

Kriegsbilder, Aristie und Überlegenheitsideologie im spätgeometrischen Athen¹

von ERICH KISTLER, Zürich

Im mittleren 8. Jahrhundert v. Chr. ließen führende Athener Familien in der Werkstatt des Dipylon-Malers monumentale Grabvasen herstellen, auf deren ‚Rückseiten‘ Kampfszenen zur ‚See‘ und zu Land abgebildet waren. Trotz der äußerst bruchstückhaften Überlieferung solcher spätgeometrischer Kampfdarstellungen kann auf ihnen dennoch eine auffällige, ikonographische Eigenheit beobachtet werden: waffenlose Kriegersilhouetten in Horizontallage, die im rechten Winkel zur Bodenlinie übereinander angeordnet sind. Diese an einen ‚Leichenstapel‘ erinnernde Bildformel ist im noch wenig ausgebildeten, semantischen Bezugssystem der spätgeometrischen Vasenmalerei als ein Bildzeichen zu lesen, das der Kampfszene als ein Bildsinn stiftendes Epitheton beige-schrieben ist. Der Hintersinn, der mit solchen ‚Leichenstapeln‘ beim Betrachten der Kriegsbilder evoziert werden soll, ist die Vorstellung von einer heroen- oder gar göttergleichen Kampfkraft. Das Anbringen von solchen Kriegsbildern mit ‚Leichenstapel‘ auf elitären Grabdenkmälern dokumentiert so die Inanspruchnahme heroengleicher Kampfkraft als das Überlegenheitsmerkmal einiger Männer aus der athenischen Führungsschicht. Offenkundig hatten diese als ehemalige Elitekrieger mit dem Aufkommen der Hoplitenheere ihren überragenden Stellenwert auf dem Schlachtfeld als geübte Einzelkämpfer eingebüßt und versuchten so ihren bereits errungenen Vorrang im Sozialgefüge auch weiterhin zu behaupten.

Im mittleren 8. Jahrhundert v. Chr. wurde auf den Rückseiten riesiger Tongefäße in Grabbezirken führender Familien Athens das Thema „Krieg“ bildhaft verarbeitet.² Figurenreiche Kampfszenen zu Land und zur See³ führten jedem

¹ Der Aufsatz stellt eine erweiterte und überarbeitete Fassung des Manuskripts eines Vortrages dar, den ich in Zürich bei der HELLAS, Sektion Ostschweiz, halten durfte. Mein herzlicher Dank gilt H.P. Isler sowie M. Bürge und M. Palaczyk für Lektüre, Korrekturlesen und Diskussion des Manuskriptes. Für hilfreiche Ratschläge und weiterführende Hinweise danke ich D. Käch, E. Mango und A. Stähli.

² Bekannt als Fundorte solcher Grabkratere mit Kriegsbildern sind bisher nur die sogenannte Dipylon-Nekropole vor dem späteren Dipylon-Tor des klassischen Athens und jene in der Ecke Odos Peiraios/Odos Basileios Herakleiou (jetzt Kalogerou Samuel). Während über die erste Nekropolengrabung durch J. Palaiologos von 1871 keine Ausgrabungsberichte existieren, wurden die Ergebnisse der Ausgrabungen von 1891 unter der Leitung von B. Stais ausführlich publiziert von Brückner/Pernice 1893. Zur frühen Grabungsgeschichte zwischen der modernen Piräusstraße und dem Dipylontor noch immer am ausführlichsten: Poulson 1905, 10–12. Ein genauerer Lokalisierungsversuch der Provenienz der Dipylonvasen wurde unternommen von Grunwald 1982, 198: „Der Kern der Dipylon-Nekropole war, wenn ich recht sehe, die Heilige Straße nach Eleusis.“ Dagegen Snodgrass 1987, 150: „The bulk of the battle scenes [...] can be shown, or strongly suspected, to have been found in the excavations of series of rich graves on the modern Piräus Street in Athens ...“

³ Umfassende, ikonographische und ikonologische Untersuchungen zu den geometrischen Kriegsbildern aus der attischen Vasenmalerei: Ahlberg 1971 und Grunwald 1982; nur zu den Schiffsbildern siehe auch Pernice 1892.

Passanten am Gräberfeld vor Augen, welches Selbstbild die Grabinhaber von sich als Krieger propagieren und im Gedächtnis⁴ der nachkommenden Generationen verewigt wissen wollten.⁵ Ausgehend von Kraterfragmenten aus der Werkstatt des Dipylon-Malers⁶ soll im folgenden Beitrag das Systemgefüge von Kriegsbild, funererer Selbstdarstellung und Überlegenheitsdenken ergründet werden, um dadurch in Erfahrung zu bringen, was dem Thema „Krieg“ in der athenischen ‚Öffentlichkeit‘⁷ um die Mitte des 8. Jhs. v. Chr. so große Aktualität verliehen hat, und weshalb sich Angehörige der Führungsschicht⁸ dazu veranlaßt sahen, dies aus ihrer Warte auf dem Grabmal bildhaft zu kommentieren⁹.

Einst standen die monumentalen Mischgefäße mit ihren figurenreichen Schlachtszenen weithin sichtbar über athenischen Elitegräbern (Abb. 1). Nur allzu schnell führten aber die lockere Erdfüllung der Grabgrube, extreme Witterungseinflüsse sowie der Bestattungsbetrieb nachfolgender Generationen zum Einsturz und zum Zerbersten dieser riesigen Tongefäße.¹⁰ Die unsystematische Freilegung der Dipylon-Nekropole beim Bau der modernen Piräusstrasse und während der anschließenden Ausgrabung von 1871 tat noch das Ihrige dazu, dass von den zerbrochenen Grabkrateren aus der Werkstatt des Dipylon-Malers kein einziger vollständig erhalten geblieben ist. Dementsprechend bruchstückhaft – und somit nur lückenhaft – sind auch die auf diesen Grabkrateren abgebildeten Kriegsszenen.¹¹ Trotz dieser äußerst ungünstigen Überlieferungssituation gelingt es noch, auf den erhaltenen Fragmenten eine sich mehrfach wiederholende, ikonographische Eigenheit auszumachen: waf-

⁴ Zum kausalen Zusammenhang von Monumentalisierung des Grabmals und Anbringung von Erinnerungsbildern vgl. Carter 1972 und Grunwald 1982, 157f.; hierzu auch kulturübergreifend: Zimmermann 1998. Zur Konsumption spätgeometrischer Handlungsbilder jetzt Crielaard 1999, 62–68 und Morgan 1999, 239–244.

⁵ Zur Archäologie der Gräber und zur Selbstrepräsentation im Grabritus siehe D’Agostino 2000.

⁶ Zum Dipylon-Maler und seiner Werkstatt cf. Hurwit 1985, 93–106 und Coldstream 1996/7, 2–5. Von den insgesamt 35 Grabkrateren aus der Periode Spätgeometrisch Ia (760–750 v. Chr.) sind 21 Exemplare vom Dipylon-Maler und seinen Werkstattgenossen bemalt worden.

⁷ Zur Nekropole als öffentlichem Raum in frühen griechischen Städten siehe Hölscher 1998, 63–66.

⁸ Zur Problematik der Verwendung des Begriffs „Schicht“ im Rahmen der griechischen Frühzeit siehe Ulf 2001.

⁹ Zum Bildwerk als Untersuchungsobjekt im Rahmen der politischen und sozialen Geschichte cf. Hölscher 2000.

¹⁰ Zu bei einzelnen Grabkrateren vorgenommenen, technischen Maßnahmen gegen das Einsinken im lockeren Erdreich siehe Kistler 1998, 58.

¹¹ Es war hauptsächlich das Verdienst Emil Kunzes, mehrere solcher ursprünglich wohl beieinander liegender Fragmente wieder zu größeren Stücken zusammengeführt zu haben: Kunze 1953/4 und Kunze 1954.

fenlose Figuren in Horizontallage, die im rechten Winkel zur Bodenlinie übereinander angeordnet sind. Diese auffällige, an einen ‚Leichenstapel‘ erinnernde Bildformel¹² ist im noch wenig ausgebildeten, semantischen Bezugssystem der spätgeometrischen Vasenmalerei als ein Bildzeichen zu lesen, das der gezeigten Kampfhandlung gewissermaßen als ein Bildsinn stiftendes Epitheton beige-schrieben ist.¹³ Das soll die folgende Bild- und Formanalyse der beiden Kriegsszenen Louvre A 519¹⁴ (Abb. 2) und A 527¹⁵ (Abb. 3) aus der Werkstatt des Dipylon-Malers deutlich machen.

Beginnen wir mit der Gefechtsszene im mittleren Register des Gefäßbruchstücks Louvre A 519 (Abb. 2). Die auf diesem Bildstreifen angestrebte Wiedergabe einer Kriegshandlung ist trotz des fragmentarischen Erhaltungsstandes noch unmittelbar anschaulich. Das Kampfgeschehen ist in Zweier- und Dreierkampfgruppen aufgelöst, in denen jeweils ein oder zwei Helmträger mit Busch¹⁶ je einem Quadratschildträger gegenüberstehen.¹⁷ Die dabei gezeigten

¹² Diese ikonographische Eigenheit ist zu sehen auf dem Kraterfragment Louvre A 519 (Abb. 2), Louvre A 527 (Abb. 3) und Louvre A 537. Ein ähnliches Bildmotiv ist auf dem Kraterfragment Louvre CA 3371 (CVA Louvre 11 [1954] Taf. 8,9) abgebildet. Obwohl auf dieser Scherbe die bemalte Binnenfläche der Figuren größtenteils abgerieben ist, kann man gerade noch einen Rechteckschildträger mit einer Lanze in der erhobenen angewinkelten Rechten und mehrere übereinander ‚schwebende‘ entwaffnete Leichname erkennen, die aber nicht so streng in einer vertikalen Achse übereinander angeordnet sind wie auf dem Kraterfragment Louvre A 519. Einen weiteren Beleg für die Wiedergabe eines ‚Leichenstapels‘ scheint das Kraterfragment Louvre CA 3370 (CVA Louvre 11 [1954] Taf. 8,8) zu liefern. Leider ist der erhaltene Ausschnitt so klein, dass sich hierfür keine Sicherheit mehr gewinnen läßt. Doch auch auf diesem Gefäßbruchstück entspricht die Anordnung der drei waffenlosen und in Horizontallage abgebildeten Kriegerfiguren den untersten drei Gefallenen des ‚Leichenstapels‘ des Kriegsbildes Louvre A 519. Außerdem ist auf beiden Fragmenten links des eigentlichen ‚Leichenstapels‘ in entsprechender Weise ein sterbender Krieger wiedergegeben. Die Anhäufung gefallener Krieger auf dem Schlachtfeld ist demnach auf den Kampfbildern aus der Werkstatt des Dipylon-Malers ein mehrfach wiederkehrendes Thema.

¹³ So ähnlich bereits Carter 1972, 38: „They are generic, non specific, non narrative ... They are not located in time or place, nor is there any temporal sequence within them.“

¹⁴ Zum Gefäßbruchstück Louvre A 519: Ahlberg 1971, 15–17; Grunwald 1982, 160f.; Coldstream 1991, 49–52; Snodgrass 1997, 572; Snodgrass 1998, 5f. Diese Scherbe wurde, wenn nicht gar vom Dipylon-Maler selbst, so zumindest von einem seiner engsten Mitarbeiter bemalt (vgl. Coldstream 1991, 49).

¹⁵ Zum Gefäßbruchstück Louvre A 527 mit älterer Literatur siehe Ahlberg 1971, 31–33.

¹⁶ Damit ist der bogenförmige Pinselstrich auf dem Haupt der ersten, dritten, vierten, sechsten, siebten und achten Figur gemeint, wenn man von links nach rechts zählt.

