

DIE MONOLOGISCHE TOTENKLAGE DER ILIAS

In den Kämpfen und Schlachten der Ilias findet alles Geschehen um Ilion seinen gemeinsamen Nenner, die kriegerischen Ereignisse bilden den alles verbindenden Hintergrund der Dichtung vom ersten bis zum letzten Vers. Der Mensch der Ilias aber wird in diesem Ringen ununterbrochen vor die letzte und unerbittlichste Konsequenz seiner Heroenwelt gestellt, vor Sterben und Tod. „Das große Gedicht vom Tod“ nannte W. Marg die Ilias¹⁾, K. Reinhardt hat es nicht anders gesehen, die ganze Ilias sei vom Anfang bis zum Ende eine Todesdichtung, sie schließe mit einem riesigen Diptychon, den kontrastierenden Schicksalen zweier Leichen²⁾. Der Tod ist der zentrale Angelpunkt des Gedichtes, auf ihn ist alles hingeformt, er bringt die große Peripetie durch das Sterben des Patroklos, er umspannt das gesamte Werk von den Totenfeuern im I. Gesang bis zum brennenden Scheiterhaufen Hektors am Ende der Ilias. Er ist ununterbrochen gegenwärtig, durch seine furchtbar ständige Präsenz ist das Leben mit erschütternder Konsequenz hingeordnet zum Tode; selbst wenn mitten zwischen Sterbenden und Toten bisweilen Bilder des Friedens aufleuchten, so sind sie in ihrer oft unbeschreiblichen Schönheit doch letzten Endes nur tragischer Kontrast zum grausigsten und brutalsten Tod³⁾.

In dieser Welt von soviel Leid und Trauer ist das Vorhandensein eines ausgeprägten Totenkultes ein nicht zu bezweifelndes Faktum. Innerhalb des homerischen Totenkultes mit seinen vielfältigen rituellen Verhaltensnormen ist eine tragende und ebenfalls aus dem Ritus erwachsende Redeform die Totenklage. Sie ist für uns literarisch zum ersten Mal in der Ilias faßbar und taucht seitdem immer wieder in der erhaltenen Literatur in ver-

1) W. Marg, Held und Mensch bei Homer, in: Das Menschenbild in der Dichtung, hrg. A. Schaefer, München 1965, p. 39.

2) K. Reinhardt, Tradition und Geist im homerischen Epos, in: Tradition und Geist. Gesammelte Essays zur Dichtung, hrg. C. Becker, Göttingen 1960, p. 13.

3) W. Marg, a. a. O. 46; G. Strasburger, Die kleinen Kämpfer der Ilias, Diss. Frankfurt am Main 1954, p. 126f.

schiedenen Gestaltungen als Epikedeion, Threnos, Goos und Ialemos auf. In der *Ilias* finden wir möglicherweise eine Erwähnung des Threnos XXIV. 721⁴⁾, Gooi liegen als durchgeführte Reden vor. Am bekanntesten sind die großen Gooi der Andromache, Hekabe und Helena XXIV. 723 ff. Wenn innerhalb des sich im homerischen Gedicht so gewaltig entfaltenden Bestattungsrituals Totenklagen entstehen, so sind sie Ausdrucksformen des Kultes. Sie werden vorgetragen, da sie gemäß Sitte und Brauch vorgetragen werden sollen. Sie sind auch im homerischen Gedicht, was sie übrigens immer geblieben sind, bereits Teil des Seelenkultes⁵⁾.

An dieser Stelle bleibt aber zu überlegen, ob der homerische Mensch, wenn er durch das konkrete Erlebnis des Todes eines seiner nächsten Angehörigen oder eines ihm sonst besonders Nahestehenden betroffen wird, in der unmittelbaren Konfrontation mit einem solchen Ereignis seinem Schmerz und seinem Leid in einer Weise Ausdruck verleiht, bei der es zumindest fraglich bleibt, ob derartige Äußerungsformen, falls sie im homerischen Gedicht auftreten, den rituellen Totenklagen zuzurechnen sind. Die aus Kult und Ritus erwachsende Klage ist zweifellos uralt und als solche hat sie sicherlich schon früh Eingang gefunden in die mündlich tradierten Lieder vom Leben und Sterben der großen Helden, deren Reflexe im homerischen Epos so oft spürbar werden. Eine andere Frage aber ist: hat der Dichter der *Ilias* in seinem Lied Situationen geschaffen und sie derart ausgeformt, daß in der unmittelbaren Konfrontation einer seiner Gestalten mit dem Sterben eines Nahestehenden der Tod des Einen in solchem Maße konsequent nach der inneren Linie des Geschehensablaufes in das Leben des Anderen einzugreifen fähig ist, daß er den Hinterbliebenen plötzlich in tragischer Weise vor sein eigenes Schicksal und seine eigene Existenz stellt? Wie reagiert der homerische Mensch in diesen Augenblicken des Leids, reagiert er in kultisch gebundener Weise oder schafft der Dichter Raum für ein individuell verschiedenes Verhalten, in dem das Moment der Spontaneität, welches kultischen Klagen fehlt, die Fülle menschlicher Beziehungen offenbart, die nun durch den Tod unterbrochen werden?

