

MARION MEYER

DER HEROS ALS *ALTER EGO* DES KRIEGERES IN ARCHAISCHER UND KLASSISCHER ZEIT. BILDER IM WANDEL

*Le mythe n'est qu'une manière d'organiser le réel*  
F. Lissarrague (1990, 34)

«Heros» ist ein schillernder Begriff. In der Antike bezeichnete man damit die Vorfahren der fernen Vergangenheit, von deren Schicksalen und Taten die Mythen erzählten, wie auch Figuren mit einem göttlichen Eltern teil und auch historische Personen, die aufgrund eines göttlichen Zeichens als Heroen verehrt wurden<sup>1</sup>. Heroen gehören mithin dem Bereich des Mythos oder des Kultes (oder beiden Bereichen) an. Hier geht es um Heroen, die Figuren des Mythos sind und deren Charakteristikum es ist, Krieger zu sein<sup>2</sup>.

Der Begriff «Krieger» wird hier für den Schwerbewaffneten reserviert, den Hoplit. Seit der Zeit Homers ist der Hoplit der Inbegriff des Kriegers, und das blieb er auch in Zeiten, in denen die meisten Kriegsteilnehmer nicht im Heer, sondern in der Flotte dienten (wie in Athen im 5. Jahrhundert v. Chr.)<sup>3</sup>. Darstellungen von Kriegern gehören zu den frühesten und am weitesten verbreiteten Bildthemen. Athen bietet – wie so häufig – das meiste Quellenmaterial.

*Der Hoplit als Krieger par excellence*

Die Frage, warum der Hoplit der Krieger *par excellence* blieb, ist zu komplex, als dass sie hier befriedigend

*Antike Kunst* 55, 2012, S. 25–51, Taf. 4–7

Für die Beschaffung der Abbildungsvorlagen und Publikationsgenehmigungen danke ich M. B. Moore, New York; F. Leitmeir, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München; M. Barbera, C. Guidotti und M. Iozzo, Archäologisches Nationalmuseum, Florenz, und Soprintendenza Toscana; A. Schulte, bpk Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin; M. Goldsmith, Penn Museum Photo Archives, Philadelphia; A. Dobler, Hessische Hausstiftung, Museum Schloss Fasanerie, Adolphseck; J. Burns, The J. Paul Getty Museum, Malibu; C. Arnold, The British Museum, London; V. Slehofer, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Basel; A. Christopoulou, Archäologisches Nationalmuseum, Athen; V. Matveyev, Eremitage, St. Petersburg; W. van Haarlem, Allard Pierson Museum, Amsterdam.

<sup>1</sup> Ekroth 2007, 100–114; Albersmeier 2009; Himmelmann 2009, 7. 81–85; Meyer – von den Hoff 2010, 10f.

<sup>2</sup> Dieser Beitrag basiert auf Vorträgen, die in Malibu, Basel, Zürich und Bern gehalten wurden. Ich danke für die Diskussionen vor allem F. Lissarrague, R. Neer und C. Isler-Kerényi.

<sup>3</sup> Meyer 2005, 279–314 bes. 292f. Bilder, die die «Hoplitenehre» feiern, sind meines Erachtens nicht so zeitgebunden (und damit aussagekräftig für die Datierung), wie Kenzler 2007, 179–207 meint.

abgehandelt werden könnte. Einer der Gründe dafür, dass in der Bilderwelt die Themen Kampf und Krieg mit Hoplit. dargestellt werden – und nicht mit Leichtbewaffneten, Reitern oder der Flotte – dürfte sein, dass die Figur des vollbewaffneten Mannes in angreifender Position Kampf und Krieg anschaulicher, überzeugender und eindringlicher visualisieren kann als eine Figur, die den Gegner nicht unmittelbar konfrontiert (wie der Bogenschütze) oder den Feind nicht einmal zu Gesicht bekommt (wie der Ruderer)<sup>4</sup>. Ein weiterer Grund ist die Tradition, in der der Hoplit steht beziehungsweise gesehen wird. Der Mythos ist reich an Figuren, die im Felde als Hoplit. kämpfen oder Monster und Bösewichter mit ganz ähnlichen Waffen und Taktiken überwinden, wie die Hoplit. sie gegen ihre Gegner anwenden. Diese Figuren boten sich als Parallelen zu den Hoplit. an.

*Krieger des Mythos und Krieger der Lebenswelt*

In den mythischen Erzählungen wird ein breites Spektrum von Facetten menschlichen Verhaltens und Handelns aufgefächert. Bilder mythischer Krieger sind exzellente Quellen für das Selbstverständnis, die Werte und Normen derer, die über diese Krieger sprachen (was uns in schriftlichen Quellen fassbar ist) oder sie in Bildern darstellten.

Die Relevanz mythischer Krieger für Krieger der Lebenswelt und ihre Angehörigen liesse sich auf sprachlicher Ebene durch Vergleiche am besten fassen. Auf bildlicher Ebene sind Bildtypen und Kompositionen, die sowohl für mythische als auch für anonyme Krieger verwendet wurden, die aussagekräftigsten Zeugnisse<sup>5</sup>. Anhand eines Bildthemas, der Bergung eines Gefallenen, soll gezeigt werden, dass – und wie – Krieger des Mythos und Krieger der Lebenswelt bildlich miteinander verglichen wurden. Im Anschluss daran wird skizziert, wie

<sup>4</sup> s. dazu Meyer 2005, 284–311, bes. 292. 305–309. Zur Entwicklung der Phalanx: Krentz 2007, 61–84; van Wees 2009, 125–166. Darstellungen: Hölscher 2003, 1–17 Taf. 1, 1–3; Krentz 2007, 74–76 Abb. 3–5.

<sup>5</sup> vgl. Isler-Kerényi 2007, 127: «Se di un valente guerriero si voleva dire che si era comportato da Achille, era logico raffigurarlo come Achille ...».

der Inanspruchnahme mythischer Krieger Veränderungen der Ansprüche an Krieger abzulesen sind.

Obwohl niemand bestreiten wird, dass es in der attischen Bilderwelt Kompositionen gibt, die für mythische und nichtmythische Figuren Verwendung fanden, wird im konkreten Fall immer wieder um die Interpretation eines Bildes als Szene des Mythos oder der Lebenswelt gerungen<sup>6</sup>. Es gibt immer noch eine gewisse Tendenz, ein Bild dann als Mythenbild zu lesen, wenn entsprechende Parallelen diese Interpretation zulassen. Das Mythenbild ist aber nicht der Normalfall. Es bedarf des Nachweises, dass das Bild oder sein Kontext eine Interpretation als Mythenbild nicht nur möglich, sondern auch wahrscheinlich macht.

### *Bilder des Kriegers in archaischer Zeit*

#### Kriegerbergung: nicht-narrative und narrative Bilder

Darstellungen eines Kriegers, der einen Gefallenen trägt (im Folgenden «Kriegerbergung» genannt) bieten sich als Fallstudie an, da sie über den gesamten Zeitraum der Archaik zu verfolgen und in grosser Anzahl erhalten sind und in der Sekundärliteratur ausführlich und kontrovers diskutiert wurden<sup>7</sup>.

Die um 540 v. Chr. von Exekias bemalte Halsamphora in München stellt auf beiden Seiten des Gefässes die gleiche Szene dar: Ein Hoplit, mit böotischem Schild bewehrt, schleppt einen toten Kameraden, der ebenfalls voll gerüstet ist (*Taf. 4, 1–2*)<sup>8</sup>. Beide Bilder divergieren in

Details. So lastet auf Seite A der Tote schwerer auf dem Träger, dieser knickt stärker ein und schreitet weiter aus; von seinem Gesicht ist weniger zu sehen. Nur auf dieser Seite sind die Finger sichtbar, die den Toten halten. Desse linker Arm liegt hinter dem Nacken seines Kameraden und verschwindet dann hinter dem Schild, während auf Seite B der linke Arm des Toten steil herabhängt, den Hinterkopf des Trägers und den Schild überschneidend. Auf Seite A tragen beide Krieger Oberschenkelschienen, auf Seite B nicht. Auch die Schildzeichen und die Wiedergabe des Helmbuschs des Gefallenen unterscheiden sich jeweils.

Beide Bilder werden geläufig als Darstellung des Aias mit der Leiche Achills interpretiert<sup>9</sup>. Die Bergung Achills ist der Beginn einer tragischen Verkettung von Ereignissen, welche in der Aithiopsis und der Kleinen Ilias erzählt wurden. Aias, dem zweitstärksten der Griechen vor Troja, gelingt es, den stärksten Krieger mit seiner Rüstung vom Schlachtfeld zu tragen und ihn damit dem Zugriff der Trojaner zu entziehen. Dabei bekommt er Rücken- deckung von Odysseus. Dieser beansprucht daraufhin vor der Heeresversammlung die Rüstung Achills für sich. Als dem Wortgewandten gelingt es Odysseus, die Unterstützung der Mehrheit zu bekommen. Aias, der sich um den Preis für seinen Einsatz gebracht und in seiner Ehre tief verletzt fühlt, verfällt dem Wahnsinn und begeht schliesslich Selbstmord<sup>10</sup>.

Wer diese Erzählungen kannte – und die frühe und weite Verbreitung von Bildern mit dem Selbstmord des Aias bezeugt ihren grossen Bekanntheitsgrad<sup>11</sup> –, konnte

<sup>6</sup> s. Giuliani 2003, 46–75; 133–143; Junker 2003; Junker 2005; Himmelmann 2009, 87–121.

<sup>7</sup> Woodford – Loudon 1980, 25–40; Kossatz-Deissmann 1981, 185–193; Lissarrague 1990, 71–97; Knittlmayer 1997, 58f.; Moore 2000, 159–186 bes. 176–182; Recke 2002, 54–68. 283–288; Giuliani 2003, 140–143; Kenzler 2003/04, 90–95. 100f.; Wünsche 2006, 258–267; Isler-Kerényi 2007, 130; Steiner 2007, 18–32; Meyer 2008, 172–175; Mackay 2010, 33–38.

<sup>8</sup> München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek 1470; ABV 144, 6; BA 310388; CVA München 7 (1970) Taf. 351–354; Moore 1980, 417. 424–434 Taf. 51, 8–9; Kossatz-Deissmann 1981, 189 Nr. 876 mit Abb.; Recke 2002, 56–58. 284 Nr. 17. 18 Taf. 35 c. d; Wünsche 2006, 261–264 Abb. 39. 1; 39. 5; Steiner 2007, 27f. 40 Abb. 2. 9; 2. 10; Meyer 2008, 172f. Abb. 7 a.b; Mackay 2010, 3. 11. 31–40. 359–362.

374 Nr. 2 Taf. 5–6. Zum böotischen Schild s. Lissarrague 1990, 42f. 76–79; Knittlmayer 1997, 58–65; Kenzler 2003/04, 90–93; Marconi 2004, 32f. (mit Lit.); Krentz 2007, 70 mit Anm. 17 (nicht Heroen vorbehalten).

<sup>9</sup> So ABV 144, 6; E. Kunze-Götte in: CVA München 7 (1970) Taf. 351–354; Moore 1980, 424–434; Kossatz-Deissmann 1981, 189; Recke 2002, 56–58; Simon 2004, 30f.; Wünsche 2006, 261–264; BA 310388. Dagegen (anonyme Krieger): Lissarrague 1990, 71–96; Giuliani 2003, 140–143; Kenzler 2003/04, 90–92; Meyer 2008, 172f. Mackay 2010, 3. 33f. 36–38. 378–380 mit Anm. 27 (mythische Krieger, aber Benennung nicht sicher).

<sup>10</sup> Quellen: Kossatz-Deissmann 1981, 185f.; Hedreen 2009, 43; Mackay 2010, 37.

<sup>11</sup> Touchefeu 1981, 328–332; Laimou 1999, 33–41.

das Bild auf die beiden homerischen Krieger beziehen. Man konnte aber ebenso gut an eine Situation von Kriegern denken, die man selbst beobachtet oder auf älteren Bildern gesehen hatte (siehe unten)<sup>12</sup>.

Die Eigenart von Bildern, für die Sinnggebung vonseiten der Betrachter offen zu sein, verhindert nicht die Möglichkeit, sie als historische Zeugnisse auszuwerten und die potentiell unendliche Anzahl möglicher Assoziationen auf diejenigen einzugrenzen, die vor dem Hintergrund des Wissens und der Sehgewohnheiten der zeitgenössischen Betrachterinnen und Betrachter wahrscheinlich sind. Für die Interpretation der Bilder der Münchner Amphora gibt es folgende Anhaltspunkte: die ältere Bildtradition, zwei weitere Darstellungen der Kriegerbergung von Exekias selbst, und die Rezeption der von Exekias vorgenommenen Bildgestaltung.

#### Kriegerbergung vor Exekias

Exekias variierte einen Bildtypus, der in Athen erst eine Generation zuvor eingeführt worden war (*Taf. 4, 3–4*), aber bereits seit etwa 700 v. Chr. belegt ist und damit zu den ältesten griechischen Bildentwürfen gehört<sup>13</sup>. L. Giuliani konnte meines Erachtens überzeugend nachweisen, dass er für die Darstellung anonymer Krieger entworfen wurde<sup>14</sup>. Auf einem im samischen Heraion gefundenen Terrakottarelieff aus der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr. wurde die Komposition rapportartig mindestens achtmal wiederholt, was für ein Mythenbild keinen Sinn macht<sup>15</sup>. Ein Terrakottarelieff des mittleren 7. Jahrhunderts v. Chr. aus Unteritalien zeigt die Kriegerbergung auf dem Gewand der dargestellten Figur, oberhalb der Darstellung eines Reigentanzes<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> Zum «heroischen Genre», speziell bei Exekias, s. zuletzt Himmelmann 2009, 88–91.

<sup>13</sup> Fittschen 1969, 179–181 SB 88 – SB 92; Kossatz-Deissmann 1981, 186f. Nr. 860–862. 864. 865 mit Abb.; Giuliani 2003, 140–143 mit Anm. 94f. Abb. 24. Zu den Schildbändern s. unten Anm. 26–30. Alle Bilder zeigen den Träger stehend oder schreitend.

<sup>14</sup> Giuliani 2003, 140–143.

<sup>15</sup> Kossatz-Deissmann 1981, 187 Nr. 865.

<sup>16</sup> Kossatz-Deissmann 1981, 186 Nr. 861 mit Abb. (Fundort: Franca-villa Marittima).

Die Kombination mit dieser traditionellen Szene der Lebenswelt<sup>17</sup> spricht dafür, dass auch die Kriegerbergung diesem Bereich angehört.

Der Körper des Gefallenen wird in diesen frühen Bildern stets überproportional gross dargestellt. Bilder archaischer Zeit zielen auf eine Charakterisierung der Dargestellten ab; Figuren, die sich in unterschiedlichen Positionen befinden, werden nicht unbedingt in der gleichen Proportionierung wiedergegeben<sup>18</sup>. Da eine stehende oder schreitende Figur eher den Blick auf sich zieht als eine Figur, die getragen wird, könnte die Körpergrösse des Toten dieses Defizit ausgleichen und beiden Kriegern die gleiche Aufmerksamkeit zuteilen. Sie könnte ausserdem die Schwere der Last veranschaulichen, die sich der tragende Krieger aufbürdet.

Mit dem Bild des Kriegers, der einen toten Krieger vom Schlachtfeld trägt, wird ein hoher ethischer Wert thematisiert. Es visualisiert das vorbildliche Verhalten des Mannes, der seinen Kameraden nicht den Feinden überlässt, sondern tatkräftig dafür sorgt, dass der Gefallene eine würdige Bestattung erhält. In den homerischen Epen wird dies als Anspruch explizit formuliert. Totenklage und Bestattung stehen den Toten zu<sup>19</sup>. Auf die Rüstung kommt es in den frühen Bildern nicht an. Der Tote kann mit Helm oder auch mit Panzer und Helm ausgestattet oder nackt sein<sup>20</sup>. Der Fokus der Bilder liegt auf der lebendigen, aktiven Figur.

Die frühesten attischen Bildbeispiele der Kriegerbergung finden sich auf den Henkeln des sogenannten Klitiaskraters (um 570 v. Chr.; *Taf. 4, 3–4*)<sup>21</sup>. Klitias über-

<sup>17</sup> Fittschen 1969, 20f.; Langdon 2008, 126–196.

<sup>18</sup> Giuliani 2003, 142; so auch Fittschen 1969, 181.

<sup>19</sup> Il. 23,9; Od. 4,197; Od. 24,190; s. auch Marconi 2004, 32–37.

<sup>20</sup> Gerüstet: Kossatz-Deissmann 1981, 186f. Nr. 860–862; ohne Rüstung: Kossatz-Deissmann 1981, 186f. Nr. 864. 865; Giuliani 2003, 142 Abb. 24.

<sup>21</sup> Florenz, Archäologisches Nationalmuseum 4209; ABV 76, 1; BA 300000; zuletzt Hirayama 2010, 9. 13–15. 72–78. 131–135. 181. 213–216. 220–221 Nr. A4 Frontispiz I–III; Taf. 3–14. Bild A: Aias hält den auf seinen Schultern liegenden Achill mit beiden Händen; Bild B: Aias hält den auf seiner linken Schulter liegenden Achill; in der Rechten hält er eine Lanze. A und B: Woodford – Loudon 1980, 25–30 Taf. 3, 3; Recke 2002, 54–58. 283 Nr. 1. 2 Taf. 35 a. b; B: Lissarrague 1999, 100 Abb. 79.

nahm das Bildschema wie auch die Wiedergabe des Toten als nackte und überproportional grosse Figur, akzentuierte diese Grösse noch durch die kopfüber herabhängenden langen Haare und führte zwei Neuerungen ein.

Er stellte den tragenden Krieger im Knielaufschema dar und gab damit dem Bild grössere Dynamik. Das Knielaufschema verweist auf «schnelle Bewegung», kann hier aber auch veranschaulichen, dass der Mann unter dem Gewicht seines Kameraden «in die Knie» sinkt. Die Übergrösse des Toten wird wirkungsvoll dafür eingesetzt, das Ausbalancieren der Last differenziert darzustellen. In Bild A (*Taf. 4, 3*), in dem der Tote über beiden Schultern seines Kameraden liegt und von ihm mit beiden Armen in dieser Position gehalten wird, beschreibt sein Körper einen weiteren Bogen als in Bild B (*Taf. 4, 4*), in dem er über die linke Schulter gehängt ist. In Bild B kann der Krieger den Toten mit der linken Hand fixieren und hat die Rechte frei, um die Lanze zu greifen. Dies ist eine Weiterentwicklung der älteren Bildtradition.

Ferner fügte Klitias den Figuren die Namensbeischriften Achilles und Aias hinzu. Er verhielt sich damit wie ein Dichter, der bekannte Handlungsmotive – etwa den Kampf von zwei Kriegern – für neue Protagonisten verwendete.

Es mag erstaunen, dass Klitias darauf verzichtete, den toten Achill mit Rüstung darzustellen<sup>22</sup>, da die Waffen im weiteren Verlauf der Erzählung eine so gravierende Rolle spielen. Gemäss der charakterisierenden archaischen Erzählweise kann die Nacktheit die Hilflosigkeit und Leblosigkeit des getragenen Mannes veranschaulichen. Der Maler arbeitete die Gegensätze zwischen beiden Kriegern scharf heraus: Aias geht, Achill hängt leblos herab; Aias trägt einen Helm, Achills Haupt ist unbedeckt und dem Boden nahe; Aias trägt einen Brustpanzer und Beinschienen, Achill ist nackt; Aias hat einen Bart, Achill nicht.

Auf dem Klitiaskrater machen die beigeschriebenen Namen (und der Kontext, siehe unten) «die» Krieger zu bestimmten Kriegern. Mit dem Bezug auf die beiden Heroen wird der paradigmatische und adhortative An-

spruch, den das Bild als Veranschaulichung einer vorbildlichen Tat hat, nicht nur konkretisiert, sondern auch erweitert. Denn wenn der Tote nicht mehr namenlos ist, sondern Achill darstellt, dann ist er mehr als ein toter Krieger; dann ruft der Name die Erinnerung daran wach, dass Achill starb, weil er sich bei der Wahl zwischen einem langen langweiligen und einem kurzen ruhmreichen Leben für letzteres entschieden hatte<sup>23</sup>. Mit dieser Zuschreibung an Achill bekommt auch das Bild – obwohl nur geringfügig geändert – einen tieferen Sinn. Nun wird auch der Tote zu einem Vorbild – weil Achill sich trotz der drohenden Gefahr für den tätigen Einsatz entschieden hatte. Beide Heroen exemplifizieren hohe Ideale. Und sie erscheinen nicht in einer unwiederholbaren Begebenheit der fernen Vergangenheit, in einer nur auf sie und ihr persönliches Schicksal zutreffenden Situation, sondern sie erscheinen in einem Bild, das für anonyme Krieger gebräuchlich war. Eben darum können sie als Vorbilder wirken, deren Verhalten von anderen wiederholt werden kann<sup>24</sup>.

Die zweimalige Verwendung des gleichen Bildschemas auf dem Krater unterscheidet sich von der rapportartigen Wiederholung ein und desselben Bildes auf dem früheren samischen Terrakottagerät (siehe oben) eklatant. Auf dem Klitiaskrater sind die beiden Bilder auf den Teilen des Bildträgers angebracht, die als Paar erscheinen, den Henkeln. Sie können nicht gleichzeitig betrachtet werden. Ferner weichen sie im Verhältnis beider Figuren voneinander ab (siehe oben), bieten also nicht zweimal dasselbe Bild.

