III.
Die Toten heroisieren

https://doi.org/10.5771/9783956504075-157 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783956504075-157 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Heldenleichen im Bild

Die Bergung von Gefallenen und der Heroismus der Athener*

Ralf von den Hoff

Am Anfang war der Heldenleichnam! Als im Laufe des 8. Jhs. v. Chr. die ersten mehrfigurigen szenischen Darstellungen in der Bildwelt des homerischen Griechenland erschienen, waren es Leichname und die Trauer am aufgebarten Leichnam, die zunächst am häufigsten gezeigt wurden.[1] Auf riesigen, oft 1,50 m hohen Tongefäßen, die als Grabmäler in den Nekropolen vor allem Athens fungierten, finden sich die ersten dieser szenischen Bilder. Dass es dort um den Tod ging, überrascht also nicht. Es ist jedoch keineswegs selbstverständlich, *was* dort *wie* dargestellt wurde. Am häufigsten zeigt man die Aufbahrung von verstorbenen Frauen und Männern (sog. Prothesis) und den Leichenzug zum Grab (sog. Ekphora). Von prächtigen Tüchern sind die Leichen bedeckt, sie werden berührt, trauernde Krieger und Frauen umgeben sie in langen Aufzügen. Die Mitglieder der Elite Athens machen die Pracht von Leichenbegängnissen auf den Grabmälern ihrer Verstorbenen dauerhaft sichtbar. Konkrete Heroen oder Szenen aus den homerischen Epen werden aber in diesen Bildern nie kenntlich gemacht; es handelt sich um deskriptive Bilder einer ‚idealen' Welt.[2] Durch die Aufstellung der Gefäße an bestimmten Gräbern wurden die Szenen gleichwohl mit den dort Bestatteten verbunden. Die Verstorbenen erscheinen bisweilen überlebensgroß und in die Mitte der Bildkompositionen gesetzt, um ihre Außerordentlichkeit zu kennzeichnen. Es liegt also sehr nahe zu behaupten, dass man bei Entwurf und Betrachtung solcher Bilder der Verstorbenen als besonderer Menschen gedachte – und zugleich ähnlicher Geschichten gedenken konnte, die Homers *Ilias* schilderte, hier vor allem der Aufbahrung des Patroklos, des Gefährten des Achill, der gefallen war und dem die Waffen geraubt worden waren:

> Also sprach Achill, und den Freunden gebot er, eilend […] von dem blutigen Staube Patroklos' Leiche zu säubern. […] Sie wuschen und salbten mit fettigem Öl den Leichnam, mit neunjährigem Balsam erfüllten sie ihm seine Wunden, legten ihn dann auf ein Bett und breiteten leuchtendes Leinen ihm vom Haupt zu den Füßen darüber und da-

* Der Beitrag zur Ringvorlesung des SFB 948 wurde in seiner Vortragsform belassen; die Nachweise beschränken sich auf das Nötigste und auf Sachverweise.

1 Gudrun Ahlberg: Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art, Göteborg 1971; Annette Haug: Die Entdeckung des Körpers, Berlin 2012, hier S. 45–118; Elena Walter-Karydi: Die Athener und ihre Gräber (1000–300 v. Chr.), Berlin 2015, hier S. 30–48; siehe auch Manolis Andronikos: Totenkult (Archaeologia Homerica W), Göttingen 1968.

2 Luca Giuliani: Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst, München 2003.

https://doi.org/10.5771/9783956504075-157 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

rauf ein schimmerndes Tuch. Und die ganze Nacht mit dem schnellen Läufer Achilleus stöhnten sie, um Patroklos klagend.[3]

Die Heroenaufbahrung bei Homer und die Bildimaginationen prächtiger Bestattungen im zeitgleichen Athen gingen also Hand in Hand. Insofern finden wir im späten 8. Jh. v. Chr. eine spezifische Form des Heroismus, der heroischen Habitusaneignung: Die visuelle Imagination der Begräbnispraxis der Eliten Athens geschah in Form homerischer Vorstellungen, die der Dichter den Heroen der Vergangenheit zuschrieb.

Am Anfang war die Schlacht! So könnte eine Geschichte der figürlichen Bildkunst im antiken Griechenland gleichfalls beginnen. Schlachtszenen nämlich erscheinen auf den genannten großen Grabgefäßen im späteren 8. Jh. v. Chr. gleichfalls immer wieder.[4] Es sind zumeist unübersichtliche Kämpfe, in Einzelduelle aufgelöst. Sieger und Leichenberge erscheinen häufig. Und bisweilen sind auch hier Krieger durch besondere Größe als außerordentlich hervorgehoben. Eine individuelle Charakterisierung der Kombattanten fehlt in diesen Darstellungen ebenfalls. Dass damit jemals eine der vielen Schlachten der *Ilias* gemeint war, ist unwahrscheinlich. Das bedeutet, dass auch diese Bilder deskriptive Imaginationen von Schlachtgeschehen darstellen. Wieder liegt die Parallele zwischen den Bildern, den ausführlichen homerischen Schlachtschilderungen und aktuellen Kriegsgeschehnissen nahe, die wechselseitige visuelle Überblendung heroisch-epischer Narrative mit den Erfahrungen der Zeitgenossen.

Damit waren Krieg und Tod in einer aristokratischen Gesellschaft als Themen gesetzt, die in den folgenden Jahrhunderten im Bildhaushalt Griechenlands eine große Rolle spielten. Vor allem Bilder des 6. und 5. Jhs. v. Chr. aus Athen geben uns eine Vorstellung von den geradezu ritualisierten Stadien, in denen man die Schlacht und den dortigen Tod von Soldaten imaginierte: den Auszug zum Kampf (‚Kriegerabschied'),[5] dann den Kampf selbst, der trotz der andersartigen zeitgenössischen Massenkampfpraxis fast immer als homerisches Duell gezeigt wurde: zunächst die Verwundung eines Kämpfers, anschließend den Gefallenen

3 Hom. Il. 18, 343–351 (Übers. Wolfgang Schadewaldt [Homer: Ilias, neu übertragen von Wolfgang Schadewaldt, Frankfurt 1975]). Die Abkürzungen antiker Autoren und ihrer Werke folgen den Vorgaben in Hubert Cancik u. a. (Hg.): Der Neue Pauly, Bd. 1, Stuttgart 1996, S. XXXIX–XLVII.

4 Gudrun Ahlberg: Fighting on Land and Sea in Greek Geometric Art, Stockholm 1971; Christiane Grunwald: Frühe attische Kampfdarstellungen, in: Acta praehistorica et archaeologica 15, 1983, S. 155–203; Erich Kistler: Kriegsbilder, Aristie und Überlegenheitsideologie im spätgeometrischen Athen, in: Göttinger Forum für Altertumswissenschaft 4, 2001, S. 159–185, https://gfa.gbv.de/dr,gfa,004,2001,a,08.pdf, DOI: 10.14628/GFA, 21. November 2018; Haug: Entdeckung (Anm. 1), S. 249–295.

