Zeitschrift: Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

Herausgeber: Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

Band: 60 (2003)

Heft: 3

Artikel: Homer und die sophistische Rhetorik der Kaiserzeit : ein komparatistischer Versuch

Autor: Korenjak, Martin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-46632

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Homer und die sophistische Rhetorik der Kaiserzeit

Ein komparatistischer Versuch

Von Martin Korenjak, Bern

Man kann ohne Übertreibung behaupten, dass es sich bei den homerischen Epen um diejenigen antiken Texte handelt, deren Erforschung am meisten von komparatistischen Methoden profitiert hat und an denen solche Methoden am konsequentesten durchexerziert wurden. Milman Parrys Vergleich der homerischen Sänger[1] mit den Guslaren des damaligen Jugoslawien und die Erkenntnisse, die er und sein Schüler Albert Lord daraus über die Eigenart der homerischen Dichtung und ihrer Formelsprache als Produkte mündlich-improvisierender Komposition gewannen, markierten den Beginn einer neuen Epoche in der Homerforschung[2]. In den folgenden Jahrzehnten setzte ein regelrechter Vergleichsboom ein, und Homer wurde einer Vielzahl (halb)mündlicher Genera und Werke an die Seite gestellt: vom *Beowulf* über das *Nibelungenlied* und die provençalische Troubadour-Dichtung bis hin zu kirgisischen, zentralafrikanischen und polynesischen Traditionen[3].

* Mein herzlicher Dank gilt Georg Danek, Wolfgang Kofler, Stefan Tilg und Karlheinz Töchterle, die frühere Fassungen dieses Aufsatzes gelesen, kritisiert und mit ihren Hinweisen bereichert haben, den Mitgliedern der Kommission für die Nachbesetzung des latinistischen Lehrstuhls an der Universität Bern (Nachfolge Prof. Christoph Schäublin), die eine Vortragsversion wohlwollend angehört und diskutiert haben, sowie Herrn Prof. Thomas Gelzer für das freundliche Angebot, den Text an dieser Stelle zu publizieren.

1 Unter «homerischen Sängern» seien im folgenden Personen verstanden, die Heldenepen wie *Ilias*, *Odyssee* und die *kyklischen Epen* bzw. Teile daraus improvisierend vortrugen, wobei offen bleibt, ob das mit oder ohne Kitharabegleitung geschah. Der Ausdruck ist deshalb gewählt, weil die konventionelle Unterscheidung zwischen improvisierenden, kitharaspielenden Aöden einer- und ohne Musikbegleitung auswendig vortragenden Rhapsoden andererseits in jüngerer Zeit mehrfach bestritten wurde (vgl. zuletzt C. O. Pavese, «The rhapsodic epic poems as oral and independent poems», *HarvSt* 98, 1998, 63–90, v.a. 63–65, 87), so dass der Gebrauch des Terminus «Aöde» nicht mehr ratsam erscheint.

2 A. Parry (Hrsg.), *The making of Homeric verse. The collected papers of Milman Parry* (Oxford 1971); A. B. Lord, *The singer of tales* (Cambridge, Mass. 1960).

3 Vgl. schon den Überblick bei A. B. Lord, «Homer and other epic poetry», in: A. J. B. Wace/F. H. Stubbings (Hgg.), *A companion to Homer* (London/New York 1962) 179–214; des weiteren, um nur eine Handvoll interessanter Beispiele herauszugreifen, Lord, a.O. (Anm. 2) 198–221; B. Fenik, *Homer and the Nibelungenlied. Comparative studies in epic style* (Cambridge, Mass./London 1986); R. P. Martin, *The language of heroes* (Ithaca/London 1989); G. Nagy, *Poetry as performance. Homer and beyond* (Cambridge 1996). Zusätzlich wird Homer gemeinsam mit anderen Traditionen dazu verwendet, das Phänomen der mündlichen (Helden-)Dichtung im allgemeinen zu illustrieren: C. M. Bowra, *Heroic poetry* (London 1952); R. Finnegan, *Oral poetry. Its nature, significance and social context* (Cambridge u.a. 1979).

Unter diesen Umständen verwundert es, dass man kaum je nach Parallelen, also nach anderen Beispielen für improvisierende Komposition, innerhalb der griechischen Kultur selbst gesucht hat. Gründe hierfür sind allerdings einige denkbar: die Faszination, welche von der neuentdeckten anthropologischen Konstante einer weltumspannenden Improvisationskultur ausgeht; die gattungsmässige Beschränkung auf *Dichtungs*traditionen (meist Heldenepik) als Vergleichsobjekte; die Vorstellung, improvisierende Komposition könne nur in einer einmaligen, später nicht wiederholbaren Frühphase der Literaturgeschichte stattfinden; schliesslich vielleicht auch eine gewisse Verachtung späterer griechischer Literatur als eines Vergleichs mit Homer unwürdig. Wie dem auch sei – all dies macht die Vernachlässigung potentieller griechischer Kandidaten zwar verständlich, rechtfertigt sie aber nicht. Solche Kandidaten von vornherein auszuschliessen, verbietet vielmehr schon der Vorteil der grösseren räumlichen, zeitlichen und kulturellen Nähe, den sie besitzen und der sich unter Umständen in besonders präzisen und weitgehenden Analogien niederschlagen könnte.

Aus diesen Gründen möchte ich im folgenden eine solche griechische Improvisationskultur für einen Vergleich mit der homerischen Epik heranziehen und ausloten, inwieweit sie sich als typologische Parallele zu dieser behandeln lässt, und zwar die wirkungsmächtigste und langlebigste Tradition öffentlichen Extemporierens in der späteren Antike, diejenige der kaiserzeitlichen Sophistik. Dabei möchte ich in zwei Schritten vorgehen: Der erste Teil dieses Aufsatzes wird deskriptiv angelegt sein und demonstrieren, dass bei aller Verschiedenheit der schriftlich erhaltenen Resultate zwischen dem Habitus und der literarischen Tätigkeit der Sophisten[4] und der homerischen Sänger signifikante Ähnlichkeiten bestehen, die bislang unbeachtet geblieben sind; der zweite, problemorientierte, soll zeigen, dass diese Parallelen nicht nur an sich bemerkenswert, sondern mitunter auch geeignet sind, neues Licht auf schwer verständliche Aspekte der archaischen Epik zu werfen.

I. Homerische Sänger und kaiserzeitliche Sophisten

Bevor wir nun damit beginnen, nach Analogien zwischen homerischen Sängern und Sophisten Ausschau zu halten, scheint es methodisch sinnvoll, sich zunächst kurz über die wichtigsten Differenzen klarzuwerden, die zwischen den beiden Traditionen einerseits hinsichtlich ihres kulturellen und politischen Kontextes, andererseits bezüglich der von ihnen hervorgebrachten Texte selbst

4 «Sophist» meint hier und im folgenden den am ausführlichsten bei Philostrat beschriebenen Typus des rhetorischen Virtuosen, der in der römischen Kaiserzeit von Seneca maior bis Chorikios von Gaza (also nicht nur in dem als Zweite Sophistik bekannten Zeitraum) als Konzertredner und Rhetoriklehrer in Erscheinung tritt. Unter seinen Aktivitäten werde ich mich in erster Linie auf den Vortrag improvisierter Deklamationen beziehen. Wenn auf diese Aktivitäten wie auf diejenigen der homerischen Sänger trotz ihrer primär mündlichen Natur gelegentlich das Attribut «literarisch» angewandt wird, so geschieht das *faute de mieux*.

bestehen. Was den ersten dieser beiden Punkte betrifft, so treten die homerischen Sänger in einer kleinräumig gegliederten archaischen Kultur auf, die Sophisten im straff durchorganisierten Riesenreich des *Imperium Romanum*. Der wichtigste der dadurch bedingten Unterschiede bezieht sich auf die Rolle der Schrift: Die Improvisationskunst der Sänger ist das Produkt einer schriftlosen Gesellschaft, die der Sophisten wird in enger Verzahnung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit erlernt und stellt geradezu ein frühes Musterbeispiel für sekundäre Mündlichkeit dar[5]. Zwischen den Texten selbst bestehen ebenfalls bedeutende Differenzen: Eine ῥαψῳδία präsentiert in gebundener Sprache einen Ausschnitt aus den grossen fortlaufenden Erzählsträngen der archaischen Sagenwelt und ist trotz eingelegter direkter Reden primär diegetisch; die in Prosa gehaltenen Deklamationen der Sophisten stellen jeweils in sich geschlossene Einheiten dar und sind keine diegetischen Texte, sondern argumentieren in dramatischer Mimesis.

