



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Martin Vöhler, „Vom Sänger zum Rhapsoden. Zum historischen Wandel ästhetischer Erfahrung“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006.

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/voehler.pdf

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:
http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/

Auf einzelne Textstellen verweisen Sie am besten mittels der laufenden Absatznumerierungen.

Vom Sänger zum Rhapsoden. Zum historischen Wandel ästhetischer Erfahrung

Martin Vöhler
Vohmart@zedat.fu-berlin.de

[1] Angeregt durch die These vom Ende der Buchkultur,¹ das der modernen Gesellschaft angesichts des sich rasch vollziehenden Medienwandels bevorstehe, haben die Kulturwissenschaften ein neues Interesse an der Erforschung der Antike gewonnen: Mit dem Rekurs auf die Antike läßt sich nicht nur ein Bild vom Beginn der Schriftkultur gewinnen, vielmehr erlaubt er auch einen Blick über deren Grenzen hinaus: auf ein Zeitalter der Mündlichkeit. Auf dieses Zeitalter weisen die Homerischen Epen zurück. *Ilias* und *Odyssee* entstehen an der Schwelle zur Schriftlichkeit. Sie nehmen einerseits die mündliche Tradition auf, in der die Dichtung noch nicht verschriftlicht ist, sondern in vielfältigen Formen des Gesangs und der Gelegenheitsdichtung erscheint. Insbesondere zum epischen Vortrag und seiner Aufnahme lassen sich zahlreiche Informationen gewinnen: So weisen die Homerischen Epen nicht nur markante Spuren vorliteraler Improvisationstechniken (typische Szenen, überkommene Formeln u. dgl.) auf, sondern enthalten auch selbst eindrucksvolle Auftritte epischer Sänger, deren improvisierte Vorträge Höhepunkte festlicher Zusammenkünfte bilden. Andererseits deuten die Homerischen Epen auf die Entwicklung zur Schriftkultur voraus, denn ihre Komposition zeigt bereits einen solchen Grad an Komplexität, daß der Einsatz der Schrift vorausgesetzt werden muß.

¹ Vgl. Marshall McLuhan, *The Gutenberg galaxy. The making of typographic man*, Toronto 1968.

[2] Die griechische Literatur bietet nicht nur einen ausgezeichneten Zugang zur oralen Dichtung, sondern auch einschlägiges Material, um den Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit zu rekonstruieren.² In dem Zeitraum zwischen Homer und Aristoteles verfestigen sich die literarischen Gattungen. Mit der Etablierung der Schriftlichkeit sind herausragende Leistungen verbunden wie die Kodierung des Rechts, die Entstehung von Philosophie und Geschichtsschreibung und schließlich die Konzeption von Dichtung als Fiktion, die Aristoteles in seiner *Poetik* systematisch ausbaut und vollendet.³ Aristoteles entwirft ein System der Künste, innerhalb dessen nach der Art der Darstellung, nach den Gegenständen und nach dem Sprecherkriterium unterschieden wird.⁴ In der Poetikgeschichte werden diese Abgrenzungen und Normierungen dann ausdifferenziert, wobei die einschlägigen Gattungstheorien von Horaz bis zu Gottsched epochenspezifische Abwandlungen und Akzentuierungen erkennen lassen. Grundsätzlich hat die normative Gattungspoetik bis zum 18. Jahrhundert Bestand. Erst hier gerät sie in eine Krise und verliert unter dem Einfluß der Genieästhetik ihren Geltungsanspruch.⁵ Der Auflösungsprozeß am Ende des 18. Jahrhunderts bringt einen grundlegenden Wandel von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik mit sich.⁶ Aber auch die spekulative Gattungspoetik weicht schon bald den für die Moderne charakteristischen Autorpoetiken.⁷ Zu deren Untersuchung verlagert die Forschung ihren Akzent von der Wesensschau⁸ auf die Analyse der Gattungen nach ihren historischen Voraussetzungen, strukturbildenden Merkmalen und kommunikativen Funktionen.⁹

² Hierzu hat sich in den letzten Jahren eine intensive Forschungstätigkeit entwickelt, vgl. Ian Worthington, John Miles Foley (Hrsg.), *Epea and grammata. Oral and written communication in Ancient Greece*, Leiden 2002; Janet Watson (Hrsg.), *Speaking volumes. Orality and literacy in the Greek and Roman world*, Leiden, Boston (Mass.) 2001; Ian Worthington (Hrsg.), *Voice into text. Orality and literacy in ancient Greece*, Leiden 1996; Rosalind Thomas, *Literacy and orality in ancient Greece*, Cambridge 1992; Wolfgang Kullmann, Michael Reichel (Hrsg.), *Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen*, Tübingen 1990.

