

Ein Kunstprincip Homers.

Von

Dr. Wilhelm Werckmeister,

Gymnasiallehrer.

I. Worin es besteht.

Das Gesetz der Zeiteinheit gilt, in gewissem Sinne, auch für die epische Poesie, wenigstens für deren höchste Kunstform. Die Begebenheit darf in der epischen Darstellung nicht über viele Jahre hin zerdehnt erscheinen. Freilich übertreten viele Schriftsteller, die in neueren Zeiten das Geschäft der epischen Poesie treiben, dies Gesetz, indem sie sich nicht scheuen, durch lange Zeiträume ihre Geschichte hindurchzuführen, in Zeitabschnitte, die um Jahre, auch Jahrzehnte auseinanderliegen, den Leser auf gleichmässig umständliche Weise einzuführen; aber sie thun dies nicht zum Vortheil des künstlerischen Eindrucks, den solche Werke machen. Dieser Eindruck wird stets desto reiner, desto ästhetischer d. h. kunstgemässer sein, je kürzer der Zeitraum ist, auf den die Darstellung sich concentrirt. Ich erinnere an Hermann und Dorothea. Es ist die Weise des Geschichtschreibers, in chronologischer Reihenfolge eine Begebenheit darzustellen, von ihren Ursprüngen an durch ihren ganzen noch so langen Verlauf hindurch bis zu ihrem Ende hin sie zu verfolgen. Die Aufgabe des Dichters ist eine andre. Hätte ein Historiker die Irrfahrten des Odysseus behandelt, so würde er mit der Abfahrt von Troja begonnen, und sodann in gehöriger Ordnung, nach Zeit und Ort, soweit seine Quellen und Nachrichten es ihm möglich machten, den umhergetriebenen Helden auf allen seinen Reisen die zehn Jahre hindurch begleitet haben, bis er ihn endlich und zuletzt in dem Hafen der Ruhe und Behaglichkeit am Ende der Irrfahrten auf der Insel der Phäaken anlangen liesse. Homer hat auch die Abfahrt von Troja d. h. den eigentlichen Anfangspunkt der Irrfahrten erzählt, aber wo? Nicht am Anfange des Werkes, sondern im dritten Gesange, und nicht als einen coordinirten Theil seiner eignen Darstellung, sondern subordinirt, als einen Bericht des Nestor an seinen

III.

1

Gast Telemachos. Den Schluss der Irrfahrten dagegen macht er zum Ausgangspunkte seiner Darstellung d. h. derjenigen Gegenwart, in welche er den Hörer einführen will. Er zeigt uns den Odysseus nur noch auf der letzten Strecke Weges, auf dem Flosse, das ihn von der Insel der Calypso zu den Phäaken tragen soll, aber unterwegs zertrümmert wird; er führt uns bald auf das Anschaulichste und Umständlichste bei den Phäaken ein. Das ist die Gegenwart, in die der Dichter uns versetzt, und von wo aus er die Handlung continuirlich fortführt und innerhalb weniger Tage zu Ende bringt. Die jahrelangen Irrfahrten sind, als Erzählung des Odysseus selbst, episodisch eingeflochten, nicht coordinirt, sondern subordinirt. Sie sind wie die Perspective in eine landschaftliche Ferne von einem drastisch gegenwärtigen Vordergrunde aus. Das ist Gliederung, das ist künstlerische Gestaltung des Stoffs. So articulirt der Dichter die Handlung in eine handgreifliche unmittelbare Gegenwart und eine darüber hinausliegende Vergangenheit oder auch Zukunft. Er giebt uns nicht den schlichten Faden chronologischer Reihenfolge, sondern macht aus der Handlung, auch in Rücksicht der Zeit, einen künstlich geschürzten Knoten. Es leuchtet doch wohl ein, wie unkünstlerisch es wäre, wenn in der Odyssee das oben bezeichnete Verfahren des Historikers beobachtet, d. h. wenn der Reihe nach, in coordinirter Darstellung, erzählt worden wäre, wie es dem Odysseus von der Abfahrt von Troja an bis zur Ankunft bei den Phäaken ergangen ist.

Diese sehr einfache Betrachtung lässt sich nun genau ebenso über die Ilias anstellen. Auch hier haben wir es mit keinem Thukydides zu thun, der uns Jahr für Jahr den troischen Krieg erzählte, sondern mit einem Dichter, der die ersten neun Kriegsjahre überspringend uns gleich in das zehnte Jahr versetzt. Und zwar lässt er hier seine Handlung innerhalb weniger Tage vor sich gehn. Wenn man von den einleitenden 21 Tagen absieht, welche, wie ein Auftakt, wie eine Thesis der nachdrücklichen Arsis, vorangehen und von den ihnen am Ende des Werkes symmetrisch entsprechenden, gleichsam einen Nachhall repräsentirenden 20 Tagen, so sind es etwa 8 Tage, auf welche die Handlung der Ilias zusammengedrängt ist. In einen so kurzen Zeitraum concentrirt der Dichter jene Menge von Kriegsereignissen, von denen manche naturgemässer in frühere Jahre verlegt worden wären. So wird jetzt erst das Heer nach Stämmen geordnet, das Schiffslager verschantzt; so lässt jetzt erst Priamos bei der Mauerschau sich die Namen der griechischen Helden, die er vor sich erblickt, nennen. Hätte der Dichter seine Darstellung über mehrere Jahre vertheilen wollen, so würde er solche Unwahrscheinlichkeiten vermieden haben, aber ihn band das höchste Kunstgesetz. Nicht in zerdehnter, auseinandergezogener Länge, sondern als geschlossene, compacte Masse wollte er sein Werk hinstellen. Dabei durfte er auf die fesselnde Macht seiner Kunst rechnen, und erwarten, den Hörer so sehr in die Gegenwart zu bannen, in die er ihn einführte, dass demselben so nüchterne Reflexionen, wie man sie z. B. bei der Mauerschau angestellt hat, nicht einfielen.

Wenn nun also Odyssee und Ilias dies gemein haben, dass in beiden die Handlung auf den Zeitraum einiger Tage zusammengeballt ist, so besteht doch zwischen ihnen, in dieser so zu sagen temporellen Rücksicht, ein Unterschied. Die Odyssee hat Episoden, hat retrospective Erzählungen, in denen vorauffliegende Ereignisse nachgeholt werden und wenigstens zu subordinirter Darstellung gelangen. Dahin gehören vor Allem die Gesänge, in denen Odysseus seine Reiseabenteuer erzählt, aber auch, was diesen als Folie und Gegenstück dient, die Erzählungen des Nestor und des Menelaos. Die Ilias ermangelt dieser retrospectiven Erzählungen. In ihr ist Alles Gegenwart, Alles drastische Scene. Sie erhält damit auch der Form der Darstellung nach den mehr objektiven Charakter, den sie auch dem Inhalte nach hat, gegenüber der subjektiveren Färbung der Odyssee. Denn die erwähnten langen Erzählungen in dieser sind doch wohl ein Sichvertiefen in die Erinnerung, ein Walten der Innerlichkeit, somit Vorwiegen des Subjektiven — auch schon rein formell betrachtet. Wenn nun aber die Ilias ganz in drastischen Scenen aufgeht, ganz in lebendiger, handgreiflicher Handlung, ganz in epischer Gegenwart lebt und webt und in ihr kein Zurückgehen auf die Vergangenheit, auf weit vorausliegende Ereignisse stattfindet, so entsteht die Frage: war denn zu letzterem

