

Tonio Hölscher

Krieg und Kunst im antiken Griechenland und Rom

Münchener Vorlesungen zu Antiken Welten



Herausgegeben vom
Münchener Zentrum für Antike Welten (MZAW)

Band 4

Tonio Hölscher

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



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

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-054950-8

e-ISBN (PDF) 978-3-11-054968-3

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-055801-2

ISSN 2198-9664



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

Library of Congress Control Number: 2018966753

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

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

www.degruyter.com

Für Christian Meier
in dankbarer Freundschaft

Vorwort

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

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

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

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

Heidelberg, November 2018

Inhalt

Vorwort — VII

Einleitung — 1

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

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

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

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

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

Literatur — 339

Register — 369

Einleitung

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

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

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

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

1 Koselleck (1994).

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

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

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

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

² Arrington (2015).

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

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

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

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

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

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

³ Dazu grundsätzlich Muth (2009).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1 Anfänge: Kampf um die frühe Lebensordnung

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

³ Haug (2012) 119–178.

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



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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

11 S. ausführlicher unten S. 46–53.

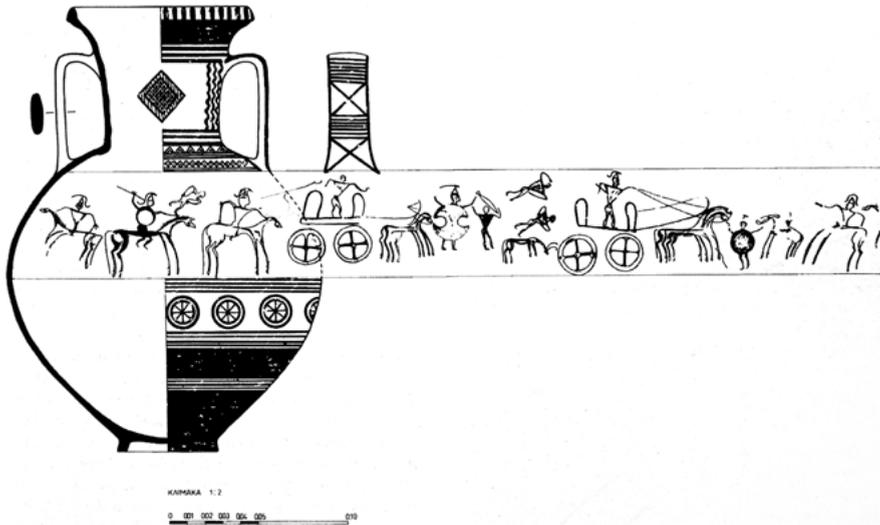


Abb. 5: Angriff und Kampf gegen Landbevölkerung und Krieger. Grabamphora. Paros, Archaiologikon Mouseion, Inv. 3523. 725–700 v. Chr. (N. Zaphiropoulou, in: E. Rystedt/B. Wells (eds), *Pictorial Pursuits. Figurative Painting on Mycenaean and Geometric Pottery* (2006) fig. 11).

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

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

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



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

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

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

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

¹³ Überlegungen zur genaueren historischen Deutung in einer späteren Arbeit.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

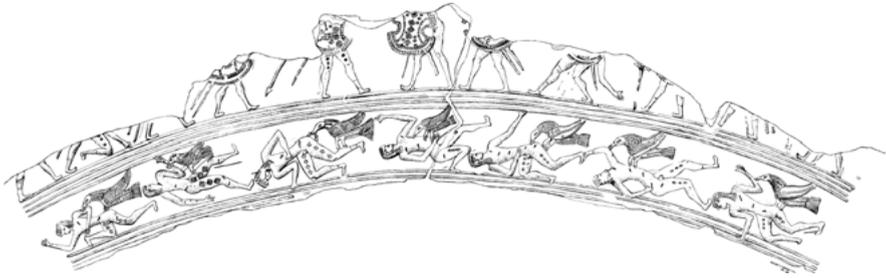


Abb. 7: Reihe von Kriegern, Geier fressen Leichen. Reliefgefäß (Fragment). Eretria, Archäologisches Museum, Inv. ME 16620-21. Anfang 7. Jahrhundert v. Chr. (© École suisse d'archéologie en Grèce, Université de Lausanne).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