4) Antike Erklärer setzen die beiden Begriffe Threnos und Goos gleich (Hesych s. v.), für Homer sind sie wohl voneinander abzuheben (so E. Reiner, *Die rituelle Totenklage der Griechen*, *Tübinger Beitr.* XXX, Stuttgart-Berlin 1938, 9; dagegen P. Maas, *R. E.* s. v. Threnos 569f.).

5) E. Stommel, *RAC*, s. v. Bestattung 204.

Es sind die Hauptpersonen seines Liedes, die der Dichter mit solch tragischer Unmittelbarkeit konfrontiert: Priamos und Hekabe, Andromache, Briseis und Achill. Es sind also Vater und Mutter, Gattin, Freundin und Freund, die da leiden, wenn der Schmerz der Trauer über sie kommt. Die Reihenfolge der aufgezählten Personen hinsichtlich ihres Betroffenwerdens vom Tode eines ihrer Nächsten entspricht nicht derjenigen des Geschehensablaufes im Epos. In dem komplexen Ineinander von Handlungszügen, in der Setzung von Gewicht und Gegengewicht durch die vielfältigen Konfrontationen von Menschen und ihren Schicksalen ist sie in der fortschreitenden Darstellung des Dichters eine andere. Aus dem Schicksal des Patroklos erwächst das Schicksal Hektors, beider Tod aber verkettet sich untrennbar mit Existenz und Dasein derer, für die sie lebten und starben. Von den Hinterbliebenen her besehen, stehen sich das Motiv der Freundschaft und das der Liebe gegenüber, die Freundschaft von Freundin und Freund, die Liebe von Eltern und Gattin.

In vier großen Szenen stellt der Dichter diese Personen in ihr Leid: XVIII. 1 ff. (Achill), XIX. 282 ff. (Briseis), XXII. 405 ff. (Priamos und Hekabe), XXII. 437 ff. (Andromache). Dazu werden noch eine Rede Achills (XIX. 314 ff.) und die vielbesprochene Achill-Thetisszene im Anschluß an Achills Trauerverhalten XVIII. 35 ff. für unsere Untersuchung bedeutsam.

*Achill (XVIII. 1 ff.)*⁶⁾

Nach der weitausgreifenden Schilderung der Bergung von Patroklos' Leiche in XVII. genügen drei Verse, um alle Handlungsstränge zu einem Knoten zu schürzen (1-3). Aus den schweren Kämpfen der Schlacht, die seit Patroklos' Tod (Ende XVI.) das Geschehen bestimmt haben, wird der schon vorbereitete Antilochosgang aufgenommen und zielstrebig zu Achill geführt⁷⁾. Durch die typischen Einleitungsworte (3), mit denen das Antreffen Achills durch Antilochos geschildert wird⁸⁾, wird

6) Dazu W. Schadewaldt, Von Homers Welt und Werk, Stuttgart 1965⁴, 245 ff.

7) XVII. 640 ff. beginnt sich von der Haupthandlung der Seitenweg der Botschaft abzuzweigen: W. Schadewaldt, Von Homers Welt und Werk, a. a. O. 243.

8) Ankunft und Botschaft als typische Szene vgl. W. Arend, Die typischen Szenen bei Homer, Berlin 1933, 29 f., 55. Zu Vers 3 vgl. I. 239, IX. 186.

dem Hörer eine andere Begegnungsszene ins Bewußtsein gehoben, der Gang der Gesandten Agamemnons zu Achill in der Presbeia (IX. 186 ff.). War die Szene in IX. ein kleines, in sich ruhendes Genrebild, so ist hier daraus ein düsteres Gemälde geworden. Die Lieder vom Ruhme der Männer (IX. 189), die Achill und seinen schweigenden Freund so erfreuten, sind XVIII. 4 schweren Gedanken um diesen Freund gewichen⁹⁾. Nach der kurzen, raffenden Zusammenfassung beginnt ein in sich streng gegliederter Handlungsablauf abzurollen: Mit dem Vers 6 einsetzenden Monolog stehen wir unvermittelt Achills Gedanken, Befürchtungen und bangen Fragen gegenüber, worin sich das aufsteigende Ahnen mischt, welches mehr und mehr zur Gewißheit wird (12) – Achills letzte Worte in seinem Selbstgespräch wirken schon wie eine Selbstanklage (13 f.). In diese Einsamkeitssituation tritt der Bote und bringt, selbst von Trauer erfaßt (17), seine bittere Botschaft. Zuerst noch von der Scheu desjenigen erfaßt, der Leid bereiten muß, umschreibt er allgemein das Geschehen (18 f.), dann aber zählt er die Fakten auf, meldet nüchtern und klar ohne Ausschmückung den Tod des Patroklos, den Kampf um die Leiche und endet bedeutungsschwer mit dem Namen Hektor. Die dritte Stufe der Erzählung schließt sich übergangslos an: Achills Trauer und Schmerz (22 ff.). Der Hörer erlebt „Zusammenbruch und neue Wendung“¹⁰⁾. Der Dichter gestaltet vorerst nur visuelle Impressionen, wir vernehmen aus dem Munde Achills keinen einzigen Laut, der Held hat die Stimme verloren, er agiert in lautloser Stille, aber umso eindringlicher wirken seine Gebärden (23–25). Achill verunstaltet in seinem Schmerz Kopf, Gesicht, Chiton, seinen ganzen Körper also, wobei starke Farbkontraste die Passage auch optisch besonders wirksam werden lassen¹¹⁾. Die Gebärden, die Achill vollzieht, umfassen ihn in seiner Gesamtheit, bis alle Bilder in ein einziges zusammengefaßt werden (26, 27¹⁾): weit ausgestreckt liegt er im Staub, aber auch hier nicht erstarrte Statik, wie 27² zeigt¹²⁾.

