

TEMPUS BEI HOMER: BEOBACHTUNGEN ZUR FUNKTION  
DER ERZÄHLTEMPORA IMPERFEKT UND AORIST  
JEWEILS IM 1. BUCH VON *ILIAS* UND *ODYSSEE*<sup>1</sup>

Wenn man *Ilias* und *Odyssee* liest, so konzentriert man sich gewöhnlich nicht auf die auktorialen Schilderungen und Beschreibungen des Dichters, die den Fortgang der Handlung betreffen und die auch deren Hintergrund, die Umgebung der Landschaft, der Bauten und Plätze und daneben auch Sitten und Gebräuche beschreiben. Der Blick richtete sich vielmehr auf die Reden, Redeszenen und auch kürzeren Dialoge in den beiden Epen. Denn hier ist die eigentliche Ebene, übrigens mit einer Fülle von Möglichkeiten in den zahlreichen Redetexten, auf der man die künstlerische Gestaltung des Dichters am besten erfassen kann. Die meist nur knappen Erzähltexte sind in der Regel durch den Mythos oder durch die Umgebung des Dichters und seiner Leserschaft vorgegeben. In den Redetexten dagegen entwickelt der Dichter die Charaktere der Heroen und Götter nach seinem künstlerischen Gestaltungswillen und lässt sie im dramatischen Wechselspiel die Handlung beeinflussen.<sup>2</sup>

Trotzdem scheint es wohl angebracht, die sprachliche Struktur der erzählenden Partien in den beiden Epen ins Auge zu fassen. Dabei geht es vornehmlich um die Grundstruktur der Aussage, die sich in den Prädikaten widerspiegelt. Im ionisch-attischen Griechisch gibt es drei Erzähl-

---

<sup>1</sup> Dass die Literatur zu den Homerischen Epen nicht mehr überblickt wird, ist weithin bekannt. Auch eine Übersicht über Arbeiten zu Sprache und Stil Homers ist kaum möglich, zumal da sie sehr oft als Beiträge zu Gesamtdarstellungen in diese eingearbeitet sind. Studien speziell zu den Tempora bei Homer sind ganz schwer zu entdecken: ich bin bei meinen Recherchen nur auf zwei Untersuchungen gestoßen, die ich hier nenne: (1) C. Mutzbauer, *Die Grundlagen der griechischen Tempuslehre und der homerische Tempusgebrauch* I, II (Straßburg 1893, 1907); (2) B. Mader, *Untersuchungen zum Tempusgebrauch bei Homer*, Diss. (Hamburg 1970). Mader konzentriert sich ausschließlich auf das Futurum und untersucht den Bedeutungsunterschied zwischen wirklichem Futur und erwünschtem Geschehen. Schon die breite Anlage von Mutzbauers Werk lässt die Behandlung der Erzähltempora bei Homer von vornherein zu kurz kommen. Er stellt den jeweiligen Verbalstamm (Präsens-, Aorist-) in den Mittelpunkt der Betrachtung und untersucht dessen "Bedeutung".

<sup>2</sup> Von der Nähe Homers zum Drama spricht Aristoteles in seiner *Poetik* (c. 3).

tempora: Imperfekt, Aorist und das sog. Präsens historicum, das aber offenbar erst von Herodot an in die Literatur belegt ist.<sup>3</sup> Bei Homer dürfte es nicht vorkommen.

So richtet sich der Blick jeweils im 1. Gesang von *Ilias* und *Odyssee* auf die Verwendung von Imperfekt und Aorist. Es geht hier aber nicht um eine bloße Registrierung der vorkommenden Verbalformen. Eine Tabelle könnte dem jeweils genügen. Es ist jedoch nötig, auch bei dem Anliegen unserer Betrachtung, die Funktion des Tempus an der jeweiligen Stelle des Erzähltextes zu erkennen und zu beschreiben, die Häufigkeit des Vorkommens der beiden Tempora in den erzählenden Partien in das Arbeitsvorhaben einzubeziehen. Man stellt mit Erstaunen fest, dass die Zahlen der in den Erzähltexten vorkommenden Aorist- und Imperfektformen in beiden Büchern beider Epen sich fast völlig gleich kommen, so dass von vornherein nicht deutlich wird, welches der beiden Tempora als Basistempus anzusehen ist, auf dem die ganze Handlung sozusagen „ruht“. Nach meiner Zählung stehen sich in den Erzählstellen im 1. Buch der *Ilias* bei insgesamt 611 Versen 107 Aoristformen 99 Imperfektformen gegenüber, im 1. Buch der *Odyssee* (insges. 444 Verse) ist das Verhältnis 60 Aorist- zu 63 Imperfektprädikaten.

Dabei treten die Erzähltempora bekanntlich im Griechischen nicht blockweise auf wie etwa in Erzählungen deutscher Sprache, wo höchstens abschnittsweise zwischen Präteritum und Präsens gewechselt wird. Meistens entscheidet sich der Autor für ein Tempus in der ganzen Erzählung. Hier folgen Aoriste und Imperfekte einander in „bunter“ unregelmäßiger Reihe.

An diesem Tatbestand möchte unsere Untersuchung ansetzen mit der Frage, ob im Aufeinandertreffen von Vorgängen, die ein aoristisches Prädikat haben und solchen mit imperfektischem Handlungsmerkmal eine

---

<sup>3</sup> Siehe Kühner–Gerth, *Griechische Grammatik* II, 1, S. 132, 2 f. mit vielen Belegen. Auch in der griechischen Grammatik von Ed. Schwyzer findet sich keine Belegstelle vor Aischylos und Herodot (Schwyzer–Debrunner, *Griechische Grammatik* II, 271 f.). – Das Plusquamperfekt ist grundsätzlich den Erzähltempora nicht zuzurechnen, weil es den Fortgang des Geschehens nicht trägt, d. h. ihn nicht weiterführt. (Vgl. Kühner–Gerth, II, 1, S. 151 ff., es diene der „Beschreibung und Schilderung“ durch einen in die Vergangenheit reichenden Zustand. Es gibt auch hier keine Belege vor Herodot.) P. Chantraine, *Grammaire Homérique* (Paris 1942) 438 f., nennt jedoch einige wenige Plusquamperfektformen in der 3. Pers. (vor allem ἦιδη: 5x *Il.*; 1x *Od.*).

gewisse Andersartigkeit oder gar Wertigkeit der Aussage zum Ausdruck kommen könnte. (Berücksichtigt werden nur Hauptsatzaussagen, nicht die bezogenen Tempora.)

Dies zu untersuchen kann im Rahmen eines Aufsatzes nur exemplarisch geschehen. So sollen jeweils einige kürzere Erzählabschnitte vorgestellt werden. Da es nicht um die Aorist- oder Imperfektformen, sondern um den Handlungszusammenhang, um seinen Ablauf und auch seine Entwicklung geht, genügt es m. E., von einer deutschen Paraphrase der Handlung auszugehen und deren "Schritte" mit (A) und (I) für die verwendeten Erzähltempora zu kennzeichnen.

Die unregelmäßige Abfolge der Tempora interpretierend zu deuten ist das Anliegen dieser Arbeit.

### I. *ILLIAS*, 1. BUCH

#### 1) Das Prooemium. Die Hinführung zur Erzählung: V. 1–16

Nach dem Musenanruf, der gleich mit der Menis des Achill das Grundthema des ganzen Epos nennt und schließlich auf die Hauptursache, den Streit zwischen Agamemnon und Achill hinweist (V. 6/7), werden erzählende Elemente eingefügt. Sie liegen freilich zeitlich zurück,<sup>4</sup> werden aber voll in das Geschehen integriert: Die Menis des Achill ließ viele Seelen starker Helden in den Hades schicken (A), ihre Körper den Hunden und Vögeln aller Art zum Fraß vorwerfen (I). Zeus' Wille erfüllte sich da (I).<sup>5</sup> Das passierte seit der Auseinandersetzung zwischen Agamemnon und Achill.