¹⁷ Vgl. Coldstream 1991, 50 und Ahlberg 1971, 15f. Diese Form der Unterscheidung zweier Kriegsparteien wurde vom Dipylon-Maler wohl aus der mykenischen Kampfdarstellung entlehnt, wie noch durch die Einlege-Arbeiten auf der Klinge des Dolches aus Schachtgrab IV in Mykene dokumentiert wird (vgl. Marinatos 1973, Taf. L unten). Insbesondere die merkwürdige Verschmelzung des Oberkörpers mit Rechteck- und Dipylonschild in der Werkstatt des Dipylon-Malers wird so ersichtlich, da die Krieger auf der mykenischen

Protagonisten sind in verschiedenen Kampfmomenten situiert, die auf unterschiedliche Weise das Siegen und Unterliegen im Einzelkampf veranschaulichen – sei es nun zu Fuß, oder sei es zu Wagen, wie dies am rechten Rand des Kraterfragments zu sehen ist. Die Bewegungen der Kämpfer sind dabei in stereotypen Bildformeln wiedergegeben, durch die dem Betrachter verschiedene Fecht- und Körperhaltungen vorgeführt werden. Da wäre beispielsweise der dreimal in derselben Weise abgebildete „eilend-schwebend-schiessende“¹⁸ Bogenkämpfer¹⁹ zu nennen oder der wiederholt gezeigte Triumphator im Promachos-Motiv, der einen unterlegenen Gegner am Helmbusch ergriffen hat. Ein Blick auf weitere Kraterfragmente aus der Werkstatt des Dipylon-Malers offenbart, dass auch die übrigen Figuren in der Gefechtsszene Louvre A 519 in iterativen Körperposen und Bewegungsweisen dargestellt sind. So begegnet uns das Motiv des zu Wagen fliehenden Dipylonschildträgers am rechten Bruchrand, der geradezu hinterrücks erschlagen wird, wiederholt auf einem Fragment im Athener Nationalmuseum (Abb. 4). Das Zu-Tode-Getroffen-Sein wird mehrfach durch einen von einem Pfeil durchbohrten Schädel, zusammen mit einer leichten Rückenlage und einem einsackenden Kniestand angezeigt, wie dies neben unserem Ausgangsstück auch die Scherbe A 560 im Louvre dokumentiert (Abb. 5). Auf dem Kraterfragment Brüssel A 1376²⁰ gibt die Figur unter dem Schiffsheck einen sterbenden Krieger zu erkennen, der mit dem Kopf vornübergestürzt ist und die im Körper steckende Waffe umklammert hält. Auf dieselbe Weise ist das Thema „Sterben auf dem Schlachtfeld“ auch auf dem bereits erwähnten Gefäßbruchstück in Athen (Abb. 4) und auf einem anderen, Athen NM 802 (Abb. 6), wiedergegeben. Wie die Sterbenden, so werden auch die Gefallenen wiederholt in demselben Bildschema darge-

Dolchklinge den 8-förmigen oder halbzylindrischen Schild jeweils auch im Kampfeinsatz über den Rücken oder die Brust gehängt tragen. Umfährt man nur die Umrißlinien dieser Kriegerfiguren und geometrisiert diese, so ergeben sich Silhouetten, die ähnlich sind zu denen der Dipylon- und Rechteckschildträger aus der Hand des Dipylon-Malers und seiner Werkstattgenossen. Dass solche mykenische Kampfdarstellungen wie auf der Dolchklinge aus Mykene in spätgeometrischer Zeit sichtbar waren, belegt die akribische Beschreibung ihres Aussehens und ihres Gebrauchs beim Kampf in der homerischen Ilias (vgl. Il. 6,118 und 15,645). Generell zum Gebrauch solcher mykenischen Realien zum Erzielen eines altertümlichen Kolorits in der Heldendichtung cf. Patzek 1992, 186–202. Zur umstrittenen Herleitung des Dipylon-Schildes vom 8-förmigen mykenischen Schild zusammenfassend Whitley 1991, 51f.

¹⁸ Giuliani 1996, 24.

¹⁹ Giuliani 1996, 26: „Dieses Piktogramm scheint als Bedeutungseinheit zu fungieren und ist weitgehend kontextunabhängig: ganz ähnlich wie das Wort *Bogenschiütze*, das ja auch eine Konstante ist, die sich in unterschiedlichen Satz-Zusammenhängen nicht verändert.“

²⁰ Siehe z.B. die Umzeichnung in Grunwald 1982, 169 Abb. 22.

stellt. Ihrer Waffen beraubt,²¹ sind sie stets ‚nackt‘ und in Horizontallage auf dem Rücken oder Bauch schwebend abgebildet.

Bereits dieser kurze Überblick läßt das ansehnliche Repertoire an Standardformeln erahnen, das den Malern in der Werkstatt des Dipylon-Malers zur Verfügung stand und zur Darstellung von Siegern wie von Verlierern angewendet werden konnte.²²

Dieser stereotypen Inszenierungsweise von Kampfgeschehen entsprechend, sind auf unserem Ausgangsstück Louvre A 519 die Quadratschildträger – abwechselnd in Sieger- wie in Verliererpose – mit einem oder zwei Helmträgern zu drei unterschiedlichen Kampfgruppen zusammengestellt, die parataktisch angeordnet den Gefechtsgang in einer Gesamtschau von nebeneinander einhergehenden Einzelkämpfen vor Augen führen. Eine Zuspitzung des Handlungsgeschehens auf ein Ziel, wie etwa auf den Sieg einer der beiden Parteien, läßt sich hingegen nicht ausmachen.²³ Nur die Konzentrierung der Abbildung von Sterbenden und Gefallenen in Gestalt des ‚Leichenstapels‘ am linken Rand unseres Kraterfragments paßt nicht so recht in dieses Bild eines ausgewogenen und unentschiedenen Kampfes.

²¹ Zur Dingsymbolik der Rüstung als Zeichen der Wehr- und Kampfkraft eines Kriegers in der Heldenepik cf. Patzer 1996, 114–116.

²² So bereits auch Ellinghaus 1997, 211–216. Zu Trugschlüssen bei der Deutung solcher Schlachtbilder muß es kommen, wenn man den emblematischen Gebrauch dieser Bildformeln auf irgendeine Weise mit der Kriegführung in der zeitgenössischen Wirklichkeit zu harmonisieren versucht. So beispielsweise Ahlberg 1971, 52–54 und Grunwald 1982, 186–188. Ahlberg erkannte in der Landschlacht auf dem Fragment Louvre A 519 eine Verschmelzung von zwei verschiedenen Stadien der Kampfwirklichkeit, dem Fern- und Nahkampf, in einem Bild: „In most of the representations land fighting activities cannot be decided otherwise than as *fighting on foot* of a more general character, with the combatants fighting in small groups in which *hand-to-hand fighting* in the same scene often with regard taken of the actual appropriate distance in both types of fighting.“ Diese Leseweise des Kriegsbildes wurde in der Folge befürwortet von Latacz 1977, 239f. Dagegen will Grunwald diese Gefechtsszenen zu Land nicht wie Ahlberg und Latacz „als additiv strukturierte Statussymbole für den gesamten Ablauf des Kampfes“, sondern „als dynamisch und konkret determinierte Geschehensabschnitte“ begreifen. Damit meint Grunwald schließlich die Nachgestaltung von ‚Promachoi-Kämpfen‘, die als Übergangsphase vom Fern- zum Nahkampf zu verstehen sind, weshalb in diesem Moment der Schlacht auch Bogenschützen gleichzeitig mit Nahkämpfern auftreten würden (Grunwald 1982, 186f.).

²³ Anders Coldstream 1991, 49f. und Ahlberg 1971, 16. Beide Forscher attestieren dem zu Wagen fliehenden Dipylonschildträger eine Bedeutungsgröße und erheben dadurch die Figurengruppe am rechten Bruchrand des Kraterfragments zur Hauptszene des gezeigten Kampfgeschehens. In der Tat mag dieser Dipylonkrieger einen überlangen Körper aufweisen. Doch hat dies wohl kaum etwas mit einer alle anderen Köpfe überragenden Darstellungsgröße zu tun, dem konstitutiven Merkmal der Wertperspektive. Im Gegenteil, die Figurendarstellung in den Kriegs- und Totenkultbildern aus der Werkstatt des Dipylon-Malers sind generell von einer ausgeprägten Isokephalie bestimmt.

Bei genauerer Betrachtung dieses Kriegsbildes gewinnt man den Eindruck, dass der ‚Leichenstapel‘ wohl als eine Folge der Tötungsszene mit dem Quadratschildträger zu lesen ist, die unmittelbar rechts davon wiedergegeben ist. Bestünde tatsächlich ein solcher inhaltlicher Bezug des ‚Leichenstapels‘ zur Tötungsszene, so wäre dieser als Bildchiffre für die vielen getöteten Feinde zu lesen, die vom triumphierenden Quadratschildträger bereits erschlagen worden sind. Dieser Eindruck erweist sich jedoch als trügerisch, wenn man das Kraterfragment Louvre A 527 (Abb. 3) daneben hält. Denn darauf ist der ‚Leichenstapel‘ wie ein autarkes, Bildsinn stiftendes Piktogramm dem gezeigten Kampfgeschehen vorangestellt und weist daher keinerlei inhaltliche Bezugnahme zu irgendeiner Tötungsszene auf. Der Sinngehalt dieses piktographischen Epithetons läßt sich demnach nicht mehr unmittelbar aus dem Bild herauslesen.

Im Gegenteil, zur Entschlüsselung der Botschaft dieses Schiffkampfbildes ist es notwendig, in einem ersten Schritt das Wissen um den semantischen Gehalt der ‚Leichenstapel‘ bildextern in Erfahrung zu bringen, um dieses Wissen dann in einem zweiten Schritt sinnvoll in die Bildlektüre einbringen zu können. Diese Tatsache hat freilich zur Konsequenz, dass die Kriegsbilder mit ‚Leichenstapel‘ aus der Werkstatt des Dipylon-Malers für den antiken wie den modernen Betrachter solange unlesbar bleiben, wie er sich dieses Vorwissen nicht bildextern erworben hat. Um sich nun diese erforderliche, visuelle Lesekompetenz anzueignen, ist es naheliegend, die ikonographische Formel ‚Leichenstapel‘ in jenem originalen, bildsyntaktischen Gefüge zu studieren, aus dem sie von den Malern der Dipylon-Werkstatt herausgelöst und in die eigene geometrisierende Bildtradition übersetzt worden ist. Und im Hinblick hierauf konnten Dunbabin und Ahlberg wahrscheinlich machen,²⁴ dass die ikonographischen Vorlagen, nach denen sich die spätgeomtrischen Vasenmaler orientiert hatten, aus der orientalischen Bildkunst stammen.

So ist beispielsweise auf einer reliefierten Orthostatenplatte aus Ninive um 650 v. Chr. eine Tötungsszene mit ‚Leichenstapel‘ in neoassyrischer Formensprache wiedergegeben,²⁵ wie sie unser Kraterfragment Louvre A 519 in spätgeomtrischer Stiltradition zeigt. Was dieses neoassyrische Vergleichsstück für unsere Frage nach dem möglichen Sinn der Bildformel ‚Leichenstapel‘ so wichtig macht, ist der die Tötungsszene begleitende Text in Keilschrift über dem Assyrer in Siegerpose. Er klärt uns nämlich über die Bedeutung des Dar-

²⁴ Dunbabin 1957, 42 erkannte die Eigentümlichkeit der ‚Leichenstapel‘ auf den Schlachtbildern als eine Bildformel, deren Entstehung er auf den Einfluß der assyrischen Flächenkunst zurückführte. Ihm gefolgt ist Ahlberg 1971, 88–94.

²⁵ Ninive, Südostpalast. Saal 1, Nordwestplatte 1. Hierzu Matthiae 1996, 180 und Ahlberg 1971, 80 mit Abb. 77.

gestellten auf und gewährleistet uns dadurch mitunter eine für den neoassyrischen Kulturraum literarisch abgesicherte Lesung des in der Tötungsszene abgebildeten ‚Leichenstapels‘. So informiert uns der Begleittext darüber, dass die gezeigte Tötungsszene die Erschlagung des elamitischen Heerführers Ituni darstellt. Das auf dem Relief wiedergegebene Geschehen veranschaulicht demzufolge eine Episode aus der Schlacht Assurbanipals gegen den Elamiterkönig Teuman am Fluß Ulai im Juli des Jahres 653 v. Chr. Der ‚Leichenstapel‘, zusammen mit den über der Tötungsszene schwebenden ‚nackten‘ Toten, signalisiert hier dem Betrachter, dass die Exekution Itunis im Rahmen einer regelrechten Massakrierung des besiegten Feindes erfolgte.

Die schonungslose Härte des Siegers gegenüber seinem unterlegenen Widersacher, die bildhaft in diesem Massaker zum Ausdruck gebracht wird, wird zusätzlich durch die Abbildung des Geiers über einem der Massakrierten unterstrichen. Mit diesem Bildmotiv soll nämlich die schändlichste Schmach suggeriert werden, die der siegreiche Herrscher seinem politisch-militärischen Gegner antun konnte – die Unterlassung einer ordentlichen Bestattung, die zur Folge hatte, dass der aller Habe beraubte Leichnam unbedeckt blieb und somit den Vögeln zum Fraß vorgeworfen wurde. Die Sitte dieser Entwürdigung des unterlegenen Gegners, die sich sogar auf das Leben nach dem Tode auswirkte, war offenkundig eine Maßnahme des Herrschers zur präventiven Feindabschreckung²⁶ und läßt sich als solche bereits bei Asarhaddon (680–669 v. Chr.) in Worten überliefert ausmachen: „*Die Leichen ihrer Helden ließ ich unbestattet die Geier fressen.*“²⁷

Dieses Schreckbild, die Schändung des Leichnams durch Tiere, ist auf einem weiteren reliefierten Orthostaten aus Raum 2 des Südost-Palasts in Ninive (Abb. 7) erneut zu sehen.²⁸ Es erscheint wieder im Rahmen einer Massakrierungsszene besiegtter Elamiter am oberen Rand des Reliefs. Im Zentrum wird auf dieser Orthostatenplatte außerdem vor Augen geführt, wie es auf dem Schlachtfeld zu den Stapeln entkleideter Gefallener kommt: Ein Assyrer im Siegesgestus läßt gerade seine Keule auf die Schädeldecke seines wehrlosen, knienden Gegenübers niedersausen, der, tödlich getroffen, vornüber auf den bereits vorhandenen Stapel erschlagener Elamiter fällt. Daneben trennt ein zweiter Krieger mit dem Messer den Kopf vom Rumpf eines solchen leblosen Körpers; unmittelbar darunter sammelt ein dritter die Waffen der niedergemetzelten Feinde ein. Links am Rande des Orthostaten wird das Erschlagen eines Elamiters mit niedergestreckten Waffen in demselben Darstellungsmu-

²⁶ Hierzu Rollinger 1996, 177–185.

