

Die Lösung des Homerproblems.

Die Alten dachten sich die Muse, die Göttin der Dichtkunst, ewig jung; denn wahre Meisterwerke der Dichtung vergehen nicht, sie behaupten durch allen Wechsel der Zeiten und Meinungen siegreich ihren Rang. Das auffälligste Beispiel dafür stellt wohl Homer mit seinen unsterblichen Schöpfungen, der Ilias und Odyssee, dar. Wäre er umzubringen gewesen, so hätte die hundertjährige philologische Kritik zumal in Deutschland es fertig gebracht. Sie hat alles getan, um ihm selbst Namen und Existenz abzusprechen und an seinen Dichtungen keinen Stein auf dem andern zu lassen. Aber Homer lebte fort: schon die unabsehbare Menge der Schriften, die sich immer wieder, wie bei keinem andern Dichter der Weltliteratur, mit Homer beschäftigten, bewiesen zugleich die Unvernünftlichkeit und die Anziehungskraft der ihm innewohnenden Seele und Idee, welche trotz allem die Geister in ihrem Zauberbann festhielt.

Heute feiert Homer gleichsam seine Auferstehung in Deutschland, und als Kulturfaktor von hohem Wert verdient er es, daß auch die „Stimmen der Zeit“ den gegenwärtigen Stand der Homerischen Frage ihren nichtphilologischen Lesern kurz beschreiben. Es soll geschehen im Anschluß an zwei Neuerscheinungen, die „Homerische Poetik“ des Würzburger Professors Engelbert Drerup und „Homer und Babylon“ von Dr. Hermann Wirth, Gymnasialprofessor in Freiburg; das letztere Werk ist bei Herder, das erste, bisher von drei Bänden der I. und III., im Selbstverlag herausgekommen.

Drerup nennt sein Buch ein „Kriegsbuch“. Er nimmt den Kampf auf gegen alle, die seit A. F. Wolf mit ihrer auflösenden Kritik den Glauben an die Person Homers oder doch an die Einheitlichkeit seiner Gedichte verwarfen; und der gelehrte Verfasser ist zu seiner Aufgabe durch die Beherrschung des riesigen Stoffes und den Besitz einer sichern wissenschaftlichen Methode wohl gerüstet.

In einer bündigen Entwicklungsgeschichte der verschiedenen Theorien, von Kleinliedern, von einer erweiterten Ur-Ilias und Ur-Odyssee, von kompilierten Kleinepen, von Interpolationen und von gedankenloser Zusammenfügung widersprechender Quellenauszüge durch einen Glückpoeten, gewährt Drerup zuerst eine Art Heerschau über seine Gegner. Er macht darauf aufmerksam, wie allen früheren Forschern, selbst den älteren Vertretern der Einheit, zwei Fehler gemeinsam waren: einmal der Grundsatz, daß eine rein vernünftige Kritik zur richtigen Würdigung des Dichters ausreiche, sodann ein von Herder und den Romantikern herstammender falscher Begriff von Volksdichtung und ihrer angeblichen Vollkommenheit. Denn da man bei der Anwendung dieser Grundsätze und Begriffe die Ilias wie die Odyssee von Widersprüchen und Mängeln überwuchert fand, mußte über dem Suchen nach dem Werk des echten Urdichters zuletzt alles, Homer und sein Werk, in die Brüche gehen.

Freilich sollte Homer, meint Drerup, durch dieses Fegfeuer hindurchgehen, damit für die genetische und psychologische Erklärung der Schwächen und Unvollkommenheiten seiner Kunstart in einer unvoreingenommenen Ästhetik der Blick geschärft werde. Das ist jetzt nach Erfüllung zweier Vorbedingungen erreicht.

Zunächst ist durch das Studium des Volksgesangs primitiver Völker festgestellt, daß nicht das ganze Volk (Herder), sondern stets nur einzelne aus der Masse heraustretende Sängere den Gesang pflegen, daß es keine „festen“, unverändert fortgepflanzten Lieder gibt (Lachmann), daß mit der Einheit der Sage eines Liederkranzes keineswegs schon die Einheit einer Dichtung gegeben ist, vielmehr jedes organische Epos Kunstichtung ist, d. h. eine einheitliche, die ganze Handlung beherrschende Idee zur Voraussetzung hat und ihren Ursprung nur vom bewußten künstlerischen Willen einer bestimmten Dichterindividualität erhält. Die Begründung dieser Sätze wiederholt Drerup in kurzem Abriss aus seinem früheren Buche „Homer“. Danach ist Homer nicht Volksdichter, sondern Kunstdichter im vollsten Maße, seine Epen sind Kunstichtungen, bedingt durch eine lange vorausgegangene Entwicklung und den überragenden Dichtergeist ihres Schöpfers. Dafür liefern die Dichtungen selbst, richtig gelesen, die sichersten Beweise.

Zum richtigen Verständnis eines dichterischen Kunstwerks aber ist es notwendig, den Dichter aus sich selber zu verstehen, nach den der Dichtung immanenten psychologischen Gesetzen des künstlerischen Schaffens zu beurteilen. Das ist der zweite grundlegende Satz, den erst in neuerer Zeit die allgemeine Kunstwissenschaft wieder zur Geltung gebracht hat. Schon der alte Homerkritiker Aristarch hatte die Regel grundsätzlich aufgestellt, wenn auch selber oft durch die Tat verletzt: Homer sei zu erklären aus Homer („Ὅμηρον ἐξ Ὅμηρου σαφηνίζειν“). Dazu reichen die Regeln einer klügelnden Logik nicht aus.

