

LUCA GIULIANI

Kriegers Tischsitten – oder: Die Grenzen der Menschlichkeit. Achill als Problemfigur¹

In Platos *Politeia* wird ausführlich die verbreitete – von Plato selbst freilich nicht geteilte – Meinung zitiert, wonach Homer als der eigentliche Erzieher von ganz Griechenland anzusehen sei: „Bei der Anordnung und Förderung aller menschlichen Dinge müsse man ihn zur Hand nehmen, um von ihm zu lernen, und das ganze eigene Leben nach diesem Dichter einrichten und durchführen“.² Ähnliches berichtet ein Gesprächspartner des Sokrates in Xenophons *Symposium*.³ Als Kind sei er von seinem Vater, der einen tüchtigen Mann aus ihm machen wollte, dazu angehalten worden, erstmal sämtliche Werke Homers auswendig zu lernen. Im gleichen Sinn ist schließlich wohl auch das berühmte Dictum des Xenophanes zu verstehen: Von Anfang an hätten alle Menschen bei Homer gelernt.⁴ Die Einzigartigkeit der Werke Homers hing – jenseits aller ästhetischen Wertschätzung – mit deren ethischer Autorität zusammen. Die homerischen Epen wurden als unversiegbare Quelle praktischer Weisheit, als Wegweiser in allen Lebenslagen angesehen. Ihnen wurde damit eine didaktische Funktion zugeschrieben, die sich unmittelbar mit der von Weisheitsliteratur vergleichen läßt, wie sie in Mesopotamien bereits aus dem 3. Jahrtausend und in Ägypten aus dem mittleren Reich bekannt ist; ihren reichsten Niederschlag hat sie in den sogenannten Weisheitsbüchern des Alten Testaments gefunden.⁵

Diese praxisbezogene Auffassung Homers ist alles andere als selbstverständlich. Didaktische Literatur pflegt in Form expliziter Anweisungen verfaßt zu sein: die ägyptische Weisheitsliteratur ebenso wie die alttestamentlichen Sprichwörter lassen keinerlei Zweifel daran, welche Konsequenzen der Einzelne für sein Verhalten aus ihnen zu ziehen hat. Ganz anders verhält es sich bei den homerischen Epen: hier werden keine Lebensregeln verkündet, sondern Geschichten erzählt. Zwar wird in diesen Geschichten eine nahezu unerschöpfliche Vielfalt an Verhaltensweisen geschildert, doch erfahren diese keine explizite Bewertung. Der Erzähler fällt keine Urteile darüber, ob ein bestimmtes Verhalten gut oder schlecht sei, recht oder unrecht, gehörig oder ungehörig. Das gilt auch dann, wenn sich im Lauf der Erzählung Konflikte ergeben, bei denen unterschiedliche Standpunkte vertreten werden: der Erzähler läßt Meinung gegen Meinung stehen, ohne explizit Stellung zu beziehen. Der Rezipient, der die homerischen Epen als

¹ Vielfache Anregungen verdanke den Diskutanten an der Essener „Sinn“-Tagung sowie E. Böhr, F. Hölscher, C. Isler-Kerényi, S. Muth und R. von den Hoff. Für freundliche Unterstützung beim Beschaffen der fotografischen Vorlagen danke ich P. Gercke, F. Knauss, E. Mango, M. Ohly, I. Trabert und B. Tailliez.

² Polit. 606 E. Vgl. MEHMEL 1954, 16–40; SCOTT 1963, 93 ff.; HOWIE 1995, 141–173; SNODGRASS 1998, 2–6.

³ Xenophon, Symp. 3, 5; 4, 6; dazu HUSS 1999, 186 f., 211 f.

⁴ Xenophanes Fr. B 10 (DIELS-KRANZ); *was* die Menschen gelernt haben, wird leider nicht gesagt.

⁵ ALSTER 1991, 103–115; ASSMANN 1991, 475–500; LANG 1991, 177–192.

Fundus an nomologischem Wissen⁶ verwenden will, muß dessen Grundlagen bereits internalisiert haben; nur dann wird er imstande sein, Verhaltensnormen, die im Text bestenfalls implizit enthalten sind, zu explizieren und damit in konkrete Anweisungen zu verwandeln. Das Grundwissen, wie das eigene Leben zu gestalten sei, wird nicht in fertiger, anwendungsbereiter Form angeboten: es muß durch den Rezipienten in einem produktiven Aneignungsprozess erst erarbeitet werden. Wie aber ist dieser Rezeptionsvorgang konkret vorzustellen? Nach welchen Wertsetzungen und Leitbildern sucht der attische Bürger, der im Athen des 4. Jahrhunderts sein Leben nach Homer einrichten will? Handelt es sich um die gleichen Werte und Leitbilder, die bereits der aristokratische Rezipient im 6. Jahrhundert in diesen Texten gefunden hatte?

Über die konkrete Rezeption von *Ilias* und *Odyssee* im 6., 5. oder 4. Jahrhundert wissen wir kaum etwas. Es gibt nur *eine* Ebene, auf der die Rezeption der Mythen und die Arbeit an ihnen gewissermaßen in actu zu fassen sind: und das ist die Ebene der Bilder. Vor allem Vasen, die für das gesellige Trinkgelage, das Symposion, bestimmt waren, sind immer wieder mit Bildern versehen worden, die sich auf Episoden des Mythos beziehen. Nun ist freilich die Rezeption des Mythos in den Bildern nicht im Sinn einer passiven Widerspiegelung zu verstehen: was die Bilder interessant macht, ist gerade der Umstand, daß die Episoden des Epos in ihnen umorganisiert, mit eigenen Akzenten und einem aktuellen Sinn versehen werden.

Ich werde mich auf Darstellungen einer einzigen Episode beschränken, die den Inhalt des letzten *Ilias*-Buches ausmacht. Hektor, der stärkste Kämpfer der Troer, ist im Zweikampf gegen Achill gefallen; nun begibt sich eines Nachts Priamos, der alte König von Troia, heimlich, von Hermes begleitet ins achäische Lager, um von Achill den Leichnam seines gefallenen Sohnes auszulösen. Die Begegnung von Priamos und Achill bildet einen narrativen Höhepunkt, der die gesamte Handlung des Epos zum Abschluß bringt. Keine andere Episode der *Ilias* ist im 6. und frühen 5. Jahrhundert ebenso häufig dargestellt worden. Schon diese Häufigkeit ist ein Indiz besonderer Bedeutsamkeit: die Lösung Hektors scheint im Vorstellungshaushalt dieser Zeit eine wichtige Stellung eingenommen zu haben.⁷

Die frühesten Darstellungen stammen aus dem 2. Viertel des 6. Jahrhunderts. Dabei lassen sich zwei ikonographische Typen unterscheiden. Repräsentativ für den ersten Typus, der vor allem in der peloponnesischen Toreutik verbreitet war, ist die Zierplatte eines Griffspiegels in Berlin (Abb. 1: um 560).⁸ Durch drei stehende und eine liegende Figur ist das quadratische Bildfeld optimal ausgenützt. In der Mitte steht der greise Priamos in gebeugter Haltung, im langen Chiton und mit einem Mäntelchen, dessen Zipfel ihm über Schulter und Arm fallen; mit der Linken stützt er sich auf einen Stock, die Rechte hat er bittend zum Gesicht des Achill erhoben; dieser steht aufrecht vor ihm, in der Linken die senkrecht aufgestützte Lanze: es ist die Waffe, die mehr als jede andere für ihn charakteristisch ist und mit der er auch Hektor getötet hat; mit der gesenkten, offenen Rechten weist er auf dessen Leichnam, der zu seinen und Priamos' Füßen aus-

⁶ Zum Begriff: MEIER 1980, 396; HÖLKESKAMP 1999, 275 ff.

⁷ Die Ikonographie ist in den vergangenen Jahren mehrfach behandelt worden: BASISTA 1979; DANALI-GIOLE 1981; LIMC 1 (1981) 147–161 (A. KOSSATZ-DEISSMANN); ISLER 1986, 95–123; TOUCHEFEU-MEYNIER 1990; SHAPIRO 1994; MILLER 1995; KNITTMAYER 1997, 32–45. Nach wie vor aufschlußreich bleibt LUCKENBACH 1880, 507–511.

⁸ Berlin, Antikensammlung Misc. 8099; LIMC 1, 148 s.v. Achilleus Nr. 642*; KUNZE 1950, 145 f. Beil. 11, 1. 3; FRIIS JOHANSEN 1967, 49–51 Abb. 7; SCHEFOLD 1993, 320 f. Abb. 355. Dieser Bildtypus ist im Verlauf des 6. Jh. auf peloponnesischen Schildbändern immer wieder aufgegriffen und dabei nur geringfügig variiert worden: KUNZE 1950, 145–148; FRIIS JOHANSEN 1967, 246, 10 b-g; BOL 1989, 68 f.



1 Zierplatte eines bronzenen Griffspiegels. Berlin, Antikensammlung Misc. 8099. Foto Ingrid Geske.

gestreckt liegt; hinter Priamos steht Hermes, am Botenstab in der Linken zu erkennen; die Rechte ist gestikulierend erhoben und wirkt wie ein verstärkendes Echo auf Priamos' Bittgebärde.

Was die *Ilias* als Wechselrede zwischen den beiden Protagonisten entfaltet, wird im Bild in ein unmittelbar einleuchtendes Gebärdenspiel übersetzt. Wir sehen Priamos bittend und Achill im gleichen Zug bereits die Bitte erfüllend: anders kann die Gebärde seiner offenen rechten Hand kaum zu verstehen sein. Dazu kommt, daß Priamos' Flehen durch den Gott energisch unterstützt wird – schon das garantiert den Erfolg. Die Gegenwart des Hermes ist für den narrativen Inhalt des Bildes wichtig: ohne freilich im Wortlaut des Textes eine Entsprechung zu

finden. Dort ist Hermes bei der entscheidenden Unterredung gar nicht mehr zugegen: er hat Priamos durch die Ebene von Troia und an den Wachtposten des achäischen Lagers vorbei bis zu Achills Hütte geleitet, sich hier aber verabschiedet: „Aber führwahr, jetzt geh ich zurück und will dem Achilleus nicht vor die Augen treten; es wäre ja wohl auch zu tadeln, daß ein unsterblicher Gott so offen mit Sterblichen freund ist. Du aber gehe hinein und umfasse die Knie des Peliden [...]. Also sprach er und ging dann fort zum weiten Olympos“.⁹ Das Bild hat keinerlei Grund, diesen frühen Abgang zu berücksichtigen: wichtiger ist, daß Priamos unter dem Schutz eines Gottes steht, der seiner Bitte Nachdruck verleiht.