9) G. Kurz, Darstellungsformen menschlicher Bewegung in der Ilias, Heidelberg 1966, 66 weist auf die besondere Hervorhebung der inneren Haltung und Stimmung Achills. Anstelle des sonst oft genannten *εσταότα* stehe hier „das im Sinne bedenkend, was ja vollendet war“.

10) W. Schadewaldt, Von Homers Welt und Werk, a. a. O. 240.

11) M. Treu, Von Homer zur Lyrik, München 1968², 57 macht auf die XVIII. 24 f. verwendeten Adjektiva aufmerksam. Auch hier sei „das Dunkle, Blut, Staub, Asche, das, was eigentlich beschrieben wird, Anmut und Lieblichkeit nur sein Widerspiel“.

12) 27² schwächt den Eindruck von 26 und 27¹ ab. Zu dem bekannten

Den visuellen Impressionen folgen akustische, in die Stille des wortlosen Leides tönen die Klagerufe der Frauen (29). Dadurch, daß diese *ἐκ δὲ θύραζε* (29f.) zu Achill eilen, wird dessen Einsamkeitssituation von vorher nachdrücklich betont. Der Überbringer der Nachricht war zur Bedeutungslosigkeit herabgesunken, erst mit dem Zusammenlaufen der Frauen regt sich die Umwelt wieder. Antilochos hält die Hände Achills (33), sein Weinen vermischt sich mit den ersten Schmerzensäußerungen des Helden – jetzt erst entringt sich ein Stöhnen (33). Achill hatte die Stimme verloren, nur allmählich findet er sie wieder, aber es sind keine Worte, die aus seinem Munde kommen, es ist ein formloser, gewaltiger Schrei¹³).

Halten wir fest: in der ersten großen Trauerszene der Ilias erwächst aus der Einsamkeit und Not des Menschen, aus der inneren Erschütterung keine Rede, kein Hinwenden zu sich – außer dem Monolog vor der Nachricht – oder der unbelebten Natur, kein Gebet oder Ähnliches, kein Mitteilen an einen der Anwesenden, sondern nur der reflexbedingte, formlose Schrei, wie auch die eindringlichen Gebärden nicht bewußte, kultische Handlungen, sondern reflektorisch bestimmt sind¹⁴).

Briseis (XIX. 282ff.)

Im Zuge der Versöhnung zwischen Achill und Agamemnon wird Briseis Achill zurückerstattet. Als sie ihm zugeführt wird, trifft sie im Myrmidonenlager auf den Leichnam des Patroklos. Die plötzliche Konfrontation mit dem Toten exponiert die Szene (282ff.). In dichter Aneinanderreihung folgt das Verhalten

Problem ist nun gegen die Neoanalyse A. Dihle, *Homer-Probleme*, Op-laden 1970, 22ff. heranzuziehen. Die Hoffnung, eine konkrete Vorlage namentlich nennen zu können, scheint zu schwinden, die Bezugnahme des Dichters auf eine ältere Vorlage vom Tode Achills ist aber nicht zu bezweifeln. Die Neugestaltung ist auf die künstlerische Tendenz des Iliasdichters zurückzuführen, um einerseits das Übermaß des Leides aufzuzeigen, andererseits durch den Rückbezug auf Bekanntes auf die Wende des Geschehens vorzudeuten.

13) Der Ausdruck meint ein schweres Brüllen, vgl. H. J. Krapp, *Die akustischen Phänomene in der Ilias*, Diss. Mainz, München 1964, 246, 345.

14) Übertrieben ist die Szene dargestellt bei H. Schrader, *Götter und Menschen Homers*, Stuttgart 1952, 113. Bezüglich der Gebärden anders bei G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlin 1965, 85, der dieses expressive Verhalten unter Gesten des Totenkultes einreicht, was nach seiner Terminologie (vgl. 1) willentlich ausgeführte Bewegungen bedeutet.