²⁷ Übersetzung nach Rollinger.

²⁸ Barnett/Bleibtreu/Turner 1998, 94–96 mit Abb. 383.

ster gezeigt, das bereits auf der zuvor besprochenen Reliefplatte erschienen war. Zwischen den beiden Bildelementen, dem der Totschlagung und dem der aufgestapelten Totgeschlagenen, hat der Bildhauer auf dieser Platte noch das Abbild weiterer Leichen und das eines neoassyrischen Triumphators, der mit seiner Linken das entlebte Haupt eines Elamiters hochhält, herausgemeißelt.

Überall werden die Elamiter auf dieser Reliefplatte in typisierten Einzelszenen auf der Flucht niedergeschossen oder erstochen sowie als Unterlegene schonungslos erschlagen oder enthauptet. Die beabsichtigte Inszenierung der totalen Vernichtung²⁹ des besiegten Feindes ist unverkennbar.³⁰ Entsprechend werden auf der Seite der Siegerpartei, die scheinbar mühelos triumphiert, eigene Opfer der Gewalt, Verletzte, Gefangene und Tote gar nicht thematisiert. Diese stereotype Rollenaufteilung in unüberwindbare Sieger einerseits und in minderwertige Feinde andererseits ist unserem Kriegsbild Louvre A 519 vollkommen fremd. Auf unserem Kraterfragment sind nämlich auf beiden Seiten Verluste zu verzeichnen. Die Angehörigen der beiden gegnerischen Kriegsparteien obsiegen und unterliegen jeweils in den Einzelkämpfen abwechselungsweise. Entsprechend läßt sich auf unserem Kriegsbild auch keine werthaltige Inszenierungsweise des Kampfgeschehens wie im Fall der neoassyrischen Vernichtungsschlachten feststellen. Wie bereits erörtert, werden ohne Parteinahme lediglich Grundsituationen des Siegens und Unterliegens auf dem Schlachtfeld geschildert. Zu dieser fehlenden Charakterisierung der gegnerischen Heere in eine siegende und in eine verlierende Kriegspartei paßt zudem, dass selbst die Männer im Siegesgestus in ihrer sieghaften Bildwirkung erheblich reduziert werden, indem sie – im Gegensatz zu ihren neoassyrischen Äquivalenten – gewissermaßen in einer ‚Gefahrenzone‘ plaziert werden, die mittels der Bildchiffre ‚Bogenschütze‘ im Sinne einer unsichtbaren tödlichen Bedrohung aus der Ferne evoziert wird. Die Abbildung der Bildformel ‚Leichenstapel‘ – und zusammengehend mit ihr die der Tötungsszene – erfolgte hier im Rahmen des Kräftemessens zwischen gleichwertigen Gegnern, das durch alternierendes Siegen bzw. Verlieren im übergeordneten Bildganzen sinnbildlich zum Ausdruck gebracht wird. Die abwechselnde Anordnung von Sieg und Niederlage verbietet im Fall des Kriegsbildes Louvre A 519 eine den neoassyrischen Reliefs analoge Lesung der Tötungsszene mit ‚Leichenstapel‘ als Massakrierung des besiegten und wehrlosen Feindes. Wiedergegeben am Ende einer Reihe typisierter Ausschnitte von Einzelkämpfen deutet hier die Bildformel ‚Leichenstapel‘ eine Massentötung in ei-

²⁹ Zum Topos der totalen Feindesvernichtung im nahöstlichen Kulturraum vgl. West 1997, 217.

³⁰ Zur Funktion der Gewaltdarstellung im Nahen Osten siehe Heinz 1997, 42–51.

nem noch unentschiedenen Schlachtgetümmel an. Der Dipylon-Maler und seine Werkstattgenossen hatten also die Bildformel ‚Leichenstapel‘ aus der nahöstlichen Bildkunst adaptiert, dabei aber diese von ihrem originalen bildsyntaktischen Gesamtgefüge in der neoassyrischen Flächenkunst isoliert und in die Syntax einer eigenen, zeichenhaft-abstrakten Bild- und Formensprache eingebunden. Der eingeschlagene Weg, den Bildsinn der ‚Leichenstapel‘ über die „Bildgrammatik“ ihrer nahöstlichen Äquivalente in Erfahrung zu bringen, endet damit in einer Sackgasse.³¹

Ein zunächst vielleicht nicht ganz einsichtiges Anschauungsbeispiel soll uns einen möglichen Ausweg aus dieser Sackgasse aufzeigen: das monumentale Schlachtbild an der Nordostecke des großen Säulensaales des Amuntempels in Karnak (Abb. 8) aus der Regierungszeit Sethos' des Ersten (1293–1279 v. Chr.).³² Dargestellt ist auf diesem Kriegsbild der gewaltige Sieg des Pharaos über ein Heer von Nomaden vor den Toren der Festung Kanaan. Wiedergegeben in sichtbarer Bedeutungsgröße, sprengt der Pharaos mit seinem Kriegswagen über die bereits von ihm getöteten Nomaden hinweg. Die noch lebenden Angehörigen des Wandervolkes werden von ihm mit spießartigen Pfeilen auf der Flucht niedergestreckt. Die Leichname der Nomaden türmen sich so vor seinen Pferden im ‚fliegenden‘ Galopp zu einem wahren Berg auf.³³ Die Triumphszene wird von einem eingemeißelten Text begleitet. Sein Wortlaut ist gerade auch im Hinblick auf den zu ergründenden Bildsinn unserer ‚Leichenstapel‘, die wie der Leichenberg auf dem ägyptischen Relief ins Schlachtgetümmel eingebunden sind, besonders aufschlußreich:

„Regierungsjahr eins des Königs von Unter- und Oberägypten, Menm'arte: Die Zerstörung, die der starke 'Schlagarm' des [Pharao] ... anrichtete [un]ter den Schasu-Feinden, angefangen von der Festung Tscharu, bis hin zu jener von Kanaan. Seine Majestät [erwies sich] als stark über sie wie ein wilder Löwe, (indem) er sie zu Leichenhaufen machte, quer durch ihr Tal daliegend, von ihrem Blut bedeckt, wie Nicht-Gewordene.“³⁴

³¹ Auf diese Möglichkeit, dass mit der Adaption orientalischer Bildformeln nicht auch zugleich der Import des dazugehörigen Inhalts einhergehen muß, verweist bereits Benson 1988, 71 Anm. 6.

³² Staubli 1991, 50f. mit Falttafel 1, Szene 1.

³³ Dieses Abbildungsmuster der Feindesvernichtung durch den Pharaos im Alleingang tritt schon früher auf den beiden bemalten Langseiten der Holztruhe T 324 aus dem Grab Tutanchamuns (1347–1338 v. Chr.) auf (vgl. Lurz 1994, 169–171 mit Abb. 22 und 23). Aber auch noch später kam es auf einem Schlachtreief Ramses' II. (1282 v. Chr.) an der Westwand des nördlichen Turms des Pylons im sogenannten Ramesseum zur Abbildung. Vgl. Wreszinski 1940, Taf. 107 und 108.

³⁴ Staubli 1991, 51.

Das im Schlachtbild Dargestellte paßt somit bestens zum beigeschriebenen Text. Ob Wort oder Bild, beiderorts manifestiert sich im „Leichenhaufen“ unmittelbar der „starke Schlagarm“ des Pharaos. Offenkundig besitzt hier das Bildelement „Leichenhaufen“ eine ganz andere Mitteilungsfunktion als die Chiffre ‚Leichenstapel‘ in der neoassyrischen Bildkunst. Zwar deutet auch hier der „Leichenhaufen“ die zahlreiche Tötung minderwertiger Feinde an, die zum Teil bereits zur Flucht gewendet sind. Er ist aber im Gegensatz zu seinem neoassyrischen Pendant nicht Bestandteil einer Massakrierungsszene unterlegener Gegner. Vielmehr ist der „Leichenhaufen“ auf dem ägyptischen Relief dem überragendsten aller Krieger, dem Pharaos, zugeordnet, der soeben im Begriffe ist, im Alleingang das Treffen zugunsten der Ägypter zu entscheiden. Das bedeutet, die gestapelten Leichen sind als Gefallene zu lesen, die im Kampf oder auf der Flucht vom Pharaos niedergestreckt worden sind – und nicht als bereits besiegte Feinde, die zur Abschreckung künftiger Invasoren oder Rebellen schonungslos massakriert werden!

Die Einbindung des „Leichenhaufens“ auf dem ägyptischen Schlachtreief ins unmittelbare Kampfgeschehen entspricht damit der Verortung des ‚Leichenstapels‘ im Bildganzen der Gefechtsszenen aus der Werkstatt des Dipylonmalers. Infolge dieser bildsyntaktischen Übereinstimmung scheint es daher angebracht, versuchsweise auch das athenische Pendant, die Bildformel ‚Leichenstapel‘, analog zur ägyptischen Bildchiffre „Leichenhaufen“ als Bildzeichen für überragende Kampfkraft und Sieghaftigkeit zu lesen.³⁵ Zugleich deckt aber der bildbegleitende Kommentar beim ägyptischen Schlachtgemälde auch die mentalen Voraussetzungen auf, die einen solchen Analogieschluß vorbedingen; die Vorstellung nämlich, dass einzelnen, gleichsam überirdischen Elitekriegern, wie er durch den Pharaos *par excellence* repräsentiert wird, eine alles überragende Kampfkraft innewohnt. Soll also die Bildformel ‚Leichen-

³⁵ So bereits Schadewaldt 1944², 117. Allerdings bleibt in der Bildsprache des Dipylonmalers im Gegensatz zur Ägyptischen offen, welcher der Aktionsfiguren der ‚Leichenstapel‘ attributiv zuzuordnen ist; zum einen, weil keiner der dargestellten Kämpfer wie der Pharaos durch Bedeutungsgröße als überragender Krieger hervorgehoben ist, zum anderen, weil die Leichen des Stapels nicht durch spießartige Pfeile als Opfer eines bestimmten, übermächtigen Kriegers gekennzeichnet sind. Außerdem sind die Leichen des Stapels bekanntlich ohne Rüstung bzw. entwaffnet wiedergegeben. So bleibt gerade beim Kraterfragment Louvre A 519 nach wie vor zu vermuten, dass die Leichen des Stapels in den Kontext der Tötungsszene gehören und als Opfer des Rechteckschildträgers anzusehen sind. Doch erfolgt diese Zuordnung allein über den Verstand des Betrachters. Im Bild semantisch festgelegt, wie bei den ägyptischen Schlachtreiefs, ist sie indessen nicht. Aufgrund dieser fehlenden semantischen Eindeutigkeit bleiben die Kriegsbilder aus der Werkstatt des Dipylonmalers uneindeutig, auch wenn man um den Bildsinn der Formel ‚Leichenstapel‘ weiß. Was es schließlich braucht, das ist eine bildexterne Anleitung, die dem Betrachter ganz genau vorgibt, mit welchem der abgebildeten Protagonisten der ‚Leichenstapel‘ als Zeichen für Heldenstärke und Sieghaftigkeit zu verbinden ist.

stapel' analog zum Leichenberg in der ägyptischen Flächenkunst gelesen werden können, so muß gemäss dem Hieroglyphentext die mentalitätsgeschichtliche Rahmenbedingung erfüllt sein, dass es im spätgeometrischen Athen gleichfalls ein ideelles Gebilde von helden- oder gar göttergleicher Kampfkraft gegeben hat, wie dieses im „*starken Schlagarm des Pharao*“ für den ägyptischen Kulturraum zutage getreten ist.

Hierbei gilt es nun zuallererst darauf aufmerksam zu machen, dass bei Kampfschilderungen in der zeitgenössischen Heldenepik³⁶ mehrfach das Vorstellungsbild von einer überlegenen, göttergleichen Kampfkraft evoziert wird.³⁷ Das wird hauptsächlich mittels der Aufzählung eines Tötungskatalogs erreicht,³⁸ wie entsprechende Passagen der Ilias zeigen. Damit ist die Aneinanderreihung repräsentativer Einzeltötungen gemeint, die vom Helden entweder im Alleingang oder an der Spitze seiner Gefährten geleistet werden. Wichtig ist bei solchen katalogartigen Tötungsszenen, dass die Namen der gegnerischen Helden genannt werden. Denn je berühmter die Gegner als Krieger sind, desto mehr Ruhm erringt dadurch ihr Überwinder. Die Namensnennung der Feinde fehlt bezeichnenderweise nur dann, wenn der heroische Einzelkämpfer allein gegen eine Menge rangniedriger Krieger antritt, die ihm in Formation gegenüberstehen. Gleich dem Schnitter streckt der Heros dann die in geschlossenen Linien kämpfenden Gemeinen reihenweise nieder:

„Also stürzten dort, Haupt an Haupt, vor Hektor die Scharen.“³⁹

Diese Art der Kampfdarstellung ist allein auf den Tatenbericht heroischer Einzelkämpfer fokussiert. Gemeine Krieger spielen darin nur die Rolle unbedeutender Komparsen. An die Fokussierung⁴⁰ der Erzählung ist schließlich auch eine Stilisierung und Bedeutungserhöhung des Heroen im Kriegswesen

³⁶ Zum Datierungsproblem der homerischen Epen cf. Heubeck 1988, 213–228. Die *opinio communis* innerhalb der Forschung plädiert für eine Entstehungszeit der Ilias zwischen 750–700 v. Chr. Abweichend davon, ins 2. Jht. v. Chr. Vermeule 1986, 85 Anm. 28; ins 9. Jh. v. Chr. Ruijgh 1995; ins frühe 7. Jh. v. Chr. West 1995; für eine Niederschrift im 6. Jh. v. Chr. Nagy 1996, 35f. Vgl. dagegen zur Unwahrscheinlichkeit einer Datierung der schriftlichen Fixierung der Epen ins 6. Jh. v. Chr. Heubeck 1988, 228–237.