in ihr gar keine Veranlassung, vielmehr gar keine Nöthigung vorhanden? Zwang denn der Gegenstand der Ilias den Dichter nicht, vorausliegende, längst vergangne Ereignisse, als wesentlich zur Sache gehörig, mit auf die eine oder andre Weise zur Darstellung zu bringen? Gab es denn solcher Ereignisse keine? Ich antworte: Ja es gab deren allerdings. Ich beschränke mich zunächst darauf, ein solches anzuführen: Den Raub der Helena. Diese Begebenheit war die Ursache des ganzen Krieges, der Anlass und Beweggrund, warum das ganze Griechenheer sich überhaupt hier auf dem Schauplatze der Ilias befindet. Sie gehört wesentlich zur Sache, ob sie gleich um 20 Jahre vorausliegt. Aber wie? hat der Dichter nicht diesen Vorgang oft genug erwähnt und als die Ursache des Krieges bezeichnet? Genügt diese Erwähnung nicht vollkommen? Nein, sie genügt nicht. Nach der Weise des Dichters, der in die Tiefe seines Gegenstandes eindringt und alle wesentlichen Seiten und Momente desselben auf das Vollständigste und Gründlichste erüirt, musste man eine ausgeprägtere Darstellung jener Begebenheit, die der Ursprung des ganzen Krieges ist, erwarten, als eine bloss, wenn auch wiederholte und mannigfach gewendete Erwähnung. Es musste ihr derjenige Nachdruck und dasjenige Gewicht verliehen werden, welches nur durch eine umständliche und ausführliche Darstellung gegeben werden kann. Das weiss jeder competente Beurtheiler: je bedeutender und gewichtiger ein Moment der Handlung ist, in desto helleres Licht muss es gestellt, desto mehr Raum und Anschaulichkeit ihm in der Darstellung gegeben werden. Die Ursache aber, aus der alles Folgende entspringt, gehört doch wohl zu diesen wichtigsten Momenten einer Begebenheit. So hätte also Homer eine Kunstforderung nicht erfüllt, indem er dem Raube der Helena d. h. der Ursache des Krieges nicht die gehörige Beleuchtung gab? Im Gegentheil! Homer hat jene Kunstforderung erfüllt; Homer hat den Raub der Helena ins hellste Licht gestellt, er hat ihn nicht bloss ausführlich, er hat ihn drastisch dargestellt! Wie? Homer hat den Raub der Helena erzählt? Wo befindet sich denn diese Episode? Wem hat er die Erzählung in den Mund gelegt? Es ist keine Episode, es ist keine Erzählung, es ist eine Scene. Homer hat es in der Ilias verschmährt, sich wie in der Odyssee episodisch eingeflochtener retrospectiver Erzählungen zu bedienen. Homer kennt noch eine andre Weise, vorausliegende Ereignisse zur Darstellung zu bringen. Es ist der Zweck gegenwärtiger Zeilen, auf diesen Kunstgriff Homers wenigstens hinzuweisen. Ich fand ihn noch nirgends angezeigt. Ich glaube die Einsicht in dieses Kunstprincip Homers müsste auch einem heutigen Jünger epischer Kunst nicht bloss Bewunderung abnöthigen, sondern, was mehr ist, von praktischem Werthe sein. Denn der rohe Stoff, wie der Dichter ihn vorfindet, besonders der geschichtliche, verhält sich meist spröde genug gegen die künstlerische Gestaltung. In der Wirklichkeit tritt das innerlich Eine in der Form oder vielmehr Unform des tausendfältig zersplitterten Vielen auf. Aus dieser Zersplitterung und Zerstreung es zu erlösen und ihm die Form auch einer äusseren Einheit, die man schauen und fassen kann, zu geben, das eben ist das Geschäft der Kunst; das weit Auseinanderliegende und doch Zusammengehörige zu vereinen, auch äusserlich zu vereinigen zu einer compacten Gestalt, ist ihre Aufgabe. Nur dass sich jene *disjecta membra*, wie die Wirklichkeit sie darbietet, nicht mechanisch zu einem Ganzen zusammenleimen lassen; sondern die Phantasie des Dichters ist gleich dem Zauberkessel der Medea. Da werden die zerhackten Glieder hineingethan, und viele Wunderkräuter dazu, und daraus gehen sie als verjüngte Gestalt, lebend — ein Scheinleben wenigstens — hervor. Gewiss es ist ein wunderbares Geschäft, dieses Geschäft des Dichters, die Umbildung des rohen Stoffes zu einer Kunstgestalt, die Vereinigung des zerstreuten Materials, wie Leben und Geschichte es ihm darbietet, zu einem organischen Ganzen von concreter Natur. Auf dieser Forderung einer concreten, ich möchte sagen leiblichen Einheit der Begebenheit, in der sich die innere Einheit auf eine äusserliche, sinnlich fassbare Weise darzustellen hat, beruht auch das oben erwähnte Gesetz der Zeiteinheit. Denn erst dadurch, dass eine Begebenheit in wenigen Tagen sich vollzieht, erscheint sie als eine thatsächliche, sinnlich fassbare Einheit. Ist dagegen die Handlung über Jahre hin zerdehnt, ist die Darstellung in weit auseinander liegende Zeitabschnitte zersplittert, so mag noch so strenge innere Einheit der

Handlung vorhanden sein, plastisch dargestellt, verkörpert ist diese Einheit nicht, und es ist kein Kunstwerk im höchsten Sinne. Mögen sonst noch so viel poetische Mittel angewendet sein, es ist immer nur eine Art Geschichte der Begebenheit, der Dichter nur eine Art Geschichtschreiber, kein eigentlicher Schöpfer, kein Poet. Wenn nun aber durchaus die Begebenheit, welche der Dichter darstellt, in einigen Tagen hintereinanderweg sich vollziehen muss d. h. wenn die epische Gegenwart eine stetige und einheitliche sein muss, so entsteht die Schwierigkeit, das zeitlich weit voraus Liegende und doch zur Sache Gehörige mit auf diesem Boden der epischen Gegenwart zu stellen. Das gewöhnlichste Kunstmittel, das dieser Schwierigkeit abhilft, ist die episodisch, an passender Stelle eingeflochtene retrospective Erzählung. Homer hat dafür in der Odysse ein grossartiges und vollendetes Vorbild gegeben. Diese Manier ist allen epischen Schriftstellern wohlbekannt und geläufig, man findet sie in jedem Romane, jeder Novelle mit mehr oder weniger Geschick angewendet. Aber sie hat ihr Missliches, der Leser wird dabei leicht ungeduldig, er will vorwärts, nicht rückwärts. Darum scheint es mir von praktischem Werthe für den Jünger der epischen Kunst, ein zweites, weit vorzüglicheres Verfahren kennen zu lernen, ein Verfahren, das ächt künstlerisch ist und welches, wie ich behaupte, Homer in der Ilias angewendet hat. Durch dieses Kunstverfahren wird ein vorausliegendes Ereigniss, in dem hier zu erörternden Beispiele der Raub der Helena, zur Darstellung gebracht ohne Einschaltung, ohne Unterbrechung der vorliegenden Haupthandlung.