der Frau. Bei Achill war das schwere Brüllen End- und Höhepunkt zugleich, bei Briseis steht der entsetzte Aufschrei am Beginn der Darstellung. In feiner psychologischer Beobachtung werden Verhalten des Mannes und Verhalten der Frau variiert. Ein weiteres kommt hinzu: Briseis' Stellung im Epos ist natürlich nicht die des großen Helden, erfährt der Achillerschrei seine kosmische Ausweitung, dringt er selbst in die Tiefen des Meeres (XVIII. 35 ff.), so bewegt sich bei Briseis alles im natürlichen, menschlichen Rahmen. Ihr erster reflexbedingter Aufschrei (284) geht in Weinen über (286) und aus der Trauer ihres Herzens formen sich die Worte ihrer Klage. Hingeworfen über dem Toten spricht sie von ihrem Leid, ihre Worte vermischen sich mit dem Klagen der Frauen (301). Von starkem Affekt getragen sind die Gebärden, die sie vollzieht (284f.). Die Situationszeichnung ähnelt trotz aller Unterschiede doch dem Trauerverhalten Achills. Briseis' Klagerede kann aber nur als spontan entstandenes Klagen verstanden werden. Auch bei diesem Klagen versinkt für die Sprechende die Umwelt, Achill wird genannt, als ob er nicht in engster Nähe wäre (295 ff.), bezüglich des Inhaltes läßt sich fragen, ob Briseis in Anwesenheit Achills so gesprochen hätte, wollte der Dichter nicht eine Frauengestalt darstellen, die in ihrem Ausbruch des Schmerzes vom Affekt getrieben im Tode des Anderen ihr eigenes Schicksal beklagt¹⁵). Einst und Jetzt, Leben und Tod, Hoffnung und Hoffnungslosigkeit sind die Fixpunkte, um welche Briseis' Worte kreisen. Wir erfahren von jener Freundschaft zwischen dem Toten und ihr, die erst dieses Klagen rechtfertigt und glaubhaft macht¹⁶). In der Gestalt des Patroklos war in einem Leben voll Leid ein Stern der Hoffnung aufgegangen, der nun erloschen ist.

Priamos und Hekabe (XXII. 405 ff.)

Weiters begegnen wir spontanem Trauerverhalten im Schmerz des Priamos und der Hekabe um Hektor. Den letzten Kampf des Trojaners erleben Vater und Mutter in all seinen Phasen mit. Hektors Kampf und Sterben werden umrahmt von

15) So auch M. Andronikos, Totenkult, Arch. Hom. Göttingen 1968, W 11. Anders E. Reiner, Die rituelle Totenklage der Griechen, a. a. O. 12, Anm. 4. Keinerlei Unterschiede sieht auch A. Schnauffer, Frühgriechischer Totenglaube, Hildesheim-New York 1970, 162f.

16) Eben dies hat natürlich zu schweren Anfechtungen seitens der Analyse geführt; dazu Peter von der Mühl, Kritisches Hypomnema zur Ilias, Basel 1952, 288 Anm. 11.

den Bitten und Klagen seiner Eltern (XXII. 25–92 : XXII. 405 ff.). Es ist nicht zu verwundern, daß in einer so weite Bezüge schaffenden Dichtung die Gebärden des Flehens in deutliche Nähe zu den Gebärden der Trauer um den Toten stehen, daß beide aus Affekt entstehen, ergibt sich daraus von selbst (XXII. 33, 77f. : XXII. 408, 414). Die Eltern Hektors stehen seit dem Zeitpunkt, als Priamos von der Mauer aus Achill wie einen aufstrahlenden Unglücksstern durch die Ebene herankommen sieht (XXII. 25 ff.), im Wissen um das Schicksal ihres Sohnes. Als Hektor tot ist, gebärdet sich der greise König nach des Dichters Worten, als ob ganz Troia schon in Flammen stünde (XXII. 410f.). Die natürliche Ordnung ist verkehrt, nicht der Sohn beklagt den greisen Vater, sondern der Vater den toten Sohn¹⁷).

Wiederum leitet, wie bei Briseis und Achill, stark affektives Verhalten die Szene ein (405 ff.). Die Rede des Priamos 416 ff. und die Worte der Hekabe 431 ff. werden für unsere Untersuchung im besonderen Maße wichtig, da gerade sie den souveränen Gestaltungswillen des Iliasdichters zeigen, der fern jeglicher Typik Trauer und Leid seiner Gestalten zu formen weiß. Im Staube sich wälzend fleht der König seine φίλοι beim Namen nennend (414f.) an, ihn aus der Stadt zu lassen zu Achill, auf daß dieser sich seines Alters erbarme. Priamos' Schlußworte zeigen, wie weit dieses Klagen von Ritus und Kult entfernt ist, wenn er seine Rede in den bitteren Wunsch gipfeln läßt (426 ff.)

ὥς ὄφελεν θανέειν ἐν χερσὶν ἐμῆσι
τῷ κε κορεσσάμεθα κλαίωντέ τε μυρομένω τε,
μήτηρ θ', ἣ μιν ἔτικτε δυσάμμορος, ἦδ' ἐγὼ αὐτός.“

sc. wie es Ritus und Kult vorschreiben!

Während, wie ähnlich bei Achill und Briseis (XVIII. 28 ff., XIX. 301, die πολῖται in Priamos' Klagen einfallen, beginnt aber Hekabe den Gesang des Goos, der mit dem stereotypen Hinweis ἐξῆρχε γόοιο (430) wie bei der Liederkette in XXIV angekündigt ist¹⁸). Das ist weiter nicht verwunderlich, denn der Dichter hatte die Vater-Mutter-Szene mit dem affektiven Verhalten der Hekabe beginnen lassen, das damit durch die Priamosklage vom Goos getrennt erscheint. Somit sind der Mutter des Hektor zwei rituelle Gooi zugeteilt. Die offizielle Trauer nimmt also

17) Das Motiv verfolgt bei H. Strehlein, Die Totenklage des Vaters um den Sohn in der sophokleischen und euripideischen Tragödie, Diss. München 1959 (Abschnitt über Homer).

