

- 31) Bochenski, J. M.: Wege zum philosophischen Denken. Freiburg: Herder, 1959, 61.
- 32) Rößler, M.: Grußwort des Sächsischen Staatsministers für Kultus zum Kongress des Deutschen Altphilologenverbandes. In: Forum Classicum 2/2002, 80.
- 33) Stückelberger, A.: Wissenschaften. In: Hellenika. Berlin: Cornelsen, 2002, 242.
- 34) Mehlhorn, A.: Rede des Rektors anlässlich der Eröffnung des Kongresses des Deutschen Altphilologenverbandes am 3. April 2002. In: Forum Classicum 2/2002, 83.
- 35) Linnenkugel, A. (Hg.). Ars Latina, Lateinische Grammatik. Paderborn: Schöningh, 1977, V.
- 36) Jäger, G.: Einführung in die Klassische Philologie. München: Beck, 1975, 60.
- 37) Utz, C.: Wortschatz- und Grammatikarbeit mit Felix. In: Felix, Der Lehrerband, Bamberg: Buchner, 1997, 17.

RUPERT FARBOWSKI, Springe

ELÉISON – Wirkungsgeschichte eines europäischen Kult- und Kulturwortes Für Hermann Steinthal zum 80. Geburtstag

Die im vergangenen Jahr geglückte Entdeckung des „schönsten deutschen Wortes“ („Habseligkeiten“) hat in mir die Sorge geweckt, die im Zeitalter des Rankings irgendwann unausweichliche Fahndung nach dem „schönsten europäischen Wort“ oder gar dem „Super-Welt-Wort“ könnte ebenso überraschend vollendete Tatsachen schaffen, bevor ich die Stimme für meinen Favoriten unter den Wörtern erheben konnte, der mich seit meiner Kindheit fasziniert, anfangs wohl nur wegen der wundersamen Klangmischung seiner rätselhaften Vokale und der tönenden Konsonanten, später zunehmend aus anderen Gründen: wegen seines ehrwürdigen Alters, seiner ungebrochenen Wirkung in unserer kulturellen Tradition – und nicht zuletzt seiner humanen Bedeutung wegen.

Es ist das zweite Wort im „Kýrie“ des lateinischen Messetextes: *ELÉISON*, ein griechischer Imperativ mit der Bedeutung „Hab Mitleid, erbarme dich!“ – eines der ältesten Zeugnisse der europäischen Sprach-, Kult- und Kulturgeschichte, aber auch – was vielen wohl weniger bewusst ist – der europäischen Literatur. In der gesungenen Liturgie, in Advents- oder Osterliedern (Christ ist erstanden) und anderen katholischen oder evangelischen Kirchengesängen enden viele Liedzeilen auf die beiden griechischen Wörter der alten Litanei, sie erscheinen in lateinischer Übersetzung („*miserere!*“) oder in der jeweiligen Volkssprache („Herr, erbarme dich!“), aber der griechische Urtext behält unangefochten seinen Rang: *Kýrie eléison!* Das Wortpaar ist keineswegs auf den kirchlichen Bereich beschränkt. Außerhalb des christlichen Kults ist das *Eléison* weltweit im klassischen Musikprogramm präsent.

Wer in einem Chor mitsingt, wer im Konzertsaal, im Rundfunk, auf Schallplatte oder CD Aufführungen von Messen und Oratorien hört, begegnet der Formel auf Schritt und Tritt.

In der mittelalterlichen Tradition gehörte das *Kyrie eléison* so unangefochten zum Kirchengesang, dass einst im deutschen Sprachraum jedes geistliche Lied nach dem zweiten Bestandteil mit einer heute ungebräuchlichen Vokabel als ein „Leis“ bezeichnet wurde. Das *Eléison* verbindet auch heute Völker, Kulturen und Religionsgemeinschaften, nicht nur innerhalb der westlichen Konfessionen. Es schlägt auch eine Brücke zur griechisch-orthodoxen Liturgie. Wer je einen griechischen Gottesdienst besucht hat, wird die vertraute Litanei des *Kýrie eléison* (Κύριε ἑλέησον), vielfach wiederholt im Gesang des Priesters oder in den Responsionen der Gemeinde, in Gedächtnis und Ohr behalten.

Der Text gibt einige Rätsel auf: Wie kommen die beiden griechischen Wörter eines alten Prozessionsgesangs überhaupt in die westliche Messe, und dazu noch an den Anfang der strengen lateinischen Reihung von *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* bis hin zum *Agnus Dei*, wie sie auf dem Tridentinischen Konzil im 16. Jahrhundert verbindlich festgelegt wurde? Antwort findet man in Untersuchungen über den Messetext oder in wissenschaftlichen Lexikonartikeln zur Musikgeschichte: Schon der Papst GELASIUS hatte um das Jahr 500 das „*Kyrie*“ in seine Gebetsammlung, die *Deprecatio Gelasii*, aufgenommen, bevor es von GREGOR D. GROSSEN in den Messetext eingefügt wurde, aber schon vor dem 4. Jahrhundert war die „Litanei“, wie aus der „*Peregrinatio der Egeria*“, einem antiken, um das Jahr 300 entstandenen

Pilgerbericht, hervorgeht, so untrennbar mit der Frömmigkeit des einfachen Volkes verbunden, dass später der griechische Urtext aus der Tradition nicht mehr wegzudenken war.