³ Vgl. Wolfgang Rösler, „Kulturelle Revolution in Antike und Gegenwart“, *Gymnasium* 108 (2001), 97-112, 103f.

⁴ Vgl. Bernhard Kytzler, „Musa Dedit. Zur Relativierung des Gattungsbegriffs in der klassischen Antike“, in: Eberhard Lämmert, Dietrich Scheunemann (Hrsg.), *Regelkram und Grenzgänge*, München 1988, 15-25.

⁵ Hierzu Gottfried Willems, *Das Konzept der literarischen Gattung. Untersuchungen zur klassischen deutschen Gattungstheorie, insbesondere zur Ästhetik F. Th. Vischers*, Tübingen 1981.

⁶ Vgl. Peter Szondi, *Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik. Schellings Gattungspoetik*, Frankfurt/M. 1974.

⁷ Sie sehen keine verbindlichen Normen für die Gattung mehr vor, sondern bestimmen den individuellen Ausdruckswillen im Kontext einer literarischen Bewegung (Naturalismus, Expressionismus, Feminismus etc.). Zum Verhältnis antiker und moderner Gattungstheorie vgl. Ernst-Richard Schwinge, „Griechische Poesie und die Lehre von der Gattungstrinität in der Moderne. Zur gattungstheoretischen Problematik antiker Literatur“, *Antike und Abendland* 27 (1981), 130-162.

⁸ Die ältere Forschung, von Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* bis zu Staigers *Grundbegriffen der Poetik* (1946) und Hamburgers *Logik der Dichtung* (1957), orientiert sich an Goethes Vorschlag, „drei echte Naturformen der Poesie“ zu unterscheiden (vgl. Johann Wolfgang von Goethe, „Naturformen der Dichtung“, in: *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1888, 1. Abt., 7. Bd., 118) und stellt die drei Hauptgattungen (Epos, Lyrik, Drama) ins Zentrum ihres Interesses.

⁹ Angeregt durch die Arbeiten von K. W. Hempfer, G. R. Kaiser, E. Köhler, W. Voßkamp, E. R. Jauß, H. Fricke, G. Willems hat sich mittlerweile eine komplexe Forschungsdebatte entwickelt. Zum Überblick vgl. Dieter Lamping, „Probleme der neueren Gattungstheorie“, in: ders., Dietrich Weber (Hrsg.), *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Wuppertal 1990, 9-43; Klaus W. Hempfer, „Gattung“, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin, New York 1997, Bd. 1, 651-55.

[3] In dieser Situation führt die Homerforschung zu neuen Impulsen. Der alte, mit der ‚Homerischen Frage‘ verbundene Streit darum, wer die kulturtragenden griechischen Epen verfaßt habe, gewinnt mit den Arbeiten von Milman Parry eine überraschende Wendung, als dieser zeigt, daß die Homerischen Epen ebenso wie die epischen Gedichte anderer Kulturen aus einer oralen Tradition hervorgegangen sind.¹⁰ Parrys Studien führen zur Einsicht in die fundamentale Differenz von mündlicher (oral) und schriftlicher (literaler) Kultur. Vor diesem Hintergrund erhält die Erforschung der Gattungen einen neuen Schwerpunkt: Die Rekonstruktion des Übergangs von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit wird zu einer Herausforderung, der sich verschiedene Forschungsdisziplinen (wie die Anthropologie, Ethnologie, die Literatur- und die Kulturwissenschaften) gemeinsam annehmen.¹¹

[4] Für die Klassische Philologie maßgeblich werden die Arbeiten von Eric A. Havelock.¹² Sie stellen eine besondere Affinität von Antike und Moderne heraus. Während sich in Griechenland durch die Einführung der Schrift eine literale ‚Revolution‘ vollzieht, in deren Folge zahlreiche neue Gattungen entstehen, zeichnet sich das 20. Jahrhundert durch die rasante Entwicklung neuer Medien aus. Es kommt zu einer gegenläufigen Tendenz: Gegenwärtig vollzieht sich mit der Hinwendung zum Bild (‚iconic‘ oder ‚pictorial turn‘)¹³ eine deutliche Abkehr vom Prinzip der Schriftlichkeit. Beide Bewegungen verweisen chiastisch aufeinander: Im archaischen Griechenland führt die Entwicklung von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit, in der Moderne von der Schriftlichkeit zu neuen Formen der Mündlichkeit. Beide Epochen sind durch den markanten Medienwandel verbunden. In der von Havelock vorgegebenen Perspektive wird der Blick zurück zu einem Blick voraus.

Wilhelm Voßkamp: „Gattungsgeschichte“, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin, New York 1997, Bd. 1, 655-658.