Die Beischriften sind zwar das konkreteste Mittel, um die «Kriegerbergung» auf die «Bergung Achills durch Aias» festzulegen. Im Kontext des Klitiaskraters mit seinen sieben Mythenbildern (von denen das Hauptbild die Hochzeit von Achills Eltern zeigt und weitere Achill bei den Leichenspielen für Patroklos und bei der Verfolgung des Troilos darstellen) muss sich ein Bezug der beiden Henkelbilder auf Achill aber aufgedrängt haben<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Anderson 2009, 147. Zum Motiv des frühen Todes Achills s. auch Balensiefen 1996, 99f.; Reichardt 2007, 52f.

<sup>24</sup> So sinngemäss auch Kenzler 2003/04, 90–93.

<sup>25</sup> So auch Kreuzer 2005, 178; Isler-Kerényi 2007, 127–130.

<sup>22</sup> Dies wäre keine Neuerung gewesen, s. oben Anm. 20.

Auch ausserhalb Athens wurden für Mythenbilder Bildformeln benutzt, die für den Bereich der Lebenswelt entwickelt worden waren. Die Kriegerbergung auf einem etwa gleichzeitig mit dem Klitiaskrater entstandenen argivischen Schildband trägt ebenfalls Namensbeischriften; erhalten ist nur die des Aias unterhalb des Kriegers im Knielauf<sup>26</sup>. Das Schildband weist noch in anderer Hinsicht eine bemerkenswerte Parallele zum Klitiaskrater auf: der Toreut signierte sein Werk – ein in der Gattung der Schildbänder singulärer Fall<sup>27</sup>.

Auf Schildbändern konnte man schon sehr früh mit Mythenbildern rechnen – aber eben auch mit Bildern der Lebenswelt<sup>28</sup>. Die Kriegerbergung auf den Schildbändern aus der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr. ist jeweils Teil eines Streifens mit Bildern, die teils benennbare mythische, teils nicht benennbare Figuren zeigen<sup>29</sup>. Auch Schildbänder des 6. Jahrhunderts v. Chr. weisen diese Mischung der Thematik auf, so dass ohne Beischriften<sup>30</sup> eine mythische Deutung arbiträr wäre.

Der von Klitias in Attika eingeführte Bildtypus der Kriegerbergung ist fortan Bestandteil des Repertoires attischer Vasenmaler. In anderen Gattungen kommt er meines Wissens in Athen nicht vor.

Alle attischen Darstellungen des Themas aus der Zeit vor Exekias<sup>31</sup> sind von der Bildfassung des Klitias (und zwar der fortschrittlicheren Variante von Bild B) abhängig, wie das Knielaufschema und die zum Teil bis in die Details übereinstimmende Körperhaltung der Protagonisten zeigt. Der Phrynos-Maler, dessen Tondobild eine

nur leicht abgewandelte Wiederholung von Klitias' Bild B ist, ist der einzige, der auch die Beischriften übernimmt (und sie genauso platziert wie Klitias)<sup>32</sup>. Die anderen Maler variieren den Bildentwurf.

Der Heidelberg-Maler stellt den Toten weniger überlängelt und mit einem Chiton bekleidet dar und macht aus dem Knielauf ein Rennen. Auf den Aussenseiten der Schale sind Ringerkämpfe zu sehen<sup>33</sup>. Dieser Maler thematisierte mithin die wichtigsten Betätigungsfelder attischer Männer, den Krieg und den Sport. Die Kombination der Bilder verweist auf den Bereich der Lebenswelt. In den beiden quadratischen Bildfeldern einer Berliner Kleinmeisterschale ist einmal ein bärtiger, einmal ein bartloser Mann zu sehen, der jeweils einen leblos herabhängenden Mann normaler Körpergrösse geschultert hat (*Taf. 4, 5–6*)<sup>34</sup>. Alle vier Männer sind nackt. Zusammengelegte Gewandteile hängen jeweils vor und hinter den Trägern herab und lenken die Assoziationen der Betrachter auf ein Ambiente, in dem Männer Kleidungsstücke ablegen und nackt agieren: das des Sports. Die unterschiedlichen Altersstufen der beiden Träger schliessen aus, dass in beiden Bildern das gleiche Paar gemeint ist. Auf einem Schalenfragment des Athener Agora-Museums ist noch zu erkennen, dass der Tote seinen Träger an Körpergrösse überragte und einen Helm trug<sup>35</sup>.

<sup>26</sup> Kunze 1950, 43. 153f. 242 Nr. 76 Beil. 12,1; Kossatz-Deissmann 1981, 187 Nr. 863; Bol 1989, 70f. Aristodamos ist der Name des Toreuten, s. The J. Paul Getty Museum Journal 13, 1985, 166f. Nr. 12.

<sup>27</sup> s. dazu Bol 1985, 56–64 bes. 62.

<sup>28</sup> s. dazu zuletzt ausführlich Marinatos 2002, 153–169.

<sup>29</sup> Gorgo mit Pegasos; Herakles mit Löwen; Athenageburt; ferner: Viergespann; Reiter; heraldisches Motiv: Löwe über Reh. Kunze 1950, 17–19. 151–154. 242 Taf. 36–39 Formen XIII und XIV; Fittschen 1969, 180 SB 92; Kossatz-Deissmann 1981, 186f. Nr. 862 mit Abb.

<sup>30</sup> Fragment eines Schildbandbildes aus dem dritten Viertel des 6. Jhs.: Bol 1989, 71 Taf. 59.

<sup>31</sup> Zu Athen, Nationalmuseum 433 (Recke 2002, 283 Nr. 3–4: «560–540 v. Chr.») s. Anm. 39.

<sup>32</sup> ABV 169, 4; BA 301072; Knittlmayer 1997, 58. 131 Cc2; Recke 2002, 283 Nr. 8. Variation: Achill ist bärtig; der Speer in Aias' Rechter fehlt. Die Aussenseiten sind unverziert.

<sup>33</sup> ABV 64, 26; BA 300570; Kossatz-Deissmann 1981, 188 Nr. 872; Brijder 1991, 445 Nr. 346 Taf. 111c–e; 112a (560/50 v. Chr.); Recke 2002, 283 Nr. 7.

<sup>34</sup> Berlin, Antikensammlung F 1802; BA 9023169; Kunze 1950, 152; Recke 2002, 55 Anm. 198; 283 Nr. 5–6 Taf. 37c–e; Malagardis 2009, 103f. Abb. 8–9 (ebenda 99–118 zu dieser Schalengruppe). Der Ausschnitt der Bildfelder erinnert verblüffend an die Henkelbilder des Klitiaskraters. Trotz Flüchtigkeit hat der Maler Wert auf Differenzierung der beiden Bilder gelegt: Die Beine des Bärtigen überschneiden die Gliedmassen des Hängenden, in dem Bild mit dem Bartlosen überschneiden hingegen beide Beine und der Arm des Hängenden die Beine des Laufenden.

<sup>35</sup> BA 30911; Moore – Philippides 1986, 313 Nr. 1810 Taf. 116 (550/40 v. Chr.); Knittlmayer 1997, 58f. Anm. 269.

Vor der Zeit des Exekias gab es demnach in Athen Vasenmaler, die den Bildentwurf für die Darstellung von Aias und Achill nutzten (Klitias, Phrynos-Maler) und solche, die mit ihm anonyme Figuren darstellten: Krieger (Heidelberg-Maler; Maler der Schale im Agora-Museum) oder Athleten (Maler der Berliner Schale). Im letztgenannten Fall ist ein Bezug auf die homerischen Helden dezidiert ausgeschlossen<sup>36</sup>. Wichtig bleibt festzuhalten, dass der Bildentwurf für benannte mythische Figuren und für solche der Lebenswelt zum Einsatz kam.

#### Vier Bilder von Exekias – drei Vasen – zwei Bildinhalte

Exekias verzichtete auf zwei altertümliche Elemente des traditionellen Bildtypus: das Knielaufschema und die Übergrosse des Toten (*Taf. 4, 1–2*)<sup>37</sup>. Auch der Gefallene trägt nunmehr seine komplette Rüstung, und er hängt auf dem Rücken seines Kameraden, der vornübergebeugt schweren Schrittes ausschreitet und seinen Schild hält. Die Darstellung des Schildes beziehungsweise seiner Aussenseite mag der Grund für den Richtungswechsel der Gruppe nach links gewesen sein.

Der Bildtypus der Kriegerbergung war vor Exekias bereits zweimal auf demselben Bildträger wiederholt worden: auf dem Klitiaskrater (für Achill und Aias) und der Berliner Schale (im Kontext der Palästra). In allen drei Fällen unterscheiden sich beide Darstellungen jeweils in Einzelmotiven. Die Bilder auf dem Klitiaskrater können eine Interpretation der Bilder der Exekias-Amphora als Darstellungen der homerischen Helden nicht stützen. Die zweifache Darstellung des gleichen Themas in den Hauptbildfeldern einer Amphora (die üblicherweise nicht das gleiche Thema zeigen) ist anders zu werten als die Wiederholung eines Bildes auf einem Bildträger, der Symmetrie nahelegt (wie es die Henkel eines Kraters tun) und spricht eher gegen eine Interpretation als Mythenbild. Während durch die Wiederholung eines Mythenbildes wenig gewonnen ist, selbst wenn es die

Protagonisten mit leichten Abänderungen zeigt, kann bei der Wiederholung eines Bildes mit anonymen Figuren durch Variation die universelle Relevanz dieses Bildes deutlich gemacht werden<sup>38</sup>. So ist auf der Berliner Schale einer der Träger bärtig (*Taf. 4, 5*), der andere bartlos (*Taf. 4, 6*). Auf einem Skyphos, der zu den frühesten Zeugnissen für die Rezeption der von Exekias eingeführten neuen Bildfassung gehört und das Kriegerpaar ebenfalls auf beiden Seiten zeigt, steht diesem einmal ein junger, einmal ein alter Mann gegenüber<sup>39</sup>. Die Bilder der Münchner Amphora differieren hinsichtlich des Verhältnisses der Figuren zueinander und hinsichtlich ihrer Ausrüstung. Es wird mit subtilen Mitteln verdeutlicht, dass die gleiche Situation, aber nicht dieselben Personen gezeigt werden.

Exekias wiederholte die für die Münchner Amphora verwendete Komposition zeitnah für eine weitere Halsamphora (ehemals Berlin, *Taf. 5, 2*)<sup>40</sup>. Die Gruppe der beiden schwerbewaffneten Krieger unterscheidet sich von den beiden Bildern der Münchner Amphora lediglich in Details<sup>41</sup>. Auf die Männer eilt mit weitem Schritt eine Frau zu; sie streckt ihnen die erhobenen Arme entgegen, eine Geste der starken emotionalen Anteil-

<sup>38</sup> Vgl. den Gedanken des (allerdings im 5. Jh. v. Chr. wirkenden) Empedokles, es sei gut, das, was notwendig ist, zu sagen, zweimal zu sagen (Diels – Kranz fr. 25). Zum Phänomen der Wiederholung von Bildern: Steiner 2007, passim, bes. 27–32.

<sup>39</sup> Skyphos Athen, Nationalmuseum 433; ABV 120, 5; BA 300865; Lissarrague 1990, 83. 94 Nr. 20; M. Pipili in CVA Athen 4 (1993) Taf. 14, 1–4 (ca. 540 v. Chr.); Recke 2002, 283 Nr. 3–4 Taf. 37 a–b. Weiteres Gefäß mit Kriegerbergung auf beiden Seiten: Paris, Cabinet des Médailles 333; BA 331972; Recke 2002, 287 Nr. 91. 92 (ca. 500 v. Chr.).

<sup>40</sup> Berlin, Antikensammlung F 1718 (verschollen); ABV 144, 5; BA 310387; Kossatz-Deissmann 1981, 188 Nr. 871; Junker 2003, 13–15 Abb. 6. 7; Giuliani 2003, 142f.; Hölscher 2003, 14 Taf. 7, 1; Steiner 2007, 25–28 Abb. 2. 7; 2. 8; Mackay 2010, 36. 55–62. 374 Nr. 5 Taf. 12–13.

<sup>41</sup> Die Darstellung weist Übereinstimmungen mit Seite A (Speer, Vogel als Schildzeichen) und mit Seite B auf (geteilter Helmbusch, Komposition der Schildzeichen) und übertrifft beide an Überzeugungskraft der Veranschaulichung von leblos herabhängenden Beinen. Letzteres würde für eine spätere Entstehung sprechen. So (aus stilistischen Gründen) auch Mackay 2010, 57. 60–62. 359–362; anders Moore 1980, 425 (Berliner Amphora älter).

<sup>36</sup> Anders: Kunze 1950, 152 mit Anm. 3.

<sup>37</sup> Gleiche Proportionen auch bereits auf den oben in Anm. 33 und 34 aufgeführten Schalen.

nahme<sup>42</sup>. In dem Bild wollte man Aias und Achill mit Thetis sehen<sup>43</sup>. Die andere Seite des Gefässes zeigt den Auszug eines Kriegers, der – im Unterschied zu den Kriegerern der Bergungsszene – mit einem Rundschild gewappnet ist (*Taf.* 5, 1). Diese Differenzierung der Ausrüstung verhindert eine Identifizierung des aufbrechenden Mannes mit dem Toten oder dem Überlebenden der Gegenseite<sup>44</sup>. Der in den Krieg ziehende Achill wird stets von seiner Mutter Thetis verabschiedet. Diesem Krieger steht jedoch ein alter Mann gegenüber, zwei weibliche Figuren (in gleichem Gewand und mit gleicher Frisur wie die Laufende auf der anderen Seite) rahmen die beiden. Dargestellt ist ein anonymes Krieger, der von seinem Oikos Abschied nimmt, und auf der anderen Seite des Gefässes wird ein (anderer) anonymes Krieger von einer Angehörigen empfangen. Dieses letztgenannte Bild ist allerdings keine Wiedergabe einer erlebbaren Szene – kein Krieger wurde in voller Rüstung von einem anderen gerüsteten Krieger vom Schlachtfeld nach Hause getragen. Die weibliche Figur erfüllt zwei Funktionen: Sie reichert das Bild mit Pathos an. Ihre Emotion steht in markantem Kontrast zu dem ruhigen Ernst des Kriegers. Und sie vertritt die Gruppe derer, die die Leiche in Empfang nehmen, für die Aufbahrung vorbereiten und den Klagegesang anstimmen<sup>45</sup>. Sie weist damit voraus auf die ehrenvolle Bestattung, die der Gefallene bekommen wird. Während sich die Münchner Amphora auf die Arete des tragenden Kriegers konzentriert, liegt bei der Berliner Amphora der Fokus auf dem Gefallenen und seinem Schicksal.

<sup>42</sup> Vgl. die Gestik von Frauen, die den Tod des Priamos beklagen: Wiencke 1954, 295–300 *Taf.* 57, 10; 58, 15; 59, 18; 60, 21a; Recke 2002, 42–50. 280f. Nr. 4. 15 *Taf.* 25d; 28b.

<sup>43</sup> ABV 144, 5; BA 310387; Kossatz-Deissmann 1981, 188 Nr. 871; Moore 1980, 425. Andere Vorschläge: Reichardt 2007, 51 Anm. 272; Mackay 2010, 57 (unentschieden). Anonyme Figur: Reichardt 2007, 51f.

<sup>44</sup> So auch Steiner 2007, 25f.; Mackay 2010, 59.

<sup>45</sup> Vgl. weibliche Figuren in Szenen der Ermordung des Priamos (s. Anm. 42) sowie die zu Geryoneus herbeieilende Frau auf der Euphroniosschale in München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek 8704; BA 200080.

Exekias stellte um 530 v. Chr. die Bergung Achills auf einer Bauchamphora dar (*Taf.* 6, 1)<sup>46</sup>, und dieses Bild weicht bezeichnenderweise stark von seinen drei anonymen Kriegerbergungen ab – nicht nur durch die Hinzufügung von Namensbeischriften. Zum einen wird die Szene dadurch auf dem Schlachtfeld vor Troja lokalisiert, dass im Hintergrund Menelaos gegen einen Bundesgenossen der Trojaner (Beischrift Amasis) kämpft. Zum anderen wählte Exekias eine Komposition, mit der es ihm gelang, die arete beider Heroen zu thematisieren. Aias (dessen Namensbeischrift nicht erhalten ist) hebt den am Boden liegenden Achill an den Schulter an<sup>47</sup>. Das Gewicht des gerüsteten Toten wird durch den schwer herabhängenden Kopf (mit Helm) eindrucksvoll veranschaulicht, die Grösse der Anstrengung des Aias damit gezeigt. Achill wird mit dem toten Antilochos auf der Rückseite des Gefässes kontrastiert; er wird mit grossen Mühen geborgen, um Antilochos kümmert sich niemand.

Darstellung auf attischen Vasenbildern von ca. 540/30 bis ca. 480 v. Chr.

Die von Exekias eingeführte Variation des traditionsreichen Bildtypus «Kriegerbergung» (*Taf.* 4, 1–2; 5, 2) war fortan in Attika bildprägend. Von den über hundert bekannten attischen Vasen mit Darstellungen eines Kriegers, der einen Gefallenen trägt, stammen nur fünf aus der Zeit vor Exekias (siehe oben), alle anderen aus dem

<sup>46</sup> Philadelphia, University of Pennsylvania 3442; ABV 145, 14; BA 310396; Moore 1980, 430 *Taf.* 53 Abb. 12; Knittlmayer 1997, 57. 131 Cc3; Moore 2000, 177; Recke 2002, 59. 284 Nr. 23; Steiner 2007, 21–24 Abb. 2. 5; 2. 6; Mackay 2010, 3. 37f. 291–303. 368. 376f. 379 Nr. 27 *Taf.* 69–71 (Phase III – IV).

<sup>47</sup> Mackay 2010, 37f. 292–299 bezieht die Namensbeischrift *A[X]IAEΩΣ*, die hinter dem Gesäss des gefallenen bzw. zwischen den Unterschenkeln des bergenden Kriegers angebracht ist, auf den Lebenden. Bei dem Toten handle es sich um Memnon. Die Namensbeischrift des aktiven Kriegers ist aber weiter oben zu erwarten (in der Nähe seines Kopfes). Die Platzierung des Namens Achills passt zu dem Toten; auf der anderen Seite der Vase befindet sich der Name Antilochos neben dem Toten. Zur Aufnahme des Motivs des Aufhebens der Leiche in hellenistischer Zeit s. Balensiefen 1996, 85–87 Abb. 12–14.

Zeitraum von ca. 540/30 bis ca. 480 v. Chr.<sup>48</sup>, und von diesen zeigen fast alle die Krieger in dem von Exekias gestalteten Typus<sup>49</sup>.

Auf neunzehn Gefässen sind die beiden Krieger allein dargestellt<sup>50</sup>. In einundzwanzig weiteren Bildern ist das Kriegerpaar von Kämpfenden umgeben (zehn Beispiele)<sup>51</sup>, oder es wird von einem Hoplit und/oder einem Bogenschützen (oder auch mehreren dieser Figuren) flankiert oder begleitet (elf Beispiele)<sup>52</sup>. Häufiger ist zusätzlich zu einem Krieger oder Bogenschützen eine Frau (achtzehn Beispiele)<sup>53</sup> oder ein alter Mann (vier

Beispiele)<sup>54</sup> oder eine Frau und ein alter Mann (fünf Beispiele) dargestellt<sup>55</sup>. Andere Bilder zeigen ausschliesslich Nichtkombattante als Nebenfiguren<sup>56</sup>: eine Frau und einen alten Mann (elf Beispiele, *Taf.* 5, 4)<sup>57</sup> oder zwei Frauen (sieben Beispiele)<sup>58</sup> beziehungsweise eine Frau (sechs Beispiele)<sup>59</sup>.

Die Frau und der alte Mann haben ihren Platz nicht auf dem Schlachtfeld, sondern in der Hausgemeinschaft, im Oikos. Mit ihren lebhaften Gesten, worunter auch traditionelle Trauergesten sind (*Taf.* 5, 4)<sup>60</sup>, nehmen sie Bezug auf den gefallenen Krieger und reagieren, wie sich Angehörige im Todesfall verhalten. Auf zwei Vasen ist sogar Hermes Psychopompos, der Geleiter der Toten, dargestellt<sup>61</sup>.