Ein anderes Rätsel stellt sich wohl nur dem, der der griechischen Sprachform des *Kyrie eléison* nachspürt: Wie erklärt es sich, dass der altgriechische Imperativ ἐλέησον im Messtext stets nach den Gesetzen der neugriechischen Phonetik, d. h. „itazistisch“ ausgesprochen und in lateinischer Umschrift auch so geschrieben wird, während andere altgriechische Texte an den Schulen und Universitäten des Westens seit den Zeiten des ERASMUS gemeinhin der „etazistischen“ oder „erasmischen“ Aussprache, also der Phonetik des Altgriechischen folgen – oder was man dafür hält? Eigentlich müsste nach den bei uns gültigen Schulregeln das eta (h) als langer offener e-Laut klingen und der griechische Imperativ im *Kyrie* ungefähr so: *elé-ä-son*. Es ist ein merkwürdiges Phänomen: Ein einziges griechisches Wort ist – seiner natürlichen Sprachentwicklung folgend – der in der Renaissance durchgeführten phonetischen Restauration des klassischen Griechisch auf wundersame Weise entkommen. Und zwar ganz allein, ohne das mit ihm verbundene *Kýrie*, das jedenfalls im deutschen Sprachraum stets korrekt „altgriechisch“ mit einem spitzlippigen ü gesagt und gesungen wird. Es handelt sich um eine singuläre phonetische Mischung aus Alt- und Neugriechisch, eine hybride Junktur, die offenbar nicht stört und kaum auffällt. Auch Griechischkundige machen sich wohl selten Gedanken über das é-i in dem *eléison*, und manche mögen dazu neigen, das Wort mit dem altgriechischen Diphthong Epsilon-Jota zu schreiben, was orthographisch falsch ist und zu jener dreisilbigen Aussprache verleitet, die man mitunter auch in Oratorienaufführungen hören kann. Dass Kirchenlieder in vielfältiger Weise „zersungen“ werden, so dass aus den zwei griechischen Wörtern leicht ein „*Kyrieleis*“ oder dergleichen wird, liegt im Wesen des Gemeindegesangs, aber Solisten, Oratorienchöre und deren Dirigenten sollten die vier Silben, aus denen sich der griechische Imperativ morphologisch zusammensetzt, stets beachten, auch wenn sie nicht, (wie z. B. im *Kyrie* des Mozartschen Requiems) durch die Komposi-

tionsweise ohnehin auf die korrekte Aussprache gestoßen werden: *e - lé --- i - son*.

Die bemerkenswerte Stabilität der griechischen Wendung in seinem lateinischen Umfeld lässt sich durch die ungebrochene Tradition und die lückenlose Sprachgeschichte erklären, die weit hinter den liturgischen Gebrauch des 5. Jahrhunderts zurückreicht. Man hat festgestellt, dass schon in hellenistischer Zeit die *Kyrie*-Litanei im heidnischen Helios-Kult vorkam, und dass der gleiche Imperativ ἐλέησον sich immerhin dreimal im Evangelium des MATTHÄUS findet: In Mt. 9,27 bitten die Blinden: ἐλέησον ἡμᾶς, Mt. 15,22 ruft die Kanaaniterin ἐλέησόν με, κύριε, und Mt. 20,30 erscheint sogar die genaue Wortfolge des späteren Messtextes: κύριε ἐλέησον ...¹. Mehr erfährt man dazu freilich nicht. Es scheint sich zu erübrigen, die Geschichte des Wortes weiter zurückzuverfolgen. Dies sei hier versucht.

Homer

Die Sprachbrücke, die in dieser sakralen Formel eine 2000 Jahre alte christliche Tradition umspannt, reicht in Wahrheit viel weiter, sie umgreift die gesamte drei Jahrtausende umfassende europäische Sprach- und Geistesgeschichte von ihren ersten Anfängen bis heute, jene „dreitausend Jahre“, zu deren „Rechenschaftslegung“ GOETHE im „West-östlichen Divan“ aufruft: „Wer nicht von dreitausend Jahren sich weiß Rechenschaft zu geben, bleib im Dunkeln unerfahren, mag von Tag zu Tage leben.“ Es fällt offenbar selbst den Liturgie-Spezialisten nicht sonderlich auf oder es erscheint ihnen belanglos, dass der griechische Imperativ ἐλέησον in gleicher Schreibweise und Bedeutung schon in der ältesten Dichtung Europas erscheint, in den Epen HOMERS. Wir haben es demnach mit einem homerischen Wort zu tun, das nicht weniger als sechsmal an zentralen, viel gelesenen Stellen vorkommt, viermal in der Ilias (21.74, 22.59, 22.82, 24.503) und zweimal in der späteren Odyssee (22.312 und 344), jedes Mal an gleicher Position, in formelhafter Verwendung am Satz- und Versende, vergleichbar der exponierten Stellung im „*Kyrie*“. Die sonst sehr selten verwendete Verbform ist bei keinem anderen griechischen Autor so oft nachweisbar. Das gelegentliche Auftreten

im klassischen Drama lässt sich als Übernahme aus Homer erklären. Vermutlich nehmen selbst Homerleser diese auffallende Koinzidenz kaum zur Kenntnis. Das hängt einmal mit dem Wandel der Aussprache zusammen, vor allem aber mit der Gewohnheit, den normalen Wortakzent homerischer Begriffe dem hexametrischen Rhythmus zu opfern. Meist wird das am Versende stehende Wort anapästisch gelesen und auf der vorletzten Silbe betont, etwa so: *ele-ä-son*. Der Gedanke an das christliche „Kyrie“ stellt sich dabei nicht automatisch ein.