³⁷ Zum Bild des Iliasdichters vom Kampf in der Heroenzeit und dessen erzähltechnischer Funktion im Kreis zeitgenössischer Hörer jetzt Hellmann 2000. Leider konnte diese umfassende und erschöpfende Untersuchung zu den Schlachtszenen in der Ilias nicht mehr in der nötigen Weise berücksichtigt werden.

³⁸ Zum Inhalt und zur Funktion dieses Begriffes siehe Patzer 1996, 142–148 und West 1997, 212.

³⁹ Il. 11,309. Übersetzung nach H. Rupé.

⁴⁰ De Jong 1987, insbesondere auch De Jong 1997, 313: „Embedded focalization (= Stanzel's figural narration) means that we see events through the eyes of a character, without that character himself or herself verbalizing his or her perception.“

gekoppelt. Und im Zentrum des Lobgesangs auf das heroische Kämpfen steht eben der Tötungskatalog, der dem Publikum die überlegene Kampfkraft des Heroen anschaulich macht. Diese überragende Kampfkraft, die dem epischen Helden seine Sieghaftigkeit verleiht und nur ihm eigen ist, nennt der Iliasdichter im 12. Gesang der Ilias in der Rede Sarpedons die „edle Stärke“.⁴¹ Offenkundig ist der Tötungskatalog das sprachliche Mittel zur Darstellung dieser „edlen Stärke“, die gemäss der Ilias den *basileus* erst zu Heldentaten im Krieg befähigt⁴².

Allem Anschein nach war in der spätgeometrischen Lebenswelt die mentale Voraussetzung zur Lektüre der Bildformel ‚Leichenstapel‘ als bildsymbolisches Zeichen für Heldenstärke grundsätzlich gegeben. Die Frage ist allerdings, wann und wie dieses Wissen um das ideelle Konstrukt der „edlen Stärke“ als Voraussetzung zur richtigen Lektüre der athenischen ‚Leichenstapel‘ ins Rezeptionsbewusstsein der damaligen Betrachter gelangt ist. Wenn wir davon ausgehen wollen, dass diese Schlachtgemälde – angebracht auf öffentlich sichtbaren Denkmälern!⁴³ – von jedermann verstanden werden sollten, also auch von all jenen, die keine Kenner epischer Heldendichtung waren, dann haben wir von einer wörtlichen Kommentierung des gezeigten Kampfgeschehens auszugehen, die ähnlich dem Begleittext in Hieroglyphen im Moment der Bildbetrachtung das beabsichtigte Bildverständnis gewährleistet hat.

Zur Veranschaulichung, wie man sich eine solche simultane Steuerung der Bildlektüre durch vorgetragene Epenverse möglicherweise vorzustellen hat, sei ein kurzer Blickschwenk auf das moderne, sizilianische Puppentheater⁴⁴ erlaubt. Mit halb lebensgroßen Puppen führt man dort Ritterepen auf, in denen es oftmals zum Zweikampf zwischen Edelmännern kommt, die in Sprache wie Bewegungsabläufen gleich den homerischen Duellen stark typisiert sind. Heldentum kann sich bei solchen Sagen aber nicht nur im Sieg über einen ebenbürtigen Gegner offenbaren, was durch Tage lang dauerndes Kämp-

⁴¹ Il. 320f. Ausführlicher zur statuskonstituierenden Funktion der „edlen Stärke“ (*is esthlé*) in der Rede Sarpedons siehe Kistler 1998, 96–102.

⁴² Die „edle Stärke“ ist demnach in keiner Weise an die *promachoi* gekoppelt, was auch nicht weiter erstaunlich ist, da der Promachos-Begriff primär rein topographisch als ein Vorkämpfen zu deuten ist, und nicht als ein heldenhaftes Vorkämpfen. Hierzu ausführlich Latacz 1976 und Ulf 1990, 139–141. Natürlich befinden sich aber unter diesen Vorkämpfern auch *basileis*, die sich dann – befähigt durch die ihnen innewohnende „edle Stärke“ – vor dem Schlachtgetümmel aus der Reihe der *promachoi* lösen und hervorstürmen, um sich inmitten der Heere mit namhaften Gegnern zu schlagen. Vgl. auch Kullmann 1995, 69f.

⁴³ Vgl. Sourvinou-Inwood 1995, 108–140 und Hölscher 1998, 64.

⁴⁴ Hierzu Pasqualino 1980 und Pasqualino 1983.

fen signalisiert wird, sondern vor allem auch durch das ‚massenhafte‘ Erschlagen von Angreifern, die vom zweiten Puppenspieler ins Feld bzw. auf die Bühne geführt werden. Da zur Aufführung der heftigen Bewegungsabläufe bei solchen Kampfsimulationen die beiden agierenden Puppenspieler vollends mit der Bedienung und der in Versen vorgetragenen Kommentierung ihrer Puppen beschäftigt sind, erfolgt die Inszenierung der Massentötung katalogartig; das heißt, es kann nur ein Angreifer nach dem anderen gegen den heldenhaften Ritter antreten. Hier unterliegt das „teatro dei pupi“ äquivalenten Aufführungs- bzw. Erzählpflichten wie das mündlich vorgetragene Epos. Die Folge ist, dass die Figur des Erschlagenen wiederholt auf den Puppen der zuvor Getöteten zu liegen kommt. Dadurch entsteht im Verlauf einer solchen ‚Massentötungs-Szene‘ auf der Seite des Angreifers ein regelrechter Leichenberg, der jedem Zuschauer die Anzahl der erschlagenen Feinde und damit die heldenhafte Stärke des Ritters vor Augen führt. Eine Momentaufnahme dieser Szenerie würde nun im Bühnenlicht in etwa ein Schattenbild abwerfen, das den Silhouetten der ‚Massentötungsszene‘ auf dem Kraterfragment A 519 im Louvre gleichkommt, in seinen Konturen einfach weniger geometrisiert. Doch im Gegensatz zum spätgeometrischen Vasenbild kann man beim „teatro dei pupi“ die Bildformel der übereinander gelagerten Leichen in ihrem Zustande-Kommen durch das vorgeführte Puppenspiel und dank der Kommentierung durch das simultan vorgetragene Epos mühelos als Folge einer katalogartigen Massentötung begreifen.

Von einem analogen, intermedialen Kommunikations- und Rezeptionsvorgang wie im „teatro dei pupi“, bei dem bildhaft gezeigtes Kampfgeschehen mit aufeinander liegenden Leichen durch dazu gesprochene Epenverse bildextern kommentiert wird, haben wir wohl auch bei der primären Lektüre der athenischen Kriegsbilder mit ‚Leichenstapel‘ auszugehen. Und tatsächlich wird diese Annahme durch die hesoideische Dichtung bestätigt, wenn darin der Epensänger von sich selbst behauptet, dass er im Loblied-Singen bei den Wettkämpfen anlässlich der Gedenkfeier für den euböischen König Amphidamas gesiegt habe.⁴⁵ Insofern stellt der Vortrag von glorifizierender Dichtung am Grabmal eines Elite-Angehörigen durchaus ein Thema dar, das am Ende des 8. Jhs. v. Chr. in der zeitgenössischen Epik zur Sprache kommen konnte. Im Falle Athens kann sogar noch auf ein archäologisches und damit unmittelbarer Zeugnis verwiesen werden: die sogenannte Dipylon-Kanne.⁴⁶ Bekanntlich stammt diese Oinochoe wie die riesigen Kratere über den Gräbern

⁴⁵ Hesiod, Werke und Tage 653–656.

⁴⁶ Zur ‚Dipylon-Kanne‘ siehe Powell 1988 (mit kurzem Resümee aller publizierten Leseweisen der Aufschrift bis 1988) und Duhoux 1991.

gleichfalls aus der Werkstatt des Dipylon-Malers⁴⁷ und fand sich bezeichnenderweise in einem Grab der Nekropole beim späteren Dipylon-Tor.⁴⁸ Auf der Kanne ist eine Aufschrift eingeritzt, die von einem epischen Sänger verfaßt worden ist. Der Inhalt des Graffito bezieht sich dabei auf die Veranstaltung eines Tanzwettbewerbs, bei welchem die ‚Dipylon-Kanne‘ als Behälter einer wertvollen flüssigen Substanz zum Siegespreis angekündigt worden war.⁴⁹ Als Träger einer derartigen Aufschrift bezeugt dieses Gefäß, dass im Verlauf des zweiten Drittels des 8. Jhs. v. Chr. ein schreibkundiger Epensänger hexametrische Dichtung im Kreis einer Personengruppe verfaßt und vorgetragen hatte, aus welcher sich ein Mitglied gerade in jenem Grabbezirk bestatten liess, in dem einstmals die tönernen Grabdenkmäler mit ihren Kriegsbildern aufgestellt waren. Die Möglichkeit also, dass auch im Rahmen einer elitären Bestattungs- oder Gedenkzeremonie ein epischer Sänger die Kriegsbilder auf den Dipylon-Grabvasen mit Hexametern kommentierte, ist daher durchaus gegeben.⁵⁰

Beispielsweise könnte man sich bei der Betrachtung des Kriegsbildes Louvre A 527 (Abb. 3) etwa den Vortrag folgender Verse vorstellen:

*„Und wer irgend von den Troern auf die hohlen Schiffe zulief
Mit loderndem Feuer, dem Hektor zu Gefallen, der ihn antrieb,
Den erstach Aias, ihn abpassend mit der langen Lanze.
Und zwölf, vorn vor den Schiffen, aus der Nähe erstach er.“⁵¹*

Beim Vernehmen dieser Hexameter war es selbst für den episch ungebildeten Bestattungsteilnehmer möglich, das Gesehene mit dem Gehörten gleichzusetzen. Der ‚Leichenstapel‘ wird dadurch unweigerlich als bildliche Entsprechung zu den eben erwähnten, zahlreich niedergemachten Feinden wahrgenommen und damit als bildhafter Ausdruck der Heldenstärke und Sieghaftigkeit verstanden. Der Rezipient nimmt so nicht mehr allein das wahr, was er

⁴⁷ Diese Oinochoe wurde in der Werkstatt des Dipylon-Malers produziert. Dazu Coldstream 1968, 32 Nr. 36 und 358–359.

⁴⁸ Dieses Gefäß wurde 1871 aus einem Grab in der Dipylon-Nekropole geborgen. Siehe dazu Powell 1988 und Duhoux 1991.

⁴⁹ Dies geht aus ihrer hexametrischen Aufschrift hervor: *„Wer jetzt von allen Tänzern am anmutigsten tanzt, der soll dies bekommen!“* (Übersetzung nach G. Pfohl). Das Verfassen dieser Verse durch einen epischen Sänger ist in der Forschung allgemein anerkannt. Umstritten ist allein, ob er attischer oder nichtattischer Provenienz war. Vgl. hierzu Powell 1988, 75f. 78–72 und Duhoux 1991, 155f. und 166–169. Allgemein zur Schriftlichkeit in Attika im 8. Jahrhundert v. Chr. s. Immerwahr 1990, 7f.

⁵⁰ Entsprechendes macht Giuliani für das Lesen bestimmter mythologischer Bilder auf den apulischen Grabvasen wahrscheinlich. Vgl. Giuliani 1995, 152–158.

⁵¹ Il. 15,743–746. Übersetzung nach H. Rupé.

unmittelbar sehen konnte, nämlich die visuelle Thematisierung von Krieg, sondern auch das, was sich ihm erst infolge der gehörten epischen Verse im Kopf darstellte, die rettende Heldentat Aias'.⁵²

Insgesamt waren es nur gerade die zehn Jahre vor der Mitte des 8. Jhs. v. Chr., während deren führende Athenerfamilien das Anbringen von Kriegsbildern mit ‚Leichenstapel‘ auf ihren Grabkrateren in Auftrag gaben, um in der athenischen Öffentlichkeit das ideelle Gebilde der „edlen Stärke“ und damit ihr überragendes und heroisierendes Selbstverständnis dauerhaft zu propagieren.⁵³ Weder vor noch nach dieser Dekade läßt sich dieses Piktogramm bei Kampfdarstellungen auf athenischen Vasen beobachten. Das dokumentieren für die Zeit davor insbesondere die Gefechtsszenen auf dem New Yorker Krater⁵⁴ (Abb. 9, 10) sowie jene auf dem Skyphos von Eleusis⁵⁵ um 770 v. Chr.⁵⁶ (Abb. 11) und für die Zeit danach das Kampfgemälde auf der Kopenhagener

⁵² Im übrigen würde sich durch solchen Sängervortrag am Grab zugleich auch das Problem der fehlenden funktionalen Bezogenheit des ‚Leichenstapels‘ zu den gezeigten Aktionsfiguren erledigen, das sich ohne begleitenden Aristie-Gesang selbst für den Epenkenner und damit kompetenten Rezipienten ergab. Denn durch das Vortragen einer epischen Aristie vor Ort wird der im Bild fehlende Bezug des ‚Leichenstapels‘ zu einem der abgebildeten Krieger festgelegt, wodurch die Rezeption des Kriegsbildes in eine ganz bestimmte Richtung steuerbar wird.