Es besteht aber dieses Verfahren darin, dass der Dichter eine Scene erfindet, welche eine Doppelnatur hat, indem sie einerseits ein Fortschritt, eine Stufe in der epischen Haupthandlung selbst ist, andererseits ein Analogon des vorausliegenden Ereignisses, welches Ereigniss somit durch diese Scene auf eine unbewusste Weise in allen seinen wesentlichen Momenten dem Hörer oder Leser zur anschaulichsten Perception gebracht wird. Wird nun jenes frühere Ereigniss ausserdem noch erwähnt, wiederholt erwähnt, wird auf dasselbe in mannigfacher Weise ausdrücklich hingewiesen und seine Beziehung zur gegenwärtigen epischen Handlung hervorgehoben, so ist dem Leser nicht mehr, als ob von etwas ihm Unbekanntem oder nur mangelhaft Bekanntem die Rede sei, sondern er ist er weiss nicht wie, mit jenem früheren Vorgange vertraut geworden, denn es ist ihm ja, ohne dass er sich dessen aber recht bewusst wurde, ein Abbild jenes Vorganges, wenn auch in verkleinertem Massstabe, drastisch und anschaulich vorgeführt worden. Es ist dabei noch insbesondere dies das Wunderbare, ja Zauberhafte, dass der Hörer über das, was in ihm vorgegangen ist, wie gesagt gar nicht zu klarem Bewusstsein gelangt, sich nicht deutlich Rechenschaft darüber zugeben vermag; sondern der Dichter wirft, mit dem berechnendsten Kunstverstande, alle diejenigen Vorstellungs-Elemente in die Seele seines Zuhörers, die jenes zur Anschauung zu bringende Ereigniss wesentlich constituiren, ohne das letztere selbst im Original darzustellen. Er stellt es hin wie ein Feenschloss, wie eine fata morgana. Die Phantasie des Hörers hat es gesehen, und doch ist auf dem Boden der gegenwärtigen Handlung keine reelle Spur desselben zu finden. So ist auch dem Leser der Ilias die ganze Geschichte von dem sogenannten Raube der Helena d. h. von der Verführung und Entführung der Gattin des Menelaos durch den schönen Paris, so vertraut, als wäre sie ihm ausdrücklich erzählt worden, und dass letzteres nicht geschehen ist, hat er nie im Geringsten vermisst.

II. Das erste Beispiel.

Die Scene, in welcher Homer den Raub der Helena abbildlich darstellt, befindet sich am Schlusse des dritten Gesanges, von Vers 380 bis zu Ende. Ich werde sie die Aphroditescene nennen. Lachmann verwirft sie, weil er findet „dass sie ganz das Gefühl der Symmetrie verletze, dass nur

ein Nachdichter so dass Ebenmass verfehlen könne“ und dass v. 449 sich gut an v. 382 anschliesse. Auch Haupt nennt sie (1865) ein „unechtes Stück.“ Fäsi führt sie (1864) unter den Belegen auf dafür, das „der sittliche Standpunkt der Ilias im Ganzen niedriger sei, als der der Odyssee.“ Nägelsbach sagt von ihr: „Weder die Alten noch die Neuen waren sich über diese sogenannte Episode klar.“ Was er selbst darüber sagt, streift an einer Stelle nahe an die hier zu entwickelnde Auffassung. „Die ganze Scene ist“ sagt er „was die Charactere der beiden (Paris und Helena) betrifft, nur eine zusammengedrückte Wiederholung ihres Verhältnisses im Ganzen und Grossen.“

Doch ich will lieber dieser kleinen Abhandlung keinen Citatenpanzer umthun. Die Gelegenheit einer Festschrift gewährt mir, denke ich, die Freiheit, in einer leichteren Manier meine eignen Meinungen auszusprechen, meine Ansicht, die sich unabhängig durch ein längeres Nachdenken über epische Technik und deren grössten Meister gebildet hat, auch unabhängig, ohne besondere Rücksichtnahme auf die Ansichten Anderer, bloss in ihrem eigenen Zusammenhange hier darzulegen.

Homer, behaupte ich, hat in dem in Rede stehenden Abschnitt eine Scene erfunden, welche nach dem Ausdrucke Nägelsbachs eine zusammengedrückte Wiederholung, aber nicht bloss des Verhältnisses von Paris und Helena im Grossen und Ganzen, sondern speciell der Entführungs- und Verführungsgeschichte d. h. des sogenannten Raubes der Helena ist. Er hat dadurch jenes weit vorausliegende Ereigniss in den Bezirk seiner epischen Gegenwart, auf den Boden seiner Handlung verpflanzt. Es befinden sich in jener Scene und in dem, was sie einleitet und vorbereitet, eine Menge so bestimmter Züge, die aus jener Entführungsgeschichte entlehnt sind, dass die Analogie zwischen beiden, wie ich denke, evident und unzweideutig hervortritt, sobald man erst einmal auf diese freilich nicht ganz an der Oberfläche liegenden Momente, welche die innere Identität beider constituiren, aufmerksam geworden ist. Um nun diese Analogie aufzuzeigen, will ich zunächst, in 5 Punkten, die Grundzüge der Entführungsgeschichte angeben. Das Erste ist, dass Aphrodite das schöne Paar zusammenbringt. Die ganze Entführung ist ein Werk der Aphrodite, welche damit ihren Schützling belohnt und entschädigt. Vor Allem geschieht es auf ihre Veranstaltung, dass die Beiden zusammenkommen, dass sie aus weit entlegenen Orten, über Land und Meer, sich begegnen, sich finden. Sie ist es, die dem Paris die Helena zuführt. Aber damit beginnt nur das Geschäft der Göttin, ihre schwerste Arbeit kommt noch. Sie muss dem Verführer die Bahn ebnen. Helena war bis dahin die tugendhafte, die unbescholtene Gemahlin des Menelaos. Sie ist keine gemeine, keine unedle Natur. Wäre sie das, dann desto schlimmer für die Griechen, die sich um sie so viel Mühe machten! Aber der Dichter zeichnet sie vielmehr als eine heroische Figur, von hohem Adel der Seele, und man wird sich den Widerstand nicht gross genug denken können, den die Liebesgöttin zu brechen hatte, damit die Fürstin, die Tochter Zeus, ihrem Schützlinge freiwillig folge. Das also ist das zweite Moment, das der Dichter nachzubilden hatte. Weiter hat nun die Göttin den Paris mit seiner Beute der Machtsphäre des Menelaos glücklich zu entrücken und der Dichter hat uns einen Hinweis auf den betrogenen Gatten zu geben, der Rache schraubend das leere Nachsehen hat. Die That des Paris ist nun aber viertens ein Verbrechen, ein Bruch der heiligsten göttlichen und menschlichen Satzungen, und sie ist fünftens der Todeskeim Ilions. Auch dieses Beides hat der Dichter durch die Aphroditescene und das, was mit ihr unmittelbar zusammenhängt, in concretester Weise zur Darstellung gebracht. Sollte Jemand in Abrede stellen, dass hiermit die Grundzüge des Raubes der Helena scharf und characteristisch gezeichnet sind? Und wenn nun gezeigt wird, dass der Dichter alle diese Züge plastisch nachgebildet, in That und Handlung dargestellt hat, ist dann nicht bewiesen, dass er, doch wohl nicht zufällig, sondern wie ich meine mit besonnenstem Kunstverstände, hier ein Abbild, ein Analogon jenes „Raubes der Helena“ gegeben und seiner Haupt-handlung einverleibt hat?