Von Vers 8 an macht der Dichter einen zweiten Anlauf in das Erzählen hinein. Er fragt nach der Ursache des Streits: Apollon, erzürnt über Agamemnon, ließ im Heer der Griechen eine schwere Seuche brechen (A). Die Männer wurden dahingerafft (I). Der Grund dafür war die Entehrung und Verachtung des Apollonpriesters Chryses, dessen Tochter Agamemnon für sich beansprucht hatte. Der Priester kam persönlich ins Lager der Griechen, ausgestattet mit den Insignien eines Apollonpriesters und mit viel

<sup>4</sup> Der Zeitbegriff tritt in einer Erzählung überhaupt zurück. Vgl. die Studien v. H. Weinrich (s. u. Anm. 11), neuerdings auch B. Rothstein, *Tempus* (Heidelberg 2007).

<sup>5</sup> J. Latacz sieht die Verse 3–5 als Fortsetzung des Relativsatzes in Vers 2 in seiner Übersetzung. Den Text kann man syntaktisch so verstehen. Er führt jedoch zur Konkretisierung des Tatbestandes des Leides und fällt in das Gebiet unserer Beobachtungen.

Lösegeld, um seine Tochter freizukaufen (A), und er trug seine Bitte dem ganzen Heeresvolk vor, vor allem aber den beiden Oberbefehlshabern, den Atriden. – Der Dichter lässt ihn dann selbst sprechen (V. 17 ff).

In dieses Prooemium sind zwar nur wenige erzählende Texte eingestreut. Der Tempuswechsel A/I, der mehrfach stattfindet, erlaubt wohl einen besonderen Blick sozusagen auf die Aussagequalität der einzelnen Prädikate. Das zunächst wichtige Ereignis ist der Tod vieler Menschen, bedingt durch die Menis (A). Dies wird gleichsam gespiegelt einmal vor den Menschen durch die geschändeten Leichen, dann aber auch vor dem Hintergrund einer göttlichen Autorität. Beide Aussagen sind imperfek-tisch gefasst (V. 3–5).<sup>6</sup> Das Geschehen wird präzisiert durch das Verhängnis der Seuche im Heer (A), die Wirkung des Dahinsterbens der Krieger steht (wieder) im Imperfekt. Den nächsten Handlungsakzent setzt das persönliche Auftreten des Priesters Chryses (A), der Zweck ist partizipial ausgedrückt; der Hinweis auf seine Bitte (I) dient eigentlich nur zur Überleitung zu einer wörtlich ausgeführten Ansprache an die Atriden (V. 17 ff.).

Die Gesamtbetrachtung der erzählenden Partien im Prooemium lässt eine funktionale Unterscheidung der Erzähltempora erkennen: die grundlegenden Handlungsschritte sind aoristisch gefasst, das Imperfekt bezeichnet Hintergrund, begleitende Umstände und Erläuterungen zum Geschehen.

## 2) Athene greift ein: V. 188–201

Nach der Rede des Agamemnon, in der er die Bedeutung des Achill für die Kriegsführung stark herabsetzt und darüber hinaus mit der Autorität des Oberbefehlshabers nach der Herausgabe der Chryseis an den Apollopriester Chryses von Achill die ihm zugewiesene Briseis für sich beansprucht (V. 173–187), fühlte sich Achill tief gekränkt (A), und er überlegte (A) hin und her schwankend, ob er mit seinen Leuten mit Ge-

<sup>6</sup> Es ist bemerkenswert, dass im Hintergrund der Ereignisse nicht der Wille allgemein der Götter steht, sondern der nur einer Gottheit, des Zeus. Schon hier wird deutlich, dass das ganze Epos unter seine Entscheidung gestellt wird. (Vgl. dazu H. Erbse, *Untersuchungen zur Funktion der Götter im homerischen Epos* [Berlin – New York 1986] bes. S. 209 ff. u. 291 f.) Der “Zeusplan” macht sich gewissermaßen sogar das Wirken der Moira zu eigen, wie die beiden sog. Kerenwägungen (Buch 8 und 22) symbolisieren. (Ein erster Schritt zum monotheistischen Denken bei den Griechen?)

walt gegen Agamemnon vorgehen und diesen töten oder ob er seinen Zorn bezähmen und ruhig bleiben solle.

Noch während dieser Überlegungen (V. 193) war er schon dabei, sein großes Schwert zu ziehen (I), da kam (A) Athene vom Himmel – es schickte (A) sie Hera, da diese beiden Rivalen zugleich gewogen war – trat (A) von hinten an ihn heran und zog (A) den Peliden am blonden Haar,<sup>7</sup> wobei sie ihm allein erschien, von den andern sah sie nämlich niemand (I). Verwunderung überkam den Achilleus (A), er fuhr herum (A) und erkannte sofort Pallas Athene (A); unheimlich glänzten da seine Augen (A) (offenbar im Widerschein der göttlichen Epiphanie).

Die kleine Stelle Erzähltext ist fast ausschließlich von Aoristformen geprägt. Motivierend und initiierend, dann durch Aktionen wird das Geschehen vorwärts gebracht und zum neuen Ansatz eines Redepaares (Achill/Athene V. 202 ff.) geführt.

Die Kränkung setzt die Handlung unmittelbar in Gang. Athene erscheint, vorgeschickt von Hera, sie zieht Achill von hinten am Haar, der wendet sich staunend um, erkennt sofort die Göttin in ihrer göttlichen Gestalt, die Augen glänzen (im Widerschein, d. h. es bedarf im folgenden Gespräch keiner Frage nach ihrer Identität).

Der Umstand, dass Achill schon die Hand am Schwertgriff hat, ist im Imperfekt ausgedrückt. Formal grammatikalisch ist diese Form als “Imperfectum de conatu” zu bezeichnen. Funktional für die Stelle bildet sie den Hintergrund und die Voraussetzung für die rasche Intervention der beiden Gottheiten. Die Tatsache, dass keiner sie von den Umstehenden sah, die ebenfalls eine Imperfektform trägt, bekräftigt nur die partizipial ausgedrückte Aussage, dass die Epiphanie allein auf Achill ausgerichtet ist. Die Umgebung, der “Hintergrund” merkt nichts.

### 3) Die Abfahrt der Chryseis: V. 304–317

Auch die zur Vernunft mahnenden Worte des greisen Ratgebers Nestor können die Streitenden nicht besänftigen: So kämpften die Kontrahenten

---

<sup>7</sup> Dies dürfte der Ansatz zu der Erklärung dafür sein, dass sich die nationalsozialistische Rassen-Ideologie auch des Homer “bemächtigte” (vgl. den Beitrag “Ilias und Nibelungenlied” des “Chefideologen” A. Rosenberg in: *Der Mensch der germanisch-deutschen Frühzeit* bearb. v. K. Bona [Frankfurt a. M. 1943] 220 ff.). Der “blonde Achill” wird m. E. vom Dichter lediglich auch äußerlich aus der Menge der anderen herausgehoben.

im heftigsten Wortgefecht, erhoben sich dann doch (A) und beendeten so die Heeresversammlung bei den Schiffen der Achaier (A) (V. 305). Achill begab sich zu seinen Zelten und zu den Schiffen, (alle) von gleicher Bauart, mit dem Menoitiossohn Patroklos und seinen Leuten (I).