¹⁰ Milman Parry, *L'Épithète traditionnelle dans Homère*, Paris 1928; ders., „Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making: I. Homer and the Homeric Style“, *HSCP* 41 (1930), 73-147; ders.: „Studies in the Epic Technique of Verse-Making: II. Homeric Language as the Language of an Oral Poetry“, *HSCP* 43 (1932), 1-50.

¹¹ Aus der Fülle der Arbeiten seien einige grundlegende Studien hervorgehoben: Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris 1962; Ernst Mayr, *Animal species and evolution*, Cambridge, Mass. 1963; Jack Goody, Ian Watt, Kathleen Gough, *Entstehung und Folgen der Schriftkultur. Mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer*, Frankfurt/M. 1986; Aleida und Jan Assmann, Christof Hardmeier (Hrsg.), *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, München 1993; Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1997; Jens Brockmeier, *Schriftlichkeit und das Verhältnis von Sprache und Kultur*, München 1998; Wolfgang Raible (Hrsg.), *Medienwechsel. Erträge aus zwölf Jahren Forschung zum Thema „Mündlichkeit und Schriftlichkeit“, mit einem Namen- und einem umfangreichen Sachregister*, Tübingen 1998.

¹² Vgl. Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge, Mass. 1963; *The greek concept of justice. From its shadow in Homer to its substance in Plato*, Cambridge/Mass., London 1978; *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*, New Haven 1982; *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from the Antique to the Present*, New Haven 1986.

¹³ Zum Begriff des ‚icon‘ und zu der sich seit dem 19. Jahrhundert vollziehenden ‚ikonischen Wendung‘ vgl. Gottfried Böhm, „Die Wiederkehr der Bilder“, in: ders. (Hrsg.), *Was ist ein Bild*, München 1994, 11-38. Zum ‚pictorial turn‘ vgl. William J. Thomas Mitchell, „The Pictorial Turn“, in: Christian Kravagna (Hrsg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, 15-40, und Mitchells grundlegenden Band *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, London 1994. Für den ‚pictorial turn‘ ist nach Mitchells *Picture Theory* die Positionierung von Bildern in einem „complex interplay between visibility, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality“ (16) bestimmend.

[5] Im folgenden möchte ich anhand der Figur des Sängers den Konsequenzen des Medienwandels nachgehen. Um zu zeigen, welche Veränderungen sich durch den Übergang zur schriftlichen Komposition für die ästhetische Erfahrung ergeben, stelle ich zunächst den Typus des Sängers (gr. *oidós*) innerhalb der mündlichen Tradition vor: Die Aufgabe und Funktion des Sängers in der frühgriechischen Gesellschaft lassen sich relativ gut aus den Homerischen Epen rekonstruieren. Sie enthalten einschlägige Stellen zum Auftritt der Sänger, zu ihrem Selbstverständnis und zu dem Verhältnis von Sänger und Publikum.

[6] Im Kriegsgeschehen der *Ilias* kommt den Sängern vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit zu. Von Auftritten der Sänger wird hier nirgendwo berichtet. Eine Ausnahme bildet jedoch der „Schild des Achill“, den Hephaistos herstellt. Nachdem Hektor Patroklos erschlagen und die Rüstung des Achill geraubt hat, bedarf Achill neuer Waffen. Auf dem Schild, den Hephaistos herstellt (*Ilias* 18.478-608), entsteht eine Welt im verringerten Maßstab. Zwischen dem Zentrum des Schildes (mit dem Himmel und den Gestirnen) und dem äußersten Rand, der von dem mächtigen Okeanos umschlossen wird, entspannt sich ein Mikrokosmos verschiedener Lebensbereiche. Zu sehen sind eine Stadt im Frieden, eine andere dagegen im Krieg. Die ländliche Welt erscheint im Zyklus der Jahreszeiten von Pflügen, Mähen und Ernten, bis zur Weinernte im Herbst. Dem Landleben folgt die Viehzucht mit ihren Herden, Stallungen und Gefährdungen durch den Angriff wilder Tiere. Die Welt von Stadt und Land, Krieg und Frieden, Hochzeit und Tod wird von Tanz und Gesang umschlossen (18.590-606). Hephaistos bildet am Rand des Schildes einen Reigentanz, der das entworfenen Weltbild feierlich einrahmt. In dem Fest kommt mit dem Tanz eine schöne Form der Geselligkeit zum Ausdruck. Besonders hervorgehoben wird die prachtvolle Kleidung der jungen Frauen, die Leinenkleider und Kränze tragen, und der jungen Männer mit ihren glänzenden Röcken und goldenen Dolchen an silbernen Bändern. Im Zentrum des Tanzes befindet sich ein Sänger, der mit einer Phorminx den Tanz von der Mitte aus anführt, während ihn zwei Akrobaten mit ihren Kunststücken umkreisen. Mit dem vom „göttlichen Sänger“ (18.604f.) geleiteten Fest, das die Schildbeschreibung abschließt, entsteht inmitten des Kampfgeschehens der *Ilias* ein retardierendes Bild des Friedens, das die Figur des Sängers beherrscht. Dem Gesang kommt eine transzendierende Bedeutung zu, er weist über die Kriegserfahrungen auf eine gesteigerte Form des Lebens hinaus.