Das Bild läßt die Unterredung zwischen Priamos und Achill über Hektors Leiche stattfinden: auch darin unterscheidet es sich von der epischen Erzählung. In der *Ilias* wird explizit vermieden, Priamos mit dem Toten zusammentreffen zu lassen. Zwar verlangt der Vater seinen gefallenen Sohn zu sehen, aber Achill verweigert die Bitte mit barschen Worten: „Reize mich nun nicht mehr, o Greis, ich denke schon selber dran, dir den Hektor zu lösen“;¹⁰ und er „hieß die Mägde den Toten zu waschen und ringsum zu salben, abseits ihn tragend, damit seinen Sohn nicht Priamos sehe, daß er sich nicht, bekümmert im Herzen, des Zorns nicht enthielte, bei dem Anblick des Sohns und das Herz dem Achilleus errege, daß er ihn niederstieße, des Zeus Gebote verletzend“.¹¹ Achill befürchtet, daß Priamos beim Anblick des Toten seine Selbstbeherrschung verlieren könnte: ein Ausbruch von Priamos' Zorn würde wiederum auch bei Achill eine Eskalation der Affekte auslösen; Priamos ebenso wie Achill bewegen sich auf einem dünnen Boden, der bei jeder weiteren Erschütterung einzubrechen droht. Achill hat somit gute Gründe, dem Priamos den Anblick des Toten gleichzeitig vorzuenthalten und zu ersparen.

Dabei hat der Text keine Schwierigkeit, von der – abwesenden – Leiche zu sprechen: gerade durch seine betonte Abwesenheit ist der Tote auf besonders bedrohliche, wirksame Weise präsent. Das Bild hingegen hat keine Möglichkeit, konkrete Abwesenheit in vorgestellte Gegenwärtigkeit umschlagen zu lassen; was im Bild nicht dargestellt wird, befindet sich nicht einfach anderswo, sondern ist überhaupt inexistent; der Leichnam muß also schon deswegen sichtbar gemacht werden, weil ohne ihn die ganze Szene unverständlich bliebe. Darin liegt freilich nicht nur eine Not, sondern auch eine Stärke: kann ein Bild doch, was kein Text vermag, den toten Hektor wirklich und leibhaftig vor Augen führen und damit den Betrachter in genau die Situation versetzen, die Achill in bezug auf Priamos mit Bedacht und Erfolg zu vermeiden sucht. Wir werden gleich noch sehen, welches Kapital die Ikonographie aus diesem Sachverhalt zu ziehen gewußt hat.

In der attischen Vasenmalerei ist dieser Bildtypus kaum rezipiert worden.¹² Hier wurde für den Bittgang des Priamos eine ganz andere Ikonographie entwickelt. Eine der frühesten Darstellungen findet sich auf einer Hydria in Zürich (Abb. 2–4: um 560).¹³ In der Mitte des Frieses, der sich um die Schulter des Gefäßes zieht, liegt Achill auf einer Kline, eine Phiale in der Rechten; auf einem Beistelltisch liegt inmitten anderer Speisen ein großes, über den Rand her-

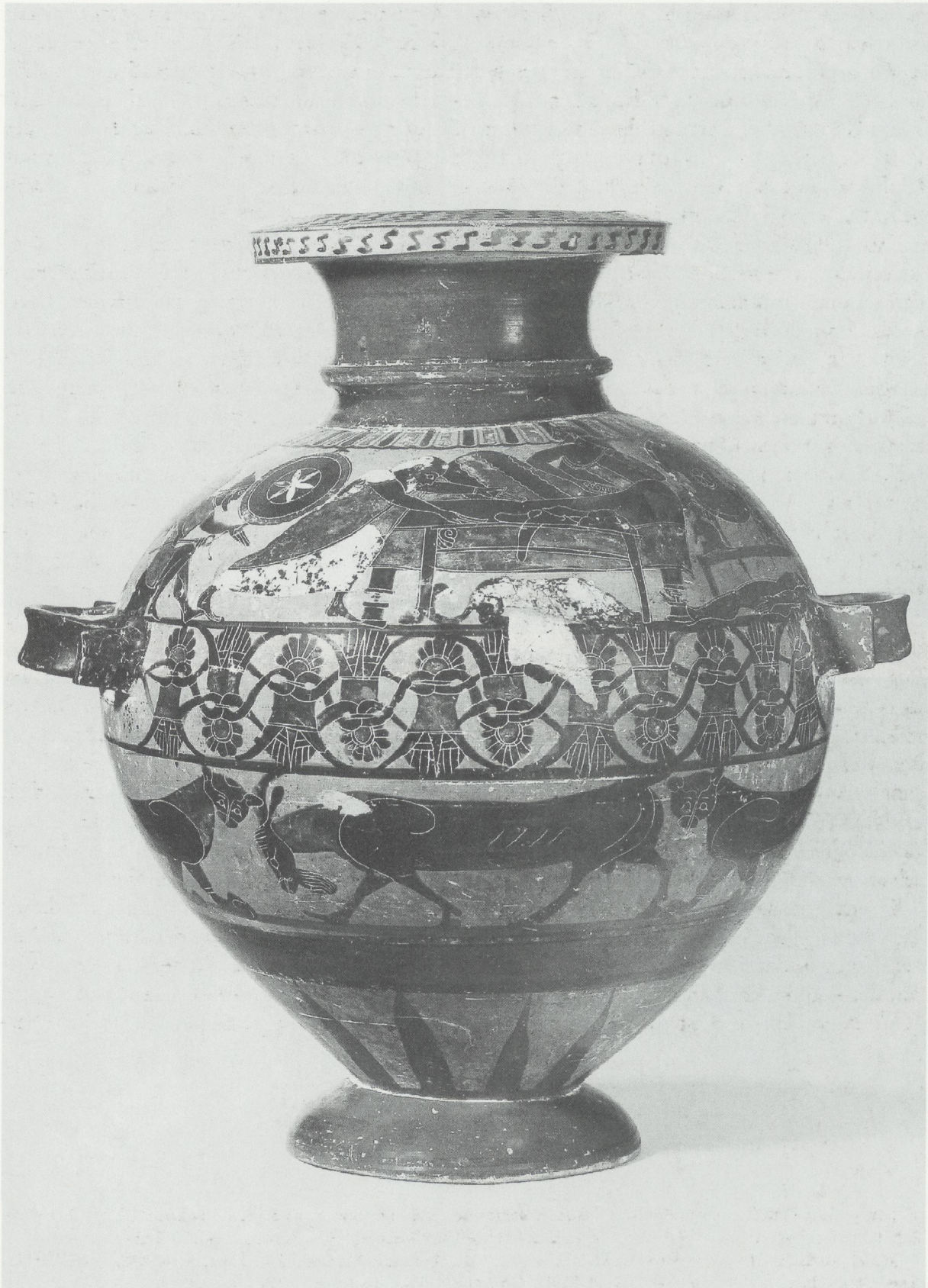
⁹ Il. 24, 460–468 (Übersetzung von R. HAMPE, 1979).

¹⁰ Il. 24, 560 f.

¹¹ Il. 24, 582–586.

¹² Einzige Ausnahme ist das verschollene (und unveröffentlichte) Fragment einer Siana-Schale: ABV 66, 50; LIMC 1, 149 s.v. Achill Nr. 653; BRIJDER 1991, 383, 453, Nr. 383; ausführliche Beschreibung bei FRIIS JOHANSEN 1967, 137 f.

¹³ Zürich, Archäologische Sammlung der Universität, 4001: Paralipomena 32, 1bis (Maler von London B76); Addenda², 23; ISLER 1986; LIMC 1, 149 s.v. Achill Nr. 650; LIMC 4, 492 s.v. Hektor Nr. 84*; KNITTMAYER 1997, 122, B4 Taf. 4.



2 Hydria. Zürich, Archäologische Sammlung der Universität Inv. 4001. Foto Silvia Hertig, Archäologisches Institut der Universität Zürich



3. 4 Hydria, wie Abb. 2: Details des Frieses

abhängendes Stück Fleisch;¹⁴ unter dem Tisch kauert ein Hund und scheint an einem Knochen zu nagen. Von links eilt mit weiter Schrittstellung und ausgebreiteten Armen der weißhaarige Priamos herbei; er wendet sich eindeutig nicht zu Achill, sondern an diesem vorbei nach rechts: dort liegt, am Boden ausgestreckt, Hektors Leiche. Vervollständigt wird die Szene durch rahmende Figuren: links ein Mann und eine Frau sowie Hermes, der auf einem Stein sitzend auf Priamos weist; rechts ein einzelner Mann mit einem Reisehut.¹⁵

Daß Priamos den Achill beim Mahl vorfindet, entspricht im wesentlichen der iliadischen Erzählung: „Aber der Greis ging gradewegs voran zu dem Zelte, wo der den Göttern liebe Achilleus saß, und er fand ihn drinnen; [...] er hatte das Mahl gerade beendet, essend und trinkend, der Speisetisch stand auch noch daneben. Unbemerkt trat ein der große Priamos, faßte um des Achilleus Knie mit den Händen und küßte die argen, männertötenden Hände, die ihm viele Söhne getötet“.¹⁶ Im Epos sitzt Achill beim Essen, wie es dem damaligen Usus entspricht. Das Essen und Trinken im Liegen ist demgegenüber ein jüngerer Brauch: es kommt als reales Luxus-Verhalten im 8. Jahrhundert im Orient auf, ist im späten 7. Jahrhundert in Korinth nachweisbar und seit dem frühen 6. Jahrhundert auch in Athen.¹⁷ Der Maler hat also eine relativ junge Sitte übernommen und auf die heroische Vergangenheit zurückprojiziert. Was der Sitte allerdings nicht entspricht, ist, daß Achill allein auf seiner Kline liegt; denn Gelage sind grundsätzlich eine gesellige Angelegenheit. Schon das Präfix *syn* (zusammen) in *symposion* verweist darauf, daß die Symposiasten miteinander eine Gemeinschaft bilden: der gemeinschaftliche Aspekt ist konstitutiv für die Bedeutung des Gelages.¹⁸ Dem entspricht auch der ikonographische Befund: Gelagebilder zeigen in aller Regel Gruppen, und nicht Einzelne.¹⁹ Das Gelage eines Einzelnen ist eine merkwürdige und erklärungsbedürftige Angelegenheit: darauf werde ich noch zurückkommen. Die narrative Funktion des Motivs ist allerdings klar: es verleiht der Handlung nicht nur einen spezifischen Rahmen, sondern betont vor allem die unterschiedliche Stellung von Priamos und Achill. Der inhaltliche Akzent hat sich gegenüber dem Spiegelrelief deutlich verändert. Auf dem Spiegel wurde gezeigt, wie Achill in die Lösung einwilligt: die Geschichte nahm ein versöhnliches Ende. Das Hydrienbild betont vielmehr den dramatischen Kontrast zwischen den Protagonisten: der Ausgang bleibt offen.

Auf die Darstellung des toten Hektor kann auch der Vasenmaler nicht verzichten, aber er gibt ihm einen ganz anderen Stellenwert. Auf dem Spiegelrelief diente die Leiche lediglich als

¹⁴ Das Fleisch ist umso auffälliger, als es in der herkömmlichen Gelage-Ikonographie keine Entsprechung findet: WOLF 1993, 93 f. mit Anm. 455.