5 Angela B. Spieß: Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit, Frankfurt am Main 1992; Susan B. Matheson: Beardless, Armed, and Barefoot. Ephebes, Warriors, and Ritual on Athenian Vases, in: Dimitrios Yatromanolakis (Hg.): An Archaeology of Representations, Athen 2009, 373–413; Marion Meyer: Der Heros als alter ego des Kriegers in archaischer und klassischer Zeit. Bilder im Wandel, in: Antike Kunst 55, 2012, S. 25–51, hier S. 38–42.

https://doi.org/10.5771/9783956504075-157 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

am Boden, über dem ein neuer Kampf entbrennt.[6] Den Leichnam nämlich wollen die einen zur Bestattung heimholen, die anderen wollen ihm die Rüstung rauben und ihn schänden, wie es Achill mit dem Leichnam Hektors tat.[7] Haben die Parteigänger des Gefallenen Erfolg, so folgt der Abtransport der Leiche.[8] Im eigenen Lager oder zu Hause schließen sich die Aufbahrung des Leichnams und die Totenklage an. Die Leiche Hektors, die Achill erbeutet hat und die sein Vater Priamos von seinem Gegner zur Bestattung erbittet und erhält, zeigt uns im Bild die hohe Bedeutung, die der Ehrung des toten Körpers eingeräumt wurde:[9] natürlich mit dem Ziel, den Gefallenen zu bestatten. Die Bestattung nämlich war es, die erst den Totenkult ermöglichte – dieser gewährte dem Verstorbenen die ihm zukommende Trauer und angemessenes Gedenken.

Indem die Bildmedien, in denen es um diese Themen geht, im 6. und 5. Jh. v. Chr. aber in Athen kaum noch mit dem Totenkult zu tun hatten, da sie nicht als Grabmäler fungierten, traten die Aufbahrung und das Begräbnis visuell gegenüber dem 8. Jh. quantitativ zurück. Es sind nun zudem Bilder mit oft mythologischen Figuren und zwar auf Tongefäßen, die vor allem beim Gelage der Männer benutzt wurden, wo man sich zum Weinkonsum traf und auch über die großen Heroen Homers sprach. Ein bestimmter Akt des mehrstufigen ‚Körperrituals' vom Kämpfen über das Unterliegen zum Tod und Begräbnis wird dabei seit dem 7. und 6. Jh. v. Chr. auffälligerweise ein viel behandeltes Thema der Bilder: Die Bergung und der Abtransport des Leichnams eines Gefallenen, wie sie ebenfalls bereits in den homerischen Epen erscheinen.[10] Im Athen des 6. und 5. Jhs. v. Chr., woher uns in einer gewaltigen Zahl bildliche Darstellungen vorliegen, konstituieren diese Darstellungen einen zentralen Bestandteil des Diskurses um das heroische Sterben und die Rolle des Kriegers in der Polis. Ein agonales Kriegerethos führte nicht unweigerlich zu solchen Bildern. Wie imaginierten die Athener da-

6 So z. B. Hom. Od. 24, 36–42; Hom. Il. 17, passim; zu bildlichen Darstellungen: Christian Ellinghaus: Aristokratische Leitbilder. Demokratische Leitbilder. Kampfdarstellungen auf athenischen Vasen in archaischer und frühklassischer Zeit, Münster 1997; Matthias Recke: Gewalt und Leid. Das Bild des Kriegers bei den Athenern im 6. und 5. Jh. v. Chr., Istanbul 2002, hier S. 11–20; Susanne Muth: Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jhs. v. Chr., Berlin 2008, hier S. 142–267.

7 Dass die Sorge um den Gefallenenkörper zentral für das Wertegefüge der Krieger bei Homer ist, unterstreicht schon der Beginn der Ilias, wo auf das Schicksal ungeborgener Leichen hingewiesen wird (Il. 1, 1–5): „Singe, Göttin, den Zorn des Peleiden Achilleus, der zum Verhängnis unendliche Leiden bereitete den Achäern und die Seelen so vieler gewaltiger Heroen zum Hades sandte, aber sie selbst den Hunden zum Raub und den Vögeln zum Fraß ließ." Die Enthauptung des toten Dolon durch Diomedes (Il. 10, 456) ist ein Beispiel für eine direkte Leichenschändung; zur Schleifung Hektors (Il. 22, 395–515; 23, 24–26; 24, 14–21; 50–53): Anneliese Kossatz-Deissmann: Achilleus, in: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae 1, Zürich 1981, S. 37–200, hier S. 138–147; Recke: Gewalt und Leid (Anm. 6), S. 72–74; 291–292.

8 Dazu siehe unten Anm. 10; 17; 25.

9 Hom. Il. 24, 323–709; vgl. Kossatz-Deissmann: Achilleus (Anm. 7), S. 147–161; Recke: Gewalt und Leid (Anm. 6), S. 68–72; Giuliani: Bild und Mythos (Anm. 2), S. 168–186.

10 Hom. Il. 17, 715–761.

https://doi.org/10.5771/9783956504075-157 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

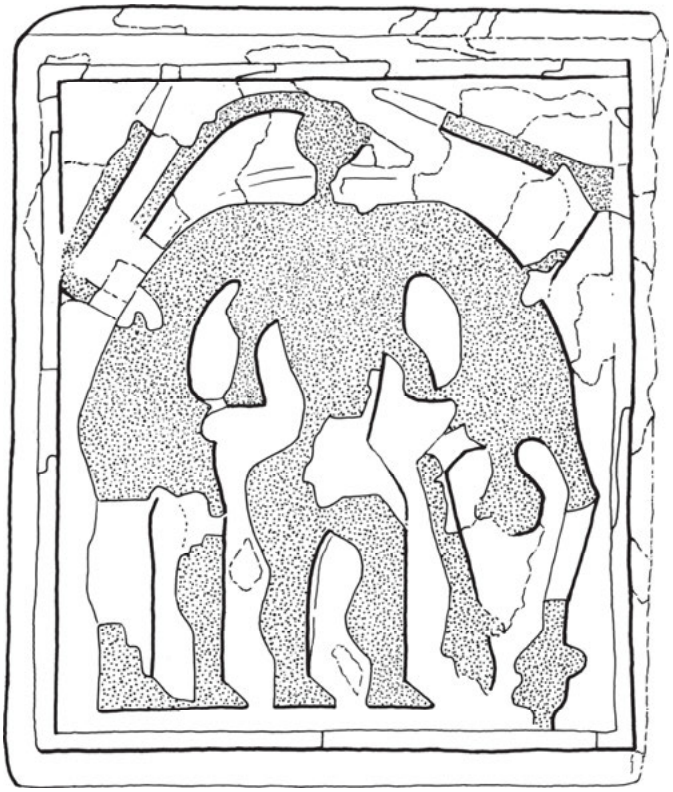

Abb. 1: Krieger trägt Gefallenen vom Schlachtfeld, Stempelbild einer Tonamphora, um 700 v. Chr., Ischia, Museo Archaeologico, Inv. 170133.

bei den Umgang mit dem Leichnam eines Gefallenen? Welche Formen der Heroisierung und des Heroismus lassen sich dabei ausmachen? Die Geschichte der Bilder der Leichenbergung vom Schlachtfeld kann dies verdeutlichen.