⁵³ Eine weitere Kundgabe über den beanspruchten heroischen Status des Verstorbenen ergibt sich aus den Prothesis- und Ekphoraszenen auf der Vorderseite der Grabkratere. In der Regel werden mit ihnen Sequenzen der Totenaufbahrung oder des Leichenzuges gezeigt. Beim Vergleich solcher Prothesis- und Ekphoradarstellungen mit solchen auf den zeitgleichen Grabamphoren – ebenfalls aus der Werkstatt des Dipylon-Malers – fällt jedoch auf, dass im Gegensatz zu den Amphoren die Hauptbilder auf den Krateren noch zusätzlich von Kriegerfriesen zu Fuß und zu Wagen begleitet werden (Coldstream 1996/7, 7f.). Wenn nun die Anbringung solcher Prozessionsfriese auf den Grabmälern über verstorbenen Frauen ausbleibt und nur jene von Männern schmückt, dann wird mit ihrer Hilfe eine Botschaft vermittelt, die über die bloße Bekanntgabe der Totenaufbahrung hinausführt. Zur Erfassung der bedeutungsaufloadenden Bildfunktion solcher Kriegerprozessionen in bezug auf die Prothesis- oder Ekphoraszenen ist ein Blick in die Welt der Epen aufschlußreich. Krieger umfahren dort mit ihren Wagen die Scheiterhaufen bei der Bestattung von Heroen, weil dieser Ritus zum gängigen Repertoire von Ehrbezeugungen gegenüber verstorbenen Helden gehört. Die Abbildung von Wagen- und Kriegerprozessionen in inhaltlicher Verschränkung mit Totenaufbahrung und Leichenzug kann auf den Grabkrateren demnach nichts anderes veranschaulichen als die bildhafte Inanspruchnahme heroischer Bestattungswürden. Die Inhaber solcher Grabdenkmäler wollten also für die Nachwelt bleibend festhalten, dass sie für sich Totenehren beanspruchten, wie sie den Heroen in der Heldenepik zukommen. Damit wurde allem Anschein nach eine gewisse Gleichstellung zum epischen Helden propagiert.

⁵⁴ Vgl. Ahlberg 1971, 27–29.

⁵⁵ Vgl. Ahlberg 1971, 34–37.

⁵⁶ Zur Datierung Coldstream 1968, 26–28 und Snodgrass 1971, 53. In der älteren Forschung pflegte man dagegen diesen Krater ans Ende der spätgeometrischen Periode zu setzen: vor allem Marwitz 1961, 45f. und Davison 1961, 110.

Kanne um 730/20 v. Chr.⁵⁷ (Abb. 12). Auf all diesen älteren und jüngeren Kampfbildern fehlt die Wiedergabe der Bildformel ‚Leichenstapel‘.

Im Fall der Schiffsgefechte auf dem New Yorker Krater wurde sogar ganz auf die Darstellung von Toten verzichtet. Zu dieser Negierung des Todes auf dem Schlachtfeld paßt, dass bei diesen beiden Schiffskampfbildern keine einzige Figur in Sieger- oder in Unterlegenenpose wiedergegeben ist, wodurch beim Betrachter der Eindruck eines unentschiedenen Gefechts erweckt wird. Diese Botschaft eines ausgeglichenen Kampfes versinnbildlicht bereits das ikonographische Schema der beiden Zweikampfgruppen über dem Schiffsheck auf der Vorder- und Rückseite des Kraters (Abb. 9, 10).⁵⁸ Das stereotype Schema zeigt zwei Krieger in identischer Gefechtshaltung, die zur Abbildung eines Zweikampfes spiegelverkehrt zueinander angeordnet sind. Auf diese Weise führen sie ein Kräftemessen zwischen gleich agierenden Gegnern vor Augen.⁵⁹ Wegen dieser stereotypen Verbildlichung eines ausgeglichenen Zweikampfes kommt so bereits im Detail die Botschaft zum Vorschein, die im Bildganzen thematisiert ist, nämlich das Kräftemessen mit einem gleich starken Gegner.

Stellt man nun einen solchen ausgeglichenen Kampf um ein Schiff einem Kriegsbild mit ‚Leichenstapel‘ gegenüber, so werden dadurch Inszenierungen zweier unterschiedlicher Selbstverständnisse von Kriegertum sichtbar, die offenkundig ganz verschiedene Aspekte beim Kämpfen als vorbildlich und damit als erinnerungswürdig betonen wollen. Die ältere Stufe visualisiert das

⁵⁷ Vgl. Ahlberg 1971, 29–31.

⁵⁸ Zum Abbildungsmuster dieses Zweikampfes in der spätgeometrischen Kunst und seinem Sinngehalt siehe Ahlberg 1971, 49–52.

⁵⁹ Vgl. hierzu Ahlberg 1971, 76f. mit Abb 68. Ahlberg gelang es, für dieses Abbildungsmuster auf einem reliefierten Orthostaten aus Tell Halaf um 900 v. Chr. ein orientalisches Vorbild ausfindig zu machen. Damit wurde die Übernahme dieses Abbildungsmusters aus dem nordsyrischen Raum plausibel. Ahlbergs These gewinnt noch zusätzlich dadurch an Wahrscheinlichkeit, dass dieser Bildtyp eines ausgeglichenen Zweikampfes im nordsyrischen Kulturraum nicht nur in der Bild-, sondern auch in der Wortkunst vertreten ist, 2. Buch Samuel, Vers 14–16: „Da sagte Abner zu Joab: Die jungen Männer könnten doch zu einem Kampfspiel vor uns antreten. Joab erwiderte: Sie sollen antreten. [...] Jeder faßte seinen Gegner am Kopf und stieß ihm das Schwert in die Seite, so dass alle miteinander fielen (nach der Einheitsübersetzung).“ Die Samuelpassage gibt uns den Beleg für ein sprachliches Bildkorrelat zum Zweikampfbild an die Hand, wie es in Reliefkunst umgesetzt auf dem Orthostaten aus Tell Halaf zutage tritt. Diese Entsprechung zwischen Bild- und Wortkunst macht es äußerst wahrscheinlich, dass wenigstens im kanaänisch-phoinikischen Kulturraum mit diesem Zweikampfmuster tatsächlich die Darstellung eines Kräftegleichgewichts intendiert war, wie dies ja im Konsekutivsatz des Samueltextes, „sodass sie alle miteinander fielen“, deutlich zum Ausdruck kommt. Aufgrund der bildmotivischen Übereinstimmung der mittelgeometrischen Beispiele auf dem New Yorker Krater mit den westsemitischen Zweikampfbildern wird wohl auch ihnen ein entsprechender Bildsinn zugrunde liegen.

Ideal des Kampfes mit Ebenbürtigen, die jüngere dagegen verweist mit ihren beigefügten ‚Leichenstapeln‘ auf das ideelle Gebilde der Heldenstärke. Zweifellos verbirgt sich hinter diesem Wandel im Darstellungsmodus des Themas „Krieg“ eine Transformation der Kampfethik, in deren Verlauf ritterliches Kräftemessen zum heroischen Akt der Massentötung wird. Doch welche sozialen, kulturellen oder mentalitätsgeschichtlichen Rahmenbedingungen lösten diesen ideologischen Wandel aus?

Zur Beantwortung dieser Frage lohnt sich ein Rückblick auf die verschiedenen Kampfdarstellungsarten in der Heldendichtung. Wie wir bereits feststellten, wird in der Ilias bei der Schilderung von Kampfgeschehen mehrfach eine Fokussierung auf den heroischen Einzelkämpfer unternommen, um dessen heroische Qualität der „edlen Stärke“ zu unterstreichen. Dieser Stilisierung des heroischen Einzelkämpfers steht die anonyme Massenkampfdarstellung der gemeinen Krieger in formierten Heeresverbänden entgegen, wie sie vom Iliasdichter beispielsweise im 16. Gesang geschildert wird:

*„Also fügten sie fest die gebuckelten Schilde und Helme,
Schild an Schild, und Helm an Helm, und Krieger an Krieger,
Und die buschigen Helme mit glänzenden Bügeln berührten,
Wenn sie nickten, einander: so standen sie eng vereinigt.“⁶⁰*

Die beiden differierenden Darstellungsarten des heroischen Einzelkampfes und jene des Massenkampfes sind in der Ilias bezeichnenderweise an verschiedene Kampfethiken gekoppelt.⁶¹ So streut der Dichter ganz beiläufig bei der Schilderung eines Massenkampfes noch die folgenden Verse ein:

*„Und die Achaier; sie mußten ihr Blut lassen im Kampfe,
Fielen sie auch in geringerer Zahl, denn immer gedachte
Einer des andern, vor dem jähen Tod im Gewühl ihn zu schützen.“⁶²*

Hinter dieser Textstelle liegt der indirekte Aufruf an die Hörschaft verborgen, im Kampf standhaft die Formation zu wahren und nicht vom Nebemann zu weichen.⁶³ Eine Kampfparänese entsprechender Natur richtete Tyrtaios im 7. Jh. v. Chr. an die spartanische Hoplitengemeinschaft:

⁶⁰ Il. 16,214–217. Übersetzung nach H. Rupé.

⁶¹ Die folgenden Überlegungen beruhen im wesentlichen auf den Ausführungen von Kullmann 1995, 65–71.

⁶² Il. 17,363–365. Übersetzung nach H. Rupé.

⁶³ Vgl. hierzu auch Latacz 1977; Ulf 1990, 142f.; Raaflaub 1991, 227. Raaflaub spricht bereits von einer ‚Proto-Phalanx‘ als Entscheidung herbeiführendes Element homerischer Kriegführung. Jüngst umschrieb er diesen Begriff als „an early precursor of the hoplite

*„Heimat und sämtliche Bürger schätzen als Kleinod den Helden,
der sich, die Beine gespreizt, standhaft im Vorkampf hält,
jeden Gedanken auch nur verwirft an schmähhches Fliehen,
tapfer und ausdauernd sein Leben im Schlachtenlärm wagt
und doch dem Nebenmann beisteht und Mut dem Schwankenden
zuspricht; ...“⁶⁴*

Eine derart moderne, bürgergemeinschaftliche Kampfethik, in möglichst dicht geschlossenen Reihen zu kämpfen, um die Stärke des Heeresverbandes zu steigern und Verluste auf der eigenen Seite zu verringern, widerspricht freilich zutiefst dem heroischen Leitsatz, *„immerzu der Beste zu sein“*.⁶⁵ Denn zum Ausweis persönlicher Bestheit im Kriegshandwerk mußte sich der heroische Kämpfer wie ein unbezwingbarer Berserker ins Schlachtgetümmel werfen und die Gegner in die Flucht jagen. Eingliederung in die Schlachtreihe, bestmögliches Bewahren der Geschlossenheit der Front und Abdecken des Nebenmannes,⁶⁶ all dies dagegen verunmöglicht geradezu die Demonstration heroischer Bestheit. Ein Zusammenspielen der Heroen- und Hopliten-Ideologie in der Kriegswirklichkeit ist daher schlichtweg unmöglich. Folglich führt der heldenhafte Kampf im Alleingang an der Kampfwirklichkeit der Zeit des Iliasdichters vorbei und wirkt in Anbetracht des modernen Phalangenkampfes altertümlich⁶⁷. Damit sich jedoch die beiden konträren Kampfweisen, im Formationsverband oder im heroischen Alleingang, beim Vortrag in ein stimmiges Bild fügen lassen, korreliert sie der Dichter mit unterschiedlichen Erzählperspektiven und verschmilzt sie so im Erzählablauf durch Perspektivenwechsel zu einem künstlichen Amalgam, das als vorgestellte Wirklichkeit in eine mythische Vergangenheit transponiert wird.⁶⁸

Dieses erzähltechnische Problem, Aristien vor dem Hintergrund der Anfänge der Hoplitenkampftaktik glaubhaft darzustellen, kannte dagegen die Helden-

phalanx“ in Raaflaub 1997, 51. Gegen die Existenz einer solchen ‚Proto-Phalanx‘ zur Zeit Homers wendet sich Snodgrass 1993 mit Vehemenz und siedelt ihr Aufkommen erneut in der ersten Hälfte des 7. Jhs. v. Chr. an.

⁶⁴ Tyrtaios, Fragment 9 nach Diels, Vers 16–19. Übersetzung nach K. Brodersen.

⁶⁵ Il. 11,784.

⁶⁶ Gerade diese Taktik, Schutz durch den Nebenmann, hatte aber eine der größten Schwächen der Hoplitenphalanx zur Folge. Hierzu der Kommentar eines antiken Strategen, Thukydides 5,71,1: *„Allen Heeren widerfährt das gleiche, dass ihre rechten Flügel beim Auftreffen weiter ausschwenken, beide überflügeln die Linke des Gegners mit ihrer Rechten, darum, weil ängstlich ein jeder sein Ungedecktes unter den Schild des Nebenmannes schiebt und sich im dichtesten Zusammenschluß am besten geschirmt fühlt.“* Übersetzung nach G.P. Landmann.