Die Nachbildung des ersten Zuges liegt auf der Hand. Es ist auch hier recht eigentlich eine Veranstaltung der Aphrodite, dass das Paar sich zusammenfindet. Die Göttin holt erst den Paris

von draussen, von dem Schlachtfelde herein in die duftende Kammer, dann geht sie wieder nach dem skäischen Thore, wo Helena sich befindet, um diese herbeizuholen und führt sie dem Paris zu. Die Orte, wo Beide sich befanden, waren relativ entlegen genug. Dies ist die Weise der Poesie, das Unbestimmte, Weite coneret, sinnlich fassbar zu machen. So brachte die Göttin das Paar einst aus weiter Ferne über Länder und Meere zusammen, wie sie es hier zusammenholt. Der Dichter will offenbar hier die Genesis des Verhältnisses vorstellig machen, nicht seine Dauer als bestehender längst gewordener Zustand. Die Situation ist nämlich hier so, dass es nach dem Ausfalle des Zweikampfes, durch welchen beide eigentlich schon für einander verloren waren, so gut ist, als fänden sie sich zum erstenmale. (Dies sagt auch Vers 443—446). Es ist eine Neuvermählung, um die es sich hier handelt.

Diese Neuvereinigung des Paares, welche das Schlussstück des dritten Gesanges bildet, erweist sich nun aber, bei genauerer Untersuchung, auch als das Ziel, auf welches der Dichter im dritten Gesange hinsteuert. Er suspendirt das ganze Verhältniss zwischen Paris und Helena durch den Zweikampf, um es neu zu constituiren. Ja er suspendirt die Kriegsursache und den ganzen Krieg, um beides neu zu gewinnen. Unsr Scene beherrscht die Composition des ganzen dritten Gesanges. Eben weil der Dichter hier zum Schlusseffect die Beiden zusammenbringen will, stellt er sie vorher einzeln, getrennt in den Vordergrund und zwar jede von beiden mit dem grösstmöglichen Relief. Paris ist Hauptfigur von Vers 16 an als Vorkämpfer des Troerhaufens und in künstlerischem Sinne auch Hauptfigur des Zweikampfes. Helena ist Hauptfigur von Vers 121 an und bei der Mauerschau. Konnte der Dichter dieser Figur ein grösseres Relief geben, als in der Thurmscene geschieht? Auf den Thurm des skäischen Thores gestellt, an die Seite des Priamos, inmitten der troischen Geronten d. h. gleichsam auf den Schooss des troischen Staates gehoben — und zugleich vis-à-vis dem ganzen Griechenheere, fällt von beiden Seiten her, von griechischer wie von asiatischer, ein heller Reflex auf Helena. Gab es eine strahlendere Beleuchtung für diese schöne Gestalt? Nicht minder ist, im Anfang des Gesanges, Paris in den Vordergrund gestellt, der wie ein Chorführer an der Spitze des lärmenden Troerhaufens einerschreitet, leichtsinnig sich vorwageud, mit dem bunten Pantherfelle geschmückt, wie Thyrsosstäbe die beiden Lanzen schwingend, als führe er einen bacchischen Thiasos, ein Bild glänzenden Leichtsinns. Aber nicht bloss äusserlich prägnant führt der Dichter uns diese beiden Personen vor, er zeichnet sogleich ihren Seelenzustand, hier die bittere Reue und Zerknirschung, dort das böse Gewissen. Denn nicht Feigheit schlechthin ist es, wenn Paris beim Anblick des Menelaos erblasst und sich versteckt. Der Dichter wollte ihn so wenig wie Helena verächtlich darstellen. Er stellt sich ja nachher zu männlichem Kampfe. Nein, es ist das böse Gewissen, das der Dichter zeichnet. Paris hatte getrost alle Achäer herausgefordert, aber als er grade diesen Mann vom Streitwagen springen sieht, um auf ihn loszustürzen, da erbebt er, als hatte er eine Natter erblickt und birgt sich hinter die Gefährten. Es ist wie ein unwiderstehlicher Instinkt, aber eben nur momentan, eine unwillkürliche Regung, die er auf den Zuspruch Hektors sogleich überwindet. Schon durch diese Gegenübersetzung des Paris und des Menelaos, des Rachedürstenden und des Erbebenden, hat der Dichter das Fundament gelegt für den ganzen Vorstellungsaufbau vom Raube der Helena, den er im diesem Gesange zu construiren beabsichtigt. Stützen dieses Baues sind natürlich die hier überall zerstreuten Erwähnungen jenes Ereignisses, und Hauptstütze wieder die ausführliche Erwähnung im Anfange im Munde Hektors (V. 46 ff.). Einen erheblichen Beitrag zu diesem Systeme von Vorstellungen gewährt ferner der Zweikampf mit dem rechtmässigen Gatten der Helena zu dem Paris sich erbietet. In offenem, ehrlichen Kampfe will Paris jetzt das erwerben, was er früher heimlich entwendete, das Weib und die Schätze. Der Zweikampf ist somit das Gegenbild des Raubes der Helena. Bild aber und Gegenbild fordern sich. Aber noch viel mehr. Die Ursache und das Objekt des ganzen Krieges wird hier zum Objekt eines Zweikampfes gemacht, es wird als der Kampfpreis gleichsam zur Schau aufgehängt. Das heisst doch wohl sie coneret anschaulich machen. Und während