Diese zwei Sätze: Homer ist Kunstdichter, und nur psychologisches Nachempfinden erschließt uns das richtige Verständnis seiner Dichtungen, bilden nun gleichsam die strategischen Stützpunkte, von denen aus Drerup die feindlichen Stellungen aufrollt und den sichern Boden erobert, um darauf seine homerische Poetik aufzubauen. Zwar hatten andere schon vorgearbeitet; Drerup nennt sie: Draheim, Belzner, Franz Stürmer u. a., besonders seinen Kampfgenossen Karl Rothe, der jahrzehntelang seine Kraft für die Einheit eingesetzt und sein Lebenswerk durch die beiden sehr empfehlenswerten Bücher „Ilias als Dichtung“ und „Odyssee als Dichtung“ beschlossen hat. Doch bisher befanden sich die „Unitarier“ mehr in der Abwehr. Indem nun Drerup zum umfassenden Angriff übergeht, setzt er sich als nächstes Ziel, die Methoden der kritischen Analytiker praktisch und theoretisch auf ihre Verlässlichkeit zu prüfen und bis in ihre letzten Voraussetzungen zu widerlegen.

Die erste Auseinandersetzung auf dem Gebiet der homerischen Sprache mit ihrem eigentümlichen Gemisch heterogener Formen und Wörter stellt zunächst fest, daß die Beantwortung der hier entstehenden textkritischen Fragen für jede Untersuchung im Sinne der Entwicklungstheorie von vornherein in einen falschen Kreis schluß hineingezwungen werde. Denn die Entwicklungsphasen von Epos und Sprache bleiben in Ermangelung äußerer Anhaltspunkte sowohl in sich wie in ihren gegenseitigen Beziehungen unerfaßbar. Auch bei der Annahme eines Schlußredaktors verschiedenaltiger und verschieden-sprachiger Stücke wird diese Schwierigkeit lediglich verschleiert. Die Lösung liege darin, daß wie ein Aeschylus und selbst ein Herodot, so auch Homer seine nur ihm eigene Kunstsprache gebraucht hat. Die „Aolismen“ in der „epischen Sprache“ dieser ionischen Dichtungen lassen sich nicht durch Annahme eines

äolischen Ur-Homer erklären, dessen Stücke aus den sprachlich geschichteten Epen von heute herauszulösen seien. Denn die Art, wie die „Aolismen“ neben den ionischen Formen und auch jungen Aolismen sowie selbst gelegentlich eingesprenkten ganz heterogenen Wörtern fest eingebettet liegen und sich durch das Ganze in gleichem Mischungsverhältnis hindurchziehen, gestattet eine solche Ausscheidung von Schichten nicht, kennzeichnet vielmehr die Sprache des einen Dichters der ganzen Dichtung. Die Zusammenfügung aus verschiedenartigem Sprachgut hat vielmehr ihre Erklärung darin, daß Homer die überkommene altionische Dichtersprache gebrauchte, welche vor alters dem äolischen Dialekt noch näher stand und daher die sog. „Aolismen“ als Archaismen bewahrt hatte, daß er aber in diese Sprache jüngere ionische Wortformen sowie vereinzelt jüngere Aolismen und andere fremdartige Sprachelemente aus seiner Zeit einmischte.

Wie die „epische Sprache“ spiegelt auch die „epische Kultur“, der Untergrund der Dichtungen, Züge verschiedener Kulturzeiten und hat dadurch dem Anschauungsrealismus Veranlassung gegeben, entweder den Ursprung der Epen zu hoch hinaufzurücken oder diese in zeitlich aufeinanderfolgende kulturelle Schichten zu zerlegen, nur deshalb, weil die Beschreibungen mit den jeweils beschriebenen Kulturstufen zeitlich zusammenfallen mußten. Allein diesem in sich schon willkürlichen Unterfangen widerstreitet abermals die Einheitlichkeit des homerischen Kulturbildes, dessen Farbenmischung ältere und jüngere Züge, oft unmittelbar und unzerreißbar, nebeneinander aufweist: unabweislich das Werk ein und desselben individuell schaffenden Dichters, der teils unbewußt Elemente aus älterer epischer Überlieferung, teils bewußt archaisierend aus der früheren Heldenzeit übernahm, diese jedoch mit Zügen aus der eigenen Umwelt unauflöslich verband. Eine Bestätigung dieser Deutung liefert der merkwürdige Umstand, daß Metaphern und Gleichnisse, als Ausdruck der augenblicklichen Stimmung und Vorstellung des Dichters, stets der eigenen Umwelt entlehnt sind.

Ähnlich verhält es sich mit der homerischen Geographie und Topographie. Sie läßt sich in kein objektives Kartenbild einfügen, das der Anschauungsrealismus den Beschreibungen unterlegen möchte, wie z. B. Dörpfeld es in seiner Leukas-Ithaka-Hypothese oder in seiner Troas-Topographie unter willkürlicher Veränderung abweichender Überlieferungen versucht hat. Homer gestaltet eben mit frei schaffender Phantasie die geographischen und topographischen Verhältnisse teilweise der Wirklichkeit getreu, teilweise ihr widersprechend, wie gerade die Führung der Handlung es erheischt oder auch die von ihm benützte Sage es an die Hand gab.