Kameradschaftliche Fürsorge: Aias und Achill

Die ältesten griechischen Bilder der Bergung eines Gefallenen[11] stammen aus dem späten 8. und dem 7. Jh. v. Chr. – und nicht aus Athen: Stempel zur Keramikdekoration (Abb. 1) und Reliefs an bronzenen Waffen – an den Armlaschen von Prachtschilden – zeigen den seither dafür festgelegten Bildtypus. Ein gewaltig großer Mensch liegt – gerüstet oder nackt – über den Schultern eines anderen

[11] Zu diesem Bildmotiv und seiner Geschichte: Kossatz-Deissmann: Achilleus (Anm. 7), S. 185–193; Recke: Gewalt und Leid (Anm. 6), S. 54–58; Giuliani: Bild und Mythos (Anm. 2), S. 140–143; Meyer: Heros als alter ego (Anm. 5), S. 26–38, die die Szenen als ‚Kriegerbergung' bezeichnet.

https://doi.org/10.5771/9783956504075-157 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 2: Aias trägt die Leiche Achills, Henkelbild des attisch-schwarzfigurigen Volutenkraters des Klitias und Ergotimos, um 560 v. Chr., Florenz, Museo Archaeologico, Inv. 4209.

Kriegers, der Helm und Brustpanzer tragen kann. Keine Namen sind den Figuren beigeschrieben, keine konkrete Geschichte ist erkennbar, nur die deskriptive Imagination eines offenbar als bedeutsam erachteten Vorganges in vielen Kriegen: Die Bergung eines Gefallenen durch einen Kameraden.

Im frühen 6. Jh. wird dieses Motiv in die Keramikdekoration Athens übernommen und konkretisiert: Die zwei Henkel eines prächtigen Mischgefäßes für Wein und Wasser bemalte Klitias gegen 560 v. Chr. jeweils mit einem solchen Bild (Abb. 2)[12] – doch benannte er die Beteiligten durch Inschriften: Aias und Achill. Nun also waren es zwei homerische Heroen, die so vorgestellt wurden. Aias trägt, wie in der literarischen Tradition, den Leichnam Achills ins Lager. Alleine tut er dies, bärtig, als Überlebender gerüstet und im ‚Knielaufschema', der Bildformel für schnelles Laufen. Achill hingegen ist bartlos, mit prächtigem Haar, aber geschlossenen Augen gezeigt, nackt und seiner Waffen beraubt. In der epischen Überlieferung kommt Achills Leichnam natürlich mit seinen Waffen ins

12 Attisch-schwarzfiguriger Volutenkrater, Florenz, Museo Archeologico, Inv. 4209: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 300000: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018; Harvey A. Shapiro: The François Vase. New Perspectives, Kilchberg 2013.

https://doi.org/10.5771/9783956504075-157 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Lager, denn der Streit um die Waffen führt dort ja zum Selbstmord des Aias. Der scheinbare Widerspruch hinderte den Maler nicht, Achill nackt zu zeigen: Die Nacktheit ist ein Zeichen der Schutzlosigkeit und ‚Ent-Soldatisierung' durch den Tod; es geht also weniger um die Illustration von epischen Texten, sondern um episch inspirierte Neuimaginationen. Der Leichnam Achills ist überlebensgroß dargestellt, obgleich es Aias ist, der in der *Ilias* als „gewaltiger Riese" bezeichnet wird.[13] Offenbar soll so tatsächlich die heroische Größe des Achill erkennbar werden. Im Kontrast dazu und zu seiner wehrlosen, entwaffneten Leblosigkeit steht der aktive, bewaffnete Krieger, der ihn trägt. Ein Krieger allein rettet den schutzlosen Kameradenleichnam, trägt ihn ins Lager oder heim.

Das Bildschema wurde zum konventionellen Standard. Zwischen etwa 560 und dem späten 6. Jh. v. Chr. war es in Athen sehr beliebt; es schmückte dabei auch ganze Gefäße: Eine Halsamphora des Exekias, die sich heute in München befindet, zeigte gegen 540/530 v. Chr. die Szene sogar auf beiden Gefäßseiten (Abb. 3).[14] Lebender und toter Krieger sind beide gerüstet, die Pracht ihrer Waffen ist hervorgehoben. Der Leichnam wird damit derjenige eines konventionellen, reich gerüsteten Kriegers; gegenüber seinem Träger verliert er seinen außerordentlichen Status. Diese Gleichwertigkeit wird zusätzlich unterstrichen, indem beide Krieger gleich groß sind. Zudem wird die Schwere der zu tragenden Last durch die Beugung des Trägers betont. Aber es ist weiterhin ein individueller Akt: Der eine Krieger birgt den anderen alleine wie Aias den Achill. Allerdings können in der Szene im 6. Jh. Beifiguren erscheinen, die wiederum keine narrative Funktion besitzen, sondern die Szene visuell kommentieren: eine Frau oder ein grauhaariger alter Mann, die bisweilen durch ihr Fliehen Erschrecken andeuten – wohl Hinweise auf die Familie des Toten als sozialer Rahmen – oder ein Leichtbewaffneter als Hinweis auf den kontrastiv hervorgehobenen Status der schwerbewaffneten Hopliten, die Aias und Achill als homerische Heroen repräsentieren. Die Zahl der Bilder der Heimtragung des Kriegers in der Zweierkonstellation von einem Tragenden und einem Leichnam wurde gegen 510 v. Chr. deutlich geringer; sie endeten gegen 480 v. Chr. – in der Zeit der Perserkriege, als die Griechen ihre erste große militärische Bewährungsprobe gegen Invasoren mit einem Bürgerheer und nicht ohne eigene Gefallene erfolgreich bestanden. In der seit etwa 520 v. Chr. üblich gewordenen sogenannten rotfigurigen Maltechnik erschienen sie kaum noch, allerdings nochmals auch mit einem riesigen, nackten Achillkörper, der heftig blutet, und einem nackten Aias, der sich schwer auf seine Lanze stützen muss, um den Kameraden tragen zu können.[15]

---

13 Hom. Il. 3, 229.

14 Attisch-schwarzfigurige Halsamphora, München, Antikensammlung, Inv. 1470: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 310388: http://www.beazley.ox.ac.uk, 14. November 2018.