Helena mit den Schätzen draussen auf dem Schlachtfelde das Objekt des Zweikampfes ist, nach rein vertragsrechtlicher Seite, so wird sie selbst zugleich auf hoher Mauerzinne persönlich vorgeführt und die Sache, so zu sagen, nach der subjektiven, nach der ethisch-psychologischen Seite erörtert. Hier ist sie, diese Ursache des Krieges persönlich, und hier wird ihre Schuld oder Unschuld zu einer Herzensfrage, zu einer Sache der Empfindung gemacht. Grade das Zartgefühl, mit dem Priamos ihre Schuld an all dem Unglücke ablehnt, ist ebenso geeignet uns diese Ursächlichkeit zur Empfindung zu bringen, als die Selbstanklage und die tiefe Reue der Helena selbst. O wie schmachvoll erscheint ihr jetzt ihre That, ihre Lage! Als sie ihre Brüder nicht unter den Griechenhelden erblickt, da denkt sie gleich, die Schmach der Schwester müsse sie fern gehalten haben. Aber eben diese bitterliche Reue versöhnt auch uns mit ihr, wie Priamos versöhnt ist, löscht die Schuld und die Schmach aus, macht alles ungeschehn. Es ist eine *restitutio in integrum* auf ethischem Gebiete, grade wie draussen der Waffenstillstand und der feierlich geschlossene Vertrag auf objektiv-rechtlichem. Helena ist hier wieder ganz die Gattin des Menelaos. Ihre Seele weilt ja auch ganz in der Vergangenheit, in der alten lieben Heimath, sie fühlt sich wieder umschlungen von all den trauten Banden des Elternhauses und der unschuldigen Kindheit. Wie tief wurzelt doch diese Anhänglichkeit in diesem Herzen! Wie ist doch der sittliche Adel keineswegs in dieser Seele getilgt, oder auch nur geschwächt! In einer solchen Gemüthsverfassung sehen wir Helena, so ganz Reue, ganz Rückerinnerung, ganz Sehnsucht nach der alten Zeit der Tugend und Unschuld, dass uns der alte Fehltritt als gesühnt, die alte Schuld als erloschen, kurz Helena restituirt erscheint, wieder die tugendhafte Gattin des Menelaos. Und dazu kommt, dass sie den Ausgang des Zweikampfes nun erfährt, wonach sie vertragsrechtlich dem Menelaos zurückgegeben werden soll. Und wozu veranstaltet der Dichter das Alles? Damit vor unsern Augen diese Tugend zu Falle gebracht, dieser Vertrag gebrochen werden kann! Den alten Frevel hat der Dichter hiermit antiquirt, die alte verblasste Schuld über Bord geworfen, damit er sie neu hinstellen kann, auf dem Boden seiner eignen epischen Gegenwart. In der grossartig schönen Verführungsscene, in der der Dichter den zweiten der oben angegebenen Grundzüge nachbildet, wirft die Göttin jene eben so anschaulich vorgeführte Tugend zu Boden, nicht ohne ein gewaltiges Ringen. Nur ein Commentar könnte im Einzelnen die psychologische Feinheit und den hohen Styl dieses sowie des folgenden Abschnittes nachweisen, die Bedeutung der alten Dienerin, die schlaue Verführungskunst der Göttin und die heroische Grossheit der sittlichen Entrüstung, die bei dem ersten Versuche der Kupplerin wie ein glühender Lavastrom aus der Brust des Weibes hervorquillt. Helena erkennt sogleich die dämonische Macht, erkennt den bösen Genius ihres Lebens der hier wiederum an sie herantritt und sie schaudert vor dem Loose der Buhlerin, das sie vor sich zu liegen sehen glaubt. Sie spricht zur Göttin, wie eine Göttin — ist sie doch die Tochter Zeus. Aber es hilft ihr Alles nichts, Aphrodite ist stärker, sie bricht allen Widerstand, das Weib fügt sich willenslos; schweigend, ihr Antlitz verhüllend vor allen Troern, folgt sie dem Dämon das Schimpfliche zu vollbringen (Vers 418 bis 420). Dies muss man verstanden haben, dass hier, unterwegs, bereits die Willenskraft gebrochen wird. So führt die Göttin das Weib dem Paris zu. Nachher ist von keinem ernstlichen Widerstande mehr die Rede. Von dem folgenden *tête-à-tête* einen Commentar zu liefern enthalte ich mich, obwohl ich finde, dass keiner der Interpreten, die ich kenne, das unsäglich feine Colorit dieser Situation recht gewürdigt zu haben scheint, in welcher die Liebesgöttin selbst als Dienerin waltet. Sofort lenkt nun der Dichter den Blick hinaus auf den draussen auf dem Schlachtfelde umherschraubenden Menelaos, der wie ein Raubthier den Verschwundenen sucht. Der Contrast und die Absicht liegen auf der Hand. Aphrodite hatte den Paris soeben dem Machtbereiche des Menelaos entrückt; seine Lage war gefährlich, das Entkommen hing an einem Faden. Wäre der Helmriemen nicht zerrissen, so war Paris in den Händen der Atriden. Er entkam mit knapper Noth, durch die Hülfe der Göttin. Schliesslich constatirt der Dichter, dass der Sieg auf Seiten des Menelaos ist und das somit vertragsgemäss Helena sammt den Schätzen den Griechen gehört. Wenn also in demselben Augenblicke, wo Agamemnon

dies verkündet, Paris sich aufs Neue die Helena als Gattin zueignet, so ist dies zwar in höherer ethischer Rücksicht eine Art neuen Ehebruchs, aber doch nicht in objektiv-rechtlicher, wohl aber ist es ein flagranter Vertragsbruch. Nicht umsonst hat der Dichter vorher so umständlich, feierlich den Vertrag schliessen lassen, ein concretes Bild heiliger menschlich-göttlicher Satzung. Gegen diese Satzung wird jetzt gefrevelt, dieser Vertrag gebrochen durch die Neuvermählung des Paares und darauf beruht die stringente Analogie dieser Neuvereinigung in objektiv-rechtlicher Hinsicht mit jener ersten Entführung, die ein wirklicher Ehebruch war.

Es könnte einen Augenblick scheinen, als verfare der Dichter in unsrer Scene frivol, als lasse er das Laster triumphiren und zeige gleichsam selbst spottend auf den betrogenen Ehegemahl hin. Aber dieser Schein schwindet gar bald und die furchtbarste sittliche Strenge des Dichters tritt hervor, sobald man den pragmatischen Zusammenhang mit dem Folgenden ins Auge fasst. Liest man die folgende Götterscene im Anfang des vierten Gesanges, so sieht man, inwiefern jenes wohlgelungene Werk der Aphrodite den unmittelbaren Anlass und Impuls abgiebt, dass Zeus ἐξὸν ἀέχοντι γε θυμῷ den Rathschluss vom Untergange des Priamos und seines Reiches fasst. Der Raub der Helena legt den Todeskeim Ilions, sagte ich oben. Auch dies ist hier verkörpert. Das Werk Aphroditens zieht den Götterbeschluss vom Untergange Ilions unmittelbar nach sich.

III. Das zweite Beispiel.

Thema also des dritten Gesanges der Ilias ist die Ursache des troischen Krieges. Sie erörtert der Dichter hier nach allen Beziehungen, als Dichter, versteht sich, nicht reflectirend, sondern gestaltend. Er führt sie in ihren Bestehen vor, als das Objekt des Krieges, er führt sie aber auch in ihrem Entstehen vor, als jene frevelnde That des Paris. Aber indem er die alte Entführungsgeschichte neuschafft und zu einer dramatischen Scene seiner Handlung umgestaltet, hat er sich noch nicht genug gethan; es ist ihm erst halbe Arbeit. Er vervollständigt diese That des Paris noch aus eignen Mitteln, und zwar durch eine Scene, die nun erst recht mit beiden Füßen in der Haupthandlung, d. h. in der vorliegenden Kriegshandlung darin steht. Wer, meint der Dichter, die Gattin eines Andern verführt, der muss auch den Gemahl meuchlings umbringen lassen, dann erst ist die That perfect. Ehebruch und Meuchelmord sind Correlate. Auf die Correlation, die zwischen der Aphrodite-scene und dem Schusse des Pandaros, als dem inneren und dem äusseren öffentlich hervortretenden Vertragsbruche besteht, macht Nägelsbach aufmerksam; aber der Zusammenhang Beider ist noch ein tieferer. Ein versuchter Meuchelmord an dem Gatten der Helena ist die That des Pandaros. Mitten im Frieden (im Waffenstillstande) aus lauerndem Versteck heraus (von Schilden verdeckt) zielt der Schütze auf den arglosen Atriden. Aber mehr; er thut es als ein Werkzeug des Paris, nicht zwar ausdrücklich beauftragt, aber einen solchen Auftrag liebedienerisch anticipirend, Gunst und reichen Lohn für diesen Dienst von Paris erwartend, also dem Wesen nach nicht eben anders als ein gedungner Meuchelmörder. Aber das ist das unnachahmlich Grosse in der Kunst Homers, dass er die Vortheile jedes irgend bedeutenden poetischen Motivs, das sich ihm darbietet, ausbeutet und dabei zugleich die damit verbundenen Nachtheile und Unzweckmässigkeiten auf das Geschickteste ablehnt. Solidarisch verantwortlich sind für die That des Pandaros nicht bloss die Troer überhaupt, sondern in einem feineren Sinne auch Paris insbesondere. Dennoch lässt der Dichter auf diesen nicht das Gehässige der That fallen; denn das wollte er nicht, er wollte den Paris nicht gradezu hassenswerth darstellen; er hat ihn vielmehr mit einem guten Theile liebenswürdigen Wesens ausgestattet. Trotzdem aber gehören, wie gesagt, jener Ehebruch und dieser Meuchelmord zusammen, wie Hälften eines