Aus poetischen Bedürfnissen und Motivierungen heraus sind denn auch nach Drerup einzelne Fragen der mythologischen Auslegung sowie das Problem der Behandlung der Göttergestalten zu beantworten. Indessen bedarf das wenig würdige Auftreten der Himmlischen in den „Götterburlesken“ zur Rechtfertigung des Dichters doch wohl etwas mehr als dessen Absicht, den tragischen Ernst der menschlichen Handlung durch die drastisch-komischen Szenen im Olymp aufzulösen. Sie haben gewiß diesen Zweck, aber nicht ihn allein. Man wird kaum fehlgehen mit der Annahme, daß durch diese grotesken Entladungen der Götterleidenschaften im schrillen Gegensatz zur sonstigen Schilderung der

über den Menschen waltenden Mächte ein innerer Zwiespalt des Dichters zum Austrag gelangt. Homer teilt den Götterglauben seiner Helden und seines Volkes, er ist, wie Drerup richtig sagt, kein ungläubiger Spötter. Die Götter sind ihm wie seinen Hörern die Hüter der höheren sittlichen Weltordnung. Das bringt der Dichter oft und stark zum Ausdruck. Durften dann aber eben diese Götter selber sittenlos sein? Daß sie es nun dennoch waren, mußte das dem ethisch empfindenden Gemüt des idealen Dichters nicht unendlich unwürdig, schmerzlich, lächerlich erscheinen? Und soll nicht der Dichter idealisieren? Andern konnte er die Götter nicht, er mußte sie nehmen, wie sie nach dem allgemeinen Volksglauben waren. Da gebrauchte er mit genialem Griff das Mittel des Spottes und Humors, gab die Fehler und Laster der Götter durch die komische Art der Behandlung dem „homerischen Gelächter“ der Olympier selbst preis. So hat er das Ideal hochzuhalten gesucht. Man darf daher mit Recht behaupten, die Götterburlesken dienten nicht nur zur ästhetischen, sondern auch zur ethischen Befreiung und Befriedigung des Dichters wie seiner gleichfühlenden Hörer. Die Szenen haben aus doppeltem Grunde die Bedeutung einer Katharsis.

Bis hierher hat die analytische Kritik tatsächlich eine um die andere ihrer Stellungen verloren. Aber es kommt Drerup darauf an, sie bis in ihre letzten Voraussetzungen zu prüfen, ihr auch grundsätzlich und endgültig den Boden zu entziehen. Darum geht er zu der methodologischen Frage über, ob für eine richtige Auffassung und Erklärung Homers die Grundsätze der rationalistischen Kritik oder die Betrachtungsweise des psychologischen Idealismus maßgebend seien. Die zwei äußeren Stützen der kritisch-analytischen Methode fallen sogleich. Die eine, nämlich die angebliche Überlieferung von einer peisistratistischen „Redaktion“ des Homertextes aus zerstreuten Liedern verliert ihren Halt, wenn man den Begriff „Redaktion“ durch den einer „Rezension“ ersetzt, wodurch man der antiken Tradition ebensogut gerecht wird und der Weg, um die ursprüngliche Aufzeichnung der Epen bis auf Homer selbst zurückzuführen, geöffnet wird. Die andere Stütze, die Berufung auf Analogien der Weltliteratur, erweist sich bei genauerem Zusehen als trügerisch, z. B. beim Vergleich der ganz anders gearteten Umstände des Nibelungenliedes, das im Unterschied zu den homerischen Epen an äußeren geschichtlichen Zeugnissen geprüft werden kann. Ja die Heranziehung des finnischen Epos *Kalawala*, von einem Arzte Lönnrot aus Volksliedern kompiliert, beweist geradezu die Unmöglichkeit, auf bloß kritisch-analytischem Wege die Entstehung eines organischen Epos zu erkennen. Denn als später der Verfasser die ursprünglichen Liedertexte veröffentlichte, zeigte es sich augenscheinlich, daß diese Stücke von keiner analytischen Kritik aus dem fertigen Ganzen hätten erschlossen werden können.

Die innere Unhaltbarkeit der analytischen Methode aber erhellt daraus, daß sie von unbewiesenen Voraussetzungen ausgeht, statt aber dieselben als bloße Arbeitshypothesen zu benützen, sie als feste Grundlagen betrachtet und darauf ihre Schlüsse aufbaut. Im besten Falle ergaben sich hieraus unsichere Resultate, wenn, wie oft, der eine Kritiker eine Stelle als des Homer unwürdig verwarf, der andere als echt homerisch verteidigte. Die zwei Hauptvoraussetzungen aber sind nicht nur unbewiesen,

sondern falsch, nämlich die von der Zulänglichkeit eines bloß logisch flügelnden Verfahrens zur Erklärung der Dichtungen und das romantische Axiom von der Vollkommenheit homerischer Epik als Urpoesie. Danach sind Verstöße des Dichters gegen die hausbackene Logik unbedingt zu verpönnen. Widersprüche können nicht von Homer selbst stammen, sie müssen also die Verderbnis einer späteren Ausnützung sich widersprechender Quellen durch einen gedankenlosen Flickpoeten sein. Diese beiden dem kritisch-analytischen System zu Grunde liegenden Sätze wurden oben eingangs schon als Irrtümer erkannt. Somit bricht das ganze System haltlos in sich zusammen. Mit Recht hat ihm ein neuerer Kritiker ewige Aussichtslosigkeit prophezeit, zu einem Ziel zu kommen. Von dem inneren Widerspruch des Systems rührt es her, daß Gelehrte wie der Altmeister v. Wilamowitz, Müllder, Cauer u. a. trotz ihrer Anerkennung der Einheit der Epen und der Dichterpersönlichkeit immer wieder der aufblühenden Tendenz ihrer Methode zum Opfer fallen.

Es bleibt sonach nur einzig der Standpunkt des poetischen Idealismus übrig, der den Dichter aus seiner Dichtung in seiner Schöpfungsweise zu erkennen und so seine Vorzüge und Schwächen zu begreifen sucht. Es ist die Beurteilung nach der psychologischen Gesetzmäßigkeit alles wahrhaft künstlerischen Schaffens, in deren Licht dann „die Unstimmigkeiten gerade als Stimmungsmoment sich innerlich begründet erweisen und bewußten dichterischen Absichten entsprechen“. Dies Verfahren stützt sich nicht auf eine unbewiesene Voraussetzung, sondern auf den von selbst einleuchtenden Satz, daß der Dichter ein Recht hat, aus seinem Werke beurteilt zu werden, und zwar soweit es Dichtung ist, für die nach Goethes Wort andere Gesetze als die der reinen Logik gelten. Dies Verfahren ist wissenschaftlich, darum winkt ihm der sichere Erfolg.