[7] Die ausgezeichnete Wertschätzung, die der Dichtung in der *Ilias* (auf dem Schild des Achill) zuteil wird, erfährt in der *Odyssee* eine nachhaltige Bestärkung. Hier erhält die Dichtung als ihren ‚Sitz im Leben‘ das Festmahl zugewiesen. Nicht nur das gemeinsame Mahl der Menschen, sondern auch das der Götter wird vom Gesang begleitet. Daran erinnert gleich zu Beginn der *Odyssee* die Versammlung der Götter zu einem festlichen Mahl, das von Apoll und den Musen mit Gesang und Tanz (II. 1.472-473) begleitet wird. Dieses Festmahl bildet den Maßstab für die Feste der Menschen. Unter den Festen der *Odyssee* reicht das Fest der Phaiaken besonders nahe an das Götterfest heran. Es erhält seinen besonderen Glanz durch die Auftritte des Demodokos, der als Mittlerfigur dient und mit seinem „göttlichen Gesang“ an das urbildliche Götterfest erinnert. Ausdrücklich hebt Odysseus hervor, daß hier, in der Verbindung von Fest und Gesang, „das Schönste“ erreicht sei. (Od. 9.2-11)

[8] Neben dem idealisierten Sänger der Phaiaken kennt die *Odyssee* noch weitere Sänger: Berichtet wird von den beiden namenlosen Sängern, die bei Agamemnon (3.261-275) und Menelaos (3.267-271) angestellt sind, ferner von dem traurigen Fall des Thamyris, der in hybrider Selbstverkenning meinte, schöner als die Musen zu singen und daher von ihnen grausam, mit der Blendung und der Rücknahme der Gesangesgabe, bestraft wurde. (II. 2.594-600) Die eigentliche Gegenfigur zu Demodokos, dem Sänger der Phaiaken, aber ist Phemios, der Sänger auf Ithaka, der im Haus des Odysseus gezwungenermaßen die Freier bei ihren Festmahlen mit seinem Gesang erfreut.¹⁴

[9] In die ausführliche Darstellung von Phemios (im ersten Buch der *Odyssee*) und Demodokos (im achten Buch) sind zahlreiche Hinweise auf die Dichtungspraxis eingegangen. Sie werden im folgenden kurz zusammengestellt: Der Auftritt der Sänger erfolgt in der Regel unmittelbar nach dem Mahl. Durch den künstlerischen Vortrag wird das gemeinsame Essen zu einem Festmahl gesteigert. Gesang und Tanz werden als die „Krönungen des Mahls“ (1.152) bezeichnet. Dabei dient der Gesang zur Unterhaltung der versammelten Aristokratie. Als Wirkungsziel wird stets das Vergnügen (*terpein*, vgl. 8.347 u.ö.) genannt. Zu diesem Vergnügen führt eine feierliche Zeremonie. Der Auftritt der Sänger wird sorgfältig vorbereitet und inszeniert:¹⁵ Sie werden gerufen, denn sie wohnen nicht in den Herrscherhäusern (bei Odysseus bzw. Alkinoos), sondern nur in deren Nähe.¹⁶ Phemios kommt allein zu seinem Auftritt, Demodokos hingegen, der den Typus des „blinden Sängers“ vertritt, wird von einem Herold herbeigeführt und in die Versammlung gebracht. Ein Herold übergibt beiden Sängern, nachdem sie sich gesetzt haben, die kostbare Leier (*phorminx*). Diese gehört nicht ihnen selbst, sondern vielmehr zum Inventar des Herrscherhauses,¹⁷ dem sie zugehören. Sie beginnen ihren Auftritt mit einem instrumentellen Vorspiel, dann setzt der Gesang ein. Sie wählen sich ihr Thema frei aus, es sei denn, sie erhalten eine konkrete Bestellung.