15 Attisch-rotfigurige Schale, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Inv. 537; 598: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 205063: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018.

https://doi.org/10.5771/9783956504075-157 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 3a–b: Krieger trägt die Leiche eines Kameraden (Aias und Achill?), Vorder- und Rückseite einer attisch-schwarzfigurigen Halsamphora des Exekias, um 540/30 v. Chr. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 1470.

https://doi.org/10.5771/9783956504075-157 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Entrückung des Heros: Sarpedon, Schlaf und Tod

Schon der Maler des ersten Aias-Achill-Bildes in Athen, Klitias, hatte gegen 560 v. Chr. anhand einer anderen Episode eine andere Form der Bergung eines Leichnams in Szene gesetzt: Auf einer Schale in Manisa erscheint ein Kampf – ausnahmsweise in zwei Schlachtreihen (Phalanx).[16] Vorne liegt ein riesiger Leichnam am Boden, den von rechts und links zwei Krieger aufzunehmen versuchen: Gemeinsam wollen sie ihn wegtragen. Auch Exekias malte gegen 530 v. Chr. auf eine Amphora, heute in Princeton befindlich, eine ähnliche Aufhebung im Schlachtkontext vor Troja, allerdings nur durch einen Träger, Aias.[17] Dieser Bildidee war indes gegenüber der stärker auf das Paar der Akteure fokussierten und zuvor besprochenen Tragszenen zunächst kein Erfolg beschieden. Erfolg stellte sich erst gegen Ende des 6. Jhs. v. Chr. ein: Es ist der Vasenmaler Euphronios, einer der Pioniere der neuen, rotfigurigen Maltechnik, der das Schema ‚Zwei Träger heben den Gefallenen auf' aufgreift und weiterentwickelt. Zunächst geschieht dies gegen 520/510 auf der Außenseite einer Trinkschale, jetzt in Rom im Museum der Villa Giulia.[18] Beischriften benennen die Figuren: Der nackte, blutende und wieder riesige Leichnam ist der des Sarpedon; er wird getragen von zwei Gerüsteten: Thanatos, dem Tod und Hypnos, dem Schlaf.[19] Voran schreitet ein

16 Attisch-schwarzfigurige Schale, Manisa, Arkeoloji Müzesi, Inv. P60.599: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 8420: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018.

17 Attisch-schwarzfigurige Bauchamphora, Philadelphia, University of Pennsylvania Museum of Archaeology, Inv. MS3442: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 310396: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018.

18 Attisch-rotfigurige Schale, Rom, Villa Giulia: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 7043: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018.

19 Zu den Sarpedon-Szenen: Dietrich von Bothmer: Sarpedon, in: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae 7, Zürich 1994, S. 696–700; Harvey A. Shapiro: Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece, London 1994, hier S. 21–27; Recke: Gewalt und Leid (Anm. 6), S. 60–64; Klaus Junker: Pseudo-Homerica. Kult und Epos im spätarchaischen Athen, Berlin 2003, hier S. 16–22; Aslı Saraçoğlu: Hero Concept in the Light of Homer's Iliad and the Death of Sarpedon, Lycian Warrior, in: Anadolu 29, 2005, S. 57–79; Athena Tsingarida: The Death of Sarpedon. Workshops and Pictorial Experiments, in: Stefan Schmidt u. a. (Hg.): Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei, München 2009, S. 135–142; José G. Costa Grillo: A iconografia de sono e morte com o corpo de Sarpédon na pintura da cerâmica ática. Problemas de descrição e análise, in: Phoinix 18, 2012, S. 43–63. Zu Hypnos und Thanatos zudem: Jan Bazant: Thanatos, in: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae 7, Zürich 1994, S. 904–908; Efthymia Mintsi: Hypnos et Thanatos sur les vases attiques (520–470 av. J.C.), in: Histoire de l'art 15, 1991, S. 9–20; Harvey A. Shapiro: Personifications in Greek Art, Zürich 1993, S. 132–165; Helga Willinghöfer: Thanatos. Die Darstellung des Todes in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit, Marburg 1996; Arne Thomsen: Die Wirkung der Götter. Bilder mit Flügelfiguren auf griechischen Vasen des 6. und 5. Jhs. v. Chr., Berlin 2011, hier S. 274–276; vgl. auch Egon Peifer: Eidola und andere mit dem Sterben verbundene Flügelwesen in der attischen Vasenmalerei in spätarchaischer und klassischer Zeit, Frankfurt am Main 1989.

https://doi.org/10.5771/9783956504075-157 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 4: Hypnos und Thanatos tragen die Leiche Sarpedons vom Schlachtfeld, attisch-rotfiguriger Kelchkrater des Euphronios, um 520/10 v. Chr., Rom, Museo Villa Giulia, Inv. L.2006.10.

Krieger mit Namen Akamas. Wenig später verändert derselbe Maler das Thema auf einem der prächtigsten Weinmischgefäße, die wir kennen (Abb. 4): Der Krater ist fast fünfzig Zentimeter hoch und befindet sich heute ebenfalls in der Villa Giulia.[20] Hier heben Thanatos von rechts und Hypnos von links den riesigen Leichnam auf. Sie sind geflügelt. Hinter dem nackten Sarpedon steht Hermes, der Gott der Wege und Reisen, der Totengeleiter.

Die Bergung des toten Sarpedon ist eine homerische Szene. Sarpedon ist in der *Ilias* der Anführer der Lykier auf Seiten der Trojaner, ein Sohn des Zeus und einer sterblichen Frau; er wird als großer und besonders mutiger Heros beschrieben. Im sechzehnten Buch tötet Patroklos, der in der Rüstung des Achilleus in die Schlacht vor Troja eingegriffen hat, Sarpedon. Patroklos' Lanze trifft ihn unterhalb des Herzen am Zwerchfell, so Homer, und Sarpedon „stürzte wie wenn eine Eiche stürzt oder eine Silberpappel oder eine Fichte […] so lag er hingestreckt, brüllend, in den blutigen Staub verkrallt". Glaukos, sein Gefährte, „trat ihm mit dem Fuß auf die Brust und zog aus dem Leib die Lanze, und an der Lanze hing das Zwerchfell, und

20 Attisch-rotfiguriger Kelchkrater, Rom, Villa Giulia, Inv. L.2006.10: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 187: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018; Jenifer Neils: The 'Unheroic' Corpse. Re-Reading the Sarpedon Krater, in: John H. Oakley (Hg.): Athenian Potters and Painters 2, Oxford 2009, S. 212–219; siehe jetzt auch: Nigel Spivey: The Sarpedon Krater. Life and Afterlife of a Greek Vase, London 2018.

https://doi.org/10.5771/9783956504075-157 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

er riss ihm zugleich die Seele heraus und die Spitze der Lanze".[21] Wie im Kampfritual üblich, muss der Leichnam anschließend verteidigt werden gegen die Gegner, die ihm die Waffen als Beutestücke rauben wollen, allen voran Patroklos – ein Kampf, der sich mit vielen Toten über mehr als 100 Verse des Epos hinzieht. Nach diesem Gemetzel, so wird betont, „hätte auch ein achtsamer Mann nicht mehr den göttlichen Sarpedon erkannt, denn mit Geschossen und Blut und Staub war er eingehüllt vom Kopf durchweg bis zu den Spitzen der Füße".[22] Doch der göttliche Vater des Gefallenen, Zeus, schickt seinen Sohn Apollo auf das Schlachtfeld, um den Leichnam davon zu tragen, an einem Fluss zu reinigen, zu salben und dann zu bekleiden. Danach sollen Thanatos und Hypnos, die Zwillinge Tod und Schlaf, ihn nach Lykien, in seine Heimat bringen. Dort, so im Epos Zeus weiter, sollen ihn die Verwandten bestatten mit Grabhügel und Grabmal, so dass ihm die Ehre der Verstorbenen zukäme, das *geras thanonton*.[23] Und so geschieht es: Apollo nimmt den Leichnam auf, reinigt ihn und salbt ihn; sodann tragen ihn Hypnos und Thanatos zur Bestattung.