¹⁵ Auf eine Zuordnung der Rahmenfiguren zu den Protagonisten hat der Maler keinen Wert gelegt; der Mann mit dem Hut wird aufgrund seiner Reisetraacht als Begleiter des Priamos zu verstehen sein, steht aber auf der Seite von Achill; umgekehrt dürften der Mann und die Frau ganz links am ehesten zu Achills Gefolge gehören, auch wenn sie von ihrer Position her eher auf Priamos bezogen sind.

¹⁶ Il. 24, 471–479.

¹⁷ FEHR 1971, 26–32, 53–55; DENTZER 1982, 76–109.

¹⁸ SCHMITT PANTEL 1985, 135–158, v.a. 142 ff.; SCHMITT PANTEL 1992.

¹⁹ Zusammenfassend DENTZER 1982, 96: „le motif du banquet se présente essentiellement sous la forme d’une composition de frise réunissant plusieurs lits occupés par des convives. Si le motif est réduit à un seul banqueteur, c’est que la place manque. Dans ce cas la scène est à comprendre comme un extrait d’une composition plus vaste, car le banquet de la céramique grecque reste fondamentalement une réjouissance collective, un événement social“. Vgl. auch SENFF 1990, 310–312; SCHMITT PANTEL 1992, 17–20; WOLF 1993, 53 f.; KNITTMAYER 1997, 35–39; STEINHART/SLATER 1997, 203–211, vor allem 206 f.

Bezugsobjekt: sie machte deutlich, worum es bei der Begegnung zwischen Priamos und Achill geht, war in die Handlung darüber hinaus aber nicht einbezogen. Auf der Hydria hingegen wird gezeigt, daß Priamos die Leiche wirklich sieht und was für eine Wirkung dies auf ihn hat. Vor Augen geführt wird damit genau das, was in der *Ilias* vermieden worden war. Der Gegensatz von Bild und Text ist aufschlußreich. Achill sorgt dafür, daß Hektors Leiche für Priamos außer Sichtweite bleibt und liefert dafür eine explizite Begründung: aber das Motiv hat, jenseits dieser narrativen Motivation, eine implizite Funktion, die mit der Eigenart des Mediums zusammenhängt. Weil der Dichter die Leiche nicht als Augenschein vermitteln, sondern nur über sie sprechen kann, versetzt er auch Priamos in eine Situation, wo er die Leiche nicht sieht, sondern nur von ihr hört; zwischen Priamos und dem Zuhörer wird eine kunstvolle Entsprechung hergestellt. Für das Bild gilt dasselbe, aber mit umgekehrtem Vorzeichen: weil das Bild den Anblick der Leiche herzustellen vermag, versetzt es nicht nur den Betrachter, sondern auch Priamos in die Lage, den Toten zu sehen; wieder gibt es zwischen dem Protagonisten und dem Betrachter ein Verhältnis der direkten Entsprechung.

Auf den Anblick Hektors reagiert Priamos im Vasenbild ganz ähnlich wie in der *Ilias* Achill auf den Anblick des toten Patroklos, als er sich neben dessen Leiche zu Boden wirft: auch Priamos, der seine Arme in einem vergeblichen Umarmungsversuch weit geöffnet hat, wird gleich „groß hingestreckt in dem Staube“²⁰ neben dem Toten liegen. Der Ausbruch von Priamos' Trauer ist so heftig, daß Achill, seiner dominierenden Mittelposition zum Trotz, dabei nicht viel mehr als eine Statistenrolle spielt. Hier macht sich ein grundsätzliches Problem bemerkbar. Jeder Maler, der die Episode ins Bild setzen wollte, stand vor einer Wahl: er konnte den alten König entweder darstellen, wie er Achill um die Freigabe der Leiche bittet, oder aber, wie er um den Toten trauert; es war kaum möglich, Priamos bittend und zugleich trauernd abzubilden: die zwei Optionen schließen einander aus. Und wenn ein Bild – wie es bei der Züricher Hydria der Fall ist – auf das Pathos der Trauer setzt, wird es nicht gleichzeitig auch die Dramatik der Begegnung zwischen Achill und Priamos vor Augen führen können.

Der Maler der Hydria hatte einen breiten Fries zur Verfügung: er hat Hektor aus der Bildmitte weit nach rechts verschoben. Über der am Boden liegenden Leiche ergab sich ein Leer-raum. Der Maler hat ihn genutzt für einen zweiten, niedrigeren Beistelltisch mit einem Waffenstillleben. Auf den ersten Blick fallen die zwei, in entgegengesetzte Richtung blickenden Helme auf. Daß die Verdoppelung einer gezielten Absicht entspricht, zeigt sich spätestens bei den oberhalb des Panzers an der Wand aufgehängten Beinschienen: denn es handelt sich ganz eindeutig um *zwei* Paare von Schienen. Schließlich ist auch der Schild daneben kein Einzelstück: ein zweiter hängt am Fußende von Achills Kline, zwischen Priamos und Hermes. Offenkundig haben wir es (abgesehen vom vereinzelt Panzer) mit zwei vollständigen Waffen-Sets zu tun.

Diese Verdoppelung ist aus dem narrativen Zusammenhang heraus unschwer zu rechtfertigen.²¹ Im Plot der *Ilias* verfügt Achill nacheinander über zwei Rüstungen: die erste, die er dem Patroklos' ausleiht und durch dessen Tod an Hektor verliert, und die zweite, die Thetis ihm als Ersatz bringt. Daraus ergibt sich, daß Achill, nachdem er den Hektor getötet und seine ersten

²⁰ Il. 18, 26; vgl. 19, 4 f.

²¹ Zum Folgenden KAKRIDIS 1961, 288–297.

Waffen zurückerobert hat, zwei Rüstungen besitzen muß: auch wenn diese Waffen-Verdoppelung an keiner Stelle des Epos explizit thematisiert wird.²² Auch in der sonstigen mythologischen Überlieferung ist stets von einer achilleischen Rüstung die Rede, niemals von zwei. Wenn nach Achills Tod zwischen Aias und Odysseus ein Streit um Achills Waffen entbrennt, der schließlich mit Aias' Tod endet, so setzt dies selbstverständlich voraus, daß es eben nicht zwei Rüstungen gab, sondern nur eine. Der Widerspruch löst sich auf, wenn man unterschiedliche Phasen der Mythogenese annimmt. Demnach hätte Achill ursprünglich nur eine Rüstung gehabt, die er nicht verlor und die daher auch nicht ersetzt zu werden brauchte. Erst der Dichter der *Ilias* hätte das Motiv vom Waffentausch zwischen Achill und Patroklos erfunden und die daraus sich ergebende Verdoppelung der Waffen in die Erzählung eingeführt, „als die mythischen Begebenheiten des troischen Krieges, und zwar was die Zeit nach Achills Tod angeht, schon völlig ausgebildet und jedem Zuhörer bekannt waren“.²³ Indem der Maler auf der Zweizahl insistiert, gibt er zu verstehen, wie gut er die Verwicklung der Erzählung kennt: er stellt damit seine narrative Kompetenz unter Beweis – ungeachtet der Tatsache, daß man im Wortlaut des 24. Buches vergeblich nach einer Erwähnung der Waffen suchen würde.

Etwa gleichzeitig mit der Züricher Hydria und ikonographisch unmittelbar verwandt ist ein Kolonettenkrater in Florenz.²⁴ Dessen Maler hat das Bildschema im wesentlichen übernommen, aber doch punktuell andere Akzente gesetzt. Priamos kommt wiederum in heftiger Bewegung von links, streckt die Arme aber nicht dem Sohn, sondern dem gelagerten Achilleus entgegen: er ist deutlich als Flehender dargestellt. Hektors Leichnam liegt nicht mehr am rechten Ende des Bildes, sondern in der Mitte, direkt unter Achills Kline: dort also, wo sich auf der Züricher Hydria der nagende Hund befunden hatte. Diese Verlagerung der Leiche ist umso bemerkenswerter, als der Maler des Kraters grundsätzlich einen breiten Fries zu Verfügung hatte: vom Bildformat her ergab sich keine Notwendigkeit, die Lage des Toten zu verändern. Es war eine inhaltliche Entscheidung, den Toten nicht mehr am Rand abzulegen, sondern ihn in die Mitte zu rücken. Auch wenn Priamos nicht auf den Toten reagiert: für den Betrachter ist Hektor unübersehbar.

Diese Position von Hektors Leiche ist in der Folgezeit kanonisch geblieben. Auf einer Amphora in Kassel (Abb. 5: 540–530)²⁵ führt bereits das engere Bildfeld dazu, daß Hektor nirgendwo anders liegen kann als unter der Kline. Mit Hektors Leichnam ist auch der eine Helm an diese Stelle gerückt; die restlichen Waffen – der zweite Helm und die beiden Schilde – sind beim Kopfende der Kline versammelt. Der von links kommende Priamos ist eine stark gedämpfte Wiederholung des Priamos auf der Züricher Hydria: gemäßigt sind die Schrittstellung und damit die Neigung des ganzen Körpers; die Arme sind nicht mehr nach vorn gestreckt sondern gesenkt, eher klagend als umarmend; der Kopf ist leise geneigt. Aber bei aller Dämpfung der Gebärden: auch dieser Priamos trauert eher um seinen Sohn, als daß er sich bittend an Achill wenden würde.

²² Zuletzt erwähnt werden die erbeuteten Waffen in Il. 22, 399; danach ist von ihnen nie mehr die Rede.

²³ KAKRIDIS 1961, 289.

²⁴ CYGIELMANN 1998, 133–140.

²⁵ Kassel, Staatl. Kunstsammlungen, T674: Para 56, 31bis (E-Gruppe); LIMC 1, 149, s.v. Achilleus Nr. 645*; KNITTMAYER 1997, 122 f. B6 Taf. 5, 1.



5 Bauchamphora. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen Inv. T674

Die entgegengesetzte Option ergreift der Maler einer Amphora in Toledo (Abb. 6: 520–510):²⁶ Priamos bewegt sich mit wehendem Mantel und offenen Armen auf Achill zu, dem er direkt in die Augen blickt; hinter ihm schreitet, von Hermes begleitet, ein Junge mit einem Dreifuß und einem ganzen Stapel Phialen als Lösegeshenke. Hier ist der ganze Akzent auf die Bitte gelegt, und auch die Lösung wird bereits angedeutet: ganz rechts trägt eine weibliche Gestalt eine Hydria; das darin enthaltene Wasser kann ganz unterschiedlichen Zwecken dienen, aber die Kopfneigung läßt am ehesten an einen Bezug auf den Toten denken: dazu paßt, daß auch im Text Achill, nachdem er dem Priamos die Lösung angekündigt hat, Mägde beauftragt, den Toten zu waschen. Die Waffen spielen in diesem Bild nur noch eine untergeordnete Rolle; hinter der Kline lehnen Achills Lanzen, links davon sind Schild, Helm und Schwert aufgehängt; auf eine Verdoppelung wurde verzichtet. Stattdessen ist der ganze Beistelltisch vor der Kline dicht mit Fleischstücken besetzt, die über den Rand herunterhängen.