[10] Aus freier Wahl behandelt Phemios in seinem Gesang am Beginn der *Odyssee* den „traurigen Rückweg der Achaier“ (1.325-26). Diese Themenwahl erweist sich als erstaunlich aktuell: Noch bevor der Hausherr heimgekehrt ist, wird die schwierige Rückkehr der Griechen aus Troja bereits zum Gegenstand des Gesangs. Zugleich aber wirkt gerade diese Themenwahl anstößig, denn als Penelope, vom Klang des Gesangs angelockt, ihre Zimmer im oberen Geschoß verläßt, wird sie von dem Gesang ergriffen und zu Tränen und Jammer gerührt. Die Leiden des Odysseus betreffen sie unmittelbar. Ihre eigene Zukunft wie die ihres Sohnes und des gesamten Königshauses sind mit der Rückkehr des Helden verknüpft. Dessen Leiden wird für Penelope zum eigenen Leiden. Der Gesang ruft daher bei ihr kein Vergnügen hervor, er kommt ihr vielmehr zu nahe und unterläuft die ästhetische Distanz, die erforderlich ist, um an der Darstellung des fremden Leidens Freude empfinden zu können. Homer gibt hier ein anschauliches Beispiel für die Grenzen des Vergnügens an tragischen Gegenständen: Fehlt die erforderliche Distanz zum leidenden Protagonisten, so schlägt das gemischte

¹⁴ Einschlägige Literatur zur Rolle der Sänger bei Homer versammelt Irene J. F. de Jong, *A Narratological Commentary to the Odyssey*, Cambridge 2001, 191 (Fußnote).

¹⁵ Vgl. Od. 1.150-55 und 8.62-71.

¹⁶ Vgl. Od. 8.42-45.

¹⁷ Die Leier gilt als ein kostbares Instrument, das sogar auf kriegerischen Beutezügen mitgenommen wird: Achill spielt auf einem solchen Beutestück mit silbernem Steg (II. 9.186-88).

Vergnügen in den reinen Schmerz um.¹⁸ Von daher bittet Penelope um einen Themenwechsel: Phemios wisse doch „viele andere Bezauberungen der Sterblichen, Werke von Männern und Göttern, die die Sänger rühmen“. (1.337f.) Aus diesem Vorrat solle er wählen und sich einen geeigneten Stoff suchen. Von dem traurigen Gesang hingegen, der ihr das Herz in der Brust zerreiße, möge er ablassen. Unerwartet tritt Telemach hier als Fürsprecher des Sängers auf. Er verteidigt die freie Stoffwahl und begründet dies damit, daß doch den Menschen stets der Gesang, „der ihnen als der neueste zu Ohren kommt“, (1.352) besonders gefalle. Penelope möge sich daher entweder den Gesang gefallen lassen oder den Vortrag verlassen, der der Männergesellschaft vorbehalten bleibt.

[11] Ganz anders als Phemios, der gegen seinen Willen seinen Dienst ausübt, wird Demodokos in seinem Wirken dargestellt. Bereits sein erster Auftritt ist von besonderer Achtung gezeichnet: „Und der Herold kam herbei und führte den geschätzten Sänger. Den liebte die Muse über die Maßen und hatte ihm Gutes wie auch Schlimmes gegeben: der Augen hatte sie ihn beraubt, doch ihm den süßen Gesang gegeben. Für ihn stellte Pontonoos einen Lehnstuhl hin, beschlagen mit Silbernägeln, mitten unter den Tischgenossen, und lehnte ihn an den großen Pfeiler. Und hängte ihm zu Häupten an einen Pflock die helltönende Leier, er, der Herold, und zeigte ihm, wie er sie mit Händen ergreifen könnte. Und stellte vor ihn einen Korb und einen schönen Tisch hin und vor ihn einen Becher Weines, um zu trinken, wenn es sein Herz befahl. Und sie streckten die Hände aus nach den bereiteten vorgesetzten Speisen.“¹⁹ (8.62-71) Ebenso wie er bei den Phaiaken „geschätzt“ wird, erfährt er auch die besondere Zuneigung der Musen. Die Blindheit des Sängers, dem ohnehin noch kein Text zur Verfügung steht, wird zur Kehrseite seiner besonderen Begabung: Er ist „über die Maßen“ von den Musen geliebt. Entsprechend feierlich wird auch die Zeremonie der Übergabe des Instruments ausgestaltet: Der kostbare Stuhl wird ins Zentrum gerückt, ostentativ wird der Sänger in das Mahl der Aristokraten am Hofe des Königs Alkinoos einbezogen. Der erste Gesang nach dem Essen (8.72-82) wird auf die Muse zurückgeführt. Sie „treibt“ den Sänger zu seinem Lied. Er besingt, wie Schadewaldt mit einer hübschen Katachrese übersetzt, die „Rühme der Männer“. Auch Demodokos wendet sich aktuellen Stoffen zu. Er besingt eine Episode aus dem trojanischen Krieg²⁰ und hält somit das ‚kollektive Gedächtnis‘ an die griechischen Heroen wach. Zugleich bestärkt er die Selbstachtung des aristokratischen Publikums, das sich denselben Werten wie die besungenen Heroen verpflichtet weiß. Wie schon im Gesang des Phemios tritt auch hier eine Komplikation auf: Während sich die Phaiaken an dem Gesang ergötzen, ist es diesmal Odysseus, der sich an dem Gesang nicht zu vergnügen vermag, sondern angesichts seines Schicksalswechsels in Tränen ausbricht, die er aus Scham vor den Phaiaken zu verbergen sucht. Wie schon im Falle Penelopes wird auch hier, unbeabsichtigt von dem Sänger, das Gebot der ästhetischen Distanz unterlaufen. Die Wendung der heiklen Situation bleibt diesmal dem weisen Alkinoos vorbe-