Ganzen. Man muss den Faden dieses Zusammenhanges gelten lassen; warum, werden wir gleich sehen. Der Schuss des Pandaros spielt in der Ilias eine Rolle, deren Bedeutung nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Er ist der eigentliche Anfangspunkt des Krieges, das Signal zum Losschlagen. Nunmehr kommt ein Feuer, eine Energie in die kriegerische Action, die deutlich gegen die frühere Stockung, wo nichts vom Flecke ging, absticht, auch gegen den vergeblichen Anlauf, der im Anfange des dritten Gesanges genommen wurde, und der sogleich zum Waffenstillstande führte und zu dem wiederum resultatlosen Zweikampfe, bei welchem keiner der beiden Kämpfer verwundet worden ist. Wie ganz anders gehalten ist jetzt diese ἐπιπόλησις des Agamemnon, in der er persönlich an jeden der Heerführer herantretend, auf das Individuellste einen Jeden zum Kampfe aufmuntert, als die früheren allgemein gehaltenen und ungeschickten Reden in der Heeresversammlung! Welcher Eifer ist in ihm und in alle Führer gekommen, gegen die frühere Unlust! Und zu dem Allen hat der Schuss des Pandaros den Impuls gegeben, durch den das erste Blut in der Ilias geflossen ist. Deshalb markirt auch der Dichter dies erste Blutvergiessen so ungemein, nicht blos durch das Gleichniss von der lydischen Purpurfärberin, sondern auch durch die Umständlichkeit, mit welcher er die ärztliche Behandlung der blutenden Wunde darstellt. Dies Blut ist die Quelle, die nachher zum Strome wird. Ueberhaupt giebt er dem Schusse des Pandaros den grössten Nachdruck, lässt ihn im Götterrathe beschlossen werden und liefert die Geschichte des Bogens, mit dem er ausgeführt wird. Dieser Schuss hat die Schlacht in solchen Gang gebracht, dass schon am Ende des vierten Gesanges der Dichter selbst darauf hinweist, wie nun niemand mehr das Kriegswerk tadeln könne, so viele Troer und Achäer lägen schon niedergestreckt im Staube.

Diese Wirkung als Incitament, als unmittelbarer Anstoss zur kriegerischen Action, d. h. also zum Kriege in seiner concreten Gestalt, übt aber der Schuss des Pandaros aus, weil er, als eine empörende Perfidie, als ein flagranter Vertragsbruch, der unmittelbar vor Aller Augen vorgeht, auch geeignet ist, sinnfällig wirkend Aller Herzen zu entflammen, den Willen des Heeres in Bewegung zu setzen. Dass dem Atriden vor 20 Jahren seine Gattin geraubt wurde, diese Vorstellung hatte nicht mehr Triebkraft genug, dass aber der Gatte nun vor ihren Augen meuchlings überfallen wird, das wirkt, das erneut auch zugleich das alte Unrecht wieder mit. Nun ist eine gegenwärtige, unmittelbar wirkende Ursache des Krieges gewonnen. Als Ursache des Krieges nämlich ist nun auf einmal dieser schnöde Vertragsbruch der Troer in Aller Munde. Er ist das Motto in allen Ermunterungsreden der Führer und der Kämpfer. Diese schändlichen „wortbrüchigen Lügner“ zu züchtigen, die sich „freveld veründigten wider den Eidschwur“, das ist die neu ausgegebene Parole zur Schlacht, das die Triebfeder in Aller Herzen. Das ist aber zugleich, was Allen Muth und Siegeshoffnung verleiht, denn wie kann Zeus den Meineidigen helfen? Jetzt ist es, wo sich die Ueberzeugung Bahn bricht und in Aller Herzen Wurzel fasst, welche hier grade Agamemnon ausspricht:

Einst wird kommen der Tag, da die heilige Ilios hinsinkt,
Priamos auch und das Volk des lanzenkundigen Königs!

Also als eine neue Ursache des Krieges, ja des Untergangs von Ilium, erscheint der Schuss des Pandaros. Da wäre nun der alte Faden abgerissen und ein ganz neuer angesponnen, ja wir hätten gewissermassen zwei verschiedene Kriegsursachen; wenn wir den Zusammenhang zwischen beiden ausser Acht liessen, vermöge dessen sie wie Hälften Eines Ganzen sind, die zwei Gesichter eines Januskopfs. Die neue Ursache ist identisch mit der alten, nur vorwärtsblickend; sie ist die alte, verjüngt, aus einer vergangnen zu einer gegenwärtigen gemacht d. h. vom Dichter ganz und gar auf den Boden seiner epischen Gegenwart verpflanzt, und als integrirendes Moment, als Scene und Stufe der gegenwärtigen Handlung selbst eingefügt.

Die Lebhaftigkeit der mit dem Schusse des Pandaros beginnenden kriegerischen Action bildet einen vom Dichter beabsichtigten Contrast gegen die Stockung des Kriegsunternehmens, die in den zwei ersten Gesängen waltet. Es ist da, als ob noch gar kein Krieg wäre, so unthätig liegen die