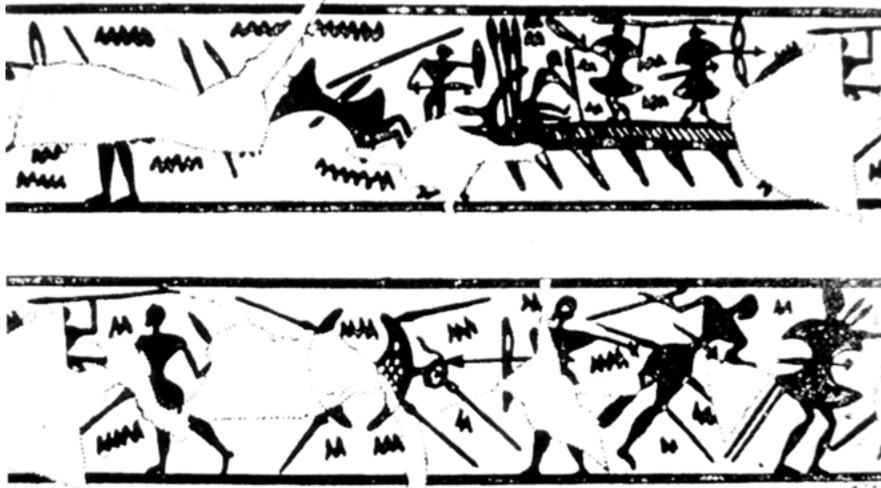


Abb. 9: Kampf zu Land und auf dem Schiff. Kanne. Kopenhagen, Nationalmuseum, Inv. 1628. Mitte 8. Jahrhundert v. Chr. (A. Haug, Die Entdeckung des Körpers (Berlin 2014) Abb. 216 a–b).



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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

Die frühen Städte mit ihrem kultivierten Territorium wurden als Inseln der menschlichen, von den Göttern geschützten, Lebensordnung in einer Welt der bedrohlichen Wildnis gesehen (Platon, Protagoras 320–323). Außerhalb dieser Lebensräume, in der Gegenwelt des ‚Draußen‘ waren die Menschen den äußersten Gefahren ausgesetzt: den kriegerischen Angriffen von Feinden, der undurchsichtigen Wildnis mit ihren Bestien, dem unzählbaren Meer und seinen Fischmonstern. Auf einem Fragment eines Kraters aus Argos greift ein Krieger mit dem Bogen ein gelandetes Kriegsschiff an, hinter ihm ist der Rest eines Löwen erhalten: Seefahrt, Krieg und die Bestien der Wildnis sind hier zu einem Panorama der unheimlichen Ferne vereint: Überall drohten Untergang und Tod.²⁸

Die Bildwerke eröffnen die Erfahrungen und Vorstellungen der Lebenswelt, in der die Epen Homers und anderer Dichter entstanden und Verbreitung fanden: keine heldenhaften Protagonisten, sondern soziale Stabilisierung in der kollektiven Elite, wenig heroische Selbstgewissheit, dagegen vielfache Visionen der Bedrohung. Aus dieser Sicht waren die großen Helden der ‚mythischen‘ Vorzeit wohl nicht so sehr exemplarische Leitbilder eines hochgemuten Strebens nach Ruhm und Ehre, wie sie meist gesehen werden, sondern übermächtige und unerreichbare Lichtgestalten in einer Welt des drohenden Todes – Achill verweigert Lykaon die Schonung, denn auch auf ihm „liegt der Tod und das mächtige Schicksal“ (Ilias 21, 110).