¹⁸ Bereits innerhalb der Antike lassen sich markante Veränderungen in den Formen und Techniken der ästhetischen Distanzierung des Schrecklichen erkennen, vgl. hierzu den Beitrag von Antje Wessels in dieser Publikation.

¹⁹ Übersetzung von Wolfgang Schadewaldt, *Homer. Die Odyssee. Deutsch von W. S.*, Hamburg 1958.

²⁰ Zur Kontroverse um die Situierung des Liedes im Sagenstoff vgl. Klaus Rüter, *Odysseeinterpretationen. Untersuchungen zum ersten Buch und zur Phaiakis*, Göttingen 1969, 248ff.; Gregory Nagy, „The First Song of Demodokos“, in: ders., *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore 1979, 15-25; vgl. auch die Bemerkungen von Oliver Taplin in: Elizabeth M. Craik (Hrsg.), *Owls to Athens. Essays on classical subjects presented to Sir Kenneth Dover*, Oxford 1990, 109-112.

halten. Zuvorkommend wechselt er, ohne den Sänger zu tadeln, das Unterhaltungsprogramm und lädt zur Sportstunde ein.

[12] Da sich die Phaiaken auch im Tanz auszeichnen, wird Demodokos gebeten, die Vorstellung musikalisch zu begleiten. Danach setzt er zu seinem zweiten Gesang an, zur Götterburleske um Ares, Aphrodite und Hephaistos (8.266-366), die diesmal ein einhelliges Vergnügen auslöst. Bei dem anschließenden gemeinsamen Mahl geht Odysseus auf die Kunst des Demodokos ein. Er preist sie zunächst mit den allgemeinen Topoi des Dichterlobes, indem er den Sänger als geehrt und von den Musen geliebt und belehrt bezeichnet. Dann aber geht er zu einem speziellen Lob über: Er preist Demodokos „über die Maßen“, weil er „nach der Ordnung“ das Unheil der Achaier so besinge, als ob er selbst dabei gewesen wäre oder es von einem anderen gehört hätte. (8.487-92) Mit diesem Lob wird ein weiteres Gebot der epischen Dichtung verdeutlicht: Wenn der Sänger sein Lied nicht auf eigene Anschauung gründen kann, so ist es „nach der Ordnung“, wenn er so singt, als ob er dageigewesen sei. Das Wahrscheinlichkeitsgebot zu erfüllen, gelingt Demodokos somit in ausgezeichnete Weise.²¹

[13] Angesichts der Einzigartigkeit des vielbewunderten und von den Musen geliebten Sängers kann sich Odysseus, der sich den Phaiaken noch nicht zu erkennen gegeben hat, der Faszination nicht entziehen, den Auftrag zu einem Lied zu erteilen, in dem er selbst erscheint. Er bittet den Sänger, „den Pfad zu wechseln“ und einen dritten (und letzten) Gesang anzustimmen (8.499-520). Bereitwillig erfüllt Demodokos den Auftrag, der darin besteht, vom hölzernen Pferd zu singen und so Odysseus als den Zerstörer Trojas zu preisen. Die List, die feindliche Stadt mit dem hölzernen Pferd zu erobern, bleibt nur im Medium des Gesangs lebendig. Nur so kann sie in das ‚kollektive Gedächtnis‘ eingehen. Der Preis für die Bitte ist hoch; noch stärker als beim ersten Gesang wird Odysseus von der Erinnerung an sein eigenes Leiden überwältigt. Diesmal wendet Alkinoos die heikle Situation dahin, Odysseus zu bitten, sich zu erkennen zu geben und die Ursache seiner Klagen offenzulegen.