Die Anzahl der Bilder, in denen das Kriegerpaar mit Personen dargestellt ist, die auf den Oikos verweisen (51 Beispiele) übersteigt die Anzahl der Bilder mit rein kriegerischem Ambiente (40 Beispiele). Es wurde also nicht nur Exekias' formale Gestaltung des Kriegerpaares rezipiert, sondern auch seine Erweiterung der Komposition

<sup>48</sup> Material (mit den 5 Gefässen aus der Zeit vor Exekias und den 9 Ausnahmen, s. unten Anm. 49): Lissarrague 1990, 71f. 94–96. 249–251: insgesamt 98 Exemplare (L 20 ist identisch mit L 79 (A56); zu L 90 s. R 102: auszuschneiden); Recke 2002, 54f. 283–288 (mit 15 weiteren Vasen: R 9. 11<sup>2</sup>. 14<sup>2</sup>. 20<sup>2</sup>. 25. 42<sup>2</sup>. 42<sup>3</sup>. 49<sup>2</sup>. 51. 56. 64<sup>2</sup>. 81<sup>2</sup>. 84<sup>2</sup>. 87<sup>2</sup>. 89<sup>2</sup>. Stark fragmentiert: R 45 = L 91; R 80 = L 87; R 14<sup>2</sup>. 20<sup>2</sup>. 42<sup>2</sup>. 49<sup>2</sup>. 56. Ohne mir zugängliche Abbildung: R 30<sup>2</sup> = L 31bis; R 31<sup>2</sup> = L 88; R 60 = L A44; R 65<sup>2</sup> = L 94; R 65<sup>3</sup> = L 58; R 72 = L A43; R 73 = L A59; R 81 /L 48; R 85<sup>2</sup> = L 92; R 87 = L 93; R 94 = L 33; R 95 = L A39; R 101 = L 89; R 81<sup>2</sup>. R 87<sup>2</sup>. L 95).

<sup>49</sup> Ausnahmen: 4 Bilder mit anonymen Kriegern (s. unten mit Anm. 73); 5 Bilder mit der Bergung Achills (s. unten mit Anm. 67–71).

<sup>50</sup> R 14 = L 10; R 15 = L 16; R 27 = L 8; R 39 = L 6; R 43 = L 9; R 59 = L 45; R 61 = L 13; R 64 = L 15; R 77 = L 12; R 78 = L 17; R 89 = L 11; R 90 = L 14; R 97 = L 18; R 99 = L 19; ferner: R 11<sup>2</sup>. R 25. R 34. R 87 (= BA 306711, nicht identisch mit R 87<sup>2</sup> = BA 41554); Kossatz-Deissmann 2009, 12 add. 56 mit Abb. Unsicher bei: R 65<sup>2</sup> = L 94 (keine Abb.); widersprüchliche Angaben für R 81 /L 48 (BA 305371: Kriegerpaar; L 48: mit zwei Frauen).

<sup>51</sup> R 32 = L 27; R 33 = L 31; R 36 = L 28; R 54 = L 29; R 58 = L 30; R 87<sup>2</sup>; nur mit einem gefallenen Krieger: R 95. Auch die durch Beschriften als Aias und Achill ausgewiesenen Krieger auf BA 29570, R 98 = L 22 und R 50 = L 26 (s. unten Anm. 67. 68. 70) sind zusammen mit anderen Kriegern dargestellt.

<sup>52</sup> Mit einem Hopliten: R 57 = L 32; mit einem Bogenschützen: R 95 = L 35 (A39); mit zwei Hopliten: R 94 = L 33 sowie einem Bogenschützen: R 79 = L 34 (A38) bzw. zwei Bogenschützen: R 84<sup>2</sup>; mit zwei Bogenschützen: R 41 = L 37 (A41); R 49 = L 36 (A40); R 60 = L 40 (A44); R 72 = L 39 (A43); R 88 = L 38 (A42); R 84<sup>2</sup>.

<sup>53</sup> a) Laufende, sich zu dem Kriegerpaar umwendende Frau, Hoplit hinter Kriegerpaar stehend: R 9 (BA 31726). R 12 = L 74 (A51); R 22 = L 72 (A49); R 28 = L 64; R 55 = L 65; R 62 = L 47; Bogenschütze hinter Kriegerpaar stehend: R 21 = L 70 (A47); R 42 = L 69 (A46bis); R 82 = L 66 (A44bis); Bogenschütze gehend: R 26 = L 71 (A 48); Bogenschütze laufend: R 19 = L 67 (A45); R 38 = L 68 (A46) Abb. 53; – b) mit Hoplit und Bogenschütze: R 20 = L 76 (A53); R 47 = L 75

(A52); R 73 = L 82 (A59); – c) mit zwei Bogenschützen: R 63 = L 78 (A55; Frau eilt auf Kriegerpaar zu); – d) mit zwei Bogenschützen und einem Hoplit: R 70 = L 85 (A61); – e) mit vier Hopliten: R 16 = L 86 (A62).

<sup>54</sup> R 3–4 = L 20 (L 79; A56); R 52 = L 73 (A50); R 67 = L 81 (A58); R 51. Auf der Gegenseite von R 3–4 (s. oben Anm. 39) flankieren ein junger Mann und ein Bogenschütze das Kriegerpaar.

<sup>55</sup> Mit Hoplit: R 48 = L 83 (A59bis); R 96; – mit Bogenschütze: R 10 = L 77 (A54); R 35 = L 80 (A57); – mit beiden: R 74 = L 84 (A60).

<sup>56</sup> So auch die singuläre Darstellung auf beiden Seiten von R 91–92 = L 62 (BA 331972): das Kriegerpaar wird von stehenden und sitzenden Figuren mit Weinranken flankiert.

<sup>57</sup> R 30 = L 56; R 31 = L 53; R 42<sup>3</sup>; R 46 = L 60; R 53 = L 55; R 64<sup>2</sup>; R 65<sup>3</sup> = L 58; R 68 = L 54; R 69 = L 59; R 71 = L 61; R 75 = L 57; – zu *Taf.* 5, 4 s. unten Anm. 62 unter 3.

<sup>58</sup> Diese flankieren das Kriegerpaar: a) sich ihm zuwendend: R 66<sup>2</sup> = L 52bis (Kossatz-Deissmann 2009, 12 add. 55 mit Abb.); R 76 = L 49; – b) es begleitend (in die gleiche Richtung laufend): R 29 = L 50; R 49<sup>3</sup> = L 51; R 62<sup>2</sup> = L 47; R 85 = L 52; – c) sich jeweils im Laufschrift von ihm entfernend: R 44 = L 46.

<sup>59</sup> so auf der Exekiasamphora Berlin (s. oben Anm. 40) und R 65; R 66 = L 45; R 83 = L 42; R 84 = L 43; R 86 = L 44; R 89<sup>2</sup>.

<sup>60</sup> R 31 = L 53; R 42<sup>3</sup>; R 51; R 62<sup>2</sup> = L 47; R 64<sup>2</sup>; R 66<sup>2</sup> = L 52bis; R 68 = L 54.

<sup>61</sup> Lissarrague 1990, 84. 87f.; R 40 = L 24 (mit weinender Frau); R 40<sup>2</sup> = L 23 (mit sich abwendendem Krieger).

um ein Mitglied des Oikos (wie auf der Berliner Amphora F 1718, *Taf.* 5, 2). Zu den Umständen der Bergung Achills und dem Mythos, in den sie eingebettet ist, passen die Frau und der alte Mann nicht. Diese Bilder folgen somit auch darin dem Beispiel des Exekias, dass sie anonyme Krieger darstellen.

Elf Vasen folgen dem Beispiel der Berliner Exekias-Amphora auch in der Kombination von Kriegerabschied und Kriegerbergung<sup>62</sup>. Das entspricht etwa zehn Prozent aller attischen Bilder mit dem Thema Kriegerbergung. Die Konstellation der Figuren erlaubt in keinem Fall einen Bezug auf den Auszug Achills<sup>63</sup>. In acht Fällen erscheint neben dem Kriegerpaar eine laufende Frau<sup>64</sup>, aber nur auf der Amphora in Adolphseck sind auf beiden Seiten des Gefäßes eine ruhig stehende Frau und ein alter Mann dargestellt, womit eine inhaltliche Verbindung beider Szenen visuell unterstützt wird (*Taf.* 5, 3–4)<sup>65</sup>.

In den Bildern, die das Kriegerpaar allein oder in kriegerischem Ambiente zeigen, geht es um den Krieger an sich und das Ethos des Kriegers, das den Tod einschliesst: die Bergung des Gefallenen ist sowohl eine Ehre für diesen wie für den, der seinen Kameraden nicht im Stich lässt<sup>66</sup>. In den Bildern mit Nichtkombattanten bekommt allerdings der Tote mehr Gewicht, auch wenn keine ex-

pliziten Klagegesten dargestellt sind. Frauen und alte Männer sind Figuren, die eine Lesung der Kriegerbergung als kohärente Handlung verhindern. Kein Krieger wird von einem Kameraden vom Schlachtfeld bis nach Hause getragen. Mit der Anwesenheit von Nichtkombattanten verschiebt sich der Fokus der Bilder. Die Betrachter werden daran erinnert, dass der gefallene Krieger von seinem Oikos empfangen und betrauert wird.

Interessanterweise weichen alle fünf Darstellungen, die in der Zeit nach Exekias die Bergung Achills thematisieren, von dem von Exekias für das anonyme Kriegerpaar gestalteten Bildtypus ab. Euphronios rekurrierte, als er um 520/10 v. Chr. einen Kelchkrater bemalte, auf den von Klitias eingeführten Bildtypus (*Taf.* 4, 3–4) und stellte Aias (Beischrift [AI]AΣ) in einer dem Knielaufschema sehr nahekommenden knieenden Haltung dar, mit geschultertem Achill, dessen Arme und lange Haare vor dem Körper des Trägers herabhängen<sup>67</sup>. Anders als in den älteren Bildern stützt sich Aias mit der Rechten auf zwei Speere und hebt mit der Linken einen korinthischen Helm vom Boden auf. Im Hintergrund sind Reste eines ausschreitenden und eines gestürzten Kriegers zu sehen. Dem Maler kam es darauf an, das mühsame Aufheben der Leiche und das Bergen der Rüstung zu zeigen. Als der Berliner Maler etwa eine Generation später einen Kelchkrater mit dem gleichen Thema bemalte, variierte er eben diese Komposition des Euphronios, wobei er auf die Elemente verzichtete, die am stärksten an die Bilder des frühen 6. Jahrhunderts v. Chr. erinnerten: das Kniemotiv und die hinter dem Kopf herabhängenden Haare (*Abb.* 1)<sup>68</sup>. Er stellte Aias (Beischrift) ausschreitend, aber weit vorgebeugt und mit zwei Lanzen in der Rechten und einem Helm in der gesenkten Linken dar. Achill (Beischrift) hängt mit dem Oberkörper tief herab, so dass seine Hände am Boden schleifen; seine Langhaar-

<sup>62</sup> 1. R 19 = L 67 (A45); BA 351139. – 2. R 28 = L 64; BA 331271. – 3. Adolphseck, Museum Schloss Fasanerie 4: R 31 = L 53; BA 340498 (*Taf.* 5, 3–4). – 4. R 44 = L 46; BA 19166. – 5. R 47 = L 75 (A52); BA 8689. – 6. R 48 = L 83 (A59bis); BA 11917. – 7. R 64<sup>2</sup>. – 8. R 65<sup>2</sup> = L 94; BA 320188. – 9. R 69 = L 59; BA 14232. – 10. R 82 = L 66 (A44bis); BA 331267. – 11. R 94 = L 33; BA 331293.

<sup>63</sup> Verabschiedet werden ein Krieger und ein Bogenschütze (s. oben Anm. 62 unter 4., 5., 8., 9. und 10.) bzw. ein Krieger mit Pferd (ebenda unter 7.) oder zwei Krieger (ebenda unter 1. und 6.); der Abschied erfolgt ohne eine weibliche Figur (ebenda unter 2.) bzw. durch den Mann (ebenda unter 3.). Von ebenda unter 11. ist mir keine Abb. zugänglich.

<sup>64</sup> s. oben Anm. 62. Ohne Frau: s. ebenda unter 7. und 10.

<sup>65</sup> s. Anm. 62 unter 3. Auf dieser Amphora trägt auch der ausziehende Krieger einen böotischen Schild. Auf der Amphora (s. oben Anm. 62 unter 8.) steht eine Frau ruhig vor dem Kriegerpaar; die Abschiedsszene kommt aber ohne weibliche Figuren aus.

<sup>66</sup> Lissarrague 1990, 71–93 hingegen sieht in erster Linie eine würdige Visualisierung des Todes des Kriegers; s. dazu auch Knittlmayer 1997, 71–73; Reichardt 2007, 49f.

<sup>67</sup> Princeton, University Art Museum 1997–488a; BA 29570 (Euphronios zugeschrieben); Simon 2004, 31f. *Taf.* 3, 4; Kossatz-Deissmann 2009, 12. 15 add. 58 mit Abb.

<sup>68</sup> Ehemals Malibu, J. Paul Getty Museum, jetzt Italien, Ministero per i Beni e le Attività Culturali; R 98 = L 22; BA 8859; grundlegend: Moore 2000, 159–186 *Abb.* 1a–f; 3. 5a–g mit Rekonstruktionszeichnung; Recke 2002, 57 Nr. 98 *Taf.* 40b; Kossatz-Deissmann 2009, 12 add. 59 mit Abb.

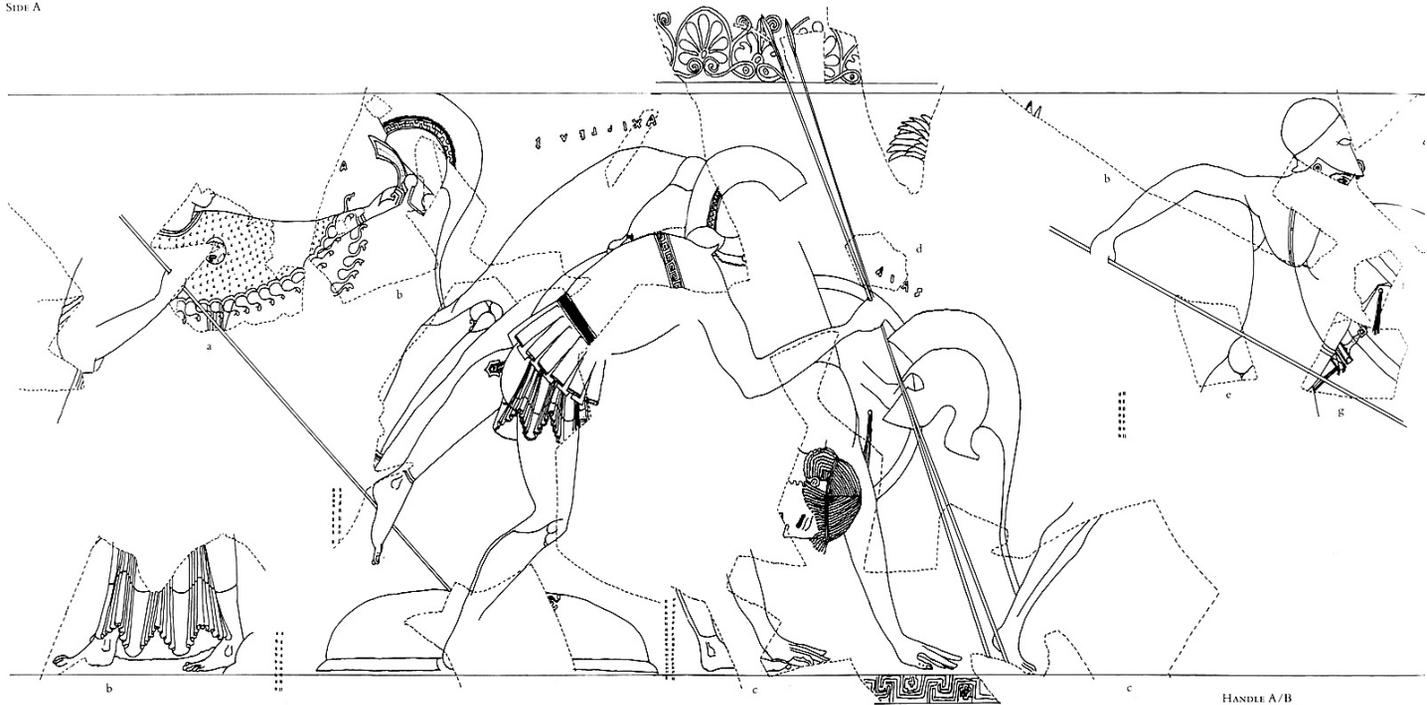


Abb. 1 Aias und Achill auf einem Kelchkrater des Berliner Malers

frisur behält jedoch durch ein Haarband ihren Sitz. Der Unterkörper ist in die Vorderansicht geklappt, sodass nur die linke Seite den Kameraden berührt. Das Geschehen ist durch weitere Kämpfer, darunter Diomedes (Beischrift), auf dem Schlachtfeld vor Troja lokalisiert; eine ausschreitende Athena wendet sich hinter dem Kriegerpaar ab, blickt jedoch zurück und hält ihren Helm in der ausgestreckten Linken in deren Richtung.

Zwei schwarzfigurige Bilder der Bergung Achills, beide aus der Zeit um 500 v. Chr., präsentieren das Thema jeweils auf unterschiedliche und originelle Weise. Auf einer Wiener Amphora ist das Kriegerpaar allein dargestellt<sup>69</sup>. Aias bückt sich, um Achill (Beischrift ... *IAEOΣ*) so auf die linke Schulter zu nehmen, dass der Oberkörper des Gefährten hinter seinem Rücken zu liegen käme. Noch berühren die Fuβspitzen Achills den Boden. Es sieht so aus, als habe der Vasenmaler die Einzelfigur des hängenden Toten aus dem gängigen Bildtypus exzerpiert und gespiegelt. Auf der Münchner Bauchamphora<sup>70</sup> hat der aufrecht stehende Aias (Beischrift) mit seinem Arm den nackten Achill (Beischrift)

in der Weise umfasst und an seinen Oberkörper gepresst, dass der Tote in leichter Schräglage vor ihm hängt, mit am Boden schleifenden Füβen und verdreht herabhängenden Armen. Beide Krieger werden von Zweikämpfern über Gefallenen flankiert: Neoptolemos geht gegen Aeneas und Menelaos gegen Paris vor. Dargestellt ist folglich nicht eine bestimmte Szene des trojanischen Krieges, sondern Krieger, die zu Achill in einer besonderen Beziehung stehen: Neoptolemos als Achills Sohn, Paris als derjenige, der Achill töten wird. Die Rückseite der Amphora zeigt die Eltern Achills.

Die fünfte Darstellung findet sich auf dem Fragment einer Schale, die Douris zugeschrieben wird<sup>71</sup>. In der Bildmitte stützt sich ein aufgerichtet stehender Krieger in Vorderansicht auf seine Lanze. Über seiner linken Schulter hängt schwer der nackte Tote, der aus einer Bauchwunde blutet. Das Gesicht des Trägers ist in Dreiviertelansicht wiedergegeben, unter dem Helm quellen lange Locken hervor. Da er so dezidiert von gewöhnlichen Kriegern abgehoben ist, wird es sich um Aias mit dem toten Achill handeln. Beischriften haben sich nicht erhalten<sup>72</sup>.

<sup>69</sup> Wien, Kunsthistorisches Museum 3607; R 78 = L 17; BA 200049; Knittlmayer 1997, 58 Anm. 268 (hält die Beischrift für sinnlos); Moore 2000, 178.

<sup>70</sup> München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek 1415 (alle Figuren mit Beischriften): R 50 = L 26; BA 4652; CVA München 1 (1939) Taf. 45, 2; Lissarrague 1990, 73 Nr. 26; Moore 1980, 430; Balensiefen 1996, 81f. Abb. 6; Moore 2000, 178; Recke (2002) 59. 285 Nr. 50; R. Wünsche in: Wünsche 2006, 264–266; Muth 2008, 109 Abb. 64.

<sup>71</sup> Paris, Cabinet des Médailles 537; R 99 = L 19; BA 205063; Kossatz-Deissmann 1981, 190f. Nr. 889 mit Abb.; Balensiefen 1996, 80f. Abb. 5; Knittlmayer 1997, 58. 66. 132 Cc9 Taf. 16, 3; Lissarrague 1999, 101–103 Abb. 80; Recke (2002) 57f. Nr. 99 Taf. 40a.

<sup>72</sup> Ausser zwei Buchstaben neben dem Helmbusch des Trägers (links ein «A»?); Lissarrague 1990, 74. 78 Nr. 19 («Aias»); anders Lissarrague 1999, 103; Σ und K ([*ho paijs k[al]os*]).

Die wenigen übrigen Darstellungen von Kriegerbergungen aus der Zeit nach Exekias, die dem gängigen Bildtypus nicht folgen, bieten keine konkreten Anhaltspunkte für einen Bezug auf mythische Krieger<sup>73</sup>.

Insgesamt acht attische Vasen zeigen mithin die Bergung Achills durch Aias. In der Zeit vor Exekias wurde dies ausschliesslich durch Beischriften kommuniziert (siehe oben). In der Zeit danach wurde ein Bildtypus, den Exekias für anonyme Kriegerbergungen entworfen hatte, für eben dieses Thema rezipiert. Exekias selbst stellte die Bergung Achills in einer anderen Komposition und eingebettet in das Kampfgeschehen vor Troja dar. Alle fünf nach seiner Zeit entstandenen Bilder des Aias mit dem toten Achill weichen ebenfalls vom gängigen Typus der anonymen Kriegerbergung ab; drei lokalisieren die Krieger auf dem Schlachtfeld (in zwei Fällen auf dem vor Troja).

Die Mehrheit der Bilder unterstützt einen Bezug auf mythische Kämpfer nicht und stellt, wie F. Lissarrague überzeugend herausarbeitete, die Bergung anonymen Krieger dar<sup>74</sup>. Wenn in einem Fall Athena als Pendant einer Frau neben den Kriegern steht, so macht die Anwesenheit der Göttin aus den Kriegern keine mythischen Figuren; vielmehr hat hier die für die attischen Krieger zuständige Stadtgöttin den Platz eines weiteren Oikosmitglieds eingenommen<sup>75</sup>. Etwa die Hälfte der Bilder

<sup>73</sup> 1. München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek 1712; R 54 = L 29; BA 302029; Moore 2000, 178: kniender, nach links gerichteter Träger mit zwei Lanzen; Toter mit lang herabhängenden Haaren; im Hintergrund Kämpfer. – 2. Oxford, Ashmolean Museum 512; R 59 = L 4; BA 340767: kniender, nach rechts gerichteter Träger mit Lanze; Toter mit lang herabhängenden Haaren; Einzelgruppe (Lekythos). – 3. Berlin, Antikensammlung F 1879; R 39 = L 6; BA 360895: Träger nach rechts schreitend, den Toten an seine linke Seite gepresst, so dass dessen Beine baumeln und der Kopf nach hinten hängt; Einzelgruppe. – 4. Malibu, J. Paul Getty Museum 77.AE.20 (Euphronios zugeschrieben); R 96; BA 7504; Moore 2000, 177 Abb. 6; Kossatz-Deissmann 2009, 12 add. 57 mit Abb.: Toter über linker Schulter des Trägers hängend, Kopf vor Brust des Trägers; umgeben von Klagefrau, Mann und Krieger; Seite B: Wagenfahrt.

<sup>74</sup> Vgl. Lissarrague 1990, 79–81. Er spricht von «... l'évidente volonté de maintenir l'anonymat de ce mort héroïque» (ebenda 79).

<sup>75</sup> R 11 = L 21 Abb. 42; BA 301605; Isler-Kerényi 2007, 130 Abb. 3. Lissarrague 1990, 83–86 (Athena als Veranschaulichung der «cité en armes»); Marconi 2004, 38 (skeptisch). Vgl. die dem Kriegerpaar den

verweist durch hinzugefügte Figuren auf die Lebenswelt. Interpretiert man die Bilder der Kriegerbergung alle als Mythenbilder, weil sie auch für mythische Krieger verwendet werden, nimmt man ihnen meines Erachtens einen wesentlichen Teil ihrer Aussage. Die Bilder visualisieren zentrale Werte des Verhaltens von Kriegern. Dieses Ideal konnte durch Bezug auf mythische Heroen konkretisiert werden. Aias mit dem toten Achill bot dafür das Paradebeispiel, das immer wieder einmal bemüht werden konnte.

Die Interpretation des Bildtypus der Kriegerbergung als Visualisierung einer Verhaltensweise, die nicht an bestimmte Figuren gebunden ist, lässt sich durch seine Übertragung auf weitere mythische Figuren beweisen<sup>76</sup>. Auf einer Hydria der Leagros-Gruppe mit der Darstellung einer Amazonomachie wird die Bildmitte von einem Krieger eingenommen, der eine tote Amazone vom Schlachtfeld trägt (*Taf.* 6, 2)<sup>77</sup>. In diesem Kontext kann es sich nur um Achill und Penthesilea handeln. Das Bild entspricht aber nicht der mythischen Erzählung der Aithiopsis. Achill überliess die Amazonenkönigin, die den Trojanern zu Hilfe gekommen war und von ihm getötet wurde, ihren Verbündeten zur Bestattung<sup>78</sup>. Die Darstellung ist ein nicht-narratives Bild mit mythischen Figuren (siehe dazu unten). Mit dem Bild wird vermittelt, was sich visuell nicht anders darstellen lässt als durch eine positiv konnotierte Verhaltensweise: Achill erweist der toten Amazone die Ehre, sie zu behandeln wie einen Krieger. Das Bild visualisiert sehr ergreifend, wie aus einer Gegnerin eine Gefährtin wird.

Während das Bild einer von ihrem Gegner getragenen Amazone singular ist, gibt es für Amazonen, die von

Rücken zuwendende Athena auf einem Skyphos (s. oben Anm. 39) und dazu Lissarrague 1990, 86f. («... marquant l'espace de la guerre»). Anders Knittlmayer 1997, 73f. (Götterbeistand). Vgl. ferner: Lissarrague 1990, 39. 45f. Abb. 12a. 17; BA 302201; BA 320308 sowie die Anwesenheit Athenas bei der Rüstung anonymen Krieger (in klassischer Zeit), s. Lissarrague 1990, 44f. Abb. 16; Matheson 2005, 32.

<sup>76</sup> so auch Knittlmayer 1997, 59 Anm. 270; Marconi 2004, 34.

<sup>77</sup> London, British Museum B 323; ABV 362, 33; BA 302028; Kossatz-Deissmann 1981, 163 Nr. 725 mit Abb.; Wünsche 2006, 247. 249 Abb. 37. 4; Meyer 2008, 173f. Abb. 8.

<sup>78</sup> M. Steinhart in: Wünsche 2008, 179–181; Danek 2010, 61f.

ihresgleichen geborgen werden, zehn Beispiele aus spätarchaischer Zeit<sup>79</sup>. Sie folgen alle dem von Exekias eingeführten Bildtypus. Auf zwei Vasen ist nur eine einzelne Amazone mit ihrer toten Kameradin dargestellt (*Taf. 6, 3*)<sup>80</sup>, auf den anderen malen eine<sup>81</sup> oder zwei weitere Amazonen<sup>82</sup> das kriegerische Ambiente aus. Nur auf einer Hydria in München ist die Bergergruppe in eine Kampfdarstellung (Amazonomachie des Herakles) eingebunden<sup>83</sup>. Da sich Amazonen von Kriegerinnen nur durch ihr Geschlecht unterscheiden, können sie agieren wie ehrbewusste Kriegerinnen und ihre Gefallenen aus der Schlacht tragen.

### Mythische Figuren und ihr narratives Potential

Wenn ein Bildtypus für anonyme und mythische Figuren und für nicht-narrative wie für narrative Bilder

<sup>79</sup> Eventuelle frühere Darstellung (um 570 v. Chr.): ABV 77, 4; BA 300727; von Bothmer 1957, 9 II 39 Taf. 19, 1: Amazone nach rechts, oberhalb ihres Rückens der herabhängende Kopf einer zweiten Amazone (Fragment).

<sup>80</sup> Dies sind die einzigen, die sich nach rechts bewegen. 1. Augenschale München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek 2030; BA 7008; CVA München 13 (2004) 32–34 Taf. 12, 3,9; Farbtaf. 4, 2 (ca. 530/20 v. Chr.); R. Wünsche in: Wünsche 2008, 111. 380 Kat. 39 Abb. 8. 14 (*Taf. 6, 3*). – 2. Teller New York, Metropolitan Museum of Art 1971.258.2 (*Melo kale; Korone kale; ho pais kalos*); ABV 677; Addenda<sup>2</sup> 148; BA 306481; von Bothmer 1957, 96f. V 60 Taf. 61, 4; Devambez 1981, 631 Nr. 730 mit Abb.; Lygouri-Tolia 1992, 104; Henderson 1994, 113f. 122–130 Abb. 26.

<sup>81</sup> 3. Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum der Universität 347; BA 303245; von Bothmer 1957, 96f. V 61 Taf. 61, 5. – 4. Paris, Cabinet des Médailles 249; BA 352245; von Bothmer 1957, 96f. V 62. – 5. Athen Nationalmuseum 14459; BA 15040; von Bothmer 1957, 96f. V 63.

<sup>82</sup> 6. New York, Metropolitan Museum of Art 06.1021.62; BA 340788; von Bothmer 1957, 96f. V 64 Taf. 61, 6. – 7. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum B 306; BA 340789; CVA Karlsruhe (1) Taf. 13, 11–12; von Bothmer 1957, 96f. V 65. – 8. Ehemals Neapel, Privatsammlung; von Bothmer 1957, 96f. Nr. 66. – 9. (ohne Abb.) Neapel, ex-Spinelli 253; von Bothmer 1957, 96f. Nr. 60bis.

<sup>83</sup> 10. München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek 1711; ABV 360, 3; BA 301998; von Bothmer 1957, 36 III 28 Taf. 32, 2; R. Wünsche in: Wünsche 2008, 104. 379 Kat. 28 Abb. 8.1. Bis auf ein Exemplar (s. oben Anm. 80 unter 1.) stammen alle Beispiele aus der Zeit um 500 v. Chr.

verwendet werden kann, stellt sich die Frage nach dem Potential mythischer Figuren, bei unterschiedlichen Betrachtungen Assoziationen an eine bestimmte Erzählung aufzurufen.

Der Bildentwurf der Kriegerbergung veranschaulichte allgemeinverbindliche Werte. Er wurde bevorzugt für Darstellungen anonymer Kriegerinnen verwendet, deren Nicht-Identität mit mythischen Figuren durch die oftmals hinzugefügten, der mythischen Begebenheit nicht entsprechenden Beifiguren (Frau, alter Mann) verdeutlicht wurde. Er bot auch eine überzeugende Visualisierungsmöglichkeit für die Erzählung von Aias mit dem toten Achill.

Derartige Bilder, «die mehr auf die deskriptive Vergewärtigung gesellschaftlicher Wertvorstellungen als auf die narrative Entfaltung eines komplexeren Handlungsstranges zielen», deshalb als deskriptive Bilder zu bezeichnen<sup>84</sup>, führt zu einer Aporie: Es ist die Eigenart des Bildes, zu «beschreiben» beziehungsweise Zustände zu zeigen. Letztlich ist jedes Bild deskriptiv insofern, als es Eigenschaften der jeweiligen Figuren veranschaulicht. Dies gelingt nur durch Vergleiche, als Leistung der Betrachter, die ihr Bildgedächtnis aufrufen. Jedes figürliche Bild funktioniert durch die Referenz auf etwas, das nicht das Bild ist, und jede im Bild dargestellte Figur hat notwendigerweise Gemeinsamkeiten mit Figuren, die nicht dieselbe Figur darstellen. Jedes Bild des Achilles ist notwendigerweise auch das Bild eines Mannes. Insofern gilt es, jede von einem Bild gebotene Anregung, über das Deskriptive hinaus auf eine Erzählung zu verweisen, als Argument für eine Abweichung dieses Bildes vom Normalfall (dem nicht erzählenden Bild) zu nehmen. Im Falle der Kriegerbergung erfolgt diese Anregung in den meisten Fällen durch die Beischriften; diese erst stellen den narrativen Kontext her (siehe oben). In den Fällen, in denen die Kriegerbergung eingebettet ist in ein Geschehen, das Kämpfe vor Troja (Exekias-Amphora Philadelphia, *Taf. 6, 1*) oder zumindest Kämpfe von Heroen (Krater des Berliner-Malers, *Abb. 1*) zeigt, leistet das Bild selbst «Erzählarbeit».

<sup>84</sup> Muth 2010, 207–209, Zitat 209.

Die Darstellung mythischer Figuren verweist auf den Mythos, jedoch nicht notwendigerweise auf eine konkrete Erzählung, wie die oben aufgeführten Bilder mit der Bergung einer toten Amazone demonstrieren. Da es sich bei Amazonen aber um Figuren des Mythos handelt, hat ihre Darstellung ein grösseres Erzählpotential als Bilder der Kriegerbergung mit männlichen Protagonisten, bei denen das Bild keine Anregung bietet, die über das Evidente (Krieger trägt Krieger) hinausweist. Von den nicht-narrativen Bildern der Lebenswelt unterscheiden sich die Amazonenbilder dadurch, dass sie – als Darstellungen mythischer Figuren – auf den Bereich des Mythos verweisen, auch wenn sie keine konkrete Erzählung aufrufen. «Nicht-narrative Bilder mit mythischen Figuren» mag eine umständliche Bezeichnung sein, aber sie trifft das Wesentliche.

Beim Anblick von Bildern mythischer Figuren, für die bestimmte Erzählungen bekannt sind (wie für Achill und Penthesilea), liegen für die Betrachter Assoziationen mit Erzählungen nahe. Behandelt ein Krieger eine Amazone so wie auf der Londoner Hydria (Anmerkung 77; Taf. 6, 2) – nämlich wie man es von Bildern von Kriegern mit gefallen Kameraden gewohnt ist, mit Ehrerbietung unter Aufbietung physischer Anstrengung –, kommen kaum andere Konstellationen in Frage als Achill und Penthesilea. Damit «erzählt» das Bild auf der Hydria vom Ende der Penthesilea – wenn es dies auch anders darstellte als die Aithiopsis es tat.

Es geht also darum, wie man «narratives» Bild definieren soll: als Bild, das eine aus sonstigen Quellen bekannte oder erschliessbare Erzählung aufruft, oder als Bild, das als solches eine – womöglich neue – Erzählung bietet. Die Beobachtung, dass das Bild Achills mit der toten Penthesilea offensichtlich eine Variante des etablierten Bildtypus der Kriegerbergung (und nicht von einer Erzählung abhängig) ist, behielt ihre Gültigkeit, selbst wenn es – was durchaus denkbar wäre – eine literarische Version der Begegnung von Grieche und Amazone gegeben hätte, die Achill zum Berger der Leiche Penthesileas gemacht hätte. In dem Falle wäre die schriftliche Version als eine Parallelerscheinung zu der – als Bild neuen – Darstellung Achills mit der toten Penthesilea zu werten, nicht als ihr «Vorbild».

Um hier vorgenommene Differenzierungen nicht zu verwischen, bleibe ich bei der Unterscheidung von narrativen Bildern, die sich auf – zum Zeitpunkt ihrer Produktion bereits existierende – Erzählungen beziehen, und nicht-narrativen Bildern mit mythischen Figuren. Letztere haben ein narratives Potential, das umso höher ausfällt, je stärker das individuelle Profil der jeweiligen mythischen Protagonistinnen und Protagonisten ist. Ist die Begegnung von zwei mythischen Figuren in den bekannten Erzählungen auf eine Episode festgelegt (wie im Falle von Achill und Penthesilea), ist die Wahrscheinlichkeit gross, dass die Betrachter ein Bild dieser zwei Figuren auf diese Episode beziehen und das Bild – ungeachtet der Tatsache, dass es der etablierten Erzählung widerspricht – als eine alternative Erzählung rezipieren. Insofern gibt es nicht-narrative Bilder mit mythischen Figuren, die neue Erzählungen stimulieren. Vorausgesetzt ist, dass für die dargestellten Figuren ein so spezifisches Schicksal oder ein so spezifischer Handlungsrahmen bekannt ist, dass die Betrachter zu Assoziationen mit spezifischen Handlungen und Ereignissen (und nicht beliebigen Erzählungen) angeregt werden. Bilder können neue Erzählungen nur durch Variationen existierender Erzählungen kreieren.

Als Bilanz ist festzustellen, dass das Bild der Kriegerbergung nicht narrativ ist. Das Bild als solches erzählt keine Geschichte bestimmter Krieger. Es steht für eine Verhaltensweise, die einen hohen ethischen Wert visualisiert. Es kann – durch die Hinzufügung von Beschriftungen oder einschlägiger Figuren (Äthiopier als Gegner, Athena als Beistand) – zu einem Mythenbild werden (Aias und Achill). Die Heroen des Mythos exemplifizieren und beglaubigen den Wert, den das Bild visualisiert. Sie sind das *Alter Ego* des Kriegers, wie er sein soll. Nachdem der Bildtypus auch für eine bekannte mythische Episode benutzt worden war, konnte der Kreis mythischer Personen, über die oder mittels derer etwas ausgesagt werden sollte, erweitert werden. Die Mannhaftigkeit der Amazonen konnte dadurch gerühmt werden, dass sie sich wie vorbildliche Krieger verhalten. Die tragische Begegnung von Achill und Penthesilea konnte neu erzählt, ihr Verhältnis mithilfe dieses Bildtypus tief-sinnig veranschaulicht werden. Der Bildentwurf konnte

wie eine Vokabel zur Vermittlung des Wertes eingesetzt werden, für den er entworfen worden war.

Ein anschauliches Beispiel für diese Handhabung von Bildern bietet ein Sarkophag des frühen 5. Jahrhunderts v. Chr. aus Palaipaphos auf Zypern<sup>85</sup>. Die Reliefs der Hauptseite und der beiden Nebenseiten rühmen die kriegerischen Tugenden des Verstorbenen. Die Langseite bezieht sich anscheinend auf eine konkrete Begebenheit (ein Bogenschütze im Löwenfell ist von seinem Wagen abgestiegen und erwartet aus einer Stadt ausziehende Krieger)<sup>86</sup>; für die Nebenseiten wurden traditionelle Bildtypen verwendet: eine Kriegerbergung<sup>87</sup> und eine Begegnung eines kampfbereiten Ebers mit einer Löwin<sup>88</sup>, eine Szene, die an den entsprechenden Vergleich von Kriegern mit diesen Tieren in den homerischen Epen erinnert<sup>89</sup>. Ob das Bild der Kriegerbergung auf den vorbildlichen Krieger als solchen oder auf die homerischen Helden verweist, bleibt sich letztlich gleich. Nur die Rückseite zeigt eindeutig ein Mythenbild: vier Widder, jeweils mit einem Mann unter dem Bauch, nähern sich dem am Boden kauernenden Polyphem<sup>90</sup>. Um die Schlaueit des Verstorbenen zu thematisieren, musste man auf ein mythisches Exempel zurückgreifen; die Lebenswelt bot keine entsprechenden Bildvorlagen.

<sup>85</sup> Er wurde 2006 ausgeraubt in der (ansonsten fundleeren) Seitenkammer eines Kammergrabes gefunden. Flourentzos 2007; Kossatz-Deissmann 2009, 12 add. 60 mit Abb.

<sup>86</sup> Flourentzos 2007, 18–25 Abb. 12–14. A. Hermarys Interpretation des Bogenschützen als Herakles (gegen Flourentzos a. O.) in LIMC Suppl. 1 (2009) 244 s.v. Herakles (Cypri) Nr. add. 1 mit Abb. ist durchaus nicht zwingend. Es kann auch ein Vergleich mit Herakles gemeint sein.

<sup>87</sup> Ein gerüsteter Bärtiger schreitet nach rechts auf eine Zypresse zu. Über seiner linken Schulter trägt er einen überproportioniert grossen gerüsteten, aber barhäuptigen Krieger. Flourentzos 2007, 26 Abb. 16; Frontispiz; Kossatz-Deissmann 2009, 12 add. 60 mit Abb.

<sup>88</sup> Flourentzos 2007, 26. 51 Abb. 17 (ebenfalls mit Zypresse im rechten Bildteil).

<sup>89</sup> Dazu und zu einer Parallele auf einer Kourosbasis im Kerameikos-Museum s. A. D'Onofrio 1986, 178–182 Abb. 53, 3.

<sup>90</sup> Flourentzos 2007, 18f. 25f. Abb. 13, 15.

## Kriegerauszug – Kriegerabschied

Das Bild der Kriegerbergung wird auf zwölf Vasen mit einem Bild des Aufbruchs des Hopliten in den Krieg kombiniert (*Taf. 5, 1–4*). Diese sogenannten Kriegerabschiedsszenen sind ein weiteres Beispiel für Bilder, die für mythische und nichtmythische Figuren verwendet werden. Sie verdienen eine ausführlichere Behandlung.

Für den Aufbruch des Kriegers in den Kampf gibt es im wesentlichen<sup>91</sup> zwei Bildschemata: Der Krieger legt im Kreise seiner Familie seine Rüstung an, oder er besteigt einen Streitwagen und lässt die Familie hinter sich<sup>92</sup>.

Ich beschränke mich hier auf den sich rüstenden Krieger. Er wird in variierenden Bildtypen dargestellt. Gemeinsam ist ihnen, dass der Krieger einer weiblichen Figur gegenübersteht, die Rüstungsteile für ihn bereit hält (*Taf. 6, 4*)<sup>93</sup>. In der Regel legt der Krieger seine Beinschienen an<sup>94</sup>; er kann auch einen Schild oder Helm entgegennehmen<sup>95</sup>. Die Rolle der weiblichen Figur ist es, den Oikos des Kriegers zu veranschaulichen: sein Haus im Sinne seiner Familie und seiner Heimat. Es ist nebensächlich, ob die Frau die Mutter oder die Ehefrau oder eine Verwandte des Kriegers ist<sup>96</sup>. Wird die Szene um

<sup>91</sup> Ferner: gerüsteter Krieger im Kreise seiner Familie, s. Spiess 1992, 49–64. 155 Abb. 11–23 (für anonyme Krieger); Knittlmayer 1997, 50 Taf. 7, 2 (Achill). – Leberschau, s. Lissarrague 1990, 55–69. 248f.; Spiess 1992, 23. 82f. 87. 172; Knittlmayer 1997, 52.76; Lissarrague 1999, 88–90 Abb. 69; Kenzler 2007, 202f.

<sup>92</sup> Lissarrague 1990, 36–53. 247f.; Spiess 1992, 23. 85 und passim; – Bilder des Aufbruchs mit Wagen gibt es seit dem 7. Jh. v. Chr., s. Fittschen 1969, 174f. (Beischrift Patroklos), für mythische und nichtmythische Krieger; Spiess 1992, 29–39. 70–82. 85–89; Krauskopf 1994, 744f.; Knittlmayer 1997, 49f.; Reichardt 2007, 58–61; Himmelmann 2009, 98.

<sup>93</sup> Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, BS 427; BA 340541; CVA Basel, Antikenmuseum 1 (1981) Taf. 27, 4; Spiess 1992, 46. 196 B 20 Abb. 4.

<sup>94</sup> Damit beginnt in der Dichtung das Anlegen der Rüstung, s. Lissarrague 1990, 39–42. Lissarrague 1990, 37–39 Abb. 8–12; Spiess 1992, 23. 27–29. 44–49 Abb. 3. 5–10.

<sup>95</sup> Spiess 1992, 41–44. 165 Abb. 1. 2; zur späteren Bildtradition s. ebenda 165f.

<sup>96</sup> Lissarrague 1990, 43 (aufgrund von Beischriften eher die Mutter); Reichardt 2007, 49f. 52–57.

zusätzliche Figuren erweitert, so nimmt der Krieger und sein Gegenüber die Mitte der Komposition ein (*Taf. 6, 4*).

Das früheste Beispiel (mit Schildübergabe) findet sich auf einer melischen Amphora des zweiten Viertels des 7. Jahrhunderts v. Chr.<sup>97</sup>, das früheste attische auf einer Lekanis des KX-Malers (die Frau reicht Schild und Helm)<sup>98</sup>. Diese Bilder begnügen sich mit der Gegenüberstellung von Krieger und Frau<sup>99</sup>. Keines dieser Bilder weist über den Bereich der Lebenswelt hinaus. Keines hat eine Namensbeischrift. Das Bildschema des Kriegerabschieds ohne Wagen ist offenbar für nicht-narrative Bilder mit anonymen Figuren entworfen worden<sup>100</sup>. Dafür spricht auch der Fokus auf den Oikos. Hätte man die Kampfbereitschaft mythischer Krieger visualisieren wollen, hätte man sie allein oder in Gesellschaft anderer Krieger beim Anlegen der Rüstung zeigen können, mussten doch Krieger während eines Feldzuges immer wieder aufs Neue in die Schlacht ziehen.

Seit dem zweiten Viertel des 6. Jahrhunderts v. Chr. gehören auch Darstellungen des sich rüstenden Achill zum attischen Bildrepertoire. Dem Heros steht jeweils seine göttliche Mutter Thetis gegenüber<sup>101</sup>. Wie im Falle der Kriegerbergung kann der Bezug zu dem mythischen Krieger durch Beischriften wie auch mit bildlichen Mitteln hergestellt werden. Letzteres wird beim Thema Kriegerabschied früher – und häufiger – praktiziert als bei der Kriegerbergung. Seit dem zweiten Viertel des 6. Jahrhunderts v. Chr. gibt es Bilder, in denen mehrere Frauen Ausrüstungsgegenstände bereit-

halten<sup>102</sup>. Bei einem derartigen «Überschuss» an weiblichen Verwandten drängt sich auch ohne Namensbeischriften die Assoziation zu den Nereiden auf, den Schwestern der Thetis. Ihre Anwesenheit dient dazu, die Mutter Achills als eine besondere Mutter zu charakterisieren, deren Möglichkeiten über die anderer Mütter hinausging<sup>103</sup>. Bei Bildern ohne Beischriften und mit einer einzigen Frau<sup>104</sup> wäre ein Bezug auf Achill und Thetis hingegen willkürlich.

Nur im Falle der Bilder mit den Nereiden wird ein Bezug der Rüstungsszene auf einen mythischen Krieger mit bildlichen Mitteln hergestellt. Ansonsten sind es Beischriften, die die ausziehenden Krieger aus der Anonymität herausheben. Ob die Beischriften die Bilder damit zu narrativen Bildern machen, ist kontrovers beurteilt worden.

Auf einem Teller des Lydos wird die Mittelgruppe – ein Krieger, der sich die Beinschienen anlegt, ihm gegenüber eine Frau, die Lanze und Schild für ihn hält – von einem alten und einem jungen Mann flankiert (*Taf. 6, 5*)<sup>105</sup>. Beischriften weisen die Figuren als eine Familie aus: dargestellt sind Achill mit Thetis sowie Peleus und Neoptolemos. Trotz der offensichtlichen Unmöglichkeit, die Konstellation dieser Figuren mit einer Episode aus dem Leben des Heros zu verbinden, wurde über die

<sup>97</sup> Mykonos, Archäologisches Museum 666; Fittschen 1969, 176f. SB 82 (Achill und Thetis); Spiess 1992, 26; Kossatz-Deissmann 1981, 122 Nr. 506 mit Abb.

<sup>98</sup> Rhodos, Archäologisches Museum 5008; BA 300279; Spiess 1992, 23f. 26. 85. 189 A 1; Reichardt 2007, 39f.

<sup>99</sup> So auch Wien, Kunsthistorisches Museum 1672; BA 300552; Brijder 1991, 461 Nr. 440 Taf. 142b. g. h (ca. 550/40 v. Chr.).

<sup>100</sup> So auch Isler-Kerényi 2007, 135; Reichardt 2007, 39f. Anders Spiess 1992, 24–26. 85–88 (Achill und Thetis).

<sup>101</sup> 14 Vasen aus dem zweiten und dritten Viertel des 6. Jhs. v. Chr.: Reichardt 2007, 38–42. 54f. 88f. C 1. C 3–C 15 Taf. 3, 2–4; s. auch Knittlmayer 1997, 50.

<sup>102</sup> Mit Namensbeischriften: Boston, Museum of Fine Arts 21.21; BA 300781; Spiess 1992, 24. 85. 189 A 2; Lissarrague 1990, 44 Abb. 15; Knittlmayer 1997, 51. 124 Ca3 Taf. 8; Reichardt 2007, 38–42. 88 C 1 Taf. 3, 3. – Paris, Musée du Louvre E 869; BA 310146; Reichardt 2007, 38–42. 88 C 3 Taf. 3, 4. Ohne Namensbeischriften: Reichardt 2007, 39–42. 88f. C 7 – C 9; C 11 – C 15.

<sup>103</sup> Die Anwesenheit der Nereiden spricht nicht für die – zuletzt von Kossatz-Deissmann, 1981, 69–72. 122. 127 postulierte – Existenz eines verlorenen Epos, das eine Rüstung Achills in der Heimat unter Mithilfe der Nereiden geschildert hätte. Zur Diskussion s. Reichardt 2007, 41f.

<sup>104</sup> Spiess 1992, 41. 193 B1 (BA 300901); B2 (BA 300902); B3 (BA 300903), alle aus dem zweiten Viertel des 6. Jhs. v. Chr. Nur Frau und Krieger: s. oben Anm. 97–99.

<sup>105</sup> Athen, Nationalmuseum 507; BA 310202; Spiess 1992, 27f. 85. 190 Textabb. 1; Kossatz-Deissmann 1981, 70 Nr. 187 mit Abb.; Lissarrague 1990, 43f. Abb. 13; Touchefeu-Meynier 1992, 775. 778 Nr. 3; Knittlmayer 1997, 51. 125 Ca8 Taf. 9, 3; Reichardt 2007, 40–42. 88 C 5 Taf. 3, 2.

Existenz einer Mythenversion spekuliert, die zu diesem Bild passen könnte<sup>106</sup>. Die Suche nach der Erzählung einer einmaligen Begebenheit verkennt die Intention des Bildes. Es vereint mit einer Frau und männlichen Vertretern der älteren und der jüngeren Generation diejenigen Personen des Oikos, die nicht mehr oder noch nicht in den Krieg ziehen. Die drei Personen beladen den Krieger mit Verantwortung; sie alle sind nicht wehrfähig; es obliegt ihm, für sie tätig zu werden<sup>107</sup>.

Das Bild erzählt keine Geschichte über Achill, sondern präsentiert «den Krieger» als Paradeigma. Es bedient sich des mythischen Heros, weil mit ihm weitere Aussagen über Krieger gemacht werden können, die in diesem Bild nicht visualisiert wurden. Das Bild eines anonymen Kriegers bleibt flach, es kann über den Krieger nicht mehr mitteilen, als tatsächlich gezeigt wird. Das Bild eines mythischen Kriegers gewinnt aufgrund der Erzählungen, die über diesen bekannt sind, Tiefe. Dass gerade Achill als Bezugsfigur gewählt wurde, ist aufschlussreich für die Werte und Ansprüche, die sich mit diesen Bildern greifen lassen. Gewiss, Achill ist die mythische Figur mit der grössten Kampfkraft und daher der exemplarische Hoplit<sup>108</sup>. Es kommt aber Weiteres hinzu: Dem Aufbruch Achills ging seine freie Entscheidung für den Kampfeinsatz voraus. Vor die Alternative gestellt, zwischen einem langen Leben ohne Nachruhm und einem kurzen ruhmreichen zu wählen, hatte er sich programmatisch für letzteres entschieden<sup>109</sup>. Auf den Auszug folgen dann ehrenvolle Kämpfe mit vielen Siegen. Mit dem Namen des Achill wird das Wissen um sein Ethos aufgerufen und als Anspruch an «den» Krieger schlechthin formuliert. Achill dient als *Alter Ego* des aus seinem Oikos aufbrechenden anonymen Kriegers. Das narrative Potential des Heros bereichert das Bild.

Andererseits «verbessert» das Bild den Auszug Achills (und zwar jede erdenkliche Version einer Erzählung die-

ser Begebenheit), indem es leistet, was der Mythos nicht vermag. Es komplettiert den Oikos des Heros in einer Weise, die dem Ideal der Lebenswelt entspricht. Der Heros wird hier in der sozialen Rolle eines den Normen entsprechenden Kriegers gezeigt.

Eine weitere mythische Figur, die im Bildschema des Abschied nehmenden Kriegers dargestellt wird, ist bezeichnenderweise der Gegenspieler Achills, Hektor. Die Bauchamphora des Euthymides in München präsentiert den Trojaner in Vorderansicht als Mittelfigur einer Dreierkomposition<sup>110</sup>. Er legt sich den Panzer um, seine Mutter hält ihm den Helm hin. Der greise Priamos steht mit gesenktem Haupt am anderen Bildrand. Nur die Beischriften machen aus dem Bild eines mit mythischen Figuren – nicht aber ein narratives Bild. Die Assoziationen der Betrachter werden zwar durch die Beischriften auf die Kämpfe vor Troja und damit auf eine endliche Zahl von Kampfbegebenheiten gelenkt, das Bild unterstützt aber keinen Bezug zu einem konkreten Kampfeinsatz des trojanischen Vorkämpfers.

Da im 6. Jahrhundert v. Chr. Darstellungen von Achills Aufbruch in den Kampf zum gängigen Bildrepertoire gehörten, halte ich es für gut möglich, dass die Betrachter auch beim Anblick anonymen Rüstungsszenen (zum Beispiel *Taf. 6, 4*) die entsprechenden Bilder mit Achill gleichsam «mitdachten». Die Erinnerung an den mythischen Heros würden dem attischen Krieger und seiner Familie helfen, die mit dem Auszug verbundene Gefahr zu verarbeiten, weil die Bilder eine Perspektive boten. Der Krieger und seine Familie konnten nicht wissen, ob er lebendig zurückkehren würde. Falls nicht, hätte er – wie Achill – das Leben für Ruhm eingetauscht. Achill eignete sich als Paradebeispiel für einen Krieger ja nicht nur deshalb, weil er der beste war, sondern weil er sich für die Option Kampf entschieden hatte und weil er einen guten Grund dafür hatte, nämlich den, ewigen Ruhm zu gewinnen.

<sup>106</sup> Kossatz-Deissmann 1981, 69–72 bes. 70 zu Nr. 187. Dagegen: Touchefeu-Meynier 1992, 778 zu Nr. 3.

<sup>107</sup> Vgl. Reichardt 2007, 40–42; s. auch Hölscher 2003, 14.

<sup>108</sup> Kenzler 2003/04, 81–101; Isler-Kerényi 2007, 131. 136f.; Danek 2010, 57–65.

<sup>109</sup> s. dazu oben mit Anm. 23.

<sup>110</sup> München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek 2307; BA 200160; CVA München 4 (1956) Taf. 165, 1; 166, 1; Lissarrague 1990, 43f. Abb. 14; Knittlmayer 1997, 51f. 126 Ca16 Taf. 10, 1; Reichardt 2007, 48. 95 G 1 Taf. 8, 1.

Das in den Bildern beschworene Ideal war eines der archaischen Zeit. Die Amphora des Amasis-Malers in Boston<sup>111</sup> ist eines der letzten Beispiele für die Waffenübergabe an Achill in dem besprochenen Bildschema.

### *Bilder des Kriegers in klassischer Zeit*

#### Kriegerauszug – Kriegerabschied

Im 5. Jahrhundert v. Chr. sind bemerkenswerte Änderungen in der Darstellung von Kriegern festzustellen. Bilder im traditionellen Typus der Kriegerbergung gibt es nach ca. 480 v. Chr. überhaupt nicht mehr<sup>112</sup>. Anonyme Zweikampfszenen – Bilder, in denen nur die Minderheit der als Hopliten Kämpfenden sich wiederfinden konnte – verschwinden seit etwa dieser Zeit allmählich aus dem Bildrepertoire<sup>113</sup>. Bilder mythischer Zweikampfszenen – mithin Bilder, die für alle Athener gleichermaßen relevant waren – wurden hingegen sehr häufig dargestellt, im öffentlichen und privaten Raum<sup>114</sup>.

Für den Aufbruch in den Kampf werden neue Bilder entworfen, für den mythischen Heros Achill wie für anonyme Krieger. Die Wagenfahrt wie auch das Anlegen der Beinschienen werden im frühen 5. Jahrhundert v. Chr. nur mehr selten, nach der Mitte des Jahrhunderts gar nicht mehr dargestellt; lediglich Szenen mit der Übergabe von Waffen werden weitergeführt<sup>115</sup>.

Achill erscheint seit der Zeit der Perserkriege in einem neuen Bildtypus: Dem um seinen Freund Patroklos trauernden Achill werden die neuen, von Hephaistos geschmiedeten Waffen gebracht. Diese Bilder sind narrativ. Während die Bilder archaischer Zeit den sich rüstenden Heros (und mithin Achill als den paradigmatischen Krieger) gezeigt hatten, beziehen sich die Bilder der klassischen Zeit auf eine Episode einer speziellen Erzäh-

lung, und sie veranschaulichen dabei das persönliche Ethos und die individuelle Verhaltensweise des Heros. Achill sitzt jeweils vollständig in seinen Mantel gehüllt da und schliesst sich ostentativ von seiner Umgebung ab<sup>116</sup>. Im gleichen Figurentypus erscheint Achill in Szenen, die eine dem Tod des Patroklos vorausgehende Begebenheit schildern, nämlich die Gesandtschaft, die die Griechen zu Achill schicken, um ihn – vergeblich – zu bitten, wieder an den Kämpfen teilzunehmen<sup>117</sup>. Die Darstellungen der klassischen Zeit haben den Preis, dass Achill in diesen Bildern nur noch Achill ist. Er ist nicht mehr das *Alter Ego* des Kriegers. Es werden im Gegenteil gerade die Züge des Heros thematisiert, die Achill zu einem Negativbeispiel für einen Krieger machen – einem, der sich dem Zuspruch anderer verweigert und in seinem Groll und seiner Trauer versinkt.

Der Auszug des anonymen Kriegers wird seit dem Beginn des 5. Jahrhunderts v. Chr. in einem Bildschema dargestellt, das als Weiterentwicklung des archaischen gelten kann. Der Krieger bringt im Kreise seiner Angehörigen eine Trankspende dar<sup>118</sup>. Diese Aktion verbindet zwei Personen – den Krieger und ein Mitglied seines Oikos, das die Spendeschale füllt. Diese neue Ikonographie thematisiert die Gemeinschaft des Oikos in einer tiefgründigeren Weise als in den Aufbruchsszenen des 6. Jahrhunderts v. Chr. In der Archaik fungierten die waffenreichenden Familienmitglieder als Assistenzfigu-

<sup>111</sup> Boston, Museum of Fine Arts 01.8027; BA 310454; CVA Boston 1 (1973) Taf. 27, 2; Reichardt 2007, 41. 88 C 6.

<sup>112</sup> Lissarrague 1990, 81f. zur (veränderten) Fortsetzung des Themas auf weissgrundigen Lekythen; Recke (2002) 54f. 94. 230.

<sup>113</sup> Ellinghaus (1997) 155. 165. 291f.; Knittlmayer 1997, 56f.; Muth 2008, 217–238.

<sup>114</sup> Meyer 2005, 287–290.

<sup>115</sup> Spiess 1992, 160–175.

<sup>116</sup> Paris, Musée du Louvre G 482; BA 207117; Reichardt 2007, 43–46. 90 C 21 Taf. 4, 4. Zum Bildtypus: Knittlmayer 1997, 53; Reichardt 2007, 36. 42–47. 55f. 89–91 C 17–C 32 Taf. 4–5. In der Tradition des 6. Jhs. v. Chr. (Achill stehend, zwei Frauen bringen ihm Waffen): Reichardt 2007, 89 C 16; BA 206326 (ca. 460 v. Chr., Pan-Maler).

<sup>117</sup> s. dazu Knittlmayer 1997, 22–31; Giuliani 2003, 233–243 (mit überzeugender Argumentation für die Erfindung dieses Figurentypus in einem Bildmedium, der Malerei).

<sup>118</sup> München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek 2305; BA 201657; CVA München 4 (1956) Taf. 173, 1; 174, 1; Kunze-Goette 1992, 59–63 Taf. 15, 1. Zum Bildtypus: Lissarrague 1990, 47. 50f.; Spiess 1992, 83f. 87. 172–174. 252. 261–263 B 379–B 381; C 55–C 70; Matheson 2005, 23–35. Früheste Beispiele: Spiess 1992, 83 B 379 (Kunze-Götte 1992, 62f. 135 Nr. 19 Taf. 9, 1. 14, 1; BA 303058); B 380 (BA 9305). B 381 Abb. 42 (BA 43129). Vorläufer (ca. 530 v. Chr.): Spiess 1992, 51. 202 B 63; Knittlmayer 1997, 52. 75f. 125 Ca11; BA 350450.

ren in einer ephemeren Aktion, bei der der Krieger im formalen wie inhaltlichen Sinn im Mittelpunkt stand. Die Libation hingegen bindet den Krieger durch den heiligen Akt eines Kultritus an seinen Oikos. Das Trankopfer und die dafür erforderliche Interaktion stellen den Oikos als soziale Institution in den Vordergrund<sup>119</sup>. Dieser neue Bildtypus kann auch für mythische Krieger Verwendung finden<sup>120</sup>.

### Das neue Bild des Kriegers

Bilder nicht-mythischer Krieger im Athen der klassischen Zeit haben gemeinsam, dass sie in der Regel den Krieger als Teil einer sozialen Gemeinschaft zeigen, und zwar in Bildern privater wie öffentlicher Auftraggeber, im privaten und öffentlichen Raum.

Die Gemeinschaft des Oikos ist nun das Hauptthema im Bereich der sepulkralen Ikonographie, sowohl auf den weissgrundigen Lekythen des 5. Jahrhunderts v. Chr., die häufig Hinterbliebene und Tote in einer imaginären Gegenüberstellung am Grab zeigen<sup>121</sup>, als auch auf den Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. mit ihren Bildern der Familienmitglieder, die über den Tod hinaus durch den Handschlag, eine Geste bleibender Verbundenheit, ewig vereint sind<sup>122</sup>.

Bilder im öffentlichen Raum zeigen Krieger in Gemeinschaftsunternehmen der Polis, seien es Kämpfe (zum Beispiel in der *Stoa Poikile* oder im *Demosion Sema*), seien es gemeinsame Feste (wie auf dem Parthenonfries)<sup>123</sup>.

Dass die Athener des 5. Jahrhunderts v. Chr. eine andere Sicht auf den Krieger hatten als ihre Grossväter und

Urgrossväter, ist zu erwarten. Auf Figuren des Mythos als Referenzfiguren verzichteten auch sie nicht. Mythische Krieger konnten auch für sie (wie für andere Griechen) weiterhin Vorbild sein<sup>124</sup>. Der Blick auf die Heroen änderte sich jedoch<sup>125</sup>, und es wurden andere Figuren als Bezugspunkte herangezogen als bisher. *Alter Ego* des Kriegers sind nun nicht mehr die nur auf ihren eigenen Ruhm bedachten Krieger vor Troja, sondern Heroen, die glaubhaft als Akteure für Unternehmungen im Interesse grösserer Gemeinschaften präsentiert werden konnten.

Theseus, der attische Heros *par excellence*, war im 6. Jahrhundert v. Chr. häufig dargestellt worden. Seine berühmteste Tat, die Überwindung des Minotauros, war auf attischen Vasen des 6. Jahrhunderts v. Chr. das zweithäufigste Mythenthema (nach dem Löwenkampf des Herakles)<sup>126</sup>. Diese Heldentat vollbringt Theseus aber nicht zum eigenen Ruhme, er rettet damit die attische Jugend. Auch Theseus' beherztes Eingreifen gegen die Kentauern und seine Beseitigung diverser Gefahren auf dem Weg von Troizen nach Athen (ein häufiges Bildthema der spätarchaischen Zeit) wurden als Aktionen für das Gemeinwohl gewürdigt<sup>127</sup>.