Die Gegenseite, Kriegertum als normative soziale Welt, wird in den Prestige-Objekten der Eliten vor Augen gestellt. Die monumentalen DreifüÙe aus Bronze, die als Geschenke an die Standesgenossen und als Weihgeschenke an die Götter den sozialen Rang der Geber wie der Empfänger begründeten, wurden mit bedeutsamen Figuren geschmückt: nackte Jünglinge, z. T. mit Helm gerüstet, stützen zu beiden Seiten die Ringhenkel, andere, mit Pferd am Zügel und Speer in der erhobenen Hand, bekrönen die Henkel. Wie die GrabgefäÙe, so sind auch die DreifüÙe Träger von übergeordneten visuellen Ordnungen, in die die Bilder der Menschen integriert sind.²⁹

Dass auch bei Weihgeschenken an die Götter die Repräsentation persönlichen Ruhmes noch eine untergeordnete Rolle spielte, zeigt sich an den Weihungen von Waffen in den Heiligtümern. In Olympia sind wunderbar gearbeitete Helme, Schilde, Beinschienen, Lanzen- und Pfeilspitzen die häufigsten und ranghöchsten Weihgeschenke an den Gott. Vielfach scheinen sie an Pfählen oder Gestellen, hoch auf den Wällen des Stadions und an anderen Orten von weiter

²⁸ Frühe Städte als Inseln in der Wildnis: oben Anm. 4. Fragment aus Argos: Ahlberg (1971/2) 34–35, B10.

²⁹ Frühe DreifüÙe: Willemsen (1957); Maaß (1978). Zur sozialen Bedeutung s. die wichtige Untersuchung von Papalexandrou (2004); vgl. Hölscher (2015/1) 75–77.

Sichtbarkeit, aufgestellt gewesen zu sein, in Formen, die der späteren Gattung des Tropaions entsprechen; besonders empfindliche Rüstungsstücke, wie Leinpanzer, wurden auch in Schatzhäusern aufbewahrt. Meist als Beute, teils aber auch als eigene Besitzstücke sind sie Zeugnisse der kriegerischen Aktivitäten der Schenker, einzelner Krieger oder ganzer Poleis. Gleichwohl traten die Weihenden anfangs überhaupt nicht und dann, seit spätarchaischer Zeit, nur selten mit Inschriften in Erscheinung, und auch hier nur mit kleiner eingeritzter Schrift, meist an schlecht einsichtigen Stellen, oft mit allgemeiner Formel der Weihung an den Gott und ohne Nennung des eigenen Namens. Sichtbarmachung von Ruhm war kaum das Ziel solcher Inschriften: Eher ging es um einen Schriftakt, der die Überführung des Gegenstands in den Besitz des Zeus bestätigte. Dieser Besitz des Gottes an Waffen stellt eine Welt des Krieges vor Augen, aus der der einzelne Krieger noch nicht wie in späteren Epochen als Person heraustritt.³⁰

2 Archaische Zeit: Ehre und Exzess, und kein Triumph

Nach dem Ende des 8. Jahrhunderts v. Chr. lassen die Phobien in den Bildern der Vasen allmählich nach. In der Konfrontation mit dem Löwen sind die Männer nicht mehr so hilflos dem Tod ausgesetzt: Auf der berühmten korinthischen Weinkanne der Sammlung Chigi und einem zeitgleichen Gefäß aus Erythrai, beide um 630 v. Chr., überwältigt sogar eine Gruppe junger Männer gemeinsam die Bestie. Die Seefahrt wird nicht mehr in opferreichen Schiffskämpfen und katastrophischen Schiffbrüchen zum Thema gemacht: Auf einem bekannten Krater, wohl aus Caere, wird ein Kampf zwischen einem Krieger- und einem Frachtschiff von aufrecht stehenden Kriegern mit geschwungenen Speeren bestritten, und eine bemalte Tontafel aus dem Heiligtum von Sounion schildert die gemeinschaftliche Effizienz einer Gruppe von Ruderern. Die Bilder kriegerischer Kämpfe gehen stark zurück.³¹ Das häufigste Motiv sind Zweikämpfe von gerüsteten Kriegern in gleicher Position, noch vor Sieg und Niederlage; Felder