Agamemnon indessen ließ ein schnelles Schiff zu Wasser (A), wies zwanzig ausgewählte Ruderer an ihre Plätze (A), brachte Tiere für ein Großopfer an den Gott an Bord (A), aufs Schiff führte er dann Chryseis mit rosigen Wangen (A), an Bord ging als Kommandant der kluge Odysseus (A) (V. 311). Als sie an Bord gegangen waren, segelten sie daraufhin ab auf dem feuchten Weg (I).

Agamemnon aber befahl seinen Leuten, sich rituell abzuwaschen (= als Sühne für den Frevel an Apollon) (I). Sie wuschen sich also (I) und gossen das Waschwasser ins Meer (I). Sie brachten dem Apoll Festopfer dar von ausgewachsenen Stieren und Ziegen am Strand des rastlosen Meeres (I). Der Fettdampf stieg zum Himmel auf, sich windend um den Feuerrauch (I) (V. 317).

Es ist bemerkenswert, dass in diesem kleinen Textstück die Erzähltempora doch irgendwie "blockweise" auftreten. Nach zwei sozusagen vor eine Imperfektform vorgeschobenen Aoristformen folgen fünf Verben im Aorist hintereinander. Den dann sich anschließenden fünf Vorgängen im Imperfekt geht ebenfalls eine imperfektische Aussage voraus. An formale Systematik ist allerdings wohl kaum zu denken.

Von ihrer Funktion für die Gesamthandlung her ergeben sich aber doch einige punktuelle Verschiedenheiten.

Die Auflösung der Heeresversammlung gibt den jetzt wichtigen Anstoß zum Fortgang des Geschehens. Achill spielt dafür im Augenblick keine Rolle: er verschwindet gewissermaßen vom Vordergrund der Bühne. Neben dem Sachverhalt zeigt dies m. E. schon das Imperfekt des Prädikats.

Die wichtigen Fakten kommen dem Agamemnon zu: die Erfüllung der Weisung des Gottes Apollon durch die Rückgabe der Chryseis an ihren Vater Chryses. Er tut dies auf bestmögliche Weise: ein schnelles Schiff, zwanzig auserlesene Ruderer, Tiere für ein großes Festopfer am Ankunftsort. Einen besseren Kapitän und Diplomaten als Odysseus gab es nicht. Das alles wird nicht aufgezählt, sondern in Vorgänge gekleidet, deren Prädikate alle Aoristformen zeigen.

Der Hinweis auf die Abfahrt selbst ist im Grunde selbstverständlich und überflüssig, er grenzt jedoch das wichtige "Vordergrundgeschehen"

ab und leitet den Blick auf ein ergänzendes Nebenszenarium am Abfahrtsort: rituelle Waschungen des Heeres und ein großes Festopfer als Sühne für den Frevel an Apollon. Braten- und Feuerrauch werden gewissermaßen dem Schiff “nachgeschickt”. Die ergänzende Nebenszene zeigt Imperfektformen.

Das Bild von der “Vorder- und Hinterbühne” könnte in etwa der funktionalen Unterscheidung der Erzähltempora hier gerecht werden.

#### 4) Die Ankunft des Odysseus in Chryse: V. 430–439

Auch nach den beschwichtigenden Trostwörtern der Thetis, die sich nach Äthiopien aufmacht, um Zeus dort für ihren Sohn um Beistand zu bitten, verharret Achill weiter in seiner Menis.

Da wechselt der Dichter mitten im Vers 430 (mit dem ἀὐτὰρ Ὀδυσσεύς der letzten zwei Versfüße) plötzlich den Schauplatz: er begleitet erzählend den Odysseus bei seiner Landung in Chryse:

Odysseus indessen erreichte Chryse mit den geweihten Tieren zum großen Festopfer (I). Als sie im tiefen Hafenbecken angekommen waren, holten sie die Segel ein (A), sie bargen sie im dunklen Schiffsbauch (A), den Mast ließen sie in die Mastgabel einrasten (A), nachdem sie die vorderen Haltetaue gelöst hatten, (das ging) ganz schnell (V. 435). Das Schiff brachten sie mit den Rudern an den flachen Sandstrand (A), sie warfen die Ankersteine aus (A), sie banden die Hecktaue fest (A), die Besatzung ging auch selbst von Bord an die Küste des Meeres (I), sie holten die Festopfertiere für den von der Ferne treffenden Apollon (A); auch Chryseis verließ das seetüchtige Schiff (A). Dann geleitete sie der kluge Odysseus zum Altar und gab sie in die Hand des eigenen Vaters (I) ...

Schon auf den ersten Blick wird deutlich, dass die Handlungsfortschritte, die die einzelnen Phasen des Landevorganges schildern, im vordergründigen “Aktionstempus” Aorist wiedergegeben sind.

Das Imperfekt am Anfang des kleinen Erzähltextes (V. 430 f.) malt gewissermaßen das Bild von der Grundvoraussetzung des Landungsvorganges: Odysseus steuert sein Schiff mit der großen Sühne-Festopfergabe in den Hafen von Chryse. Dann beginnen erst die einzelnen Maßnahmen zur Landung, die eigentliche “Aktion”. Das Imperfekt am Ende der Sequenz schließt die Mission des Odysseus ab, bildet aber gleichzeitig die neue Szene ab, in der die Fortsetzung der Handlung durch die Übergabereden des Odysseus an Chryses jetzt einsetzt (bemerkenswerterweise

steht – was relativ selten festzustellen ist – das die Rede einleitende Verb im Aorist: προσέειπεν – v. 441).

Besondere Beachtung und genauere Betrachtung verdient die Imperfektform, ἐκ ... βαῖνον (V. 437), die sich in die “Aktionsaoriste” des Landungsprozesses einschleibt. Subjekt des Prädikats ist καὶ αὐτοί und meint das Personal, das auch die einzelnen Landemanöver durchgeführt hat. Die Tatsache also, dass auch die Besatzung selbst von Bord geht, fällt vom Erzähltempus her aus dem Rahmen.

Auch die Kommentare vom letzten Jahrhundert an bis heute haben dies nicht übersehen. Von der Textkritik her gibt es keine Möglichkeit einer Erklärung, wie die Apparate der kritischen Ausgaben zeigen.

So setzt man von verschiedenen Seiten her an. Es sind sogar Ansätze einer funktionalen Deutung erkennbar. So liest man im Kommentar von Ameis–Hentze zur Stelle: “Das Impf. βαῖνον schildert das Aussteigen der einzelnen”.<sup>8</sup> Es ist die Frage, ob das einfache καὶ αὐτοί das beinhaltet. Dem steht gegensätzlich die Deutung E. Schwyzers gegenüber, der die Stelle im Zusammenhang der iterativen Aoriste und Imperfekte mit der Bemerkung heranzieht, die die jeweiligen Subjekte in den Mittelpunkt stellt, dass das Subjekt des Imperfekts nur ein “annähernd bestimmter Plural sei”, das der Aoriste ein “genauestimmter Plural”. Er konzidiert dabei selbst, dass die Subjekte dieselben sind wie beim Verbum “βαῖνον”. Also führt sich die These selbst ad absurdum.<sup>9</sup>

Latacz bespricht in seinem neuen Iliaskommentar unter Einbeziehung neuerer Literatur<sup>10</sup> die Stelle etwas ausführlicher. Da in drei Parallelstellen der *Odyssee* (9, 150; 9, 547 u. 12, 6), die die “Ausstiegsformeln” wiederholen, die Form der 1. Pers. Pl. βῆμεν erscheint, schließt Latacz, dass hier in V. 437 ein “metrischer Zwang” vorliege. Βαίνομεν wäre freilich metrisch dort nicht möglich. Aber man sollte mit dem Begriff “metrischer Zwang” im Epos überhaupt vorsichtig und sparsam umgehen. Die Aoristform βῆσαν wäre m. E. ohne weiteres in V. 437 einzusetzen

<sup>8</sup> *Homers Ilias*, für den Schulgebrauch erklärt v. C. F. Ameis u. C. Hentze, 7. Aufl. bearb. v. P. Cauer I (Leipzig – Berlin 1913) 34.