Theseus konnte durchaus als Kämpfer gelten, der sich im Einsatz gegen gefährliche Gegner bewährte. Ein paradigmatischer Krieger war Theseus im 6. Jahrhundert v. Chr. jedoch nicht. Wenn er als Hoplit auftrat, dann nicht im Kampf mit anderen Kriegern, sondern mit Kentauern, die mit Ästen und Felsen kämpften<sup>128</sup>, oder in einer Einzelaktion, mit wenigen Helfern, beim Raub der Amazonenkönigin Antiope<sup>129</sup>. Nach den Perserkriegen avanciert Theseus in Athen zum Vorkämpfer gegen die Amazonen. Die sogenannte attische Amazonomachie,

<sup>119</sup> Eine andere Visualisierung dieser Verbundenheit ist die Dexiosis von Krieger und Oikosmitglied, auch ein neues Bildschema klassischer Zeit, s. Spiess 1992, 170f.; archaischer Vorläufer: Spiess 1992, 51. 170 (dort versehentlich B 83 anstatt B 65); 203 B 65 Abb. 12.

<sup>120</sup> z. B. für Achill: Kossatz-Deissmann 1981, 71 Nr. 204 mit Abb.; BA 216978 (Beischriften); wohl auch Kossatz-Deissmann 1981, 65f. Nr. 176 mit Abb.; BA 206940. Andere Heroen: Reichardt 2007, 48f. 95–97 G 2. H 1. M 1. M 2 Taf. 9, 2; ferner: BA 8063.

<sup>121</sup> Oakley 2004 bes. 145–231.

<sup>122</sup> Himmelmann 1999 bes. 22–25. 32f.

<sup>123</sup> Meyer 2005, 287–298. *Demosion Sema*: Stupperich 1994, 93–103. Apobaten auf dem Parthenonfries: Neils 2001, 138–141.

<sup>124</sup> Markante Beispiele: Simonides rühmt die Kämpfer von Plataiai durch den Vergleich mit den Griechen vor Troja; Hedreen 2009, 39–47 bes. 39f. Die Eion-Hermen stellen die Taten Kimons in die Tradition der Kämpfer von Troja, s. Meyer 2005, 294–298.

<sup>125</sup> s. dazu bes. Knittlmayer 1997 passim.

<sup>126</sup> Zu Theseus als Identifikationsfigur der Athener zuletzt: von den Hoff 2010, 300–315. Zu den Bildern mit dem Minotauros ebenda 302–304. 307–309. 313f. Abb. 81.

<sup>127</sup> von den Hoff 2010, 302–304. 307–309. 312–314 Abb. 82.

<sup>128</sup> von den Hoff 2010, 303f. 307–310 Abb. 80.

<sup>129</sup> Wünsche 2008, 172–177; von den Hoff 2010, 308f.

erstmal bei Aischylos erwähnt, erzählt vom Einfall der Amazonen in Attika. Sie wurden von den Athenern unter der Führung des Theseus zurückgeschlagen<sup>130</sup>. Mit dieser Erzählung wurde ein mythisches Paradigma für den gerade überstandenen Abwehrkampf gegen die Perser konstruiert. Während die Amazonenkämpfe des Herakles als Einzeltat dieses einen Helden und der Kampf des Achill gegen Penthesilea als isolierter Zweikampf dargestellt worden waren und weiterhin dargestellt wurden<sup>131</sup>, wird die attische Amazonomachie als Massenschlacht, mithin als Gemeinschaftsunternehmen visualisiert. Mit Theseus als Anführer im Abwehrkampf gegen die Amazonen haben die Athener wiederum einen mythischen Krieger, der als ihr *Alter Ego* fungieren kann.

Der Bezug von mythischen Kriegerern zu zeitgenössischen kann aber auch in eine andere Richtung gehen, wie man wiederum an Achill, dem Kriegerheros *par excellence*, sehen kann.

### Der Krieger als Bedrohung

Die Figuren der griechischen Mythologie sind komplex. Achill ist nicht nur der beste Kämpfer, der grössten Ruhm und höchste Ehren für sich beansprucht, sein Verhalten geht – auch ausserhalb des Schlachtfeldes – über die Grenzen des normenkonformen Verhaltens hinaus<sup>132</sup>. Dies wird auch in Bildern gezeigt.

Zum Repertoire früher Mythenbilder in Athen gehören Darstellungen, die mit der Ermordung des trojanischen Königssohns Troilos eine dunkle Seite des Heros thematisieren. Die Erzählung ist mit den Kyprien verflochten; aus Bildern archaischer Zeit ist folgende Begebenheit zu rekonstruieren: Troilos, noch zu jung für den Krieg, begleitet seine Schwester Polyxena, die Wasser an einem Brunnenhaus vor den Toren Trojas holt. Achill lauert den beiden auf, verfolgt Troilos und schlachtet ihn

ab, noch dazu an einer heiligen Stätte des Apollon. Polyxena entkommt; sie wird nach dem Fall Trojas am Grabe Achills geopfert<sup>133</sup>.

Attische Vasenbilder stellen seit dem zweiten Viertel des 6. Jahrhunderts v. Chr. diesen Mythos in zwei Bildschemata dar. Das eine zeigt Polyxena am Brunnenhaus stehend, mit ihrem Bruder zu Pferde, und Achill als gebückten Krieger hinter dem Brunnenhaus auflauernd<sup>134</sup>. Das zweite zeigt die Verfolgung des fliehenden Reiters Troilos und der laufenden Polyxena<sup>135</sup>. Zu beiden Bildschemata gehört – jedoch nicht unabdingbar – der Rabe, der auf den Gott Apollon verweist. In den Auflauerungsszenen sitzt er auf dem Brunnenhaus, in den Verfolgungsszenen fliegt er in die Gegenrichtung des stürmenden Achill<sup>136</sup>.

Achill erscheint hier in Bildern, die narrativ – und nur narrativ – sind. Es gibt keine vergleichbaren Bilder aus dem Bereich der Lebenswelt, und kein Athener würde an einem Brunnenhaus eine einzelne weibliche Figur mit männlicher Begleitung und einem auflauernden Krieger erwarten. Achill agiert hier in seiner Welt, die zeitlich und örtlich weit entfernt ist vom Athen des 6. Jahrhunderts v. Chr. Die Bilder weisen über den Mythos nicht hinaus.

Bilder, die weibliche Figuren beim Wasserholen zeigen (sogenannte Brunnenhauszenen), setzen erst um 540/30 v. Chr., etwa eine Generation nach den frühesten attischen Bildern mit der Troilos-Episode, ein. Sie werden häufig auf Hydrien dargestellt, mithin auf Gefässen, deren Funktion sie im Bild kommentieren.

<sup>130</sup> Meyer 2005, 288–290; von den Hoff 2010, 310–314 Abb. 83, 85.

<sup>131</sup> Zu Bildern von Amazonomachien s. Wünsche 2008, 46–75, 105–137, 179–185.

<sup>132</sup> s. dazu Giuliani 2003a, 135–161; von den Hoff 2005, 225–245; Danek 2010, 55–65.

<sup>133</sup> Kossatz-Deissmann 1981, 72–95; Knittlmayer 1997, 80–99; van de Put 2006, 42f.; Danek 2010, 55–70, bes. 59–63. Es bedarf freilich nicht dieses Frevels, um Apollon herauszufordern. Der trojanerfreundliche Gott sieht in Achill die grösste Gefahr für Troja (Pindar, 6. Paian); Hedreen 2009, 39–47.

<sup>134</sup> Knittlmayer 1997, 80–99, 132–135 Taf. 17–19; Pfisterer-Haas 2002, 5–7 Abb. 3–4. Zur Bildtradition: Isler-Kerényi 2007, 128.

<sup>135</sup> Knittlmayer 1997, 80–99, 136–139 Taf. 20–21. Zur Bildtradition: Isler-Kerényi 2007, 128f. (vielleicht attisch); von den Hoff 2005, 228–231.

<sup>136</sup> Danek 2010, 60f. warnt davor, Vögel in Bildern der Troilos-Sage pauschal für Raben zu halten; es können auch andere Vögel (mit erotischen Konnotationen) dargestellt sein.

ren<sup>137</sup>. Die Bilder bieten keine <Alltagsszenen>, wie man sie visuell hätte wahrnehmen können, sondern Visionen von der Begegnung und der Gemeinschaft von Mädchen und Frauen im öffentlichen Raum<sup>138</sup>. In dieser weiblichen Gemeinschaft haben Männer keinen Platz; es gibt denn auch nur eine einzige Brunnenhauszene aus der Zeit vor ca. 500 v. Chr., in der ein männlicher Zuschauer am Rande steht<sup>139</sup>.

Um 500 v. Chr. dringen Männer in dieses weibliche Ambiente ein, und sie tun dies nicht nur als Zuschauer, sondern sie bedrängen und berühren die Mädchen<sup>140</sup>. Dass sexuelle Annäherung gemeint ist, verdeutlicht eine Pelike in Neapel, die – in weitgehend übereinstimmenden Figurentypen – eine Frau zwischen einem Zuschauer und einem Wasserspeier auf der einen und die von Peleus überwältigte Thetis auf der anderen Seite zeigt<sup>141</sup>.

<sup>137</sup> Manfrini-Aragno 1992, 127–147 Abb. 1–3. 5. 8–11. 24; Manakidou 1992/93, 51–91 Abb. 1–13; Pfisterer-Haas 2002, 7–18 Abb. 5–11; Ferrari 2003, 44–51 Abb. 7–11; Himmelmann 2004, 351–356 Abb. 1; Buzzi 2007, 9–18 Taf. 2 (Hinweis E. Mango); Himmelmann 2009, 91–96. Zu den Gründen, die eine praktische Nutzung der Bildträger verbieten, s. Himmelmann 2004, 355 mit Anm. 24. Zur Diskrepanz zwischen den dargestellten und ergrabenen Brunnenhäusern s. ebenda 351 Anm. 4. Die drei frühesten Exemplare verzichten auf die Darstellung des Baus selbst: Manakidou 1992/93, 52f. 76 Kat. 1. 2. 5 Abb. 1. 2; Pfisterer-Haas 2002, 10f.

<sup>138</sup> Diskurse über Weiblichkeit sind in der griechischen Bilderwelt überwiegend Diskurse über heiratsfähige Mädchen; dies trifft auch für die Brunnenhauszenen zu, s. Ferrari 2003, 46 mit Anm. 64; 49f.; Himmelmann 2004, 351; Buzzi 2007, 13f.; Himmelmann 2009, 91–94; Sabetai 2009, 103–112. Pfisterer-Haas 2002, 12f. spricht von jungen und älteren Frauen. Zu diesen Bildern als «visual metaphor of ideal femininity» s. Sabetai 2009, 103–112 (Zitat: ebenda 104). Gegen die Interpretation von Shapiro 2003, 96f. (als Hetären) s. Himmelmann 2004, 352–355; Himmelmann 2009, 93f.; Sabetai 2009, 105. Die mit der Realität nicht zu vereinbarenden Züge wurden von Ferrari 2003, 44–51 (mit Interpretation als Athenerinnen aus der mythischen Frühzeit) und Himmelmann 2009, 91–96 (heroisches Genre) diskutiert.

<sup>139</sup> Shapiro 2003, 96 Taf. 17, 3 a–c; dazu Himmelmann 2004, 352 mit Anm. 9 (ca. 530 v. Chr.).

<sup>140</sup> Manakidou 1992/93, 68–71 Abb. 15. 17; Pfisterer-Haas 2002, 14–16 Abb. 12–14; Ferrari 2003, 46f. Abb. 13. 15; Shapiro 2003, 96f.; Himmelmann 2004, 352 Abb. 2; Buzzi 2007, 14; Sabetai 2009, 107f. Abb. 5.

<sup>141</sup> Neapel, Archäologisches Nationalmuseum 86363; BA 306059; Pfisterer-Haas 2002, 14 f. 64 SB 65 Abb. 12 a–b.

Um 490 v. Chr. stellt der Berliner Maler die Troilos-Episode mit nur zwei Figuren dar, dem auflauernden Achill und der Wasser holenden Polyxena (*Taf. 6, 6*)<sup>142</sup>. Beide sind nur durch die Wand des Brunnenhauses mit dem Raben getrennt. Obwohl Troilos hier fehlt und Männer am Brunnenhaus zu dieser Zeit in Bildern bereits vorkamen (siehe oben), war dieses Bild als Mythenbild evident, denn es kombiniert Elemente der zu diesem Zeitpunkt bereits seit drei Generationen geläufigen Bildtradition der Troilos-Episode: Der hinter einem Brunnen kauernde Krieger ist eine Bilderfindung für diese spezifische Begebenheit des Mythos. Der Rabe kommt in Bildern dieses Mythos häufig, in Brunnenhauszenen der Lebenswelt hingegen nicht vor, und Brunnenhauszenen zeigen üblicherweise nicht eine einzelne weibliche Figur, sondern mehrere.

Eine Reduktion der Troilos-Episode auf Polyxena und Achill findet sich auch auf dreizehn Lekythen, die fast alle dem Athena-Maler zugeschrieben wurden, sowie auf zwei weiteren Vasen<sup>143</sup>. Sie stammen alle aus dem gleichen Zeitraum wie die Kalpis des Berliner Malers (ca. 500–480 v. Chr.). Diese Bilder haben ferner gemeinsam, dass das Brunnenhaus durch eine Wasserquelle mit Zwittercharakter ersetzt wurde (Fels mit Wasserspeier); daneben steht fast immer ein Baum. N. Dietrich versteht den Felsenbrunnen wie den Baum als Bildelemente, die Achills normwidriges Verhalten visualisieren<sup>144</sup>. Stets sitzt der Rabe des Apollon auf der Quelle. Auf neun dieser Bilder wendet sich Polyxena mit weitem Schritt von der Quelle (und somit von Achill im Hintergrund) ab (*Taf. 7, 1*)<sup>145</sup>. Damit verweist sie einerseits auf die

<sup>142</sup> St. Petersburg Eremitage B 628; BA 201992; Knittlmayer 1997, 81–92 Da 45 Taf. 19, 1; Pfisterer-Haas 2002, 20f. Abb. 21.

<sup>143</sup> Von den von Knittlmayer 1997, 82 Anm. 399 aufgeführten Gefäßen sind folgende meines Erachtens nicht auf mythische Figuren zu beziehen: ebenda Da16 (s. unten Anm. 150); Da34 (s. unten Anm. 155). Zu den verbleibenden 15 Gefäßen s. unten Anm. 145; Pfisterer-Haas 2002, 19f.

<sup>144</sup> Dietrich 2010, 334–341 zufolge ist der Felsenbrunnen ein absichtsvolles Paradoxon: einerseits Brunnen (zur <Welt> der Polyxena gehörend), andererseits Felsen (auf Achill und seine rohe Verhaltensweise in einer anderen <Welt> verweisend).

<sup>145</sup> Amsterdam, Allard Pierson Museum 3737; BA 16554 = BA 351609 (Athena-Maler); Knittlmayer 1997, 82. 134 Da31 Taf. 19, 2; Pfisterer-

folgende Situation (ihre Flucht vor Achill), aber auch auf ihren in diesen Bildern nicht dargestellten Bruder, das Ziel von Achills Verfolgung. In einem weiteren Sinn verweist sie damit auch auf ihr eigenes Ende, denn nach dem Fall von Troja wird sie – wie zuvor ihr Bruder – ein Opfer Achills. Sie wird an seinem Grab als Opfergabe getötet<sup>146</sup>. Diese Bilder sind in hohem Masse narrativ; sie unterstützen auch Bezüge zu Erzählungen, die im Bild nicht dargestellt sind.

Auch die Kalpis des Berliner Malers bietet ein narratives Bild (*Taf. 6, 6*). Hier geht es allerdings um die Zuspitzung auf eine konkrete Situation, das Aufeinandertreffen von Polyxena und Achill, und zwar an einem Brunnenhaus. Das Bild zeigt also explizit, dass die Szene nicht in der freien Natur spielt. Es thematisiert die Begegnung als den Moment, in dem Polyxena unruhig wird, denn sie beobachtet nicht ihr Wassergefäß, sondern hebt in einer Geste der inneren Anspannung die linke Hand, während die Kalpis bereits überläuft.

Um 500 v. Chr. ist Polyxena nicht das einzige weibliche Wesen auf attischen Vasen, das an einem Brunnenhaus von einem Mann überrascht wird. Ausser Brunnenhausszenen mit männlichen Eindringlingen (siehe oben) gibt es Bilder, die Elemente der für die Troilos-Episode entwickelten Bildtradition mit Elementen der Brunnenhausszenen kombinieren. So kann Gefahr an einem Brunnenhaus nun auch mit dem Bild des an einem Brun-

nenhaus lauern den Kriegers visualisiert werden. Auf einer Lekythos in Athen wird eine Wasserholende von zwei kauern den Kriegern flankiert (*Taf. 7, 2*)<sup>147</sup>. Ein Bezug auf Achill ist damit ausgeschlossen. Auf einer Oinochoe im Kunsthandel kauert ein Krieger hinter einer weiblichen Figur, die sich ihrem unter einem Wasserspeier stehenden Gefäß zuwendet<sup>148</sup>. Da sich der Krieger nicht versteckt und in dieser Haltung keine akute Bedrohung darstellt, entbehrt das Bild einer gewissen Logik. Es thematisiert die potentielle Gefahr, die am Brunnenhaus droht. Darauf konzentriert sich das Bild auf einer Olpe in Jena, das einen Krieger als Einzelfigur am Brunnenhaus zeigt, ohne Präsenz weiblicher Figuren<sup>149</sup>. Eine Lekythos in Basel schliesst mit dem unbekümmerten Kommen und Gehen der Mädchen stärker an die Brunnenhausszenen an und steigert dadurch die Spannung (*Taf. 7, 3*)<sup>150</sup>. Der Krieger, der hinter dem Brunnenhaus auf der Lauer liegt, stellt eine latente Gefahr dar, die allen Besucherinnen von Brunnenhäusern droht. Keines dieser Bilder ist narrativ, alle bedienen sich für die Visualisierung der Bedrohung des für Achill entwickelten Figurentypus.

Ein weiteres Bildelement der archaischen Bilder der Troilos-Episode, das mit Brunnenhausszenen kombiniert wird<sup>151</sup>, ist der männliche Begleitschutz. Damit wird Bedrohung implizit, eben durch die Notwendig-

Haas 2002, 19f. Abb. 19; van de Put 2006, 41–43 Taf. 167, 3.4; 169. – Knittlmayer 1997, 82. 133–135 Da15 (BA 390477); Da 18 (Halsamphora; BA 306912); Da 23 (BA 390484); Da 35 (BA 351608; Athena-Maler); Da 38 (BA 44864; Athena-Maler); Da41 (Schale, mit zwei fliehende Frauen; BA 352035); Da 44; Da 47 (Athena-Maler). – Drei Lekythen zeigen Polyxena ruhig stehend (alle vom Athena-Maler): Knittlmayer 1997, 82. 135 Da 37 Taf. 18, 2–3 (BA 330745); Da39 (BA 390501); Da42. – Auf einer Lekythos läuft Polyxena auf die Quelle zu: Knittlmayer 1997, 82. 135 Da46; Dietrich 2010, 336f. Abb. 271; BA 330753. – Von den beiden Lekythen Knittlmayer 135 Da43 und Da49 (BA 330752; Athena-Maler) fand ich keine Abbildungen. – Van de Put 2006, 43 meinte, Kossatz-Deissmann 1981, 74–76 Nr. 246 sei identisch mit ebenda Nr. 233 und ebenda Nr. 249 mit ebenda Nr. 206; richtig ist: ebenda Nr. 246 ist identisch mit ebenda Nr. 249 (s. Knittlmayer 1997, 135 Da46).

<sup>146</sup> vgl. Pfisterer-Haas 2002, 20.

<sup>147</sup> Athen, Nationalmuseum 552; BA 457; Knittlmayer 1997, 85 mit Anm. 418; Pfisterer-Haas 2002, 20f. Abb. 20.

<sup>148</sup> BA 42165; Touchefeu-Meynier 1994, 342 Nr. 6 mit Abb.

<sup>149</sup> Jena, Universität, Sammlung Antiker Kleinkunst 169; BA 351675; Knittlmayer 1997, 133 Da19. Bei dem kauern den Krieger auf BA 6901 könnte es sich wegen der Palme um ein Exzerpt der Troilos-Erzählung handeln, so auch Kossatz-Deissmann 1981, 74f. Nr. 219 mit Abb.; van de Put 2006, 43.

<sup>150</sup> Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig Z-369; ABV 477, 7; BA 303383; CVA Basel 1 (1981) Taf. 55, 2. 5; Knittlmayer 1997, 82. 133 Da16; Pfisterer-Haas 2002, 18; Himmelmann 2004, 355 Anm. 23. Vgl. Pfisterer-Haas 2002, 63 SB 51; BA 4592 (drei weibliche Figuren an Brunnenhaus, darauf sitzender Rabe).

<sup>151</sup> Weiteres Beispiel für eine Kombination dieser Szenen mit mythischen Figuren: Hydria Boulogne, Musée Communale 406; BA 301799 (Herakles bekämpft eine Schlange, die sich in einem Brunnenhaus ringelt); Manfrini-Aragno 1992, 141f. Abb. 22; Himmelmann 2004, 355 Anm. 23; Himmelmann 2009, 96.

keit bewaffneter Begleitung, visualisiert, ob nun ein Krieger im Hinterhalt im Bild erscheint<sup>152</sup> oder nicht<sup>153</sup>.

Entsprechend den Bildern ist auch ihre inhaltliche Aussage eine Kombination von Elementen des Mythos mit Elementen der attischen Lebenswelt, etwa in folgender Weise: «Polyxena befindet sich in der gleichen Situation wie eine attische Brunnenhausbesucherin», oder: «In Athen könnte passieren, was vor den Toren Trojas passiert ist». Mythos und Lebenswelt sind hier nicht zu trennen.