Die Homererklärung ist also durch Drerup endgültig auf festen Boden gestellt, ihr die richtige Methode gesichert und die Bahn zum wahren Verständnis des Dichters freigelegt: darin besteht Drerups erstes und unbestreitbar großes Verdienst.

Es war dies aber nur der eine Teil der Aufgabe, die er sich gestellt; der andere sollte dem positiven Aufbau, der eigentlichen homerischen Poetik gelten. Die Grundlinien dieser Poetik seien noch kurz gezeichnet. Drerup nennt sie im ersten Band vorweg, denn sie sind zumeist das Endergebnis der Untersuchungen des zweiten und dritten Bandes.

Die Persönlichkeit des Dichters, für die es mit Ausnahme des Namens keine zuverlässige Überlieferung gibt, wird in ihrem Leben, Denken, Fühlen, Können aus der Dichtung selbst erschlossen. Der Name, ein echt griechischer Personennamen, stammt aus einer Zeit, aus der überhaupt die ersten historischen Personennamen in Griechenland bekannt sind, er bietet also einen Anhaltspunkt, den Dichter dem 8. vorchristlichen Jahrhundert, ehestens dessen Frühzeit zuzuweisen, womit auch die epische Sprache und Kultur sowie die Weiterentwicklung der epischen Dichtung übereinstimmen.

Der Erhaltungszustand der beiden Epen ist aus guten Gründen als zufriedenstellend zu betrachten, dank einer, im ganzen genommen, zuverlässigen Überlieferung durch das Mittel der alexandrinischen Textfestsetzung,

welche letzten Endes auf die Niederschrift durch Homer hinaufleitet. Diese erste Niederschrift geschah zum Zweck der Deklamation im rhapsodischen Agon.

Die Würdigung der Dichtungswerke sieht sich vor allem veranlaßt, im Stoff die poetische Idee herauszustellen, die den Dichter bei der Auswahl, Anordnung und Ausführung seiner Erzählung geleitet und durch welche die ausgedehnte Handlung zur Einheit zusammengeschlossen wird. In der Ilias wählte der Dichter aus der troischen Sage nur einen Zwischenfall des letzten Kriegsjahres, die Entzweiung des Achilleus mit Agamemnon und seinen Zorn nach Entstehung, Dauer und Ende nebst Wirkungen und Folgen zum Gegenstand seiner Erzählung aus. Achills Zorn ist das Zentralmotiv, das sämtliche Teile der Handlung durch alle Stufen der Entwicklung bestimmt. Das ist im Grunde allgemein, auch von den Einheitsgegnern zugestanden, insofern sie eine Ur-Ilias herauszuschälen versuchten, die nur den Zorn des Achilleus zum Inhalt habe. Tatsächlich ist es jedoch gerade die Ilias in der vorliegenden Form, die dies Zentralmotiv zur vollen künstlerischen Entfaltung gebracht hat. Was immer erzählt wird, steht zum grollenden Haupthelden in unmittelbarer oder mittelbarer Beziehung. Diese Beziehungen im großen wie kleinen nachzuweisen und zu zeigen, wie der Dichter selbst den innern Zusammenhang stets vor Augen hat und auch den Hörer nicht vergißt, immer wieder daran zu erinnern, das ist Aufgabe des in Aussicht gestellten II. Bandes und das „Fünfte Buch der Ilias“ tut dar, wie Drerup sie gründlich zu lösen verspricht. Daß die Odyssee gleichsam das griechische Hohelied von Gattentreue und Heimatliebe darstellt, wird von niemand bestritten. Wohl aber kommt es hier darauf an, ob dieser Gedanke tatsächlich über sämtlichen Teilen der Handlung schwebt und sie zu einer höheren Einheit verknüpft. Denn es könnte scheinen, als wenn die Abenteuer der Irrfahrten mit der Grundidee in sehr losem Zusammenhang ständen, insofern nämlich, als sie alle vom Haupthelden, der heimwärts strebte, überwunden werden mußten. Drerup versäumt nun nicht, überall die Fäden aufzudecken, die von einem Abenteuer zu andern vorwärts und rückwärts laufen und so untereinander verbinden. Namentlich hebt er hervor, wie aus dem Anfang der Irrfahrten her die Beleidigung Poseidons durch Odysseus und des Gottes Zorn und Rache über das ganze Gedicht bis zum Abschluß der Handlung nachwirken. Es ist aber zu beachten, daß diese Beleidigung des Meergottes ein Verschulden des Haupthelden war, wodurch er seine Heimkehr aufs äußerste gefährdete. Drerup macht auch auf ein jahrelanges „Verliegen“ desselben bei Kirke aufmerksam, und bei näherer Prüfung wird man finden, wie der erste Teil der Irrfahrten zugleich Irrungen des Mannes waren, der durch Vergessen seiner Pflichten gegen Gattin, Kind und Volk das Recht auf Heimkehr verwirkte und es in der Unterwelt wieder holen mußte, aber auch so die unglücklichen Zustände in der Heimat durch seine lange Abwesenheit verschuldete und erst nach schweren Leiden und Kämpfen wieder in die Arme seiner treuen Gattin und in den friedlichen Besitz seiner Herrschaft gelangte. Durch Schuld und Sühne des Haupthelden ordnet sich so alles ausnahmslos, auch die Unterweltsgenen, und sie im höchsten Sinne, der Grundidee der Gesamthandlung unter.