<sup>9</sup> Schwyzers–Debrunner II, 278.

<sup>10</sup> J. Latacz u. a. (Hg.), *Homers Ilias, Gesamtkommentar, 1. Gesang (A)* Fasz. 2: Kommentar (München – Leipzig 2002) 149. Die hier noch erwähnte *Odyssee*-Stelle 15, 499, eine “intertextuelle” Wiederaufnahme des Verses *Il.* 1, 437 (Landung des Telemachos auf Ithaka) ist für die besprochene Iliasstelle nicht relevant, da sie in weitere Imperfektformen “eingebettet” ist.



gewesen. Bei der Wiederholung in V. 438 wäre freilich der Wandel von intransitiver zu transitiver Verwendung deutlich geworden, für einen Native Speaker der damaligen Zeit sicher kein Verständnisproblem! (Auch die Anaphorik wäre verstärkt worden.)

So ist vielleicht doch ein funktionaler Deutungsansatz möglich, den Latacz gegenüber Schwyzer als “kontextsensitiv” ablehnt.

Der Vers fällt insofern aus der Reihe der Verse mit Aoristformen heraus, als er nichts zu den Ausladeinitiativen der Szene beiträgt. Es ist unerheblich, ob die Mannschaft auch von Bord geht oder nicht. Das Ausladen des Viehs offenbar durch Öffnen einer Klappe ist sicher so oder so möglich. Das eigentliche Festopfer könnte auch die Bevölkerung von Chyrese vollziehen. So liegt eine Hintergrundinformation zur Vervollständigung der Szene vor.

Der schon mehrfach beobachtete Trend zur “Ebenenverschiebung” wäre m. E. auch hier sichtbar gemacht worden.

5) Abfahrt von Chyrese und Rückkehr zum Heer der Achäer:  
V. 475–487

Das Festopfer hat stattgefunden, das Festgelage ist zu Ende, zur Freude aller und zum Wohlwollen des Apollon: Als die Sonne untergegangen und die Dunkelheit hereingebrochen war, legten sie sich schlafen bei den Hecktauen des Schiffs (V. 475/6) (A). Als aber die frühgeborene Eos mit ihren Rosenfingern erschien, stachen sie in See mit Kurs auf das weit ausgedehnte Heerlager der Achäer (I). Ihnen schickte günstigen Fahrwind der von Ferne treffende (hier = schützende) Apollon (I). Sie stellten indessen den Mastbaum auf (A), weiße Segel setzten sie (A), mitten ins Segel fuhr der Wind (A), rings um den Bug des fahrenden Schiffes rauschte die schillernde Woge gewaltig auf (I) und meisterte den Kurs (V. 483). Aber als sie im weit ausgedehnten Heerlager der Achaier angekommen waren, zogen sie das schwarz geteerte Schiff aufs feste Land hoch auf den Sandstrand (A), große Stützbalken richteten sie auf (A), die Besatzung selbst verteilte sich auf die Zelte und Schiffe (I).

Beim ersten Überblick über diesen Text scheinen die einzelnen Handlungsvorgänge in der chronologischen Abfolge des Geschehens auf der gleichen “Aktionsebene” zu liegen, obwohl auch hier Tempuswechsel stattfindet: Schlaf am Schiff nach dem Fest; Abfahrt; Apollon schickt günstigen Wind; Aufstellen des Mastes; Hissen der Segel; der Wind schwellt das Segel; die Wellen rauschen am Bug; das Schiff gleitet schnell übers

Meer; nach der Ankunft Bergen des Schiffes an Land; Sicherung durch Stützbalken; Rückkehr der Mannschaft zu den eigenen Zelten und Schiffen (s. V. 309; es sind ausgewählte Ruderer für diese Mission gewesen).

Wenn man jedoch gewisse "Wertigkeiten" anlegt, wie etwa Wichtiges und weniger Wichtiges, Hintergründiges und Vordergründiges, Voraussetzung und Folgeereignis oder Hinführung und Ausleitung aus dem Aktionsgeschehen, dann lassen sich vielleicht auch hier funktionale Differenzierungen herausarbeiten.

Dazu gilt es, vor allem die Imperfekthandlungen ins Auge zu fassen. Nach der wichtigen "Aktion" des Ausschlafens nach dem Fest leiten die einfache Aussage der Abfahrt (I) und der Hinweis auf den günstigen Fahrtwind (I) die konkreten Maßnahmen zur Fahrbereitschaft ein, wozu auch das Einrichten der Segel in den starken Fahrwind gehört. Gewissermaßen beiläufig wird dann vom schäumenden Wasser am Bug (I) und vom schnellen Dahingleiten des Schiffes auf dem vorgegebenen Kurs (I) erzählt. Man könnte hier auch von bildhafter Veranschaulichung sprechen. Nach der Sicherung des Schiffes an Land beendet die Szene die Erwähnung (eigentlich überflüssig) der Rückkehr der ausgewählten Seeleute zu ihren Schiffen und signalisiert so das erfolgreiche Ende der Mission unter dem Kommando des Odysseus.

Obwohl hier also die Ereignisse chronologisch-logisch aufeinander folgen, lassen sich doch leichte Differenzierungen im funktionalen Aussagegewicht feststellen, die in den Erzähltempora sich ausprägen: Einführung und Abschluss der Szene, hintergründig bedeutsame, auch bildhaft gefasste Vorgänge erscheinen im Imperfekt, die eigentlichen, vordergründlichen Aktionen sind aoristisch besetzt.

Es kann natürlich nicht die Rede davon sein, aus den Beobachtungen der fünf kleinen Erzählstücke des ersten Buches der *Ilias* ein System herauszulesen oder gar eine Systematik der Verwendung der Erzähltempora zu entwickeln. Vielleicht könnte man jedoch von Tendenzen sprechen, die an eine "Reliefgebung"<sup>11</sup> für das erzählte Geschehen durch den jewei-

---

<sup>11</sup> Die Ausdrücke "Relief" und "Reliefgebung" sind wohl v. H. Weinrich in die Textgrammatik eingeführt worden, zuerst wohl in "*Tempus*", *besprochene und erzählte Welt* (Stuttgart 1964) [vgl. s. 172 ff. und 211 ff.], dann aber auch in der *Textgrammatik der deutschen Sprache* (Mannheim – Leipzig – Wien – Zürich 1993), dort v. a. S. 222.

ligen Wechsel der Erzähltempora denken lassen. Zur Erläuterung des Begriffs könnte man sich etwa das Bild der "Guckkastenbühne" eines Theaters vorstellen – es ist in den Einzelbeobachtungen schon manchmal herangezogen worden –, die im Hintergrund Bühnenbild und Requisiten, dazu Atmosphärisches zur Aufführung des Stückes zeigt, während an der Rampe vorn das dramatische Geschehen abläuft.

So könnte die Tendenz der funktionalen Verwendung der Aoristformen dahin gerichtet sein, vielfach die fortschreitenden Stufen der eigentlichen (vordergründigen) Handlung zu repräsentieren, die der Imperfektformen – gewissermaßen als Grund- oder Basistempus – den ganzen Hintergrund des Geschehens sozusagen "auszumalen", d. h. Voraussetzung, begleitende Umstände, wichtige Motivationen und Stimmungen, auch Beiläufiges sinnfällig zu machen.

