοι ἔτλη ἰόντι περ εἰς Ἀἶδαο  
 χερσὶ κατ' ὀφθαλμοὺς ἐλέειν σὺν τε στόμ' ἐρεῖσαι.

(11/410—426).

Hin und wieder taucht auch noch die Vorstellung aus früherer Zeit auf, daß man das Fleisch oder bestimmte Organe des gefallenen Feindes fressen möchte:

αἶ γάρ πως αὐτόν με μένος καὶ θυμὸς ἀνείη  
 ὦμ' ἀποταμνόμενον κρέα ἐδμεναι, οἷά μ' ἔοργας.

(XXII 346—347)

antwortet Achill dem nur noch schwach atmenden Hektor und Hekabe rast in ihrem Schmerz um den gefallenen Sohn gegen den Peliden:

... τοῦ ἐγὼ μέσον ἦπαρ ἔχοιμι  
 ἐσθέμεναι προσφῦσα·

(XXIV 212, 213).

Einen andern Geist, den Geist der Arbeit, der Zusammenarbeit, der Freundschaft und menschlicher Eintracht spüren wir in dem Gleichnis vom ganz ermüdeten, zur Abendmahlzeit heimwankenden Bauern (13/28—34), in der Ackerszene auf dem Schild des Achill, wenn jeden der Arbeitenden beim Wenden des Pfluges ein Schluck Wein gereicht wird (XVIII 544—545), bei dem Empfang Telemachs im Hause des Nestor, bei der Aufnahme des Odysseus bei Eumaios, der dem fremden Gäste in seiner Hütte Essen vorsetzt. Alle diese helleren Bilder aber wirken auf dem dunklen Hintergrunde und im Kontrast zu drohenden Gefahren. Wie der Landmann nach dem Essen bei sinkender Sonne, so sehnt sich Odysseus nach der Heimkehr; das Bild des Brachfelds und der wohl-

versorgten Pflüger folgt auf ein Bild von Hinterhalt und blutigem Kampf um geraubtes Vieh. Telemach, der bei Nestor speist, ist den Freiern entkommen, die ihn ermorden wollten, und sucht Nachricht über den lange vermißten Vater. Odysseus hat alle Gefährten verloren, ist verlassen und schiffbrüchig und während er Unterschlupf bei seinem Sauhirten findet, erwarten ihn in seinem Hause die Freier als Feinde. So steht auch überall da, wo Menschen in Frieden miteinander essen, das Feindliche im Hintergrunde, und die Ruhe ist nicht behaglich, sondern ein Kräftesammeln für schwere Arbeit und ein Zueinanderfinden innerhalb einer gefährlichen Welt. In der Odyssee gipfelt das Geschehen in dem Schreckensmahl, das Odysseus den Freiern bereitet:

Ἦ καὶ ἐπ' Ἀντινόῳ ἰθύνετο πικρὸν ὄϊτόν.  
 ἦ τοι ὁ καλὸν ἄλειςον ἀναιρέσσεσθαι ἐμελλεν,  
 χρύσειον ἄμφωτον, καὶ δὴ μετὰ χερσὶν ἐνώμα,  
 ὄφρα πίοιο οἴνοιο· φόβος δέ οἱ οὐκ ἐνὶ θυμῷ  
 μέμβλετο· τίς κ' οἴοιτο μετ' ἀνδράσι δαιτυμόνεσσιν  
 μοῦνον ἐνὶ πλεόνεσσι, καὶ εἰ μάλα καρτερὸς εἴη,  
 οἷ τεύξειν θανάτῳ τε κακὸν καὶ κῆρα μέλαιναν;  
 τὸν δ' Ὀδυσσεὺς κατὰ λαιμὸν ἐπισχόμενος βάλεν ἰῶ,  
 ἀντικρὺ δ' ἀπαλοῖο δι' αὐχένος ἥλυθ' ἀκωκῇ.  
 ἐκλίνθη δ' ἐτέρωσε, δέπας δέ οἱ ἔκπεσε χειρὸς  
 βλημένου, αὐτίκα δ' αὐλὸς ἀνὰ ρίνας παχὺς ἤλθεν  
 αἵματος ἀνδρομέοιο· θοῶς δ' ἀπὸ εἴο τράπεζαν  
 ὥς ποδὶ πλήξας, ἀπὸ δ' εἴδατα χεῦεν ἔραζε·  
 σῖτός τε κρέα τ' ὅπτα φορύνετο. τοὶ δ' ὁμάδησαν  
 μνηστῆρες κατὰ δώμαθ', ὅπως ἴδον ἄνδρα πεσόντα,  
 ἐκ δὲ θρόνων ἀνόρουσαν ὀρινθέντες κατὰ δῶμα

(22/8—23).

Auf das Rachemahl folgt in dem Hause, in dem die Erschlagenen in ihrem Blute liegen, die vorgetäuschte Festlichkeit mit Tanz und Gesang (23/141—152), die Odysseus und seinen Sohn vor der Ermordung durch die Angehörigen und Anhänger der Freier schützen soll.

Homerische Mahlzeitszenen strömen kein Behagen aus. Was den Eindruck der Behaglichkeit zu unrecht erwecken konnte, ist die ausführliche Beschreibung oder auch eine vom ganzen Handlungsgang losgelöste Betrachtung einzelner friedlicher Szenen. Das Geschehen in den beiden Epen ist aber derart bewegt, in vielen Partien grauenvoll und so wenig von heiteren Episoden unterbrochen, daß es nach unserm Urteil durchaus auch der anschaulichen Schilderung freundschaftlicher und friedlicher Beziehungen der Menschen untereinander bedurfte, um die Erzählung für menschliche Ohren überhaupt erträglich zu machen und bei der Wahrheit des Lebens zu bleiben. Wenn der Dichter aber für die Beschreibung des Grauens wie des Friedens Szenen des Essens und Trinkens ausgewählt hat, so ist es ihm dabei nie um die Ausmalung des Gaumenkitzels gegangen. Was in der dichterischen Anschauung festgehalten wird, ist nicht das Tierische, sondern das spezifisch Menschliche.