Die grösste Einschränkung hinsichtlich der Ergebnisse, die wir von unserer Untersuchung erwarten können, bringt der Unterschied zwischen Dichtung und Prosa mit sich: Da erst das Zusammenwirken von Improvisation und Verszwang die Formelsprache generiert, die mündliche Dichtungstraditionen auszeichnet, dürfen wir nicht hoffen, in der sophistischen Rhetorik auf Analoga zu diesem Phänomen zu stossen. Dementsprechend wird der vorliegende Versuch im Gegensatz zur bisherigen komparatistischen Homerforschung nichts zu einem tieferen Verständnis der homerischen Formelsprache beitragen können, und sein Erkenntnisinteresse wird in andere Richtungen gehen müssen. Die übrigen Faktoren sollten wir zwar im Kopf behalten, doch sie besitzen für den Gang der Untersuchung keine vergleichbar grundlegende Bedeutung.

Nun aber zu den Analogien: Mein diesbezüglicher Überblick wird zunächst die ähnlichen beruflichen Rahmenbedingungen umreissen, unter denen Sophisten und Sänger arbeiten (1–4), sich dann dem konkreten Ablauf ihrer Auftritte zuwenden (5) und mit einigen Bemerkungen zur gesellschaftlichen Funktion dieser Veranstaltungen schliessen (6).

(1) Es handelt sich in beiden Fällen um professionelle Vortragskünstler, die von ihrer literarischen Tätigkeit leben: Die Sophisten der Kaiserzeit stammen zwar in vielen Fällen aus wohlhabenden Familien, verrichten die beiden Tätigkeiten, welche für ihren Berufsstand konstitutiv sind, nämlich das Halten öffentlicher Vorträge und das Erteilen von Rhetorikunterricht, aber dennoch gegen Bezahlung[6]. Die homerischen Sänger sind δημιοεργοί; sie werden als solche in einem Atemzug mit Sehern, Ärzten und Zimmerleuten genannt (*Od.* 17,383–

5 Zum ursprünglich im Zusammenhang mit der modernen Mediendiskussion geprägten Begriff der sekundären Mündlichkeit vgl. G. Müller-Oberhäuser, «Schriftlichkeit», in: A. Nünning (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (Stuttgart/Weimar 1998) 480.

6 Zum Unterricht vgl. J. W. H. Walden, *The universities of ancient Greece* (London 1912) 171–194, zu den öffentlichen Vorträgen Dio 35,1; Aristid. 28,153 (Bezahlung im eigentlichen Sinne); Philostr. *VS* 521.574.611 (Geschenke).

385). In einer Gesellschaft, in der Literatur über die Jahrhunderte hinweg zu einem guten Teil Sache gebildeter Amateure bleibt und die μοῦσα ἐργάτις mit grosser Skepsis betrachtet wird[7], ist dies keineswegs selbstverständlich.

(2) Der Weg zum Sophisten wie zum Sänger führt über eine lange und anspruchsvolle Ausbildung. Diese erfolgt jeweils in schul- oder gildenartigen Einrichtungen, wobei zwischen Lehrer und Schüler ein enges persönliches Verhältnis besteht und familiäre und berufliche Verbindungen sich überschneiden können. Über den sophistischen Unterrichtsbetrieb sind wir vergleichsweise gut informiert. Sophisten können grosse Klassen unterrichten, wobei allerdings nur der kleinere Teil der Schüler auch Talent und Begeisterung für den Beruf ihres Lehrers mitbringen dürfte. Zahlreiche Zeugnisse berichten, dass der Lehrer diese Zöglinge als seine 'Kinder' betrachtet, während sie in ihm eine Vaterfigur sehen, an der sie mit grosser Liebe hängen[8]; nach seinem Tod bemühen sie sich oft um das Weiterleben seines geistigen Erbes, beispielsweise indem sie seine Werke edieren und seinen Stil nachahmen[9]. Mitunter fallen familiäre und berufliche Sukzession sogar zusammen; das dürfte etwa bei der bekannten Sophistendynastie der Philostratoi auf Lemnos der Fall sein[10]. Über die Ausbildung der homerischen Sänger sind wir viel schlechter unterrichtet, doch weist schon die Tatsache, dass sich Sängergilden auf Chios und anderswo als Homeriden bezeichnen, darauf hin, dass auch hier das Lehrer-Schüler- eng mit dem Vater-Sohn-Verhältnis assoziiert ist. Typologische Vergleiche mit anderen δημιοεργοί innerhalb der griechischen Kultur wie mit aussergriechischen Sängertraditionen bestätigen diese Annahme[11].

(3) Während die Ausbildung zum Sophisten bzw. Sänger sich in der Regel an *einem* bestimmten Ort vollzieht, setzt die Ausübung dieser Berufe meist ein Wanderleben voraus. Ein Sophist kann, wenn er Glück hat, von einer bestimmten Stadt, im Idealfall sogar auf Kosten des Kaisers, als Lehrer angestellt und besoldet werden. Doch auch in diesem Fall wird er während der nicht durch seine amtlichen Verpflichtungen belegten Zeit Vortragsreisen unternehmen, die ihn über diesen eng begrenzten Wirkungskreis hinaus bekannt machen[12]. Viele weniger glückliche Kollegen müssen sich überhaupt auf diese Art durchs

7 Vgl. Pi. *I.* 2,6; J. Svenbro, *La parole et le marbre. Aux origines de la poétique grecque* (Lund 1976) v.a. 173–186.

8 Vgl. M. Korenjak, *Publikum und Redner. Ihre Interaktion in der sophistischen Rhetorik der Kaiserzeit* (München 2000) 62, v.a. Anm. 76 mit Belegstellen und weiterer Literatur.

9 Edition von Reden: Korenjak, a.O. (Anm. 8) 159f.; Übernahme des Stils des Lehrers: Philostr. *VS* 522 (Dionysios und Isaios). 592 (Chrestos und Herodes Atticus). 601 (Apollonios und Adrianos).

10 Vgl. auch Philostr. *VS 596* (Euodianos als Nachkomme des Niketes). 609 (Hermokrates als Urenkel des Polemon). 621 (Philiskos als Nachfahre des Hippodromos).

11 Vgl. F. Cassola, *Inni Omerici* (Verona 1975) XXIX–XXXVIII, v.a. XXIX; Bowra, a.O. (oben Anm. 3) 430f.

12 Vgl. etwa Liban. *Or.* 1,29; *Ep.* 947,2; E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer* (Leipzig [3]1914) 330.

Leben schlagen. Ein prominentes Beispiel hierfür ist Lukian, der als Sophist nie eine feste Anstellung erreicht zu haben scheint (möglicherweise mit ein Grund dafür, dass ihn Philostrat in seinen *Sophistenviten* auslässt). Ähnlich zwiespältig ist das Bild bei den homerischen Sängern: Der Tatsache, dass Phemios und Demodokos in der *Odyssee* fest mit bestimmten Fürstenhöfen assoziiert erscheinen, stehen die Worte des Eumaios über Wandersänger (*Od.* 17,382–385) sowie die Biographien des Erzsängers Homer selbst gegenüber, die diesen ein ruheloses Wanderleben führen lassen. Sie wären ohne den Hintergrund einer entsprechenden soziokulturellen Realität kaum denkbar und lassen vermuten, dass die Epen zum Teil ein idealisiertes Bild der Berufsbedingungen zeichnen: Dass sich Sänger an Fürsten- oder später Tyrannenhöfen aufhielten und von den betreffenden Potentaten protegiert wurden, kam, wie auch bei Vertretern anderer Dichtungsgattungen, sicher vor. Eine nomadische Existenz dürfte aber zumindest vor einer oder zwischen zwei Phasen der Sesshaftigkeit die Regel gewesen sein[13].