Kennt man die Darstellungskonventionen und Erzählweisen mythologischer Bilder im 6. und 5. Jh. v. Chr., dann überrascht es hier nicht, dass Euphronios in vielem von Homer abweicht. In einer vor allem durch Oralität geprägten Kultur erzählen Bilder in besonders flexibler Weise mit ihren Mitteln je eigene Geschichten, charakterisieren Situationen.[24] Gleichwohl hat Euphronios wohl die Szene vor Troja gewählt, nicht in Lykien, wohin Sarpedon gebracht wird, denn weitere gerüstete Krieger sind rechts und links anwesend, wie es nur auf dem Schlachtfeld möglich ist. Sarpedon hat noch Beinschienen am Unterschenkel, ist also nur teilweise entkleidet – auch dies weist noch auf die Stätte des Kampfes. Dennoch sehen wir keine Schlachtszene – eher handelt es sich um eine bedeutungsgeladene Szenerie. Euphronios hat Hermes als Gott an die Stelle Apollos gesetzt. Damit macht er klar, dass es ihm um den Weg geht, den die Leiche nun zurücklegen muss. Hypnos und Thanatos haben hier erstmals Flügel als Zeichen des Weges, den sie zurückzulegen haben, obwohl sie – ganz der Szene, nicht indes ihrem Wesen gemäß – Kriegerrüstungen tragen, um sie als in der Schlacht präsent und den anderen Kriegern nah zu erweisen. Die Flügel indes machen sie zu übermenschlichen Wesen, die mit Hermes zusammen unterstreichen, dass Sarpedon von außeralltäglichen Gestalten umsorgt wird und nicht von seinen Kameraden.[25] Sarpedon ist nicht nur außerordentlich groß gezeigt – man stelle sich nur vor, er stände aufrecht im Bild. Sein Oberkörper ist frontal dem Betrachter präsentiert, der so seine athletische Muskelkraft bewundern kann; der Kopf hingegen hängt herab, ist damit ins strenge Profil

21 Hom. Il. 16, 480–482.
22 Ebd. 16, 638–640.
23 Ebd. 16, 675.
24 Luca Giuliani: Bilder für Hörer und Bilder für Leser. Zur Veränderung der narrativen Ikonographie in klassischer Zeit, in: Wolf-Dieter Heilmeyer u. a. (Hg.): Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit, Mainz 2002, S. 338–343.
25 Vgl. Thomsen: Wirkung der Götter (Anm. 19), passim.

https://doi.org/10.5771/9783956504075-157 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gesetzt, so dass die langen Haare ebenso sichtbar sind wie das bartlose Kinn, also die Schönheit und Jugend des Sarpedon. Der Maler inszeniert den Körper wie das Idealbild eines nackten jungen Mannes des späten 6. Jhs., das wir von vielen Grabstatuen der Zeit kennen. Zugleich bluten die Wunden noch, und es sind drei sichtbare Wunden, wo Homer nur von einer unter dem Herzen spricht. Indem der Leichnam noch blutet, kann man annehmen, dass Hypnos und Thanatos Sarpedon aufnehmen, bevor Apollo den Leichnam, wie bei Homer, gereinigt hat. Doch dient dies dem Maler zudem, wie die Beinschienen, dazu, auf die vorherige Kampfsituation zu verweisen. Die Bewaffnungsreste dokumentieren zusammen mit dem sonst nackten Körper und den Wunden des Helden den Vorgang des Verlustes seiner Wehrhaftigkeit. Nicht nur kontrastieren damit die voll gerüsteten Krieger rechts und links. Vielmehr unterstreicht sogar die Gegenseite des Gefäßes diese Perspektive: Dort nämlich legen junge Männer Schutz und Wehr gerade an, schützen ihre Körper – als Kontrast zum entwehrten, toten Sarpedon, obgleich Sarpedon bei Homer seiner Waffen gar nicht beraubt wurde.

Die Bildanalyse erlaubt es also zu ermitteln, welche Vorstellungen hinter dem innovativen Bild des Euphronios stehen: Der gefallene Heros ist als groß und jung, sein Körper als schön und athletisch imaginiert – und so wird es uns demonstrativ vorgeführt –, zugleich ist er in der Schlacht schwer verwundet und schutzlos geworden. Es sind übermenschliche Wesen, die sich um diesen Heroenleichnam sorgen; jenseits des Bildes steht hinter ‚Schlaf und Tod' natürlich zugleich die euphemistische Gleichsetzung von Tod und Schlaf, die visuell nur durch die geschlossenen Augen des Sarpedon im Verbund mit den tödlichen Wunden thematisiert wird.[26] Vor allem aber ist es ein Kollektiv, das sich um den Heldenleichnam sorgt: Nicht der eine Kamerad, sondern zwei Träger sind es, die ihn zur Bestattung tragen – und sie sind gleichfalls Krieger in Rüstung.

Als Einzelbild hätte der Entwurf des Euphronios wenig Aussagewert; doch machte dieses Bild Schule.[27] Es gehört zu einer ihm zeitlich folgenden Gruppe von Darstellungen, die dieselbe Szene wiedergeben, d. h. die Akzeptanz und Beliebtheit des neuen Darstellungstypus anzeigen. Dies geschieht mit z. T. etwas anderen Schwerpunktsetzungen: So taucht in manchen Bildern ein kleines, fliegendes Wesen auf, das die Seele des Toten verkörpert (*eidolon*) und dem Körper entweicht. Auf einer kleinen Amphora in New York sind die Träger zudem auch ohne Flügel als konventionelle Kriegskameraden charakterisiert (Abb. 5).[28] Oder es kann in einer typologisch ganz ähnlichen Szene der Leichnam von einem Tuch bedeckt sein,

26 Vgl. Shapiro: Personifications (Anm. 19), S. 132–165; Willinghöfer: Thanatos (Anm. 19), passim.

27 Recke: Gewalt und Leid (Anm. 6), S. 60–64; siehe auch von Bothmer: Sarpedon (Anm. 19), S. 696–700; siehe zu Nachfolgern jetzt auch Spivey: Sarpedon Krater (Anm. 20).