## II. ODYSSEE, 1. BUCH

Es ist angebracht, vor der exemplarischen Betrachtung einzelner kleiner Erzähltexte aus der *Odyssee* einige wissenschaftliche Beiträge zu nennen, die das Verhältnis der *Odyssee* zur *Ilias* in letzter Zeit herausgearbeitet haben, ohne diese freilich an dieser Stelle durch etwa eine eigene Position zu kommentieren. Es könnte allerdings sein, dass die Beobachtungen an den Erzähltexten der *Odyssee* Hinweise auf die Beziehung von *Odyssee* zur *Ilias* ermöglichen.

M. Leumann hat in seinen grundlegenden Studien zum Wortschatz Homers<sup>12</sup> herausgearbeitet, dass der Wortgebrauch der *Odyssee* von dem der *Ilias* "bestimmt und bedingt ist", woraus er den Schluss zieht, dass die beiden Epen nicht von einem Dichter geschaffen worden sind. Man kann daraus ohne weiteres folgen – ohne dass Leumann dies ausdrücklich sagt – dass die *Odyssee* das jüngere der beiden Epen ist.

B. Forssman äußert die Vermutung, die *Odyssee* mache sprachlich einen jüngeren Eindruck als die *Ilias*; allerdings schreibt er auch einigen Büchern der *Ilias* einen jüngeren Sprachcharakter zu (z. B. Buch 1 und 24).<sup>13</sup>

<sup>12</sup> M. Leumann, *Homerische Wörter* (Basel 1950; Nachdr. Darmstadt 1993) 324 f.

<sup>13</sup> B. Forssman, "Schichten in der homerischen Sprache", in: J. Latacz (Hg.), *200 Jahre Homerforschung*, Colloquium Rauracum 2 (Stuttgart – Leipzig 1991) 259–288, bes. 269.

E. R. Schwinge<sup>14</sup> distanziert sich freilich von R. Friedrichs<sup>15</sup> Hauptthese, der Odysseedichter habe nach dem Vorbild der *Ilias* ein “Epos neuen Stils” geschaffen. Er postuliert jedoch auch die selbständige Kompositionseinheit der beiden Epen, von beiden Dichtern jeweils gestaltet, ohne allerdings das gegenseitige Verhältnis von *Ilias*- und Odysseedichter etwa im Hinblick auf eine zeitliche Priorität zu berühren.

Ein Hinweis auf R. Schrotts kürzlich erschienenen Arbeiten zu Homer und vor allem zur *Ilias* sei noch gestattet.<sup>16</sup> In beiden Büchern fehlen m. W. irgendwelche Verweise auf die *Odyssee* und ihren Dichter. (Allerdings gibt es auch keine Indices und Stellenangaben.) Man könnte daraus “ex silentio” den Schluss ziehen, dass an keinerlei Verbindung oder Beziehung zwischen den beiden Epen und ihrer Dichter gedacht wird.

#### 1) Das Prooemium. Die Vorgeschichte: V. 1–10

Auch hier richtet sich der erste Blick der Beobachtung an Einzeltexten auf den Musenanruf zu Beginn des ganzen Epos. Das erste Wort des ganzen Werkes gibt das Thema des Epos an, das sich bis zum Ende hin durchzieht. Wie in der *Ilias* die Geisteshaltung eines Menschen (μη̄νις), so bleibt hier der Mensch selbst (ἀνὴρ) mit seiner Heimkehr aus Troja Gegenstand vom ersten bis zum letzten Gesang, auch wenn er nicht immer selbst “auftritt”.

Der Musenanruf fasst die Ereignisse zusammen, die dem unmittelbaren Einsetzen der Dichtung vorausgehen. Es ist bemerkenswert, dass der fiktive Dichter den Beginn der eigentlichen Handlung der Göttin selbst “überlässt” (V. 10 ἀμύθηεν).

Alle Fakten der Vorgeschichte<sup>17</sup> werden bis in die Nebensätze hinein in Aoristformen wiedergegeben. Nur die Voraussetzung für den Untergang der Kameraden (A), dass sie sich an den Rindern des Helios gütlich taten (I) (ἤσθιον V. 9), erscheint im Imperfekt. Die Grundeinstellung zum Ganzen, die Sorge um sein eigenes Leben und um die Heimkehr der Gefährten wird partizipial untergeordnet (ἀρνύμενος V. 5).

<sup>14</sup> E. R. Schwinge, “Homerische Epen und Erzählforschung”, *ibid.*, 482–512, bes. 483 u. 486 Anm. 8.

<sup>15</sup> R. Friedrich, *Stilwandel im homerischen Epos. Studien zur Poetik und Theorie der epischen Gattung* (Heidelberg 1975).

<sup>16</sup> R. Schrott, *Homers Heimat. Der Kampf um Troja und seine realen Hintergründe* (München 2008); Homer, *Ilias*, übertr. von R. Schrott (München 2008).

<sup>17</sup> Für die deutsche Übersetzung empfiehlt sich das Plusquamperfekt.

Alles vorwärtstreibende faktische Geschehen ist aoristisch gefasst: die Irrfahrten (A) nach der Zerstörung Trojas (A) (V. 1/2), Odysseus sah viele Städte (A) und lernte deren Denkart kennen (A), viel Leid erfuhr er auf dem Meer in seinem Herzen (A), er konnte die Kameraden nicht retten (A), der Sonnengott vereitelte ihnen den Tag der Heimkehr (A).

Mit den Nebensatzverben zählen wir acht Aoristformen. Sie kennzeichnen die wichtigen Situationen, die der Hörer oder Leser wissen oder an die er sich erinnern muss, bevor die eigentliche epische Handlung beginnt. Sie werden nicht reflektiert oder hinterfragt. Nur das Grundmotiv (Part.) und der Hinweis, dass den Odysseus keine Schuld am Untergang der Gefährten trifft (I), werden aus dem Hintergrund des Geschehens hervorgeholt.

2) Athenes Fahrt und Ankunft auf Ithaka (um Telemach zu treffen): V. 96–112

Nach dem letzten Gesprächsteil mit Zeus (V. 80–95) band sich Athene die mächtigen Sandalen unter die Füße (A), die sie über Meer und Land in Windeseile tragen konnten. Sie ergriff den wehrhaften Speer (A), geschärft an der ehernen Sitze, den großen, festen, wuchtigen, mit dem sie die Reihen der mutigen Krieger bezwingt, denen sie zürnt, die Tochter des mächtigen Vaters. Sie startete eilends vom hohen Olymp (A) und trat auf dem Gebiet Ithakas an die Vortore des Anwesens des Odysseus an der Schwelle zum Hof (A); in der Hand hielt sie den ehernen Speer (I), (jetzt) in der Gestalt des Taphierfürsten Mentos. Da fand sie also die hochmütigen Freier (A). Diese erfreuten da ihr Herz (I) mit Brettspiel vor den Türen, auf Häuten von Rindern sitzend, die sie selbst hatten schlachten lassen. Höhere Bedienstete und eifrige Helfer (gab es da); die einen mischten ihnen Wein und Wasser in Krügen (I), die anderen wuschen mit porösen Schwammen die Tische ab (I) und stellten sie auf (I), wieder andere schnitten viel Fleisch auf (I).