⁶⁷ Kullmann 1995, 69f.

⁶⁸ Kullmann 1995, 70: *„Wir finden in der Kampfethik der Ilias nicht ein Nebeneinander von echt mykenischen Reminiszenzen und zeitgenössischen Eigentümlichkeiten, sondern von idealisierenden, in die Vergangenheit projizierten Zügen und realistischen Momenten.“*

epik des 9. und frühen 8. Jahrhunderts v. Chr. wohl noch nicht, da man zu dieser Zeit das Kämpfen in geschlossener Formation noch nicht kannte und in Scharen zu kämpfen pflegte.⁶⁹ Damit ist freilich keine vollständige Auflösung der Kontrahenten in einzelne Kampfpaaire auf dem realen Schlachtfeld gemeint. Vielmehr soll hier mit dem Bild der Kriegerschar das Kämpfen in loser Formation beschrieben werden, bei dem es einerseits durchaus bereits zum Massenkampf kommen konnte, andererseits aber auch bloß zum schlachtsentscheidenden Vorstreit unter einer Schar von auserlesenen Elitekriegern, bevor das allgemeine Getümmel einsetze. Natürlich wiegt im Rahmen einer solchen Kriegsführung der Kämpfer, der im Umgang mit Waffen geübt und erprobt ist, noch ungemein viel mehr als der gemeine Bauernkrieger. Infolgedessen besitzt der geübte Elitekrieger eine überragende Rolle in der Kampfpraxis und dementsprechend eine Vorrangstellung in seiner Lebenswelt. In einem solch elitären Kriegertum sind wohl auch die kulturellen Wurzeln zum Bild des heldenhaften Recken mit überlegener Kampfkraft zu suchen, das in der zeitgleichen Heldenepik gefeiert wird.⁷⁰ Der Vortrag eines Heldentatenberichts in Form einer Aufzählung verschiedener repräsentativer Einzeltötungen kann bei Kriegshandwerk betreibenden Hörern voll und ganz seine paradigmatische Wirkungskraft entfalten und beispielhaft für das heroische Leitmotiv der Bestheit stehen. Das Singen von epischen Aristien bei Zusammenkünften der dorfgemeinschaftlichen Kriegerschar zum Gelage verherrlicht so das elitäre Kriegertum und spornt dazu an, den Helden aus der Dichtung in der Realität auf dem Schlachtfeld nachzueifern.

Die Aufforderung und Ermahnung des Dichters zu ruhmreichen Taten und kämpferischer Vortrefflichkeit im Krieg richtet sich dabei aber nicht bloß an die Kriegerelite, sondern auch an die Waffenträger zweiter Garnitur aus rangtieferen Verhältnissen, die zeitweilig zusammen mit ihren ranghöheren Kampfgefährten um den Herd ihres Anführers saßen und dem Gesang des

⁶⁹ Vgl. Latacz 1976, 118–129 und 178–212. Hierhin gehört m.E. der von Latacz analysierte Promachoskampf und reflektiert in der Ilias die Erinnerung an eine Kampfpraxis aus der Zeit der Väter und Grossväter. Gemäss Latacz bestand die Hauptfunktion dieses Vorkämpfens in der Überleitung vom eröffnenden Massenwurfkampf mit Pfeil und Lanze zum Massenkampf oder Handgemenge mit Lanze und Schwert. Einen solchen mehrphasigen Schlachtablauf hält auch Van Wees 1997, 679 in der homerischen Kriegsführung für wahrscheinlich: „The answer may then lie in distinguishing phases within battle: perhaps a phase of missile warfare first, then a period of *promakhoi* combat, followed by massed hand-to-hand in the closing stages. Or a massed clash first, during which the formations eventually disintegrate and space opens up for missile fighting and skirmishing by *promakhoi*.“

⁷⁰ Zum Elitekrieger bzw. ‚Wolfskrieger‘ als Schlüsselfigur in der Heldendichtung auch außerhalb des griechischen Kulturraumes in der nordischen, keltischen und orientalischen Epik siehe West 1997, 213f. In all diesen Heldengesängen ist es das Furiose, das den Helden in der Schlacht übermannt und ihn zum Männer mordenden Berserker macht.

Aoiden lauschten.⁷¹ In Nachahmung der Heroen konnten diese trotz fehlender Übung aber dank großen Mutes auf dem Schlachtfeld bedeutende persönliche Leistungen erbringen und dadurch die Grenze zur relativ offenen Kriegerschicht überwinden.⁷² Die Heldenepik verkündete aller Wahrscheinlichkeit nach im 9. und frühen 8. Jh. v. Chr. gesellschaftliche Leitbilder und Wertvorstellungen, die auch außerhalb der Welt der Epen die Formen des realen gesellschaftlichen Lebens prägten und so vorhomerische Kleingesellschaften stratifizierten und strukturierten.⁷³

Mit der Transformation des vorhomerischen Kriegswesens zur modernen Hoplitenkampftaktik verliert die epische Aristie und damit schließlich die Heldenepik ihre frühere Leitbildfunktion. Denn mit dem Aufkommen des Bürger- und Bauernheeres verlor die im Kriegshandwerk geübte und erprobte Gesellschaftsspitze ihre eigentliche Funktion und verschwand allmählich als überholtes Relikt aus der Physiognomie der neuen Alltagswirklichkeit. Mit der einsetzenden Auflösung der um einen charismatischen Anführer gruppierten Kampf- und Tischgemeinschaften ging die Heldenepik aber auch ihres angestammten Kulturträgers verlustig. Andererseits war die vormalige Kriegerelite trotz ihrer Defunktionalisierung wohl kaum dazu bereit, ihre früher eingenommene gesellschaftliche Vorrangstellung an den Prototypen des wehrhaften Bürgers abzutreten. Aus dieser ehemals kriegführenden Gesellschaftsspitze rekrutierte sich mit dem Einsetzen des Hopliten- und Poliszeitalters der neue Kulturträger der Heldendichtung. Ihretwegen lebte die epische Dichtung und das Vortragen heroischer Aristien weiter. Doch nun besang man die Kriegstaten eines Helden nicht mehr, um Hörern jeden Ranges vorbildhaftes Kämpfertum zu veranschaulichen, sondern um die neu entstandene ‚Öffentlichkeit‘ in den jungen Bürger- und Wehrgemeinschaften über die „edle Stärke“ und Sieghaftigkeit ihrer *basileis* zu unterrichten.⁷⁴ Nur über das Medium der Heldenepik konnte so das ideelle Gebilde der Heldenstärke künstlich am Leben erhalten und ins moderne Zeitalter der Hoplitenheere hinüber gerettet werden. Wie sich allerdings weiter oben anhand der unterschiedlichen Kampfdarstellungsarten in der Ilias gezeigt hatte, war die über-

⁷¹ Ausschließlich von der Führungsschicht als den kulturellen Trägern der Heldendichtung während den ‚Dunklen Jahrhunderten‘ gehen aus: Latacz 1985, 43–47; Kannicht 1989, 33–35; Patzer/Hölscher 1990, 502–505; Patzek 1992, 151–154; Patzer 1996, 152–222.

⁷² Ulf 1990, 138f.

⁷³ Für eine solche elitebildende Ideologie, welche mit ihren Leitbildern und Handlungsmustern auch Vorbild für die Rangniedrigen sein konnte, prägte Assmann 1997, 149 den Begriff der „repräsentativen Elitekultur“.

⁷⁴ So bereits Kullmann 1995, 61: „Das vom Dichter vorgetragene Epos erfüllt gewissermaßen die Erwartung der Helden, bei der Nachwelt wegen ihrer auch den Tod nicht scheuenden Tapferkeit berühmt zu werden. Die Kunde von ihnen bestätigt ihr Bessere im Vergleich zu dem zuhörenden Publikum.“

holte und nun nutzlose Vorbildfunktion des elitären Einzelkämpfers nicht mehr widerspruchslos zur Kriegswirklichkeit aktualisierbar. Dadurch verlor die Heldenepik ihre Basis, um als mündliche und erzieherisch wirkende Dichtung weiterzuleben. Ihr Überleben in der Zukunft konnte nur ihre schriftliche Fixierung gewährleisten. Es ist nun bezeichnend, dass gerade mit diesem Akt der Niederschrift die kämpferische Überlegenheit, die den Krieger zur Aristie befähigt, als die „edle Stärke“ benannt und zur alleinigen Qualität der *basileis* erklärt wird.⁷⁵ Das Bild des heroischen Einzelkämpfers war infolgedessen vom Leitbild eines elitären Kriegerturns zur Legitimation des Führungsanspruches einer an sich defunktionalisierten Kriegerelite ummontiert worden. Auf diese Weise war eine vormals „repräsentative Elitekultur“, die sich im Leitsatz „Immerzu der Beste zu Sein“ manifestierte, exklusiv und zu einem reinen Oberschichtenphänomen geworden.⁷⁶

Derselbe Wandel von einer „repräsentativen“ zu einer „exklusiven Elitekultur“, wie er anhand der veränderten gesellschaftlichen Funktion des Vortrags epischer Aristien sichtbar wurde, spiegelt sich schließlich auch auf den attischen Grabkratern in der Abfolge der verschiedenen Modi der Kampfdarstellung. Mit der Darstellung des unentschiedenen Kampfes mit einem ebenbürtigen Gegner auf dem New Yorker Krater um 770 v. Chr. will sein Auftraggeber auch nach seinem Tod in der Nachwelt als ein Elitekrieger in Erinnerung bleiben, der versuchte, sich durch Taten- und Kampfdrang nach heroischem Vorbild unvergänglich zu machen. Das Anbringen von Kriegsbildern mit ‚Leichenstapeln‘ dokumentiert dagegen die Inanspruchnahme heroischer Kampfkraft als persönliches Überlegenheitsmerkmal einiger Männer aus der athenischen Führungsschicht kurz vor der Jahrhundertmitte. Damit zeichnet sich in den frühesten Kampfdarstellungen der attischen Vasenmalerei gleichfalls der Umbruch von einer agonalen Leitideologie zu einer heroisierenden Aitiologie ab, die durch den Wandel vom Kampf in losen Kriegerscharen zur Hopliten-

⁷⁵ Interessanterweise erfolgt diese Benennung der Heldenstärke als *is esthlé* in der gesamten homerischen Ilias nur gerade einmal und dazu noch in einer der am kunstvollsten aufgebauten Reden, deren Hauptanliegen die Vorspiegelung der Akzeptanz einer gesellschaftlichen Vorrangstellung der *basileis* durch den *demos* ist. In allen anderen Fällen wird in der Ilias beim Erzählen einer Aristie das Niedermachen zahlreicher Feinde damit begründet, dass den Helden Raserei oder die Wolfswut übermannt habe. Die Kraft zur Erschlagung namhafter Gegner wird hier also durch eine dämonische und übermenschliche Macht an den Helden herangetragen, und nicht wie in der Rede Sarpedons durch eine nur den Heroen innewohnende „edle Stärke“ selbst erwirkt. Vor dem Hintergrund dieser ursprünglich „repräsentativen“ Kriegerideologie – denn außer den *basileis* konnte die Wolfswut auch rangtiefere Krieger überkommen – zeichnet sich das Exklusivitätsprinzip ab, das sich hinter dieser Einengung höchster Kämpferqualität auf die Führungsschicht verbirgt.

⁷⁶ Zur Funktion der homerischen Epen, die Vorrangstellung einer sich im Umbruch befindlichen Oberschicht zu fundieren, siehe Assmann 1997, 273–275.

kampftaktik initialisiert worden war. Insofern sind die Kriegsbilder mit ‚Leichenstapeln‘ als bildliche Verarbeitung derselben Überlegenheitsideologie anzusprechen, die in der homerischen Ilias im Begriff der „edlen Stärke“ ihre kürzeste Wortformel gefunden hat und dort als wesentlichstes Kriterium dafür gilt, ob einem Protagonisten der Status eines Basileus zuzusprechen ist oder eben nicht. Die „edle Stärke“ – und damit auch ihr bildliches Äquivalent auf den Grabvasen – ist demzufolge Kern einer neuen Identität, die zur Bewahrung des Superioritätsbewußtseins einer defunktionalisierten Kriegerelite notwendig geworden war. Der einstmals reale Kriegsheld auf dem Schlachtfeld war damit zum ‚Medienheld‘ in einer ‚virtuellen Realität‘ geworden.

