

Tonio Hölscher

Krieg und Kunst im antiken Griechenland und Rom

Münchener Vorlesungen zu Antiken Welten



Herausgegeben vom
Münchener Zentrum für Antike Welten (MZAW)

Band 4

Tonio Hölscher

**Krieg und Kunst
im antiken Griechenland
und Rom**



Vier Triebkräfte kriegerischer Gewalt:
Heldentum, Identität, Herrschaft, Ideologie

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-054950-8
e-ISBN (PDF) 978-3-11-054968-3
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-055801-2
ISSN 2198-9664



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International Licence. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2018966753

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2019 Tonio Hölscher, publiziert bei Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.
Satz: Meta Systems Publishing & Printservices GmbH, Wustermark
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Für Christian Meier
in dankbarer Freundschaft

Vorwort

Die Aufgabe, im Rahmen der Gastprofessur für Kulturgeschichte des Altertums am Münchner Zentrum für antike Welten vier öffentliche Vorträge für eine breite Hörerschaft zu halten, hat mich zu einem Thema verleitet, das bei der Ausarbeitung zum Buch immer weitere Kreise geschlagen hat. Ich danke Martin Hose und allen anderen, die dazu beigetragen haben, herzlich für die Einladung zu diesem höchst inspirierenden Jahr in München, ebenso Christof Schuler für seine Geduld und seine Entschlossenheit, mit der er sich für die Veröffentlichung in dieser stark erweiterten Form eingesetzt hat.

Die lebendigen Reaktionen nach den Vorträgen, von Kolleginnen und Kollegen, Studierenden und Zuhörern vielfältiger Herkunft, haben lange nachgewirkt. Dankbar bin ich Michael Wörrle, der mit Nachdruck einen offenen Blick auf die ungeschönte Wirklichkeit antiker Kriege eingefordert hat. Besonderen Dank sage ich Christian Meier, der seit frühen Zeiten mein Verständnis der Griechen und Römer tiefgreifend geprägt und mich auch jetzt wieder in eindringenden Gesprächen zum grundsätzlichen Durchdenken der Phänomene gebracht hat. Die Widmung dieses Buches an ihn ist mit der Hoffnung verbunden, dass er manches davon wiederfindet und anderes wohlwollend nachsieht.

Anna Waldschütz hat die Gastprofessur und die Vorträge in freundlichster Weise betreut. Nicole Schüller war bei organisatorischen Problemen, Jeremy Schneider bei der Beschaffung von Literatur hilfreich. Ihnen gilt mein herzlicher Dank.

Marco Michele Acquafredda und Lukas Lehmann haben die Drucklegung mit verständnisvollem Rat und hilfreicher Geduld begleitet. Ihnen und dem Team des Verlags danke ich für die höchst kompetente und erfreuliche Zusammenarbeit bei der Gestaltung dieses Buches.

Heidelberg, November 2018

Inhalt

Vorwort — VII

Einleitung — 1

- I Krieg und Heldentum im archaischen Griechenland: Fragilität und Fragwürdigkeit des Ruhmes — 8**
 - 1 Anfänge: Kampf um die frühe Lebensordnung — 8
 - 2 Archaische Zeit: Ehre und Exzess, und kein Triumph — 31
 - 3 Mythen des Krieges: Die Ambivalenz des Helden — 58
 - 4 Die unheimliche Größe des Heldentums — 81

- II Krieg und Identität im klassischen Griechenland: Denkmäler und mythisches Gedächtnis als Waffen — 83**
 - 1 Eine neue Art von Denkmälern — 83
 - 2 Politische Identität, historisches Gedächtnis und Monu-Mentalität — 89
 - 3 Perserkriege, innergriechische Kämpfe und die Macht der historischen Kommemorations — 92
 - 4 Der persönliche Tod an den Gräbern — 141
 - 5 Kehrseiten der Glorie: Die Diskurse der Vasenbilder — 143
 - 6 Die andere Seite der politischen Identität — 162

- III Krieg und universale Herrschaft von Alexander zu Augustus: Das Pathos von Glorie und Vernichtung in den antiken Monarchien — 165**
 - 1 Vom Sieg zur Herrschaft — 165
 - 2 Alexander der Große: Pathos und Charisma — 167
 - 2.1 Präsenze Herrscher: Die Not, aus dem Schatten Alexanders zu treten — 191
 - 2.2 Alle Welt gegen die Kelten: Die Konstruktion eines neuen Erzfeindes — 196
 - 3 Hellenistisches Italien und republikanisches Rom: Rituale und Ideologien des Sieges — 230
 - 4 Sieg und Macht ohne Kampf — 254

**IV Krieg und Ideologie in der römischen Kaiserzeit: Bilder des Sieges
zwischen Ereignis und Ritual — 258**

- 1 Monarchie im Rahmen der Republik — **258**
- 2 Augustus: Das ideologische Konkordat mit dem Senat — **259**
- 3 Augustus: Hellenistische Panegyrik, republikanische
Leitbilder — **266**
- 4 Die Kaiserzeit: Ereignis und Ideologie, Dynamik und Statik
des Krieges — **287**
- 5 Der Kaiser als Kriegsherr und Herrscher: Rolle und
Realität — **327**
- 6 Max Webers Typologie der Herrschaft und die ‚ideologische
Herrschaft‘ der römischen Kaiser — **334**
- 7 Schluss — **337**

Literatur — 339

Register — 369

Einleitung

Krieg und Kunst in der griechischen und römischen Antike: Der Titel wird verständlicherweise Befürchtungen hervorrufen.

Man kann argwöhnen, dass hier eine allzu ‚klassische‘ Wissenschaft sich einen Mantel der Aktualität umlegt, um ihre humanistischen Adepten bei der Stange zu halten. Der Büchermarkt ist reich an Angeboten, die die ‚klassischen‘ Kulturen attraktiv machen sollen: antiker Luxus, antiker Sex – jetzt antiker Krieg? Eine Antwort darauf kann man in einem Text finden, der von solchem Verdacht frei ist: Der amerikanische Journalist Chris Hedges, Autor des Bestsellers „War Is a Force That Gives Us Meaning“, 2002 veröffentlicht, führt seine Analyse heutiger Kriegs-Exzesse – nach der *Los Angeles Times* „bitterly poetic and ruthlessly philosophical“ – mit Shakespeares Behandlung des Troianischen Krieges in „Troilus und Cressida“ ein. Nachdem Europa und Amerika das friedlichste halbe Jahrhundert ihrer Geschichte erlebt und kriegerische Konflikte fast nur aus sicherer Distanz in „Zweiten“ und „Dritten“ Welten wahrgenommen haben, rücken Kriege wieder in den Bereich der Möglichkeit – und wir haben weniger als je eine Vorstellung davon, welche Formen sie bei uns annehmen könnten: Grund genug, in der Geschichte nach Erfahrungen des Krieges zu fragen.

Andere werden sich fragen, wie weit gerade die antike Bildkunst ein Medium ist, in dem Aussagen über den Krieg gemacht werden, die uns heute angehen. Seit Otto Dix, George Grosz und Max Beckmann ist Kriegs-Kunst auf erschütternde Aufdeckung von Brutalität, Schrecken und Sinnlosigkeit gerichtet – warum dann griechische und römische Kunst, von der wir nur Affirmation, heroische Idealisierung und ideologische Propaganda erwarten? Lange genug wurden die antiken Kriegsdenkmäler ohne weitere Hintergedanken als Manifestationen nationalen Ruhmes betrachtet. Das ist seit Reinhart Kosellecks Untersuchungen zu modernen Kriegsmonumenten schwierig geworden.¹

Doch eben dies ist der entscheidende Punkt: Alle Kriege werden mit affirmativen Sinngebungen und Ideologien geführt. Ob geglaubt oder verworfen, sie sind unerlässlich. Anders ist die Bereitschaft zum Tod nicht zu begründen. Der patriotische Enthusiasmus, mit dem die Soldaten, Sieges-Lieder singend, in den Ersten Weltkrieg gezogen sind, hat in den Vernichtungsschlachten nicht lang angehalten. Heute geht es in den Kriegen angeblich um Menschenrechte und kulturelle Identität: aber wie lange noch? Doch auch wenn die Illusionen zusammenbrechen: Ohne sie geht es überhaupt nicht. In diesem Sinn hat Nathan

1 Koselleck (1994).

Arrington für das klassische Griechenland eine sehr viel differenziertere Sicht begründet.²

Die Spannung zwischen Sinngebung und Desillusion, Zuversicht und Erklärungsnot, die allem menschlichen Tun eigen ist, erscheint im Krieg in höchster Steigerung. Dabei werden Triebkräfte zu kriegerischer Gewalt mobilisiert, die – bei allem Wandel im Lauf der Geschichte – doch gewisse gleich bleibende Felder der menschlichen Psychologie betreffen. In diesem Sinn werden in den folgenden Kapiteln vier fundamentale Motivationen von Krieg in der Antike vor Augen geführt: kriegerisches Heldentum, politische Identität, universale Herrschaft, imperiale Ideologie. Wenn man eine Reduktion der Komplexität in Kauf nähme, könnte man auch von vier „Todsünden“ des Krieges sprechen. Jeder dieser Faktoren wird in einer bestimmten Epoche der antiken Geschichte als wirksame Kraft dargestellt. Das bedeutet weder, dass in jedem Zeitraum nur eine dieser Triebkräfte in Geltung war, noch dass jede dieser Kräfte nur in einem Zeitraum Bedeutung hatte. Sie treten jedoch zu bestimmten Zeiten besonders dominant auf. Dass diese Triebkräfte bis heute in Geltung sind, ist offensichtlich – wie stark sie sich unter neuen historischen Bedingungen verändert haben, kann den Lesern und Leserinnen nur als Frage mitgegeben werden.

Schließlich kann es Zweifel geben, wie weit es beim Thema des Krieges sinnvoll ist, Bildwerke zu betrachten statt der Wirklichkeit. Dem kann man kaum mit dem Einwand begegnen, dass uns die Wirklichkeit antiker Kriege nicht mehr greifbar ist und wir uns darum wenigstens an die Wiedergabe in den Bildern halten sollten. Zumindest muss die Frage gestellt werden, wie die Bildwerke sich zur Wirklichkeit antiker Kriege verhalten.