²⁶ Toledo, Mus. of Art, 72–54; LIMC 1, 149, s.v. Achilleus Nr. 649*; KNITTMAYER 1997, 123, B12.



6 Bauchamphora. Toledo Museum of Art Inv. 1972,54

Fleisch war auch schon auf dem Beistelltisch der Züricher Hydria zu sehen gewesen: aber die Quantität hat einen beträchtlichen Zuwachs erfahren.

Auch in der *Ilias* spielt das Essen eine Rolle. Als Priamos die Hütte betritt, hat Achill seine Mahlzeit gerade beendet: „der Speisetisch stand auch noch daneben“.²⁷ Bemerkenswert ist an dieser Stelle allerdings, daß Achill überhaupt Nahrung zu sich nimmt. Seit Patroklos gefallen ist, hat Achill nichts mehr gegessen, nicht geschlafen und keine Frau berührt. In der Zwischenzeit ist viel geschehen: Achill hat die neuen Waffen bekommen, sich mit Agamemnon versöhnt, ein Blutbad unter den Troern angerichtet, Hektor getötet, Patroklos' Leiche verbrannt und die Asche bestattet, Leichenspiele veranstaltet: und immer noch nichts gegessen. Kurz zuvor hat Thetis ihn noch gefragt: „Kind, wie lange noch möchtest du so in Jammer und Klagen hier verzehren dein Herz und weder der Speise gedenken noch des Schlafes; da wäre es gut, sich in Liebe zu einen mit einer Frau; denn du lebst nicht mehr lang mir, es wartet bereits schon

²⁷ Il. 24, 476.



7 Schale: Außenbild A. München, Staatliche Antikensammlungen Inv. 2618. Foto Mößner



8 Schale, wie Abb. 7: Außenbild B

ganz in der Nähe von dir der Tod und das mächtige Schicksal“.²⁸ Nun endlich, am Abend des vierzehnten Tages nach Patroklos' Tod, hat Achill seiner Trauer ein Ende gesetzt.

Man könnte also die gewaltige Menge an Fleisch auf dem Tisch mit der ebenso übermäßigen Dauer der vorangehenden Fastenzeit in Verbindung setzen. Doch die Auffälligkeit von Achills Verhalten bleibt auch unter einer solchen Voraussetzung problematisch. Das liegt nicht so sehr daran, daß übermäßiger Fleischkonsum nach den Regeln antiker Diätetik grundsätzlich als verdächtig gilt, weil er auf einen Mangel an Selbstbeherrschung schließen lasse.²⁹ Das entscheidende Problem besteht vielmehr darin, daß Achill in unserer Ikonographie *alleine* speist. Das Verspeisen von Fleisch stellt in Griechenland immer und ohne Ausnahme einen gemeinschaftlichen Akt dar: auf die Schlachtung des Opfertieres folgt die Portionierung des Fleisches und dessen Verteilung an die Gemeinschaft. Einsamer Fleischgenuß ist sehr viel mehr als ein bloßer Fauxpas gegen die Etikette. Wer alleine Fleisch zu sich nimmt, der setzt die auf Kooperation und Reziprozität beruhende Grundordnung menschlicher Gesellschaft außer Kraft.³⁰ Das ist ein eklatanter Tabubruch, der durch keine noch so lange Fastenzeit zu rechtfertigen ist. Die Erklärung dafür muß noch auf einer anderen Ebene gesucht werden.

Eine besonders reiche Ausgestaltung findet die Episode auf zwei rotfigurigen Gefäßen, die fast eine Generation auseinander zu datieren sind: eine Schale des Oltos in München (Abb. 7–8: um 510)³¹ und ein ungewöhnlich großer Skyphos des Brygos-Malers in Wien (Abb. 9–10: gegen 480)³². Oltos hat beide Außenbilder der Schale für das Thema genutzt und dadurch Platz gewonnen für viele Figuren. Am Kopfende von Achills Kline stehen ein Myrmidone in voller Rüstung sowie eine junge Frau, die dem Gelagerten einen Kranz aufs Haupt setzt. Achill wendet, um den Kranz in Empfang zu nehmen, den Kopf nach rechts; dies hat zur Folge, daß er den Priamos gar nicht wahrnehmen kann: dieser, mit geschorenen Haaren und Bart, nähert sich von links in gebeugter Haltung und streckt dem Achill die Arme entgegen. Die Aufhebung des Blickkontaktes zwischen Achill und Priamos bringt einen Moment der Spannung ins Bild: dargestellt ist der letzte Augenblick, bevor Achill die Gegenwart des ungebetenen Gastes bemerkt. Hinter Priamos entfernt sich Hermes, indem er sich noch einmal zur Bildmitte umsieht; ihm entgegen schreitet ein junger Troer mit metallenen Gefäßen im Arm. Diesem ersten Gabenbringer folgen auf dem anderen Außenbild eine Frau mit einem flachen Korb auf dem Kopf sowie drei weitere Männer, die Pferde mit sich führen. Ähnlich ist das Bild auf dem Skyphos des Brygos-Malers. Auch hier liegt Achill ganz gelassen auf der Kline, hat Priamos noch nicht bemerkt. Neu ist freilich, daß die entsprechende Gelassenheit auch bei Priamos festzustellen ist. Dieser war bisher immer in mehr oder weniger heftiger Bewegung gezeigt worden,

²⁸ Il. 24, 128–132.

²⁹ SCHNAPP 1997, 30 f.

³⁰ DETIENNE/VERNANT 1979, 23 f., 187, 222–230; DURAND 1986, 64 f.; SCHMITT PANTEL 1992, 334 f., 353 f. Im Hintergrund steht die anthropologische „food-sharing“-Hypothese, wonach das gemeinsame Jagen und anschließende Verteilen des Fleisches in der menschlichen Soziogenese eine entscheidende Rolle gespielt hätte; vgl. etwa ISAAC 1978; ISAAC 1981; BAUDY 1983, 131–174.

³¹ Antikensammlungen 2618: ARV² 61, 4 (Oltos); FRIIS JOHANSEN 1967, 127–130 Abb. 42–43; LIMC 1, 150 s.v. Achilleus Nr. 656*; KNITTMAYER 1997, 123, B10 Taf. 5, 2–3.

³² Kunsthistorisches Museum 3710: ARV² 380, 171; LIMC 1, 150 s.v. Achilleus Nr. 659*; KNITTMAYER 1997, 124, B17 Taf. 6, 1.



9. 10 Skyphos. Wien, Kunsthistorisches Museum Inv. 3710

wobei Ausdruck und Gebärde sich entweder auf Achill oder auf den toten Hektor bezogen. Hier steht er hingegen ganz ruhig und aufrecht. Der Sinn der Neuerung liegt auf der Hand: ebenso wie Achill den Priamos noch nicht bemerkt hat, hat Priamos den Leichnam Hektors noch nicht gesehen. Dem Betrachter bleibt es überlassen, zu imaginieren, was geschehen wird, wenn Achill den Priamos und Priamos den Hektor erblickt. Pathos-Dämpfung erweist sich als Mittel, um Spannung zu erzeugen. Hinter Priamos schreiten zwei Männer und zwei Frauen; die Männer tragen bauchige Hydrien, unterschiedlich gemusterte Phialen und ein verziertes Bronzebecken, die Frauen leichtere Körbe auf dem Kopf. Auf beiden Vasen tritt der troische König, anders als im Epos, mit zahlreichem Gefolge auf; das hat den Vorteil, daß die kostbaren Geschenke, die Priamos in der *Ilias* in einem Wagen transportiert, Stück für Stück vorgeführt werden können.³³ Sowohl Oltos wie der Brygos-Maler haben die Lage von Hektors Leichnam unter Achills Kline beibehalten. Auf der Münchner Schale scheint das umso weniger selbstverständlich, als Oltos hier soviel Raum zur Verfügung hatte, daß es ihm ohne weiteres möglich gewesen wäre, den Toten nach rechts zu verlagern: damit wäre er zur selben, naheliegenden Lösung zurückgekehrt, die wir bereits von der Züricher Hydria kennen. Oltos hat sich – ganz ähnlich wie bereits der Maler des Florentiner Kraters – dagegen entschieden. Es genügte ihm nicht, auf den Toten an irgendeiner Stelle im Bild zu verweisen: vielmehr sollte dieser an zentraler Stelle erscheinen, in unmittelbarer Nähe und Parallelität zum liegenden Achill. Damit ist eine starke, unmißverständliche Charakterisierung Achills verbunden: speist dieser doch in ungetrübter Festlichkeit direkt über der geschändeten Leiche seines Feindes.³⁴

Der Effekt wird zusätzlich verstärkt durch das Fleisch, das Achill als Speise dient. Bei Oltos liegt es – durch rote Farbe akzentuiert – auf dem Beistelltisch, über dessen Rand es in purpurnen Streifen herabhängt; der Gelagerte scheint – da er bereits trinkt – mit dem Essen fertig zu sein: er hält mit eleganter Gebärde eine Schale in der Linken. Der Brygos-Maler ist noch einen Schritt weiter gegangen: hier hält Achill ein großes Messer³⁵ in der erhobenen Rechten und ein Stück Fleisch in der Linken. Weitere Fleischstücke hängen, rot gestreift, vom Tisch herab: sie reichen so tief herab, daß sie die Konturen von Hektors Körper überschneiden und diesen teilweise verdecken. In Hektors Brust klafft eine Wunde, aus der Blut zu Boden fließt:³⁶ in deutlicher Abweichung von der epischen Erzählung. In der *Ilias* bleibt Hektors Leichnam, aller Gewalt zum Trotz, unversehrt, durch göttliches Wunder. So versichert Hermes dem besorgtem Priamos auf dem Weg ins achäische Lager: staunen würde Priamos, wenn er seinen Sohn erblickte, „wie er taufrisch daliegt und ganz vom Blute gereinigt, nirgendwo befleckt; und die Wunden sind alle geschlossen, die man ihm schlug; denn viele stießen das Erz in den Toten.

³³ Zu den Gabenträgern und den Geschenken vgl. KNITTMAYER 1997, 41 f.

³⁴ Einschlägige Deutungsvorschläge bei KNITTMAYER 1997, 44, Anm. 183.

³⁵ Dazu KNITTMAYER 1997, 39. Darstellungen von Achill mit dem Messer in der Hand setzen um 500 v. Chr. ein: Lekythos Athen, Nat. Mus.: LIMC 1, 148, s.v. Achilleus Nr. 643; Hydria Cambridge, Fogg Art Museum; Para 324 (Euthymides-Umkreis: Hektor mit vielen Wunden und zusammengebundenen Füßen, damit konkret auf die Schleifung verweisend); LIMC 1, 150, Nr. 655*; Schale Paris, Louvre (vorige Anm.); LIMC 1, 150, Nr. 658*; Schale New York, Levy-White-Sammlung: ARV² 399. 1650 (Maler der 14. Brygos-Schale); LIMC 1, 150 f., Nr. 661*.