Ein derartiges Wanderleben bringt den Zwang mit sich, Gelegenheiten für profitable und prestigeträchtige Auftritte ausfindig zu machen. Sophisten wie Sänger nutzen zu diesem Zweck die griechische Festkultur und kooperieren mit lokalen Eliten. Regionale und panhellenische Festlichkeiten, deren Zahl gerade in der frühen Kaiserzeit stark zunimmt, gehören für die Sophisten zu den vorteilhaftesten Gelegenheiten, ihre Kunst zu zeigen. Dabei können sie sowohl im Umfeld der Veranstaltungen in Eigenregie auftreten als auch an in das Festprogramm integrierten Redewettkämpfen teilnehmen[14]. Ansonsten sind Angehörige der städtischen Oberschicht die gegebenen Ansprechpartner; mit ihrer Hilfe kann man in einer fremden Stadt am ehesten einen Vortrag organisieren und ein Publikum mobilisieren (Luc. *Scyth.* 10f.; Liban. *Or.* 1,36.102). Unter ähnlichen Verhältnissen arbeiten die Sänger im archaischen Griechenland: Bereits Hesiod berichtet von einem musischen Agon bei den Leichenspielen für Amphidamas auf Euböa, wo er gesiegt und einen Dreifuss gewonnen habe (*Op.* 654–657). Neben solche von Adeligen getragene Gelegenheitsveranstaltungen treten schon früh periodisch stattfindende regionale und panhellenische Wettkämpfe: Musische Agone werden bereits um 700 in Messenien und auf Delos organisiert (Eumelos fr. 13 Bernabé, *H. Ap.* 149f.), und in Delphi ist ein kitharodischer Wettkampf ebenfalls in sehr früher Zeit bezeugt (Strab. 9,3,10; Paus. 10,7,2f.). Die Idee der Peisistratiden, die Rezitation der homerischen Epen fix im Festprogramm der Panathenäen zu verankern, ist nicht aus dem Nichts geboren[15]. Dass man sich lokale Herrscher auch sonst als kurzzei-

13 Eine ausführliche Analyse des ambivalenten sozialen Status des homerischen Sängers bietet Ch. Segal, *Singers, heroes, and gods in the Odyssey* (Ithaca/London 1994) 145–163.

14 Vgl. Korenjak, a.O. (oben Anm. 8) 26f. Anm. 44–46 mit der relevanten Literatur.

15 Vgl. Cassola, a.O. (oben Anm. 11) XVf.

tige Arbeitgeber der homerischen Sänger vorstellen kann, wurde schon oben angedeutet.

(4) Mit dem Stichwort «Agon» ist ein weiterer wichtiger Punkt angesprochen, den die berufliche Existenz der Sophisten mit derjenigen der homerischen Sänger gemein hat: In beiden Fällen konkurrieren Künstler untereinander um Anteile an einem begrenzten Markt, und dies hat ein agonales Berufsklima und -ethos zur Folge, dessen Auswirkungen weit über den Wettkampfbetrieb im engeren Sinne hinaus spürbar sind. Philostrats *Sophistenviten* sind voll von Berichten über Konkurrenz um Stellungen, Schüler, Geld und Prestige, die oft zu persönlichen Konfrontationen zwischen einzelnen Stars führt[16]. Die Schüler berühmter Sophisten können solche Konflikte sogar mit Gewalt austragen (z.B. Eunap. *VS* 483). Was die homerischen Sänger betrifft, so dürften ähnliche Verhältnisse einer Reihe von Anekdoten zugrunde liegen, in denen zwei Epiker gegeneinander antreten, um festzustellen, wer von ihnen der bessere ist: Man denkt als erstes an das *Certamen Homeri et Hesiodi*, doch ähnliche Geschichten kursieren auch über kyklische Dichter wie Lesches und Arktinos (Clem. Strom. 1,21 = Phainias fr. 33 Wehrli). Auch sonst wird oft auf die gespannte Atmosphäre verwiesen, die unter Kollegen herrscht, sowohl im Einzelfall – Aristoteles weiss etwa von einem Epiker Syagros, der sich als Rivale Homers aufspielt (fr. 75 Rose = Diog. Laert. 2,46) – als auch im allgemeinen wie in Hes. *Op.* 26, wo «Sänger den Sänger beneidet». Interessanterweise wird der berufsbedingte Antagonismus dort als eine Spielart der guten Eris gesehen. Ähnlich bereitwillig akzeptieren ihn auch manche Sophisten, so Favorin, wenn er in *De fortuna* 17 feststellt: «Siegespreise sind eben nur zu haben, wenn man sich mit Siegern misst.»

(5) Von besonderer Bedeutung sind die Ähnlichkeiten zwischen den Auftritten von Sophisten und homerischen Sängern und den dort jeweils *ex tempore* vorgetragenen literarischen Produkten selbst. Obwohl Sophisten durchaus auch Gelegenheitsreden zu verschiedenen Anlässen schriftlich verfassen und auswendig vortragen, gilt als Krönung ihrer Kunst die Deklamation, die aus dem Stegreif zu haltende fiktive Rats- oder Gerichtsrede für eine historisch vorgegebene oder frei erfundene Situation. Der Ablauf einer derartigen Veranstaltung lässt sich in drei Teile gliedern: erstens eine nicht improvisierte Vorrede, eine προλαλιά, in deren Rahmen sich der Vortragende den Hörern präsentiert und seinerseits mit ihnen vertraut wird; zweitens die Themenwahl durch das Publikum; und drittens die eigentliche Deklamation (ἐπίδειξις oder μελέτη), in der der Redner das gewählte Thema, das er ja nicht vorhersehen und vorbereiten konnte, nun frei, improvisierend behandeln muss[17]. Bei den

16 Beispiele bei G. Anderson, *Philostratus. Biography and belles lettres in the third century A.D.* (London u.a. 1986) 43–55; M. Gleason, *Making men. Sophists and self-presentation in ancient Rome* (Princeton, N.J.) 1995, 72f.

17 Zur Deklamation als Literaturgattung s. D. A. Russell, *Greek declamation* (Cambridge 1983), zum Ablauf der betreffenden Veranstaltungen Korenjak (oben Anm. 8) 33–38 mit Beispielen und älterer Literatur.

Auftritten der homerischen Sänger können wir eine so geregelte Sequenz zwar aufgrund der schlechteren Quellenlage nicht festmachen, doch Entsprechungen zu den einzelnen Elementen sind gut bezeugt: Der προλαλιά entspricht das προοίμιον, der eröffnende Hymnus auf eine bestimmte, von Anlass zu Anlass wechselnde Gottheit[18]. Die Wahl des Themas kann ebenfalls beim Publikum liegen: Man denke an Penelopes diesbezügliche Intervention bei Phemios (*Od.* 1,336–344) oder an Odysseus' Bitte an Demodokos, vom Trojanischen Pferd zu singen (*Od.* 8,492–498). So ist auch hier die Tatsache, dass der Sänger bei seinem anschliessenden Vortrag extemporiert, durch den Umstand mitbedingt, dass er sein Thema nicht immer vorhersehen kann.

(6) Sophistische und homerische Vortragsthemen haben miteinander die Tatsache gemeinsam, dass sie nicht der jeweiligen Gegenwart, sondern einer längst vergangenen, mythischen bzw. mythisierten Vorzeit entstammen[19]. In den sophistischen Deklamationen ist diese Epoche in der Regel die klassische Zeit von den Perserkriegen bis zu Alexander dem Grossen[20], in den homerischen Epen das Heroenzeitalter. Auf der linguistischen Ebene entspricht dem in beiden Fällen eine archaisierende Kunstsprache. Die Reden der kaiserzeitlichen Sophisten sind Musterbeispiele des Attizismus; sie präsentieren sich in einem Idiom, das gut ein halbes Jahrtausend alt ist und dessen sich die Redner teilweise selbst mit Hilfe von Lexika versichern müssen[21]. Analog verhält es sich mit der Sprache Homers: Sie ist nicht nur ein Mischdialekt, der in dieser Form nie und nirgends gesprochen wurde, sondern bewahrt auch neben diversen phonetischen und morphologischen Archaismen eine Vielzahl altertümlicher Ausdrücke, deren genaue Bedeutung schon späteren Vertretern der Improvisationstradition nicht mehr bekannt war[22]. Beides entspricht den Bedürfnissen einer Gesellschaft, die sich bei literarischen Veranstaltungen nicht nur unterhalten möchte, sondern darüber hinaus ihre – in diesem Fall erst entstehende, in jenem politisch und später auch religiös bedrohte – griechische Identität durch den Rekurs auf eine als exemplarisch verstandene Vorzeit abgesichert wissen will[23].

18 Vgl. die gute Diskussion bei Cassola, a.O. (oben Anm. 11) XII–XXI.

19 In der *Odyssee* werden auch bezogen auf die Zeit der Handlung erst kurz zurückliegende Ereignisse besungen (*Od.* 1,326f.: Nostoi; 8,72–82: Streit zwischen Odysseus und Achilleus; 8,492–520: Trojanisches Pferd), doch es ist zweifelhaft, inwieweit dies Rückschlüsse auf die Praxis der homerischen Sänger selbst zulässt.

20 R. Kohl, *De scholasticarum declamationum argumentis ex historia petitis* (Paderborn 1915) 8–89. Diejenigen Deklamationen, die keine konkrete historische Situation voraussetzen, spielen vor dem Hintergrund einer anonymen Polis, die in vielem dem klassischen Athen ähnelt.

21 Vgl. zuletzt Th. Schmitz, *Bildung und Macht. Zur sozialen und politischen Funktion der zweiten Sophistik in der griechischen Welt der Kaiserzeit* (München 1997) 67–91. 115–120. 123–125.

22 Grundlegend hierzu M. Leumann, *Homerische Wörter* (Basel 1950).

23 Zu Homer vgl. diesbezüglich A. M. Snodgrass, *The Dark age of Greece* (Edinburgh 1971) 429–436 und G. Nagy, *Pindar's Homer. The lyric possession of an epic past* (Baltimore/London 1990) 52–81, zu den Sophisten Korenjak, a.O. (oben Anm. 8) 39f., jeweils mit älterer Literatur.

Man könnte nun diesen Analogien noch eine Reihe weiterer, teilweise recht spezifischer Ähnlichkeiten folgen lassen, die beispielsweise den zwischen Prosa und Dichtung, Sprechen und Gesang liegenden Vortragsstil von Sophisten und homerischen Sängern[24], ihr Bemühen, dem Publikum neben dem akustischen auch ein optisches Spektakel zu bieten[25], ihr Selbstverständnis als göttlich inspiriert[26] und als didaktisch-moralische Instanzen[27] und die Dramatisierung und Glorifizierung ihres Berufes in den eigenen Texten[28] betreffen. Aber das bisher Gesagte dürfte bereits hinreichend belegen, dass zwischen den jeweiligen Berufsbedingungen und Darbietungen in vielen Bereichen eine typologische Verwandtschaft besteht. Dabei lassen sich insbesondere zu dem hohen Grad an Professionalität und Agonalität, der in beiden Fällen zutage tritt, und zu den Ähnlichkeiten im Ablauf der jeweiligen Veranstaltungen nicht leicht Parallelen in aussergriechischen Traditionen finden.

II. Das Problem des Musenanrufs

All dies würde aber noch keine wirkliche Rechtfertigung für den bis hierher getriebenen Aufwand darstellen. Dass zwei genetisch unverbundene und sich scheinbar auch sonst recht fern stehende literarische Phänomene eine grössere Anzahl an Homologien aufweisen, als man auf den ersten Blick erwarten würde, mag ja ganz interessant sein – doch *cui bono*? Letztlich ist ein Vergleich wie der hier angestellte erst dann der Mühe wert, wenn man mit seiner Hilfe

24 Zu poetischen Zitaten, Klangfiguren, Rhythmisierung und Gesang in den Reden der Sophisten s. Korenjak, a.O. (oben Anm. 8) 37 Anm. 99 sowie 133–135 mit Zeugnissen und Sekundärliteratur. Zum Rezitativ der homerischen Sänger vgl. M. West, «The singing of Homer and the modes of early Greek music», *JHS* 101 (1981) 113–129; G. Danek, «'Singing Homer'. Überlegungen zu Sprechintonation und Epengesang», *Wiener humanistische Blätter* 31 (1989) 1–15 (weitere Literaturhinweise bietet die von Georg Danek und Stefan Hagel betreute Internet-Seite *Homeric singing – an approach to the original performance*, http://www.oeaw.ac.at/kal/sh/).

25 Zu den Sophisten s. diesbezüglich Korenjak, a.O. (oben Anm. 8) 36, zu den homerischen Sängern etwa Nicol. Dam. *FGrH* 90F62 sowie M. West, *Ancient Greek Music* (Oxford 1992) Plates 4 und 20 (späteres Vergleichsmaterial bietet Pl. *Ion* 530 b 6–8; 535 d 2f.).

26 Vgl. zu den Sophisten L. Pernot, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain.* Tome II: *Les valeurs* (Paris 1993) 625–635.

27 Die Sophisten profilieren sich über ihre Rolle als Rhetoriklehrer hinaus gegen die Philosophen als eigentliche Träger des Bildungswesens und Inkarnation griechischer παιδεία: s. H. von Arnim, *Leben und Werke des Dio von Prusa* (Berlin 1898) 4–114; H.-I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité* (Paris [6]1965) 293–307. 314–316. 412–416; Schmitz, a.O. (oben Anm. 21) 63–66; speziell zur Spätantike Marrou, a.O. 442f. 446–448; Th. Gelzer, «Zum Hintergrund der hohen Schätzung der paganen Bildung bei Sokrates von Konstantinopel», in: B. Bäbler/H.-G. Nesselrath (Hgg.), *Die Welt des Sokrates von Konstantinopel* (München/Leipzig 2001) 111–124, hier 121f. Zu den homerischen Sängern vgl. etwa *Od.* 3,267–272 (über einen Sänger, den Agamemnon als Ratgeber und Sittenwächter Klytaimestras in Mykene zurücklässt) und später die Proteste von Xenophanes und Heraklit (21B10–12; 22B42.56 Diels/Kranz).

28 Zur Glorifizierung des Redners in sophistischen Deklamationen s. Russell, a.O. (oben Anm. 17) 22. Die Darstellungen von ἀοιδοί in der *Odyssee* sind gut bekannt.

über mindestens einen der beiden Vergleichsgegenstände mehr an Erkenntnis gewinnt, als das bei getrennter Betrachtung möglich wäre. Dies kann prinzipiell auf zwei Arten geschehen: Entweder überträgt man versuchsweise Fragen und Betrachtungsweisen, die man am einen Gegenstand erprobt und fruchtbar gefunden hat, auf den anderen; oder man verwendet umgekehrt Quellenmaterial, welches sich auf das eine Objekt bezieht, dazu, bereits bestehende offene Fragen hinsichtlich des anderen zu beantworten. Im vorliegenden Fall wären grundsätzlich beide Möglichkeiten attraktiv, verhalten sich doch sophistische Rhetorik und archaische Epik diesbezüglich geradezu komplementär: Jene verfügt zwar über eine solide Dokumentationsbasis, doch ihre Erforschung steckt, abgesehen von den rein philologischen Grundlagen, noch in den Anfängen. Diese ist schlecht dokumentiert, aber dafür intensiv erforscht und ein Tummelplatz moderner literaturwissenschaftlicher und kulturanthropologischer Ansätze. Im folgenden möchte ich, weil er eher konkrete Resultate verspricht, den zweiten der eben genannten Wege einschlagen, also mit Hilfe von 'sophistischem' Vergleichsmaterial versuchen, ein spezifisches Detailproblem der homerischen Epik einer Lösung näherzubringen.

Die betreffende Frage, die auf den ersten Blick wenig mit sophistischer Rhetorik zu tun hat, lautet: Weshalb weicht das Gebet des homerischen Sängers an die Muse(n), der Musenanruf[29], formal so markant von der gängigen Struktur des griechischen, insbesondere des homerischen[30] Gebets ab, dass er auf den ersten Blick gar nicht wie ein solches, sondern eher wie eine gewöhnliche Aufforderung wirkt? Im Zusammenhang hiermit wird auch die Frage nach der Funktion des Musenanrufs, die bislang, soweit überhaupt ausdrücklich thematisiert, meist in der Markierung eines Neueinsatzes oder im Unterstreichen von Höhepunkten gesehen wurde[31], neu zu stellen sein.

Die Gebete der homerischen Helden setzen sich im Normalfall aus drei Komponenten zusammen: (a) Anrufung einer Gottheit (eventuell mit mehr oder weniger ausgedehnter Prädikation) – (b) argumentierender Teil – (c) Vortrag der Bitte[32]. Die zugrunde liegende Logik wird dabei in (b) ausgedrückt. Sie

29 Zum Musenanruf als Gebet vgl. etwa P. J. Th. Beckmann, *Das Gebet bei Homer* (Würzburg 1932) 15. Den in der Forschung unterschiedlich weit gefassten Terminus «Gebet» verstehe ich im folgenden in einem engen und präzisen Sinn als «articulate request[.] directed towards the gods» (S. Pulleyn, *Prayer in Greek religion*, Oxford 1997, 6); das schliesst Wünsche, in denen keine göttliche Instanz angeredet wird, ebenso aus wie Anreden an Götter, in denen keine klar formulierte Bitte ausgesprochen wird. Vgl. auch unten Anm. 43 zu 'Quasi-Gebeten'.

30 Im folgenden werde ich, um innerhalb ein und desselben literarischen und kulturellen Kontextes zu bleiben, als Vergleichsmaterial zum Musenanruf ausschliesslich Gebete aus der archaischen Epik heranziehen.

31 Vgl. etwa A. Lenz, *Das Proöm des frühen griechischen Epos* (Bonn 1980) 27f. 32 (Neueinsatz); G. S. Kirk, *The Iliad: a commentary.* Volume I: *books 1–4* (Cambridge u.a. 1985) 167 zu *Il.* 2,484 (Höhepunkt).

32 Vgl. C. Ausfeld, «De Graecorum precationibus quaestiones», *Jahrbücher für classische Philologie* Suppl. N.F. 28 (1903) 503–547, v.a. 514f. Die Reihenfolge der drei Teile ist meist (a)(b)(c)

kann sich auf verschiedene Weise äussern, namentlich im Verweis auf frühere Verdienste des Betenden, im Versprechen, sich später erkenntlich zu zeigen, oder in der Berufung auf ein bereits bestehendes Verhältnis zwischen Beter und Gottheit, ist dabei aber letztlich stets die einer auf Gegenseitigkeit beruhenden Beziehung: Beide Parteien müssen bei der im Gebet angestrebten Transaktion etwas geben, und beide müssen eine Gegengabe erhalten[33]. Da bei Homer der Sprachgebrauch des Erzählers im wesentlichen dem seiner Gestalten entspricht[34], würde man erwarten, dass dieselbe Logik auch für den Musenanruf gälte – doch dies ist gerade nicht der Fall: Teil (b) des Schemas fehlt dort gänzlich, der Sänger äussert seinen Wunsch, ohne seinen Anspruch auf dessen Erfüllung in irgendeiner Form zu begründen[35]. Die folgende Liste der in den homerischen und kyklischen Epen vorkommenden Musenanrufe zeigt dies klar:

Il. 1,1 Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος; Alternativversion in Schol. *Il.* 1,1 = *Il.* 11,218 = *Il.* 14,508 = *Il.* 16,112 ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι ...; *Il.* 2,484–487 ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι / (ὑμεῖς γὰρ θεαί ἐστε πάρεστέ τε ἴστέ τε πάντα, / ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν), / οἵ τινες ἡγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν; *Il.* 2,761 τίς δ' ἂρ τῶν ὄχ' ἄριστος ἔην, σύ μοι ἔννεπε, Μοῦσα; *Od.* 1,1–10 ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον ... / ... / τῶν ἁμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπὲ καὶ ἡμῖν; *Thebais* fr. 1 Bernabé Ἄργος ἄειδε θεὰ πολυδίψιον; *Epigonoi* fr. 1 νῦν αὖθ' ὁπλοτέρων ἀνδρῶν ἀρχώμεθα, Μοῦσαι; *Ilias Parva* fr. 1,1 Μοῦσα μοι ἔννεπε ἔργα, ...[36]

Das Problem wurde schon früh gesehen: Bereits Protagoras tadelt den Iliasdichter dafür, dass er zu Beginn seines Werkes der Gottheit einen Befehl

oder (a)(c)(b). Hier und im folgenden wird nicht vorausgesetzt, dass dieses dreiteilige Schema die griechische Gebetsform schlechthin wäre (gegen diese weitverbreitete Annahme wendet sich zu Recht D. Aubriot-Sévin, *Prière et conceptions réligieuses en Grèce ancienne jusqu'à la fin du Ve siècle av. J.-C.*, Paris 1992, 199f., 218–237), sondern nur, dass es bei Homer am häufigsten vorkommt und dass sich dort für Abweichungen von ihm jeweils konkrete Gründe angeben lassen.

33 Vgl. Ausfeld, a.O. (oben Anm. 32) 525–533, der 531f. richtig bemerkt, dass auch die gelegentlich vorkommende Berufung auf frühere Leistungen der Gottheit, welche auf den ersten Blick das Prinzip der Gegenseitigkeit zu verletzen scheint, in Wirklichkeit nur eine besondere Art darstellt, sich auf eine bereits bestehende Beziehung zu berufen; Beckmann, a.O. (oben Anm. 29) 46–49. Zur Logik der Gegenseitigkeit im griechischen Gebet generell s. Pulleyn, a.O. (oben Anm. 29) 16–38.

34 Die klarsten Differenzen lassen sich auf lexikalischem Gebiet feststellen und resultieren primär aus der distanzierteren Haltung des Erzählers zum Geschehen: vgl. J. Griffin, «Homeric words and speakers», *JHS* 106, 1986, 36–57; sie tangieren das hier behandelte Problem nicht. Zu fundamentalen Analogien zwischen dem Sprechakt, welchen der Erzähler selbst vollzieht, und denjenigen seiner Gestalten s. Martin, a.O. (oben Anm. 3).

35 S. Beckmann, a.O. (oben Anm. 29) 45; vgl. auch unten Anm. 38.

36 Über die homerischen und kyklischen Epen hinaus vgl. aus archaischer Hexameterdichtung noch *H. Herm.* 1; *H. Aphr.* 1; Hes. *Op.* 1f.; *Cat.* fr. 1,1f. Merkelbach/West.

erteile statt zu beten (εὔχεσθαι οἰόμενος ἐπιτάττει, Arist. *Poet.* 1456 b 15–19)[37], und die Scholien zur Stelle (Schol. *Il.* 1,1d, p. 5,1 Erbse) versuchen ihn, wenig überzeugend, mit «dichterischer Freiheit oder Gewohnheit» zu entschuldigen. In der modernen Forschung dagegen wurde der Musenanruf in der Regel als Element *sui iuris* aufgefasst, seine Form als nicht weiter zu hinterfragendes Faktum akzeptiert und das betreffende ζήτημα entsprechend stiefmütterlich behandelt[38]. Der meines Wissens einzige, eher *en passant* vorgebrachte Lösungsvorschlag stammt von Jenny Strauss Clay und basiert auf der Beziehung zwischen Sänger und Muse(n): Die formlose Bitte reflektiere «an unusual degree of intimacy» zwischen beiden Parteien[39].

Diese Erklärung ist jedoch nicht haltbar: Obschon in den homerischen Epen zahlreiche Personen ein Nahverhältnis zu einem bestimmten Gott haben, begegnen sie diesem deshalb noch lange nicht so respektlos, wie das scheinbar im Musenanruf geschieht: Gleich zu Beginn der *Ilias* (*Il.* 1,37–42) betet etwa der Apollonpriester Chryses zu seinem persönlichen Gott – doch dieses Gebet ist mit seinem Hinweis auf Tempel und Opfer, mit denen der Beter Apollon früher erfreut hat, gerade ein vielzitiertes Musterbeispiel für den klassischen Gebetsstil. Auch wenn Odysseus zu Athene und sogar wenn der ungehobelte Polyphem zu seinem Vater Poseidon betet (*Il.* 10,462–464; *Od.* 9,528–535), ist ein argumentierender Teil Pflicht. Der Unterschied zu den Musenanrufen ist jeweils eklatant. Offenbar impliziert Vertrautheit mit einer Gottheit bei Homer keineswegs, wie oben vorausgesetzt, einen formlosen Umgang mit ihr.

Eine zweite Möglichkeit bestünde darin, im Wesen der Musen selbst nach einer Erklärung zu suchen[40]. Galten sie etwa als Gottheiten minderen Ranges, mit denen man nicht so höflich sein musste wie mit den Olympiern, oder gar nur mehr als literarische Konvention? Auch diese Idee erweist sich als nicht stichhaltig: Erstens werden in den homerischen Epen auch weniger wichtige Gottheiten so behandelt, dass das Gleichgewicht des Gebens und Nehmens gewahrt

37 Man nimmt heute meist an, der Grund für Protagoras' Tadel sei nicht das Fehlen eines argumentierenden Teils, sondern der Gebrauch des Imperativs (Aubriot-Sévin, a.O., oben Anm. 32, 267 Anm. 238). Das ist unwahrscheinlich: Sollte Protagoras nicht bemerkt haben, dass nach diesem Kriterium die meisten Gebete verwerflich wären? Zudem benannte der Sophist zwar eine Reihe von Sprechakten (Diog. Laert. 9,53f.), interessierte sich aber unseres Wissens nicht für Modi. Weshalb Aubriot-Sévin, die der Imperativ-These skeptisch gegenübersteht, statt dessen vorschlägt, das präsentische Tempus könnte Protagoras gestört haben, ist mir unverständlich.

38 K. Ziegler, *De precationum apud Graecos formis quaestiones selectae* (Breslau 1905) 14 geht mit seiner Diagnose «... Musarum invocationem ... non possis habere in numero precationum religiosa verecundia conceptarum ...» in eine ganz ähnliche Richtung wie Protagoras, empfindet den Sachverhalt, den er beschreibt, aber offenbar nicht als problematisch.

39 J. Strauss Clay, *The wrath of Athena. Gods and men in the Odyssey* (Lanham u.a. 1983) 9. Ihr folgt etwa U. Schmitzer, «Musenanruf», *DNP* 8 (2000) 514.

40 Zu den Musen in archaischer Zeit existiert keine befriedigende religionsgeschichtliche Gesamtdarstellung; vgl. immerhin die Materialsammlung bei M. T. Camilloni, *Le Muse* (Rom 1998) 5–62.

bleibt. Wenn sich beispielsweise Odysseus nach seiner Ankunft in Ithaka an die heimatlichen Nymphen wendet, so verspricht er ihnen sofort grosszügige Opfer (*Od.* 13,355–360). Zweitens aber *sind* die Musen des archaischen Epos keine niederen Gottheiten. Wie in manchen Musenanrufen selbst festgestellt und *Il.* 1,603f. bekräftigt wird, gehören die Zeustöchter vielmehr durchaus zu den Olympiern, und ihre Art, mit Sängern umzugehen, ist herrisch und streng: Eine Muse blendet Demodokos, obwohl sie ihn angeblich liebt (*Od.* 8,64), während Thamyris für seine Herausforderung zu einem Wettkampf sogar mit Lahmheit geschlagen und ihm ausserdem die Gabe des Gesangs entzogen wird (*Il.* 2,594–600 – wohl nicht zufällig nur hundert Verse nach dem zweiten Musenanruf in der *Ilias*)[41]. Wenn die Musen sich ihren Schützlingen dagegen gewogen zeigen, haben sie von diesen Anspruch auf so wertvolle Opfergaben, wie es Dreifüsse sind: Hesiod rühmt sich einer solchen Stiftung nach seinem Sieg bei den Leichenspielen des Amphidamas (*Op.* 658f.), und die Praxis ist auch archäologisch bezeugt[42]. Die Gottheiten, denen derartige Geschenke zustehen, sind gewiss weder unwichtig und machtlos, noch ist ihre Anrufung ein Akt reiner Konvention.

Wir müssen also konstatieren, dass wir die Form des epischen Musenanrufs, so selbstverständlich sie uns auch durch lange Gewohnheit erscheinen mag, in Wirklichkeit nicht völlig verstehen. Unsere Erklärungsversuche mit Hilfe der Beziehung zwischen Sänger und Musen bzw. des Wesens der Musen selbst sind ja gescheitert. Welche Optionen bleiben uns noch? Ein Weg, der noch nicht beschritten wurde, ist der einer situationsbezogenen Erklärung: Gibt es im Griechenland Homers vielleicht spezifische Situationen, in denen ein Betender sein Recht, sich an die Gottheit zu wenden, nicht explizit zu begründen braucht? Dem ist in der Tat so. Bei genauerem Hinsehen lassen sich zwei Klassen derartiger Gebete unterscheiden:[43]

Unter die erste Klasse fallen Anrufungen, die von einem Opfer oder zumindest einer informellen Gabe begleitet werden. In diesen Fällen kann sich die Gottheit den Zusammenhang zwischen dem Geschenk, das sie erhält, und

41 Vgl. die interessante Interpretation der Passage bei Martin, a.O. (oben Anm. 3) 229f.

42 P. Walcot, *Hesiod and the Near East* (Cardiff 1966) 119f.

43 Eine Liste solcher Gebete (aber keine Typologie) bietet Beckmann, a.O. (oben Anm. 29) 44f. Man könnte zu den beiden im folgenden zu erläuternden Klassen noch eine dritte hinzufügen (vgl. *Il.* 4,288–291; 16,97–100; *Od.* 4,341–345 = 17,132–136; 17,354f.; 18,235–242; 20,61–82; 24,376–382), doch bei den betreffenden Anrufungen handelt es sich nur um 'Quasi-Gebete' und das Fehlen einer Begründung erklärt sich aus diesem ihrem 'Quasi-Charakter', d.h. aus der fehlenden Entschlossenheit oder Ernsthaftigkeit der Hinwendung zur Gottheit: Sie sind meistens eher Wünsche als ausdrückliche Bitten (statt Imperativ erscheint in der Regel αἴ γάρ + Optativ oder Konjunktiv), betreffen oft nicht den Betenden selbst, sondern eine dritte Person und tragen mitunter irrealen oder zumindest exzentrischen Charakter (z.B. Todeswunsch). Ein weiterer Typ von Gebeten ohne Begründung, nämlich solche magischen Charakters, wo der Akteur glaubt, die Gottheit zu gewissen Handlungen zwingen zu können (Pulleyn, a.O., oben Anm. 29, 93), ist in den homerischen Epen nicht vertreten.

dem Anliegen des Betenden offenbar selbst klar machen und muss nicht unbedingt eigens darauf hingewiesen werden[44]. Doch die homerischen Sänger begleiten den Beginn ihrer Darbietungen, soweit wir wissen, nicht mit einem Opfer.

Bei der zweiten Klasse handelt es sich um Stossgebete: Wenn sich die betende Person in so schwierigen Umständen befindet oder in so grosser Bedrängnis ist, dass man von ihr in näherer Zukunft keine Gegengabe erwarten bzw. ihr momentan keine Begründung ihrer Bitte zumuten kann, scheint die Gottheit unter Umständen geneigt, hierauf vorerst zu verzichten und Soforthilfe zu gewähren. Der diesbezügliche Verweis von seiten des Beters kann entfallen oder (seltener) durch eine Beteuerung der eigenen Hilflosigkeit ersetzt werden[45]. Exemplarisch illustrieren die erste dieser Möglichkeiten etwa *Il.* 17,645–647, wo Aias im Kampf in verzweifelter Lage zu Zeus um klare Sicht fleht: Ζεῦ πάτερ, ἀλλὰ σὺ ῥῦσαι ὑπ' ἠέρος υἷας Ἀχαιῶν, / ποίησον δ' αἴθρην, δὸς δ' ὀφθαλμοῖσιν ἰδέσθαι· / ἐν δὲ φάει καὶ ὄλεσσον, ἐπεί νύ τοι εὔαδεν οὕτως, und *Il.* 23,770, wo Odysseus während des Wettlaufs bei den Leichenspielen für Patroklos Athene um Kraft für den Endspurt bittet: κλῦθι θεά, ἀγαθή μοι ἐπίρροθος ἐλθὲ ποδοῖιν. Ein schönes Beispiel für die zweite Möglichkeit ist das Gebet, das derselbe Held halb ertrunken an den Gott eines Flusses im Phäakenland richtet: κλῦθι ἄναξ, ὅτις ἐσσί· πολύλλιστον δέ σ' ἱκάνω / φεύγων ἐκ πόντοιο Ποσειδάωνος ἐνιπάς. / αἰδοῖος μέν τ' ἐστὶ καὶ ἀθανάτοισι θεοῖσιν, / ἀνδρῶν ὅς τις ἵκηται ἀλώμενος, ὡς καὶ ἐγὼ νῦν / σόν τε ῥόον σά τε γούναθ' ἱκάνω πολλὰ μογήσας. / ἀλλ' ἐλέαιρε, ἄναξ· ἱκέτης δέ τοι εὔχομαι εἶναι (*Od.* 5,445–450). Doch auch in den restlichen einschlägigen Gebeten in den homerischen Epen korreliert das Fehlen eines argumentierenden Teils, in dem der Gottheit für ihre Hilfe eine Gegengabe angeboten würde, stets mit Not, Eile oder Ohnmacht des Betenden: *Il.* 3,298–301 und 320–323 beten Griechen und Troer unmittelbar vor dem Zweikampf zwischen Menelaos und Paris um einen gerechten Ausgang, *Il.* 3,351–354 Menelaos aus demselben Anlass in eigener Sache; *Il.* 6,476–481 wendet sich der bereits von Todesahnungen erfüllte Hektor vor dem Auszug in die Schlacht an die Götter; *Il.* 7,179f. und 202–205 beten Griechen vor dem Duell zwischen Aias und Hektor; *Il.* 16,514–526 fleht der im Kampf verwundete Glaukos zu Apollon; *Od.* 20,112–119 wünscht sich eine elende, vom Getreidemahlen erschöpfte Sklavin von Zeus den Tod der Freier.

Hier könnten wir den Musenanruf einreihen[46], wenn wir annehmen dürften, dass der improvisierende Sänger sich vor und während seines Auftritts in einer ähnlich schwierigen Lage befindet wie die Sprecher der eben angeführten

44 Vgl. etwa *Il.* 1,446–468; 2,412–418; 3,276–291; 24,308–313; Beckmann, a.O. (oben Anm. 29) 46.

45 Vgl. Pulleyn, a.O. (oben Anm. 29) 56–69 mit Beispielen sowohl aus Homer als auch aus späterer Literatur.

46 Die meisten Musenanrufe wären Beispiele für die erste der kurz zuvor genannten Möglichkeiten (ersatzloser Entfall der Argumentation), *Il.* 2,484–487 eines für die zweite (Beteuerung der eigenen Hilflosigkeit).

Gebete: Doch dürfen wir das? Zwar gewinnt die Idee ein wenig an Plausibilität durch die Beobachtung, dass Musenanrufe entgegen den oben zitierten Vorstellungen nicht etwa grundsätzlich bei einem Neueinsatz oder vor einem erzählerischen Höhepunkt, sondern vielmehr stets vor Passagen auftreten, die dem Sänger besondere Schwierigkeiten bieten und von ihm höchste Konzentration erfordern: Solche sind zunächst der Beginn seines Vortrags, wo er sich bemühen muss, richtig 'in Fahrt' zu kommen und die Aufmerksamkeit seines Publikums zu gewinnen[47], später in erster Linie lange Kataloge, die aussergewöhnliche Gedächtnisleistungen verlangen, wo Listen sperriger Eigennamen im Vers unterzubringen sind und im spärlichen verbleibenden Raum soviel *variatio* wie möglich erreicht werden muss, damit das Publikum sich nicht langweilt. Tatsächlich befinden sich von den fünf Musenanrufen im Inneren der *Ilias* vier vor solchen Katalogen: dem Schiffskatalog (*Il.* 2,484–487), seiner Appendix (*Il.* 2,761) sowie zwei Aufzählungen fallender Kämpfer (*Il.* 11,218; 14,508)[48]. Der fünfte (*Il.* 16,112) ist zwar scheinbar durch einen bevorstehenden dramatischen Höhepunkt bedingt (die griechischen Schiffe drohen in Flammen aufzugehen), in Wirklichkeit aber wohl eher durch die Tatsache, dass auch dieser zugleich eine für den Vortragenden ausgesprochen heikle Passage darstellt: Die Griechen werden hier so sehr gedemütigt wie nie zuvor oder danach in der ganzen *Ilias*, und der Erzähler muss mit allen Mitteln versuchen, seinen ebenfalls griechischen und somit griechenfreundlichen Zuhörern diese bittere Wahrheit irgendwie annehmbar zu machen[49].

Dennoch bleibt für unser Empfinden eine weite Kluft zwischen den oft lebensbedrohlichen Situationen, in denen die homerischen Helden ihre Stossgebete sprechen, und den Schwierigkeiten, denen ein Sänger bei seinem Vortrag begegnet. Sollte dieser sich, wenn er bei einem Wettkampf oder einem Gastmahl, also bei friedlichen, ja freudigen Anlässen, ein Stück aus einer alten Erzählung improvisierend vorträgt, wirklich ernsthaft bedrängt oder geängstigt fühlen? Der Gedanke wirkt *a priori* unwahrscheinlich und findet in den homerischen Epen selbst, die keine Innenansichten der Vortragenden enthalten, keine Stütze. Ebensowenig scheinen sich die eingangs genannten komparatistischen Studien, welche aussergriechische Sängertraditionen als Vergleichsmaterial heranziehen, mit der psychologischen Seite des Extemporierens zu beschäftigen.

An diesem Punkt greift nun die Analogie mit der sophistischen Rhetorik. Die Sophisten und ihre Biographen geben nämlich über das Innenleben des

47 Zu den Schwierigkeiten, die Sänger zu Beginn ihres Vortrages haben können, vgl. Bowra, a.O. (oben Anm. 3) 438, und Lord, a.O. (oben Anm. 2) 16.

48 Bezeichnenderweise fehlen in der *Odyssee*, die kaum vom Erzähler vorgetragene ausgedehnte Kataloge enthält, solche Binnenanrufe völlig.

49 Vgl. R. Janko, *The Iliad: a commentary*. Volume IV: *books 13–16* (Cambridge u.a. 1992) 330: «... the difficult task he [sc. Homer] undertook – to persuade his partisan audience to accept the Greeks' defeat.»

Vortragenden, über die Psychologie der Improvisation, bereitwillig Auskunft und liefern uns diesbezüglich durchaus bemerkenswerte Informationen: Was von aussen gesehen wie die Darbietungen der homerischen Sänger als harmlose Demonstration sprachlicher Virtuosität erscheint, gewinnt aus der Perspektive des Redners selbst ein anderes, grimmiges Gesicht[50]. Insbesondere Philostrats *Sophistenviten* bieten eine ganze Reihe einschlägiger Beispiele. Eines der aussagekräftigsten ist ein zynischer Witz des Sophisten Polemon von Laodikea, mit dem dieser einen vor dem Kampf vor Angstschweiss triefenden Gladiator verspottet: οὕτως ἀγωνιᾷς, ὡς μελετᾶν μέλλων, «Du bist ja so in Panik, als müsstest du gleich eine Deklamation halten!» (*VS* 541). Das Bonmot geht von der Voraussetzung aus, dass die nervliche Belastung eines Sophisten vor der Deklamation mit der eines Gladiators vergleichbar ist, der zum Kampf in die Arena steigt. Wie für diesen bei jedem Auftritt sein Leben auf dem Spiel steht, so für den Sophisten seine mühsam erworbene Reputation. Ein eventuelles Versagen kann seine ganze berufliche und soziale Existenz bedrohen – und manchmal sogar seine physische: Der junge Herodes Atticus etwa glaubt einmal, der aus einem rhetorischen Misserfolg resultierenden Schande nur durch Selbstmord entkommen zu können (was zum Glück misslingt; *VS* 565). Philostrat zeigt auch ein klares Bewusstsein davon, welche Faktoren den Druck auf den Deklamator noch verstärken, und begreift genau, dass dessen Angst nicht nur ein Resultat seiner schwierigen Situation ist, sondern auch ihrerseits die Lage verschlimmern kann. Das geht insbesondere aus der Geschichte des Herakleides von Lykien hervor, der sich gezwungen sieht, eine Stegreifrede vor Kaiser Severus und dessen Hofstaat abzubrechen, weil der Mangel an Beifall und die finsteren Gesichter der Garde, vor allem jedoch die Befürchtung, Opfer einer Intrige zu werden, seinen Redefluss völlig versiegen lassen: «Solche Ängste bewirken eine Verfinsterung des Geistes und sind eine Fessel für die Zunge», kommentiert der Biograph (*VS* 614). Die diffizilen psychischen Mechanismen, welche der Improvisation zugrunde liegen (sachkundig analysiert bei Quint. *Inst.* 10,7), sind äusserst störanfällig, und schon mässige Irritationen können sozusagen einen Systemkollaps auslösen.