Griechen vor Troja, so ungestört von den Feinden und ganz mit ihren eignen Angelegenheiten beschäftigt. Die Zeit schleppt sich hin, es vergehen 9 Tage, es vergehen wieder 12 Tage, ohne dass etwas gegen den Feind unternommen wird, während doch nachher so viele grosse Kriegereignisse auf wenige Tage zusammengedrängt sind. Aber der Dichter führt uns absichtlich in solche stagnirende Zustände ein, nicht bloss um die Langwierigkeit des trojanischen Krieges doch einigermaßen zu verkörpern, sondern besonders deshalb weil eine solche Stagnation des weitschichtigen Nationalunternehmens zumal bei der geringen Triebkraft der alten Kriegsursache, bald den üppigsten Boden abgeben musste, auf dem Spaltungen, Partheiungen, Zerwürfnisse innerhalb des mühsam vereinigten und locker genug zusammengehaltenen Griechenheeres emporschiessen und wuchern mussten. Dies vielhäuptige bunte Völkerheer, aus den verschiedenen Stämmen und Stammhäuptern Griechenlands zusammengesetzt, war ohnehin für das Scepter Agamemnons eine schwer zu lenkende Heerde und barg genug Keime der Auflösung in sich, zumal die gemeinsame Kriegsursache leicht als eine persönliche Sache der Atriden gefasst werden konnte. Ein Zerwürfniss mit dem Atriden war hier sogleich ein Abfall von der gemeinsamen Sache. So wie nun in dieses grosse Nationalunternehmen eine äusserliche Hemmung, ja nur eine Verzögerung kam, mussten jene Keime der Auflösung, der Absonderung Einzelner, der Zerwürfnisse sogleich emporspriessen. Da nun Homer ein solches Zerwürfniss, das des Achill mit Agamemnon sich zum Gegenstande wählte, so musste er uns auch den Boden zeigen, auf dem sie entspriessen — mitten im Feuer kriegerischer Aktion entstehen sie nicht leicht — er musste uns in diese Stagnation des Unternehmens, ja in einen förmlichen Zersetzungsprocess einführen. Der Zorn Achills und der troische Krieg sind keine willkürliche Zusammenstellung, oder, sofern sie beide in der Sage gegeben waren, keine zufällige Verbindung. Es ist das grade die Grösse ächter Poesie, dass sie die ewige Natur der Dinge darstellt, das Nothwendige, nicht das Zufällige, das was immer und aller Orten sich wiederholt und eben darum interessant ist, so lange das Menschenherz dasselbe bleibt, so lange das Gesetz besteht „wonach die Ros' und Lilie blüht.“ Die Sache Achills ist zwar eine tief persönliche, aber doch in gewissem Sinne auch eine allgemeine und gewinnt dadurch eine breitere Basis. Der Zorn löst ihm nur die Zunge, dass er ausspricht und dem Agamemnon in's Gesicht schleudert, was Viele murrend ertragen. Er ist nur der Wortführer allgemeiner Unzufriedenheit, so gut wie sein Gegenbild Thersites. Da kommt all die Unlust zur Sache, all der Widerwille gegen den Atriden, die Sehnsucht nach Umkehr und Heimfahrt zu Tage. Es ist eine Mehrheit von Spaltungen, es ist eine ganze Kluft, in die Homer uns blicken lässt. Diese Kluft aber wird geschlossen, nicht durch das Ungeschick Agamemnons, das sie erst recht erweitert, sondern durch die Beiden, die ihm zur Seite stehen, die Weisheit und die Klugheit, Nestor und Odysseus, die guten Genien der gemeinsamen Sache, welche die Einheit und das Ansehen Agamemnons wiederherstellen — bis auf ein Residuum, den grollenden Achill. Was dieser hartnäckige Rückstand bedeute, zeigt erst der Verlauf der Ilias. Für jetzt erscheint er als ein relativ geringes Uebel, als eine leise nachklingende Dissonanz in der sonst glücklich hergestellten Harmonie des Ganzen. Diese glücklich hergestellte Einheit des unermesslichen Völkergetümmels, die das Resultat des zweiten Gesanges ist, feiert nun der Dichter wie in einem epischen Hymnus durch eine Fluth von Gleichnissen (B 455 ff.) Sie ist zugleich ein Triumph Agamemnons, den an diesem Tage Zeus verherrlichte über alle Fürsten (V. 482). Aber sie ist auch zugleich ein Ausrücken zur Schlacht gegen die Troer, die nun beginnen kann.

Dieser Kampf der Einheit gegen die Sonderelemente — des Scepters Agamemnons gegen die Herscherstäbe der Stammhäupter — das ist das grossartige Problem, das den Dichter im ersten und zweiten Gesange der Ilias beschäftigt. Es ist ein weltgeschichtliches Problem — das Problem von Jahrtausenden, auch das der deutschen Reichsgeschichte bis auf die Gegenwart herab. Warum ist Agamemnon so schwach? Nicht an dem Scepter liegt es, das ist von Zeus; die Macht und die Stellung des Königs, will der Dichter sagen, waren gross genug — an dem Menschen Agamemnon liegt es, der da frevelt, den immer und immer wieder die Ate verstrickt. Wer an der Spitze eines

so grossen Unternehmens steht, wer der rechte Hirte einer solchen Völkerheerde sein, wer vollends ausziehn will, den Frevel Andrer zu rächen, der darf nicht selbst ein frevelnder Mensch sein, sonst zieht er Unheil nicht bloss auf sich, sondern auf die ganze gemeinsame Sache herab. Agamemnons Frevel gegen Apollo trägt die erste Schuld an alle dem Unheil. Er zieht jene allgemeine Calamität nach sich, die Pest, die rechte Verkörperung eines Zersetzungs-Processes, jene grosse Hemmung, die das ganze Unternehmen ins Stocken bringt und zuerst alle widerwilligen Elemente entfesselt. Um die Calamität von dem Ganzen abzuwenden, muss Agamemnon vor Allem den Frevel sühnen, und zwar nicht bloss durch ein gewöhnliches Sühnopfer, sondern dadurch, dass er sein Liebstes hinopfert, dass er die Chryseis hingiebt, die ihm lieber ist als selbst seine rechtmässige Gattin, die ihm das persönlich Nächste ist. Diese tiefe Einsicht in das Sachverhältniss hat allein der Priester, und verkündet sie feierlich vor dem ganzen Heere.