Trotz allem: Es ist das gleiche Wort, das seit den Zeiten Homers (ca. 800 v. Chr.) bis in unsere Gegenwart lebt und wirkt. Ilias und Odyssee waren im antiken Kulturkreis die bekanntesten Bücher und die wichtigste griechische Schullektüre überhaupt. Sowohl den frühchristlichen Erfindern des alten Prozessionsliedes wie auch dem Verfasser des Matthäus-Evangeliums oder den heidnischen Sängern der „Kyrie“-Litanei im Helioskult war der Homertext vertraut, und es ist unvorstellbar, dass ihnen der archetypische Gebrauch im griechischen Epos bei der neuen Verwendung nicht vor Augen stand. Man übertreibt kaum, wenn man in diesem Imperativ das Wort mit der längsten Lebensgeschichte, ja das älteste Kulturwort Europas überhaupt sieht. Der andere Bestandteil „Kyrios“ – „Herr“ wurde in Homers Dichtung noch nicht verwendet.

Abgesehen von ihrem ehrwürdigen Alter – es lohnt sich aus vielen Gründen, die sechs homerischen Bitten mit ihrer inhaltlichen Umgebung vor dem Hintergrund der späteren Liturgieformel einmal genauer zu betrachten. Denn es ist der homerische, nicht der sakrale Gebrauch, der die unterschiedlichen Aspekte, die semantische Vielfalt und kontextuelle Bedeutung des „*eléison*“, und damit die „Dialektik des Erbarmens“ aufscheinen lässt, mit ihrer tiefen humanen Bedeutung². Anders als die christliche Litanei verwendet Homer das *ἐλέησον* niemals „vertikal“, „von unten nach oben“ als Anruf an die Gottheit, sondern ausschließlich „horizontal“ im zwischenmenschlichen Bereich. Obwohl die häufigen homerischen Götterszenen vielfach Anlass dazu geben könnten, erscheint der Imperativ bei Homer nicht als Gebet, immer richtet ein leidender Mensch die Bitte um

Barmherzigkeit an einen anderen Menschen. Damit enthält die alte Formel bei ihrem ersten Vorkommen in der europäischen Literatur die individuelle Vielfalt menschlicher Erfahrung, die im liturgischen „*Kýrie eléison*“ natürlich fehlt. All dies aber ist Inhalt der sechs homerischen Episoden. Sie stehen jeweils im Zentrum eines kürzeren oder längeren Erzähl-Zusammenhangs (einer so genannten „Bitt“- oder „Hikesie-Szene“). Sie bilden erkennbar eine inhaltliche und kompositorische Einheit, deren Zusammenschau nicht nur den homerischen Planungswillen innerhalb der Ilias verdeutlicht, sondern auch – wie wir sehen werden – eine Verbindung zwischen Ilias und Odyssee sichtbar macht. So kann das sechsfache homerische „*Eléison*“ auch als ein Brückenpfeiler in der dreitausendjährigen Rezeptions- und Wirkungsgeschichte europäischer Literatur gelten.

Die betreffenden Verse enden stereotyp auf drei Wörter: „...καὶ μ’ ἐλέησον – und hab Mitleid mit mir“. In der folgenden Zusammenstellung, die der Werk-Chronologie folgt (Übers. nach W. SCHADEWALDT), ist in Klammern jeweils der Umfang der gesamten Stelle – zum Mit- und Nachlesen – angegeben:

1. Ilias 21.74 (21.34-135): Der Priamossohn Lykaon bittet Achill um sein Leben:
„Zu deinen Knien komme ich, Achill. Du aber scheue mich und ἐλέησον!“
2. Ilias 22.59 (22.33-78): Priamos bittet seinen Sohn Hektor, das Schlachtfeld zu verlassen:
„Und auch mit mir, dem Unglücklichen, hab Mitleid!“
3. Ilias 22.82 (22.79-91): Hekabe bittet ihren Sohn Hektor, das Schlachtfeld zu verlassen:
„Hektor, mein Kind, ἐλέησον!“
4. Ilias 24.503 (24.469-672): Priamos bittet Achill um die Freigabe des toten Hektor:
„Scheue die Götter, Achill, und hab Mitleid mit mir!“
5. Odyssee 22.312: Der Opferpriester Leiodes bittet Odysseus um Schonung seines Lebens:
„Bei deinen Knien flehe ich zu dir, Odysseus! Du scheue mich und hab Mitleid mit mir!“
6. Odyssee 22.344: Der Sänger Phemios bittet Odysseus um Schonung seines Lebens:
„Bei deinen Knien fleh ich zu dir, Odysseus. Du scheue mich und ἐλέησον.“