Lange Zeit hat die historische Forschung die Bildwerke, zusammen mit den Schriftzeugnissen, benutzt, um die Wirklichkeit antiker Kriegsführung zu rekonstruieren. In diesem Sinn wurden die Bilder als ‚objektive‘ Wiedergaben von Rüstung und Waffen, Kampfweise und sogar taktischen und strategischen Praktiken verstanden. Heute ist leicht Konsens darüber zu erreichen, dass dieser direkte Rückschluss vom Bild auf die ‚Wirklichkeit‘ grundsätzlich irreführend ist: Bilder sind Konstrukte. Sie geben keine ‚objektive‘ Wirklichkeit wieder, sondern stellen durch thematische Selektion und formale Akzentuierung Aspekte vor Augen, die kulturell, das heißt sozial und psychologisch geprägt sind: konzeptuelle Vorstellungen, Ideale und Phantasien, Ideologien und Propaganda, Traumata und Phobien. Und selbst intentional ‚realistische‘ Kunst kann niemals eine voraussetzungsfreie Wiedergabe einer bedeutungsfrei vorgegebenen Wirklichkeit leisten. Immer ist Bildende Kunst von den materiellen und

² Arrington (2015).

technischen Vorgaben, den Regeln der künstlerischen Gattungen und den Konventionen der stilistischen Gestaltung, und darüber hinaus von den bewussten und unbewussten Weisen des Wahrnehmens, Handelns und Verhaltens der betreffenden Gesellschaften geprägt. Durch all diese Faktoren werden die Bildwerke zu intentionalen Aussagen *über* die Wirklichkeit der Kriege: Wenn Bilder als historische Dokumente gesehen werden, dann als historische *Deutungen* der historischen Wirklichkeit.

Eine gedeutete Wirklichkeit des Krieges sind auch die Mythen der Vorzeit, allen voran der Krieg um Troia. Mit den Mythen erweitert sich der Blick auf den Krieg in vielfacher Weise. Um das zu sehen, muss man zunächst verbreitete Vorstellungen hinterfragen. Vielfach werden Bilder von mythischen Kriegen, Götter gegen Giganten, Lapithen gegen Kentauren, Athener gegen Amazonen, Griechen gegen Troia, als Gleichnisse oder Allegorien für historische Kriege verstanden: Das ist eine ebenso abstrakte wie reduktive Auffassung, die dem Potential der Mythen nicht gerecht wird; tatsächlich sprechen die antiken Quellen in einem viel konkreteren Sinn von Vorläufern und Vorbildern aus früheren Zeiten. In diesem Sinn werden mythische Kriege und ihre Helden vor allem als normative Vorbilder gegenwärtiger Kriegszüge und kriegerischer Ideale gedeutet. Eine solche exemplarische Bedeutung von Mythen ist gewiss nicht abwegig, sie zeigt sich in vielen Beispielen der Bildkunst: Die Helden des Troianischen Krieges kämpfen vielfach in denselben ‚vorbildlichen‘ Formen wie die Krieger der eigenen Lebenswelt (**Abb. 30**). Aber damit ist doch nur ein kleiner Teil der Mythenbilder erfasst: Die meisten Bildszenen des Troianischen Krieges, der Mord an Troilos, die Schlei fung Hektors, die Bedrohung der Cassandra am Kultbild der Athena, die brutale Auslöschung des Troianischen Königshauses, gehen weit über das hinaus, was in zeitgenössischen Kriegen dargestellt wird. Das heißt jedoch nicht, dass die Mythen nichts mit den gegenwärtigen Kriegen zu tun haben: Sie sind eine vorgestellte Wirklichkeit. Die Kampfszenen der Lebenswelt bewegen sich zwischen der Normalität und den Normen des Krieges. In den Szenen des Mythos dagegen wird ein viel weiterer Bereich von psychischen Erfahrungen, Emotionen, Phobien, Schreckensvisionen und Traumata erkennbar. Sie lassen ahnen, in welchen Dimensionen der Krieg erfahren und vorgestellt werden konnte.

Wenn somit die Bilder der Lebenswelt wie der mythischen Vorzeit auf die Träger der gegenwärtigen Kultur bezogen werden, so bedeutet das nicht, sie auf sekundäre Reaktionen auf Ereignisse und Zustände der historischen Wirklichkeit zu reduzieren. So häufig antike Gesellschaften in der Tat ihre realen historischen Erfahrungen in Bildern reflektieren, so haben Bilder doch ebenso die Kraft, antizipatorische Vorstellungen zu entwickeln, die dann die Wahrnehmung der Wirklichkeit prägen. Beide Möglichkeiten gewinnen jedoch ihr kultu-

relles und gesellschaftliches Potential erst im Bezug auf die geschichtliche Wirklichkeit.³

Wenn in diesem Sinn die Bildwerke des Krieges intentionale Konstrukte von Deutungen und Bedeutungen sind, dann tritt die Frage nach den Funktionen und Zwecken, für die sie geschaffen und gebraucht wurden, in den Vordergrund: Welches sind die sozialen Räume, Situationen und Praktiken, die die Sicht auf die Bildthemen geprägt haben? Welches sind die Gattungen von Bildwerken, die in den betreffenden Situationen eingesetzt wurden? Über den Krieg werden sehr unterschiedliche Vorstellungen entwickelt, je nachdem, ob die Bilder für die politischen Zentren, die Heiligtümer, die Symposien oder die Gräber bestimmt sind. Hier werden Unterscheidungen wichtig, die die grundsätzlichen Funktionen von Bildwerken betreffen. Ein solcher grundsätzlicher Unterschied zeigt sich etwa zwischen diskursiven Bildern für den gesellschaftlichen Gebrauch und monumentalen Denkmälern für die öffentliche Wirkung.

- Diskursive Bilder werden zur Schmückung, d. h. zur ikonischen Ausstattung von Gegenständen und Räumen von herausgehobener kultureller Funktion eingesetzt. Sie stellen in den Situationen ihrer Benutzung Themen von gesellschaftlicher Bedeutung vor Augen: Bemalte Gefäße bei den Symposien, religiösen Kulte und vornehmen Begräbnissen, Wandmalereien und Mosaiken bei den Empfängen und Gelagen in den Räumen der Wohnhäuser. Dort waren die Bilder Teile von gesellschaftlichen Diskursen: entweder explizit als Stimulatoren von Gesprächen der ‚Benutzer‘, oder implizit als Träger einer spezifischen kulturellen Atmosphäre der betreffenden Lebenspraxis. Die Themen solcher Bilder, gerade auch die des Krieges, stellen nicht spezifische Ereignisse oder Personen der Gegenwart, sondern anonyme Szenen der Lebenswelt oder exemplarische Vorgänge des Mythos dar. Sie umfassen ein weites und ambivalentes Spektrum von allgemeinen Erfahrungen und Vorstellungen, Idealen und Normen, Phobien und Transgressionen. In der Form dieser Bilder bewältigen Gesellschaften die anthropologischen Erfahrungen des heldenhaften Sieges wie der tödlichen Bedrohung im Krieg.
- Monumentale Denkmäler des Krieges werden zur Repräsentation von Sieg und Ruhm aktueller politischer Mächte und Machthaber in den öffentlichen Räumen errichtet. Die Schlachtfriese am Tempel der Athena Nike in Athen oder die Trajanssäule in Rom dienen dazu, die okkasionellen Ereignisse des Sieges, die Siege Athens gegen die Perser und innergriechische Gegner im 5. Jahrhundert v. Chr. und die Kriege Traians gegen die Daker 101–106 n. Chr., über ihre ephemeren Zeitpunkte und ihre lokale Begrenztheit hinaus zu er-

³ Dazu grundsätzlich Muth (2009).

heben und sie in den Lebenszentren der politischen Gemeinschaft unübersehbar präsent und auf Dauer im öffentlichen Gedächtnis zu halten. Damit erheben öffentliche Denkmäler den Anspruch auf exemplarische Bedeutung der dargestellten Personen und Ereignisse für die gesamte Gemeinschaft. Sie stellen die Ereignisse und Personen nicht nach allgemeinen kulturanthropologischen Erfahrungen dar, sondern nach politisch geprägten Absichten.

Wenn somit die Darstellung von Krieg immer bereits eine Interpretation der Ereignisse ist, so darf man es sich dennoch nicht zu leicht machen mit dem Verhältnis von Wirklichkeit und Bild. Wer sich als Historiker die Rekonstruktion vergangener Wirklichkeiten zur Aufgabe macht, wird immer wieder fragen, was man unter ‚Wirklichkeit‘ und was unter ‚Bild‘ verstehen will, was die Begriffe und Konzepte implizieren und was sie leisten.

Das Verständnis der Bildwerke als Konstruktionen von Wirklichkeit bleibt auf halbem Weg stehen, wenn damit impliziert ist, dass die ‚objektive‘ Wirklichkeit im Bild verfälschend wiedergegeben wird; dass etwa antike Kriege um ideologischer Botschaften willen in intentionaler Abweichung von der Realität dargestellt worden seien. Hier liegt ein vielfältig wirkendes Missverständnis über das Verhältnis von Wirklichkeit und Bildern. Denn auch die Wirklichkeit ist ein Konstrukt. Das gilt selbst für den Krieg, der zwar auf den ersten Blick stark auf konkreten Nutzen orientiert ist, der aber zumal in Griechenland ein die ganze Gesellschaft umfassendes symbolisches System darstellt, mit starken Codifikationen und Ritualisierungen, geprägt von starken sozialen Strukturen und Normen.⁴ Zum einen ist die Art der *realen* Kriegsführung in hohem Maß kulturell geprägt, das heißt mit kulturellen und ideologischen Bedeutungen aufgeladen: in der materiellen Ausrüstung, den Formen des Kämpfens und den Rollen der menschlichen Körper, in den Formationen der Aufstellung und den Bewegungen der Heere, der Stellung der führenden Feldherren und Offiziere. Zum anderen wird die Wirklichkeit des Krieges von den *realen* Beteiligten in eben solchen kulturellen Bedeutungen der Körper und Rüstungen, der Konstellationen und Handlungen der beteiligten Akteure wahrgenommen. Alle diese Bedeutungen kommen in den visuellen Formen des wirklichen Krieges zum Ausdruck.

Letzten Endes lässt sich dies Konzept auf die Lebenswelt insgesamt ausweiten. Die Welt ist als solche nicht ‚objektiv‘ erfassbar, sie ist in der menschlichen Wahrnehmung immer bereits gedeutet. Die Lebenswelt und das soziale Leben werden vom Menschen visuell gestaltet und visuell wahrgenommen. Die

⁴ Connor (1988). Zum „konzeptionellen Realismus“ s. Hölscher (2016/1).

kulturell gestaltete Umwelt, wie auch die kulturell geprägten Formen des Verhaltens sind visuelle Träger von Bedeutungen. So verstanden, ist die Lebenswelt ein ‚Bild‘.