Zugleich zeigt sich, wie in der idealen Auffassung des Dichters das ethische Moment scharf hervortritt. Drerup weist ausdrücklich auf Fälle der Hybris

und ihre Strafe, wie eben bei Odysseus, so bei Diomedes und Hektor. Indessen greifen die Gesetze der sittlichen Weltordnung auf die Menschengeschicke nicht nur in der Odyssee, sondern auch in der Ilias bestimmend ein. Schuld und Sühne oder Tugend und Lohn beherrschen den Gang der Handlung in beiden schlechthin.

So stimmt zur äußern Einheitlichkeit in Sprache, Kulturhintergrund und geographischer Vorstellungsweise die Einheitlichkeit des Planes mit kunstvoll entwickeltem Zentralmotiv von tief ethischer Bedeutung.

Bei der Einteilung der Dichtungen folgt Drerup nicht der bisher üblichen alexandrinischen Zerlegung in je 12 Bücher, sondern unterscheidet in der Ilias 18, in der Odyssee 15 Rhapsodien, welche äußerlich durch das Zeitmaß und die Verszahl, über die man beim rhapsodischen Vortrag füglich nicht hinausgehen darf, innerlich aber durch eine gewisse Geschlossenheit der Teilhandlung bedingt sind. Darin muß man ihm recht geben.

Maßgebend für die Linienführung der Komposition ist der streng symmetrische Aufbau, der bis ins Kleinste zunächst die Rhapsodien beherrscht. Es ist der von Drerup zuerst ins Licht gestellte sog. „geometrische Stil“ der Epen. Früher schon an einem Durchschnitt in der Schrift „Das fünfte Buch der Ilias“ nachgewiesen, soll derselbe jetzt im II. und III. Band der „Homerischen Poetik“ an den ganzen Dichtungen zur Anschauung gebracht werden. Für die Odyssee (III. Band) ist die Arbeit bereits von Franz Stürmer, doch nicht ohne Drerups eigenes Zutun, geleistet.

Vorherrschend ist dreiteilige Gliederung, bald das Hauptstück in der Mitte (Kerngesetz), bald am Schluß (Dreistufengesetz), bald zwei Szenen mit verbindendem Einschub (Szenenspaltungsgesetz). Zur Abwechslung treten Zweiteilungen dazwischen, die jedoch mit dreiteiligen Ober- und Untergliedern sich mit den Dreiteilungen wieder ausgleichen (Prinzip des künstlerischen Gleichgewichts). Diese Symmetrie kommt meßbar durch das Zahlenverhältnis der entsprechenden Verse zum arithmetischen Ausdruck.

Beliebt ist die besondere Markierung des Anfangs und Schlusses eines symmetrischen Ganzen, z. B. durch einen Vergleich (Rahmengesetz). Zwischendurch aber laufen in reichem Wechsel die Figuren der Verschränkung, chiasmischer Kreuzung, Parallele, Umkehr, Kontrastierung, Steigerung, spannender Retardierung, plötzlicher Peripetie, lauter Mittel, um die ruhende Starrheit geometrischer Linien in Fluß und Leben zu verwandeln. Diese Symmetrien dringen bis in die kleinsten Teile der Rhapsodien, verbinden wieder enger zusammengehörige Gruppen von Rhapsodien und bestimmen schließlich mit ihrem harmonischen Dreiklang die Hauptteile des Gesamtbaues: eine einzigartige, großartige Architektonik.

Dazu kommt nun die psychologische Durchdringung des Stoffes in der Art der Motivierung und Charakterzeichnung, worin besonders die Individualität des Dichters zu Tage tritt. Verfolgt man an der Hand des III. Bandes die Anwendung dieser und noch anderer Gesetze, das kunstreiche Gefüge und Ebenmaß der Gliederungen, die wechselvolle und stets angemessene Darstellung, die meisterliche Gestaltung der Szenen und die lebensvolle Ausprägung der Personen, so staunt man über die gewaltige Kraft, die mit spie-

lender Leichtigkeit all die Kunstmittel handhabt, und während sie das Höchste der Kunst leistet, zu bewirken weiß, daß in dem Kunstwerk nicht die Kunst, sondern nur das Werk, die Sache zu uns zu reden scheint und man beim Lesen oder Hören eine selbstgewachsene Naturdichtung zu vernehmen glaubt.

Da nun dieselbe kunstvolle Technik und dieselbe psychologische Durchdringung des Stoffes gleichmäßig durch die ganze Ilias und Odyssee hindurchgehen, sind sie ein zwingender Beweis nicht nur für die Einheit der beiden Dichtungen in sich, sondern auch für die Einheit des Verfassers, sind in ihrer unerhörten Kühnheit und Meisterschaft die Offenbarung des größten epischen Dichters der Welt.

Das Homerproblem in seiner ursprünglichen Fragestellung erscheint durch Drerups Buch im wesentlichen gelöst. Das Problem ist aber allmählich durch eine andere Frage erweitert worden, wie nämlich Homer in die Zusammenhänge der Weltliteratur, nicht abwärts nach ihm, sondern aufwärts vor ihm einzuordnen sei. Von dieser Seite tritt Wirth an Homer heran. Ab oriente lux! ist sein Wahlspruch und der Titel seines Buches „Homer und Babylon“ verrät schon, daß er unter dem Eindruck der neueren Ausgrabungen mit ihren reichen, überraschenden Ergebnissen im Orient, zumal in Babylon, steht. Bekanntlich wurden dort in der Bibliothek Sardanapals (668—626 v. Chr.) bedeutende Bruchstücke einer verhältnismäßig hoch entwickelten Kunstübung, so vor allem des uralten, vielgelesenen Gilgameschepos auf 12 Keilschrifttafeln gefunden, das besonders durch seinen Sündflutbericht berühmt ist. Diese orientalische Literatur mußte um so stärker zu einem Vergleiche reizen, als es auf griechischem Boden kein vorhomerisches Denkmal gibt, das über die epische Frühzeit daselbst Aufschluß böte, dagegen im Gilgameschepos Anklänge an Homer sich vorzufinden schienen. Wirth ist auch nicht der erste, der eine feste Brücke vom Gilgameschepos zu den homerischen Dichtungen zu schlagen unternahm, aber niemand hat die Abhängigkeitsfrage so kühn und weit ausgreifend wie er zu lösen versucht.