Zur neuen Sicht auf den Krieger lässt sich Folgendes zusammenfassen: Um 500 v. Chr. wurde das seit einer Generation gängige Bildthema «weibliche Figuren am Brunnenhaus» variiert und eine Begegnung mit männlichen Figuren gezeigt<sup>154</sup>. Dies sind imaginäre Bilder, keine Szenen des täglichen Lebens. Die potentielle Bedrohung von Frauen und Mädchen in der Öffentlichkeit ist ein Topos, der nicht spezifisch für das antike Griechenland ist. Die Ikonographie der Troilos-Episode lieferte den Figurentypus des kauernenden Kriegers als Visualisierung eines bedrohlichen Mannes, ferner den des berittenen Begleitschutzes. Die einzelnen Elemente wurden zu mehr oder weniger überzeugenden Kompositionen kombiniert. Der kauernde Krieger war eigentlich keine angemessene Visualisierung für die Bedrohung der Mädchen, da es nicht um Todesgefahr ging. Angesichts der langen Bildtradition für den auflauernden Achill war er aber ein geeignetes Bildelement, um Gefahr an einem Brunnenhaus zu veranschaulichen. Mit diesen Bildern wurde Achill gleichsam in die Stadt geholt.

Am weitesten ging dabei der Berliner Maler (*Taf.* 6, 6). Sein Bild ist ein auf zwei Figuren reduziertes Mythenbild. Die zeitgenössischen Betrachterinnen und Betrach-

ter werden es wohl nicht nur auf die ferne Vergangenheit bezogen, sondern als Teil einer bildlichen Auseinandersetzung mit dem Thema Frauen und Männer am Brunnenhaus gelesen haben, und sie werden Achill in der Stadt als Eindringling in die Welt der Mädchen und Frauen gesehen haben. Der Bildträger ist eine Kalpis, ein Wassergefäß, wie es Mädchen und Frauen benutzen. Wassergefäße waren auch die gängigen Bildträger der Brunnenhaus-szenen und der Bilder mit den Belästigungsszenen. Es ist also angebracht, mit Betrachterinnen zu rechnen. Das Bild des Berliner Malers präsentiert Achilles, den archetypischen Krieger, als archetypischen Mann und damit als potentielle Gefahr für Mädchen und Frauen ausserhalb ihres Hauses. Dem Berliner Maler gelingt es, ein Mythenbild so zu gestalten, dass die Betrachtenden dazu angeregt werden, die Situation der mythischen Figuren auf Situationen der Lebenswelt zu übertragen. Trotz seines narrativen Potentials bietet dieses Bild eher eine Warnung als eine mythische Erzählung.

Die engste Parallele ist eine Lekythos in Athen, die ebenfalls eine einzelne Besucherin an einem – architektonisch gestalteten – Brunnenhaus zeigt, hinter dem ein Krieger kauert<sup>155</sup>. Es fehlt allerdings der Rabe, was dieses Bild mit den oben erwähnten anonymen Brunnenhaus-szenen verbindet, in die der Krieger als Bedrohungsszenario hineingesetzt ist.

Mythische Krieger konnten bereits in archaischer Zeit in ihrem transgressiven Verhalten, das Teil ihrer Persönlichkeit ist, dargestellt werden (nicht nur Achill, auch zum Beispiel der sogenannte kleine Aias bei der Vergewaltigung der Cassandra, Neoptolemos bei der Ermordung des Priamos und Astyanax)<sup>156</sup>. Das aber waren Bilder gewesen, die derartiges Verhalten an eine bestimmte mythische Figur banden. Um 500 v. Chr. kann ein traditionell für Achill verwendeter Figurentypus dafür erhalten, den Krieger als generelle Bedrohung für den nichtkriegerischen Teil der Bevölkerung zu visualisieren.

Wegen des Zeitpunktes, zu dem die Problematisierung des traditionellen Kriegerideals festzustellen ist, ist

<sup>152</sup> München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek 9818 (ehem. Luzern, Kunsthandel); BA 351199; Knittlmayer 1997, 83. 134 Da 30; Pfisterer-Haas 2002, 18f. Abb. 18.

<sup>153</sup> München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek 1716; Manfrini-Aragno 1992, 147 Abb. 28; Manakidou 1992/93, 65. 79 Kat. 37 Abb. 12; Knittlmayer 1997, 92. 134 Da25; Pfisterer-Haas 2002, 18f. Abb. 17; Himmelmann 2004, 355 Abb. 3; Himmelmann 2009, 95f. Abb. 39 («heroische Atmosphäre»).

<sup>154</sup> Zu einem Vorläufer von ca. 530 v. Chr. mit einem Zuschauer s. oben Anm. 139.

<sup>155</sup> Athen, Nationalmuseum (ohne Inv.); Knittlmayer 1997, 82f. 134 Da34.

<sup>156</sup> Recke 2002, 20–31. 41–52.

die neue Bewertung des Kriegers und die Festschreibung seiner Verantwortung gegenüber der Gemeinschaft im Zusammenhang mit der tiefgreifenden Neuorganisation der attischen Verfassung und Gesellschaft durch die Kleisthenischen Reformen zu sehen, die jedem einen neuen Platz in einem durchorganisierten Gemeinwesen gaben.

### *Zusammenfassung*

Präferenzen für bestimmte Mythen, bestimmte Figuren oder bestimmte Bilder zu bestimmten Zeiten bieten eben durch diese Auswahl Anhaltspunkte für die Intentionen, mit denen diese Auswahl getroffen wurde, und für die Aussagen der Bilder. In dem grossen Repertoire an Bildern mit mythischen Figuren sind solche, die die Figuren nicht in für sie spezifischen Bildern zeigen, sondern so, wie auch Figuren der Lebenswelt dargestellt werden konnten, besonders aussagekräftig für die Relevanz der mythischen Figuren und der Erzählungen über sie. Figuren des Mythos führen paradigmatisch menschliche Schicksale vor Augen, jedoch gibt die für bildliche Darstellungen getroffene Auswahl bestimmter Figuren in bestimmten Zeiten diesen als Exempel eine besondere Prägnanz.

Im 6. Jahrhundert v. Chr. sind die homerischen Krieger einerseits mythische Figuren mit individuellen Schicksalen (und diese werden als solche auch in Bildern dargestellt), andererseits sind sie Prototypen des Kriegers (und so werden sie auch in Bildern dargestellt). Achill und Aias sind – wie bei Homer – die Krieger *par excellence*, und sie können auch das *Alter Ego* des anonymen Kriegers sein, Vorbild und Ansporn, Ermahnung und Anspruch. Ihre – durchaus vorhandenen – negativen Seiten verbleiben allerdings in der Ebene des Mythos. Sie werden nur in Bildern thematisiert, die für die mythischen Figuren spezifisch sind und nicht zu Vergleichen einladen. Als Mörder des Troilos erscheint Achill in Bildern, in denen keine andere Figur erscheint; für den Selbstmörder Aias gibt es keine Parallele.

Um 500 v. Chr. können Kompositionen und Figurentypen, die zuvor den Krieger in der beruhigenden Entfernung der mythischen Begebenheit gezeigt haben, in

Bilder der Lebenswelt integriert werden, sodass auf eine beunruhigende Art die in den Mythenbildern visualisierte Begebenheit oder Aktion der Lebenswelt der Betrachterinnen und Betrachter näher rückt oder Teil dieser Lebenswelt wird. Es können noch dieselben Heroen als *Alter Ego* des Kriegers präsentiert werden wie zuvor, aber der Bezug zur Lebenswelt ist nicht mehr uneingeschränkt der des nachahmenswerten Vorbilds. In den Bildern des auflauernden Kriegers wird das bedrohliche Potential eben nicht nur Achills, sondern des Kriegers schlechthin thematisiert. Der Krieger als solcher kann als problematische Figur präsentiert sein.

Ein positives Bild des Kriegers ist in klassischer Zeit an die Einbindung des Kriegers in die Gemeinschaft geknüpft. Anonyme Krieger werden als Teil ihres Oikos oder ihrer Polis präsentiert. Dafür eigneten sich die homerischen Helden mit ihrem eigennützigem Streben nach Ruhm und Ehre nicht. Der Mythos hielt neue Vorbilder bereit, auch wenn passende Erzählungen u. U. erst kreiert werden mussten wie im Falle der attischen Amazonomachie.

Die Inanspruchnahme mythischer Heroen als *Alter Ego* des Kriegers zeigt also Folgendes: Das Ideal des Kriegers wandelte sich nicht allmählich, sondern es gab einen Bruch, und dieser Bruch ist nicht durch die Perserkriege bedingt, sondern bereits um 500 v. Chr. festzustellen. In dieser Zeit führten die Kleisthenischen Reformen zu tiefgreifenden Veränderungen in der attischen Gesellschaft und der Verantwortung des Einzelnen. Mit den Bildern haben wir zeitgenössische Zeugnisse dafür.

Marion Meyer  
Institut für Klassische Archäologie der Universität Wien  
Franz Klein-Gasse 1  
A-1190 Wien  
Marion.Meyer@univie.ac.at

## ABKÜRZUNGEN

- BA Beazley Archive
- Albersmeier 2009 S. Albersmeier (Hg.), *Heroes. Mortals and Myths in Ancient Greece* (Ausstellungskat. Baltimore 2009)
- Anderson 2009 M. J. Anderson, *Heroes as Moral Agents and Moral Examples*, in: Albersmeier 2009, 145–173
- Balensiefen 1996 L. Balensiefen, *Achills verwundbare Ferse*, *JdI* 111, 1996, 75–103
- Bol 1985 P. C. Bol, *Antike Bronzetechnik* (München 1985)
- Bol 1989 P. C. Bol, *Argivische Schilde. Olympische Forschungen XVII* (Berlin 1989)
- von Bothmer 1957 D. von Bothmer, *Amazons in Greek Art* (Oxford 1957)
- Brijder 1991 H. A. G. Brijder, *Siana Cups II. The Heidelberg Painter* (Amsterdam 1991)
- Buzzi 2007 S. Buzzi, *Brunnenszene auf einer attisch schwarzfigurigen Oinochoe*, in: *Archäologische Sammlung der Universität Zürich* 33, 2007, 9–18
- Danek 2010 G. Danek, *Der homerische Held zwischen heroischer Monomanie und gesellschaftlicher Verantwortung*, in: Meyer – von den Hoff 2010, 55–70
- Devambeiz 1981 LIMC I (1981) 586–653 s.v. *Amazones* (P. Devambeiz)
- Dietrich 2010 N. Dietrich, *Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jhs. v. Chr.* (Berlin 2010)
- Ekroth 2007 G. Ekroth, *Heroes and Hero-Cults*, in: D. Ogden (Hg.), *A Companion to Greek Religion* (Malden 2007) 100–114
- Ellinghaus 1997 Ch. Ellinghaus, *Aristokratische Leitbilder – Demokratische Leitbilder. Kampfdarstellungen auf athenischen Vasen in archaischer und frühklassischer Zeit* (Münster 1997)
- Ferrari 2003 G. Ferrari, *Myth and Genre on Athenian Vases*, *Classical Antiquity* 22, 2003, 37–54
- Fittschen 1969 K. Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagen Darstellungen bei den Griechen* (Berlin 1969)
- Flourentzos 2007 F. Flourentzos, *The Sarcophagus of Palaipafos (Lefkosia 2007)*
- Giuliani 2003 L. Giuliani, *Bild und Mythos* (München 2003)
- Giuliani 2003a L. Giuliani, *Kriegers Tischsitten, oder die Grenzen der Menschlichkeit. Achill als Problemfigur*, in: K.-J. Hölkeskamp *et al.* (Hg.), *Sinn (in) der Antike. Orientierungssysteme, Leitbilder und Wertkonzepte im Altertum* (Mainz 2003) 135–161
- Hedreen 2009 G. Hedreen, *Achilles beyond the Iliad*, in: Albersmeier 2009, 39–47
- Henderson 1994 J. Henderson, *Timeo Danaos: Amazons in Early Greek Art and Pottery*, in: S. Goldhill – R. Osborne (Hg.), *Art and Text in Ancient Greek Culture* (Cambridge 1994) 85–137
- Himmelmann 1999 N. Himmelmann, *Attische Grabreliefs* (Opladen 1999)
- Himmelmann 2004 N. Himmelmann, *Archaische Brunnenhausbilder*, in: T. Korkut (Hg.), *Anadolu'da Doğda. Festschrift für Fahri Işık* (Istanbul 2004) 351–357
- Himmelmann 2009 N. Himmelmann, *Der ausruhende Herakles* (Paderborn 2009)
- Hirayama 2010 T. Hirayama, *Kleitias and Attic Black-Figure Vases in the Sixth Century B.C.* (Tokio 2010)
- Hölscher 2003 T. Hölscher, *Images of War in Greece and Rome: Between Military Practice, Public Memory, and Cultural Symbolism*, *JRS* 93, 2003, 1–17
- von den Hoff 2005 R. von den Hoff, *«Achill, das Vieh»? Zur Problematisierung transgressiver Gewalt in klassischen Vasenbildern*, in: G. Fischer – S. Moraw (Hg.), *Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jh. v. Chr.* (Stuttgart 2005) 225–246
- von den Hoff 2010 R. von den Hoff, *Theseus – Stadtgründer und Kulturheros*, in: E. Stein-Hölkeskamp – K.-J. Hölkeskamp (Hg.), *Die griechische Welt. Erinnerungsorte der Antike* (München 2010) 300–315
- Isler-Kerényi 2007 C. Isler-Kerényi, *Achille e Atene*, in: I. Colpo – I. Favaretto – F. Ghedini (Hg.), *Iconografia 2006. Gli eroi di Omero* (Rom 2007) 127–140
- Junker 2003 K. Junker, *Pseudo-Homerica*, 141. *BWPr* (Berlin 2003)
- Junker 2005 K. Junker, *Griechische Mythenbilder. Eine Einführung in ihre Interpretation* (Stuttgart 2005)
- Kenzler 2003/04 U. Kenzler, *Helden der Hopliten: Aias und Achill auf attischen Vasen der späarchaischen Zeit*, *Hephaistos* 21/22, 2003/04, 81–101
- Kenzler 2007 U. Kenzler, *Hoplitenehre. Ein Beitrag zur absoluten Chronologie attischer Vasen der späarchaischen Zeit*, *Hephaistos* 25, 2007, 179–207
- Krentz 2007 P. Krentz, *Warfare and Hoplites*, in: H. A. Shapiro (Hg.), *The Cambridge Companion to Archaic Greece* (Cambridge 2007) 61–84
- Knittlmayer 1997 B. Knittlmayer, *Die attische Aristokratie und ihre Helden* (Heidelberg 1997)
- Kossatz-Deissmann 1981 LIMC I (1981) 37–200 s.v. *Achilleus* (A. Kossatz-Deissmann)
- Kossatz-Deissmann 2009 LIMC Suppl. (2009) 2–15 s.v. *Achilleus* (A. Kossatz-Deissmann)
- Krauskopf 1994 LIMC VII (1994) 730–748 s.v. *Septem* (I. Krauskopf)

- Kreuzer 2005 B. Kreuzer, Zurück in die Zukunft? «Homerische» Werte und «solonische» Programmatik auf dem Klitiaskrater in Florenz, *ÖJh* 74, 2005, 175–224
- Kunze 1950 E. Kunze, Archaische Schildbänder. Olympische Forschungen II (Berlin 1950)
- Kunze-Götte 1992 E. Kunze-Götte, Der Kleophrades-Maler unter Malern schwarzfiguriger Amphoren (Mainz 1992)
- L (und Kat. Nr.) Lissarrague 1990, 82–85 Nr. 1–95 bzw. 249–251 Nr. A36–A62
- Laimou 1999 A. A. Laimou, ΑΙΑΣ Ο ΤΕΛΑΜΩΝΙΟΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΑΙ ΠΡΩΙΜΗ ΡΩΜΑΪΚΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ, *AEphem* 138, 1999, 15–41
- Langdon 2008 S. H. Langdon, Art and Identity in Dark Age Greece: 1100 – 700 B.C.E. (Cambridge 2008)
- Lissarrague 1990 F. Lissarrague, L'autre guerrier (Paris 1990)
- Lissarrague 1999 F. Lissarrague, Vases grecs: les Athéniens et leurs images (Paris 1999)
- Lygouri-Tolia 1992 LIMC VI (1992) 104 s.v. Korone (E. Lygouri-Tolia)
- Mackay 2010 E. A. Mackay, Tradition and Originality: A Study of Exekias. *British Archaeological Reports (British Series)* 2092 (Oxford 2010)
- Malagardis 2009 N. Malagardis, Coupes à lucarne à figures noires: une création attique. Un étrange attelage au service d'Héraclès sur une coupe à lucarne de Sellada, Théra, in: E. M. Moormann – V. V. Stissi (Hg.), *Shapes and Images. Studies on Attic Black Figure and Related Topics in Honour of Herman A. G. Brijder. BABesch Suppl. 14* (Leuven 2009) 99–118
- Manakidou 1992/93 E. Manakidou, Athenenerinnen in schwarzfigurigen Brunnenhausszenen, *Hephaistos* 11/12, 1992/93, 51–91
- Manfrini-Aragno 1992 I. Manfrini-Aragno, Femmes à la fontaine: réalité et imaginaire, in: C. Bron – E. Kassapoglou (Hg.), *L'image en jeu. De l'antiquité à Paul Klee (Yens-sur-Morges 1992)* 127–147
- Marconi 2004 C. Marconi (Hg.), *Greek Vases: Images, Contexts and Controversies* (Leiden 2004)
- Marinatos 2002 N. Marinatos, The Life Cycle of the Archaic Greek Warrior and Hero. The Interplay of Myth and Genre in Imagery, in: S. des Bouvrie (Hg.), *Myth and Symbol I. Symbolic Phenomena in Ancient Greek Culture* (Bergen 2002) 153–170
- Matheson 2005 S. B. Matheson, A Farewell with Arms. Departing Warriors on Athenian Vases, in: J. M. Barringer – J. M. Hurwit (Hg.), *Periklean Athens and its Legacy* (Austin 2005) 23–35
- Meyer 2005 M. Meyer, Bilder und Vorbilder. Zu Sinn und Zweck von Siegesmonumenten Athens in klassischer Zeit, *ÖJh* 74, 2005, 279–314
- Meyer 2008 M. Meyer, Strategien visueller Kommunikation am Beispiel attischer Vasenbilder, in: G. Grabherr – B. Kainrath (Hg.), *Akten des 11. Österreichischen Archäologentags in Innsbruck 23.–25.3.2006* (Innsbruck 2008) 167–176
- Meyer – von den Hoff 2010 M. Meyer – R. von den Hoff (Hg.), *Helden wie sie. Übermensch – Vorbild – Kultfigur in der griechischen Antike* (Freiburg 2010)
- Moore 1980 M. B. Moore, Exekias and Telamonian Ajax, *AJA* 84, 1980, 417–434
- Moore – Philippides 1986 M. B. Moore – A. Z. P. Philippides, *Attic Black-Figured Pottery. The Athenian Agora XXIII* (Princeton 1986)
- Moore 2000 M. B. Moore, The Berlin Painter and Troy, Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 6, 2000, 159–186
- Muth 2008 S. Muth, Gewalt im Bild: Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin 2008)
- Muth 2010 S. Muth, Amphoren, Schalen und Co. Den Mythos vor Augen, in: E. Stein-Hölkeskamp – K.-J. Hölkeskamp (Hg.), *Die griechische Welt. Erinnerungsorte der Antike* (München 2010) 202–220
- Neils 2001 J. Neils, *The Parthenon Frieze* (Cambridge 2001)
- Oakley 2004 J. H. Oakley, *Picturing Death in Classical Athens: the Evidence of the White Lekythoi* (Cambridge 2004)
- D'Onofrio 1986 A. M. D'Onofrio, Un «programma» figurativo tardo arcaico, *AION* 8, 1986, 175–193
- Pfisterer-Haas 2002 S. Pfisterer-Haas, Mädchen und Frauen am Wasser, *JdI* 117, 2002, 1–79
- van de Put 2006 W. van de Put, *CVA Amsterdam* 3 (2006)
- R (und Kat. Nr.) Recke 2002, 283–288 Nr. 1–102
- Recke 2002 M. Recke, *Gewalt und Leid* (Istanbul 2002)
- Reichardt 2007 B. Reichardt, *Mythische Mütter. Thetis und Eos in der attischen Bilderwelt des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, in: M. Meyer (Hg.), *Besorgte Mütter und sorglose Zecher. Mythische Exempel in der Bilderwelt Athens* (Wien 2007) 15–98
- Sabetai 2009 V. Sabetai, The Poetics of Maidenhood: Visual Constructs of Womanhood in Vase-Painting, in: S. Schmidt – J. H. Oakley (Hg.), *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei* (München 2009) 103–114
- Shapiro 2003 H. A. Shapiro, Brief Encounters: Women and Men at the Fountain-house, in: B. Schmaltz – M. Söldner (Hg.), *Griechische Keramik im kulturellen Kontext* (Münster 2003) 96–98