³⁰ Frühe Waffenweihungen in Olympia: Baitinger (2001), besonders 80–92; Larson (2009); Scott (2010) 169–172; Baitinger (2011); Frielinghaus (2011), mit genauer Darstellung der Weihepraxis. Waffen in Schatzhäusern: Pausanias 6, 19, 4–5 und 7; 10, 38, 8. – Allgemein zur Praxis der Waffenweihung: Jackson (1991). Zu späteren Formen des Tropaions s. unten 104–105.

³¹ Olpe Chigi: Hurwit (2002) 10–12; Torelli (2007) 66–67; D’Acunto (2013) 59–64, mit einer symbolisch-politischen Interpretation, die mich nicht überzeugt. S. dazu die gleichzeitige Kanne aus Erythrai: Akurgal (1992). Frühere Beispiele einer erfolgreichen Löwenjagd: Bronzegruppe Samos, oben Anm. 25. Pyxis Athen: Haug (2012) Abb. 298. – Krater aus Caere: Simon (1976) Taf. 14–15. Tontafel aus Sounion: Schefold (1993) 151, Abb. 154.

mit Leichen am Rand der Schlacht finden sich nicht mehr. Nicht dass der Krieg nun in den Bildern idealisiert würde, aber sein Charakter ist verändert: Im Vordergrund steht nicht mehr der drohende Untergang, sondern die Entfaltung kriegerischer Aktivität: *aretē*.³²

Sicher ist das keine einfache Widerspiegelung einer veränderten Realität der Kriegsführung, aber es kann auch nicht ein rein formgeschichtliches Phänomen sein. Was sich geändert hat, sind die Auffassungen, Erfahrungen und Visionen, die kollektive Mentalität und Psychologie des Krieges. Es ist eine neue Sicht auf die Qualitäten und Rollen der Krieger, und es ist wohl mehr als eine vorschnelle Spekulation, wenn man das mit der allmählichen Festigung der Polis-Gesellschaften und ihrer Verhaltensmuster in Verbindung bringt: einem Prozess, der sich in den verschiedensten Bereichen der materiellen und visuellen Kultur niederschlägt. Im Einzelnen bedarf dieser soziale und psychologische Wandel in den Bildwerken des 7. Jahrhunderts v. Chr. einer eingehenderen Untersuchung: Jedenfalls haben die Leitbilder im frühen 6. Jahrhundert eine Stabilisierung erreicht, die eine neue Kultur der kollektiven Wertvorstellungen bezeugt.

In Vasenbildern des 6. Jahrhunderts v. Chr. aus Athen wird Krieg durchgängig in drei charakteristischen Szenen zum Thema gemacht: Aufbruch eines Kriegers in den Krieg, Kampf in der Schlacht, Bergung des gefallenen Toten. Es war eine paradigmatische Sequenz: In einem Kriegergrab in Akragas wurden drei attische Amphoren mit diesen drei Themen gefunden, die offenbar bewusst für dies Begräbnis ausgewählt worden waren. Da diese drei Szenen sehr häufig dargestellt sind, scheinen sie grundlegende Erfahrungen und Leitvorstellungen dieser Gesellschaften wiederzugeben.³³