Wirth bekennt sich wesentlich zur Einheit von Ilias und Odyssee und zur wirklichen Persönlichkeit Homers. Aber dieser „Homer ist der Repräsentant des orientalischen Elements in der epischen Poesie der Griechen“ (S. 26). In dieser These gipfelt das Buch. Wie der Name Radmos das Sinnbild phönizischen Kultureinflusses auf Griechenland sei, so Homer für das Epos, nur daß er nicht bloßes Symbol, sondern eine historische Person sei. „Das Verdienst, seine Landsleute, die kleinasiatischen Griechen, auf die Vorzüge der phönizischen und der babylonischen Literatur aufmerksam gemacht und deren Lieder und Epen zur Reform des altgriechischen Epos herangezogen zu haben, gehört dem wirklichen Dichter Homer. Er gab den Anstoß zur Entwicklung einer neuen Kunstform, die sich in der Auswahl gewisser Stoffe, einzelner Motive und in der poetischen Technik an die Erzeugnisse der orientalischen Heldendichtung anschloß“ (S. 186).

„Der Dichter von Ilias und Odyssee“, belehrt der Verfasser uns weiter, „hat die orientalischen Entlehnungen in ein System gebracht, er hat die Grundlagen der epischen Technik erweitert, er ist der erste griechische Kunstdichter, der Schöpfer des Buch-Epos nach assyrisch-babylonischem Vorbild. Unser Homer krönte das Werk, das andere in Einzelliedern bereits begonnen

hatten, er setzte den Schlußstein des griechisch-orientalischen Kunstgebäudes der epischen Poesie Kleinasiens (S. 205). Mit den babylonischen Vorlagen wurde Homer nach Wirth bekannt durch die Phönizier, denn bei ihm wie bei Hesiod beschränkt sich die Vertrautheit mit dem semitischen Asien auf die Phönizier (S. 109). Doch könnten auch babylonisch-assyrische Sänger nach Jonien gekommen oder Griechen nach Babylon gereist sein. Möglicherweise sei Homer selbst griechisch-semitischer Mischling, doch wurzle und lebe er als Grieche in der griechischen Welt. Sei dem, wie ihm wolle, „Ilias und Odyssee, wohl auch die Dichtungen des epischen Zyklus sind also im Grunde griechisch-phönizisch-babylonische Schöpfungen“.

Wie beweist nun Wirth seine gewagten Aufstellungen? Sie sind ihm die Folgerung aus der etymologischen Ableitung des Namens Homeros vom babylonisch-assyrischen *zammaru*, aramäisch *zammār*, „Sänger“, in Verbindung mit den Übereinstimmungen, die zwischen babylonischer Sage, Poesie, Musik usw. und den homerischen Gedichten bestehen. Mit diesen zwei Beweisgründen der etymologischen Namensgleichheit und der Parallelen steht und fällt also Wirths Theorie.

Mit dem Homernamen beschäftigt sich Wirth in einem eigenen Hauptstück. Das bisher etymologisch noch nicht sicher gedeutete Wort Homeros ist Lehnwort. Es hängt zusammen mit dem babylonisch-assyrischen Verbum *zamāru* 1. singen, 2. Gesang, Lied; Homeros = assyrisch *zammaru* „Musiker“, dazu gehört hebräisch *zimmār* „musizieren, singen, spielen“ ... biblisch-aramäisch *zammār* „Tempelsänger“ (S. 22). *Homēros* ist also formell identisch mit aramäisch *zammār* „Sänger“. Im Frühgriechischen wurde das anlautende, tönende semitische *z* (= frz. *z* in *zèle*, *zéro*) zu *spir. asper* abgeschwächt. ... Die Verdopplung des *m* in *zammār* ist gegenüber assyrisch *zammaru* sekundär. Die Dehnung *ē* gegenüber babylonisch-assyrisch *zammaru* ist späteren Ursprungs und scheint aramäische oder phönizische Vermittlung des Homernamens anzudeuten. Griechisch *o* ist aus hebräisch *a* hervorgegangen, wie auch in andern Lehnwörtern. Da also „Homēros“ die Entwicklung des Anlauts nach frühgriechischer Weise mitgemacht hat, so ist der Name jedenfalls ein sehr altes Lehnwort, aber wegen der Dehnung der zweiten Silbe dürfen wir nicht allzu hoch hinaufgehen. Unter allen Umständen fällt jedoch die Herübernahme in die vorhistorische Zeit, wohl vor das 10. Jahrhundert v. Chr. Auch der griechische Akzent (auf der ersten Silbe) spricht für eine ältere Periode der Sprachentwicklung im Vergleich zur Endbetonung des biblisch-aramäischen *zammār*.

Die Zusammenfassung der verschiedenen Anzeichen erlaubt den Schluß, daß die Entlehnung des Wortes Homeros nicht sehr lange vor der Herübernahme der Schrift aus dem Orient erfolgt ist. In späterer Zeit, aber schon verhältnismäßig früh, hatte natürlich kein Grieche mehr das Bewußtsein von der Grundbedeutung des Namens Homeros als „Sänger“.... Homeros ist eine Künstlerbezeichnung, die stillschweigend im griechischen Volke weiterlebte als Sängerkar' ἐξοχόν, und zwar noch zu einer Zeit, als die Herkunft des Sängers bereits unbekannt geworden war.