Die Bildende Kunst leistet unter dieser Voraussetzung nicht eine Umwandlung von Bedeutungs-neutraler ‚objektiver‘ Wirklichkeit in Bedeutungs-volle Bild-Form, sondern stellt eine Übersetzung von Bedeutungen aus dem Medium der ‚realen‘ Lebenswelt in das Medium der Bilder dar. In diesem Sinn sind die antiken Bilder des Krieges grundsätzlich realistisch: Man kann von einem ‚konzeptionellen Realismus‘ sprechen.

Für das Thema dieses Buches bedeutet das: Der Krieg in der Kunst ist nicht Krieg, sondern Kunst. Aber auch der Krieg selbst ist eine Kunst. Der Krieg in der Kunst ist eine konzeptuelle Sicht auf die Kunst des Krieges.

Das bedeutet aber auch, dass man es sich nicht zu einfach machen darf mit dem Konstruktivismus: Bilder sind Konstrukte, aber Konstrukte *der Wirklichkeit*. Wenn sie schon keine Reproduktionen der konkreten Erscheinungen und Vorgänge der – sei es erfahrenen oder imaginierten, lebensweltlichen oder mythischen – Realität sind, so beziehen sie sich doch auf solche vorgängigen Sachverhalte. Diese Referenz auf Realität kann auch die konstruktivistische Analyse nicht über Bord werfen. Insofern ist sogar wieder die Frage berechtigt, wie weit man aus den Bildern antike Lebenswirklichkeit rekonstruieren kann. In der Tat verzichten selbst die reflektiertesten Erklärungen antiker Bildwerke nie auf die Voraussetzung, dass in den Darstellungen ‚Wirklichkeit‘ wiedergegeben wird: Sonst könnte man weder die griechischen und orientalischen Kleidungsstücke noch die Instrumente der Religion, noch auch die Rüstung der Krieger bestimmen, die letzten Endes allen weiteren Interpretationen zugrunde liegen. Erforschung von Lebenskultur, auch von Krieg und Kriegsführung, aufgrund von Bildwerken ist durchaus legitim – solange man sich dabei bewusst ist, dass dies eine konstruierte, das heißt kulturell gestaltete und interpretierte Wirklichkeit ist. Hier liegt die zentrale Aufgabe der Historiker: zu erkennen, wie weit die Wirklichkeit in den Bildern empirisch erfahren und wie weit sie kulturell, sozial und psychologisch gedeutet ist. Und was die Sache erschwert: Das eine ist nicht vom anderen zu trennen.

Für das Verständnis der Bildwerke ist es entscheidend, für welchen sozialen Kontext sie geschaffen und in welchem sie betrachtet und ‚benutzt‘ wurden. Im Wesentlichen finden sie sich auf Gefäßen, die beim Symposion Verwendung fanden und/oder den Toten mit ins Grab gegeben wurden. Nur im Rahmen dieser Situationen sind die Themen dieser Gefäße zu verstehen – allerdings reicht das noch nicht zu einem präzisen Verständnis aus: Man muss sich den grundsätzlichen sozialen Charakter dieser Situationen klar machen. Das Symposion wie das Begräbnis waren Vorgänge von einer spezifischen sozialen Offenheit,

und diese Offenheit prägt auch die Themen der Gefäße: Beim Gelage der vornehmen Männer ging es nicht nur darum, in gemeinschaftlicher Ordnung und geregelter Form Wein zu konsumieren, sondern das Symposion war die zentrale soziale Form, in der die Oberschicht sich in Gruppen und als ganze Gemeinschaft formierte, in der die zentralen Fragen der Gemeinschaft ausgehandelt wurden und die gemeinschaftlichen Wertvorstellungen diskursiv und performativ, im Gespräch und im Vortrag von Dichtung expliziert wurden. Die Bilder der Vasen stellt man sich gerne als Anknüpfungspunkt für Gespräche bei den Gelagen vor – das mag sicher vorgekommen sein, ist andererseits vielleicht ein Wunschtraum der Archäologen. Jedenfalls aber lassen sie die Vielfalt von Vorstellungen erkennen, die den Teilnehmern der Symposien als visueller Lebensraum vor Augen standen. Ebenso hatten die Begräbnisse der großen Familien nicht nur die Funktion, die Verstorbenen in Ehren zu bestatten, sondern zugleich mussten die Lebenden sich über die soziale Bedeutung des Toten Rechenschaft ablegen, ihm eine Rolle als ‚Vorfahr‘ zuweisen und sich selbst nach dem Verlust neu als Gemeinschaft formieren. Auch dabei mussten in einem umfassenden Sinn soziale Wertvorstellungen und Verhaltensmuster aufgerufen werden.⁵

Für die Interpretation der Gefäße bedeutet das, dass die Bilder zwar in einem konkreten Sinn auf die Situation des Gebrauchs bezogen sein *können*, mit Darstellungen des Gelages, des Kreises um Dionysos, der Grabrituale, dass das Spektrum aber viel weiter ist. Bilder des Krieges müssen darum auf einem Grabgefäß nicht bedeuten, dass der Verstorbene im Kampf gefallen ist, und auf einem Trinkgefäß nicht, dass die Symposiasten ständig in den Krieg zogen, sondern zeigen allgemein, dass der Krieg und seine Wertewelt eine bedeutungsvolle Rolle für sie spielte, einerseits in der geselligen Interaktion der Lebenden, andererseits bei der Vergewisserung sozialer Leitbilder angesichts des Todes. Darüber hinaus aber sind die Vasenbilder außerordentlich aufschlussreich für eine weitere Frage, die oft bei der Beschäftigung mit dem Krieg vergessen wird: Welche Themen und Vorstellungen die Benutzer gleichzeitig vor Augen und im Kopf hatten. Denn die Lebenswirklichkeit des Krieges war nie so total von der Kriegsführung besetzt, wie wir das heute oft sehen, erst recht nicht in der Antike: Neben dem militärischen Kampf feierte man religiöse Feste, trainierte in den Sportstätten, betrieb Handwerk und Ackerbau, knüpfte Liebesbeziehungen zu Knaben und jungen Frauen an. Es wird sich zeigen, wie wichtig auch dieser Rahmen zum Verständnis des Krieges ist.

⁵ Für die Praxis mit bemalten Vasen im sozialen Gebrauch s. die ausgezeichnete Erörterung bei Heinemann (2016) 11–65.

I Krieg und Heldentum im archaischen Griechenland: Fragilität und Fragwürdigkeit des Ruhmes

1 Anfänge: Kampf um die frühe Lebensordnung

In der griechischen und römischen Antike spielten Kriege und Siege eine zentrale Rolle für die Begründung und Sicherung von Herrschaft. Das gilt in einem zweifachen Sinn: Die politischen Stadtstaaten, Bünde und Reiche waren vielfach aufgrund von Kriegen entstanden und konnten ihren Bestand nach außen durchweg nur in Kriegen sichern oder erweitern. Innerhalb der Gemeinschaften waren darum Fähigkeiten und Erfolge im Krieg die wichtigste Grundlage für die Erreichung einer führenden politischen Stellung. Die enge Verflechtung von Politik und Gesellschaft in den griechischen Poleis der archaischen Zeit hat dazu geführt, dass der Krieg die gesamte Lebenskultur stark geprägt hat.

Seit im 8. Jahrhundert v. Chr. in Griechenland auf Tongefäßen und an bronzenen Geräten eine figürliche Bildkunst entstand, waren Krieg und Kriegerum zentrale Themen. Sie finden sich in den zentralen sozialen Kontexten, in denen Bildwerke eine Funktion hatten, als Weihgeschenke an die Götter in den Heiligtümern, als Beigaben für die Toten in den Gräbern und als Gefäße für die Lebenden bei den Symposien und anderen gemeinschaftlichen Festen. Im Rahmen dieser sozialen Situationen sind die Bildthemen zu verstehen: nicht als repräsentative Wiedergabe des sozialen Lebens in dieser Epoche, sondern als Elemente der visuellen und verbalen Diskurse, in denen in den Heiligtümern, an den Gräbern und bei den Symposien zentrale Anliegen der Gemeinschaft vor Augen gestellt und ausgehandelt wurden.

In Athen begann um die Mitte des 8. Jahrhunderts v. Chr. eine führende Werkstatt, Gefäße für den Totenkult mit figürlichen Szenen zu bemalen. Sie arbeitete anscheinend vor allem für ein führendes Adelsgeschlecht, das seine Gräber in einem Bezirk außerhalb des späteren doppelten Stadttors des Dipylon hatte; die Forschung spricht daher vom Dipylon-Maler und der Dipylon-Werkstatt. Die politische und soziale Rolle dieses Familienverbands im frühen Athen ist nicht genauer zu bestimmen. Er muss eine bedeutende Rolle in einem Prozess gespielt haben, in dem die Polis-Gemeinschaft der Athener sich anscheinend ausweitete, vielleicht stärker konsolidierte, und in dem Bilder zur Begründung des Anspruchs auf politische Führung eingesetzt wurden. Bald nahmen andere Werkstätten die figürliche Malerei auch für andere Gruppen der Oberschicht auf, und bis zum Ende des Jahrhunderts entwickelte sich in dem so genannten ‚geometrischen‘ Malstil eine charakteristische Bilderwelt der früh-

griechischen Zeit. Sie ist allgemein ein Zeugnis dafür, dass man hier begann, sich ein konzeptuelles Bild von der menschlichen Gemeinschaft und ihrer Umwelt zu machen und in den sozialen Diskursen zur Geltung zu bringen.¹

Lebensordnung und Kriegerum. Die Welt, die in den Bildern vor Augen gestellt wird, ist einprägsam klar gegliedert. Sie besteht aus wenigen idealtypischen Szenen, in denen die führende Adelsschicht in repräsentativen Formen auftritt. Auf den Grabgefäßen – die kleineren als Beigaben im Grab deponiert, die monumentalen Kratere und Amphoren als Denkmäler über dem Grab aufgestellt – stehen Rituale des Begräbnisses im Zentrum, doch deren Bedeutung geht über den sepulkralen Anlass hinaus: Bei der feierlichen Aufbahrung im Haus (*próthesis*) werden die Verstorbenen gemäß ihrer sozialen Rolle als Lebende beklagt und geehrt, zum Teil sind sie noch im Tod als Krieger charakterisiert. Zugleich aber werden sie in ihre zukünftige Rolle als tote Vorfahren überführt, und um die Toten präsentiert sich die Gemeinschaft der Überlebenden in ihren grundlegenden sozialen Formationen: die Frauen nahe um den Leichnam in emotionaler Trauer, die Kinder bei den Müttern, die Männer in größerer Distanz, mit Schwert und Helm als Krieger gekennzeichnet (**Abb. 1**). Beim Leichenzug zum Grab (*ekphorá*), der häufig als autonome Manifestation geschildert wird, treten nur Männer auf, teils zu Fuß, teils auf vornehmen Wagen, durchweg in Kriegsrüstung (**Abb. 2**): Die Rolle als Krieger war das Distinktiv, mit dem die männlichen Standesgenossen ihren sozialen Rang definierten und den Toten die Ehre erwiesen.²