Aufbruch. ‚Kriegers Aufbruch‘ findet im Kreis der Familie statt (**Abb. 14**). Der *oikos* besteht im Kern aus dem alten Vater und einer Frau von altersloser Weiblichkeit, in der Regel anscheinend der jungen Ehefrau. Hinzu kommen gelegentlich ein Sohn und weitere Mitglieder der Familie. Zumeist bringt die Frau dem Krieger die Rüstung: Helm, Brustpanzer, Beinschienen, Schild und Lanze werden stark in den Blick gerückt. Die Rüstungsstücke heben die unmittelbare Bereitschaft zum Kampf hervor: „Kleide dich in Kampfkraft!“ ruft Thetis dem Achill zu, als sie ihm seine neue Rüstung überreicht (Ilias 19, 36). In manchen Bildern gießt die Frau dem Krieger Wein in eine Schale zum Trankopfer ein: Der Auszug in den Krieg bedarf des Schutzes der Götter. Pferde und Gespanne können den vornehmen Charakter noch verstärken. Hinzu tritt oft ein Bogenschütze in ‚skythischer‘ Tracht, mit buntem Trikot und spitzer Mütze, wie sie offenbar mit den

³² Kampfbilder des 7. Jhs v. Chr. aus Athen: Haug (2012) 267–272, 282–290. Korinth: Payne (1931) 99, 103, 114–116.

³³ Kriegergrab Akragas: Marconi (2004).



Abb. 14: Kriegers Aufbruch. Attische Amphora. London, British Museum, Inv. 1843.11-13.101. Um 520 v. Chr. (A. B. Spieß, *Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit* (Frankfurt 1992) Abb. 6).

athenischen Krieger in den Kampf zogen. In einigen Bildern wird die Szene von Mitbürgern, Männern und Frauen, umgeben; sogar die Stadtgöttin Athena kann auftreten: Der Aufbruch des Kriegers führt in den Kampf für die Familie, und damit zugleich für die Polis.³⁴

Auf den ersten Blick heben solche Bilder normative Werte und Strukturen der oberen Bürgerschichten des archaischen Griechenland hervor. Die drei Hauptfiguren stellen die ideale Kleinfamilie des *oikos* dar, die die Kernzelle der Bürgergemeinschaft war. Sie gliedert sich in klaren verschränkten Oppositionen, jeweils im Verhältnis zwei zu eins: Vater und Sohn verkörpern die männliche Seite, gegenüber der Ehefrau; Vater und Ehefrau vertreten das Drinnen des

³⁴ Kriegers Aufbruch: Lissarrague (1990) 35–53; Spieß (1992). – Bei der Deutung der Frau schwankt die Forschung zwischen Mutter und Ehefrau. In den mythischen Abschiedsszenen sind beide Möglichkeiten belegt: Thetis bei Achill, Hekabe und Andromache bei Hektor, Eriphyle bei Amphiaraos. In den lebensweltlichen Szenen scheint in der Regel die Ehefrau gemeint zu sein: Zum einen erscheint gelegentlich ein kleines Kind, offenbar der gemeinsame Sohn (Spieß, a. O. 127–129); zum anderen sind die Bilder, in denen nur eine Frau, ohne alten Vater, dem Krieger gegenüber steht, kaum als Darstellungen der Mutter, sondern offensichtlich der Ehefrau zu verstehen.

Oikos in der Stadt, gegenüber dem Krieger, der nach Draußen in den Krieg zieht; die beiden Eheleute treten als die junge Generation gegenüber dem alten Vater auf. Die Hervorhebung der Ausrüstung führt deren hohen sozialen Prestigewert vor Augen: Die Fähigkeit, sich selbst auszurüsten, definierte die oberen Klassen der Bürgerschaft. Insbesondere der Schild, das *hoplon*, nach dem der Hoplit genannt wurde, war das Symbol der Ehre und Identität des Kriegers, das oft in voller Vorderansicht präsentiert wird. In vielen Darstellungen fallen Körper und Rüstung des Kriegers zusammen: Der Krieger ist seine Rüstung (**Abb. 15**). Der alte Vater, trotz ziviler Kleidung oft mit einer Lanze in der Hand, repräsentiert den ererbten Kriegerruhm der Familie, den der Sohn fortsetzen soll; die Frau, die die Rüstung bringt, zeigt an, dass sie den Einsatz des Lebens mit trägt.³⁵