V. 113: Sie aber sah als allererster der göttlich-stattliche Telemachos (A).

Schon auf den ersten Blick wird hier der Unterschied in der Funktion der Erzähltempora deutlich. Die Fakten, die das Geschehen voranbringen, werden von Aoristformen bestimmt: der Start Athenes vom Olymp, die Ankunft vor dem Anwesen des Odysseus, das Entdecken der Freier,

jetzt in der Gestalt des Taphierfürsten Mentos, für den gewissermaßen beiläufig – daher im Imperfekt – erwähnt wird, dass (auch) er wohl den ehernen Speer in der Hand hielt.<sup>18</sup>

Mentos/Athene sieht das ausschweifende Leben der Freier vor sich. Wie ein Film laufen die einzelnen Handlungen vor ihr ab. Sie bilden die Kulisse für das Zusammentreffen zwischen ihr und Telemach. Es verwundert nicht, dass diese deshalb imperfektisch gestaltet ist.

Mit V. 113 setzt die vorantreibende Handlung (A) dann wieder ein.

3) Mentos/Athene wird von Telemachos empfangen und in die “Hofgesellschaft” eingeführt: V. 125–149 (fortgesetzt: V. 150–155)

Telemach ging voran ... (I), es folgte ihm Pallas Athene (A). Im hoch gebauten Haus stellte er den Speer an einem hohen Pfeiler (A) in einen gut gefertigten Speerhalter, wo viele andere Speere des Dulders Odysseus hingestellt wurden. Er ließ sie Platz nehmen (A) auf einem mit Leinen überzogenen, kunstvoll gestalteten Sessel. Unter ihm stand für die Füße ein Schemel (I). Für sich selbst stellte er einen kunstvoll gefertigten Lehnstuhl daneben (A), abseits von den anderen Freiern, um des ungestörten Speisens willen bei dem Lärm der überheblichen Gesellschaft, und um nach dem abwesenden Vater fragen zu können.

Eine Magd goss zum Waschen aus einer goldenen Kanne Wasser in ein silbernes Becken (I); daneben stellte sie einen polierten Tisch auf (A). Brot setzte die ehrbare “Vorkosterin” vor (A) und fügte viele Speisen hinzu, den Vorrat gern ausbreitend. Der Speisemeister kredenzte indessen Platten mit verschiedenen Fleischsorten (A), daneben stellte er goldene Becher (I). Ein vornehmer Bediensteter kam häufig und schenkte ihnen den Wein ein (I).

---

<sup>18</sup>Wie an manchen anderen Stellen der *Odyssee* wird  $\theta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma$  des Menschen nicht unmittelbar durch die Epiphanie der Gottheit zu einer guten und richtigen Einstellung gebracht, sondern durch die Begegnung und das Gespräch mit einem bekannten Menschen (z. B. Athene/Mentor *Od.* 2, 225 u. a. bei Telemach; auch in der *Ilias* 16, 715–720 Apollon/Asios und 17, 575–585 Apollon/Podes bei Hektor). Ob nicht doch, entgegen weiten Kreisen der Forschung, menschlich eigenständiges Denken und Handeln nur durch Überhöhung (direktes göttliches Eingreifen) oder menschliche Vermittlung symbolisch legitimiert wird? Vgl. E. Sarischoulis, *85 Jahre Forschung zu Schicksalsbegriffen, Göttern und Selbstverständnis bei Homer: eine Synopse* (Frankfurt a. M. – Berlin u. a. 2008).

Darauf kamen die hochmütigen Freier herein (A). Sie setzten sich dann der Reihe nach auf Lehnstühle und Sessel (I). Ihnen gossen besondere Diener Wasser über die Hände (A). Brot häuften Dienerinnen in Brotkörben (I). Junge Diener füllten Mischkrüge mit dem Getränk bis zum Rand (A). Die jedoch streckten ihre Hände nach den vorbereitet vorgelegten kostbaren Speisen aus (I).

Auf den ersten Blick scheinen die Erzähltempora in diesem längeren Abschnitt recht wahllos eingesetzt zu sein, in den letzten 6 Versen (V. 144–149) wechseln sich Aorist und Imperfekt von Vers zu Vers ab. Es ist wohl absurd, hier an eine systematische Strukturierung in der Abfolge der Verbalausagen zu denken.

Trotzdem sind einige Beobachtungen bemerkenswert. Die die Handlung konstituierenden Aussagen stehen im Aorist: die Aufnahme des Gastes, Versorgung des Speeres als wichtiges Attribut der Göttin, Anordnung der Sitzgelegenheiten abseits der störenden Gesellschaft. Dann konzentriert sich die Handlung auf das Essen: Brot und andere kostbare Speisen und schließlich Fleisch von verschiedenen Sorten. Die Getränke treten zurück: die goldenen Becher und der immer wieder nachgeschenkte Wein. Auch der Schemel bei den bequemen Sitzgelegenheiten spielt keine besondere Rolle. Da stehen jeweils Imperfekte.

Eine andere Ausdruckstendenz zeigt mit einer Änderung des Gesichtsfeldes der 2. Abschnitt. Die Freier treten – aoristisch ausgedrückt – in den Speisesaal ein. Lediglich der Reinigungsritus vor dem Essen und das Füllen der Mischkrüge stehen auf der gleichen Stufe. Das Essen tritt zurück; nur das Aufhäufen von Brot wird erwähnt, schließlich das Begehren nach Speisen noch ausgedrückt.

Der weitere Text (V. 150–155) unterschlägt das Essen ganz und setzt sein Ende voraus. Den Freier ist es jetzt nach Tanz und Gesang zur Unterhaltung. Dieses Geschehen ist von Imperfekten (und einem Plusquamperfekt “μεμήλει”) getragen. Erst der Zwang, dem der Sänger Phemios ausgesetzt wird (jetzt wieder im Aorist) – ihm wird das Instrument in die Hand gedrückt, und er beginnt mit seinem schönen Gesang – setzt die vordergründige Handlung fort. (Damit die andern es nicht hören, muss also Telemach ganz nahe an ihn herantreten, um sein Anliegen vorzutragen: V. 156 f.) Auf dieses Handlungselement scheint dieser 2. Abschnitt des besprochenen Textes hinzuzielen.

Der erste Eindruck eines mehr willkürlichen Gebrauchs der Erzähltempora lässt sich freilich nicht ganz wegwischen.

4) Athenes Abschied von Ithaka; Telemachs Reaktion und der Übergang zum weiteren Geschehen: V. 319–336

Nach den letzten Worten an Telemach entfernte sich die hellläugige Athene rasch (A) wie ein Vogel, der durch die Dachluke davonflog.<sup>19</sup> Ihm gab sie Kraft und Mut ins Herz (A) und weckte noch mehr die Erinnerung an seinen Vater als vorher (A). Denn die Ahnung kam in ihm auf, dass es ein Gott war (A). Sofort ging er zu den Freiern (I), der Mann, einem Gott zu vergleichen.

Noch war der berühmte Sänger bei seinem Vortrag (I) vor den Freiern. Sie saßen da (I), schweigend zuhörend. Der sang von der traurigen Heimkehr der Achaier (I), die Pallas Athene für sie bestimmt hatte. Im oberen Stockwerk vernahm den herrlichen Gesang mit ihrem ganzen Wesen (A) die Tochter des Ikarios, die verständige Penelope, die hohe Treppe in ihrem Haus kam sie herab (A), nicht allein: zwei Dienerinnen folgten ihr (I). Bei den Freiern angekommen, stellte sich die wunderschöne Frau an einen Pfeiler des massiv gebauten Hauses (A) mit dem schimmernden Kopftuch vor den Wangen; neben sie trat (A) beiderseits je eine besorgte Dienerin. Unter Tränen sprach sie dann (I) den würdigen Sänger an: ...