Der Vorgang vollzog sich nach Wirth folgendermaßen. Im alten Babylon bestanden Sängerschulen. Unter unmittelbarem oder eher (durch Phönizier) mittelbarem babylonischen Einfluß sind diese Schulen schon Jahrhunderte vor

Homer auch nach Jonien übertragen worden, und zwar mit ihrem Namen *zammeru* „die Sänger“. Die Einrichtung dauerte mit dem Namen fort, dieser aber erlitt im Laufe der Zeit die bezeichneten Wandlungen bis zur Form *Homēroi* (Sing. *Homeros*). Solcher Schulen blühten an verschiedenen Orten und überdauerten in den Homeriden den Dichter von *Ilias* und *Odyssee*. Durch seine überragende Bedeutung wurde dieser „der *Homeros*“, der Sänger *kar' êxōrḗv* genannt. Die Folge war, daß dies Appellativ den Personennamen des Dichters (etwa *Melisigenes* nach *Maaß'* Vermutung) in Vergessenheit brachte und selbst an dessen Stelle trat. Nun ist die Bedingung erfüllt, die einen ursprünglichen Gattungsnamen geeignet macht, einen Personennamen zu vertreten, daß er nämlich als sprechender Name wie *Daidalos*, *Eumolpos*, *Musaios* den Stand des Trägers bezeichnet.

Wirth mißt seiner Homer-Etymologie, obgleich er sie selbst nicht für ganz sicher hält, eigentliche Beweiskraft bei. Denn auch der lateinische Name *poëta*, gleich griechisch *poiētes*, würde durch seine etymologische Identifikation an sich schon Zeugnis ablegen für die Abhängigkeit der römischen Poesie, wenn uns auch sonst keine Nachrichten und Belege zu Gebote ständen; nicht anders der Homername: er „tritt uns entgegen als die Betonung des semitischen Einflusses auf den ältesten griechischen Heldengesang“ (S. 25). Wenn Wirth Drerups Buch noch hätte benützen können, würde er diesen „Beweis“, der sich ganz auf Wegen der kritischen Analytiker bewegt, schwerlich gebracht haben. Die Berufung auf das lateinische *poëta* ist nicht zulässig. Denn die etymologische Gleichheit dieses Wortes mit dem griechischen *poiētes* ist eine unmittelbar einleuchtende Tatsache und man kann von der wirklichen Entlehnung desselben aus dem Griechischen einen gewissen Schluß auf die literarische Abhängigkeit Roms von Griechenland machen. Nicht so verhält es sich mit *Homeros* und *zammeru* (*zammar*). Um den etymologischen Übergang von *zammeru* in *Homeros* überhaupt zu ermöglichen, mußte schon jahrhundertelanger babylonischer Einfluß auf Jonien angenommen werden. Die „Identifikation“ von *Homeros* und *zammeru* setzt also voraus, was sie beweisen soll: wir stehen vor einem Trugschluß. Jener jahrhundertelange babylonische Einfluß durch Sängerschulen ist zudem mit nichts beglaubigt. Und selbst die Gleichung *Homeros* = *zammeru* einmal als wirklich geworden, vorausgesetzt, wie soll beim Fortbestehen der Sängerschulen die Bedeutung „Sänger“ vergessen worden sein? Zu Homers Zeiten mußte sie doch noch lebendig sein, sonst hätte man ihn nicht *Homeros*, d. h. den Sänger (*kar' êxōrḗv*), nennen können. Wenn nun dies, wie soll man es erklären, daß in *Ilias* und *Odyssee* nie von *Homēroi*, sondern nur von „*Äöden*“ als Sängern die Rede ist. Auch versteht man nicht, warum erst bei Homer der babylonische Einfluß seine durchschlagende Wirkung gehabt haben soll. Und so ließe sich noch mehr einwenden. Man muß den Namen *Homeros* vielmehr als echt griechischen Personennamen gelten lassen.

Die Beweislast muß somit ganz den Parallelen zwischen *Gilgamesch*-epos und den homerischen Gedichten zufallen. Wirth sucht ihr Gewicht zu stärken durch die Darbietung von Analogien. Er behandelt nämlich die orientalischen Einflüsse auf die verschiedensten Gebiete und Äußerungen des hellenischen Geisteslebens, auf griechisch-orientalische Personifikationen

wie Linos und Kinyras, auf die Sprache in semitischen Lehnwörtern, auf Religion und Mythenbildung, auf Kunst und Wissenschaft (Astrologie, Astronomie, Musik), schließlich in Schrift und Literatur. Wirth hat mit großer Belesenheit alles gesammelt, was seinem Zwecke dienlich schien. Und wenn er auch gar viele Aufstellungen selbst als unsicher bezeichnen muß, so ist doch die Abhängigkeit der griechischen Kultur vom Orient im Grunde durchaus einzuräumen, mit der einen Beschränkung jedoch, die auch Wirth betont, daß die Griechen allen fremden Entlehnungen den Stempel des eigenen Geistes aufgedrückt und daraus Neues geschaffen haben.

Orientalischer Einfluß auch auf die griechische Literatur ist darum von vornherein zuzugeben. Der Empfang der Schrift allein spricht dafür. Allein die Frage ist, wie weit die literarische Einwirkung sich erstreckt hat und ob Homer gerade von Babylon und seinem Gilgameschepos beeinflusst worden ist. Die Anklänge und Ähnlichkeiten, welche von Wirth vorgeführt werden, sind zu entfernt oder zu allgemein, als daß daraus auf die Bekanntschaft Homers mit dem Gilgameschepos mit Sicherheit geschlossen werden könnte. Wenn z. B. als eine der auffälligsten Übereinstimmungen gelten soll, daß der Dichter der Odyssee gerade wie der babylonische Epiker in der Einleitung ankündigt, er wolle singen von dem „vielgewanderten“ Helden, so gibt das Beiwort ein so in die Augen springendes Merkmal des einen wie des andern Abenteurers an, daß es sich von selber dem Dichter aufdrängte. Im übrigen haben die Helden außer ihrer Klugheit und ihrem Mut nur noch gemeinsam, daß sie wieder heimkommen; ihre Schicksale sind im ganzen wie im einzelnen völlig verschieden. Welch ganz andere Beziehungen weist dagegen z. B. Virgils Aeneis zu den homerischen Epen auf. Auch die Behandlung der Götter nach Menschenart brauchte der eine heidnische Dichter nicht vom andern zu lernen; wie hätte Homer sie überhaupt wagen können, wenn sie in Jonien volkfern gewesen wäre. Einige technische Mittel allerdings verwendet schon der Gilgameschdichter, so die typischen Zahlen, die 3 und häufiger die 7, die retardierenden Momente, und zwar meisterlich, dagegen selten den Kontrast, ferner Wiederholungen volkstümlicher Art und Zerdehnungen: aber alles in allem ist er „nicht vorbildlich für Homer, dessen Kunst über die primitive Technik dieses Dichters weit hinausgeschritten ist“ (Drerup a. a. D. S. 369 A. 2). Durch die Einheitlichkeit der Idee und Handlung, durch den kunstvoll symmetrischen Aufbau, durch die Meisterschaft in den Motivierungen und in der Zeichnung der Charaktere (im Gilgameschepos sind es nur allgemeine Typen) und durch die darin hervortretende Dichterindividualität ragen Ilias und Odyssee über das babylonische Epos himmelhoch empor.

Hat der Grieche das Gilgameschepos gekannt, was ja nicht für völlig unmöglich gelten kann, so hat er höchstens einzelne Motive in völlig freier Weise oder in unbewußter Erinnerung verwertet.

An eine Abhängigkeit Homers vom Gilgameschdichter im Sinne Wirths kann also im Ernste nicht gedacht werden; der Name Homers bedeutet keinesfalls eine wesentliche Beeinflussung des griechischen Epos durch die babylonische Literatur, soweit wir sie kennen. Homers Dichtungen sind das Ergebnis der ihm vorausliegenden Entwicklung des bodenständigen griechischen Helden gesangs und seiner eigenen überragenden dichterischen Begabung.

Dennoch sind Einflüsse des Ostens auf die Entwicklung der frühgriechischen Epik bis auf Homer mit Gewißheit vorauszusetzen. Es gibt keinen Grund, die Poesie von der sonst überall festgestellten Tatsache orientalischer Einwirkung eine Ausnahme machen zu lassen. Stammt ja auch das griechische Alphabet aus dem Osten. Nur hat Wirth hier über das Ziel hinausgeschossen. Babylon liegt zeitlich wie räumlich zu weit ab. Die Fingerzeige einer Abhängigkeit von dort sind zu unbestimmt, nebelhaft; die Mittelglieder fehlen. Die nächste literarische Berührung muß bei den vorderasiatischen Völkern gesucht werden, zu denen uns schon der gemeinsame Charakter der Schrift hinweist.

Den Phöniziern fällt eine Vermittlerrolle sicher zu, weiterhin aber kommen sie wegen fehlender Literatur wohl nicht in Betracht; denn ob die Sagen von den Irrfahrten des Odysseus in phönizischen Seemannsberichten eine Grundlage haben, ist trotz versuchter Nachweise nicht zu ersehen.

Dagegen bietet für die technische Seite die hebräische Poesie auffallende Ähnlichkeiten. Gesetze der Symmetrie, wie sie eben Drerup für Ilias und Odyssee aufgedeckt hat, wirken auch in den Psalmen, im Hohenlied, Buch Job und den Propheten. Isaias, ungefähr Zeitgenosse Homers, handhabt wie dieser das Kerngesetz, Dreistufengesetz, kurz eine so streng gegliederte Symmetrie im Aufbau, daß allein durch diese Technik, die einheitlich auch die deuteronomischen Teile seines Buches beherrscht, deren Zugehörigkeit zum Ganzen festliegt. Nur sind diese Erscheinungen noch nicht im einzelnen geprüft und gebucht. Erst wenn das nach Drerups mustergültigem Vorbild geschehen, können Vergleiche gezogen werden.

Wahrscheinlich werden auch die hettitischen Inschriften, an deren endgültiger Entzifferung Professor Hrozný in Wien arbeitet, mehr Licht über die Zusammenhänge der asiatischen und europäischen Kultur verbreiten. Hrozný hält die Hettiter für Indogermanen.

Und von den ertragreichen Ausgrabungen der Engländer im Jahre 1920 zu Mykenä, dem Herrscherſitz Agamemnons, erwartet man unter den hoch (bis 2000 v. Chr.) hinaufreichenden Entdeckungen auch neue Erkenntnisse über die sagen- und kulturgeschichtlichen Unterlagen der Epen Homers. So harret dieser Teil der homerischen Frage erst der Lösung.

Zwei mächtigen Brückenpfeilern gleich harret das Epenpaar schon 2000 Jahre am Strome auf die Zeit, da die Joche der Brücke, die einst von Asien herüberführten, in ihren Spuren wiedergefunden werden.

Soviel steht fest, die kulturgeschichtliche Bedeutung Homers wie der bildende und erzieherische Wert seiner Dichtungen ist seither unvergleichlich gewachsen und strahlt heute in neuem Glanze. Heute können wir weniger als je unser humanistisches Gymnasium mit seinem Homer missen. Die Lesung und Erklärung des Dichters wird neues Blut und Leben gewinnen.

Roland Herkenrath S. J.