Stellt man die 6 Verse mit den gleichen Abschlüssen und anderen auffallenden Wiederholungen – allein drei der sechs Hexameter (1,5,6) sind „Iterata“, d. h. wörtlich wiederholte Verse – in dieser Weise nebeneinander, wird der Anklang an die sakrale „Formel“ evident, vor allem dann, wenn man den Homertext nicht „altgriechisch“, sondern nach der heutigen Manier ausspricht: *elé-ison*. Unverkennbar ist auch ein typisches Schema, das durchaus den Vergleich mit liturgischen Formeln nahe legt: Die Auswahl der Adressaten, die drei homerischen Helden Achill, Hektor und Odysseus, an die sich jeweils paarweise – in auffallender Symmetrie – die Bitten richten, ist keineswegs zufällig; in allen Fällen geht es um Leben und Tod, bei der begleitenden Gestik spielen der Kniefall oder das Umfassen der Knie eine Rolle, stereotyp ist auch die wiederholte Verwendung des alten homerischen Verbs für „bitten“, das dem sakralen Begriff „Litanei“ (Bittgesang) zugrundeliegt. Darüber hinaus folgen alle *Eléison*-Episoden einem ständig wiederkehrenden Erzählmuster, das es erlaubt, sie unter einem einheitlichen Aspekt als „typische Szenen“ zu betrachten³. Regelmäßig wiederkehrende Bestandteile sind:

- I. Ein dialogisches Element von Rede und Gegenrede, Frage und Antwort, Bitte und Reaktion.
- II. Eine auffallende Gebärdensprache, die den Vorgang in allen Episoden begleitet.
- III. Ein Argumentationsaustausch, in dem Bitte und Reaktion begründet werden und der durch detaillierte familiengeschichtliche und biographische Inhalte geprägt ist.

Formelhafte Parallelen und stereotype Wiederholungen sind, wie man weiß, für die frühe epische Poesie charakteristisch. Sie tragen in der Literatur-Forschung zu der verbreiteten Ansicht bei, die homerische, „archaische“ Dichtung sei – als mündlich entstandene Poesie – insgesamt rein formelhaft, d. h. aus festen Versatzstücken und nach vorgegebenen stereotypen Mustern überindividuell zusammengefügt („*formulaic poetry*“), noch weit entfernt von der auktorialen Kreativität späterer Zeiten. Diese feste Vorstellung von einer im Grunde „unliterarischen“ und

unpersönlichen Dichtung führt dazu, dass viele moderne Leser die homerischen Erzählungen ganz anders aufnehmen als vergleichbare Texte der eigenen Zeit. Die narrative Bewusstheit, die kontextuellen und intertextuellen Vernetzungen, die Individualität erzählerischer Planung, die wir etwa bei der Interpretation moderner Romane voraussetzen pflegen, erscheint vor dem Hintergrund einer strikten formalen Stereotypie nicht vorstellbar.

Doch wer im homerischen Text einmal unbefangen jenen Spuren folgt, die durch das so „formelhaft“ verwendete „*eléison* – hab Mitleid!“ – vorgezeichnet sind, wird bei der vergleichenden Lektüre merken, dass die Konzentration auf das „archaische Stereotype“ und „Formale“ für das Verständnis wenig hilfreich ist. Der unscheinbare Imperativ zwingt ja nicht nur die handelnden Personen, sondern auch Autor und Leser zur persönlichen Parteinahme und zu individuellen Differenzierungen. Keine der sechs genannten Bitt-Szenen gleicht der anderen völlig, sie unterscheiden sich nicht nur erheblich im Umfang (zwischen den wenigen Versen der Hekabe-Episode, den über 100 Versen der Lykaon-Geschichte oder der 800 Verse übersteigenden Auslösung Hektors im gesamten letzten Iliasbuch), sondern auch in Inhalt und Handlungsstruktur, Dialogführung und der Charakterisierung der handelnden Personen. Diese narrative Vielfalt lässt sich hier nur andeuten:

Der wortreiche und temperamentvolle Redewechsel in den zwei Szenen mit Achill steht im Kontrast zu der sparsamen Episode der Eltern auf der Mauer, in der die Mitleidsbitten auf zwei kurze Reden beschränkt und Hektors Antwort durch eine knappe auktoriale Bemerkung des Dichters ersetzt wird: Hektor aber beredeten sie nicht den Mut ... Ein wahres Compendium der Dialogtechnik zeigt sich in allen sechs Episoden, positiv oder negativ beantwortete Bitten, Fragen, die ohne Antwort bleiben, Reaktionen, in denen sich alle emotionale Stufen von heftigstem Zorn bis zur kalten Gleichgültigkeit spiegeln.