18) XXIV. 723, 747, 761.

bereits an der Mauer ihren Anfang. Diese Auffassung wird durch einen Vergleich der beiden Goos der Hekabe bestätigt. In XXII. 431 ff. wird der offizielle Charakter besonders betont, Hektor erscheint als der Schützer der Stadt. In diesem Goos werden nur die Auswirkungen dieses Todes auf das Schicksal von Troia gesehen. Nur in den Anfangsworten des Goos wirkt der noch frische und mächtige Schmerz der Mutter nach. Der Goos XXIV. 748 ff. ist ein Gespräch zwischen Hekabe und dem Toten, Hektor wird als das beklagt, was er der Mutter gewesen, der Sohn. So bildet der eine Goos die Ergänzung des anderen.

Mit Hekabes Goos beginnt das offizielle Trauern der Stadt, der Dichter blendet aber noch einmal zurück, um wiederum Raum zu schaffen, für das individuelle Trauerverhalten einer seiner Hauptpersonen:

Andromache (XXII. 437ff.)

Den so leidvollen Ereignissen an der Mauer von Troia erscheint Andromache gänzlich entrückt. Wie unvermittelt wird der Hörer nach dem Sterben Hektors, der Schändung seiner Leiche und der Trauer der Eltern zu einem Bilde tiefsten Friedens geführt – die Frau des Toten waltet in dem ihr eigenen Bereich des Hauses und wartet auf die Rückkehr ihres Mannes. Dieses Warten der Andromache ist ein anderes Warten als das des Achill. Ist es dort etwas Beengendes und führt es zu einem von schweren Ahnungen bedrückten Selbstgespräch, so wird hier bewußt eine unbeschwerte Stimmung erzeugt. Eine friedliche Welt des Zuhause wird vor Augen geführt, damit die Antithese umso härter wirkt (445 f.)

*νηπίη, οὐδ' ἐνόησεν ὁ μιν μάλα τῆλε λοετρῶν
χερσὶν Ἀχιλλῆος δάμασε γλανκῶπις Ἀθήνη.*

Da tönt auch schon vom Turme her Jammern und Wehgeschrei (447). Schwäche befällt Andromache, das Weberschiffchen entfällt ihrer Hand (448). Hastige Anweisungen an die Mägde lassen die aufkeimenden Befürchtungen Andromaches offenbar werden. Wir fassen damit die zweite Parallele zur Achilleusszene XVIII. 1 ff. War das Warten der beiden in gänzlich verschiedene Stimmung getaucht, so erscheint das Ahnen der Andromache gegenüber dem des Achill gesteigert. In Achill steigt es düster und schwer auf, bei Andromache ist es nervös und überreizt. Sie glaubt die Stimme ihrer Schwiegermutter gehört zu haben

(451) und so wird aus ihrer Fürsorge Sorge und aus Sorge Angst (455). Nun eilt Andromache hinaus zur Mauer, wie sie schon einmal zur Mauer geeilt war, die Angst hat sie zu einer Rasenden gemacht¹⁹). Achill, der wahrlich viele sterben sah, erreicht nur die Botschaft vom Tode des Patroklos, Andromache wird der unmittelbare Anblick mit ihrem toten, geschleiften Gatten nicht erspart (463 ff.). Wortlos bricht sie zusammen, ihren Kopfschmuck wirft sie dabei in den Staub und den Schleier, den ihr Aphrodite am Tage ihrer Hochzeit mit Hektor gegeben hatte (466 ff.). Als Andromache wieder zu sich kommt, stößt sie *γοόωσα* (476) ihre Klage hervor. Auf die Losgelöstheit dieser Rede von Kult und Ritus hat bereits W. Schadewaldt nachdrücklich hingewiesen²⁰). Es ist bezeichnend, daß der Dichter die stereotype Ankündigungsformel der Gooi hier 476 modifiziert hat.

War der Tote in der Briseisszene anwesend, konnten ihn Priamos und Hekabe von der Mauer aus sehen, so ziehen die Rosse des Achill²¹) ihn nun zu den Schiffen der Achäer (464 f.), er entschwindet also Andromaches Blicken oder ist schon verschwunden, als sie ihre Klage spricht. Das heißt also, daß die Ansprache an den Toten in diesem Sinne Fiktion ist. Affekt und Emotion schaffen hier ein Gegenüber, das nur in der erregten Vorstellung der Sprechenden leibhaft anwesend ist, wie es die Klage der Andromache glaubhaft machen will. Damit aber rückt auch diese Klagerede in enge Nähe zum Monolog²²).

Manifestierte sich im Achillesschrei XVIII. 35 absoluter Gegenwartsbezug des Klagenden, so bewegte sich, wie festgestellt, Briseis' Klagen zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Auch Andromache blickt von der leidvollen Gegenwart zu Vergangenheitem, alles, was einst für sie Glück bedeutete, wird nun unter dem Eindruck von Hektors Tod gesehen, erscheint düster und dunkel und mündet in den Wunsch, nie geboren zu sein (481). Briseis hatte in der Erschütterung des plötzlichen Anblicks des toten Patroklos fassungslos dessen Geschick beklagt und erst im Verlauf ihrer Klage (XIX. 290) die Auswirkungen auf

19) R. v. Scheliha, Patroklos, Basel 1943, 180 hat fein beobachtet: in der Homilie wird Andromache VI. 389 *μαινομένη ἐίκυια*, XXII. 460 *μαινάδι ἴση* genannt.