Eine gewisse Systematik der funktionalen Verwendung der Erzähltempora lässt sich wohl ablesen. Die das Geschehen bestimmenden Fakten sind aoristisch gefasst; auch innere Vorgänge im Menschen sind mit einbezogen: der “Abflug” der Göttin; die Ermutigung zu größerem Selbstbewusstsein auch im Hinblick auf seinen verschollenen Vater, bei Telemach; die erschauernde Erkenntnis, dass ein Gott – nicht die Göttin, von der der Dichter weiß – am Werk war.

Die Gesellschaft der Freier, vor der und in der sich diese Initiativen entwickeln, wird in dieser jetzt eigentlich passiven Rolle im Imperfekt geschildert. Auch das sofortige Auftreten des Telemach auf dieser “Bühne” steht schon im Imperfekt. Dort unterhält der Sänger Phemios mit seinem Gesang von den *Nostoi* der Achaier die Freier.

Den eigentlichen Handlungsfortschritt repräsentiert Penelope: Verlassen des Obergeschosses, an einen Pfeiler des Saales gelehnt, Teilnahme am Hören des Gesanges, Flankierung zur Unterstreichung der Würde der Hausherrin durch zwei Dienerinnen. Dies alles wird jetzt im Aorist

<sup>19</sup> Vgl. zu dieser schwierigen Stelle S. West in ihrem Kommentar zu Buch 1: A. Heubeck, S. West, J. B. Hainsworth (Hg.), *A Commentary on Homer's Odyssey* I (Oxford 1988) 115 f.



erzählt. Etwas auffällig ist die erste Erwähnung ihrer Begleitung im Imperfekt, die zweite ist aoristisch konzipiert.<sup>20</sup> Man kann jedoch sagen, dass hier die Aktionen aoristisch gestaltet sind und alles, was zum “Bühnenraum” gehört, im Imperfekt erscheint.

5) Der Schluss des 1. Buches. Das Ende der abendlichen Feier: V. 420–444

Eurymachos hatte den Telemach nach dem Gastfreund gefragt, der so rasch wieder gegangen war (V. 410 f.). Dieser nannte ihm Namen und Herkunft (V. 417 ff.).

...im Innern aber wurde er sich bewusst (A), dass es die unsterbliche Göttin (also Athene) war.<sup>21</sup>

Die (Freier) aber freuten sich an Tanz und Gesang (I) und warteten auf den Anbruch des Abends (I). Während sie sich vergnügten, kam der dunkle Abend (A). Da ging dann jeder zum Schlafen nach Hause (A). Telemach indessen ging in sein im schönen Hof hochgelegenes Schlafgemach, mit Aussicht ringsum, dorthin ging er zu Bett (A), vieles im Herzen bedenkend. Ihm trug an seiner Seite die leuchtenden Fackeln die besorgte Eurykleia, die Tochter des Ops, des Peisenoriden (I), sie kaufte einst Laertes aus eigenen Mitteln (A), als sie noch ganz jung war, er gab zwanzig Rinder dafür (A), er schätzte sie so hoch wie seine tüchtige Ehefrau zu Hause (I), niemals aber teilte er mit ihr das Bett (A), er scheute sich (I) vor dem Zorn seiner Frau. Sie trug ihm also die brennenden Fackeln (I), einmal liebte sie ihn am meisten von den Dienerinnen (I), zum anderen stillte sie ihn schon als Baby (I). Er öffnete die Türen des fest gemauerten Schlafgemachs (A), er setzte sich (dann) aufs Bett (I), legte den weichen Chiton ab (I) und warf ihn in die Hände der klugen alten Frau (A). Sie versorgte den Chiton kunstvoll und hängte ihn an den Bettpfosten (partizipial), schickte sich dann an (A), aus dem Schlafgemach zu gehen, zog die Tür am silbernen

<sup>20</sup> Vielleicht ist das – von mir hinzugefügte – Motiv ausschlaggebend.

<sup>21</sup> Das ist auffallend, weil er vorher von einem Gott gesprochen hatte (V. 323). S. West meint zu der Stelle ([o. Anm. 19] 125): ... “but the fem. is illogical here, since if Telemachus had not identified his divine visitant as Athena, there would be no reason for him to think specifically of a female divinity”. Es lässt sich freilich auch eine “Entwicklung” des Bewusstseins denken; es ist ihm klar geworden, dass hinter dem Ratgeber Mentos die dem Odysseus und seiner Familie besonders nahe stehende Göttin zu vermuten ist.

Ring zu (A) und schob den Riegel mit dem Riemen vor (A). Er indes-  
sen dacht die ganze Nacht (I) bei sich unter einer schafwollenen Decke  
an den Weg, den ihm Athene gezeigt hatte.<sup>22</sup>

Mit diesem Blick in den alltäglichen Abend am Hof des Odysseus,  
in gewissem Sinn mit einer Genre-Szene schließt das erste Buch der  
*Odyssee*. Die Erzähltempora folgen auf einander in anscheinend buntem  
Wechsel, als ob der Dichter mit ihnen spielte, höchstens einmal jeweils  
in Blöcken zu vier Formen. Es ist Alltägliches, was hier erzählt wird, mit  
offenbar immer sich wiederholenden Aktionen, so dass an eine Systemati-  
sierung im Hinblick auf die Funktion der einzelnen Handlungen wohl  
kaum zu denken ist.

Vielleicht könnte man aber doch in Betracht ziehen, dass es innerhalb  
der hier geschilderten Ereignisse vom Ende des Tages am Hof Odysseus  
Unterschiede in der Gewichtung der einzelnen Handlungen geben mag,  
von denen die einen bedeutsamer sein könnten als die anderen.

Dabei darf man die Gefahr nicht übersehen, Vorstellungen vom moder-  
nen Alltagsleben einer gehobenen Gesellschaftsschicht hier einfließen  
zu lassen. Andererseits ist es durchaus auch möglich, einen Einblick  
in das Alltagsleben einer "höfischen" Gesellschaft zur Zeit des Odyssee-  
dichters zu gewinnen.<sup>23</sup>

Darüber hinaus zeigt dieser Erzähltext als Schlussstück des ersten  
Buches sicher einiges auf, was für den Fortlauf des Geschehens und für  
das ganze Epos wichtig ist.

Es ist sicher für das ganze Epos richtungweisend, dass Athene als  
helfende Gottheit sich offenbar hier eindeutig erweist.

---

<sup>22</sup> Das in diesem Abschnitt wiedergegebene Schicksal der Eurykleia hätte in  
einer Übersetzung im Plusquamperfekt ausgedrückt werden müssen. Das ist in die-  
ser Paraphrase unterblieben, weil es allein auf die verwendeten Erzähltempora an-  
kommt.

<sup>23</sup> Gerade vor einem so vielfältigen Wechsel der Erzähltempora darf das immer  
wieder herangezogene Thema des "metrischen Zwangs" nicht übersehen werden.  
(Vgl. die im Abschnitt "Ankunft in Chryse" in dieser Untersuchung geäußerten  
Bemerkungen zu *Il.* 1, 437). Es darf aber mit Recht gesagt werden, dass es für  
den antiken Dichter, und zumal nicht für die (oder den?) Dichter der homerischen  
Epen, keinen metrischen Zwang gibt. Die Möglichkeiten, einen Gedanken metrisch  
"einwandfrei", d. h. nach den feststehenden metrischen Regeln, auszudrücken, sind  
so vielfältig, dass es nicht auf die Veränderung von nur einer Form oder nur eines  
Wortes ankommt. Damit wird das Thema als Interpretationsargument irrelevant.