Ein zweiter Bereich, in dem die frühe Adelsgesellschaft sich formierte und präsentierte, waren die religiösen Feste. Die Bilder zeigen junge Frauen und Männer beim Reigentanz, meist getrennt, gelegentlich auch in abwechselnder

¹ Allgemein zur figürlichen ‚geometrischen‘ Vasenmalerei in Athen s. Coldstream (1968, 2008²) 8–90; Carter (1972); Rombos (1988); Coldstream (1977, 2003²) 110–119; Snodgrass (1998) 12–66; Haug (2012). – Zu der Werkstatt des Dipylon-Meisters, den Anfängen der szenischen Figuren-Malerei und ihrer Konzentration in den Grabbezirken einer führenden Familie oder Familiengruppe s. Snodgrass (1987) 148–151; aufgenommen von D’Agostino (2008) 16–18; D’Agostino (2009) 319–321. – Zur Deutung der Veränderungen im mittleren 8. Jh. v. Chr., die aus dem Ansteigen der Zahlen der Gräber deutlich wird, s. Snodgrass (1980) 20–24, der ein demographisches Wachstum erschließt; dagegen Morris (1987), bes. 72–96, der eine Ausweitung des Privilegs eines sichtbaren ‚formal burial‘ auf breitere Schichten annimmt. In diesem Sinn auch D’Agostino (2008) und (2009).

² Ahlberg (1971/1); Haug (2012) 45–118. Aufgebahrte Tote als Krieger gekennzeichnet: D’Agostino (2008) und (2009), der auch zu Recht betont, dass schon vor dem Aufkommen der Ikonographie des Krieges auf den Vasen die männlichen Toten häufig mit Waffen bestattet wurden. Die Bilder bezeugen also nicht einen Anstieg tatsächlicher Kriegsführung, sondern eine neue Art, Krieg und Kriegerum visuell darzustellen.



Abb. 1: Aufbahrung (Prothesis) einer Toten, links Männer mit Kriegsschwert. Grabamphora. Athen, Nationalmuseum, Inv. 804. Mitte 8. Jahrhundert v. Chr. (© DAI Athen, Neg. NM 5948).

Reihung. Neben den Grabritualen der Familien mit erwachsenen Männern und Frauen, *andres* und *gynaikes*, waren die kollektiven Tänze in den Heiligtümern die Gelegenheit, in der die Generation der Jugendlichen, der *neoi*, der *kouroi* und *korai*, sich öffentlich präsentierte. Hier treten die Männer ohne Rüstung und Waffen auf.³

Es ist die Gemeinschaft der frühen Polis, Männer und Frauen, die sich hier in den Rollen der beiden zentralen Lebensalter zeigt: der Jugendlichen, die die Hoffnung der Gesellschaft darstellt, und der Erwachsenen, die die Führung der Familien und der ‚Bürgerschaft‘, der *oikoi* und der *politeia*, innehaben. Und diese Welt hat nicht nur eine zeitliche, sondern auch eine räumliche Dimension: Die Gemeinschaften der Menschen, die in den zentralen Zonen der Gefäße erscheinen, werden vielfach gerahmt von Friesen mit zahmen oder wilden Tieren: Pferden, Rindern, Ziegen, Hunden, Rehen, Löwen, sogar Sphingen und Kentauern (**Abb. 3**). Sie repräsentieren die freie, vielfach wilde Natur, die die Städte und das umliegende Ackerland einfasst: die unkultivierten Berge und Wälder, wo die Herden weideten und wilde Tiere drohten. Die frühen Städte wurden als Inseln der menschlichen Lebensordnung in einer Welt der Wildnis und Gefahr empfunden.⁴

³ Haug (2012) 119–178.

⁴ Tierfrieze auf geometrischen Vasen Athens: Müller (1978) 12–35; Rombos (1988) 38–77, 214–258. „Purely decorative“: z. B. Coldstream (1977) 113. Zur Deutung als sinnvolle Konstellationen von Tieren s. F. Hölscher (1972) 41–42; als Bild der *eschatiá* s. Hölscher (1998) 56–68; Hölscher (1999/1) 17–20; ausführlich Winkler-Horaček (2015), bes. 371–394; *eschatiá* als wilde Gegenwelt Mandel (2018): Tierwelt als analoge Ordnung zur sozialen Menschenwelt.



Abb. 2: Prozession zum Grab (Ekphora). Grabkrater. Paris, Musée du Louvre, Inv. A 517. Mitte 8. Jahrhundert v. Chr. (© Bildarchiv Foto Marburg / Albert Hirmer; Irmgard Ernstmeier-Hirmer).



Abb. 3: Aufbahrung, Prozession zum Grab, Fries von Löwen. Grabamphora. Essen, Museum Folkwang, Inv. K 969. 2. Hälfte 8. Jahrhundert v. Chr. (© Museum Folkwang, Essen).

Diese Lebensordnung findet ihren visuellen Ausdruck in den rituellen Reihungen der figürlichen Szenen. In der *Próthesis* treten die Figuren, mit minimaler Differenzierung, in antithetischen Reihen auf, in Prozessionen und Tänzen bilden sie einheitlich ausgerichtete Sequenzen. J. Carruesco hat ‚Choralität‘ als die entscheidende, zugleich ästhetische wie soziale Struktur der Vasen der ‚geometrischen‘ Zeit herausgestellt. In diesem Sinn reihen die Bildfriese sich stark in den übrigen ornamentalen Schmuck der Gefäße ein. Die Ornamente bilden auf dem Gefäß eine geordnete Welt, einen strukturierten ‚Kosmos‘ von Formen, zu denen auch die Szenen der menschlichen Gemeinschaft gehören: eine statische Lebensordnung, in der die menschlichen Figuren und sogar die Tiere der Natur in iterativen Reihungen erscheinen.⁵

Krieg als Anti-Ordnung. Nur wenige Themen sprengen diesen Rahmen der kollektiven Ordnung. Das wichtigste dieser Themen sind kriegerische Kämpfe. Die Entstehung der Polis führte zu neuen Formen von Konflikten zwischen den größer gewordenen ‚politischen‘ Gemeinschaften. In der Ordnung des Lebens ist der Krieg fundamentale Un-Ordnung. Und er ist von größter Gewaltbarkeit.⁶

Besonders einprägsam wird der Gegensatz auf den Fragmenten eines großen attischen Kraters in Paris und Yale zur Anschauung gebracht (**Abb. 4**). Im unteren Fries ein Aufzug mächtiger Krieger mit vornehmen so genannten Dipyron-Schilden, in perfekter „ornamentaler“ Reihung, nur links unterbrochen von dem Kampf eines einzelnen Kriegers gegen ein zwillingartiges Paar von Kämpfern. Darüber aber entfaltet sich ein chaotisches Kampfgeschehen. Ein Krieger mit Rechteck-Schild zerrt einen Gegner am Helmbusch und holt mit dem Schwert zum tödlichen Schlag aus. Von hinten schießt ein Bogenschütze einen Pfeil ab, unklar ob gegen den Sieger oder den Unterlegenen. Ein schwer bewaffneter Krieger spannt seinen Bogen gegen einen Gegner mit Rechteck-Schild, welcher aber bereits den Kopf von einem Pfeil durchschossen hat und sterbend

⁵ Carruesco (2016). Dabei widerspricht C. zu Recht Deutungen der geometrischen Ornamente, etwa von Himmelmann (1968), als ‚Darstellungen‘ von gegenständlicher Wirklichkeit, wenn er betont, „that these geometric motifs are not necessarily a stylized representation of dancers (oder anderer Motive, wie Kränze, Pflanzen etc., T. H.), thus ultimately a figured iconographic language but rather a visual rendering of the same abstract patterns that the dance traces on the ground“. Problematisch ist nur der Begriff „abstract“, da die Ornamente, auch ohne Bezug auf gegenständliche Wirklichkeit, ein Eigenleben entwickeln.

⁶ Allgemein zu Darstellungen von Krieg in der geometrischen Kunst: Ahlberg (1971/2); Giuliani (2003/1) 58–66; Haug (2012) 249–295. Zu Bogenschützen: Davis (2013), der überzeugend zeigt, dass diese Technik bei Homer noch in hohem Ansehen steht. Erst durch die Ausbildung der Hoplitenrüstung im 7. Jh. v. Chr. wird sie zu einem sekundären Faktor der Kriegsführung; im 5. Jh. wird der Bogen dann ideologisch dem feindlichen Orient zugeordnet und der griechischen Lanze entgegengesetzt.



Abb. 4: Schlachtszene. Krater (Fragment). Paris, Musée du Louvre, Inv. A 517, und New Haven. Mitte 8. Jahrhundert v. Chr. (A. Haug, *Die Entdeckung des Körpers* (Berlin 2012) Abb. 205).

zurücktaumelt. Ein weiterer Krieger mit Rechteck-Schild holt mit dem Schwert gegen einen mächtigen Gegner mit Dipylon-Schild aus, den er am Helmbusch so gewaltsam gepackt hat, dass er waagrecht in der Luft zu hängen scheint. Dieser war bereits vorher von einer Lanze im Unterschenkel durchbohrt; sein ausnahmsweise angegebenes Auge macht den Schrecken des Todes deutlich. Auf einem zugehörigen Fragment stürzt ein weiterer Krieger kopfüber zu Boden, die Beine abgewinkelt in der Luft zwischen Arm und Kopf der beiden Gegner. Der Krieger mit dem Dipylon-Schild stürzt von einem rechteckigen Gebilde, das man als Rest eines Wagens erklärt hat; darauf sind Beine, ein behelmter Kopf und ein abgewinkelter Arm erhalten: offensichtlich gefallene Kämpfer, noch in ihrer Rüstung, die der große Krieger aus der Schlacht zu transportieren suchte, bevor ihn selbst der Tod ereilte. Insgesamt werden Lanzen, Schwerter sowie Pfeil und Bogen gleichermaßen eingesetzt. Am anderen Rand der Schlacht ist ein Feld mit Leichen erhalten, die meisten bereits ihrer Rüstung beraubt. Sie sind nicht, wie man zum Teil gemeint hat, übereinander gestapelt, sondern in Draufsicht ‚von oben‘ wiedergegeben: zu Boden gestreckt. Köpfe neben Füßen, die Gliedmaßen in kraftlos ausdrucksvollen Haltungen. Ähnlich drastisch beschreibt Homer einen Platz am Rand des Schlachtfeldes, wo Hektor die Trojaner zur Versammlung zusammenrief, „wo der Boden noch zwischen den Toten hervorschien“.⁷

⁷ Ahlberg (1971/2) 15–17, A5; Haug (2012) 255–257. Homer, *Ilias* 8, 491 (für den Hinweis danke ich Ernst A. Schmidt).