20) W. Schadewaldt, Von Homers Welt und Werk, a. a. O. 472 (Anm. 6 zu Seite 329, Anm. 1 zu Seite 330).

21) *ταχέες* werden die Pferde genannt, was hier kaum formelhaft sein kann, denn die Junktion von *ταχέες* mit *ἵπποι* ist selten.

22) W. Schadewaldt, Monolog und Selbstgespräch, Berlin 1926, 55 ff.

ihr eigenes Leben gesehen; bei Andromaches Worten durchzieht die Antithese zwischen der eigenen Person und der Person des Toten den ganzen ersten Teil der Klage, bis sich ihre Sicht in die Zukunft öffnet. Ihr Blick bleibt nicht in der Vergangenheit oder Gegenwart haften, sondern gleitet weiter in Zukünftiges, um am Schicksal ihres und Hektors Sohnes immer tiefer in ihr eigenes Leid hineinzuwachsen, bis ihre Worte zu jenem Wertbegriff zurückfinden, den Hektor höher gestellt hatte als sein Leben (514). Damit aber werden Andromaches Klagen über tausende Verse hinweg greller Kontrast zum Gebete Hektors in der Homilie (VI. 476 ff.).

Eine kurze Betrachtung der bisher behandelten Szenen ergibt demnach folgendes Bild: Neben den eindeutig rituellen Gooi bei der Prothesis Hektors erscheinen im Epos Trauerszenen, die vom Dichter von Ritus und Kult losgelöst werden. Ein wesentliches Merkmal der Situationen ist das Moment der Überraschung und das daraus spontane, von Affekt und Emotion herzuleitende Verhalten der einzelnen Personen. Weiters weist jede einzelne Szene besondere, eben nur für die betreffende Gestalt relevante Züge auf. Nichtsdestoweniger sind – dies ist leicht zu erkennen – einzelne, einmal gestaltete Elemente auf die anderen besprochenen Szenen übertragen worden. So ist etwa der Zusammenbruch Achills bei Andromache wiederverwendet worden, doch sind die Akzente, wie unsere Interpretation zeigt, verschieden gesetzt. Die Situationszeichnungen sind zweifellos einander ähnlich, weil die Ereignisse, die ihnen zugrundeliegen, dieselben sind, aber ihre Ausgestaltung durch die schöpferische Phantasie des Dichters gleicht sich dennoch niemals.

Bei allen Verhaltensweisen der vom Tode eines ihrer Nächsten betroffenen Personen kann allerdings nicht übersehen werden, daß Anklänge an das rituelle Beklagen evident sind. Bei allen Szenen taucht formelhaft das Einfallen der Umgebung in das spontane Klagen der Hauptperson auf, wie wir es bei den rituellen Gooi ebenfalls finden²³). Weiters ist Namensnennung oder Ansprache des Toten ein Merkmal, das beiden Klageformen eignet²⁴). Es ist somit wohl die Auffassung gerechtfertigt,

23) XVIII. 28 f., XIX. 301, XXII. 428, 515, XXIV. 722, 746, 760, 776. Allzu affektives Verhalten bei der rituellen Totenklage ist immer wieder eingedämmt worden. Material und Stellennachweis bei M. Nilsson, Geschichte der griech. Religion, I, München 1967³, 714 f.

24) XXII. 431, XXIV. 725 (Anrede), XIX. 287, XXII. 477, XXIV. 748, 762 (Namensnennung). Dazu E. Reiner, Die rituelle Totenklage der Griechen, a. a. O. 15.

daß die oben geschilderten Szenen mit ihrem affektiven Trauerverhalten ihre Herkunft aus dem Totenkult herleiten. Der Dichter der Ilias hat neben dem Trauerritual, das noch immer machtvoll in der Dichtung aufscheint, jenen Raum geschaffen, den er brauchte, um Trauer und Leid seiner Gestalten in individuell verschiedener Weise zu gestalten. Dadurch aber tritt der eigenartige Mischcharakter auf, der ein so hartes Nebeneinander von rituellem, auf Grund kultischer Konvention notwendigem und freiem, von Ritus und Kult losgelöstem Klagen ergibt.