Eine auffallende Umkehrung der Perspektive durchbricht das stereotype Schema: Priamos und Hekabe flehen ihren Sohn Hektor an, sein eigenes Leben zu retten und sich dem Kampf

mit Achill zu entziehen, Appelle, die das Bild vom „heroischen Epos“ und seiner starren „Helden-Ethik“ fragwürdig erscheinen lassen: „Darum komm herein in die Mauern, mein Kind, damit du nicht dein eigenes Leben verlierst.“ Ebenso individuell differenziert sind die Bitten der Eltern durch die Gebärdensprache, die das übliche Kniefall-Schema durchbricht: Da wehklagte der Greis und schlug das Haupt mit den Händen, sie hoch emporhebend ..., und er raufte die grauen Haare und riss sie sich vom Kopf. – Die Mutter aber jammerte, Tränen vergießend, öffnete ihr Brusttuch und hielt mit der einen Hand die Brust hoch und sprach: „Hektor, mein Kind, erbarme dich auch meiner, wenn ich dir einst die kummerstillende Brust gereicht habe ...!“

Noch stärker fallen die Gegensätze im Handlungs- und Erzähltempo ins Auge: Die Unbeweglichkeit der bittenden Eltern auf der Zinne kontrastiert mit der Dramatik der Lykaonszene und dem Erzähltempo im 24. Ilias-Buch mit seinen atemberaubenden Ortswechseln in der Götterhandlung und der Wagenfahrt zwischen Troja und dem Griechenlager. In den Achillszenen mit Lykaon und dem alten Priamos spiegelt sich die ganze Vielfalt menschlichen Verhaltens in Situationen der Angst und Verzweiflung, der Hoffnung, Schwäche, Resignation und demütiger Unterwerfung, ebenso von Rachsucht, Unnachgiebigkeit und all den Abgründen menschlicher Erbarmungslosigkeit.

Jedes Mal verbindet sich das *Eléison* in der Ilias mit dem Familienschicksal. An keiner anderen Stelle erfährt man so genaue Details über die Verwandtschaftsbeziehungen und den familiären Hintergrund der homerischen Menschen. Die Lykaongeschichte (Nr. 1) mit ihren über 100 Versen ist geradezu eine Fundgrube für eine trojanische Familiensaga, wenn der Königssohn von seiner früheren Begegnung mit Achill, den Umständen seiner Gefangennahme im Garten, dem Verkauf in die Sklaverei und seiner Auslösung berichtet. Sie zeigt wenig Heroismus, sondern eher menschliche Schwächen, wenn sich Lykaon beim letzten erbärmlichen Versuch, sein Leben zu retten, von dem Halbbruder Hektor distanziert: „Ich bin ja nicht aus dem gleichen Schoß wie Hektor, der dir den Gefährten getötet

hat ...“ An Regieanweisungen eines einfallsreichen Theaterregisseurs erinnert die Gebärdensprache: Der aber fasste mit einer Hand die Knie und hielt mit der anderen Achills spitze Lanze fest und ließ sie nicht los ... und erst 40 Verse später, nach der erbarmungslosen Antwort Achills, die resignierende Ergebung: ... und ihm lösten sich die Knie und sein Herz, und er ließ fahren die Lanze und setzte sich und breitete aus die beiden Arme ... Achill kennt kein Erbarmen, die Tötung des Lykaon und die Schändung seines Körpers gehören zu den entsetzlichsten Szenen der Ilias. Aber auch sie enthalten Lichtblicke des Mitgefühls und Elemente einer humanen Gesinnung. „Ja, bevor Patroklos dem Schicksal gefolgt ist, war es mir lieber, auch einmal zu schonen die Troer, und viele habe ich lebend gefangen ... Jetzt aber, Freund, stirb auch du ... Siehst du nicht, wie auch ich schön bin und groß?... auch auf mir liegt der Tod.“ – Es klingt wie der Versuch eines Trostes.

Die erzählerische Bewusstheit, der „genaue Kunstwille“, der sich in derartig variablen narrativen Techniken offenbart, wird der Ilias oft abgesprochen. Das ältere Epos gilt – im Vergleich zu der „moderner“, „romanhaften“ Odyssee – als unflexibel und archaisch, thematisch wie auch formal.⁴ Das starre Prinzip einer unbeugsamen „heroischen Ethik“ und die kriegerischen Inhalte des „archaischen Epos“ lassen die Ilias-Lektüre, etwa in der Schule, mitunter als fragwürdig erscheinen. Unbestreitbar wirkt die Odyssee „moderner“, „flexibler“, und sie ist für Schüler wohl auch „lesbarer“ als die Ilias. Aber die narrative Kreativität, die individuelle Gestaltung der Personen und Situationen und die kompositorische Bewusstheit, wie wir sie in den beschriebenen Bittszenen der Ilias finden, lässt Zweifel an solchen verallgemeinernden Urteilen aufkommen. Die beobachteten narrativen Glanzpunkte, etwa bei dem Familiendrama mit seinen biographischen Details oder bei der nächtlichen Wagenfahrt durch die griechischen Wachen, lassen durchaus an die Thematik und auch an die Sprache moderner Romane denken. Wer die sechsfache Spur des „*Eléison*“ durch den epischen Text verfolgt, wird diese und andere Parallelen – in Übereinstimmung und Kontrast – kaum übersehen.