Die Darstellung erlaubt keine übergreifende Bestimmung von Parteien. Es ist oft betont worden, dass die Kämpfe sich vielfach nicht in einem kohärenten Raum abspielen, in dem die gegnerischen Heere gemeinsam in die eine bzw. andere Richtung kämpfen. Auch Rüstung und Bewaffnung führen nicht zur Unterscheidung von Siegern und Unterliegenden: Die Dipylon-Krieger im unteren Fries stellen wohl die soziale Welt des Verstorbenen dar, doch im Kampffries wird der Dipylon-Krieger spektakulär in den Tod gerissen, die Rettung der Gefallenen misslingt ihm. Ob die Krieger mit den Rechteckschilden alle zur selben Partei gehören, ist nicht zu sichern; jedenfalls sind sie teils siegreich, teils unterlegen. Auch die Gefallenen lassen sich nicht zuordnen.⁸

Vor allem aber ist in der ganzen Szene kein heldenhafter Protagonist hervorgehoben, den man mit dem Inhaber des Grabes identifizieren könnte. Worum es geht, ist Krieg als solcher, als Lebenssphäre des Verstorbenen und seiner Standesgenossen. Kein individuelles Heldentum, sondern gemeinsamer Kampf von Kriegern der frühen Polis. Der Verstorbene erhält Ruhm und Ehre nicht wegen einzigartiger Taten und Leistungen, sondern wegen seiner Zugehörigkeit zu einer sozialen Lebenswelt: zu der führenden sozialen Gruppe und ihren Idealen.⁹

Gemeinsamkeit aber entfaltet sich in diesem wie in anderen gleichzeitigen Bildern nicht in kollektiver Kooperation, sondern im individuellen Kampf. Bei Homer stehen die Duelle einzelner großer Helden im Vordergrund der Erzählung, aber daneben schildert er bekanntlich Kämpfe von Heeresmassen, und dies muss auch der Realität der zeitgenössischen Kriegsführung entsprochen haben.¹⁰ Man hat darum die Darstellung gereihter Zweikämpfe in den frühen Vasenbildern oft als realitätsferne Stilisierung und Idealisierung gewertet: als

8 Eine Unterscheidung von Parteien, mit Rechteck- bzw. Dipylon-Schilden, wurde vielfach angenommen: Ahlberg (1971/2) 15–17; Coldstream (1977) 113; Snodgrass (1998) 18–19. Dagegen deutlich Giuliani (2003/1) 67–73. Bezeichnenderweise muss Ahlberg, a.O. 49 eine mögliche Inkonsistenz bei der Scheidung einräumen: Einer der Krieger mit Rechteck-Schild wird unterliegend dargestellt. Offensichtlich gibt die unterschiedliche Ausrüstung nichts zur Scheidung von Parteien aus. Auch die Konzeption des Handlungsraumes lässt oft keine übergreifenden Zugehörigkeiten zu ‚Parteien‘ erkennen (s. unten S. 39–41). Dazu jedoch stärker differenzierend Haug (2012) 255–259, die zu Recht auf dem Skyphos aus Eleusis eine räumliche Scheidung gegnerischer Parteien erkennt; vgl. 264 zu Schiffskämpfen.

9 In der Forschung überwiegen Deutungen im Sinn einer starken Heroisierung des Verstorbenen, s. etwa D’Agostino (2008) und (2009): Die großen Grabvasen „constituent un véritable *geras thanonton* qui exalte les *gesta*, les exploits, à travers lesquelles le défunt acquiert le *kleos* ...“ Allgemein gegen den ‚biographischen‘ Bezug der Kriegsszenen auf die Verstorbenen s. Haug (2012) 253–255, die überzeugend von allgemeinen Rollenbildern ausgeht.

10 Zuerst analysiert von Latacz (1977); zusammenfassend Eich (2015) 156–158. Wichtig, mit kompetenter Einsicht in frühe Formen des Krieges, Wenger (2008).

Ausdruck persönlicher heroischer *aretē* nach dem Muster der homerischen Helden. Eine solche idealisierende Deutung der Kämpfer ist aber angesichts der betont kollektiven Reihen von Kriegern, die in den rituellen Prozessionen auftreten und geordnet in den Kampf ziehen, eher unwahrscheinlich. In der späteren archaischen Bildkunst erscheinen geschlossene Kampfreiheiten und gereihte Einzelkämpfe nebeneinander, ohne dass damit ein Unterschied zwischen Realitätsnähe und Idealisierung zum Ausdruck käme: Es sind *verschiedene* Sichtweisen auf *dieselbe* Wirklichkeit des Krieges: einerseits das Ethos der Solidarität mit der eigenen Kampfgemeinschaft, andererseits die Erfahrung des direkten Kampfes mit dem Gegner, face to face. Welche dieser Sichtweisen im Vordergrund stand, war im realen Kampf wie in der Bildkunst nicht eine Frage der ‚objektiven‘ Wirklichkeit der Kriegstaktik, sondern der erlebten Situation des Kämpfens. Die Realität des Krieges, im Leben wie in der Kunst, ist immer erfahrene, interpretierte Wirklichkeit. Insofern sind die Bilder der gereihten Einzelkämpfe auf den geometrischen Gefäßen von einem konzeptionellen Realismus geprägt: Der Krieg wird in erster Linie als Serie individueller Schicksale von Sieg und Unterliegen erfahren.¹¹

Über diesen Rahmen führen zwei bemalte Amphoren aus einem erstaunlichen, noch nicht völlig erklärbaren historischen Kontext hinaus. In der Nekropole von Paros wurden gegen Ende des 8. Jahrhunderts v. Chr. etwa 150 junge Männer, die offenbar in einer Schlacht gefallen waren, in einem großen Gemeinschaftsgrab bestattet: eines der deutlichsten Zeugnisse des frühen Beginns einer Polis-Gemeinschaft. Unter den Amphoren, die die verbrannten Toten bargen, sind zwei, die erstmals wie in Athen mit figürlichen Szenen bemalt waren. Das eine Gefäß trägt einen umlaufenden Fries, in dem zwei Kriegswagen eine Gruppe von Gegnern angreifen (**Abb. 5**). Von dem einen Wagen ist ein Krieger mit Dipylon-Schild abgestiegen und erschlägt mit dem Schwert einen unbewaffneten Mann, dessen zwei Gefährten schon tot am Boden liegen; eine Ziege scheint darauf zu deuten, dass der Angriff gegen ländliche Bevölkerung gerichtet ist. Der zweite Wagen wird von einem Hopliten mit Rundschild aufgehalten, der die Pferde am Zaumzeug festhält; ihm kommen drei Reiter zu Hilfe. Ob zwei weitere Reiter hinter dem ersten Wagen diesen unterstützen oder von hinten angreifen, ist schwer zu entscheiden. Jedenfalls stellt die Tötung (erst) der wehrlosen Landbevölkerung und (dann) der Zusammenstoß mit bewaffneten Gegnern eine starke Differenzierung der Vorgänge dar. Die zweite Amphora ist in insgesamt drei Zonen mit einer Sequenz von figürlichen Szenen geschmückt (**Abb. 6**). Um den Bauch läuft ein Fries, auf dem von links zwei Bogenschützen,

11 S. ausführlicher unten S. 46–53.

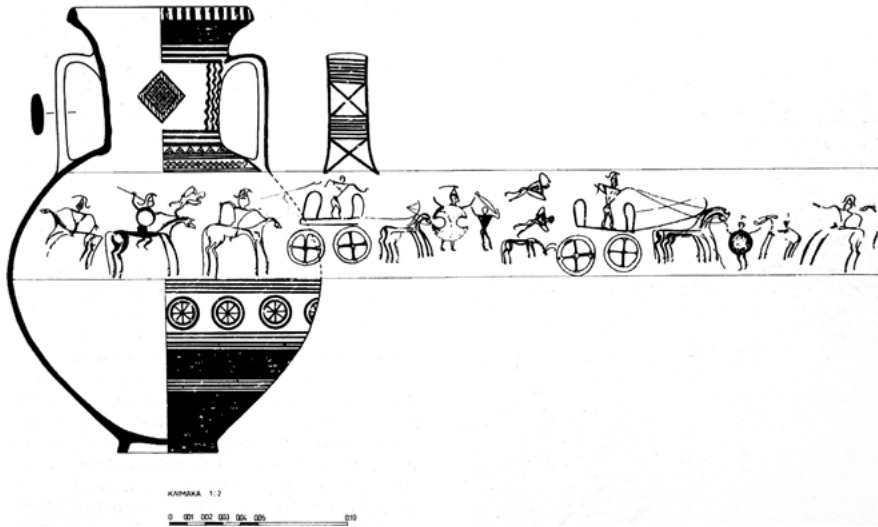


Abb. 5: Angriff und Kampf gegen Landbevölkerung und Krieger. Grabamphora. Paros, Archaiologikon Mouseion, Inv. 3523. 725–700 v. Chr. (N. Zaphiropoulou, in: E. Rystedt/B. Wells (eds), *Pictorial Pursuits. Figurative Painting on Mycenaean and Geometric Pottery* (2006) fig. 11).

vier (?) Reiter mit geschwungenen Speeren und drei Hopliten mit Rundschilden angreifen. Ihnen treten von rechts drei Steinschleuderer und zwei Hopliten mit Rundschilden entgegen. Steinschleudern wie auch Pfeil und Bogen sind bei Archilochos für die Kriegsführung auf Paros bezeugt. Zwischen den Parteien zeigen zwei fliegende Pfeile die Aggressivität der Bogenschützen, dagegen ist einer der Angreifer offenbar von einem Schleuderer getroffen und zu Boden gestürzt. Über dieser Szene wird auf der Schulter des Gefäßes, mit weißer Farbe auf schwarzem Grund, wahrscheinlich die Bergung eines toten Kriegers durch zwei Kampfgefährten geschildert. Darüber steht auf dem Hals die Aufbahrung des Toten, beweint von Klagefrauen und umgeben von männlichen Standesgenossen, von denen einer ihm einen Pfeil als charakteristische Waffe hinzuhalten scheint. Nirgends sonst ist die Sequenz des Kriegertodes so konsequent geschildert worden: Zugehörigkeit zur Heeresgemeinschaft, Herausreißen durch individuellen Tod, neue Eingliederung als Vorfahr durch die Gemeinschaft der Familie.¹²

Als exzeptionelle Werke sowohl unter den rund 150 Urnengefäßen des Polyandrons als auch in der gesamten Keramik von Paros aus dieser Zeit müssen

¹² Zaphiropoulou (2006); Croissant (2008); Bielfeldt (2018) 13.