Doch so eindeutig ist das Thema nicht. Warum hat der Auszug eine so dominante Bedeutung, noch bevor der Krieger seinen Mut bewährt und Ruhm erungen hat? Warum spielt die Frau eine so zentrale Rolle, während der Vater, der dem Ethos der kriegerischen Leistung viel näher steht, oft im Hintergrund bleibt? Offenbar steht hier noch mehr und anderes auf dem Spiel. Darauf deuten schon die Gesten mancher teilnehmenden Frauen, die Besorgnis und Kummer ausdrücken. Worum es geht, ist aus Szenen des Auszugs mythischer Helden in den Kampf zu erkennen, die denen der Lebenswelt gleichen: In Bildern der mythischen Vorzeit wird der Aufbruch aus dem Kreis der Familie nur bei solchen Helden zum Thema gemacht, die in der Schlacht fallen und nicht wieder zurückkehren werden. Auf einer bekannten Münchener Amphora ist es Hektor, der seinen Brustpanzer anlegt, während Priamos und Hekabe sein Schicksal in bedrückter Stimmung vorausahnen. Eben so berühmt war der schicksalschwere Auszug des Amphiaraios zum Krieg der Sieben gegen Theben, in dem ihm der Tod vorausgesagt war: dargestellt auf einem verschollenen Krater aus Korinth, auf dem seine bestochene Gemahlin ihn verabschiedet und ein Seher in tiefem Gram das Unglück voraussieht. Dies ist auch die Stimmung in den Lebensbildern: Vom Beginn des Krieges an schwingt die Vision des drohenden Todes mit. Der Abschied von der Familie wird beschworen, weil ihre Zerstörung vorausgeahnt wird. Und im Vordergrund stehen die Frauen, die am tiefsten davon betroffen sind und mit den stärksten Emotionen darauf reagieren. Der soziale Glanz, der in den Rüstungen beschworen wird, ist fragil.³⁶

³⁵ Soziale Bedeutung von Waffen: Gröschel (1989); Baitinger (2011); Frielinghaus (2011) 210–232. In der Vasenmalerei: Lissarrague (1990) 36–42; Knittlmayer (1997) 60–65. – Schild als Symbol der *aretē* und „lebendige“ Schildzeichen: Hölscher (2014/1) 168–174, 189–191. Schild und Körper in eins gesehen: Haug (2012) 244 und passim. Für das 6. Jh. v. Chr. s. Spieß (1992) Abb. 12, 21, 22; Burow (1989) Taf. 9B, 35B, 37B, 40B, 48A usw.

³⁶ Auszug des Kriegers und *thanatos kalos*: Spieß (1992) 143–145. – Auszug Hektors: LIMC 4 (1988) Hektor Nr. 12–21; Amphora München: Nr. 17 (O. Touchefeu). – Auszug des Amphiaraios: LIMC I (1981) Amphiaraios Nr. 7–25. Korinthischer Krater (verschollen): Nr. 7.



Abb. 15: Gerüsteter Krieger mit Vater und Ehefrau. Attische Amphora. Martin-von-Wagner Museum Würzburg, Inv. L 187. Um 520 v. Chr. (© Martin-von-Wagner-Museum Würzburg. Photo P. Neckermann).