Achill und Odysseus

Auf das vielleicht bemerkenswerteste Beispiel homerischer Intertextualität im Zusammenspiel dieser Szenen sei zum Abschluss der Blick gerichtet: auf die inhaltlichen und strukturellen Beziehungen zwischen den jeweils zwei Bitt-Episoden mit Achill und Odysseus. Die homerischen Epen – Ilias und Odyssee – enthalten bekanntlich, bei allen sonstigen Unterschieden, zwei thematisch verbindende Elemente: Beide Haupthelden nehmen jeweils persönlich Rache an ihren Feinden, Achill an den Trojanern für den Tod des Patroklos (verteilt auf die Iliasbücher 18-24) und Odysseus an den Freiern für die Plünderung seines Eigentums (Od. B. 22). Aus diesem doppelten Erzählzusammenhang sind durch das Signalwort „*Eléison*“ jeweils zwei Einzelepisoden besonders herausgehoben (Nr. 1, 4; 5 und 6), die in vierfacher Brechung – abgesehen von den erwähnten Parallelen in Formelsprache und Typik – untereinander eine verblüffende Symmetrie aufweisen. Wie es scheint, fällt sie den Homer-Experten kaum auf, vielleicht, weil sie eine enge Verbindung zwischen Ilias und Odyssee voraussetzen, außerdem bestehen große Unterschiede im Umfang und in der Position der vier Stellen: Zwischen den breit dargestellten Achill-Szenen mit Lykaon und Priamos liegen vier Iliasbücher; die denkbar kurz erzählten Episoden mit Leiodes und Phemios im 22. Odysseebuch folgen dagegen unmittelbar aufeinander. Wer aber die vier Stellen einmal nebeneinander stellt und sorgfältig vergleicht, muss den Eindruck gewinnen, dass die Odyssee-Episoden eng nach dem Muster der Ilias gestaltet wurden und dass der Dichter der Odyssee (wer immer er gewesen sein mag) den Vergleich mit dem älteren Vorbild bewusst angestrebt hat.

Die sogleich ins Auge fallenden Parallelen sind die gegensätzlichen Reaktionen auf das „*Eléison*“: Die letzten Episoden in beiden Epen (Priamos und Phemios) enden als einzige positiv mit der Erhörung der Bitte und der Schonung des Lebens, die vorausgehenden Szenen (Lykaon und Leiodes) sind hingegen grausame Beispiele menschlicher Unbarmherzigkeit. Damit verbinden sich folgende Beobachtungen, die diese Symmetrie unterstreichen:

Bei der jeweils letzten Episode weicht der Dichter von dem typischen Muster der anderen Dialogszenen mit ihren strikten Zwei-Personen-Konstellationen ab. Bei dem Gespräch in Achills Zelt geht es nicht um zwei, sondern – situationsbedingt – um vier Personen: Der eben noch so unversöhnliche Rächer ehrt nicht nur Priamos, sondern auch den toten Feind, er lässt Hektors Leichnam waschen, salben und für die Heimfahrt vorbereiten, er nimmt während der Nacht den alten Vater als persönlichen Gast in seinem Zelt auf, in heftiger emotionaler Bewegung vergießen sie gemeinsam Tränen der Erinnerung. Und als vierte Person kommt der abwesende Peleus ins Spiel, auf den sich Priamos in Verbindung mit der Mitleidbitte wie auf einen „Nothelfer“ beruft:

„Gedenke deines Vaters, Achilles, der so alt ist wie ich ... Um Hektors willen komm ich jetzt zu den Schiffen der Achaier, ihn von dir loszukaufen. Aber scheue die Götter und erbarme dich meiner, gedenkend deines Vaters...“ – Und er erregte ihm die Lust nach der Klage um den Vater ... und der eine dachte an Hektor, und weinte vor den Füßen des Achilleus, aber Achilleus weinte um seinen Vater.“

Die gleiche Verdoppelung des Personals findet man nun in der entsprechenden Phemios-Stelle der Odyssee – nur viel knapper erzählt: Der Sohn Telemachos erscheint als „Nothelfer“ des Herolds Medon, der – *en passant* – gleich mit begnadigt wird. Bemerkenswert ist, dass anders als in der Iliasepisode diese Ausweitung auf 4 Personen keineswegs von der Erzählsituation erzwungen wird. Man würde nichts vermissen, wenn das Intermezzo um Telemachos und Medon fehlte.

Eine andere ebenfalls symmetrische Durchbrechung des bisherigen Schemas verdient besondere Aufmerksamkeit: Der Vergleich mit der Mitleidsbitte in der christlichen Liturgie hatte gezeigt, dass bei Homer das „*Eléison*“ stets auf die zwischenmenschliche Ebene konzentriert ist. Dies gilt auch hier: Priamos bittet Achill um Mitleid für sich und den toten Sohn, und nur der Angesprochene entscheidet, wie er auf diese Bitte reagiert. Doch diesmal tritt neben die menschliche eine breit dargestellte göttliche Ebene. Die Bitt-Episode ist thematisch und funktional eingebettet in einen „theologischen