Abb. 6: Kampf verschiedener Waffengattungen; Bergung eines Gefallenen (?); Aufbahrung eines Toten. Grabamphora. Paros, Archaiologikon Mouseion, Inv. 3524. 725–700 v. Chr. (N. Zaphiropoulou, *ibidem* fig. 1).

die beiden Gefäße wohl in speziellem Auftrag für zwei bedeutende Gefallene mit diesen Kriegsszenen geschmückt worden sein. Darum liegt es nahe, nach der Realität zu fragen, die hinter den Szenen steht. Gefäß A schildert Konfrontationen zwischen verschiedenen Gruppen von Angreifern, Opfern und Gegnern; sie müssen allerdings nicht einen bestimmten historischen Vorgang, sondern können eine typische Folge von Konflikten dieser Zeit darstellen. Gefäß B gibt einen Kampf mit verschiedenen Waffengattungen wieder, allerdings kaum in dem Sinn, dass das eine Heer ausschließlich aus Schleuderern und Hoplitern, das andere aus Bogenschützen und Hoplitern bestanden hätte: Der Fries gibt eine Übersicht über die verschiedenen Formationen der Zeit, verteilt auf zwei Seiten. Auch die Folge von Kampf, Bergung und Prothesis ist weniger als „biographisches“ Konzept, sondern als typische Sequenz eines Kriegertodes dieser Zeit zu verstehen. In der Scheidung von Parteien und in der zeitlichen Sequenzierung gehen die parischen Gefäße deutlich über die attischen Beispiele hinaus. Andererseits bleibt auch hier der kriegerische Kampf ohne heldenhaften Protagonisten.¹³

Über die zunehmende Kriegsführung zu Land hinaus hatte die Entstehung der Polis eine Ausweitung der Seefahrt zur Folge, bei der oft Handel, Piraterie und Suche nach neuen Siedlungsplätzen zusammen gingen. Auch dabei entzündeten sich kriegerische Konflikte, die in der Bildkunst Niederschlag fanden. Neben den Kämpfen zu Land werden auf attischen Grabgefäßen Angriffe von Kriegerern auf Schiffe geschildert, die offenbar in aggressiver Absicht an einer Küste gelandet sind. Auf einem Krater in New York ziehen Dipylon-Krieger in geordneter Reihe in den Kampf gegen zwei Kriegsschiffe, die bereits zwei Dipylon-Schilde und eine gefangene Frau als Beute an Deck haben. Meistens weiten sich die Kämpfe auf dem Schiff und an Land aus (**Abb. 9**). Im Einzelnen lassen sich auch oft keine kohärenten Kampfhandlungen ablesen, aber zumindest ist deutlich, dass hier Besatzungen von Kriegsschiffen auf der einen und Krieger zu Fuß auf der anderen Seite gegeneinander stehen.¹⁴

Bei den Kämpfen um ein Schiff ist es besonders auffällig, dass es sich kaum entscheiden lässt, was das Thema für den Verstorbenen, seine Angehörigen und seine soziale Gruppe bedeutet hat: War die Seefahrt ihre eigene Welt, in der

¹³ Überlegungen zur genaueren historischen Deutung in einer späteren Arbeit.

¹⁴ Ahlberg (1971/2) 25–38 und passim; Brunnsaker (1962); Giuliani (2003/1) 67–75. Giuliani geht m. E. in der Meinung, dass auf dem Skyphos aus Eleusis (seine Abb. 7a) nur einzelne Figurentypen ohne übergreifenden Zusammenhang dargestellt sind, zu weit: Die allgemeine Konstellation Hoplitern zu Fuß gegen Seekrieger impliziert zumindest konzeptionell einen übergreifenden Vorgang, auch wenn dieser nicht in einer durchweg kohärenten Räumlichkeit entfaltet wird und nicht bei jeder Figur eindeutig entschieden werden kann, zu welcher Seite sie gehört.

sie soziales Prestige gewannen und ausübten? Oder stellten die ankommenden Schiffe von Piraten Bedrohungen dar, denen man sich wehrhaft entgegen stellen musste? Beide Versionen können begründet werden. Für Schiffe als Zeichen von Reichtum und Prestige können frühe Vasenbilder wie auch Weihgeschenke in Heiligtümern zeugen. Gegen diese Deutung kann angeführt werden, dass in den Darstellungen der Schiffskämpfe die Schiffe z. T. nur noch mit Leichen übersät sind und wenig Ruhm ausstrahlen. Diese Ambivalenz spricht dafür, dass es hier, wie bei den Kämpfen zu Land, um die allgemeine Welt der kriegerischen Seefahrt geht, mit ihren Bewährungen und Gefahren, in der die Verstorbenen ihre soziale Rolle spielten.¹⁵

Mythen oder Lebenswelt? Der Beginn dieser figürlichen Bildkunst im 8. Jahrhundert v. Chr., zur selben Zeit wie die Entstehung der Heldenepen Homers und seiner Zeitgenossen, dazu die Übereinstimmung in den Themen des Krieges und der abenteuerlichen Seefahrt, hat immer wieder zu der Frage geführt, ob nicht auch auf den Vasen Vorgänge der mythischen Vorzeit dargestellt sind. Dem ist, jedenfalls für die überwiegende Mehrzahl der Bilder, mit guten Gründen widersprochen worden: Die meisten Szenen lassen keine spezifischen narrativen Geschichten erkennen. Zwar ist es denkbar, dass mythische Schlachten und Leichenbegängnisse auch in typisierender Form beschrieben werden können, aber das wäre kaum so durchgehend zu erwarten; hinzu kommt, dass auch die übrigen Bildthemen dieser Zeit, wie Prozession und Tanz, Athletik und Jagd, auf lebensweltliche Praxis und nicht auf einzigartige mythische Vorgänge weisen. In den Darstellungen von Krieg und Kriegertum hat man verschiedentlich einzelne Gegenstände der Ausrüstung und Bewaffnung, vor allem Dipylon-Schilde und Kriegswagen, als Hinweise auf die mythische Vorzeit verstanden. In der Tat waren Schilde dieser Form anscheinend aus mykenischen Schilden entwickelt; dass sie im 8. Jahrhundert nicht mehr in Gebrauch waren, wird nur aus dem Fehlen von Funden erschlossen; mit größerer Wahrscheinlichkeit wird heute aber angenommen, dass diese Form aus vergänglichem Material hergestellt wurde und darum nicht erhalten ist. Gegen die Deutung als Verweis auf Heroentum oder ‚heroische‘ Vergangenheit spricht auch, dass in den Bildern kein Unterschied zwischen Trägern von Dipylon- und Rundschilden erkennbar ist und dass Dipylon-Krieger auffallend oft als spektakulär Unterliegende dargestellt werden. Dasselbe gilt für die Wagen, deren tatsächlicher Gebrauch in kriegerischen Prozessionen gut bezeugt ist, die aber offensichtlich auch als vornehme Gefährte zum und vom Schlachtfeld benutzt wurden. In den Bildern der Prozessionen bezeugen sie den hohen sozialen Rang der Krieger, in den seltenen Dar-

¹⁵ Frühe Weihgeschenke im Bereich der Seefahrt: Frielinghaus (2017).

stellungen am Rand der Schlacht erscheinen sie dagegen eher in Situationen der Flucht und des Untergangs. Dies alles spricht gegen mythisch-heroische Deutungen: Heroen kämpfen nicht mit Pfeil und Bogen und unterliegen nicht zu Wagen. Die Vasen schildern Krieg als eine zeitlose Lebenssphäre der damaligen Polis-Gemeinschaften.¹⁶

Exzessive Gewalt, schmachtvoller Tod. Dabei wird ein hohes Maß an exzessiver Gewalt entfaltet (**Abb. 4**). Zwei Krieger sind in hilflosem Sturz begriffen, einem Kämpfer ist der Schädel von einem Pfeil durchschossen, von den Toten hat einer eine Lanze im Nacken stecken, einem anderen ist das Geschlecht durchbohrt. Die gestürzten Leichen am Rand der Schlacht weisen unmissverständlich auf das Schicksal hin, das viele der noch kämpfenden Krieger erwartet.

Ähnliche Züge finden sich in zahlreichen anderen Kampfbildern auf Gefäßen der Frühzeit. Die Krieger ziehen in geordneten Reihen in die Schlacht, dann entwickelt sich ein wildes Gemetzel. Vielfach zielen die Kämpfer mit Lanze, Schwert oder Pfeil auf die empfindlichsten Stellen ihrer Gegner: Gesicht, Halsgrube, Geschlechtsteile. Die Sieger reißen die Gegner am Helmbusch zu Boden. Die Unterliegenden sind z. T. mehrfach von Pfeilen und Speeren durch den Kopf, Unterleib oder Wade geschossen, und gleichwohl versetzen die Sieger ihnen noch mit dem Schwert den finalen Hieb oder spannen den Bogen zum tödlichen Schuss. Die Verwundeten und Toten stürzen in verrenkten Haltungen und mit expressiven Gesten nieder. Der Boden ist mit Leichen bedeckt. Gegenüber den aufrechten Stellungen der Sieger – und den rechtwinkligen Formen der umgebenden Ornamente – markieren schräge, gekrümmte und waagerechte Positionen das Schwinden der Lebenskräfte und die Auflösung der normativen Lebensordnung. Auf einer Weinkanne in Kopenhagen wird geschildert, wie nach der Schlacht die gefangenen Gegner entwaffnet und exekutiert werden. Darin entsprechen die Bilder den gleichzeitigen Schilderungen bei Homer, wo die Lanzen Köpfe, Hälse, Körper, Arme und Beine durchbohren, wo Blutströme fließen, Gehirn spritzt und Gedärme aus den Wunden quellen.¹⁷

Die schrecklichste Vision des Kriegstodes war die verhinderte Bestattung: den Hunden und Geiern zum Fraß ausgeliefert zu werden. In der Ilias fügen die

¹⁶ Gegen Deutungen auf Szenen des Mythos s. schon Carter (1972); Giuliani (2003/1) 46–75. – Zur Rüstung und Bewaffnung auf geometrischen Vasen s. Ahlberg (1971/2) 44–48, 56–58, 59–66; Haug (2012) 178–295, besonders 241–246, auch zu Darstellungen von Dipylon-Schilden und Wagen. – Immer wieder wird der Gebrauch von Wagen in den Bildern des Krieges als eine im 8. Jh. v. Chr. anachronistische Praxis und damit als Zeichen der Rückwendung zur mythischen Vorzeit angesehen. Dagegen überzeugend Wenger (2008) 180–203.