Kampf. Bilder des Kampfes schildern das Geschehen in zwei Formen, die zunächst diametral entgegengesetzt scheinen: zum einen, und nur selten, stehen sich geschlossene Schlachtreihen gegenüber, zum anderen treten einzelne Krieger gegeneinander an. Reihen von Kriegern, die nicht mehr in ruhiger Prozession voranschreiten, sondern rasch ausschreitend ihre Lanze schwingen, begegnen auf athenischen Vasen seit der Zeit um 700 v. Chr. Berühmt ist die Darstellung auf der bereits genannten korinthischen Weinkanne aus der Sammlung Chigi aus der Zeit um 630 v. Chr., in der der kollektive Zusammenhalt der Kampftruppe hervorgehoben wird (**Abb. 16**). Die Krieger tragen einheitliche schwere Rüstung: Panzer, Helm, Beinschienen, Rundschild. Dazu zwei Lanzen, die eine zum Stoß erhoben, eine zweite über der Schulter als Ersatz; der unterschiedliche Schmuck der Schilde mit aggressiven Bildmotiven – Löwe, Adler, Stierkopf, Raubvogel, Gorgonenfratze – lässt erkennen, dass sie keine „Uniform“ tragen, sondern jeder als wohlhabender Bürger seine eigene Rüstung gestellt hat. Die linke Partei ist stärker differenziert: Sie ist in zwei Gruppen aufgeteilt, die vordere schon mit den Lanzen zustoßend, die hintere noch mit geschulterten Lanzen; dazwischen ein Knabe, der mit der steil gehaltenen Doppelflöte seine Truppe zum Kampf aufheizt. Im Hintergrund machen sich zwei Kämpfer bereit, um ihre Speere, mit



Abb. 16: Kampf von zwei Schlachtreihen. Korinthische Weinkanne. Rom, Museo Etrusco di Villa Giulia, Inv. 22679. Um 630 v. Chr. (© Bildarchiv Foto Marburg / Albert Hirmer; Irmgard Ernstmeier-Hirmer).

Wurfschlaufen, aus der Distanz einzusetzen. Die vorderen Reihen treten in dichter Geschlossenheit auf, unmittelbar vor dem Zusammenstoß, mit gleichem Schritt, in gleicher Haltung, die zustoßenden Lanzen wie zu einem Bündel vereinigt, auf Gesicht und Hals der Gegner zielend.³⁷

Offensichtlich ist hier ein Kampf von schwer gerüsteten Hoplitens in geschlossenen Formationen geschildert, der gegenüber den bisherigen Schlachtszenen der Bildkunst sehr neuartig ist. Funde realer Helme, Brustpanzer, Rundschilde und Beinschienen bezeugen, dass seit dem 8. Jahrhundert die Kriegerrüstungen auf ganz neue Kampfformen ausgerichtet wurden. Und sicher zu Recht hat man diese Veränderungen mit Nachrichten über die Einführung kohärenter Truppenkörper, der so genannten Phalanx, in Verbindung gebracht. Im Einzelnen ist hier manches umstritten: Zwar sind schon bei Homer, neben den Einzelkämpfen der großen Helden, auch Massenschlachten bekannt, bei denen die einzelnen Krieger in größere Formationen integriert waren; aber wie geschlossen die Truppen auftraten, in welchen Schritten und zu welchen Zeiten die ausgeprägte Phalanx-Taktik ausgebildet wurde, auch welches Maß an Geschlossenheit eine Formation zur „Phalanx“ macht, lässt sich kaum mehr erkennen.³⁸

Die bildlichen Darstellungen geben für solche Details jedenfalls wenig aus. Aus dem Bild der Kanne Chigi wird man kaum schließen, dass die Krieger antiker Heere im Gleichschritt voranschritten oder die Lanzen genau parallel und auf gleicher Höhe hielten. Dies sind bildliche Darstellungsformen der militärischen Kohärenz – und hier liegt die wesentliche Aussage: die konzeptuelle, intentionale und wahrgenommene Geschlossenheit der Schlachtreihe. Dies ist die zugrunde liegende militärische Wirklichkeit: das *Konzept* des Bürgerheeres aus egalitären Kriegern. Wie weit die Bildkunst und die Realität der konkreten

37 Attisch-spätgeometrische Kampfreihen: Haug (2012) 270–272, Abb. 220. – Chigi-Kanne: oben Anm. 31; Stewart (2014) 227–232.