28 Attisch-rotfigurige Halsamphora, New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 56.171.25: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 305529: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018; vgl. zu ähnlichen Bildern bspw. Peifer: Eidola (Anm. 19); Willinghöfer: Thanatos (Anm. 19).

https://doi.org/10.5771/9783956504075-157 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 5: Hypnos und Thanatos (?) tragen die Leiche Sarpedons vom Schlachtfeld, attisch-schwarzfigurige Halsamphora, um 500 v. Chr., New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 56.171.25.

https://doi.org/10.5771/9783956504075-157 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Träger auch dort ihrer Flügel entkleidet. Damit ist die Szene konkretisiert auf die Akteure in der Schlacht, die den Leichnam tatsächlich zur Grablegung vorbereitet haben.[29] Dort ist u. U. nicht Sarpedon gemeint, sondern Patroklos, der seiner Waffen beraubt ist, doch spielt das für uns keine weitere Rolle.

Festzuhalten bleibt: Seit etwa 520/510 v. Chr. wird der gefallene Heros in manchen Bildern in Athen von Hypnos und Thanatos umsorgt. Während die zweifigurigen Szenen mit Aias und Achill auslaufen, gewinnen diese dreifigurigen Szenen, vor allem am Beispiel des Sarpedon, an Beliebtheit. Sie zeigen uns, dass es in Athen im visuellen Reden über die Heroen Homers nun stärkeres Interesse fand, dass sie als Gefallene schön und jung waren, obwohl in einer Schlacht nicht nur Jugendliche fielen, und dass sich mehrere Krieger im Kollektiv darum kümmerten, ihre Leichname zu Grabe zu tragen. Dies konnte man zudem als Eingreifen göttlicher Wesen imaginieren, als Tat von Hypnos und Thanatos. Es fällt weiterhin auf, dass in den Bildern mit Hypnos und Thanatos Beifiguren, die auf die Familie verweisen, nicht mehr vorkommen. Der gefallene Heros ist vielmehr in der Gemeinschaft von Kriegern, Göttern und göttlichen Wesen aufgehoben, die selbst als Soldaten gekennzeichnet sein können.

Ergänzt werden die Sarpedon-Bilder durch andere Szenen, die sich parallel etablierten. Dazu gehört Eos, die Morgenröte, die seit dem 6. Jh. in Bildern häufig ihren ebenfalls vor Troja gefallenen Sohn Memnon vom Schlachtfeld trägt – auch sie ein geflügeltes, göttliches Wesen.[30] Hier steht noch stärker die göttliche Fürsorge im Zentrum, die dem Heros zuteilwird.

Die Vorstellungen, die in den Bildern mit einem gefallenen Heros verbunden wurden, nahmen offenbar seit dem späten 6. Jh. v. Chr. diese neue Richtung und verdrängten seit etwa 500 v. Chr. die ältere Tradition der individuellen Leichenbergungen, in der das Exemplum der Achill-Aias-Gruppen dominiert hatte. Wir können nur spekulieren, womit die Veränderungen in Zusammenhang standen: Mit neuen Kampferfahrungen, die die Athener in einem Bürgerheer gemacht hatten, das seit 509/508, seit den Reformen des Kleisthenes, bestand? Doch dafür datieren die Darstellungen eher zu früh. Oder mit den zunehmenden Auseinandersetzungen mit benachbarten Großmächten wie den Persern seit dem späteren 6. Jh. v. Chr.? Jedenfalls finden sich Sarpedon-Hypnos-Thanatos Bilder in größerer Zahl nur bis etwa 460 v. Chr. in Athen, Einzelstücke selten noch im späten 5. Jh. v. Chr. Die Memnon-Bilder liefen schon früher, vor 460, aus. Doch hatte sich zu diesem Zeitpunkt bereits eine weitere Wandlung vollzogen.

---

29 Attisch-rotfiguriger Kelchkrater, Agrigento, Museo Archeologico, Inv. C1956: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 200177: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018.

30 Anneliese Kossatz-Deissmann: Memnon, in: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae 6, Zürich 1992, S. 448–461, hier S. 455–458; Recke, Gewalt und Leid (Anm. 6), S. 64–67; Bettina Reichardt: Mythische Mütter. Thetis und Eos in der attischen Bilderwelt des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr., in: Marion Meyer (Hg.): Besorgte Mütter und sorglose Zecher. Mythische Exempel in der Bilderwelt Athens, Wien 2007, S. 36–61.

https://doi.org/10.5771/9783956504075-157 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Entrückung der Bürger: heroenhaftes Totengeleit

Seit etwa 470/460 v. Chr. finden sich in Athen Bilder desselben Typus wie die Sarpedonszenen in einem anderen Bildmedium: In Athen wurden damals in wachsender Zahl sogenannte weißgrundige Lekythen hergestellt. Dabei handelt es sich um kleine Tonkännchen, die mit einem empfindlichen, luxuriös wirkenden weißen Überzug versehen waren; darauf wurden figürliche Szenen gemalt.[31] Die Gefäße enthielten Duftöl, welches man benutzte, um die Verstorbenen und ihre Grabmarkierungen zu salben; die Lekythen gab man ins Grab oder stellte sie am Grab auf, um neben der Schmückung des Grabmals, die üblich war, durch schönen Duft den Totenkult zu vollziehen. Die Bilder auf diesen Grabölkännchen folgen in Athen relativ festen Schemata: ein Grabmal und an diesem Grabmal Hinterbliebene, die sich nähern, um den Totenkult zu vollziehen und zu trauern.[32] Manchmal sieht man die Verstorbenen selbst, als erschienen sie an ihrem Grab. Dies mag zunächst befremden, doch ist die Imagination der Verstorbenen am Grab nicht ungewöhnlich. Vielmehr muss man sich klarmachen, dass die Bilder insgesamt keine Lebenswirklichkeit schildern. Grabstelen, d. h. steinerne Grabmäler, wie sie die weißgrundigen Lekythen vielfach zeigen, waren in Athen genau in der Laufzeit dieser Lekythen verboten. Die Bilder erweisen sich als Entwürfe, die der Realität widersprachen – nicht aber dem *imaginaire* ihrer Nutzer. Deren Vorstellungen vom Totenkult und von den Verstorbenen wurden ins Bild gesetzt.

Auf den weißgrundigen Lekythen lassen sich seit etwa 470 v. Chr. mehrfach Hypnos und Thanatos erkennen, die einen Leichnam tragen. Namensbeischriften finden sich nie;[33] und der mediale Kontext der Lekythen macht klar, dass es hier um die Verstorbenen Athens selbst geht, an deren Gräbern die Lekythen aufgestellt wurden: um historische Menschen, nicht um Homers Heroen. Die Lekythos in London (Abb. 6)[34] zeigt uns zudem, dass Hypnos und Thanatos jetzt nicht mehr

31 Donna C. Kurtz: Athenian White Lekythoi. Patterns and Painters, Oxford 1975; John H. Oakley: Picturing Death in Classical Athens. The Evidence of the White Lekythoi, New York 2004; Erika Kunze-Götte: Attisch weißgrundige Lekythen, Corpus Vasorum Antiquorum Deutschland 87. München, Antikensammlungen 15, München 2010; vgl. auch Stefan Schmidt: Rhetorische Bilder auf attischen Vasen. Visuelle Kommunikation im 5. Jahrhundert v. Chr., Berlin 2005.