¹⁷ S. Ahlberg (1971/2) 13–21, A2–A14. – Kanne Kopenhagen: Himmelmann (1961); Snodgrass (1998) 20–26. – Zu Homer s. Friedrich (1956); Hainsworth (1993) 252–253; Most (1992) 397–401 (den Hinweis verdanke ich Ernst A. Schmidt); Zimmermann (2013) 98–107.



Abb. 7: Reihe von Kriegerern, Geier fressen Leichen. Reliefgefäß (Fragment). Eretria, Archäologisches Museum, Inv. ME 16620-21. Anfang 7. Jahrhundert v. Chr. (© École suisse d'archéologie en Grèce, Université de Lausanne).

größten Helden im rasenden kriegerischen Furor ihren Gegnern dies Los zu: Hektor dem Patroklos (Ilias 17, 125–127), dann Achill dem Hektor (Ilias 22, 335–336). Aber auch im zeitgenössischen Krieg war dies der schlimmste, schändlichste Tod. Auf attischen Krateren des frühen 7. Jahrhunderts v. Chr. malen Friese von mageren blutrünstigen Hunden und langhalsigen fliegenden Geiern die Möglichkeit dieses Schicksals aus, das dem Verstorbenen erspart geblieben ist.¹⁸ Noch schonungsloser schildert ein Reliefgefäß aus Eretria den Gegensatz von kriegerischem Ethos im Leben und seiner Zerstörung im Tod: in einem oberen Fries stehende Bewaffnete, bereit zum Kampf, darunter die verkrümmt hingestreckten Leichname, mit den Wunden der Lanzen und Schwerter, über die die Geier wild herfallen (**Abb. 7**). Ein Fragment von einem ähnlichen Gefäß zeigt, wie der gierige Vogel dem Gefallenen nach dem Geschlecht pickt: Die Vernichtung der physischen und der ethischen Männlichkeit geht zusammen.¹⁹

Seit dem Ende des 8. Jahrhunderts v. Chr. nehmen in den Bildern die schreckensvollen Züge des Krieges ab, stattdessen treten Bilder von Kämpfern in den Vordergrund, die im Einzelkampf gegeneinander antreten und allgemeines kriegerisches Ethos bezeugen: eine Entwicklung, die sich in den folgenden Jahrhunderten fortsetzt. Das heißt gewiss nicht, dass die Kriege weniger grausam geworden wären, sondern vielmehr, dass andere Aspekte wichtig wurden. Es heißt auch nicht, dass die Bildkunst insgesamt ihren Blick verändert hätte, denn in Darstellungen mythischer Kriege finden sich seit dem 7. Jahrhundert v. Chr. zunehmend Szenen von erschreckender Grausamkeit. Die Bilder der Lebenswelt und des Mythos ergänzen sich also wechselseitig: In den Bildern lebensweltlicher Kämpfe werden die Verhaltensnormen des Krieges geschildert,

¹⁸ Hampe (1960) 66–71; F. Hölscher (1972) 54.

¹⁹ Kontoleon (1969) 226; Simantoni-Bournia (2004) 127–130; Themelis (2006).

in den Szenen des Mythos können die Visionen des Schreckens bis zum Äußerten gesteigert werden.

In einzigartiger Form wird das Grauen des Krieges auf einer Reliefamphora des frühen 7. Jahrhunderts aus Mykonos in einen Mythos projiziert (**Abb. 8a–b**). Auf dem Gefäßhals erscheint das Troianische Pferd, mit Rädern für die verhängnisvolle Fahrt in die Stadt. Aus Luken schauen die Köpfe griechischer Helden heraus; andere, in schwerer Rüstung, sind bereits ausgestiegen. In den Friesen darunter aber wird die Auslöschung der troianischen Zivilbevölkerung in den entsetzlichsten Formen durchgespielt: Knaben werden ihren Müttern entrissen, an einem Bein in den Abgrund geschleudert, mit dem Schwert zwischen den Beinen aufgespießt, und so fort: Die Phantasie der Exzesse hat keine Grenzen. Das geht wohl sicher über die Gewalt der realen zeitgenössischen Kriegsführung hinaus, aber im Mythos konnte gezeigt werden, welche Phobien sich in der Vorstellung mit dem Krieg in dieser Zeit verbanden.²⁰

Zu ähnlichen Akten brutaler Gewalt kommt es bei den Kämpfen um die Schiffe. Auf einer Weinkanne in Kopenhagen wird das Schiff von Dipylon-Kriegern verteidigt, während an Land andere Krieger in derselben Rüstung in fürchterlicher Weise zu Tod kommen; einer liegt hingestreckt auf dem Boden, vier Lanzen haben seinen großen Dipylon-Schild, eine weitere seinen Schädel getroffen, und ein Bogenschütze schießt einen weiteren Pfeil auf seinen Kopf ab. In anderen Bildern ist der Boden mit Toten bedeckt (**Abb. 9**). Das grauenvolle Ende eines Schiffskampfes wird auf dem Fragment eines Kraters in Brüssel geschildert, wo das Deck des Schiffes über und über mit Leichen bedeckt ist; auch an Land setzten sich die Gefallenen fort. Kein siegreicher Kämpfer ist in Sicht, nur die Ruderknechte unter Deck erhalten in ornamentaler Reihung die Ordnung aufrecht (**Abb. 10**).²¹

Daneben beherrschte die Furcht vor Schiffbrüchen die Phantasie: Gerade in der Frühzeit war der Wagemut oft größer als die technische Sicherheit der Schiffe und die nautische Kompetenz der Kapitäne. Eine berühmte Weinkanne in München zeigt ein gekentertes Schiff, Kiel nach oben, darauf der Schiffseigner sitzend, als einziger gerettet (**Abb. 11**). Die übrigen Männer liegen ringsum im Wasser, manche versuchen sich an das Schiff zu retten, andere wirken hilflos ausgeliefert. Fische, überall eingestreut, bezeichnen das wilde Meer.

²⁰ Ervin (1963); Giuliani (2003/1) 81–95.

²¹ Zu Schiffskämpfen s. Ahlberg (1971/2) 25–38, die genannten Gefäße Nr. B3 und B4, vgl. B12. Dazu Haug (2012) 259–264; deren Zweifel an der Deutung der kauern Gestalt auf dem Krater New York als Frau (Anm. 531) scheinen mir unbegründet, der Kontext lässt kaum eine andere Erklärung zu. – Seeschlachten zwischen mehreren Schiffen sind selten: Ahlberg (1971/2) 26–27, B1.



Abb. 8a–b: Zerstörung Troias. Reliefamphora. Mykonos, Archäologisches Museum, Inv. 2240. 2. Viertel 7. Jahrhundert v. Chr. (© D-DAI-ATH-Mykonos-0070 und D-DAI-ATH-Mykonos-0087 (E.-M. Czako)).

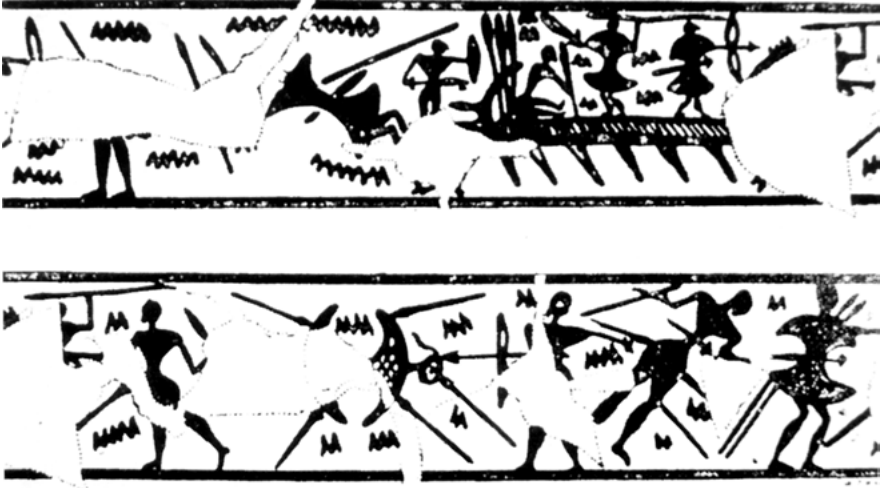


Abb. 9: Kampf zu Land und auf dem Schiff. Kanne. Kopenhagen, Nationalmuseum, Inv. 1628. Mitte 8. Jahrhundert v. Chr. (A. Haug, *Die Entdeckung des Körpers* (Berlin 2014) Abb. 216 a–b).



Abb. 10: Reihe von Kriegerern, Schiff mit Leichen an Deck. Attischer Grabkrater. Bruxelles, Musée Royale, Inv. A 1376. Mitte 8. Jahrhundert v. Chr. (A. Haug, *Die Entdeckung des Körpers* (Berlin 2014) Abb. 214).