Dementsprechend bemühen sich die Sophisten um Strategien, solchen Katastrophen vorzubeugen, und einige dieser Mittel finden ihren Niederschlag auch in den Texten, die wir von ihnen erhalten haben. Innerhalb der ἐπιδείξεις selbst wird man diesbezüglich nicht fündig, da die dort einzuhaltende dramatische Illusion jeden expliziten Verweis auf die reale Vortragssituation ausschliesst. Die bereits erwähnten προλαλιαί dagegen werden gleich in zweifacher Hinsicht zu diesem Zweck genutzt: Zum einen verwendet sie der Vortragende allgemein dazu, sich die Hörerschaft geneigt zu machen, was mittelbar

50 Vgl. zum Folgenden die ausführlichere und mit einer grösseren Zahl von Beispielen (besonders einschlägig: Liban. *Or.* 1,50.71) illustrierte Darstellung bei Korenjak, a.O. (oben Anm. 8) 100–114.

auch seiner eigenen Entspannung dient. Zum anderen kann er in ihnen seine Ängste direkt ansprechen und auf diese Art um Verständnis für seine schwierige Lage werben[51]. So spricht etwa Apuleius in Fragmenten derartiger Vorreden (*Flor.* 9, pp. 10,5–11,6 Helm; 18, pp. 34,25–35,24) von der Anwesenheit böswilliger Hörer, dem Druck, dem er sich durch die hochgeschraubten Erwartungen des Publikums ausgesetzt fühlt, von seiner «übergrossen Scheu» (*nimia verecundia*) und der Befürchtung, seine Rede könnte ins Stocken geraten. Chorikios von Gaza thematisiert die Angst, welche ihm der hohe gesellschaftliche Rang und die Sachkenntnis seiner Zuhörer einflössen (*Dial.* 3,2, p. 48,11–13 Förster/Richtsteig; 5,4f., p. 130,5–12). Zwei im vorliegenden Zusammenhang besonders interessante Beispiele sind die Schlüsse der beiden lukianischen προλαλιαί *Harmonides:* δόξαιμεν γάρ, ὦ θεοί, λόγου ἄξιοι καὶ βεβαιώσαιτε ἡμῖν τὸν παρὰ τῶν ἄλλων ἔπαινον ... und *Hercules:* εἴη δ', ὦ θεοί, καὶ τὰ παρ' ὑμῖν ἐμπνεῦσαι δεξιά, ... Es handelt sich bei ihnen genau um dieselbe Art von Gebeten ohne Argumentation, wie wir sie in den Musenanrufen kennengelernt haben.

Die Tätigkeit des Improvisierens stellt für die Sophisten also eine grosse nervliche Belastung dar, die bei den Betroffenen zu Angstzuständen und im Extremfall bis hin zu einem psychischen und mentalen Zusammenbruch führen kann. Diese Belastung liegt zu einem Teil in der Schwierigkeit des Sprechens *ex tempore* selbst begründet, zum anderen sind dafür Faktoren verantwortlich, die mit dem Kontext der Darbietung zu tun haben: die Professionalität der Sophisten, deren Karriere von Erfolg oder Misserfolg bei derartigen Gelegenheiten abhängen kann; der agonale Charakter der betreffenden Veranstaltungen; und schliesslich Bedingungen, die mit dem Publikum zusammenhängen, etwa dessen hoher Rang, seine rhetorische Kompetenz, potentielle Feindseligkeit oder hohe Erwartungshaltung. Gleichzeitig lässt sich das Bestreben der Sophisten erkennen, diese Problematik, die grundsätzlich nicht aus der Welt zu schaffen ist, durch verschiedene diskursive Strategien wenigstens zu entschärfen.

Wir sehen nun sofort, dass nicht nur der Akt des Improvisierens an sich, sondern auch die eben genannten erschwerenden Faktoren ebenso auf die Darbietungen der homerischen Sänger zutreffen. In der Tat haben wir zwei dieser Faktoren, Professionalität und Agonalität, bereits als gemeinsame Spezifika

51 Dass alle im folgenden zitierten Vorreden ursprünglich improvisierte Darbietungen einleiteten, ist nicht zu beweisen, da auch vorbereiteten Reden προλαλιαί vorausgeschickt werden konnten (vgl. z.B. Dio 42 und 57 – Dion von Prusa hat unseres Wissens nie extemporiert), doch zumindest zwei von ihnen enthalten diesbezüglich klare Hinweise: In Apul. *Flor.* 9 (p. 11,18–20 Helm) wird auf eine nachfolgende Stegreifrede angespielt, und Chor. *Dial.* 5 geht in der wichtigsten Handschrift Matritensis N101, die vermutlich den Zusammenhang reflektiert, in dem die einzelnen Stücke ursprünglich vorgetragen wurden (R. Foerster/E. Richtsteig, *Choricii Gazaei opera*, Leipzig 1929, V), einer Deklamation, also einem improvisierten Stück, voraus. Dass Lukian gelegentlich extemporierte, zeigen seine Deklamationen *Phalaris* 1 und 2, *Tyrannicida* und *Abdicatus*.

der beiden Improvisationskulturen hervorgehoben. Dass auch das Publikum der Sänger nicht immer besonders rücksichtsvoll war, scheint sogar in der diesbezüglich idealisierten Welt der *Odyssee* durch: Man denke nur an die lärmenden Freier, die Phemios mit Gewalt zwingen, vor ihnen zu singen (*Od.* 1,154; 22,350–353), an Penelopes schon erwähnten Versuch, ihm ein anderes Thema aufzuoktroyieren (*Od.* 1,336–144), oder an Alkinoos, der Odysseus zuliebe das Lied des Demodokos vom Trojanischen Pferd einfach unterbricht (*Od.* 8,535–543). Wir werden also nicht fehlgehen, wenn wir den psychischen Druck, der auf den Sophisten der Kaiserzeit lastet, auch auf jene übertragen.

Welche Möglichkeiten, mit diesem Druck umzugehen, stehen den ἀοιδοί zur Verfügung? Eine erste entspricht bis zu einem gewissen Grad der Behandlung der Problematik in der προλαλιά, wie wir sie bei Apuleius, Chorikios und Lukian gesehen haben: Der Sänger kann in seinem Pendant zur προλαλιά, dem Hymnus, welcher oft dem improvisierten Gesang vorausgeht, eine Gottheit um Hilfe anflehen. Einige der kürzeren *Homerischen Hymnen* schliessen demgemäss mit Bitten wie δὸς δ' ἐν ἀγῶνι / νίκην τῷδε φέρεσθαι (*H. Hom.* 6,19f.), δὸς δ' ἱμερόεσσαν ἀοιδήν (10,5), χάριν δ' ἅμ' ὄπασσον ἀοιδῇ (24,5) oder ἐμὴν τίμησατ' ἀοιδήν (25,6).

Doch anders als dem Sophisten steht dem homerischen Sänger auch die Möglichkeit zu Gebote, sich im Zuge seiner eigentlichen Darbietung des Beistands der zuständigen Gottheiten zu versichern. Es überrascht uns jetzt nicht mehr, dass diese Hinwendung zu den Musen grundsätzlich an vortragstechnisch heiklen Stellen erfolgt und dass sie eine für ein griechisches Gebet so unübliche Form annimmt. Dank der Parallelen zur Psychologie des Stegreifvortrags, welche uns die sophistische Rhetorik geliefert hat, können wir diese Form des Musenanrufs, indem wir von der konkreten Situation des improvisierenden Sängers ausgehen, nunmehr mit einiger Zuversicht als die des Stossgebetes identifizieren und seine primäre Funktion dementsprechend neu als Hilfe für den Sänger in kritischen Augenblicken bestimmen.

Korrespondenz:
Prof. Dr. Martin Korenjak
Institut für Klassische Philologie
Länggass-Str. 49
Postfach
CH-3000 Bern 9
E-Mail: martin.korenjak@kps.unibe.ch