³⁶ Das ist kein Einzelfall. Es gibt andere, etwa gleichzeitige Bilder, auf denen Hektors Leiche ebenfalls, zum Teil sogar noch deutlichere Spuren der Gewalt zeigt, die an ihm verübt worden ist. Außer der Hydria in Cambridge und der New-Yorker Schale (beide vorige Anm.) vgl. den Stamnos im Louvre: ARV² 552, 22 (Pan-Maler); LIMC 1, 150 Nr. 657*.

Also sorgten sich um deinen Sohn die seligen Götter, selbst um den toten auch noch, da er ihnen lieb ist im Herzen“.³⁷ Der Brygos-Maler zeigt im Gegensatz dazu die geschundene, blutende Leiche; dabei wird diese so nah an das Fleisch gerückt, das auf dem Tisch zum Verzehr bereit liegt, daß sich Blut mit Blut zu vermischen droht.

Die menschliche Zivilisation zieht eine grundsätzliche Grenze zwischen einem toten menschlichen Körper, der nach einer Bestattung verlangt, und Fleisch, das zur menschlichen Nahrung bestimmt ist: genau diese Grenze wird hier so weit verwischt, daß sie kaum noch zu existieren scheint. Präzisiert wird die Charakterisierung Achills noch durch das Messer in seiner Rechten. Das Messer aber bleibt – zu allen Zeiten und in welchem Zusammenhang es auch immer verwendet werden mag – ein ganz besonderes Instrument: mit einem Messer kann man Wunden schlagen, Lebewesen töten, totes Fleisch zerlegen. Es ist kein Zufall, daß es auch in der frühen Neuzeit mit besonderen Emotionen in Verbindung gebracht wird, und „sein Gebrauch selbst beim Essen durch eine Fülle von Verboten eingeschränkt“ wird.³⁸ Über entsprechende Vorschriften im frühen 5. Jahrhundert wissen wir natürlich nichts. Immerhin ist es bezeichnend, daß in der normalen Ikonographie eines Gelages dessen anonyme Teilnehmer ohne Messer auskommen:³⁹ es handelt sich keineswegs um ein normales Eßinstrument. Hingegen finden wir das Messer ganz geläufig in der Hand derjenigen, die im Rahmen eines kollektiven Opferrituals ein Tier schlachten und dessen Fleisch in Portionen zerlegen.⁴⁰ Das Messer in der Hand von Achill ist somit weniger ein normales Gelage-Requisit, als daß es an die vorausgegangene Schlachtung erinnert:⁴¹ es charakterisiert Achill als Opferschlächter, als *mágeiros*.⁴² Doch ist Achill auch in dieser Funktion insofern beunruhigend atypisch, als er nicht etwa für eine Gemeinschaft, sondern für sich allein geschlachtet und geschnitten hat. Seine hauptsächliche Kompetenz liegt offenkundig in seiner Fähigkeit zu Töten; sie versagt jedoch dort, wo es darum geht, mit dem Getöteten angemessen, und das heißt: wie es unter Menschen üblich ist, zu verfahren. Also schlachtet Achill ein Tier: aber er verzehrt dessen Fleisch allein, statt es zu verteilen; also tötet er Hektor: aber er schindet dessen Leiche, statt sie zur Bestattung freizugeben. Ist jemand, der sich so verhält, noch als menschliches Wesen zu bezeichnen?

Zur selben Frage gibt auch die epische Erzählung Anlaß.⁴³ Im 22. *Ilias*-Buch schlägt Hektor, direkt vor dem Zweikampf mit Achill, diesem eine Übereinkunft vor: „Denn ich werde dich nicht mit Schande mißhandeln, wenn Zeus mir geben sollte zu siegen und dir das Leben zu

³⁷ Il. 23, 419–23.

³⁸ ELIAS 1969, 255–261, hier 256.

³⁹ Zu den Ausnahmen FEHR 1971, 81 mit Anm. 482.

⁴⁰ Gut zu vergleichen: böotischer Lekanis-Deckel Adolphseck, Schloß Fasanerie (CVA Deutschland Bd. 16, Taf. 63 f.); attische schwarzfigurige Kanne Paris, Fondation Custodia (BERTHIAUME 1982, Taf. 19); schwarzfigurige Kanne Boston 99–5207 (ABV 430, 25; BERTHIAUME 1982, Taf. 15,2); rotfigurige Schale Louvre (ARV² 117, 7: Epidromos-Maler; VAN STRATEN 1995, 220, V 147, Abb. 110). Dazu vor allem J.-L. DURAND in DETIENNE/VERNANT 1979, 135–154; BERTHIAUME 1982, 44–53.

⁴¹ Mit Achill in dieser Beziehung gut zu vergleichen ist Herakles, der ebenfalls als Einzelner beim Gelage mit einem Messer dargestellt wird: WOLF 1993, 92–96 mit Anm. 471; auch Herakles neigt dazu, das Fleisch nicht aufzuteilen, sondern allein zu verzehren: J.-L. DURAND in: DETIENNE/VERNANT 1979, 180.

⁴² „C’est le couteau qui fait le boucher“: M. DETIENNE/J. SVENBRO in: DETIENNE/VERNANT 1979, 224. Der Begriff *mágeiros* ist freilich erst seit klassischer Zeit belegt und für die homerische Gesellschaft anachronistisch; für das Schlachten und Zerlegen des Opfertieres gibt es in den homerischen Epen keine Spezialisten: „ce sont des activités de héros“ (BERTHIAUME 1982, 6).

⁴³ Vgl. dazu SEGAL 1971, 38–48; ROMILLY 1981, 1–14.

nehmen; sondern nachdem ich beraubt dich der rühmlichen Rüstung, Achilleus, geb ich den Toten zurück den Achäern; du tue das gleiche“;⁴⁴ aber Achill lehnt ab: „Hektor rede mir nicht, Verhaßter, von Übereinkunft. Wie zwischen Löwen und Menschen nicht möglich verlässliche Eide, und wie Wölfe und Schafe sich nie vereinen in Eintracht, sondern Haß nur empfinden, durch und durch, gegeneinander: so auch gibt es für mich und dich keine Freundschaft, und niemals können uns Schwüre sein“.⁴⁵ Der Haß geht hier so weit, daß Achill Hektor nicht mehr als Mitmenschen empfindet, sondern als Angehörigen einer fremden Art, mit dem keine Abmachung möglich ist und mit dem nach Willkür verfahren werden kann. Man sollte meinen, daß eine Steigerung darüber hinaus kaum möglich wäre; aber die Erwartung täuscht. Von Achills Speer tödlich getroffen, wiederholt der sterbende Hektor noch einmal seine Bitte: „Flehend bitt ich bei deinem Leben, den Knien, den Eltern, laß bei den Schiffen mich nicht der Achäer Hunde zerreißen; sondern nimm Erz genug und Gold entgegen als Gaben, welche mein Vater geben wird und die würdige Mutter, gib meinen Leichnam nach Hause zurück, damit mich dem Feuer Troer und Frauen der Troer dann übergeben, den Toten. Finster blickend erwiderte ihm der schnelle Achilleus: Fleh mich nicht an, du Hund, bei den Knien und bei den Eltern! Könnten mich selber doch die Wut und der Zorn dazu treiben, roh abschneidend dein Fleisch zu verzehren, für all deine Taten“.⁴⁶

Das ist, wenn auch im Konjunktiv gesprochen, ein grauenhaftes Wort. Es markiert eine Klimax, die zwar erschreckend ist, aber nicht unerwartet kommt. Achill hat seit dem Anfang der *Ilias* in seinem Zorn und aufgrund seines Streites mit Agamemnon Tod und Vernichtung über die gebracht, die seine Freunde und Kampfgefährten waren. Er hat, nur noch auf seine Kränkung bedacht, keine freundschaftliche Bindung mehr gelten lassen. Nachdem er Agamemnons spätes, aber denkbar großzügiges Versöhnungsangebot im neunten *Ilias*-Buch abgelehnt hat, gibt es kaum noch etwas, was ihn mit der achäischen Kampfgemeinschaft verbindet. Dieses Verhalten hat schließlich auch zu Patroklos' Tod geführt. Durch ihn ist Achills Streit mit Agamemnon schlagartig obsolet geworden, ohne daß sein Zorn sich freilich gelegt hätte: er ist auf Hektor umgeleitet und in seiner Qualität dabei noch einmal gesteigert worden. Auf Hektor zielend, scheint Achills Haß endgültig jedes menschliche Maß zu überschreiten. Die entsetzliche Antwort, die Achill dem sterbenden Hektor erteilt, setzt nicht mehr bloß die normalen Gepflogenheiten einer Gemeinschaft, sondern ein Grundmerkmal menschlicher Gattung überhaupt außer Kraft. Die Antwort rührt an eine fundamentale Grenze, die Mensch und Tier voneinander scheidet: denn nur Tiere fressen einander auf; den Menschen hat Zeus dagegen Sitte und Gesetz gegeben.⁴⁷ Die Wut hat eine Intensität erreicht, die Achill aus einem menschlichen Wesen in ein Raubtier zu verwandeln droht. Die Art, wie er mit Hektors Leiche umgeht, ist denn auch kaum noch menschlich zu nennen: nachdem er die Füße des Toten durchbohrt hat,

⁴⁴ Il. 22, 256–259.

⁴⁵ Il. 22, 261–266.

⁴⁶ Il. 22, 338–347; vgl. auch Il. 24, 207, wo Hekabe den Achill beschimpft als Fresser von rohem Fleisch. Zum Kannibalis-mus-Motiv siehe REDFIELD 1994, 198 f.

⁴⁷ Hes. erg. 275–279: „Denn ein solches Gesetz erteilt den Menschen Kronion: Fische zwar sollten und wildes Getier und gefiederte Vögel fressen einer den andern, weil unter ihnen kein Recht ist. Aber den Menschen gab er das Recht bei weitem als bestes Gut“. Zur Überwindung der Allelophagie als Grundvoraussetzung menschlicher Zivilisation vgl. SCHNAPP 1997, 23 f., 36.

bindet er ihn am Wagen fest und schleift ihn hinter sich her.⁴⁸ Apollon wird dieses Verhalten in der Götterversammlung folgerichtig mit dem eines Raubtiers verglichen: Achills „Sinne sind nicht gehörig, noch ist das Denken schmiegsam in seiner Brust, er kennt wie ein Löwe nur Wildes, der infolge der großen Kraft und dem mannhaften Mute in die Herden der Sterblichen dringt, ein Mahl sich zu holen: so hat Achilleus das Mitleid verloren und auch keine Scheu mehr“.⁴⁹ Noch einmal klingt im Vergleich das Motiv eines menschenfressenden Raubtiers an: unterscheidet sich dieses doch eben dadurch vom menschlichen Wesen, daß es zwar Kraft und Mut hat, aber weder Mitleid noch Scheu kennt.