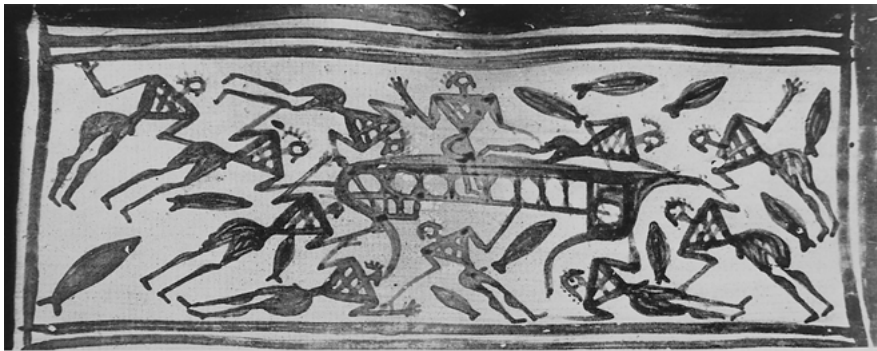


Abb. 11: Schiffbruch. Attische Kanne. München, Staatliche Antikensammlung, Inv. 8696. Mitte 8. Jahrhundert v. Chr. (A. Haug, *Die Entdeckung des Körpers* (Berlin 2014) Abb. 239).

Ob der mythische Schiffbruch des Odysseus oder eine lebensweltliche Havarie gemeint ist, wird vermutlich noch lange umstritten bleiben. Aber ob Mythos oder Lebenswelt, in jedem Fall spiegelt das Bild die verbreitete Furcht vor den Bedrohungen, denen die frühen Seefahrer sich auf den weiten Meeren ausgesetzt sahen.²²

Auch auf See war der Tod ohne Bestattung der größte Schrecken. Wer über Bord ging und ertrank, konnte meist nicht geborgen werden. Hier waren nicht Geier und Hunde, sondern die Fische des Meeres die Bedrohung. Von der Seefahrerinsel Ischia stammt ein fragmentierter Krater, auf dem ein Schiffbruch ohne jede Chance auf Überleben geschildert ist (**Abb. 12**). In dem kieloben gekenterten Frachtschiff ist das Steuerruder ohne Steuermann, der Mast ohne Segel. Die Männer der Besatzung schwimmen frei im Meer herum, alle mit dem Kopf nach unten, offenbar schon ertrunken. Das Wasser wimmelt von Fischen, die meisten riesengroß: Einer schwimmt mit bedrohlich offenem Maul auf einen der Leichname zu. Ein anderer beißt seinem Opfer den Kopf ab, dem der Samen oder der Urin aus dem Geschlecht tropft. Darüber ein schon verstümmelter Unterleib, darunter ein Leichnam, dem der Arm abgebissen ist. Dies ist das Schicksal, das der rasende Achill dem Lykaon voraussagt (*Ilias* 21, 121–127), als er seinen Leichnam in den Skamandros wirft, der ihn ins Meer schwimmen soll, den Fischen zum Fraß. Grauensvoller als auf dem Krater konnte man sich das nicht vorstellen.²³

²² Hampe (1952). Mythos oder Lebensbild: Giuliani (2003/1) 73–75; Hurwit (2011).

²³ Buchner (1953–54) 39–47; Brunnsäker (1962). Zu der positiveren Deutung von L. Giuliani s. Anm. 27.



Abb. 12: Schiffbruch mit Raubfischen. Krater. Ischia, Lacco Ameno, Museo Archeologico di Pithecusa, Inv. 168813. Um 700 v. Chr. (St. Brunnsåker, *Opuscula Romana* 4 (1962) 171 fig. 7).

Exzessive Gewalt im Krieg und die Aussetzung der Leichen zum Fraß für Hunde und Geier werden auch bei Homer in drastischer Weise geschildert. Köpfe werden zerschmettert, Körper durchstoßen, das Gebrüll der Schmerzen ist ohrenbetäubend. In manchen Details geht die Dichtkunst noch über die Bilder hinaus: Spritzende Gehirne, fliegende Zähne, herausquellende Gedärme sind in den kleinen schematischen Figuren der Bildkunst nicht darzustellen. Aber grundsätzlich ist der Blick der Texte und der Bilder auf die Brutalität des Krieges derselbe. Für die *Ilias* hat man diese Tatsache mit verschiedener Begründung abzumildern gesucht: Im Epos handele es sich nicht um reale, sondern um literarische Gewalt, die geschilderten Vorgänge spielten nicht in der Gegenwart, sondern in einer fernen Vergangenheit, und der Krieg werde durch das permanente Eingreifen der Götter in ein abstraktes Referenzsystem eingepasst. Doch damit weicht man dem Phänomen aus. Eine rein ästhetische Wahrnehmung ist eine moderne Einstellung, im Fall des Krieges dadurch begünstigt, dass ‚westliche‘ Wissenschaftler kaum mehr konkrete Kenntnisse vom Krieg haben: Die antiken Betrachter dagegen sahen die Bilder der Mythen mit den eigenen Erfahrungen des Krieges im Kopf. Hinzu kommen die Vasenbilder, die den Krieg offenbar nach zeitgenössischen Vorstellungen schildern: Hier geht es nicht um Kämpfe einer fernen Vorzeit, und es greifen keine Götter ein. Die dargestellte Gewalt, ob in der Wirklichkeit oder in der Vorstellung, ist die der eigenen Zeit, und sie wird rein unter Menschen verübt.²⁴

²⁴ Zimmermann (2013) 87–125, besonders 98–107 hat mit Recht rein ästhetische Deutungen zurückgewiesen, dabei aber auf zeitliche Ferne und anachronistische Kampfweisen verwiesen.

Keine Epoche der antiken Kunst hat die tödlichen Bedrohungen durch Krieg und Seefahrt so obsessiv in Bildern zum Thema gemacht wie die Jahrzehnte nach der Mitte des 8. und mit Ausläufern bis ins frühe 7. Jahrhundert v. Chr. Dazu kommt als drittes Trauma die Gefahr von wilden Tieren. Die Löwen, die auf manchen Vasen die wilde Welt jenseits der menschlichen Lebensordnung repräsentieren, werden in anderen Bildern aktiv, verfolgen und verschlingen flüchtige Rehe. Menschen stellen sich ihnen im Kampf entgegen – aber nur selten als heldenhafte Sieger wie Herakles. Öfter steht ein Mann, mit dem Schwert bewaffnet, dem Löwen gleichrangig gegenüber, wahrscheinlich wird er siegen; andere Männer, von kleiner Gestalt, sind der gigantischen Bestie todesmutig mit gezücktem Schwert in das weit aufgerissene Maul gesprungen; wieder andere werden, ohne ihr Schwert einsetzen zu können, von einem oder zwei Löwen zerrissen und gefressen (**Abb. 13**).²⁵ In der realen Welt des 8. und 7. Jahrhunderts v. Chr. gab es in den zentralen Landschaften Griechenlands wohl kaum mehr Löwen; die Bilder sind Visionen des Schreckens. Aber es war eine Vorstellung einer möglichen Wirklichkeit: Man war überzeugt, dass es in der Vergangenheit tatsächlich im zentralen Griechenland Löwen gegeben hatte: den berühmtesten hatte Herakles bei Nemea besiegt; Funde von Löwenknochen aus dem 2. Jahrtausend kommen bestätigend dazu. Wie zu hören war, gab es sie zumindest im Norden, jenseits des Olymp, immer noch. Man lebte in einer Welt, die noch nicht durch und durch erforscht war, in der Erfahrung und Vorstellung ineinander übergingen: Wer konnte wissen, welche Bestien in den unwegsamen Bergen und Wäldern hausten und von dort in die Rinderherden der Großbauern einbrechen konnten, wie es nach Homer auf dem Schild des Achill dargestellt war (Ilias 18, 579–586)?²⁶

Krieg, Seefahrt und der (imaginierte) Löwenkampf waren die Situationen der höchsten Gefährdung, in denen der höchste Ruhm gewonnen werden konnte.

25 Fittschen (1969) 76–88; Rombos (1988) 195–208; Giuliani (2003/1) 58–66; Haug (2012) 353–363. Der Mann (mit einem Hund) erscheint als eindeutiger Sieger in der Bronze-Gruppe aus Samos: Schweitzer (1969) 160, Abb. 186–187. – Die Stellung der Löwen in einer marginal-liminalen Position findet sich bereits auf dem frühesten Beispiel in der attischen Vasenmalerei, einem Pyxis-Krater in Paris: CVA Louvre 16 (1972) pl. 3.

26 Zur Existenz von Löwen in Griechenland in der Bronzezeit und später: Herodot 7, 125–126; Pausanias 6, 5, 5. Orth (1914); Steier (1926); Fittschen (1969) 84–85; Usener (1994). Anders: Mahler (1998) 18–26; Giuliani (2003/1) 50. – Bestätigung durch originale Löwenknochen: Tiryns: von den Driesch/Boessneck (1990) 110–111 (16.–13. Jh. v. Chr.). Kastanas (Makedonien): Becker (1986) 167–173 (12.–8. Jh. v. Chr.). Kalapodi (Boiotien): Stanzel (1991) 113–114 (16. – 7. Jh. v. Chr.). Ephesos: Hägg (1998) 52 (Artemision). Die ablehnenden Stimmen haben nur das Exemplar von Tiryns wahrgenommen; die Vermehrung der Belege macht Leugnung von Löwen schwierig. In demselben Sinn Haug (2012) 361–362.



Abb. 13: Zwei Löwen zerreißen einen Jäger. Attischer Kantharos. Kopenhagen, Nationalmuseum, Inv. 727. Spätes 8. Jahrhundert v. Chr. (© CC-by-SA, National Museum of Denmark).

Die Bereitschaft, für den Ruhm in den Tod zu gehen, war ein zentrales Element im Bild der heldenhaften Größe der „Besten“, der *aristoi*. Dies ist die ideologische Seite der Bilder. In keiner anderen Epoche aber wurde der jammervolle Tod – nicht „barbarischer“ Feinde, sondern aller, auch der eigenen Krieger so obstinat und krass vor Augen gestellt wie in diesen extremen Situationen. Dies ist die psychologische Seite, die einen dunklen Untergrund des frühen Heldentums anzeigt.²⁷

²⁷ Giuliani (2003/1) 58–73 hebt zu Recht die Bereitschaft zum Tod als zentrale aristokratische Ideologie der geometrischen Bilder hervor, trifft dabei aber m. E. nur einen Teil des Phänomens. Dass das Bild des Kopenhagener Kantharos „in unmissverständlicher Eindringlichkeit das Nonplusultra eines großen, heldenhaften Todes vor Augen“ führt, scheint angesichts der jammervollen Ausgeliefertheit und Hilflosigkeit des Opfers schwer nachvollziehbar. Dasselbe gilt für die vielen toten Hopliten und Seeleute. Ein ruhmvoller Tod würde auch einen ruhmvollen Kampf voraussetzen.