Der heran brechende Abend mit dem Beginn der Schlafzeit für alle signalisiert das Ende der ausschweifenden Vergnügen der Freier für diesen Tag, gleichzeitig aber auch den Schluss des Buches, d. h. der ersten Ereignisphase.

Der Blick auf die Fackelträgerin – die Begleitung ist für einen jungen Adligen selbstverständlich – führt Eurykleia ein, die bei der eigentlichen Heimkehr des Odysseus im 2. Teil des Epos eine wichtige Rolle spielt. Ihre Herkunft als vornehmes Mädchen (der Kaufpreis),<sup>24</sup> schließlich das Verhältnis zu Laertes, sind grundsätzliche Voraussetzungen ihrer späteren “Rolle”. Diese Tatsachen werden sämtlich von Aorist-Prädikaten getragen. Die anderen mehr beiläufigen Bemerkungen, wie die Vergnügung der Freier, das Fackelgeleit und – sicher auch damals nicht ohne Humor – die Angst des Laertes vor dem Zorn der Ehefrau, macht der Dichter mit Imperfektformen.

Es fällt indessen auf, dass nur kurz nach der ersten Erwähnung der Fackelträgerin Eurykleia (V. 428/434) erneut fast mit denselben Worten auf sie verwiesen wird. Hier “schläft” der Dichter keineswegs.<sup>25</sup> Eurykleia tritt jetzt in die aktuelle Geschichte des Epos ein: ihr Verhältnis zu Telemach allgemein und die von ihr vollzogenen Verrichtungen mit und für Telemach zum Abschluss des Tages verdichten sich zur Alltagsszene.

Eigenartig ist dabei die Abfolge der Erzähltempora. Eine Unterscheidung von größerer oder geringerer Bedeutsamkeit der einzelnen Handlungen in der Szene scheint kaum möglich.

Das besondere Verhältnis zwischen der Dienerin Eurykleia und ihrem derzeitigen Herrn Telemach ist imperfektisch gefasst. Weiterhin erscheint das Imperfekt beim Sich-Entkleiden des Telemach, dann überleitend ganz am Ende des Buches mit den Gedanken des Telemach an den Weisungen der Athene, die ihn die ganze Nacht nicht verließen.

Der Aorist trägt die Aktionen des sorgfältigen Verwahrens der Kleidung durch Eurykleia (Telemach wirft ihr den Chiton zu!) und alle einzelnen Maßnahmen beim Verschließen des Schlafgemachs: Merkmale einer gewissenhaften “Beschließerin”. Vielleicht liegt hierauf der funktionale Schwerpunkt der Aussage?

Die *Odyssee* liefert ein buntes Bild in der Verwendung der Erzähltempora. Manchmal, vor allem in den Teilen 3–5 unserer Textbetrach-

<sup>24</sup> S. dazu West (o. Anm. 19) 126.

<sup>25</sup> Vgl. dazu Horaz, *Ars* 359: *indignor quandoque dormitat bonus Homerus*.

tung, scheint eine differenzierte Feststellung und Begründung funktional verschiedener Gewichtung kaum möglich. Im Großen und Ganzen trägt der Aorist den Fortschritt im epischen Geschehen, wie etwa die Ankunft und den “Abflug” von Mentos/Athene, das Auftreten der Penelope vor den Freiern, der Sänger Phemios. Als Beziehungsbereich, gewissermaßen als Kulisse für die Ereignisse zeigt sich – imperfektisch gefasst – das Leben und Treiben der Freier.

Bei den einzelnen Begebenheiten in diesem Raum wechselt der Dichter die Erzähltempora in erstaunlicher Variabilität.

Man könnte vielleicht sagen, dass er die Schwerpunkte der Aussage verschieden verteilt. Ein Prinzip dieser Strukturierung ist kaum auszumachen. Bisweilen könnte man denken, ein Wechsel von “allgemein” zu “speziell konkret” werde gesucht, wie etwa: allgemeines Vergnügen der Freier (I) gegenüber der ausführlichen Darstellung der Speisenfolge (A), oder Eurykleias besonderes Verhältnis zu Telemach (I) gegenüber der genauen Beschreibung des Abschließens des Schlafgemachs (A).

Hier bleibt nur übrig, von einer rechtfreien Verwendung der Erzähltempora durch den Dichter zu sprechen.

Einer Synopsis beider Textkomplexe, die hier betrachtet worden sind, steht vor allem das Problem entgegen, dass die Texte verschiedene Erzählebenen repräsentieren. Die *Ilias* erzählt von der “großen Welt”, vom Krieg um Troja, von Macht, von der Rivalität der im Kampf bewährenden Helden unter der Einwirkung der olympischen Götter, alles gipfelnd im Groll eines gedemütigten Helden. Der Mittelpunkt der *Odyssee* dagegen ist der Hof eines Bezirksfürsten auf der Insel Ithaka. Hier sammeln sich viele Bewerber um die Nachfolge bei der um den vermissten Ehemann trauernden und doch noch hoffenden Gattin und deren Sohn. Das Alltagsleben ist vielfach der Kern der Erzählung.

Der Fundus der sprachlichen Mittel, die jeweils zu bestimmter funktionaler Verwendung herangezogen werden können, sind jedoch die gleichen. So kann man für den Iliastext durchweg das erweisen, was man “Reliefbildung” nennen könnte: das Imperfekt bietet die Grundlage des Erzählvorgangs dar, darauf baut sich mit den einzelnen Schritten des Handlungsvorgangs im Aorist das fortschreitende Geschehen auf. Damit ist wohl eine funktionale Strukturierung der Verwendung der Erzähltempora erweisbar.

Der Odysseetext lässt ebenfalls diese Strukturierung durchscheinen. Sie ist aber nicht geradlinig durchgeführt. Da und dort wenden sich die Erzähltempora diesen oder jenen Handlungssträngen zu, so dass man

vielleicht von Schwerpunkten reden könnte, deren “Gewicht” der Hörer oder Leser nicht ohne weiteres abschätzen kann. So bleiben die Fragen, warum hier Aorist oder dort Imperfekt gesetzt ist, vielfach offen. Man kann wohl von einem recht freien Gebrauch der Erzähltempora sprechen. Ob daraus ein sprachlicher Entwicklungsprozess zwischen den beiden Epen an dieser kleinen Einzelheit festzumachen ist, kann sicher nicht einwandfrei erklärt werden. Größere Freiheit innerhalb sprachlicher Normierung ist sicher oft ein Zeichen dafür.

Dass damit für eine spätere oder jüngere Entstehung der *Odyssee* ein weiteres Argument gewonnen wäre, kann freilich nur vermutet werden.

Wolfgang Klug  
*Universität Heidelberg*

Примечательным образом гомеровские поэмы содержат лишь весьма немногочисленные повествовательные разделы, изображающие ход действия: по большей части события с присущим им динамизмом передаются через речи персонажей и их диалоги. В центре внимания автора – употребление времен в этих сравнительно редких у Гомера повествовательных частях, на примере I книги *Илиады* и *Одиссеи*. Упор делается не на статистическом соотношении различных повествовательных времен у Гомера (*imperfectum*, *aoristus*), но на обусловленности того и иного времени (помимо его грамматического значения) непосредственным или ближайшим контекстом. При этом ставятся следующие вопросы: ускоряет или замедляет данное время ход действия, придает ли оно большую или меньшую значимость изображаемому событию или же переход от одного времени к другому связан с изменением точки зрения повествования. Автор приходит к выводу, что употребление повествовательных времен в *Одиссее* свободнее, в большей степени зависит от эмпазы повествования, оставляя при этом открытым вопрос, может ли это отличие подтверждать более раннее создание *Илиады* по сравнению с *Одиссеей*.