In vielen Details halten sich die Vasenbilder, wie wir gesehen haben, nicht an den Wortlaut der iliadischen Erzählung. Die Abweichungen haben Signalfunktion: durch sie werden deutlich wertende Akzente gesetzt. In der *Ilias* hat Achill, als Priamos die Hütte betritt, eben seine Mahlzeit beendet: das ist ein marginales, ausgesprochen unauffälliges Motiv. Die Bilder machen daraus ein betontes, einsames Gelage; das muß vom antiken Betrachter als deutliches Signal empfunden worden sein: widersprach ein solches Verhalten doch elementaren Regeln gemeinschaftlichen Lebens. Es fällt schwer, sich einen anderen Bildtypus vorzustellen, der Achills problematisches Verhältnis zur Gemeinschaft der Achäer so präzise auf den Punkt bringt. Die Bilder lassen Achill, wovon in der *Ilias* gar keine Rede ist, Fleisch in gewaltiger Menge verzehren: er hat – nach dem Messer in seiner Hand – geschlachtet und das Fleisch aufgeteilt, um nun alle Portionen selbst zu verspeisen;⁵⁰ wieder erscheinen alle Gemeinschaftsregeln außer Kraft gesetzt. Dazu kommt – in explizitem Gegensatz zur *Ilias* – die zentrale Präsenz des toten Hektor. Der Ort, an dem die Leiche zu liegen kommt, hat seine eigene semantische Konnotation. In der üblichen Gelage-Ikonographie findet man unter der Kline normalerweise den Hund des Symposiasten;⁵¹ auch auf der Züricher Hydria war an dieser Stelle ein Hund plaziert. Ist es ein Zufall, daß Achill der Leiche des Feindes, den er als einen Hund beschimpft hat, eben diesen Platz zuweist? Noch verstärkt wird diese Semantik in dem Augenblick, wo Hektors Leiche nicht unversehrt, sondern (in Abweichung vom Epos) mit blutenden Wunden dargestellt wird: in unübersehbarer Entsprechung zum blutigen Fleisch, das dem Achill als Nahrung dient.

Die Fokussierung des Interesses auf Achill kann im Extremfall sogar so weit führen, daß die narrative Substanz der Episode sich zu verflüchtigen droht. Das Innenbild einer Schale in Paris⁵² (Abb. 11: um 480) wirkt wie eine reduziertes Exzerpt des Wiener Skyphos. Priamos fehlt; das ganze Bild wird vom gelagerten Achill und von Hektor eingenommen; dabei liegt Hektor ausnahmsweise nicht parallel zu Achill, sondern in Gegenrichtung, mit dem Kopf nach links; die Arme sind gefesselt, die Beine aber angewinkelt und bewegt; der Kopf ist, dem runden Bildrand aufliegend, so weit erhoben, daß er gerade noch über die Tischkante hinweg zu

⁴⁸ Il. 22, 396–398; 24, 14–16. Ganz und gar apologetisch argumentiert LATACZ 1995, 59: Achills Verhalten entspreche dem damaligen Kriegsbrauch und habe nichts mit Grausamkeit zu tun. LATACZ beruft sich dafür auf ROMILLY 1981, aber weitgehend zu Unrecht: ROMILLY plädiert für die „Humanität“ des Homer, nicht des Achill; ganz im Gegenteil: dem Dichter unterstellt sie ein deutlich negatives Urteil über das Verhalten seines Helden (a. O. 9).

⁴⁹ Il. 24, 40–44.

⁵⁰ Anders verhält sich Achill gegenüber den Gesandten (Il. 9, 205–217): nachdem er das Fleisch geschnitten hat, verteilt er es an seine Gäste – ganz wie es sich gehört.

⁵¹ WOLF 1993, 98 mit Anm. 489 f.

⁵² Schale Louvre G 153: ARV² 460, 14 (Makron); LIMC 1, 150 s.v. Achilleus Nr. 658*; KUNISCH 1997, 178 Nr. 169 Taf. 61.



11 Schale: Innenbild. Paris, Louvre G 153.

schauen und Achill im Blick zu haben scheint. Achill wiederum hält dem Toten in seiner ausgestreckten Rechten das Messer entgegen: eine verblüffende, durch den gegebenen Handlungskontext schwer motivierbare Gebärde, bei der das Messer beinahe wieder zur Waffe mutiert. Aus der Konfrontation zwischen Priamos und Achill, die Hektor zu ihrem Gegenstand hatte, ist hier eine Konfrontation von Achill und Hektor geworden, bei der Hektor auf eigentümliche Weise mehr als Widerpart denn als Leichnam fungiert. Ganz offenkundig ging es dem Maler hier primär um das Verhalten Achills und dessen Konfrontation mit dem Gefallenen: die Geschichte der Lösung des Leichnams gerät dabei in den Hintergrund. Wie nahe es aber liegt, Achills Verhalten als ein problematisches zu verstehen, zeigen die Außenseiten der

Schale. Dargestellt ist Achills Sohn Neoptolemos, der Hektors Schwester Polyxena zu Achills Grab führt, um sie dem Toten als Opfer darzubringen, so wie dieser selbst es gefordert hatte;⁵³ die anwesenden Achäer – zehn fürstliche Gestalten: eine ganze Versammlung – reagieren heftig bewegt, ohne das Geschehen freilich zu unterbinden. Dennoch macht die Darstellung der versammelten Achäer aus der Episode des Mythos einen Gegenstand der Kontroverse: die Schlachtung der Polyxena ist nicht nur ein Akt besonderer Grausamkeit, sondern sie wird explizit als Problemfall inszeniert. Implizit gilt dasselbe auch für die Innenseite und für Achills Grausamkeit gegenüber dem toten Feind.

Was ist nun aber die Funktion solcher Tabu-Brüche und Problemfälle? Wie wurden sie vom antiken Betrachter rezipiert? Die Frage läßt sich verallgemeinern. Wie kommt es überhaupt dazu, daß der Betrachter das Bild als etwas versteht, das seine eigenen Handlungsmöglichkeiten betrifft, und nicht bloß die Handlungsmöglichkeiten der Helden vor Troja? Was geht diese unmenschliche Wildheit Achills den Betrachter eigentlich an? Wie kommt es dazu, daß er das Bild als ein Spiegelbild ansieht, worin er sich selbst wiederzufinden bereit ist? Das ist eine einfache und elementare Frage, die wir in aller Regel als eine Selbstverständlichkeit zu überspringen pflegen, und die mir doch entscheidend zu sein scheint.

Da der antike Rezipient als leibhaftiges Individuum uns nicht zur Verfügung steht, bleibt nichts anderes übrig, als ein Modell zu konstruieren. Um dieses Modell möglichst einfach zu halten, lasse ich die *Ilias* sowie Hektors Lösung zunächst beiseite und gehe stattdessen von möglichst einfachen Geschichten aus: das sind Geschichten, die auf einen einzigen, positiven Helden fokussiert sind. Der positive Held ist eine leuchtende Erscheinung ohne Fehl und Tadel; furchtlos besteht er die gefährlichsten Abenteuer, räumt alle möglichen Bösewichte und Ungeheuer aus dem Weg, ist ansonsten stets edel, hilfreich und gut. Dieser Idealtypus liegt den unterschiedlichsten Geschichten und Bildern zugrunde, von der Antike bis zu den Heldengestalten der heutigen Comics- und Film-Produktion: es scheint sich um einen weitgehend ubiquitären Gemeinplatz zu handeln. Mit diesem einfachsten Typus der Heldengestalt hat sich auch FREUD beschäftigt in einem kleinen, bahnbrechenden Vortrag über den Ursprung dichterischer Stoffe.⁵⁴ Ausgangspunkt waren für FREUD Phänomene, die von der Dichtung auf den ersten Blick weit entfernt zu sein schienen: das kindliche Spiel und der Tagtraum phantasieender Erwachsener. Sowohl im Spiel wie im Tagtraum schafft sich das Subjekt eine eigene, von der Wirklichkeit abgegrenzte Welt, um darin eine überdimensionierte, heldenhafte Rolle zu spielen und dadurch sich selbst seine Wünsche zu erfüllen; dieser gespielte oder erträumte Held bietet sich an als ein Spiegelbild, worin „ohne Mühe seine Majestät, das Ich“ wiederzuerkennen ist.⁵⁵ Figuren aus dem gleichen Stoff fand FREUD auch in literarischen Werken wieder. Gerade in dem Bereich, den wir heute als Trivialliteratur bezeichnen, wird ganz geläufig mit Heldengestalten als Projektionsangebot an die narzißtischen Wunschvorstellungen der Leser gearbeitet. Ähnliches kann aber auch für Mythen gelten: auch mythische Erzählungen enthalten narzißtische Identifikationsangebote. Solche Angebote sind ein grundlegendes und wahrscheinlich sogar unverzichtbares Mittel, wenn es darum geht, die Aufmerksamkeit des Rezipi-

⁵³ Vgl. Eur. Hek. 37–41, 107 ff.

⁵⁴ FREUD 1908. Dazu VON MATT 1972, 76–104.

⁵⁵ FREUD 1908, 176.

enten zu reizen und zu binden. Aber nachdem das Interesse des Rezipienten einmal geweckt ist, sind ganz unterschiedliche Strategien möglich. So kann etwa der Held weiterhin in ungebrochenem Glanz erstrahlen, um alle narzißtischen Wunschvorstellungen zu bestätigen und zu erfüllen. Wesentlich interessanter sind freilich die Fälle, wo Komplikationen eintreten: der Held wird mit Schattenseiten ausgestattet, wodurch die Identifikationswünsche des Rezipienten gebrochen und konterkariert werden. Vom positiven, schattenlosen Ideal verwandelt sich der Held in eine ambivalente Gestalt, die sich der bewundernden Identifikation – mindestens partiell – verweigert. Eine solche Ambivalenz ist auch und nicht zuletzt für die meisten Heroen des griechischen Mythos charakteristisch: besteht deren Hauptmerkmal doch gerade darin, daß sie vertraute Ordnungsmuster transzendieren, menschliche ebenso wie göttliche Normen dabei oft genug eklatant durchbrechen.⁵⁶ Der antike Heros ist alles andere als eine reine Lichtgestalt; zu ihm gehört konstitutiv eine dunkle Schattenseite, die sich auffällig von der durchgehend positiven Vorbildlichkeit christlicher Heiliger unterscheidet.