32 Norio Nakayama: Untersuchung der auf weißgrundigen Lekythen dargestellten Grabmäler, Freiburg 1977; Elvia Giudice: Il tymbos, la stele e la barca di Caronte. L'Immaginario della morte sulle lekythoi funerarie a fondo bianco, Rom 2015.

33 Bazant: Thanatos (Anm. 19), S. 905–906; Efthymia Mintsi: Hypnos et Thanatos sur les lécythes attiques à fond blanc. Deuxième moitié du Ve siècle av. J.C., in: Revue des Études Anciennes 99, 1997, S. 47–61; bspw. die attisch-weißgrundigen Lekythen Berlin, Antikensammlung, Inv. F 2456: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 16420: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018 und Athen, Nationalmuseum Inv. 17294: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 209255: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018.

34 London, British Museum, Inv. D 58: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 216353: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018.

https://doi.org/10.5771/9783956504075-157 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 6: Hypnos und Thanatos bergen die Leiche eines Verstorbenen, attisch-weißgrundige Lekythos, um 440 v. Chr., London, British Museum, Inv. D 58.

https://doi.org/10.5771/9783956504075-157 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 7: Hypnos und Thanatos bergen die Leiche einer Verstorbenen, attisch-weißgrundige Lekythos, um 420 v. Chr., Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 12783.

gerüstet erscheinen, keine Krieger mehr sind. Ihre Flügel jedoch sind vergrößert dargestellt worden; so werden sie zugleich der realen Welt weiter entrückt. Ein Hinweis auf Gefallene als Verstorbene liegt nur noch vereinzelt vor. Vielmehr können die beiden nun auch Kinder und Frauen davontragen. Eine Lekythos in Athen (Abb. 7) verbindet dies sogar mit einer Hermesfigur, die den göttlichen Totengeleiter ins Bild holt.[35] Bürger, Frauen und Kinder werden mithin so dargestellt wie vorher Krieger. Schließlich kann es so weit kommen, dass die Szene mit Hypnos und Thanatos auf einer Lekythos als Aufsatz eines Grabmales dargestellt wird, als imaginiertes steinernes Erinnerungsmal am Grab.[36] Leider nahm die spätere Konzeption großer attischer Grabmäler aus Stein, die gegen 430 v. Chr. wieder einsetzten, andere Wege, als solche Szenen zu zeigen. Die neuen Grabbilder ignorierten

35 Athen, Nationalmuseum Inv. 12783: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 216479: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018; eine Frau bspw. auch auf den attisch-weißgrundigen Lekythen Athen, Nationalmuseum, Inv. CC 1655: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 216471: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018; Inv. 16421: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 216481: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018; siehe auch Walter-Karydi: Athener und ihre Gräber (Anm. 1), S. 140–141; S. 369–372.

36 Attisch-weißgrundige Lekythos Berlin, Antikensammlung, Inv. 3325: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 46170: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018.

https://doi.org/10.5771/9783956504075-157 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

vergleichbare Entrückungen der Verstorbenen.[37] Doch zeigen uns die weißgrundigen Lekythen zwischen etwa 470/460 und 420 v. Chr. eine dritte Stufe der Entwicklung des Bildes vom Umgang mit dem Leichnam. Nun ist das Bild, das vorher ein Bild des Kriegsgefallenen war, auf die Verstorbenen des 5. Jhs. v. Chr. in Athen übertragen und zudem weitgehend entmilitarisiert worden. Die Idee der Entrückung der gefallenen Kriegsheroen durch göttliche Wesen scheint auf Athener und Athenerinnen übertragbar gewesen zu sein, auch wenn sie keine Krieger waren. Ein visuelles heroisches Habitusmuster übersetzten die Athener in ihre Lebenswelt und verdichteten damit die Verbindungen, die zwischen homerischen Helden bzw. deren Tod und den Bürgern der Polis Athen gezogen werden konnten. Jeder Verstorbene wurde wie die gefallenen Heroen göttlich umsorgt. Anhand des Umgangs mit dem Leichnam wurden heroische Qualitäten von gefallenen Kriegern auf die Verstorbenen Athens übertragen.

Dies geschah, so zeigen uns die Lekythen und auch die spätesten Sarpedon-Bilder, etwa in der Zeit, für die uns Thukydides in der Gefallenenrede des Perikles, die angeblich 431/430 v. Chr. gehalten wurde, eine gezielte Instrumentalisierung des Kriegertodes für die Mobilisierung der Bürgerschaft in Athen überliefert.[38] Staatliche Trauerfeste für die Gefallenen eines Jahres und aufwändigere Grabmäler an den Staatsgräbern, in denen sie zusammen bestattet wurden, waren damals Standard.[39] Ausdrücklich sagt Perikles bei Thukydides, dass es bei den Gedenkfeiern für die Gefallenen um den Nachruhm, das Weiterleben der Verstorbenen in der Erinnerung der Polis gehe; diese Erinnerung sei die Gegengabe für den Tod derjenigen, die für die Gemeinschaft gefallen waren. In den Bildern wird dies durch das Präfigurat der Sarpedon-Szenen und durch die göttlichen Wesen, die sich der Krieger und nun sogar jedes Verstorbenen der Polis annehmen können, um sie zum Grab, dem Ort ihrer Erinnerung, zu tragen, angedeutet.

Vom Tod des Heros zum heroischen Tod: Totenfürsorge, Demokratisierung, Mobilisierung

Schauen wir zurück auf diesen – notwendigerweise stark linearisierten – diachronen Durchgang: Die Bilder auf attischer Keramik zeigen uns Vorstellungen, die die Athener mit den im Krieg gefallenen Heroen und Bürgern verbanden. Sie waren unterschiedlicher Art und zeitlich variabel. Die Bergung des Leichnams eines Ge-

37 Johannes Bergemann: Demos und Thanatos. Untersuchungen zum Wertsystem der Polis im Spiegel der attischen Grabreliefs des 4. Jahrhunderts v. Chr. und zur Funktion der gleichzeitigen Grabbauten, München 1997; Nikolaus Himmelmann: Attische Grabreliefs, Opladen 1999; Walter-Karydi: Athener und ihre Gräber (Anm. 1), S. 233–330.