Dieser Umformungsprozeß scheint an einer Stelle der Ilias besonders kraß vorzuliegen. Die Problematik dieser Szene ist von J. Th. Kakridis vor allem sichtbar gemacht worden²⁵). Den Schrei Achills XVIII. 35 hört seine göttliche Mutter in den Tiefen des Meeres, der Schmerz des Achill um den toten Freund wird zur Trauer der Mutter um den – noch lebenden – Sohn. Die geballte Dramatik des Verhaltens Achills schwingt in den prächtigen Nereidenkatalog aus (XVIII. 39 ff.). Inmitten der Göttinnen, die den Kosmos des Meeres in ihren Namen tragen, hält Thetis eine Rede (51 ff.). In der Darstellung des Schmerzes der Thetis, der lediglich auf Grund des gehörten Schreies entstanden ist, sind Elemente der Totenklage eindeutig nachzuweisen, wie ja auch bereits das weitausgestreckte Liegen des Achill an einen Toten erinnerte²⁶). Die Umgebung der Thetis reagiert affektiv (50 f.)²⁷). Thetis' Worte werden mit der Ankündigungsformel des rituellen Goos angekündigt (51), bei ihrem späteren Zusammentreffen mit Achill hält sie das Haupt Achills (71), was trotz gelegentlicher Einwände²⁸) typische Geste der rituellen Beklagung ist. Immer wieder aber wird der Mischcharakter zwischen affektivem und rituellem Beklagen offenbar. Vers 71 sind Aufschrei der Mutter und Halten des Kopfes in einem Vers zusammengefaßt, spiegelt also spontanes Reagieren und gefaßtes Klagen wider. Thetis' Rede zeigt vollends das Zusammenfließen zweier verschiedener Szenentypen. Zunächst spricht sie die Nereiden an (52 f.), die Rede ist also mit Appellintention der

25) J. Th. Kakridis, *Homeric Researches*, Lund 1949, 65 ff. Die Unstimmigkeiten zusammengestellt bei W. Kullmann, *Die Quellen der Ilias*, Wiesbaden 1960, 36 f.

26) M. Andronikos, *Totenkult*, a. a. O. W 11 faßt zusammen: „... die Tatsache, daß es sich hier um eine Totenklage mit den typischen Elementen einer solchen handelt, unterliegt keinem Zweifel“.

27) Wie die Umgebung Achills XVIII. 30 f.

28) U. Hölscher, *Gnomon* XXVII, 1955, 394.

Sprechenden gesprochen. Ab 54 ist aber jegliche Relation zu den anwesenden Göttinnen unterbrochen, Peter von der Mühl hat richtig auf 63 aufmerksam gemacht, wo es statt *ἀλλ' ἴομεν ἀλλ' εἴμ(ι)* heißt²⁹). Er schließt daraus, daß Thetis' Klage in einer Vorlage einst Monolog war³⁰). Nun ist aber zwischen den Begriffen Monolog und Goos zweifellos ein scharfer Trennstrich zu ziehen. Einerseits liegt im homerischen Epos ein durchgebildeter Monologtypus vor, dessen Ankündigungsverse uralt sind³¹), anderseits entstehen die rituellen Totenklagen, wie sie in XXIV erscheinen und wozu noch der Goos der Hekabe XXII. 431 ff. und der große Goos des Achill XVIII. 324 ff. kommen, aus gänzlich anderen Bedingungen. Goos sind auch niemals als Monologe ernstlich angesprochen worden³²). Die Entwicklung der Thetisrede muß also umgekehrt gesehen werden. Die Vorlage dieser Szene hatte ohne Zweifel einen rituellen Goos der göttlichen Mutter an der Leiche Achills. Sollte die bekannte Odysseestelle, gleichgültig ob vom Odysseedichter oder einem anderen, aus der gleichen Quelle schöpfen wie der Iliasdichter und nicht unsere Stelle weiterspinnen, so hätten wir dort einen Eindruck von der rituellen Trauer um Achill (24. 39 ff.), die in vielem dem Bestattungsritual des Patroklos gleicht. Aber dies geht zu Lasten der „typischen Szene“. Bei der Lösung unserer Szene aus dem kultischen Bereich, der in der Ilias wegen des noch lebenden Achill ja auch gar nicht gegeben war, ließ der Dichter die Elemente der Totenklage bestehen, ordnete aber die Rede der Thetis gänzlich einem neuen Zweck zu. Innerhalb dieser Rede entfalten sich Affekt und Emotion, so daß Thetis' Worte monologischer Charakter annehmen³³). Insofern ist nicht notwendigerweise Peter von der Mühl's Annahme gerechtfertigt, in den Versen 54 ff. die alte Totenklage zu sehen. Es sind vielmehr die Worte

29) Peter von der Mühl, Kritisches Hypomnema zur Ilias, a. a. O. 270.

30) *ibidem*, 270 mit Anm. 8.

31) T. B. L. Webster, *From Mycenae to Homer*, London 1958, 74; A. Lesky, *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos*, SHAW, phil.-hist. 1961, 10.

32) C. Hentze, *Die Monologe in den homerischen Epen*, *Philologus* N. F. 17, 1904, 12 ff.; F. Leo, *Der Monolog im Drama*, *Abh. d. kngl. Ges. der Wiss. Göttingen*, phil. hist. N. F. X, 1908, 1 ff.; W. Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch*, a. a. O.