Kehren wir vor diesem Hintergrund noch einmal zu Achill zurück. In der *Ilias* steht er als Protagonist unübersehbar im Vordergrund und weist zunächst alle Merkmale einer positiven Identifikationsfigur auf: er ist unbestritten der Beste aller Achäer,⁵⁷ ein Inbegriff von Heldenmut und Hochherzigkeit.⁵⁸ Alexander der Große wird kaum der einzige griechische Teenager gewesen sein, der sich mit der Gestalt Achills identifizierte.⁵⁹ Aber bei allem Glanz von Achills Gestalt: die epische Erzählung der *Ilias* weist in ihrem weiteren Verlauf Komplikationen auf, die eine bloß admirative Identifikation mit dem Helden zunehmend erschweren.⁶⁰

Ganz ähnliches gilt für die Ikonographie der Begegnung von Priamos und Achill. Erinnern wir uns an die Münchner Oltos-Schale: Wenn hier, auf einem Symposion-Trinkgefäß, ein gelagerter Symposiast abgebildet ist, der seinerseits eine Trinkschale in der Hand hält, so ist das Identifikationsangebot an denjenigen, der die Schale benutzt, gewissermaßen mit Händen zu greifen. Aber dieses Identifikationsangebot wird konterkariert durch einander verstärkende Signale, die im Lauf der Zeit immer unmißverständlichere Form annehmen. Durch das einsame Gelage, die Übermenge an blutigem Fleisch, die blutigen Wunden in Hektors Leiche sowie schließlich das Schlächtermesser in Achills Hand wird dessen Unmenschlichkeit immer deutlicher herausgearbeitet; und wenn ich von Unmenschlichkeit spreche, so beziehe ich mich nicht auf irgendein neuzeitlich humanistisches Ideal, sondern auf elementare, grundlegende Verhaltensregeln der archaischen Kultur, wonach der Mensch sich vom Raubtier unterscheidet. Eine solche Ikonographie machte es dem zeitgenössischen Betrachter schlechterdings unmöglich, in ihr den strahlenden, ganz und gar vollkommenen Helden wiederzufinden.

⁵⁶ Dazu BRELICH 1958, 229–283 und passim; M. GARCÍA TEIJEIRO/M. MOLINOS TEJADA 2000.

⁵⁷ Il. 1, 244, 412; 2, 769; 16, 271, 274. Vgl. NAGY 1979, 26–34; KING 1987, 2–13.

⁵⁸ Aeschin. 1, 145; Arist. Rhet. 1, 3, 1359 a, 3/5.

⁵⁹ AMELING 1988; STEWART 1993, 78–86.

⁶⁰ Vgl. etwa KING 1987, 13–28 oder EFFE 1988. Keinerlei Identifikationsschwierigkeiten verspürt hingegen LATACZ 1995, vor allem 65: „Achill ist freundlich und gerecht, wo man es sein soll, zornig und auch aggressiv, wo es geboten ist, stark und mitleidlos, wo Mitleid Selbstmord wäre, wahrheitsliebend und ohne Falsch, wo andere Listen brauchten, ein treuer Freund, ein Verehrer der überkommenen Götter, ein Mann der Ehrfurcht vor dem Alter, ein schöner Mann und – selbstverständlich – auch ein großer Kämpfer“, kurz: auch für uns Spätgeborene noch „ein reinigendes Ideal“. Achill erscheint hier in der positiven Ein-dimensionalität eines Superhero der Trivilliteratur: so kann man die *Ilias* anscheinend auch lesen.



12 Skyphos, wie Abb. 9. 10: Achill. Foto Hermann Wagner

Andererseits wird Achill deswegen noch lange nicht als negatives Gegenbild vorgeführt. Um ein naheliegendes, berühmtes Beispiel anzuführen: in CHRISTA WOLFS Erzählung *Kassandra* tritt Achill als Negation dessen auf, was menschliches Wesen ausmacht: leitmotivisch wird er als „Achill das Vieh“ bezeichnet.⁶¹ Die Vasenbilder zeigen einen ganz anderen Achill: seine Haltung und seine Gebärden sind von festlicher Gelassenheit und Eleganz. Auf der Münchner Schale wird ihm gerade ein Kranz aufgesetzt, und der Wiener Skyphos führt ihn als Inbegriff jugendlicher, strahlender Schönheit vor Augen (Abb. 12). Im Wertekanon dieser Kultur nimmt männliche Schönheit aber eine zentrale, dominierende Stellung ein. Gerade Achills hinreißende Schönheit auf diesem Bild macht deutlich, daß der Held – allen unmenschlichen Zügen zum Trotz – für den Betrachter eben immer noch Ziel des Begehrens und Objekt der Identifikation geblieben ist. Aber unter Identifikation ist hier (wie übrigens auch in der Psychoanalyse⁶²) ein komplexer Vorgang zu verstehen;⁶³ gemeint ist eben nicht die Herstellung von Iden-

⁶¹ WOLF 1983, 30 f., 84 f. und passim.

⁶² FREUD 1921, 98–103 (Kap. VII). Vgl. LAPLANCHE /PONTALIS 1972, 219 ff. s.v. Identifizierung; LOCH 1976, 141–144.

⁶³ Zur Unterscheidung verschiedener Formen der ästhetischen Identifikation vgl. etwa FRYE 1964, 37 ff.; JAUSS 1982, 244–292; EFFE 1980, 145–166. Gemeinsamer Ausgangspunkt für FRYE, JAUSS und EFFE ist die klassische aristotelische Unterscheidung, wonach der Held einer Handlung besser als wir, ähnlich wie wir oder schlechter als wir sein kann (Poetik 1148 a).

tität, sondern eine „Hin-und-Her-Bewegung zwischen emotionaler Identifikation und Distanznahme“, ⁶⁴ zwischen Zu- und Abwendung. Der Held bleibt Bezugspunkt des Begehrens, hat aber seine allgemeine Vorbildhaftigkeit eingebüßt. Dadurch werden ganz neue Möglichkeiten eröffnet: der Rezipient ist dazu aufgerufen, sich im Helden wiederzuerkennen und sich gleichzeitig von ihm abzugrenzen. Die Aufforderung ist paradox: gerade dadurch wird dem Betrachter ein Spielraum der Reflexion und der eigenen Entscheidung eröffnet. Achill ist weder Wunschbild noch Gegenbild: er ist eine Synthese aus beidem, und damit eine Problemfigur.

In dieser Problemfigur wird der Widerspruch zwischen konkurrierenden Werten offenbar. Auf der einen Seite steht die kompetitive Tüchtigkeit des Kriegers, die Achill in höchster Vollendung verkörpert. Ihr gegenüber stehen auf der anderen Seite Werte der Solidarität innerhalb der Gemeinschaft, die Achill aufgekündigt hat: mit katastrophalen Folgen. Das Epos konnte den Widerspruch zwischen alternativen, vielleicht sogar inkompatiblen Werten gerade deshalb zum Thema machen, weil es keine Gebote zu vermitteln hatte. Nach solchen Widersprüchen würde man in der ägyptischen Weisheitsliteratur oder in den salomonischen Sprichwörtern umsonst suchen: für Widersprüche ist kein Platz, wenn kulturelle Grundnormen als explizite Lehre tradiert werden sollen.

Die *Ilias* hingegen war kein Kompendium didaktischer Lebensregeln, sondern eine Erzählung, die sich in erster Linie der lustbetonten Aufmerksamkeit der Zuhörer empfahl. Doch hindert die Lustbezogenheit der Erzählung diese keineswegs daran, auf Grundprobleme des individuellen und gesellschaftlichen Lebens Bezug zu nehmen. Dem Rezipienten eröffnete sie einen virtuellen Handlungsraum, worin dieser unterschiedlichen Wertvorstellungen begegnen und – wie in einem Experimentierfeld – verschiedene soziale Rollen ausprobieren konnte. Das war umso wichtiger, als der Angehörige dieser Kultur sich auch realiter mit höchst widersprüchlichen gesellschaftlichen Anforderungen konfrontiert sah: gefordert wurden von ihm einerseits die harten Tugenden des agonalen Wettbewerbs, die in kriegesischer *areté* ihren höchsten Ausdruck fanden, andererseits aber auch die weichen Tugenden der Versöhnlichkeit, der Kooperationsbereitschaft und der Einbindung in die Gemeinschaft.

Ähnlich wie die *Ilias* zielten auch die Bilder auf attischen Symposion-Vasen nicht auf die moralische Aufrüstung der Symposiasten, sondern auf eine Steigerung von deren Lustgewinn. Aber auch dieser Lustgewinn scheint hin und wieder gerade in der Konfrontation mit ernststen Problemen gesucht worden zu sein: ansonsten die Beliebtheit gerade der Bilder von Hektors Lösung kaum zu verstehen wäre: Diese Ikonographie betont ja gerade nicht die Lösung, nicht

FRYE entwirft auf dieser Grundlage eine Stufenskala: er ordnet jeder Epoche einen bestimmten Typus von Helden zu, wobei die Entwicklung nach dem Parameter abnehmender Heldenhaftigkeit verläuft; die aufeinanderfolgenden Heldentypen lassen sich stichwortartig bezeichnen: Halbgott/Führergestalt/„einer von uns“/Pseudoheld. JAUSS unterscheidet verschiedene Typen von Identifikation (admirative, sympathetische, kathartische und ironische Identifikation) als idealtypische Muster, „die nicht nur in jeder Epoche nebeneinander vorkommen, sondern auch in ein freies Folgeverhältnis treten können“ (247). EFFE geht zwar von JAUSS aus, fällt aber tatsächlich wieder auf die Position von FRYE und dessen Annahme einer Stufenfolge zurück: „es bedarf sicherlich keiner näheren Erläuterung, daß einzelne Identifikationsweisen ... sich als jeweils dominanter Modus ganzer Epochen kennzeichnen können“ (147); am Anfang steht die admirative Identifikation mit dem Helden auf der Basis aristokratischer Wervorstellungen (z. B. bei Pindar); die Problematisierung heroischer Größe unter demokratischen Prämissen führt dann in der Tragödie zur sympathetischen Identifikation mit dem (leidenden) Helden als Symbol der Polis-Bürger; das letzte Stadium bildet die ironische Destruktion des Helden in der Literatur des Hellenismus.

⁶⁴ JAUSS 1982, 254, Anm. 19.

die Versöhnung, sondern Schärfe und Dramatik der Konfrontation. Mit deutlichen, fortschreitend verdichteten Signalen wird die Ambivalenz der Hauptgestalt vor Augen geführt: die *areté* des einzelnen Kriegers entwickelt, in ihrer äußersten Steigerung, bei allem Glanz auch eine Sprengkraft, die menschliche Gemeinschaft zu zerstören droht. Die Paradoxie, die sich aus der Koppelung gegensätzlicher Werte ergibt, konnte von den Vasenmalern nicht aufgelöst werden: sie haben sich darauf beschränkt, sie zu inszenieren.

Kunst sei, so hat FREUD einmal lapidar unterstellt, „fast immer harmlos und wohltätig, sie will nichts anderes sein als Illusion“;⁶⁵ für unsere Vasenbilder trifft das kaum zu: sie sind weder harmlos noch wohltätig; sie beziehen sich auf ein reales, durchaus bedrohliches Problem, ohne indessen eine Lösung anzubieten. Die Bilder treiben das Problem auf die Spitze, um es dann in der Schwebe zu lassen. Eben durch diese Offenheit vermögen sie allerdings auch beim heutigen Betrachter noch Emotionen und Intellekt in Bewegung zu setzen.