Ich will hier eine sonderbare Bemerkung andeuten, die ich gemacht habe (ob sonst schon Jemand, weiss ich nicht). Den Kern der eben bezeichneten Gedankenfolge, d. h. das ganze poetische Motiv des Anfangs der Ilias fand Homer in der Sage vor. Es ist genau ebenso in der Situation von Aulis enthalten. Die Calamität, welche hier Hemmniss und Stockung in das Kriegs-Unternehmen brachte, ist die Windstille; sie drohte ebenso das Ganze zu vereiteln, musste ebenso Unlust, Widerwillen, Umkehrgelüste aufregen, wie es jene Stockung vor Troja thut. Die Windstille sendet hier Artemis, wie dort Apollo die Pest. Gegen die Göttin hat hier ebenfalls Agamemnon gefrevelt. Derselbe Kalchas tritt auf, dies dem Heere zu verkünden, und Agamemnon die Sühne aufzuerlegen. Auch hier endlich muss Agamemnon sein Liebstes dahingeben, die eigene Tochter. (Wenn auch der Dichter der *χόπρια* das Opfer der Iphigenie zuerst episch dargestellt hat, so kann es deshalb immer ein alter Bestandtheil der Sage und somit dem Homer bekannt gewesen sein.) Homer hat, behaupte ich, dem Kerne nach, ein Analogon der Situation von Aulis gebildet. Sie selbst, taliter qualiter, die poetisch genug war, konnte er nicht darstellen, denn sie lag seiner Handlung um 10 Jahre voraus. Er bediente sich auch hier des oben dargelegten Kunstverfahrens. Es war verlockend genug den eigentlichen Anfangspunkt des grossen Nationalunternehmens dem Werke einzuverleiben, es wie ein Vorspiel voranzustellen. Wer den Kern der Analogie anerkennt, den überraschen die Aehnlichkeiten in der Zeichnung der Schale. In Aulis lag die Meerfahrt vor dem Griechenheere. Die Handlung der Ilias ist binnenländisch, aber grade im Anfange giebt es wiederholte Ausblicke auf das Meer, auch ein Einsteigen in die Schiffe, ein Erscheinen der Meergöttin. Die langersehnte Ausfahrt der grossen Armada, der Griechenflotte mit ihren 1200 Segeln, dieser hoffnungsvolle Beginn der ganzen Expedition war gewiss eine poetische Vorstellung. Der Dichter muss auf sie verzichten. Was thut er? Er giebt wenigstens ein Surrogat. Als endlich jene Stockungen überwunden sind und der Dichter wie in einem epischen Hymnus den langerharnten Auszug des Griechenheeres gegen Troja feiert — was folgt? Der Schiffskatalog. Als ob dies Ausrücken eine Ausfahrt wäre, lässt er die ganze Flotte an uns vorbeidefiliren. Denn nicht todte Aufzählung, nicht Beschreibung der ruhig am Strande liegenden, ihrer Mannschaft entleerten Schiffsrumpfe ist dieser Schiffskatalog, sondern in Bewegung gesetzt, mit voller Bemannung ziehn sie an uns vorüber, das Admiralschiff eines jeden Volkes voran, die übrigen folgend. Als Flottenkapitäne bezeichnet hier der Dichter die sämtlichen Heerführer der Griechen. *Ἀρχοὺς ἀδ' νηῶν ἐρέω νῆας τε προπάσας.* Anschaulich sind Ausdrücke, wie *ἤρχε, ἤγεμόνευε, τῷ δ' ἄμα τεσσαράκοντα μέλαινα νῆες ἔποντο, ἐν δὲ ἐκάστη κοῦροι Βοιωτῶν ἑκατὸν καὶ εἴκοσι βαῖνον* und andere der Art zu fassen. Diese Darstellungsweise brachte schon der epische Styl mit sich (cf. Lessing), sie gewährt aber eben durchaus die Vorstellung der mit vollen Segeln gegen Troja daherziehenden Flotte. Freilich musste der Dichter hierin Mass halten, um nicht den realen Boden der gegenwärtigen Handlung unter den Füßen zu verlieren; es darf eben nur eine fata morgana sein, als welche er uns die heranziehende Flotte sehen lässt. Bezeichnend ist auch, dass er hier, als wollte er den eigentlichen Anfangspunkt des Kriegs-

Unternehmens markiren, zum zweitenmale die Musen anruft, und zwar nachdrücklicher als das erstmal. Von der Zusammengehörigkeit des Schiffskatalogs mit der Situation in Aulis zeugt auch des Euripides Iphigenie in Aulis. Und sonderbarer Weise führt der Schiffskatalog den alten Namen *Βοιωτία*. Er beginnt mit den böotischen Contingenten, (ja grade von Aulis geht er aus) recht, als wollte der Dichter seinen bisherigen Standpunkt als in Aulis genommen bezeichnen. Warum beginnt er grade mit den böotischen Schiffen? hat man gefragt. *Ὅτι ἐν Αἰλίῳι συνήχθη τὸ ναυτικόν*, sagt einer der Scholiasten. —

Der in diesem Aufsätze entwickelten Ansicht liegt die Annahme zu Grunde, dass der troische Krieg in seiner Gesamtheit der eigentliche Gegenstand der Ilias sei, dass, um mit Grote zu reden, unsere Iiade, wie wir sie haben, nicht eine Achilleis, auch nicht die Combination einer Achilleis mit Theilen einer eigentlichen Ilias (Buch 2 bis 7 und 10, wie Grote will), sondern dass sie eine wirkliche und eigentliche Ilias sei. Wenn der Dichter selbst den Zorn Achills als seinen Vorwurf nennt und auch als einen Hauptgesichtspunkt festhält, so verspricht er nicht bloss absichtlich weniger, als er leistet, sondern er thut, was das absolute Verfahren der Poesie ist, am Theile das Ganze fassen. Der Zorn Achills ist ein concretes Motiv; er involvirt den troischen Krieg, er hat keinen Sinn ohne diesen. Freilich können während der Abwesenheit des grollenden Achill die den Krieg im Ganzen betreffenden poetischen Motive besonders hervortreten. Man ist auch berechtigt, diese Parthieen mit Otfried Müller unter den Gesichtspunkt einer Achilleis zu stellen, indem die Aristien der andern Helden Versuche sind, den abwesenden Achill zu ersetzen. Aber dann muss man auch mit Otfried Müller sagen, diese Theile sind von unverhältnissmässiger Länge, der Plan ist über das Nothwendige ausgedehnt d. h. man muss das Werk tadeln. Die Wahrheit ist, und sie lässt sich exact beweisen — nur nicht mit ein paar Worten — der höhere, der dominirende Gesichtspunkt des Werks ist nicht der der Achilleis, sondern der der Ilias. Beide Augenpunkte giebt uns Zeus in Buch 1 und Zeus im Buch 4 — dort das Privat-Versprechen des Zeus, den Achill zu ehren, hier der förmliche Götterbeschluss, Troja zu stürzen. Die Collision beider ist eben das herrliche Motiv des Dichters. Aber, wird man sagen, wenn der troische Krieg das eigentliche Object der Ilias ist, wo bleibt denn die Pointe, die Zerstörung Troja's? Wenn der Hauptpfeiler, wenn die Mittelsäule eines Baus gestürzt ist, so ist der Einsturz des Ganzen nur noch eine Frage der Zeit; man wendet sich ab, das wüste Geprassel nicht zu sehn und zu hören. Hektor ist diese Säule. Die ganze Ilias zeigt das, und zeigt den Fall dieser Säule. Matt wäre der Schluss, die Klagen um Hektor, wär er nicht dadurch so unsäglich schön, dass er die Perspektive auf den Fall Troja's, das Elend des Priamos, das schreckliche Loos der Wittwen und Waisen gewährt. In der Nähe dies zeigen mochte der Dichter nicht, er zeigt es deutlich genug als Fernsicht. Man scheidet von der Ilias nicht mit dem Gefühl, dass nun Alles vorbei sei, man ist nicht vis à vis du rien, sondern die Phantasie hat noch ein inhaltreiches Gefilde vor sich, das sie für sich allein durchwandeln kann, der Dichter weist den Weg. Die Ilias ist ein Garten, dessen Grenze nicht die Oede ist, sondern an den sich eine gestaltenreiche Landschaft anschliesst. Denn auch der Tod Achills, folgt bald auf den Hektors. Das weiss der Hörer so gewiss, als er den Untergang Troja's unausbleiblich kommen sieht. Hat Zeus sein Versprechen gegen Thetis so gut gehalten, so wird auch ebenso und à plus forte raison der andre Götterbeschluss sich vollziehn.

Darum also verlegt der Dichter sein Sujet in das zehnte Kriegsjahr, und wie er das Ende des Krieges anticipirt und gleichsam seinem Werke einverleibt, so hat er es auch, wie oben gezeigt wurde, mit dem Ausgangspunkte, der Situation in Aulis, ja mit der ersten Ursache, dem Raube der Helena gethan. Er verschlingt aber künstlich versteckt beide Enden des Fadens in seinem schön geschürzten Knoten, der somit ein Unendliches ist. Die Ilias ist, ihrer wundervollen Composition nach, ein gordischer Knoten, an dem die Anhänger der Liedertheorie zu Alexandern werden wollen, indem sie ihn in Stücke zerhauen.