38 Thuk. 2, 35–46.

39 Walter-Karydi: Athener und ihre Gräber (Anm. 1), S. 164–197; Nathan T. Arrington: Ashes, Images, and Memories. The Presence of the War Dead in Fifth-Century Athens, Oxford 2015.

https://doi.org/10.5771/9783956504075-157 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

fallenen erfährt dabei von früh an besondere Aufmerksamkeit. Diese Bergung erlaubte erst die Bestattung als Grundlage eines zukünftigen Totenkultes, der Erinnerung gewähren konnte. Man imaginiert zunächst, noch im späten 8. Jh. v. Chr., den aus der Schlacht getragenen, außerordentlichen Krieger als generisches Allgemeinbild. Im 6. Jh. wird dieses deskriptive Bild narrativiert, durch die Übertragung auf die beiden epischen Heroen Aias und Achill. Vorgestellt wird dabei die exemplarische Bergung des gefallenen Heros als Akt individueller Sorge und Leistungsfähigkeit seines Kameraden im Krieg. Der Gefallene wird zunächst als außerordentlich, übergroß und schön präsentiert, im Laufe des 6. Jhs. dann als dem Überlebenden gleichrangig gezeigt und so veralltäglicht. In die Szenen werden weitere Figuren integriert, die Hinweise auf die Einbindung des Kriegers in soziale Verbände andeuten. Im späten 6. Jh. entwickelt Euphronios in Athen eine ältere, vorher kaum bezeugte Bildtradition zum neuen Bild des toten Sarpedon als exemplarische, vom Schlachtfeld getragene Heroenleiche. Nun sind es mehrere Kriegerfiguren, die sich um ihn sorgen; der gefallene Heros wird imaginiert als Teil des Heereskollektivs; seine sonstige soziale Identität tritt demgegenüber zurück. Vor allem aber sind die sich um ihn sorgenden Figuren seit dem späten 6. Jh. meist übermenschliche Wesen, die die Nähe der Gefallenen zu den Göttern und damit eine neue Außeralltäglichkeit markieren, die ihm mit dem Tod zukommt – ganz zu schweigen von Größe, körperlicher Schönheit und Jugend des Verstorbenen. Der Kriegerleichnam wird in einer Figur des Mythos zu einem Idealbild des jungen, den Göttern nahen Gefallenen stilisiert. Schließlich wechselt diese Imagination des Kriegerheros als ‚*alter ego*' des Kriegers, wie sie Marion Meyer bezeichnet hat,[40] gegen 470/460 v. Chr. zur Übertragung des visuellen heroischen Modells auf die Athener insgesamt, auf Frauen und Männer, Kinder und Erwachsene. Indem dabei – im bildlichen *imaginaire* – ein heroisches Habitusmuster auf die Polismitglieder insgesamt appliziert wird, haben wir das vor uns, was wir Heroismus nennen. Durch diesen Heroismus wird implizit jeder Athener und jede Athenerin verbunden mit den von göttlichen Wesen und von einem Kollektiv umsorgten gefallenen Heroenkriegern, die damit zu mythischen Präfiguraten werden. Die Bilder erfahren dabei eine Entmilitarisierung, und das Konzept des besonders umsorgten Kriegerleichnams wird auf die Mitglieder der demokratischen Polisgemeinschaft übertragen und so pluralisiert. Aus dem gefallenen Helden im Bild, dessen Tod zunächst, wenn Aias den Achill wegträgt, noch nicht als heroischer gekennzeichnet ist, sondern als Tod eines Heros, für den der Kamerad sorgt, ist so über die göttlichen Trägerfiguren ein heroischer Tod geworden – oder besser eine heroengleiche Fürsorge für den Toten. Die Kennzeichnung der Außeralltäglichkeit des Verstorbenen wird so eher implizit erreicht, ein visuelles Heroenmodell dann auch auf die Bürger übertragen.

40 Meyer: Heros als alter ego (Anm. 5), S. 25–51.

https://doi.org/10.5771/9783956504075-157 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Das eigentliche Sterben von Heroen spielte im bildlichen *imaginaire* der Athener im 6. und 5. Jh. v. Chr. nur eine untergeordnete Rolle gegenüber dem agonalen Kampf,[41] obgleich dieses Sterben in Homers *Ilias* als Paradigma der Darstellung von Heroen große Bedeutung besaß und der Tod für den heroischen Status der Figuren unverzichtbar war. Umso mehr verwundert die Intensität und Beständigkeit, mit der der Transport der Heroenleiche zum Begräbnis, ihre Entrückung vom Schlachtfeld visuell über mehrere Jahrhunderte in Szene gesetzt wurde. Ein Grund dafür mag es gewesen sein, dass das Wissen um die Notwendigkeit des Totenkultes, der erst durch die Bestattung, diese hingegen wieder durch die Überführung des Leichnams in die Heimat ermöglicht wurde, die Bildproduktion prägte. Die Verbindung realer Erfahrungen mit heroischen Bildern und damit eine Heroisierung der eigenen Welt vollzog sich zudem in Umgestaltungen des Bildthemas und Transfers, geschah durch den Aufruf von präfigurativen heroischen Figuren. Es überrascht für unsere Begriffe, dass der Leichnam selbst, seine Körperlichkeit, Verwundung und Verwundbarkeit dabei in manchen dieser Bilder so deutlich in den Vordergrund gerückt wurde – wo uns heute der Blick auf den geschundenen Leichnam von Kriegsgefallenen eher verwehrt wird.[42] Dabei aber ging es weniger um den Besitz des Leichnams als um die Möglichkeit seiner Ehrung und der dauerhaften Erinnerung der Verstorbenen am Grab, die schon für Homers Achill ein wesentlicher Faktor des Heroischen war. Die Bilder verbanden also auch das Erinnern an den Verstorbenen mit seiner heroengleichen Entrückung. Mit dem Tod, so sagen es die Bilder im Athen am Ende des 5. Jhs. v. Chr., lässt die Sorge der Götter um die wie Krieger verstorbenen Bürger, die homerischen Heroen ähnlich sind, nicht nach: ein Versprechen, das durchaus Mobilisierungspotenzial besaß – im Laufe des 5. Jhs. v. Chr. in Athen, vor allem in den Kriegen an dessen Ende, sicherlich nicht ohne Bedeutung.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Elsbeth Raming, Universität Freiburg i. Br.

Abb. 2: Wikimedia Commons. Florence Archaeology Museum, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/Aias_Carrying_Body_of_Achilles_-_detail_from_Francois_vase_c_565_BCE_fForence_Italy_Arch_Museum.jpg?uselang=de.

Abb. 3: © Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, Renate Kühling.

41 Siehe dazu bspw. Antonia Rüth: Wenn Helden sterben. Über die Bedeutung des Todes für den griechischen Heros und seine Wiedergabe auf Vasenbildern aus Athen, in: helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 4.2, 2016, S. 23–31, DOI: 10.6094/helden.heroes.heros./2016/02/03.

42 Vgl. bspw. die Beiträge von Cornelia Brink und Ulrich Bröckling in diesem Band.

https://doi.org/10.5771/9783956504075-157 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 4: Wikimedia Commons. Fotograf: Jaime Ardiles-Arce, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Euphronios_krater_side_A_MET_L.2006.10.jpg.

Abb. 5: © The Metropolitan Museum of Art / Public Domain.

Abb. 6: © The Trustees of the British Museum.

Abb. 7: Elsbeth Raming, Universität Freiburg i. Br.

https://doi.org/10.5771/9783956504075-157 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY