

KAMPF UND TOD IN DER ILIAS*

Das Thema der Ilias ist der Zorn des Achilleus. Aber dies Thema ist ausgeweitet zu einer Darstellung der wechselnden Kämpfe um die Veste des Priamos, es ist hineingestellt in die Situation: Kampf um Troja. Denn als Situation, nicht als Entwicklung von Ereignissen vom Beginn der Belagerung bis zu dem Ende und der Zerstörung der Stadt ist der trojanische Krieg hineingenommen. Aus verstreuten Rückblicken und Vordeutungen wird uns zwar auch der Ablauf des großen Unternehmens gegen Troja angedeutet, aber das eigentliche zweite Thema heißt: Krieg und Kriegsgeschehen überhaupt, und kräftig, schrecklich und wechselvoll, immer ganz Gegenwart, teils locker, teils enger mit dem Grundthema verknüpft zieht es an uns vorüber. In schlichter Aufgliederung, wie sie das alte Epos liebt, sind Rat und Kampf als die beiden wichtigsten Handlungen des Krieges herausgestellt, wo sich der Mann hier im Wort und dort mit der Tat bewähren muß – wie auch sonst im Leben, im Krieg als gesteigerter Grenzsituation jedoch ganz besonders und beispielhaft für alle Konfliktsituationen, die das Leben bringt. Das Übergewicht aber hat die Darstellung des Kampfes als des Kernstückes des Krieges – Strapazen der Märsche, Fahrten, Unbilden des Wetters, Hunger und Durst, Seuchen tauchen nur ganz am Rand oder überhaupt nicht auf – und in langer Reihe folgt Kampf auf Kampf bis zu dem letzten und größten, dem zwischen Hektor und Achill. Die Heftigkeit des Ringens stellt sich dem archaisch-epischen Sehen als Kampffülle dar; in der Dauer, Wiederholung, Reihung und Steigerung der Kämpfe erscheint die Größe und Anspannung der Schlacht. Spricht aus dieser Fülle des Kampfgeschehens überwiegend oder doch stark beteiligt eine ursprüngliche Freude an reckenhaften Kämpfen, gar an berserkerartigem Wüten? Das Phänomen der Kampfwut, des *μῆνος*, ist häufig in der Ilias festgehalten – natürlich! Aber sind die Kampfschilderungen in erster Linie als Zeugnisse eines alten wilden Kriegergeistes zu werten, aus der Kunde vertraut und geschätzt oder auch weitgehend noch Gegenwart? So wie man sie in der Homerliteratur öfter gesehen hat, in Entsprechung zu den Heldenliedern anderer Völker auf ähnlicher geschichtlicher Stufe. Und wie weit wäre das damals gegenwärtige Kriegerleben eingeflossen, auch durch den Mund von Teilnehmern verbreitet, aus den häufigen Fehden, Kolonisationskämpfen und Raubüberfällen, die es zur Zeit des Gedichts sicher gegeben hat (vergleiche die Odyssee und Archilochos), etwas, dem der Hörer fachmännisch zuhören konnte? Gewiß hat das in der Mischung, die Realien wie Stilistik der Kampfdarstellungen kennzeichnet, einen wichtigen Wert.

Die unzähligen Kampfgeschehnisse stehen nicht einfach bunt nebeneinander, sondern gleichen sich in ihrer inneren Form. Entsprechend dem Brauch altgriechischer Epik bildet das Typische das Rückgrat wie aller wiederkehrenden Handlungen so auch der Kämpfe. Nicht die Absicht, einfach zu unterhalten, wie es etwa

* Überarbeitete und erweiterte Fassung des Aufsatzes in *Antike* 18, 1942, 167-179.

in orientalischer Erzählungsart mit bunter Mannigfaltigkeit reizvoll erreicht wird, sondern der Wille, den Sachverhalt selbst gerecht zu werden, indem ihre Regeln aufgezeigt werden, untrennbar vereinigt mit dem Reiz fester Formen, auch in dem Spiel von Aufnahme, Wiederholung und Abwandlung, kennzeichnet den Stil der Ilias, wie ihn die epische Tradition vorgebildet und der Iliasdichter aufgenommen und gesteigert hat. Erst auf dem Untergrund dieser Typik baut sich dann die Besonderheit der Einzelszene auf, ob sie nur angedeutet oder groß ausgebaut ist. Über die erzähltechnische Seite, so den Reiz der katalogartigen Aufzählung, der Reprise und Variation, dieser in der Besonderheit der einzelnen Kampfschilderungen wiederkehrenden Typik, liegen viele treffende Beobachtungen vor. Allein dieser Stil hat auch seine sozusagen sachliche Seite, die wir im folgenden ins Auge fassen wollen. Wir wollen beobachten, wie sich in der Darstellungsart der Kampfszenen, in dem was ausgewählt wird und was fehlt, ein Stück der homerischen Art, Welt zu sehen, zu erkennen und vorzuführen, zeigt.

Die Ilias kennt den Kampf der Massen wie den Einzelkampf, das Interesse liegt aber eindeutig auf der Darstellung des Einzelkampfes. Gruppenkämpfe sind in der Regel so vor Augen geführt, daß einer nach dem andern in den Mittelpunkt gerückt wird, also verknüpfte Einzelkämpfe gereiht sind – was natürlich nicht als Abbild realer Kampftechnik und Taktik verstanden werden darf.

Der Kampf der Menge gegen die Menge wird nur als Hintergrund herangezogen, und zwar vorzüglich bei Szenenwechsel zur Eröffnung eines Kampfgeschehens, zu seinem Abschluß, an Wendepunkten wie Flucht oder Fußfassen, oder an Höhepunkten, wo die Schlacht steht. Stets wird er mit wenig Strichen gezeichnet, jeweils als einheitliches Bild. Der Ablauf des Massenkampfes, etwa gar mit taktischem Blick, wird nicht verfolgt; auch die Vorstellung eines von einheitlichem Willen gelenkten Heereskörpers müssen wir fernhalten. Dem Einwirken der taktischen Führung waren in der Zeit des 9. und 8. Jh., noch mehr im 2. Jt., wohl auch sachlich enge Grenzen gesetzt. Wir sehen noch in den Schlachtdarstellungen des 5. Jh. bei Herodot und Thukydides, wie die Schlacht sich in Einzelkämpfe auflösen pflegt. Das Strategische und Taktische hatte auch da noch seinen Hauptort in der Vorbereitung der Schlacht, bis zu ihrem Beginn. Es gibt z.B. kaum den berechneten Einsatz von Reserven.

Nehmen wir als Beispiel einer solchen Darstellung des Gesamtkampfes, den ersten Zusammenstoß der Heere, im vierten Gesang der Ilias 422 ff. Zwei Bilder vom allgemeinen Kampf umschließen hier drei Gruppen von Einzelkämpfen, die ohne weitere Vorbereitung vor uns hingestellt werden; es folgen dann Kampfgruppen um die Gestalt eines großen Helden, des Diomedes. Die Situation ist nicht so vorzustellen, daß sich das Treffen der Heere sofort in lauter Einzelkämpfe auflöst, sondern diese sind Ausschnitte aus der großen Schlacht, sie repräsentieren diese. Das Anrücken der beiden Seiten führen zwei Gleichnisse vor; dann heißt es (439 ff): "Es trieb an die einen Ares, die aber Athene, die eulenäugige; es trieben an Schrecken und Scheuchen und Zwietracht, die rastlos eifernde, des mördernden Ares Schwester und Gefährtin, die zuerst sich wenig emporhebt, dann aber reicht an den Himmel ihr Haupt, und doch schreitet sie auf der Erde. Die warf ihnen auch jetzt den Streit, den gegenseitigen, mitten unter sie, schritt durchs Getümmel und mehrte das Keuchen der Männer. Als sie nun beim Losgehen aufein-

ander an eine Stelle kamen, schlugen sie die Schilde aufeinander, die Speere und die Wut der Männer, der erzgepanzerten, viel Getöse erhob sich. Da gab es zugleich Wehklagen und Frohlocken von Männern, die verderbten und verderben. Die Erde floß von Blut.“ Kampflärm und Andringen gibt dann ein Gleichnis vom Zusammenprallen zweier regengeschwollener Sturzbäche.

Zug um Zug wird das Geschehen vorgestellt: Anrücken, Stimmung, Gegenüberstehen, Losschlagen, Erfolg. Die besondere Situation bleibt seltsam unberücksichtigt, weshalb das Stück, das die Schlacht selbst schildert, auch wörtlich an anderer Stelle wiederkehren kann (446-451 = 8,60-65). Die Schlacht selber ist Thema. Das Bild ist düster und grausig. Nichts von frischfröhlichem Streiten oder schönem Soldatentod. Unheimlich ist die Atmosphäre des Schlachtfeldes, wo dämonische Kräfte walten und Leidenschaft und Erregung ins Unermessene wachsen lassen. Den Kampf selbst gibt das Losschlagen der Waffen aufeinander und das Aufeinanderprallen der Kampfwut der Krieger. Nicht das hochgemute und gekonnte Fechten der Krieger, die mit eiserner Energie durchhalten und Taten vollbringen, sondern die Mittel und Triebe, die am Werke sind, werden herausgestellt. Das wird noch deutlicher an anderen Stellen, so 15, 313 ff: “Von den Sehnen sprangen die Pfeile, viele Speere von den erkühnenden Händen. Und die staken im Fleisch der kampfschnellen Krieger, viele standen auch, ehe sie das helle Fleisch erreichten, zwischen ihnen in der Erde, noch voll Gier, ins Fleisch zu beißen.“ Auf die Waffen selbst ist der Vernichtungstrieb der Kämpfer, oder wie es oft heißt des Ares, des Kriegsgottes selbst, übergegangen. Sie glitzern böse und feindselig, wie zahlreiche Gleichnisse ausführen, sie wollen zubeißen. So klirren die Pfeile in Apollons Köcher, während er still und rasch wie die Nacht dahinschreitet, so wie Jagdhunde unterwegs erregt um die Jäger jaulen und bellen; auch die Pfeile spüren, was es gilt, spüren den Zorn des Gottes, der durch sie die Seuche erregen wird (1,46 f).

Hier und sonst überall wird am Kampf das Sachliche, fast kann man sagen der äußere Mechanismus, herausgestellt. Wie es zugeht auf dem Schlachtfeld, wie es da aussieht, was da gespielt wird, mehr sozusagen, was an den Kämpfern geschieht, als, wie die und die es so oder so unternehmen und schaffen oder nicht schaffen, soll uns deutlich gemacht werden. Dem widerspricht nicht, daß der Kampf auch als eine Arbeit, ein *ἔργον*, ja als ein Handwerk gesehen werden kann. Gut ist diese Arbeit, keinem Tadel ausgesetzt, wenn am Ende Toter neben Totem im Staub liegt; so heißt es in dem Rückblick auf die ersten Einzelkämpfe (4,539-544). In scharfer Antithese ist in dem vorher angeführten Stück das eigentliche Gesicht des Schlachtfeldes herausgestellt: Wehklagen der Verwundeten und Sterbenden und Frohlocken der Sieger stehen im Wort hart nebeneinander wie auf dem Schlachtfeld, beim Nahkampf. Nirgends ist die Gegensätzlichkeit, die das Leben durchwaltet, so zum Zerreißen gespannt wie im Kampf des einen gegen den andern, zwischen höchster Lebenssteigerung, dem Triumph über den Feind, und tiefstem Verzagen im Unterliegen. “Von Blut aber floß die Erde“: Das Gewicht liegt auf der dunklen Seite, dem Verderben. Die Belästigung der Göttin Erde spricht leise mit. Ganz kurz zeichnet dieses Gesicht der Schlacht, Zuschlagen der Waffen – Tod, der formelhafte Vers, welcher den Einstand im großen Ringen anzeigt: “solange drangen auf beiden Seiten die Geschosse ins Fleisch, und es fiel das Volk“ (8,67 f und oft). Technisch nüchtern und objektiv wird dieser grause

Tatbestand gegeben, wenn die gegeneinander arbeitenden Heere mit zwei Gruppen von Schnittern verglichen werden, welche von zwei gegenüberliegenden Seiten in ein Getreidefeld einhauen, die Schwaden sinken dicht beieinander (11,67 ff). Wir sehen, daß die Ilias eigentümlich sachlich und unpathetisch den Kampf für sich sprechen läßt, so daß er bis auf seinen Grundcharakter, das Töten, durchsichtig wird.

Dieselbe Beobachtung können wir nun auch bei den Einzelkämpfen in ihrer mannigfaltigen Fülle machen. Nehmen wir als Beispiel die ersten Kämpfe (4,457 ff): "Als erster erlegte Antilochos einen Gewappneten unter den Troern, einen Edlen, inmitten der Vorkämpfer, den Thalysiaden Echebolos. Er war schneller und traf den beim Bügel des großbuschigen Helms, in der Stirn stak die eherne Lanze, trieb den Knochen hinein. Dem aber umhüllte Finsternis die Augen. Er stürzte so wie ein Turm, in der heftigen Schlacht". Es geht dann weiter: Ein anderer — es sind natürlich jeweils die Namen genannt — will den Toten wegziehen, um ihn der Waffen zu berauben. Wieder ein anderer lenkt seinen Blick dahin, sticht ihn in die Seite, löst ihm die Knie, und den verlassen die Sinne. Um seine Leiche kämpfen Troer und Achäer, wie Wölfe aufeinander losstürzend. Hier ist eigentlich kein Kampf, kein Ringen der beiden Seiten dargestellt, sondern ein Schießen und Erlegen. Die Szenen sind so angelegt, daß der Angegriffene den Angriff entweder nicht merkt oder zu keiner Gegenwehr kommt. Das gilt auch für die folgenden beiden Gruppen: Ajas wirft auf den Jüngling Simoeisios; Lebensgeschichte angedeutet, Sitz des Treffers, Wunde, Sturz, Waffenraub. Auf Ajas schießt Antiphos, verfehlt ihn, trifft aber — zufällig also — einen Gefolgsmann des Odysseus, Leukos; der stürzt. Odysseus tritt zornig vor, späht, wirft, trifft. Kurze Angaben zur Person, Treffer, Wunde, Schwinden des Bewußtseins, Fall, Klirren der Waffen beim Sturz. Die dritte Gruppe hebt vom Getroffenen an: da ereilte es den und den, da fesselte den Amarynkeiden Dioreus sein Geschick. Deutlich liegt der Ton hier wieder auf dem Fallen. Treffer durch einen Stein, Werfer, schwere Verwundung, Hinstürzen, Fangstoß, Wunde, Finsternis. Doch dem Sieger geht's sogleich genau so: er wird erst durch Speerwurf schwer verwundet, dann mit dem Schwert erschlagen, 5,36 ff: "so lagen die beiden im Staub nebeneinander hingestreckt, ja der eine der Thraker, der andere der erzgepanzerten Epeier Führer. Aber noch viele andere lagen um sie".

Das mag genügen, um einige Merkmale der Darstellungsart abzunehmen. Auffällig ist, wie die Personen immer einfach da sind und eine nach der andern in den Mittelpunkt rückt, so daß immer ein Gegnerpaar sich gegenübersteht. Aber andererseits stellt sich Kampf hier nicht als ein verbissenes Behaupten dar; es sind das alles ja keine eigentlichen Kämpfe und Proben kämpferischen Mutes und Könnens, sondern Ereignisse, die sich an den Personen und durch sie vollziehen. Man könnte eher von 'Toden' als von Kämpfen sprechen. Die Phasen des Ablaufs, sozusagen die Gelenke, in denen sich das Geschehen fortbewegt, treten klar heraus und kehren immer wieder. Dadurch erhält die Darstellung jene Folgerichtigkeit, die jedem Einzelgeschehen sein Eigengewicht gibt und doch den allgemeinen Ablauf sicherstellt. So ist wichtig für einen Kampfverlauf der genaue Sitz des Treffers — es spielt dabei die Leistung von Waffe und Wehr (der Schild hält's aus oder leistet es nicht) in ihrer Eigengewichtigkeit herein — und die Art der Wunde. So wie ein

Jäger, ein Fachmann – der Krieger und Soldat ist es ja auch – das beachtet und bespricht. Alles aber ordnet sich unter dem raschen Zuschreiten auf das Ende, Vernichtung oder Davonkommen. Es ist merkwürdig und bezeichnend, daß gerade solche Situationen für die ersten Kampfszenen gewählt sind, wo nur ein Angreifer da ist, der andere zu keiner Gegenwehr kommt. Und diese Kampfsituation kehrt in der Ilias immer wieder. Da wird geworfen oder zugestochen, Erfolg, Ende. Das Interesse ist hier mehr bei dem Schuß als dem Schießenden und mehr beim Getroffenen als dem Erfolgreichen. Das drückt sich auch darin aus, daß der Getroffene mehr vorgestellt wird als der Sieger; er erhält fast immer einige Beiworte, welche seine Gestalt umreißen. "Als erster erlegte Antilochos von den Troern einen gewappneten Mann, einen Edlen, unter den Vorkämpfern, des Thalysias Sohn Echepolos". Antilochos ist einfach da, er tritt ja auch später noch auf; für Echepolos ist es sein letztes Auftreten. Wenn es in der dritten Kampfgruppe anders scheint, wo vom Unterliegenden nur Name und Vatersname genannt werden, es vom Sieger aber heißt: "es warf aber der Thrakermannen Führer, Peiroos der Imbraside, der von Ainos gekommen war", so bestätigt das Folgende unsere Beobachtung, denn eben der kommt nun zu Tode.

Geben solche kurzen Angaben zur Person des Unterliegenden nur die nötigsten Bestimmungen, so liebt es die Ilias, diese Angaben zu einem Rückblick auf das Lebensschicksal auszugestalten¹. Ein Beispiel (4,473 ff): "Da traf des Anthemion Sohn der Telamonier Ajas, den blühenden Jüngling Simoeisios, den einst seine Mutter vom Idagebirge herabkommend an den Ufern des Simoeis gebar, als sie mit ihren Eltern ging, nach den Schafherden zu sehen. Deswegen nannten sie ihn Simoeisios. Und nun erstattete er den lieben Eltern nicht das Entgelt für ihr Aufziehen, kurz wurde ihm des Lebens Dauer, da er vom Speer des hochgemuten Ajas bezwungen wurde". Hier knüpft der Rückblick an den Namen an, in andern Fällen sind andere Verbindungen gewählt. Wirksam ist immer der Kontrast zwischen dem einsamen Tod und dem früheren Leben, der fernen Heimat, den Eltern, Frau und Kindern, den Freunden, dem Beruf. Im Angesicht des Todes stellt sich noch einmal das Leben vor mit einem verhaltenen Klang von Wehmut, aber doch nüchtern durch das Was, nicht Wie wirkend. Durch diesen Kontrast Tod – Leben leuchtet das geliebte Leben auf, und die ganze Schwere des Todes wird fühlbar. Er setzt ein unerbittliches Ende, das Lebensschiff scheitert. Und die Angehörigen werden vergebens auf seine Heimkehr warten.

Haben wir bisher Kampfszenen betrachtet, wo ein Angreifer und ein Ziel, aber nicht zwei Gegner waren, so finden wir bei den Kämpfen, wo Mann gegen Mann losgeht, die gleiche Eigenart der Darstellung: das Treffen entwickelt sich in seinen Phasen rasch und steuert sicher auf das Ende zu, Erfolg des einen und Tod des andern, oder sein Davonkommen. Führen wir als Beispiel einen Kampf aus der Aristie des Diomedes an (5,9 ff). Seine Besonderheit ist, daß einem zwei gegenüber treten. "Es gab da unter den Troern einen Dares, begütert, ausgezeichnet, Priester des Hephaistos. Der hatte zwei Söhne, Phegeus und Idaios; die verstanden

1. Nach diesem Aufsatz in seiner ersten Fassung sind dazu erschienen die sich ergänzenden Arbeiten von Gisela Strasburger: Die kleinen Kämpfer der Ilias. Diss. Frankfurt 1954 (angeregt durch K. Reinhardt, betreut durch E. Wolff und H. Patzer), und Rainer Spieker: Die Nachrufe der Ilias. Diss. Münster 1958 (von R. Harder gestellt und betreut).

sich wohl auf jeglichen Kampf. Die eilten, abgesehen von den andern, ihm, Diomedes, entgegen, sie auf dem Wagen, er aber schritt auf dem Boden zu Fuß los. Als sie sich nun nahe waren bei ihrem Losgehen aufeinander, warf Phegeus zuerst die langschattende Lanze. Über des Tydiden linke Schulter fuhr die Spitze des Speers hin, ihn aber traf sie nicht. Und er holte als zweiter mit dem Erz aus, der Tydide. Ihm aber flog das Geschoß nicht vergebens aus der Hand, sondern die Brust traf er, zwischen den Warzen, und warf ihn vom Wagen. Idaios aber ließ den rundum guten Wagen und sprang ab und wagte es nicht, den getöteten Bruder zu decken. Und wäre wohl selber nicht dem dunklen Tod entkommen, doch Hephaistos schirmte ihn, hüllte ihn in Dunkel und rettete ihn, auf daß ihm der Greis nicht ganz vom Kummer niedergedrückt würde. Die Pferde aber trieb weg des hochgemuten Tydeus Sohn, und gab sie den Gefolgsleuten, sie zu den hohlen Schiffen zu treiben.“

Es geht rasch voran: der eine wirft, Fehlwurf, der andere wirft, trifft, Art des Treffens, Fall. Der zweite entkommt, fast hätte auch er dran glauben müssen. Eine irrealer Wendung in dem Sinn: da hätte es auch den gepackt, wenn nicht... kehrt häufig wieder; sie gibt das 'mit knapper Not entkommen' und wirkt durch den Kontrast, mit dem ein Heilbleiben als das Vermeiden des Äußersten, des Todes, gesehen wird. Auch sie zeigt uns, wie das 'Endziel', Ende des Todes (= im Tode)² *τέλος θανάτωιο*, wie die epische Formel heißt, in den Blick genommen ist. Die Darstellung geht immer wieder auf die Grundform des Kampfes aus, einer siegt und einer fällt, und rasch pflegt sich in jedem Kampf der Ablauf zu diesem Ende zu vollziehen. Ein ausdauerndes Miteinander-Ringen zweier Kämpfer, die bis zur Erschöpfung aufeinander losschlagen, oder zweier Einheiten, fehlt in der Ilias, selbst in den großen Kämpfen der großen Helden.

Auffällig ist, wie häufig die Situation angenommen wird, daß einer auf einen zielt, der Wurf geht vorbei, aber ein anderer wird tödlich getroffen. So wie von U-Bootsfahrern berichtet wird, daß bei einem Angriff auf einen Geleitzug ein Torpedo auf ein Schiff abgeschossen wird, er geht aber vorbei; da detoniert er unerwartet in einem andern Schiff. Der wertvolle Schuß war nicht umsonst. Auch für den Kämpfer ist der Wurfspeer ja eine kostbare Waffe, die Zahl ist begrenzt. Aber für die Darstellungsweise besagt das typische Auftreten dieser Situation, wie es ihr um den vollen Erfolg, das Töten, geht: Fehlschuß und doch kein Fehlschuß; einer muß daran glauben.

Das Sterben selbst pflegt rasch zu geschehen, wie das Kämpfen. Nirgends erleben wir ein langsames Sich-zu-Tode-Quälen oder ein Absinken der Kräfte, obwohl es das ja gegeben haben muß. Der Tod tritt fast immer auf der Stelle ein. Der Akt des Todes wird meist kurz, aber eindrucksvoll in die zwei Phasen zerlegt: Schwinden des Bewußtseins und Hinstürzen. *τὸν δὲ σκότος ὄσσε κάλυψεν*, "dem hüllte Finsternis die Augen ein", damit scheidet das Leben, seltsam vom Sterbenden aus gesehen; gewußt offenbar aus der Ohnmacht. Diesem inneren Befund folgt der äußere, das Hinstürzen. Gewöhnlich schlägt der zu Tode Getroffene lang hin, 'wie ein Baum' heißt es oft, oder 'wie ein Turm' (beim Erdbeben wohl, oder beim

2. Ähnlich *ἐπὶ γήραος ὀδῶ* = auf der Schwelle, die das Alter bedeutet. Das Greisenalter ist Schwelle zu einem unbekanntem Haus, dem Todeshaus.

Untergraben), obwohl der ja meist in sich zusammenstürzt; aber die Trümmer eines Turmes verbreiten sich weiter, und der Gegensatz zwischen Ragen und Daliegen ist stärker als bei einem niedrigen Haus etwa. Oft erleben wir in einem Gleichnis den weiten Sturz eines Baumes mit. Aber es gibt beim Fallen im Kampf auch das Zusammensacken. Wir sehen im Hinstürzen den Gegensatz zu dem aufrechten, ragenden, angespannten, beherrschten, gliederregenden, lebendigen Körper. Eine Stelle aus einem modernen Kriegsbuch, von dem wohl besten Beobachter des ersten Weltkriegs, Ernst Jünger, kann als Erläuterung stehen (Das Wäldchen 125, S. 115). Er hat auf einen englischen Grabenposten geschossen. "Ich sah ihn stürzen, und da ich schon viele stürzen sah, wußte ich, daß er nicht wieder aufstehen würde. Er fiel zuerst gegen die Grabenwand und brach dann, nicht mehr den Gesetzen des Lebens, sondern allein denen der Schwere unterworfen, in sich zusammen". Auf den Sturz, zu dem noch das Klirren der Rüstung beim Fall³, das Einkrallen der Hände in die Erde, das Einbeißen der Zähne in den Boden gegeben sein kann, wird dann meist das gestreckte Daliegen gezeigt, wie es dem Toten im Gegensatz zum Schlafenden ja eigentümlich ist, ein starker Kontrast zu der vorigen angespannten Bewegtheit. Wie es zum Beispiel 16, 775 f von Hektors Wagenlenker Kebriones, um den rings der Kampf weitertobt, heißt: "der aber lag in dem Wirbel von Staub lang langhin, vergessen die Rossekünste"⁴.

Wir machten uns schon klar, daß die Kampfschilderung der Ilias auf der vitalen Selbstbehauptung der Person an sich steht. Dem entspricht es, daß die eigentliche Kunst des Kämpfens, die Beherrschung des Waffenhandwerks ganz zurücktritt, eingenartig genug bei dem wachen Sinn des Dichters fürs handwerkliche Können wie für einen ritterlichen Zuhörer, wenn wir denn einen solchen anzunehmen haben, jedenfalls aber auch für den kampferfahrenen Bürger und den Söldner. Hektor rühmt sich gegenüber der Herausforderung des Aias seiner Waffenkunst (7,235 ff): "versuche mich nicht wie ein schwaches Kind oder ein Weib, das nicht kennt die Kriegswerke. Aber ich kenne wohl Kämpfe und Männermorden, weiß zur Rechten, weiß zur Linken den Schild zu schwingen, und das heißt mir als Schildträger kämpfen. Weiß in das Getümmel der schnellen Pferde zu stürmen, weiß im Fußkampf auch dem mörderischen Ares zu tanzen" — tanzen, halb ironisch von der wichtigen Schrittsetzung, vor, zurück und seitwärts, wie die Beinarbeit beim Boxer. Aber in den Kampfschilderungen selbst geht es nur immer rasch aufs Ende zu oder grade noch vorbei; da heißt es sogleich siegen oder unterliegen. Langen Waffengängen, wo sich die Kunst zeigen kann, ist kein Raum gegeben.

Auffällig ist in diesem Zusammenhang auch, daß Gefangene fehlen, wie daß Verwundungen in Zahl und Gewicht so stark zurücktreten. Von Gefangenen hören

3. Zu der Aussagekraft der Geräusche siehe die Arbeit von Hermann Josef Krapp: Die akustischen Phänomene der Ilias. Diss. Mainz 1966; zu dem Stürzen Gebhard Kurz: Darstellungsformen menschlicher Bewegung in der Ilias. Diss. Mainz 1961. Winter: Heidelberg 1966.
4. Das literarisch fein beobachtende Buch von Wolf-Hartmut Friedrich: Verwundung und Tod in der Ilias. Homerische Darstellungsweisen. Göttingen 1956, versucht verschiedene Darstellungstypen von Verwundung und Tod herauszupräparieren, um zeitliche, also auch nach Autoren getrennte Stilarten sichtbar zu machen. Ich kann das mit vielen andern Iliasforschern nach sorgfältiger Prüfung der Stellen und Argumente nicht für geglückt halten, sondern für eine, hier und dort auch fördernde, der vielen Selbsttäuschungen in analytischer Sehweise. Das Buch scheint in der Fachwelt auch keine Wirkung gehabt zu haben.

wir hier und da, aber in Berichten von früheren Kämpfen des Krieges. Wiederholt bitten Krieger in hoffnungsloser Lage um Gefangennahme, aber es wird ihnen erklärt, daß es jetzt keine Schonung mehr gibt. Menelaos hat (6,37 ff) schon einen Gegner gefangengenommen statt getötet und will ihn nach hinten schicken, da greift Agamemnon ein und stimmt den Bruder um; der Gefangene wird niedergemacht. Früher, erklärt Achill in der Lykaonszene, auf die wir noch kommen, machte ich wohl Gefangene. Jetzt töte ich jeden. Mit der zunehmenden Erbitterung des Kampfes wird also ausdrücklich das Fehlen von Gefangennahmen erklärt. Aber daß der Dichter eben ein so erbittertes Stadium der Kämpfe annimmt, gehört zu der Art, wie er überhaupt den Kampf sieht und gesehen haben will: als das Tödliche. Verwundungen gibt es wohl in der Ilias; aber wenn wir uns einen realen Kampf vorstellen, wo doch immer Verwundete gleichviel oder mehr als Tote da sind, fällt uns das Zurücktreten der Verwundung in den Kampfschilderungen der Ilias auf. Daß es eben wirklich bei einer solchen Art von Bewaffnung und Kampf wenig Verwundete geben sollte, kann kaum zutreffen, gerade bei dem so häufigen Gebrauch von Wurfspeer, Stein und Bogen. Hören wir doch auch bei der Bedrohung der Schiffe, daß alle die besten verwundet sind und die Ärzte sich um sie bemühen (16,23 ff): hier wird einfach die Lage 'Viele Verwundete' gebraucht, um den Einsatz der Myrmidonen und des Patroklos herbeizuführen. Die Verwundung taucht als nicht so erzählenswert mehr am Rande auf. Bezeichnend ist, daß sie überwiegend das Vorspiel zum endgültigen Todesstoß ist. In solcher Abfolge begegnet sie verhältnismäßig häufig: erst wird einer von weitem getroffen, dann aus der Nähe niedergemacht. Ganz fehlt das Motiv, daß einer Wunde auf Wunde empfängt und doch weiterkämpft, bis er sich zurückziehen muß oder endlich fällt. Wie es bei Tyrtaios heißt: "dicht an dicht seine Brust, der Schild, der buckelbewehrte, und der Panzer von vorn alle mit Wunden gespickt" (9,25 f). Standhaftigkeit kennt die Ilias wohl, Aias insbesondere ist ihr Vertreter. Aber das Eigentliche an der Kampfschilderung als solcher ist nicht die Haltung, sondern die Schicksalsfrage: Sieg oder Vernichtung, Davonkommen oder vom Geschick ereilt werden, und dafür ist die Verwundung nicht das treffendste Motiv. Dagegen wird die Verwundung als Mittel zeitweiliger Ausschaltung gebraucht, bei den großen Helden, besonders folgenreich bei Nestor, den dann Patroklos aufsucht — wobei Nestor sich aber merkwürdig rasch erholt.

Deutlich weist der Dichter auf den Sinn, der in diesem Zurückschieben der Verwundung waltet, auch von einer anderen Seite: Auch die Götter greifen in der Ilias hier und dort in den Kampf ein, ratend, antreibend, rettend und kämpfend, sogar gegeneinander, und bei ihnen läuft der Kampf auf eine bloße Verwundung hinaus. Der Dichter läßt sie ausdrücklich nicht unverwundbar sein, dem Tod aber sind sie nicht ausgesetzt, sie sind unsterblich. Und ihre Wunden heilen wundersam rasch, so wie sie auch den Menschen, den sie lieben, rasch von einer Wunde genesen lassen können. Wie der menschliche Kampf um den Einsatz des Lebens geht und dadurch erst seinen fürchterlichen Ernst bekommt, so bleibt es bei den Göttern ein Spiel, zwar bitter, aber ohne Folgen. Ein Spiel kann wiederholt werden; mit dem Tod im Kampf aber ist alles aus.

Wir haben gesehen, daß in der Auswahl und Art, in der das Kampfgeschehen dargestellt wird, die Ausrichtung auf den Ernst dieses Handelns steckt, wo es um Tod

und Leben geht. Die Waffentat und ihr Ruhm bildet zwar (von der Tradition überkommen) den Kern der homerischen Kampfschilderung. Dabei werden die Vorgänge mit dem nüchternen Sinn des Kriegers berichtet. Die Todeswunde, so gräßlich sie sein mag, wird jeweils genau ins Auge gefaßt, so wie ein Jäger oder Feldscher oder auch ein erfahrener Krieger dergleichen beobachtet. Jedoch nicht das Lob der einzelnen Kampftaten und der Kämpfer bestimmt die Darstellung, sondern das genaue Zusehen eines Unbeteiligten, der beiden Seiten gerecht wird, die Ereignisse als solche verfolgt und an ihnen das gleichbleibende Gesicht des Kampfes erkennt. Im Kampf aber enthüllt sich ein Kernstück menschlicher Existenz überhaupt. Nirgends wird es deutlicher als hier, wie der Mensch seinem Wesen nach dem Tod ausgeliefert ist.

Daß diese Betrachtung menschlicher Existenz überhaupt in den typischen Kampf-
szenen, wenn auch meist nicht ausgeführt, so doch keimhaft mit darin steckt, zeigen nun deutlich die groß ausgestalteten Szenen und die Rede, in der sich das Geschehen als Inneres darstellt. Wir wählen als Beispiel eine der eindrucksvollsten Szenen der Ilias aus, das Zusammentreffen von Achill und Lykaon im 21. Buch (34-135)⁵. Das Geschehen ist kurz folgendes: Als Achill zwischen den fliehenden Troern im Fluß Xanthos ein furchtbares Blutbad anrichtet, kommt ihm auch der Jüngling Lykaon waffenlos in die Hände, den er schon früher einmal gefangen genommen und verkauft hatte. Der fleht um sein Leben, aber Achill bleibt hart, tötet ihn, und wirft seinen Leichnam in den Fluß, den Fischen zum Fraß. Wir bemerken, daß hier wieder ein Untergehen, kein Kampf zum Thema gemacht ist; der waffenlose, von der Flucht erschöpfte Jüngling steht hilflos dem rasenden Achill gegenüber. Das ganze Leid menschlichen Geschicks zeigt sich in dem Lykaons, wie es vorweg kurz vom Dichter erzählt wird und in die Reden hineinspielt: Nach Gefangennahme, Verkauf in die Fremde, Auslösung in einen anderen Ort und Flucht zu den Seinen ist Lykaon erst wenige Tage zu Hause, als er zum zweiten Mal in Achills Hände fällt und nun dem Tod gegenübersteht. Das unerbittliche Verfallensein an den Tod, wenn die Stunde da ist: unter diesem Blickpunkt läßt der Dichter den Tod Lykaons uns und Achill und – das ist das Bewegendste – Lykaon selbst sehen.

So ist es aber nicht nur bei dem Tod dieses Schwachen, sondern auch bei dem der gewaltigen Helden, die in der Ilias sterben; ihr letzter Kampf erscheint als ein Erliegen, ein Erliegen nicht nur dem Gegner, sondern durch ihn dem Todesschicksal. Überall wird uns schon vorher der Ausgang des Kampfes gesagt, wir wissen, daß jetzt die Stunde des Helden gekommen ist. Und im Ablauf dieses letzten Kampfes zeigt sich nicht ein bis zum letzten trotzig und verbissen kämpfender Krieger, sondern die Hilflosigkeit des Todgeweihten, mag er noch so gut sich wehren wollen, die Unterlegenheit gegen den Stärkeren und vor allem gegen die stärkere Macht, die ihn zugrunde gehen läßt. So muß Sarpedon Patroklos erliegen, so fällt Patroklos selbst, und bei ihm ist es am deutlichsten gemacht, wie alles herrliche

5. Siehe dazu auch: Held und Mensch bei Homer. In: Das Menschenbild in der Dichtung. Sieben Essays herausgegeben von A. Schäfer. Becksche Schwarze Reihe 34. Beck: München 1965; besonders S. 39 ff.

Heldentum nichts hilft, wenn das Geschick – oder hier genauer die furchtbare Hand Apollos, der den Übergriff, in den Patroklos gegliitten ist, straft – wenn die zuschlägt, daß die Wehr abfällt und zerbricht. Die Waffen und die Glieder versagen ihm ihren Dienst. So ist auch Hektor seinem Verhängnis ausgeliefert, er erkennt es am Ende selbst, und wenn er sich auch dann noch zu einer großen Waffentat aufrafft, sie gelingt ihm nicht mehr. Und bei Achill selbst hören wir von dem Unausweichlichen seines Todes so oft, erfahren auch, daß Paris ihn töten wird, der doch nicht zu den größten zählt, daß wir auch bei ihm uns nicht ein gewaltiges letztes Ringen vorstellen, sondern ein Erliegen.

In der Lykaonszene nun spiegelt sich das dicht bevorstehende Ende mit all seiner Bitterkeit als seelische Erfahrung in der Rede des Jünglings, die hin und herschwankt zwischen Bitte und Schonung und Hoffnung einerseits und Verzweiflung andererseits. Dem ist die Härte von Achills Worten gegenübergestellt, die unbittlich wie das Geschick selbst sind. Doch überraschend schlägt der Ton Achills um, und einen Augenblick tritt er dem Gegner als Kamerad entgegen, dem er Trost gibt, indem er ihn über sich hinausweist und an das allgemeine Schicksal erinnert. Er erwidert auf das Flehen Lykaons 100 ff: früher habe er manchen geschont. "Jetzt lebt der nicht, der dem Tod entflieht, welchen Gott vor Ilios in meine Hände gibt, von allen Troern, vor allem aber von den Priamossöhnen. Aber, Lieber, stirb auch du! Warum jammerst du denn so? Starb doch auch Patroklos, der doch viel größer war als du. Siehst du nicht, wer ich bin, ich auch, wie herrlich und wie groß? Von edlem Vater stamme ich, Göttin war die Mutter, die mich gebar. Aber auch über mir steht der Tod und das starke Geschick. Es wird sein der Morgen oder Abend oder Mittag, wo einer auch mir das Leben nimmt im Kampf, ob er mit dem Speer schießt oder mit dem Pfeil von der Sehne. So sprach er; ihm aber löste er die Knie und sein liebes Herz. Den Speer ließ der los, hockte sich nieder und breitete die Arme aus, beide." Achilleus – so geht es weiter – tötet ihn, und frohlockend – jetzt ganz harter Triumph – wirft er den Leichnam in den Fluß. Nur einen Augenblick also unterbricht diese Regung des Mitfühlens mit dem jungen Gegner die Kampfwut des Achill. Solche sozusagen blitzartige Erhellungen und Umschläge gehören zum Stil des genialen Iliasdichters (vgl. 22,317 f). Psychologisch ist diese Regung möglich und wahr. Doch weist diese Wendung des Todesgedankens hier auf viel mehr, es spricht sich beispielhaft eine Seite des homerischen Menschentums aus, die in der Haltung dem Tod gegenüber gegründet ist.

Der Gedanke, dem Achill hier eine besondere Wendung gibt, würde allgemein heißen: wir Menschen müssen alle sterben, das ist unser Geschick. Und er begegnet, von Fall zu Fall verschieden gewendet, immer wieder in der Ilias als die Einsicht in menschliche Art und so als hilfreich gegen Todesfurcht. So stärkt Hektor Andromache, die um sein drohendes Ende weint (6,486 ff): "Du Seltsame, sei nicht allzu bekümmert im Herzen. Kein Mann wird mich über das Geschick hinaus dem Tod hinwerfen. Seinem Geschick aber, so meine ich, ist noch keiner unter den Männern entkommen, kein geringer und kein edler, ist er erst einmal geboren." Und Achill selbst faßt sich so, als er sich für den Kampf gegen Hektor und damit für den Tod entscheidet (18,115 ff): "Das Todeslos werde ich dann empfangen, wenn Zeus es will und die andern unsterblichen Götter. Denn auch

Herakles' Stärke entkam nicht dem Tode, und er war doch der liebste Zeus, dem Kroniden, dem Herrn, sondern das Geschick bezwang ihn und der bittere Zorn der Hera." Hier wird, wie in der Lykaonszene, der Gedanke vom gleichen Todeslos verstärkt durch den Hinweis auf die Unterschiede der Menschen, die Rangklassen, welche der Mensch der Ilias – mit dem Dichter – überall neidlos und freudig anerkennt. So wie Lykaon der größere Patroklos und Achill vorgehalten werden, so richtet Achill sein Auge auf den noch gewaltigeren Herakles. Es ist bezeichnend, daß in der Ilias Herakles nicht als der zum Gott erhöhte, sondern als der Todverfallene gesehen wird. Selbst der Größte muß fallen.

Gegenüber dem Tod, der stärksten Macht, der sich der Mensch ausgesetzt sieht, wird hier eine Einsicht eingesetzt, keine Hoffnung und keine Glaubensgewißheit, daß diese Macht zu umgehen oder zu besiegen sei, sondern eben die Anerkennung dieser Macht. Damit sind wir im Zentrum des Todesgedankens in der Ilias. Das Ernstnehmen des Todes, sein In-Rechnung-Setzen, das steht ausgesprochen oder unausgesprochen hinter dem menschlichen Geschehen, vor allem dem Kampfgeschehen. Was das alles bedeutet und bewirkt, ist hier nicht zu erörtern. Es ist gerichtet gegen Magie, gegen ein Weiterleben des Toten (die Schatten 'leben' nicht), gegen den lebenden Leichnam, gegen Jenseitshoffnungen und -ängste. Das alles oder teilweise hat es in dieser Zeit irgendwie auch bei den Griechen, die Vorstellungen beherrschend aber gewiß bei den meisten der umwohnenden Völker gegeben. Fürs Griechische siehe etwa bei Hesiod die als Wächterengel der Menschen umgehenden Toten des goldenen Geschlechts; oder das Elysium in der Odyssee, das Menelaos als Gatten der Zeustochter Helena nach dem Tode als Wohnstätte verheißen wird – eine weittragende, auch symbolhaltige Aussage.

Doch kehren wir noch einmal zur Lykaonszene zurück. Ihr Einzigartiges liegt darin, daß hier – außer der leise mitschwingenden Mahnung an sich selber – dem Feind diese Einsicht einen Augenblick als eine Art Trost vorgehalten wird. Und daß Achill sich selbst als Beispiel setzt. Mitten im Rasen um den gefallenen Freund und in seinen höchsten Triumphen verhält er einen Augenblick, beugt sich über den verlorenen Feind und stellt sich neben ihn, als ein Todgeweihter. In diesem Wissen um das menschliche Leben, seine Begrenzung, ist ihm die Gemeinsamkeit selbst zum Feind gegeben; und dieser wird über sich selbst hinausgewiesen und empfängt so den letzten Stoß ergeben. In dieser Szene spricht sich nicht die besondere Eigenart eines Menschen aus, sondern allgemein Menschliches. Doch ist es nicht zufällig gerade Achill, der sich selber als Beispiel für die Unumgänglichkeit des Todes hinstellen kann. Es gehört zur Achillgestalt der Ilias, daß diesem Größten, der mit seiner elementaren Leidenschaft und Gewalt, seinem überempfindlichen Ehrgefühl und seiner Einsamkeit fast die Grenze des Menschensprengt, der Tod immer gewisser beigeordnet ist. Und daß er selbst davon weiß. Und daß ihn dies faßbar, dem Mitleid des Hörers zugänglich, 'menschlich' macht. Nicht – und darin geht er mit allen Gestalten der Ilias zusammen –, daß sich bei ihm nun alles auf diese Todesgewißheit ausrichtete. Er lebt unmittelbarer und vitaler als sonst einer, der Gedanke an den Tod belastet ihn nicht, aber der Tod steht immer deutlicher neben ihm, für uns und für ihn. Daß eine so angelegte Gestalt in die Mitte gestellt ist, zeigt, wie sehr in der Ilias der Tod als Bedingung der menschlichen Existenz in den Blick gerückt ist.

Nirgends scheint in der Ilias der Tod als erwünschter Frieden auf. Oder doch, einmal, wie ein Blitz eine ganze verborgene Landschaft aufzeigend, 22,317 f, in dem genialen Gleichnis vor Hektors Tod. Die Spitze von Achills Lanze, die gleich tödlich zustoßen wird, leuchtet wie der Abendstern, der doch Ruhe und Frieden anzeigt und bringt, das Ende der Tagesarbeit, Tischgemeinschaft, Kühle, erquickenden Schlaf.

So wie der einzelne Mensch durch den Tod in Frage gestellt ist, aber auch erst Antwort werden kann, so verhält es sich auch mit Sippe und Geschlecht, deren Ruhm, neben dem eigenen, höchster Wert und Verpflichtung für den Mann der Ilias ist. In der berühmten Szene vom Treffen des Glaukos und Diomedes leitet Glaukos die andere Frage nach seiner Person mit den schwermütigen Versen ein: "Wie der Blätter Geschlecht, ganz so das der Menschen. Blätter, die weht der Wind zu Boden, neue aber läßt der Wald wachsen, wenn es sproßt, und dann ist die Zeit des Frühlings da. So der Menschen Geschlecht, eines wächst, eines vergeht." Und doch gibt er dann Geschlecht und Ruhm der Vorfahren an, wie auch den Leitsatz, den ihm sein Vater nach Troja mitgab: immer der Beste sein und die anderen überragen und dem hervorragenden Geschlecht der Väter keine Schande machen. Im Kontrast zu der Vergänglichkeit hat das nun ein anderes Gesicht bekommen, ein bescheideneres und stolzeres zugleich.

Wir betonten schon, daß wir das Bild der Menschen der Ilias verfälschen würden, wenn wir sie mit einem ständigen Bewußtsein der Sterblichkeit oder gar von einer Art 'Krankheit zum Tode' belasteten. Mit jugendlicher Vitalität sind sie ganz da, in der Gegenwart; Vergangenheit und Zukunft treten zurück. Der jugendlich kraftvolle Held ist die höchste Gestalt, auch der Mann ist kraftvoll, nur im Rat erfahrener als der junge, und im Kampf bewährt sich höchstes Mannestum. Tapferkeit ist hoher Wert. Auch der Greis Nestor ist noch jugendlich, einer Gestalt wie dem greisen 'Marschall Vorwärts' Blücher vergleichbar. Aber mit Wachheit und scharfem Blick sind ständig die Grenzen des Menschen beobachtet, und nichts ist mehr Grenze für den Menschen der Ilias, als der verhaßte, unumgängliche Tod. Als eine fremde, unbesiegbare Macht sieht er den Tod an sich selbst herantreten; dann klagt er über diese bittere Notwendigkeit, in der er den feindlichen Willen der Götter oder eines Gottes oder der Gottheit schlechthin oder des Schicksals oder aber den Todesdämon sieht. Den Tod muß der Mensch ganz für sich erleiden. Gerade in dieser schwersten Stunde verläßt ihn der Gott, der ihm sonst wohl Hilfe brachte. Der Mensch kann dann schon vorher erkennen, daß es mit ihm vorbei ist; wie es Hektor mit einem Male klar wird (22,297): "Ach, jetzt ist es gewiß, mich riefen die Götter zum Tode". Jedoch gerade aus der Einsicht in die Notwendigkeit des Todes, wenn er den Blick über sich selbst hinausrichtet, nimmt der Mensch auch die Kraft, sich mit ihm abzufinden. Geschick sieht die Ilias als Anteil, *μοῖρα*. Jeder hat seinen Anteil, bekommt ihn von höherer Macht, denn selbst nehmen kann man sich nichts. In diese Ordnung muß man sich schicken. Frömmigkeit ist darin. Der Tod ist für den Menschen wesentlichster Teil des Geschickes, des 'Anteils'. Er ist dem Menschen als unüberschreitbare Grenze gesetzt.

Die Ilias ist ein Gedicht vom Sterben und dem Tod. Wie entscheidend das Erlebnis der menschlichen Unzulänglichkeit, die sich am stärksten im Tod zeigt, für die gesamte Weltsicht der Ilias ist, zeigt nichts mehr, als daß im Tod die wesentlichste

Grenze zwischen Göttern und Menschen gesehen wird. Jene heißen stets *ἀθάνατοι*, die unsterblichen Todfreien. Diese sind die *θνητοὶ ἄνθρωποι*, die Sterbemenschen. Andererseits ist die Gestaltung der Unterwelt ganz vom Ernstnehmen des Todes bedingt. Die Geister, *ψυχαί*, sind völlig kraft- und machtlos und können nirgends mehr auf die Welt der Lebenden einwirken. Sie sind wesenlose, bewußtlose Schatten, deren Sein reines Gewesensein ist. Diese Formung der Seelenvorstellung setzt sich eindeutig ab vom alten, und zu allen Zeiten untergründig fortwirkenden Glauben an den 'lebenden Leichnam', vom Animismus überhaupt. Schneidend spricht sich dieses Bewußtsein von dem Ende, das der Tod setzt, in der Odyssee aus, als es aus der Schattenseele Achills auf Odysseus' Lob, daß er nun auch über die Toten herrsche, herausbricht: 'Wolle mir den Tod nicht wegschwatzen, Odysseus. Lieber möchte ich auf der Erde bei einem Fremden Knecht sein, einem armen Mann, der nicht viel zu leben hat, als über alle abgeschiedenen Toten herrschen' (11,488 ff).

Zwischen die dauernde Gegenwart göttlichen Seins und das ewige Gewesen der Toten läßt der Iliasdichter menschliches Sein gestellt sein. Es gehört zum Geheimnissvollsten dieser Dichtung, daß hier das schlichte Sein mit solcher Innigkeit ergriffen und dargestellt ist. Es ist das keine vitale und naive Kraftfülle allein oder vorherrschend, sondern es ist hintergründiger, gedämpfter, man kann sagen humaner, und in dieser Innigkeit dann auch stärker. Ich meine, daß der Blick auf den Tod den Hintergrund zu dieser Leuchtkraft des Daseins abgibt. Muß man doch den Wert des Lebens leidenschaftlich suchen, um so auf dessen Grenze zu sehen. Für den Menschen der Ilias und auch den Hörer bedeutet das Ernstnehmen des Todes nicht Resignation, sondern reinere Liebe zum begrenzten Dasein, zur Tat und auch zum Ruhm, der allein über die Grenze des Todes hinausreicht. Für den Blick in die Welt aber bedeutet es so etwas wie Reinigung und Klärung. Der Ursprung der 'Menschlichkeit', die so konstitutiv für Europa als geistige Einheit ist, liegt hier, der entscheidende Schritt zu allem griechischen Dichten und Denken.

Den weitesten Blick in die große Welt läßt uns der Iliasdichter in der Beschreibung des Schildes tun, der von einem göttlichen Schmied für Achill gefertigt wird⁶. Achill ist in tiefem Jammer um den gefallenen Freund. Er hat sich eben zum Kampf gegen Hektor entschlossen und damit zu seinem eigenen Tod. Die göttliche Mutter kann ihm da nicht helfen. Aber sie bringt ihm einen Schild, auf dem die ganze vielfältige Menschenwelt sich in Bildern verdichtet spiegelt. Und gerade auf dem dunklen Hintergrund des Todes leuchtet diese Welt rein auf. Mit einer solchen gottgeschenkten, vom Künstler-Gott und vom musenbegrnadeten Dichter gefertigten Wehr geht der Hellene Achill in seinen größten Kampf und – wir wissen es – in seinen Tod.

6. Vergleiche jetzt: Homer über die Dichtung. Der Schild des Achilleus. ²Münster 1971.