Abbildungsnachweis:

- Abb. 1 Graphische Befundaufnahme eines Attisch-geometrischen Grabkraters. Nach Brückner/Pernice 1893, 92 Abb. 4
- Abb. 2 Kraterfragment aus der Werkstatt des Dipylon-Malers, Paris, Louvre A 519. Umzeichnung nach Coldstream 1977, 111
- Abb. 3 Kraterfragment aus der Werkstatt des Dipylon-Malers, Paris, Louvre A 527. Nach CVA Louvre 11 (1954) Taf. 3.7
- Abb. 4 Kraterfragment aus der Werkstatt des Dipylon-Malers, Athen NM. Photo: DAI-Athen Neg. Nr. NM 4296
- Abb. 5 Kraterfragment aus der Werkstatt des Dipylon-Malers, Paris, Louvre A 560. Nach CVA Louvre 11 (1954) Taf. 8.10
- Abb. 6 Kraterfragment aus der Werkstatt des Dipylon-Malers, Athen NM 802. Photo: DAI-Athen Neg. Nr. NM 4330
- Abb. 7 Reliefierte Orthostatenplatte, Raum 2 des Südost-Palastes in Ninive. Nach Barnett/Bleibtreu/Turner 1998, Taf. 296: Umzeichnung von A.H. Layard
- Abb. 8 Schlachtreief, Nordostecke des großen Säulensaales des Amuntempels in Karnak. Umzeichnung nach Staubli 1991, Faltblatt 1
- Abb. 9 Schiffskampfszene auf Attisch-geometrischem Krater, NY MM Fletcher Fund 1934 (34.11.2). Photo: The Metropolitan Museum of Art, Negative No 98142
- Abb. 10 Schiffskampfszene auf Attisch-geometrischem Krater, NY MM Fletcher Fund 1934 (34.11.2). Photo: The Metropolitan Museum of Art, Negative No 98141
- Abb. 11 Schiffskampfszene auf Attisch-geometrischem Skyphos, Eleusis 741. Umzeichnung nach Bräuning 1982, 158 Abb. 1 und 2
- Abb. 12 Schiffskampfszene auf Attisch-geometrischer Oinochoe, Kopenhagen NM 1628. Umzeichnung nach Grunwald 1982, 190 Abb. 34

Literaturverzeichnis:

- Ahlberg 1971 = G. Ahlberg, *Fighting on Land and Sea in Greek Art*, Stockholm 1971
- Assmann 1997 = J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1997²
- Benson 1988 = J.L. Benson, *Symptom and Story in Geometric Art*, *BABesch* 63, 1988, 69–76
- Benson 1970 = J.L. Benson, *Horse, Bird and Man. The Origins of Greek Painting*, Amherst 1970
- Barnett/Bleibtreu/Turner 1998 = R.D. Barnett/E. Bleibtreu/G. Turner, *Sculpture from the Southwest Palace of Sennacherib at Nineveh*, London 1998
- Bommelaer 1985 = J.-F. Bommelaer, *L'apparition de la figure animée sur les vases grecs de style géométrique*, *Ktema* 19, 1985, 9–18
- Borbein 2000 = A.H. Borbein, *Formanalyse*, in: ders. u.a. (Hrsg.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung*, Berlin 2000, 109–128
- Brückner/Pernice 1893 = A. Brückner/E. Pernice, *Ein attischer Friedhof*, *AM* 18, 1893, 6–191
- Carter 1972 = J. Carter, *The Beginning of Narrative Art in the Greek Geometric Period*, *BSA* 67, 1972, 25–58
- Coldstream 1996/7 = J.N. Coldstream, *The Dipylon Krater Sydney 46.41: Context, Style, and Iconography*, *Mediterranean Archaeology* 9/10, 1996/7, 1–11
- Coldstream 1991 = J.N. Coldstream, *The Geometric style. Birth of the picture*, in: T. Rasmussen (Hrsg.), *Looking at Greek vases*, London 1991, 37–56.
- Coldstream 1968 = J.N. Coldstream, *Greek Geometric Pottery*, London 1968
- Crielaard 1999 = J.P. Crielaard, *Production, circulation and consumption of Early Iron Age Greek pottery (eleventh to seventh centuries BC)*, in: J.P. Crielaard/V. Stissi/G.J. van Wijngaarden (Hrsg.), *The Complex Past of Pottery. Production, circulation and Consumption of Mycenaean and Greek Pottery (sixteenth to early fifth centuries BC)*. *Proceedings of the ARCHON international conference, held in Amsterdam, 8–9 November 1996*, Amsterdam 1999, 49–81
- D'Agostino 2000 = B. D'Agostino, *Archäologie der Gräber: Tod und Grabritus*, in: A.H. Borbein u.a. (Hrsg.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung*, Berlin 2000, 313–331
- Davison 1961 = J.M. Davison, *Attic Geometric Workshops*. *Yale Classical studies* 16, New Haven 1961
- De Jong 1997 = I.J.F. De Jong, *Homer and Narratology*, in: I. Morris/B. Powell (Hrsg.), *A Companion to Homer*, Leiden/New York/Köln 1997, 305–325
- De Jong 1987 = I.J.F. De Jong, *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad*, Amsterdam 1987

- Duhoux 1991 = Y. Duhoux, *Observations sur l'oinoché du Dipylon*, *Kadmos* 30, 1991, 153–169
- Dunbabin 1957 = T.J. Dunbabin, *The Greeks and their Eastern Neighbours. Studies in the Relations between Greece and the Countries of the Near East in the Eighth and Seventh Centuries B.C.*, Chicago 1957
- Ellinghaus 1997 = C. Ellinghaus, *Aristokratische Leitbilder – Demokratische Leitbilder. Kampfdarstellungen auf athenischen Vasen in archaischer und frühklassischer Zeit*, Münster 1997
- Giuliani 1996 = L. Giuliani, *Laokoon in der Höhle des Polyphem. Zur einfachen Form des Erzählens in Bild und Text*, *Poetica* 28, 1996, 1–47
- Giuliani 1995 = L. Giuliani, *Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier*, Mainz 1995
- Grunwald 1982 = Ch. Grunwald, *Frühe attische Kampfdarstellungen*, *Acta praehistorica et archaeologica* 13/14, 1982, 155–203
- Heinz 1997 = M. Heinz, *Formen und Funktion staatlicher Gewalt in Mesopotamien vom 4.–1. Jahrtausend v. Chr.*, in: R.P. Sieferle/H. Breuninger (Hrsg.), *Kulturen der Gewalt. Ritualisierung und Symbolisierung von Gewalt in der Geschichte*, Frankfurt/New York 1997, 30–52.
- Hellmann 2000 = O. Hellmann, *Die Schlachtszenen der Ilias. Das Bild des Dichters vom Kampf in der Heroenzeit*. *Hermes, Einzelschriften*, Stuttgart 2000
- Heubeck 1988 = A. Heubeck, *Die homerische Frage: ein Bericht über die Forschung der letzten Jahrzehnte*, Darmstadt 1988
- Hölscher 2000 = T. Hölscher, *Bildwerke: Darstellungen, Funktionen, Botschaften*, in: A.H. Borbein u.a. (Hrsg.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung*, Berlin 2000, 147–165
- Hölscher 1998 = T. Hölscher, *Öffentliche Räume in frühgriechischen Städten*, Heidelberg 1998
- Hurwit 1985 = J.M. Hurwit, *The Art and Culture of Early Greece 1100–480 B.C.*, Ithaca NY 1985
- Immerwahr 1990 = H.R. Immerwahr, *Attic Script. A Survey*, Oxford 1990
- Kannicht 1989 = R. Kannicht, *Thalia. Über den Zusammenhang zwischen Fest und Poesie bei den Griechen*, in: W. Haug/R. Warning (Hrsg.), *Das Fest*, München 1989, 29–52
- Kistler 1998 = E. Kistler, *Die 'Opferrinne-Zeremonie'. Bankettideologie am Grab, Orientalisierung und Formierung einer Adelsgesellschaft in Athen*, Stuttgart 1998
- Kullmann 1995 = W. Kullmann, *Homers Zeit und das Bild des Dichters von den Menschen der Mykenischen Kultur*, in: Ø. Andersen/M. Dickie (Hrsg.), *Homer's World. Fiction, Tradition, Reality*, Athens 1995, 57–75
- Kübler 1954 = K. Kübler, *Die Nekropole des 10. bis 8. Jahrhunderts. Kerameikos V.1*, Berlin 1954

- Kunze 1954 = E. Kunze, Bruchstücke attischer Grabkratere, in: R. Lullies (Hrsg.), *Neue Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft. Festschrift zum 60. Geburtstag von Bernhard Schweitzer*, Stuttgart/Köln 1954, 48–58
- Kunze 1953/4 = E. Kunze, *Disiecta Membra attischer Grabkratere*, *Arch-Ephem* 1953/54, 162–171
- Latacz 1995 = J. Latacz, *Achilleus: Wandlungen eines europäischen Heldenbildes*, Stuttgart/Leipzig 1995
- Latacz 1985 = J. Latacz, *Homer: Eine Einführung*, München/Zürich 1985
- Latacz 1977 = J. Latacz, *Kampfparänese, Kampfdarstellung und Kampfwirklichkeit in der Ilias, bei Kallinos und Tyrtaios*, München 1977
- Lurz 1994 = N. Lurz, *Der Einfluss Ägyptens, Vorderasiens und Kretas auf die mykenischen Fresken. Studien zum Ursprung der Frühgriechischen Wandmalerei*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern 1994
- Marinatos 1973 = Sp. Marinatos, *Kreta, Thera und das Mykenische Hellas*, München 1973²
- Marwitz 1961 = H. Marwitz, *Ein attisch-geometrischer Krater in New York*, *AntK* 4, 1961, 39–48
- Matthiae 1996 = P. Matthiae, *L'arte degli assiri. Cultura e forma del rilievo storico*, Rom/Bari 1996
- Morgan 1999 = C. Morgan, *Some thoughts on the production and consumption of Early Iron Age pottery in the Aegean*, in: J.P. Crielaard/V. Stissi/G.J. van Wijngaarden (Hrsg.), *The Complex Past of Pottery. Production, circulation and Consumption of Mycenaean and Greek Pottery (sixteenth to early fifth centuries BC). Proceedings of the ARCHON international conference, held in Amsterdam, 8–9 November 1996*, Amsterdam 1999, 213–259
- Nagy 1996 = G. Nagy, *Homeric Questions*, Austin 1996
- Pasqualino 1983 = B. Pasqualino/F. Pasqualino, *L'Arte dei pupi*, Milano 1983
- Pasqualino 1980 = F. Pasqualino, *Teatro con i pupi siciliani*, Catania 1980
- Patzek 1992 = B. Patzek, *Homer und Mykene. Mündliche Dichtung und Geschichtsschreibung*, München 1992
- Patzer 1996 = H. Patzer, *Die Formgesetze des homerischen Epos*, Stuttgart 1996
- Patzer/Hölscher 1990 = H. Patzer/U. Hölscher, *Die homerische Odyssee – Märchen, Roman oder stilisierte Adelswirklichkeit?*, *Poetica* 22, 1990, 488–513
- Pernice 1892 = E. Pernice, *Über die Schiffsbilder auf den Dipylonvasen*, *AM* 17, 1892, 285–306
- Poulson 1905 = F. Poulson, *Die Dipylongräber und die Dipylonvasen*, Leipzig 1905

- Powell 1988 = B.B. Powell, The dipylon oinochoe and the spread of literacy in eighth-century Athens, *Kadmos* 27, 1988, 65–86
- Raaflaub 1997 = K.A. Raaflaub, Soldiers, Citizens and the Evolution of the Early Greek Polis, in: L.G. Mitchell/J.P. Rhodes (Hrsg.), *The Development of the Polis in Archaic Greece*, London/New York 1997 49–59
- Raaflaub 1991 = K.A. Raaflaub, Homer und die Geschichte des 8. Jhs. v. Chr., in: J. Latacz (Hrsg.), *Zweihundert Jahre Homer-Forschung*, Stuttgart/Leipzig 1991, 205–256
- Rollinger 1996 = R. Rollinger, Altorientalische Motive in der frühgriechischen Literatur am Beispiel der homerischen Epen. Elemente des Kampfes in der Ilias und in der altorientalischen Literatur, in: Ch. Ulf (Hrsg.), *Wege zur Genese griechischer Identität: die Bedeutung der früharchaischen Zeit*, Berlin 1996, 156–210
- Ruijgh 1995 = C.J. Ruijgh, D'Homère aux origines proto-mycéniennes de la tradition épique. Analyse dialectologique du langage homérique, avec un excursus sur la création de l'alphabet grec, in: J.P. Crielaard (Hrsg.), *Homeric Questions*, Amsterdam 1995, 1–96
- Schadewaldt 1944² = W. Schadewaldt, *Von Homers Welt und Werk. Aufsätze und Überlegungen zur Homerischen Frage*, Leipzig 1944²
- Snodgrass 1998 = A.M. Snodgrass, *Homer and the Artists. Text and picture in early Greek art*, Cambridge 1998
- Snodgrass 1997 = A.M. Snodgrass, *Homer and Greek Art*, in: I. Morris/B. Powell (Hrsg.), *A New Companion to Homer*, Leiden/New York/Köln 1997, 560–582
- Snodgrass 1993 = A.M. Snodgrass, The «Hoplite Reform» revisited, *Dialogues d'histoire ancienne* 19, 1993, 47–63
- Snodgrass 1987 = A.M. Snodgrass, The First figure-scenes in Greek Art, in: ders., *An Archaeology of Greece. The Present State and Future Scope of a Discipline*, Berkeley/Los Angeles/London 1987, 132–169
- Snodgrass 1971 = A.M. Snodgrass, *The Dark Age of Greece*, Edinburgh 1971
- Sourvinou-Inwood 1995 = Ch. Sourvinou-Inwood, 'Reading' Greek Death. To the End of the Classical Period, Oxford 1995
- Staubli 1991 = T. Staubli, *Das Image der Nomaden im Alten Israel und in der Ikonographie seiner sesshaften Nachbarn*, Freiburg/Göttingen 1991
- Van Wees 1997 = H. van Wees, *Homeric Warfare*, in: I. Morris/B. Powell (Hrsg.), *A Companion to Homer*, Leiden/New York/Köln 1997, 668–693
- Vermeule 1986 = E. Vermeule, Priam's Castle Blazing, in: M. Mellink (Hrsg.), *Troy and the Trojan War*, Bryn Mawr 1986, 77–92
- Ulf 2001 = Ch. Ulf, *Gemeinschaftsbezug, soziale Stratifizierung, Polis – drei Bedingungen für das Entstehen aristokratischer und demokratischer Mentalitäten im archaischen Griechenland*, in: D. Papenfuss/V.M.