3

[14] Die Auftritte der Sänger in der *Ilias* und *Odyssee* verweisen zurück auf die lange Zeit der mündlich improvisierenden Vortragstechnik (ca. 16.-8. Jhd.). Sie zeigen, wie die Sänger jedesmal neu ex tempore ihre Gesänge gestalten. Dabei entsprechen sie dem Publikumsbedürfnis nach Unterhaltung. Ihre spontan einsetzenden Gesänge folgen verschiedenen Impulsen (Verb: *órnymi*). Einerseits gehen sie den Wegen nach, auf die ihr „Mut“ (*thymós*, Od. 8.45) bzw. ihr „Sinn“ (*vóos*, Od. 1.347) sie treibt, andererseits folgen sie dem Antrieb der Muse (Od. 8.72, 1. Gesang des Demodokos) oder auch den Bitten ihrer Auftraggeber und setzen bei dem gewünschten Stichwort (bspw.: Hölzernes Pferd) ein. Mühelos vollziehen sie die Übergänge zwischen entfernt voneinander liegenden Stoffkreisen (vgl. den ‚Pfadwechsel‘ Od. 8.492). Ihre Originalität erweist sich nicht in der Darbietung neuer Stoffe, sondern in der Anpassung der alten an die Gegebenheiten der spezifischen Situation bzw. an die Erwartungen des jeweiligen Publikums.

²¹ Vgl. hierzu Joachim Latacz, *Erschließung der Antike. Kleine Schriften*, hrsg. Fritz Graf u.a., Stuttgart, Leipzig 1994, bes. 52-54.

[15] Die Homerische Darstellung lenkt das Augenmerk nachhaltig auf die Interaktion von Sänger und Publikum: Der Stoff, den die Sänger vortragen, kann dagegen vernachlässigt werden. Es handelt sich stets um die „Rühme der Männer“, und daher genügt es, den ausgewählten mythologischen Stoff knapp zu resümieren (Od. 8.75-82) oder auch nur das Thema zu nennen (Od. 1.325-26). Schließlich kann selbst das Thema ungenannt bleiben (Il. 18.604f.). Genauere Beachtung finden vielmehr die Bedingungen, unter denen die Sänger auftreten. Hier entwickeln die beiden Epen eine erstaunliche Variationsbreite und Nuancierung: Sie reicht von der Verklärung des göttlichen Sängers auf dem Schild des Achill bis zur Erniedrigung und Lebensgefahr, in die Phemios auf Ithaka gerät. Bei den Phaiaken werden besonders die Bedingungen der Aufführung hervorgehoben: die festliche Rahmung des Auftritts, die Begleitung und Platzierung des Sängers, wenn er dem aristokratischen Publikum entgegengeführt wird, die Wertschätzung, die ihm symbolisch widerfährt, wenn er seinen zentralen Platz auf dem silberbeschlagenen Lehnstuhl einnimmt und ihm das kostbare Instrument überreicht wird. Die Nähe zu den Göttern, die ihn als „göttlichen“ Sänger auszeichnet, treibt ihn sogleich zu seinem Gesang, der mit dem Vorspiel beginnt. Die Freiheit der Themenwahl ermöglicht es ihm, das Publikum in je angemessener Weise zu vergnügen und zu bezaubern. Diese Wirkung nachhaltig zu erzielen, ist dem hohen Gesang aufgetragen. Seine Aufführung wird, wenn sie gelingt, zu einem herausragenden Ereignis von gesteigerter ‚Präsenz‘.²² Gerade diesen Aspekt der Ereignishaftigkeit stellen die Homerischen Epen ins Zentrum ihrer Sängerszenen. Sie bieten mit den Beispielen von Penelope und Odysseus aber auch die Gegenprobe, indem sie Situationen vorführen, in denen der Gesang zu scheitern und seine Wirkung zu verfehlen droht.

[16] Mit der Einführung der Schrift um 800 kommt es zu einer grundlegenden Veränderung der Produktionsvoraussetzungen. Die kleineren episodenhaften Gesänge, von denen die Homerischen Epen mit den Darbietungen des Phemios und Demodokos vier Beispiele (Rückkehr der Achaier, Streit zwischen Odysseus und Achill, Ares und Aphrodite, hölzernes Pferd) gegeben haben, werden mit Hilfe der Schrift zu komplexen Gebilden zusammengefügt. Die Homerischen Gedichte als epische Großformen entstehen somit, wie Joachim Latacz plausibel dargelegt hat,²³ in der relativ knapp bemessenen Übergangszeit von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit. Dem Dichter (Homer) sind die alten mündlichen Techniken der Komposition selbstverständlich vertraut, auf der anderen Seite kann er durch die Zuhilfenahme der Schrift über weite Entfernungen hinweg engste Verknüpfungen bilden. An die Stelle der Aoiden treten in späterer Zeit die Homeriden („Söhne Homers“) und die Rhapsoden („Näher“), die ihre Texte nicht mehr selbst hervorbringen, sondern überwiegend repetieren. Ihre Kompetenz liegt nicht in der spontanen Improvisation, sondern in der Verfügung über große Mengen auswendig gelernter epischer Texte. Ihre Kunst setzt die Beherrschung der Schrift konstitutiv voraus. So ist der Rhapsode Ion in dem gleichnamigen platonischen Dialog sofort dazu bereit und in der Lage, an jeder beliebigen Stelle im Homertext einzusetzen und ihn fortzusetzen. Nicht mehr die Improvisationsleistung, sondern die publikumssichere Repetition wird zum Kriterium besonderer Exzellenz.