33) *ὦ μοι ἐγώ(ν)* ist in zahlreichen Monologen belegt, nirgends in rituellen Klagen: XI, 404, XVII, 91, XVIII, 6, XXI, 553, XXII, 99; in der Odyssee 5. 299, wo auch wie bei unserer Stelle *δειλός* verwendet ist, 5, 356, 5. 408 (*ὦ μοι*), 5. 465, 6. 119.

des Iliasdichters. Daß Anklänge an den alten Goos bestehen, ist denkbar, läßt sich aber kaum beweisen. Es bleibt natürlich die Möglichkeit, daß jene Vorlage, die anzunehmen wir auf jeden Fall gezwungen sind, auch eine affektive Klageszene im oben dargestellten Sinne hatte. Dies wäre möglich, wenn wir die geographische Lokalisierung der Thetisklage beachten. Sofern diese nicht Erfindung des Iliasdichters ist, ist ein ritueller Goos im Meere als dem Wohnsitz der Göttin schwer vorstellbar. Ein Goos findet an der Leiche statt. Eine spontane Reaktion der Thetis und ihrer Umgebung auf die Todesnachricht paßt in diesem Zusammenhang viel eher. Erst auf diese erfolgt dann der Zug zu Achill mit rituellem Verhalten an der Leiche. Dann aber sind in der Ilias zwei verschiedene Szenen verschmolzen, wobei es kaum möglich erscheint, Dichtung der Vorlage von der Dichtung, wie wir sie heute lesen, abzuheben. Wie immer dies im Einzelnen ausgesehen haben mag, der Grund der Neugestaltung ist klar: die Peripetie der Ilias bahnt sich an, aus dem Leide Achills, mit dem der Schmerz der Mutter korrespondiert, erwächst die große Entscheidung Achills, die ihm letzten Endes den frühen Tod bringen wird. In dem verstärkten Hervortreten der Elemente der Totenklage ist ein deutlicher Hinweis auf spätere Ereignisse zu sehen, die über jenen Rahmen hinausgehen, den der Iliasdichter sich aus dem Sagengut abgesteckt hat. Es ist im übrigen ähnliche Kompositionstechnik, wie sie auch bei Hektors Tod angewendet wird. XXII. 410f. ähnelt das Verhalten des Priamos *ὡς εἰ ἅπαντα Ἴλιος ὀφρονόεσσα πρὸς σύχοιτο κατ' ἄκοης* ein Ereignis, das ja tatsächlich eintreten wird, aber jenseits der geschilderten Geschehnisse der Ilias.

In dem komplexen Gefüge einer so gewaltigen Komposition wie der Ilias zeichnet sich der Umschwung des Geschehens verständlicherweise nur langsam ab, viele Fäden der Handlung, die bei Achills Zusammenbruch zusammenlaufen, gilt es zu entwirren und einer neuen Ordnung zuzuführen. Außerdem mußte das Bild eines Achill gestaltet werden, der ergriffen von der Trauer um den Freund seine Entscheidung zu neuem Tun aus diesem Leide schöpft. Daher setzt der Dichter nach dem ersten affektiven Verhalten des Helden und dem Gespräch mit der Mutter den großen Goos Achills, die bewußte und nach kultischer Konvention auch notwendige Totenklage an der Leiche des Patroklos XVIII. 324ff. Diese Totenklage schwingt in noch weiteren Redeformen fort, welche nur auf dem Hintergrund dieses Goos gesehen werden können: XXIII. 19ff., 179ff.,

XXIV. 592 ff. Achills Verhalten wird aber daneben noch aus nicht kultischer Sicht beleuchtet. Im Anschluß an die Briseisszene werden XIX. 309 die Fürsten der Achäer von Achill entlassen, nur die wenigen Großen verweilen bei ihm. Unter ihnen beginnt Achill zu sprechen, *μνησόμενος* (314), wie der Dichter betont, wobei jegliche Beziehung zwischen Achill und seiner Umgebung aufgehoben ist. In diesen Worten besteht nur die Relation zwischen dem Toten und dem Sprecher (XIX. 315 ff.). Das persönliche Schicksal Achills, seine Familie, seine eigenen Hoffnungen und Erwartungen werden am Schicksal des Patroklos gemessen. Es ist nicht verwunderlich, daß D. Lohmann in seiner eingehenden Analyse der Iliasreden einen geradezu frappierenden Parallelismus sowohl hinsichtlich der Form als auch bezüglich der Thematik der Briseis- und der Achillrede feststellt (XIX. 287 ff. : 315 ff.)³⁴). In dem einen Fall ist es das affektive Klagen bei unmittelbarer Konfrontation, in dem anderen das Klagen eines Mannes, wie es kaum sonst wo so verinnerlicht gestaltet wurde wie hier. Es ist nicht der strahlende Held der Achäer, der hier klagt, es ist der Mensch Achill. Diese Worte klingen erstaunlich, wüßten wir nicht, daß in dieser machtvollen Heldenfigur auch die menschliche Größe der Lytra liegt³⁵). Weder die Briseisrede noch die Worte Achills sind als Aussageformen des Totenkultes verständlich, wie ihn die Ilias aufweist, sie sind freie, dichterische Schöpfung, abhängig nur vom Kompositionswillen und der Darstellungskraft des Iliasdichters. An ihnen wird klar, wie tief diese Gestalten in Trauer und Leid gestellt sind und warum – um aufzuzeigen, was ihr Heldendasein zur Allgemeingültigkeit erhebt, ihr Menschsein.

Graz

Gerhard Petersmann

34) D. Lohmann, Die Komposition der Reden in der Ilias, Berlin 1970, 102 ff.

35) Daß die menschliche Größe Achills auch nach Hektors Lösung bedingt erscheint, zeigt P. Händel, Hektors Lösung, Festschrift K. Vretska, Heidelberg 1970, 40 ff. (besonders 50 ff.).