- Strocka (Hrsg.), *Gab es das griechische Wunder? Griechenland zwischen dem Ende des 6. und der Mitte des 5. Jhs. v. Chr.*, Mainz 2001, 163–186
- Ulf 1990 = Ch. Ulf, *Die homerische Gesellschaft. Materialien zur analytischen Beschreibung und historischen Lokalisierung*, München 1990
- West 1997 = M.L. West, *The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford 1997
- West 1995 = M. West, *The Date of the Iliad*, *MusHelv* 52, 1995, 203–219
- Whitley 1991 = J. Whitley, *Style and society in Dark Age Greece. The changing face of a pre-literate society 1100–700 BC*, Cambridge 1991
- Wreszinski 1940 = W. Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kunstgeschichte II*, Leipzig 1940
- Zimmermann 1998 = R. Zimmermann, *Die Überlistung des Todes. Wozu der Mensch die Kunst erfand*, München 1998

Dr. Erich Kistler
Archäologisches Institut
der Universität Zürich
Rämistrasse 73
CH-8006 Zürich
e-mail: erich.kistler@bluewin.ch

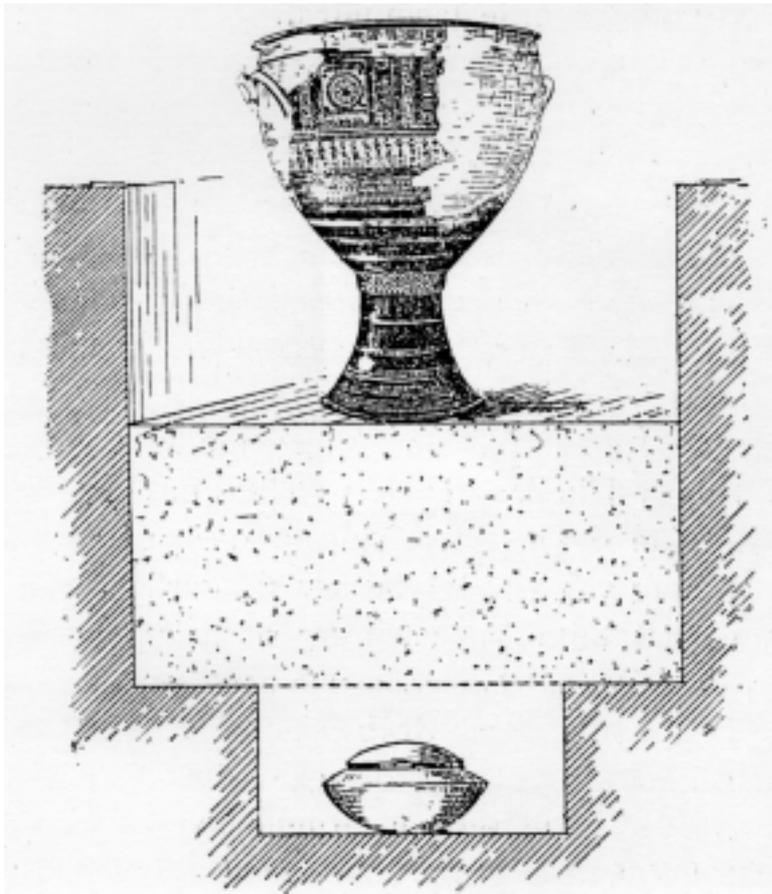


Abb.1: Graphische Befundaufnahme eines spätgeometrischen Grabkraters durch Brückner/Pernice 1893.



Abb. 2: Kampf zu Land. Kraterfragment aus der Werkstatt des Dipylon-Malers um 760/50 v. Chr. Paris, Louvre A 519

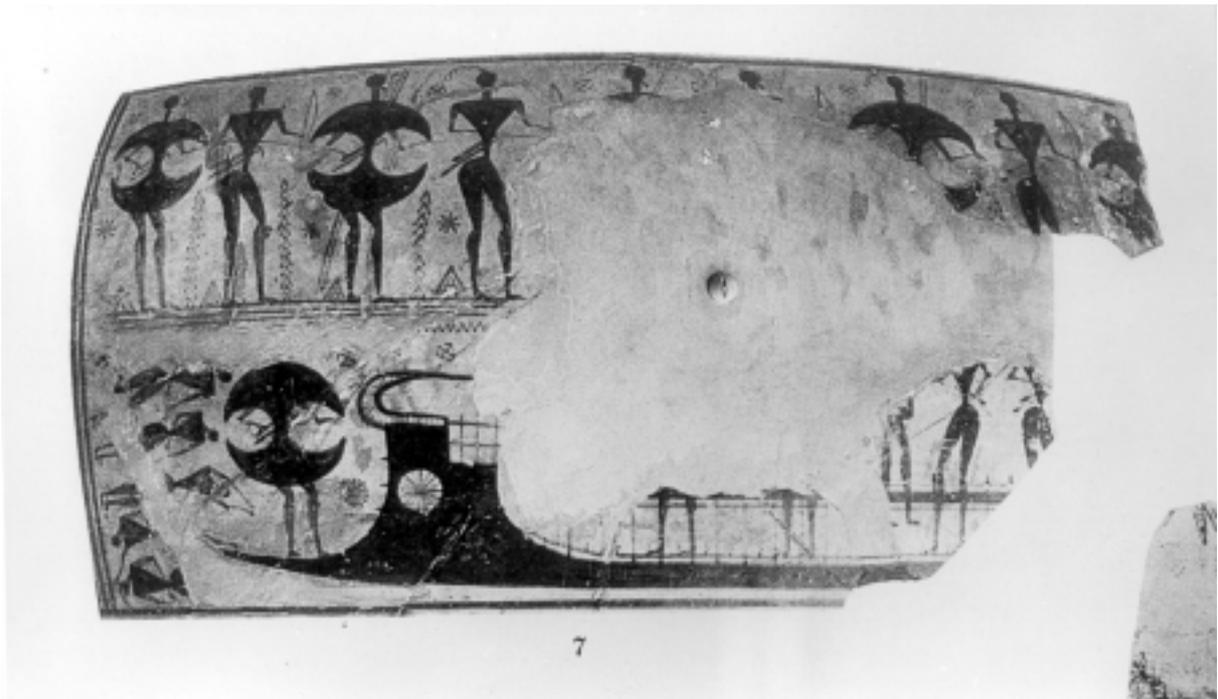


Abb. 3: Schiffskampf. Kraterfragment aus der Werkstatt des Dipylon-Malers um 760/50 v. Chr. Paris, Louvre A 529



Abb. 4: Kampf zu Land. Kraterfragment aus der Werkstatt des Dipylon-Malers um 760/50 v. Chr. Athen NM



Abb. 5: Kampf zu Land. Kraterfragment aus der Werkstatt des Dipylon-Malers um 760/50 v. Chr. Paris, Louvre A 560



Abb. 6: Kampf zu Land. Kraterfragment aus der Werkstatt des Dipylon-Malers um 760/50 v. Chr. Athen NM 802



Abb. 7: Massakrierung besiegter Elamiter. Reliefierte Orthostatenplatte um 650 v. Chr. aus Raum 2 des Südostpalasts in Ninive

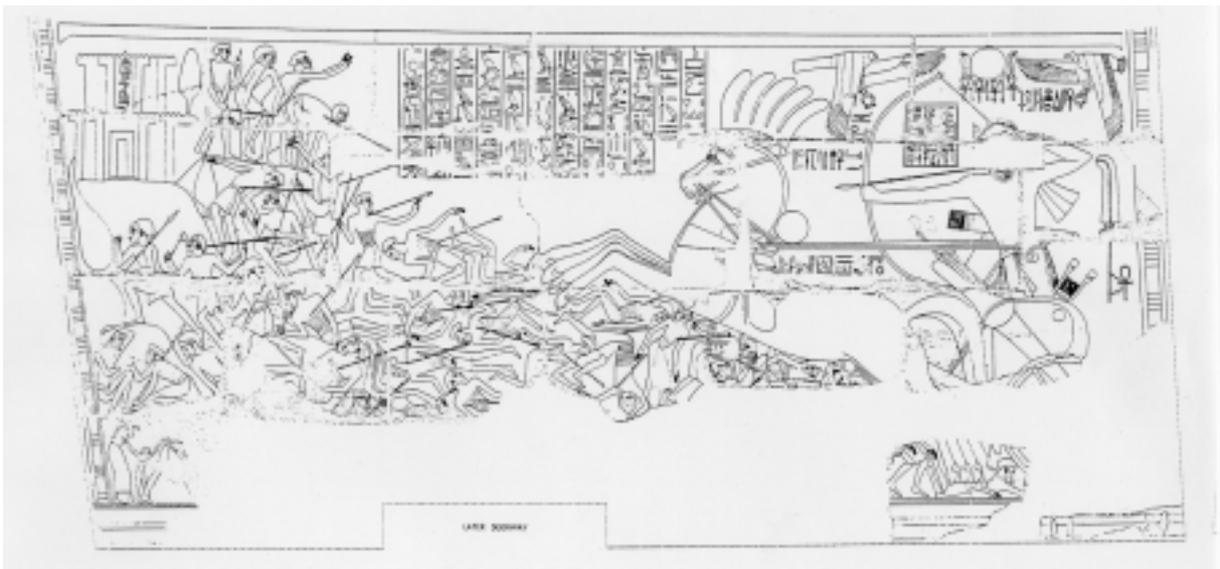


Abb. 8: Großes Schlachtreief an der Nordostecke des großen Säulensaales des Amuntempels in Karnak aus der Regierungszeit Sethos I. (1293-1279 v. Chr.)



Abb. 9: Schiffskampf. Attisch-geometrischer Grabkrater um 770 v. Chr. NY MM Rogers Fund 1934 (34.11.2)



Abb. 10: Schiffskampf. Attisch-geometrischer Grabkrater um 770 v. Chr. NY MM Rogers Fund 1934 (34.11.2)



Abb. 11: Schiffskampf. Attisch-geometrischer Skyphos aus Eleusis um 770 v. Chr. Eleusis 741

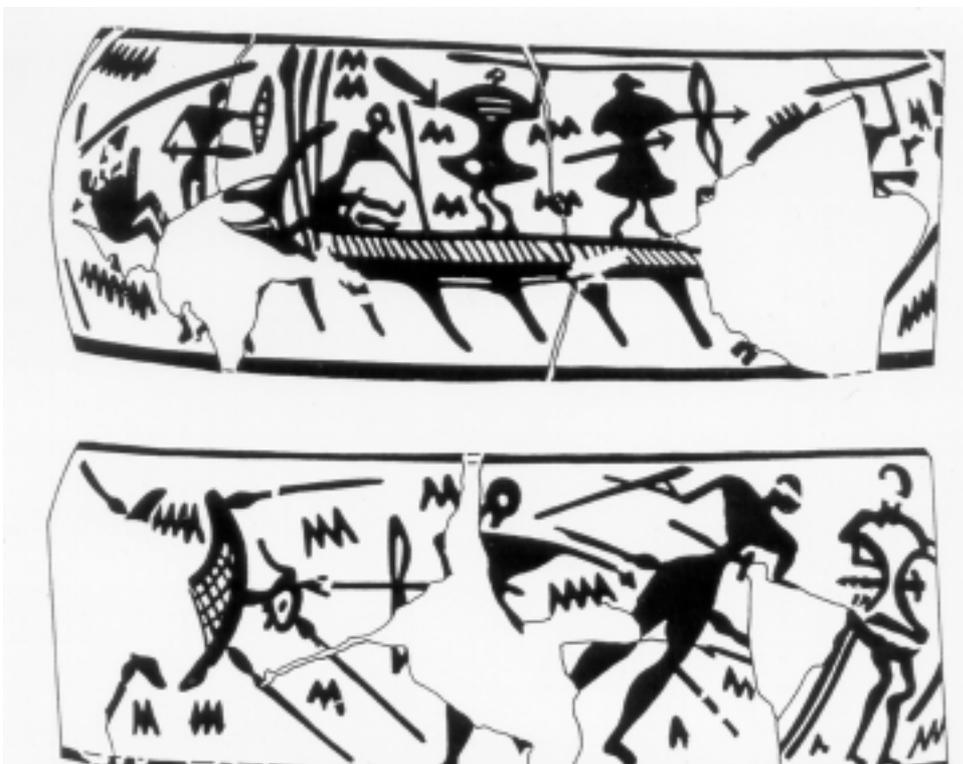


Abb. 12: Schiffskampf. Attisch-geometrische Oinochoe um 740/30 v. Chr. Kopenhagen NM 1628