²² Zur neueren Diskussion der Begriffe ‚Präsenz‘ und ‚Ereignishaftigkeit‘ vgl. Erika Fischer-Lichte, „Die Aufführung als Ereignis“, in: dies., *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004, 281-314; Hans Ulrich Gumbrecht, *Diessseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt/M. 2004 und den Beitrag von Roberto Sanchiño Martínez in dieser Publikation.

²³ Joachim Latacz, *Homer, der erste Dichter des Abendlands*, 4., überarb. und durchgehend aktualisierte Aufl., Düsseldorf 2003.

[17] Mit der Fixierung der Epen durch den Rhapsodenvortrag aber erlischt die alte Improvisationskunst. Es bildet sich ein kanonischer Text heraus, der beliebig wiederholbar wird. Die Kunst der Rhapsoden verlegt sich auf die Gedächtnisleistung und die Hörerlenkung, wie Platon in dem kleinen Dialog *Ion* kritisch ausführt.²⁴ Der Sänger verkümmert zum Interpreten, sein Vortrag entfernt sich von der Tradition des epischen Erzählens. Aufgrund der zunehmenden historischen Distanz macht sich der Rhapsode nunmehr auch an die Erklärung unverständlich gewordener Wörter, Bilder und Wendungen des ursprünglichen Textes. *Ion* wird zum Ausleger des Homerischen Textes, den er nicht nur vorträgt, sondern seinem Publikum auch noch erläutert.

In *Ions* Textkommentierungen kündigt sich die Arbeit des Philologen²⁵ an. Sie wird sich auf die Textpflege konzentrieren und setzt historisch erst bei den alexandrinischen Dichterphilologen ein, die die philologische Arbeit systematisch betreiben. Wenn sie auftreten, sind die frühen epischen Texte der Sänger bereits partiell unverständlich geworden. Sie haben sich verstreut und bedürfen der Sammlung und Kommentierung.²⁶

[18] Die Trias von Sänger, Rhapsode und Philologe verdeutlicht in idealtypischer Verkürzung den markanten Wandel von der Oralität zur Literalität, der zu einer radikalen Veränderung der ästhetischen Erfahrung führt, insofern der lebendige Zusammenhang der mündlichen Tradition allmählich verblaßt und erstirbt. Es entsteht das von Walter J. Ong konstatierte Paradox, „daß gerade die Abgestorbenheit des Textes, seine Entfernung von der lebendigen Welt, seine strenge Beschränktheit auf das Sehen es sind, die seine Fortdauer sowie die Möglichkeit seiner Wiederbelebung innerhalb eines grenzenlosen Kontextes im Leben unendlich vieler Leser garantieren.“²⁷ Der Tod des Gesangs wird zur Geburtsstunde der Philologie.

[19] Aus Platonischer Sicht bedeutet diese Entwicklung vom Sänger zum Rhapsoden und Philologen eine monströse Antiklimax. Platon weist bereits in seiner Schriftkritik²⁸ mit polemischem Nachdruck auf die Verluste hin, die sich durch den Medienwechsel von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit ergeben. Sicherlich hätte er die gegenwärtige Tendenz zur ‚Reoralisierung‘ lebhaft begrüßt.

²⁴ Zur Darstellung und Kritik des Rhapsoden vgl. Martin Vöhler, „Dichtung als Begeisterungserfahrung. Zur Konzeption des Platonischen ‚Ion‘“, in: Gert Mattenklott (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*, Hamburg 2004, 195-210.

²⁵ Der Terminus ‚Philologe‘ ist neuzeitlicher Herkunft, antike Bezeichnungen waren *grammatikós* und *kritikós*.

²⁶ Glenn W. Most, „Canon Fathers: Literacy, Morality, Power“, *Arion* 3.1 (1990), 35-60.

²⁷ Walter J. Ong, *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, Opladen 1987 [zuerst: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London 1982], 84.

²⁸ Zentrale Argumente versammelt Platon im *Phaidros* 274c-278b. Vgl. Wolfgang Kullmann, „Hintergründe und Motive der platonischen Schriftkritik“, in: ders., Michael Reichel (Hrsg.), *Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen*, Tübingen 1990, 317-334.