Rahmen“, eine umfangreiche Götterhandlung, die am Anfang des letzten Iliasbuches mit eigenem erzählerischen Gewicht zu der Priamos-Achill-Szene hinführt: Die Götter streiten, Zeus trifft eine Entscheidung, olympische Boten überbringen die göttlichen Anweisungen, Hermes geleitet Priamos zu Achills Zelt und später wieder zurück, und so ist es schließlich der Wille des Zeus, der zu dem Lösegeldangebot, der Bitte des Königs und Achills Einlenken führt: Ohne göttliche Lenkung – und dies berührt sich durchaus mit unserem sakralen Ausgangspunkt, dem „*Kýrie eléison*“! – gäbe es am Ende der Ilias weder das „*Eléison*“ noch die „Lösung“. – Die religiöse Thematik spiegelt sich in deutlich parallelen Entsprechungen in den vier Eleison-Szenen. Achills Scheu vor den Göttern im 24. Buch steht in einem sicherlich gewollten Kontrast zur Lykaon-Episode (mit ihrer Umgebung, dem „Kampf am Fluß“), in der Achill in seiner Mordlust sich dem Götterwillen der beleidigten Flüsse im Kampf aktiv widersetzt und damit zweifellos ein Sakrileg begeht. Das tut auch Odysseus, indem er den Opferpriester Leoides tötet, gerade weil dieser auf sein sakrales Amt hinweist. Und wie die Priamos-Achill-Episode hat auch die Phemios-Szene einen „theologischen“ Rahmen. Im 24. Buch der Ilias wurde fast der ganze Götter-Apparat in vielen Hunderten von Versen aufgeboten, um deutlich zu machen, dass ohne den Willen des höchsten Gottes die Begegnung zwischen Priamos und Achill gar nicht hätte stattfinden können. Die religiöse Entsprechung in der Odyssee ist denkbar kurz, aber auffällig. Bevor der Sänger Phemios in seiner Todesfurcht Odysseus anspricht, schwankt er zwischen zwei Alternativen: Phemios trat, in den Händen die helle Leier haltend, heran zur Nebentür und überlegte in seinen Sinnen, ob er aus der Halle schlüpfen und sich an den Altar des großen Zeus, des Schirmers des Hofes, setzen sollte oder ob er auf Odysseus zulaufen und bei den Knien zu ihm flehen sollte ... Phemios entscheidet sich für die zweite Möglichkeit. So schien es ihm besser zu sein: dass er die Knie des Odysseus ergriffe Nach der Begnadigung durch Odysseus, schließt sich dieser Rahmen: Und die beiden (Phemios und Medon) setzten sich an den Altar des großen Zeus, nach allen Seiten um sich blickend, immer

den Tod erwartend. Für den Erzählzusammenhang bleibt die doppelte Altarszene, anders als die funktional unverzichtbare Götterhandlung in der Ilias, in der Odyssee wiederum gänzlich folgenlos. Odysseus entscheidet autark – nur gedrängt durch die Fürsprache des Telemachos – über die Schonung der beiden Bittflehenden, sein Verhalten wird durch keine göttliche Anordnung beeinflusst.

Spielt die Gottheit für Odysseus eine andere Rolle als für Achill? In der Tat wird an dieser Stelle ein wichtiger Unterschied zwischen den beiden Haupthelden und allgemein zwischen den zwei Epen erkennbar, was die „homerische Theologie“ in Ilias und Odyssee betrifft. In dem jüngeren Epos handeln die Menschen gegenüber den Göttern autonomer als in der Ilias. Odysseus beweist immer wieder seine „Emanzipation“ gegenüber den Göttern. Damit weist das „*Eléison*“ am Ende auf eine viel diskutierte Grundfrage der Homerforschung, die hier nicht weiter verfolgt werden kann. Auf eine andere Unterscheidung in der Charakterzeichnung der Haupthelden wurde schon aufmerksam gemacht: Achills Handeln ist – sowohl bei der grausamen Szene mit Lykaon wie auch bei dem mitleidigen Verhalten gegenüber Priamos und dem toten Hektor – durchweg von starker Emotionalität geprägt: Der maßlose Zorn, die Rachsucht und der Schmerz über den Tod des Freundes, dann wieder der tröstliche Zuspruch für den Feind, die Tränen der Erinnerung, die gastliche Aufnahme des alten Vaters. – Das Gegenbild ist Odysseus. Die emotionale Kälte, mit der dieser auf die Mitleidsbitte des Priesters reagiert, lässt sich kaum überbieten: „Wenn du bei ihnen der Opferschauer warst, wirst du wohl oft gebetet haben, dass mir die Heimkehr fern bleibe...“ und auf dieses sachliche Kalkül folgt eine Hinrichtung, ebenso sachlich und kalt, *en passant*, ohne Emotionalität, ja ohne jedes persönliche Engagement: „Er nahm ein Schwert, das da lag, mit dem schlug er ihn mitten auf den Nacken, und während er noch aufschrie, wurde sein Haupt mit dem Staub vermischt.“

Auch bei der Begnadigung des Phemios bleibt Odysseus, gemessen an seinem Gegenbild Achill, auffallend unbeteiligt, „cool“ und sachlich. Gewiss, Odysseus ist heiter (es lächelte der Vielkluge), aber er richtet wegen des plötzlichen Dazwischentretens Telemachs nicht ein einziges Wort an den Sänger

persönlich, eine schriftstellerische Taktik, die auch einem modernen Autor Lob einbrächte. Nach der Begnadigung schickt er die beiden glücklich Davongekommenen weg: „Geht hinaus zur Tür und setzt euch entfernt von dem Morden auf den Hof, du (Medon) und der vielgepriesene Sänger, bis ich im Haus die Arbeit getan habe...“ – Ein deutlicher Gegensatz zu dem besorgten Gastgeber Achill, der sich persönlich um die Bereitung des Bettes und die Ungestörtheit der Nachtruhe für den alten Mann kümmert. Diese Gegenüberstellung zweier völlig unterschiedlicher Charaktere wird noch durch die folgenden Beobachtungen unterstrichen:

Alle Bittflehenden begründen ihren Anspruch auf Erbarmen mit ihrem Personenstand, in der Ilias sind es die Verwandtschaftsgrade innerhalb der engsten Familie: Bruder, Vater, Mutter, in der Odyssee die Ausübung der Berufe: Opferpriester und Sänger. Denkbar gegensätzlich sind die Reaktionen derer, an die sich das „*eléison*“ richtet. In den beiden Achillszenen wird sie jeder Leser als folgerichtig und logisch empfinden: Lykaons Verwandtschaft mit dem Bruder Hektor besiegelt sein Todesurteil, Priamos' Stellung als Vater bedeutet dagegen in der Schlussepisode die Rettung, denn Achill identifiziert geradezu in einer breit ausgestalteten, menschlich anrührenden Gesprächsszene den Bittflehenden mit seinem eigenen Vater Peleus. Der Gegensatz in den entsprechenden Odysseeszenen könnte nicht schärfer sein: Der priesterliche Stand des Leiodes ist – für den Leser sicherlich befremdlich – Anlass für seine mitleidlose Hinrichtung. Ob andererseits der Stand des Musikers für Phemios bei seiner Begnadigung eine wesentliche Rolle spielt, ist aus Odysseus' Reaktion wegen des Dazwischentretens des Telemachos und des Herolds Medon kaum ersichtlich. Diese Unterbrechung führt dazu, dass Odysseus nicht ein einziges Mal Phemios persönlich anredet oder gar auf die wortreiche Darstellung seiner Kunst eingeht. Es wäre schön, in der Begnadigung des Sängers eine sentimentale Schwäche des „Vielklugen“ zu erkennen. Aber es muss der Dichter selbst gewesen sein, der durch die Rettung des Phemios seine Liebe zur Musik und die Solidarität für die eigene Zunft zeigen wollte.

Es ist sicher ein Zufall, aber doch erwähnenswert, dass eben diejenigen Bereiche, in denen das

Eléison bis in die Gegenwart weiterlebt und wirkt, schon im homerischen Epos ihre Rolle spielen: Dichtung, Religion – und eben auch die Musik. – Und so vollendet sich in ein und demselben Wort der Brückenschlag über drei Jahrtausende europäischer Kultur.

Auf die Frage, welches Wort für die heutigen Menschen wohl das wichtigste sei, soll der verstorbene Papst JOHANNES PAUL II. geantwortet haben, es sei das Wort „Barmherzigkeit“. Ob er dabei auch an die dreitausend Jahre alte Tradition und an das homerische Erbe des Mitleidbegriffs dachte, kann man nicht wissen. An seiner Bedeutung für das menschliche Miteinander hat sich seit den homerischen Epen nichts geändert, zu allen Zeiten hatte das „*Eléison*“ sein Gewicht und seine Aktualität. Sich dessen bewusst zu werden ist tröstlich in einer Welt blutiger Kriege und terroristischer Gewalt, in einem Jahr unvorstellbarer Naturkatastrophen, in dem die Mitleidsfähigkeit der menschlichen Gemeinschaft in besonderer Weise auf die Probe gestellt wurde, aber auch – weniger spektakulär, doch für den einzelnen oft nicht weniger zerstörerisch – in einer Welt ganz „normaler“ Unmenschlichkeit: Verleumdung, Intrige und Betrug, Mobben und versagte Hilfe, jene alltägliche Unbarmherzigkeit, die nur zu oft mit den „Gesetzen der Ellenbogengesellschaft“ gerechtfertigt wird.

Es ist ermutigend, dass bei alledem das griechische „*Eléison*“ über drei Jahrtausende seinen Klang und seine Gültigkeit bewahrt hat. Denn es schafft auch heute noch „Augenblicke der Wärme und Helle im Zueinanderfinden von Person zu Person; es bewirkt einen Kontakt gerade zum Leidenden, in dem der Mensch sich erst als Mensch erweist.“ (W. BURKERT).

Anmerkungen:

- 1) Dazu: F. Haberl, Das Kyriale Romanum, liturgische und musikalische Aspekte, Schriften d. Allg. Cäcilien-Verbandes, Bd.10, Bonn 1975, S. 21.
- 2) S. dazu: Walter Burkert, Zum altgriechischen Mitleidsbegriff, Diss. Erlangen, 1955.
- 3) S. dazu Walter Arend, Die typischen Szenen bei Homer, *Problemata* H. 7, 1933.
- 4) Dazu Uvo Hölscher, Die Odyssee, Epos zwischen Märchen und Roman, 2. Aufl. München 1989.

DIETER LOHMANN, Tübingen