⁶⁵ FREUD 1933, 588.

Literatur:

- ALSTER 1991 = B. ALSTER, Väterliche Weisheit in Mesopotamien, in: A. ASSMANN (Hg.) 1991, 103–115
- AMELING 1988 = W. AMELING, Alexander und Achilleus. Eine Bestandsaufnahme, in: Zu Alexander dem Großen. Festschrift G. Wirth, hg. von W. WILL/J. HEINRICHS, Amsterdam 1988, 657–692
- A. ASSMANN (Hg.) 1991 = Weisheit. Archäologie der literarischen Kommunikation Bd. 3, hg. von A. ASSMANN, München 1991
- ASSMANN 1991 = J. ASSMANN, Weisheit, Schrift und Literatur im alten Ägypten, in: A. ASSMANN (Hg.) 1991, 475–500
- BASISTA 1979 = W. BASISTA, Hektors Lösung, in: *Boreas* 2, 1979, 5–36
- BAUDY 1983 = G.J. BAUDY, Hierarchie oder: Die Verteilung des Fleisches. Eine ethologische Studie über die Tischordnung als Wurzel sozialer Organisation, mit besonderer Berücksichtigung der altgriechischen Gesellschaft, in: *Neue Ansätze in der Religionswissenschaft*, hg. von B. GLADIGOW/H.G. KIPPENBERG, München 1983, 131–174
- BERTHIAUME 1982 = G. BERTHIAUME, *Les rôles du mageiros*, Leiden 1982
- BOL 1989 = P.C. BOL, Argivische Schilde, *OlForsch* 17, Berlin etc. 1989
- BRELICH 1958 = A. BRELICH, *Gli eroi greci. Un problema storico religioso*, Rom 1958
- BRIJDER 1991 = H.A.G. BRIJDER, *Siana Cups II: The Heidelberg Painter*, Amsterdam 1991
- CYGIELMANN 1998 = M. CYGIELMANN, *Un cratere attico a figure nere da Vetulonia*, in: *In memoria di Enrico Paribeni*, hg. von G. CAPECCHI u. a., Rom 1998, 133–140
- DANALI-GIOLE 1981 = A. DANALI-GIOLE, *Ta lutra tou Ektoros eis ten technen tou ektou kai pemptou aionos*, Athen 1981
- DENTZER 1982 = J.-M. DENTZER, *Le motif du banquet couché dans le Proche – Orient et le monde grec du VIIe au IVe siècle avant J.-C.*, Paris 1982
- DETENNE/VERNANT 1979 = M. DETENNE/J.-P. VERNANT, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris 1979
- DURAND 1986 = J.L. DURAND, *Sacrifice et labour en Grèce ancienne. Essai d'anthropologie religieuse*, Paris 1986
- EFFE 1980 = B. EFFE, *Held und Literatur. Der Funktionswandel des Herakles-Mythos in der griechischen Literatur*, in: *Poetica* 12, 1980, 145–166
- EFFE 1988 = B. EFFE, *Der homerische Achilleus. Zur gesellschaftlichen Funktion eines literarischen Helden*, in: *Gymnasium* 95, 1988, 1–16
- ELIAS 1969 = N. ELIAS, *Über den Prozeß der Zivilisation: soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Bd. 1: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes* ²(1969), in: *DERS., Gesammelte Schriften Bd. 3, 1*, Frankfurt/M. 1997
- FEHR 1971 = B. FEHR, *Orientalische und griechische Gelage*, Bonn 1971
- FREUD 1908 = S. FREUD, *Der Dichter und das Phantasieren*, in: *DERS., Studienausgabe Bd. 10*, Frankfurt/M. 1982, 169–179 (zuerst 1908)
- FREUD 1921 = S. FREUD, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, in: *DERS., Studienausgabe Bd. 9*, Frankfurt/M. 1982 (zuerst 1921)
- FREUD 1933 = S. FREUD, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, in: *DERS. Studienausgabe Bd. 1*, Frankfurt/M. 1982 (zuerst 1933)
- FRIIS JOHANSEN 1967 = K. FRIIS JOHANSEN, *The Iliad in Early Greek Art*, Kopenhagen 1967
- FRYE 1964 = N. FRYE, *Analyse der Literaturkritik*, Stuttgart 1964
- GARCÍA TEIJEIRO/MOLINOS TEJADA 2000 = M. GARCÍA TEIJEIRO/T. MOLINOS TEJADA, *Les héros méchants*, in: *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs*, *Kernos Suppl. 10*, hg. von V. PIRENNE-DELFORGE/E. SUÁREZ DE LA TORRE, Liège 2000, 111–123
- HÖLKESKAMP 1999 = K.-J. HÖLKESKAMP, *Schiedsrichter, Gesetzgeber und Gesetzgebung im archaischen Griechenland*, Stuttgart 1999

- HOWIE 1995 = J.G. HOWIE, *The Iliad as exemplum*, in: *Homers World. Fiction, Tradition, Reality*, hg. von O. ANDERSEN/M. DICKIE, Jonsared 1995, 141–173
- HUSS 1999 = B. HUSS, *Xenophons Symposium. Ein Kommentar*, Stuttgart 1999
- ISAAC 1978 = G.L. ISAAC, *The food-sharing behaviour of protohuman hominids*, in: *Scientific American* 238, 1978, 90–108
- ISAAC 1981 = G.L. ISAAC, *Emergence of human behaviour patterns*, in: *The Emergence of Man*, hg. von J.Z. YOUNG, London 1981, 177–188
- ISLER 1986 = H.P. ISLER, *Una idria del Pittore di Londra B76 con riscatto di Ettore*, in: *QuadTicNumAntCl* 15, 1986, 95–123
- JAUSS 1982 = H.R. JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/M. 1982
- KAKRIDIS 1961 = P.J. KAKRIDIS, *Achilleus' Rüstung*, in: *Hermes* 89, 1961, 288–297
- KING 1987 = K. C. KING, *Achilles. Paradigms of the War Hero from Homer to the Middle Ages*, Berkeley etc. 1987
- KNITTMAYER 1997 = B. KNITTMAYER, *Die attische Aristokratie und ihre Helden. Untersuchungen zu Darstellungen des trojanischen Sagenkreises im 6. und frühen 5. Jahrhundert v. Chr.*, Heidelberg 1997
- KUNISCH 1997 = N. KUNISCH, *Makron*, Mainz 1997
- KUNZE 1950 = E. KUNZE, *Archaische Schildbänder. Ein Beitrag zur frühgriechischen Bildgeschichte und Sagenüberlieferung*, *OlForsch* 2, Berlin 1950
- LANG 1991 = B. LANG, *Klugheit als Ethos und Weisheit als Beruf*, in: A. ASSMANN (Hg.) 1991, 177–192
- LAPLANCHE/PONTALIS 1972 = J. LAPLANCHE/J.-B. PONTALIS, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt/M. 1972
- LATACZ 1995 = J. LATACZ, *Achilleus. Wandlungen eines europäischen Heldenbildes*, Stuttgart 1995
- LOCH 1976 = W. LOCH, *Identifizierung*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 4, 1976, 141–144
- LUCKENBACH 1880 = H. LUCKENBACH, *Das Verhältniss der griechischen Vasenbilder zu den Gedichten des epischen Kyklos*, in: *Jahrbücher für classische Philologie, Suppl.* Bd. 11, 1880, 493–637
- MEHMEL 1954 = F. MEHMEL, *Homer und die Griechen*, in: *AuA* 4, 1954, 16–40
- MEIER 1980 = Ch. MEIER, *Die Entstehung des Politischen bei den Griechen*, Frankfurt/M. 1980
- MILLER 1995 = M.C. MILLER, *Priam, King of Troy*, in: *The Ages of Homer. A Tribute to Emily Townsend Vermeule*, ed. by J.B. CARTER/S.P. MORRIS, Austin (Texas) 1995, 449–465
- NAGY 1979 = G. NAGY, *The Best of Achaeans. Concepts of the Hero in archaic Greek Poetry*, Baltimore etc. 1979
- REDFIELD 1994 = J.M. REDFIELD, *Nature and Culture in the Iliad. The Tragedy of Hector*, Durham etc., 2. Aufl., 1994
- ROMILLY 1981 = J. DE ROMILLY, *Achill und die Leiche Hektors (zur Humanität Homers)*, in: *Wiener Humanistische Blätter* 23, 1981, 1–14
- SCHEFOLD 1993 = K. SCHEFOLD, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Kunst*, München 1993
- SCHMITT PANTEL 1985 = P. SCHMITT PANTEL, *Banquet et cité grecque*, in: *MEFRA* 97, 1985, 135–158
- SCHMITT PANTEL 1992 = P. SCHMITT PANTEL, *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, Paris 1992
- SCHNAPP 1997 = A. SCHNAPP, *Le chasseur et la cité. Chasse et érotique dans la Grèce ancienne*, Paris 1997
- SCOTT 1963 = J.A. SCOTT, *Homer and his Influence*, New York 1963
- SEGAL 1971 = Ch. SEGAL, *The Theme of the Mutilation of the Corpse in the Iliad*, Leiden 1971
- SENF 1990 = R. SENF, *Der Einzeltrinker*, in: *Kunst der Schale. Kultur des Trinkens (Ausstellungskatalog)*, hg. von K. VIERNEISEL/B. KAESER, München 1990, 310–312
- SHAPIRO 1994 = A. SHAPIRO, *Poet and Painter. Iliad 24 and the Greek art of narrative*, in: *QuadTicNumAntCl* 23, 1994, 23–48
- SNODGRASS 1998 = A. SNODGRASS, *Homer and the Artists. Text and picture in early Greek art*, Cambridge etc. 1998

STEINHART/SLATER 1997 = M. STEINHART/W.J. SLATER, Phineus as Monoposias, in: JHS 117, 1997, 203–211

STEWART 1993 = A. STEWART, Faces of Power. Alexander's image and Hellenistic politics, Berkeley etc. 1993

TOUCHEFEU-MEYNIER 1990 = O. TOUCHEFEU-MEYNIER, L'humiliation d'Hector, in: Métis 5, 1990, 157–165

VAN STRATEN 1995 = F.T. VAN STRATEN, Hiera

kala. Images of animal sacrifice in archaic and classical Greece, Leiden 1995

VON MATT 1972 = P. VON MATT, Literaturwissenschaft und Psychoanalyse, Freiburg 1972

WOLF 1983 = Ch. WOLF, Cassandra, Berlin 1983

WOLF 1993 = S.R. WOLF, Herakles beim Gelage. Eine motiv- und bedeutungsgeschichtliche Untersuchung des Bildes in der archaisch-frühklassischen Vasenmalerei, Köln etc. 1993