- Simon 2004 E. Simon, Aias mit der Leiche Achills, *NumAntCl* 33, 2004, 29–38
- Spiess 1992 A. B. Spiess, *Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit* (Frankfurt 1992)
- Steiner 2007 A. Steiner, *Reading Greek Vases* (Cambridge 2007)
- Stupperich 1994 R. Stupperich, *The Iconography of Athenian State Burials in the Classical Period*, in: W. D. E. Coulson *et al.* (Hg.), *The Archaeology of Athens and Attica under the Democracy* (Oxford 1994) 93–103
- Touchefeu 1981 LIMC I (1981) 312–336 *s.v.* Aias I (O. Touchefeu)
- Touchefeu-Meynier 1992 LIMC VI (1992) 773–779 *s.v.* Neoptolemos (O. Touchefeu-Meynier)
- Touchefeu-Meynier 1994 LIMC VII (1994) 431–435 *s.v.* Polyxene (O. Touchefeu-Meynier)
- van Wees 2009 H. van Wees, *The Development of the Hoplite Phalanx: Iconography and Reality in the Seventh Century*, in: H. van Wees (Hg.), *War and Violence in Ancient Greece* (Swansea 2009) 125–166
- Wiencke 1954 M. I. Wiencke, *An Epic Theme in Greek Art*, *AJA* 58, 1954, 285–306
- Woodford – Loudon 1980 S. Woodford – M. Loudon, *Two Trojan Themes: The Iconography of Ajax Carrying the Body of Achilles and of Aeneas Carrying Anchises in Black Figure Vase Painting*, *AJA* 84, 1980, 25–40
- Wünsche 2006 R. Wünsche (Hg.), *Mythos Troja* (Ausstellungskat. München 2006)
- Wünsche 2008 R. Wünsche (Hg.), *Starke Frauen* (Ausstellungskat. München 2008)
- Taf. 6, 1 Bauchamphora des Exekias. Philadelphia, University of Pennsylvania 3442. H. 58,3 cm. Courtesy of the Penn Museum, image no. MS 3443.
- Taf. 6, 2 Hydria der Leagros-Gruppe. London, British Museum B 323. H. 52,1 cm. Copyright: The British Museum, London.
- Taf. 6, 3 Augenschale. München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek 2030. H. 14,6 cm. Foto Renate Kühling.
- Taf. 6, 4 Bauchamphora der Princeton-Gruppe. Basel, Antikemuseum und Sammlung Ludwig BS 427. H. 42,3 cm. Foto Andreas F. Voegelin.
- Taf. 6, 5 Teller des Lydos. Athen, Archäologisches Nationalmuseum 507. B. 26,7 cm. Copyright: Griechisches Ministerium für Kultur und Tourismus, Archäologischer Staatsfonds.
- Taf. 6, 6 Kalpis des Berliner Malers. St. Petersburg, Eremitage B 628. H. 37,5 cm. Copyright: The State Hermitage Museum, Foto Vladimir Terebinin, Leonard Kheifets, Yuri Molodkovets.
- Taf. 7, 1 Lekythos des Athena-Malers. Amsterdam, Allard Pierson Museum 3737. H. 34 cm. Courtesy of the Allard Pierson Museum, Amsterdam.
- Taf. 7, 2 Lekythos des Sappho-Malers. Athen, Archäologisches Nationalmuseum 552. H. 11,8 cm. Copyright: Griechisches Ministerium für Kultur und Tourismus, Archäologischer Staatsfonds.
- Taf. 7, 3 Lekythos des Edinburgh-Malers. Basel, Antikemuseum und Sammlung Ludwig Z-369. H. 27,2 cm. Foto Andreas F. Voegelin.

## TAFELVERZEICHNIS

- Taf. 4, 1–2 Halsamphora des Exekias, Seite A und B. München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek 1470. H. 42 cm. Foto Renate Kühling.
- Taf. 4, 3–4 Volutenkrater des Klitias, Henkel Seite A und B. Florenz, Archäologisches Nationalmuseum 4209. Copyright Archäologisches Nationalmuseum Florenz.
- Taf. 4, 5–6 Kleinmeisterschale, Seite A und B. Berlin, Antikensammlung F 1802. bpk Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin.
- Taf. 5, 1–2 Halsamphora des Exekias, Seite A und B. Ehemals Berlin, Antikensammlung F 1718. H. 44,5 cm. bpk Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin.
- Taf. 5, 3–4 Halsamphora, Seite A und B. Adolphseck, Museum Schloss Fasanerie 4. H. 41,5 cm. Copyright Hessische Hausstiftung, Museum Schloss Fasanerie.

## TEXTABBILDUNGEN

- Abb. 1 Kelchkrater des Berliner Malers. Ehemals Malibu, The J. Paul Getty Museum, jetzt Italien, Ministero per i Beni e le Attività Culturali. H. Bildzone 27,5 cm. Nach: Moore 2000, 160 Abb. 1, mit Genehmigung von Mary B. Moore.

## RÉSUMÉ

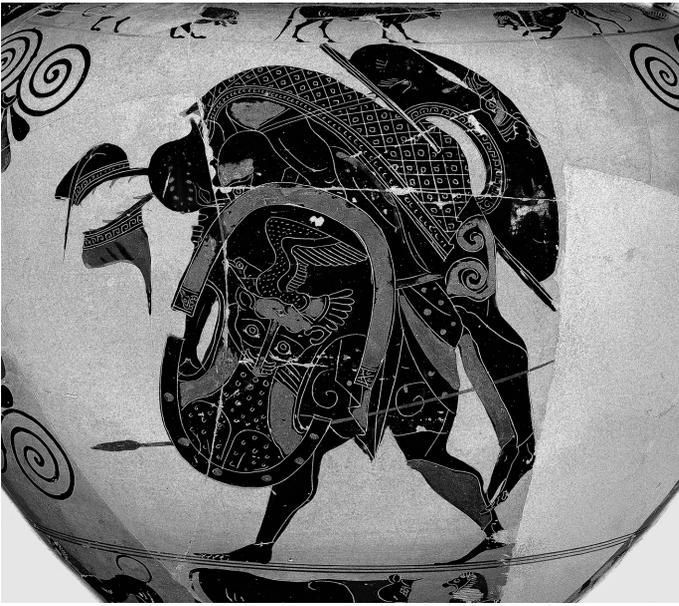
L'importance des guerriers mythiques pour la vie réelle des guerriers et de leur entourage peut être très clairement démontrée en comparant des figures des deux sphères. Les types d'images et de compositions utilisés à la fois pour les guerriers mythiques et les guerriers en fournissent la preuve la plus signifiante. Deux thèmes font l'objet d'une analyse destinée à montrer comment une telle comparaison fonctionne dans l'imagerie et comment des représentations de guerriers mythiques peuvent révéler des changements d'attitude à l'égard des guerriers en général. Ces deux thèmes sont le sauvetage d'un guerrier blessé et le départ pour la guerre. Au VI<sup>e</sup> s. av. J.-C., les images qui peuvent représenter des personnages mythiques ou non mythiques se basent toujours sur une comparaison positive, laissant entendre que les idéaux homériques étaient aussi valables pour les guerriers contemporains. Un comportement problématique ou inacceptable n'est montré que dans des scènes clairement distinctes de la vie réelle. Cependant, à partir des environs de 500 av. J.-C., des actions moins admirables de guerriers mythiques deviennent potentiellement caractéristiques des guerriers en général. Ainsi, un homme en armes représenté en embuscade près d'une fontaine n'est pas forcément Achille: le thème est plutôt la menace inhérente au guerrier. Le héros n'est plus un modèle et le guerrier peut être présenté comme une figure problématique en soi. Rien ne pourrait démontrer plus clairement l'ampleur du changement qui s'est opéré dans l'image du guerrier. Désormais, le mérite d'un guerrier, qu'il soit mythique ou réel, est évalué en fonction des services qu'il rend à la communauté.

(Traduction Jean-Robert Gisler)

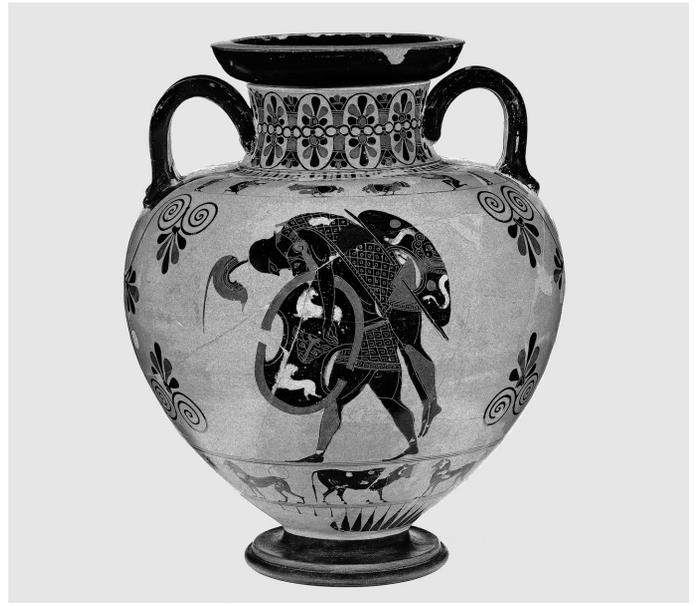
## SUMMARY

The relevance of mythical warriors for real-life warriors and their relatives can be most clearly shown by comparing figures from both spheres. Image types and compositions used for mythical and anonymous warriors alike provide the most meaningful evidence. Two themes, the retrieval of a fallen warrior's body and the departure for war, are analysed to demonstrate how such comparisons functioned in imagery, and how depictions of mythical warriors can reveal changes in attitude toward warriors in general. In the 6th century B.C., image types using either mythical or non-mythical figures consistently aimed at positive comparisons: Homeric ideals were valid for contemporary warriors, too. Problematic or unacceptable behavior was shown only in scenes unequivocally distinguished from real life. From about 500 B.C., less admirable deeds of mythical warriors become potentially characteristic for warriors in general. An armed man lying in wait at a fountain house, for example, need not always be Achilles: the theme is the threat inherent in the warrior. The hero is no longer a model; the warrior can be presented as a problematic figure per se. Nothing could demonstrate more clearly how great a change the image of the warrior has undergone. The merit of a warrior, mythical or real, is now measured by the service he renders the community.

(Translation Kristine Gex)



1



2



3



4



5

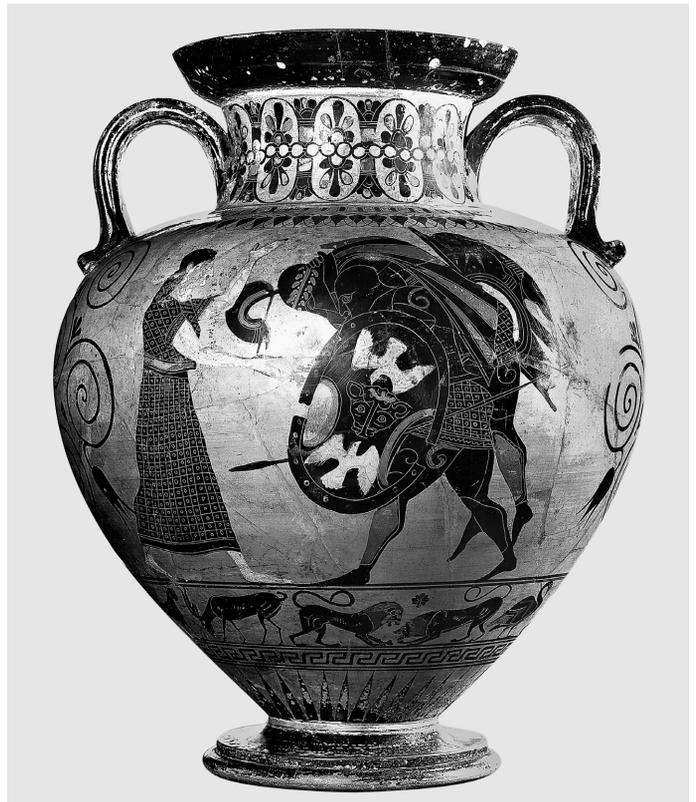


6

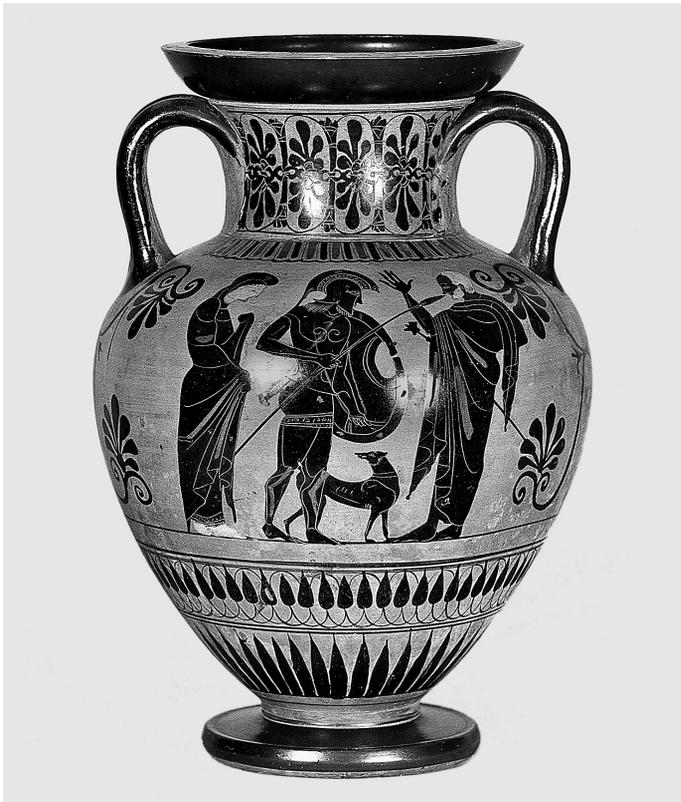
1–2 Halsamphora des Exekias. München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek 1470  
 3–4 Volutenkrater des Klitias, Detail der Henkel. Florenz, Archäologisches Nationalmuseum 4209  
 5–6 Attische Kleinmeisterschale. Berlin, Antikensammlung F 1802



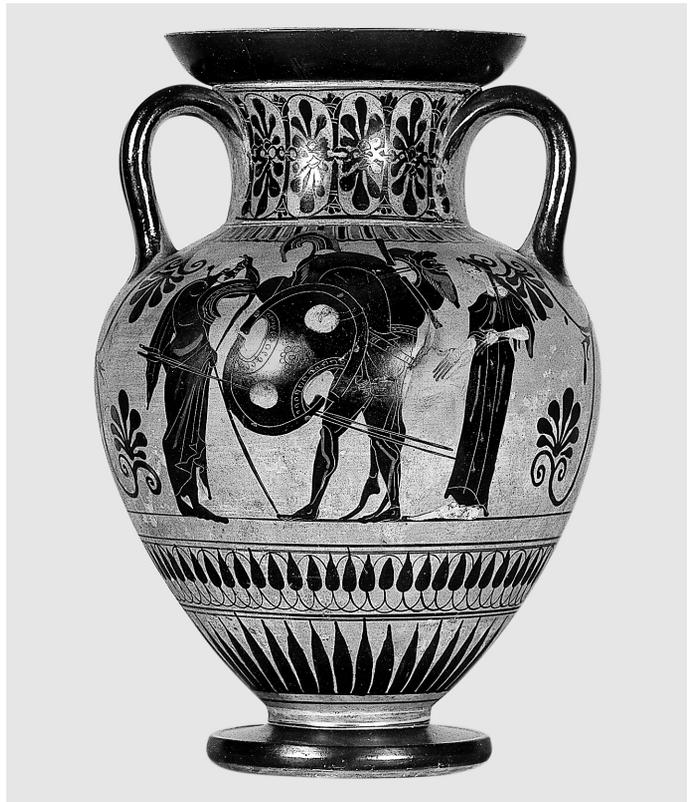
1



2



3

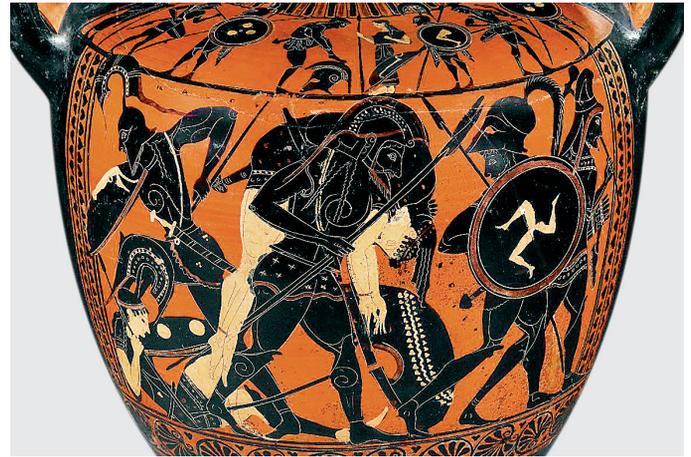


4

1-2 Halsamphora des Exekias. Ehemals Berlin, Antikensammlung F 1718  
3-4 Attische Halsamphora. Adolphseck, Museum Schloss Fasanerie 4



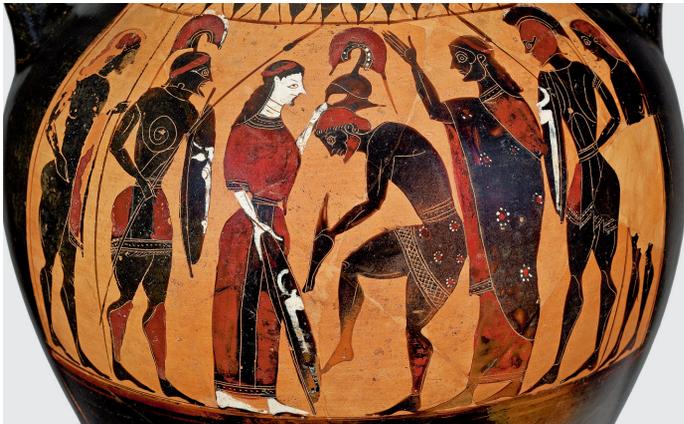
1



2



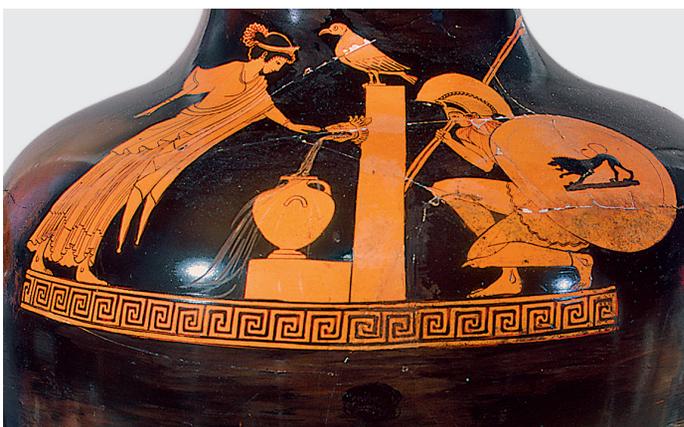
3



4



5



6

1 Bauchamphora des Exekias. Philadelphia, University of Pennsylvania 3442

2 Hydria der Leagros-Gruppe, Detail. London, British Museum B 323

3 Attische Augenschale, Detail. München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek 2030

4 Bauchamphora der Princeton-Gruppe, Detail. Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig BS 427

5 Teller des Lydos. Athen, Archäologisches Nationalmuseum 507

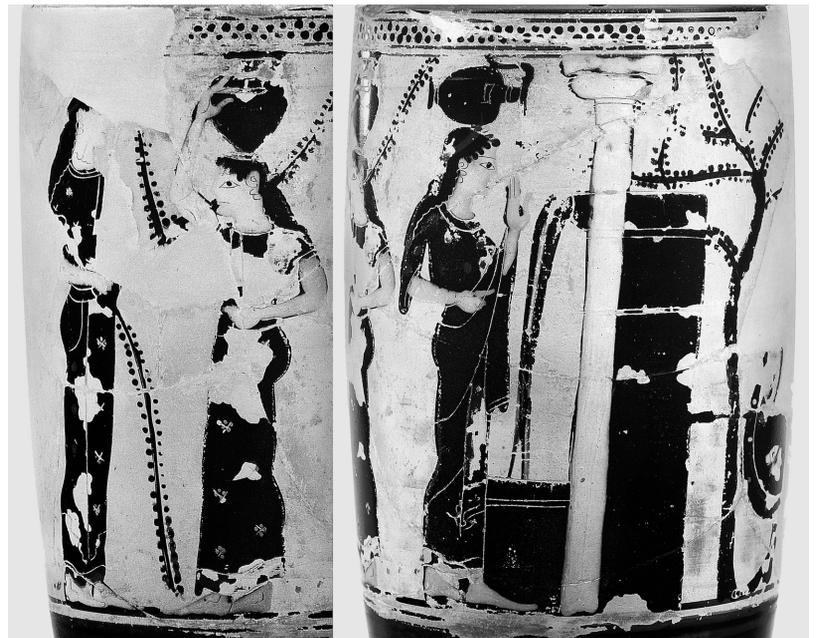
6 Kalpis des Berliner Malers. St. Petersburg, Eremitage B 628



I



2



3

1 Lekythos des Athena-Malers. Amsterdam, Allard Pierson Museum 3737

2 Lekythos des Sappho-Malers. Athen, Archäologisches Nationalmuseum 552

3 Lekythos des Edinburgh-Malers. Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig Z-369