38 Zur Taktik der Phalanx und ihrer Rekonstruktion aus Schriftquellen, Bildzeugnissen und Waffenfunden s. Lorimer (1947); Snodgrass (1965); Hanson (1991); Hanson (1993); van Wees (2000); van Wees (2004) 166–183; Raaflaub (2005); Krentz (2007); Kagan/Viggiano (2013); Eich (2015) 148–170, besonders 155 ff. – Die verbreitete Vorstellung, dass in der voll ausgebildeten Phalanx die Schlachtreihen so kompakt aufgestellt wurden, dass jeder Krieger mit der linken Hälfte seines Schildes den Nachbarn zur Linken mit schützte, ist m. E. eine wirklichkeitsferne fixe Idee der modernen Wissenschaft: Beim Tragen des Schildes mit einer zentralen Griffschleife (*antilabē*) steht maximal ein Drittel, ca. 30 cm, links über. So nah kann der nächste Kämpfer niemals aufgestellt gewesen sein, wenn er noch ein Minimum Raum für eigene Aktionen haben sollte. Dem entsprechend decken die Schilde auf der Chigi-Kanne eindeutig nur ihren eigenen Träger, nicht seinen Nachbarn. Die oft zitierte Stelle Thukydides 5, 71 zeigt nicht das intendierte Prinzip der Phalanx-Taktik, sondern eine sekundäre negative Begleiterscheinung. Plutarch, *Moralia* 220 a2 bezeugt die Bedeutung des Schildes für die Kohärenz der Schlachtreihe, aber nicht die partielle Deckung des Nachbarn.

Kriegsführung auseinandergingen, wird sich nicht mehr genau klären lassen, bleibt aber auch zweitrangig. Entscheidend ist die konzeptuelle Übereinstimmung.

Die soziale Bedeutung des Bürgerheeres lag bekanntlich darin, dass seit den Jahrzehnten um 600 v. Chr. die bäuerlichen Mittelschichten gegenüber den führenden Adelsfamilien stärker als Träger der politischen Gemeinwesen in den Vordergrund traten. Diese kollektive Mentalität fand in den geschlossenen Heeresformationen eine entsprechende Form des Kämpfens. Auffällig ist dabei der stark defensive Charakter, der zum einen in der schweren Hoplitenrüstung mit Schild, Panzer und Helm aus Bronze, zum anderen in der Kampftechnik in geschlossenen Formationen zum Ausdruck kommt. Der Historiker Armin Eich hat die nachdenkenswerteste Frage gestellt, ob dies eine Antwort auf die Erfahrung bedrohlicher Kriegerbanden sei, die die bronzezeitlichen Staaten zerstört hatten. Das geht vielleicht zu weit: zum einen weil der viel diskutierte Untergang der mykenischen Paläste nicht so eindeutig auf marodierende Banden zurückgeführt werden kann, zum anderen weil jene Vorgänge Jahrhunderte zurück lagen. Gleichwohl bleibt die defensive Ausrichtung des Kriegswesens ein bemerkenswertes psychologisches Phänomen. Wie weit Phänomene der kollektiven Psychologie „erklärt“ werden können, sei dahingestellt. Wenn man zunächst darauf verzichtet, nach auslösenden äußeren Umständen zu suchen, so stellt sich zumindest die Frage, ob die Bilder und die Praktiken der defensiven Kriegsführung in archaischer Zeit eine Reaktion auf jenes allgemeine Gefühl der tödlichen Bedrohung im Krieg sein könnte, das aus den Kriegsbildern des 8. Jahrhunderts v. Chr., ebenso wie aus den Darstellungen der Katastrophen der Seefahrt und den Traumata der Löwenjagd, deutlich geworden war.³⁹

Diese kollektive Sicht des Krieges bleibt allerdings in den Bildwerken vereinzelt: Wenn sie ein Gefühl der Stärke in der Gemeinschaft bezeugt, so scheint dies nicht sehr dominant gewesen zu sein. Jedenfalls werden in der weit überwiegenden Mehrzahl der Vasenbilder Einzelkämpfe von schwer bewaffneten Kriegerern geschildert. Auf einer Amphora in Paris treten isolierte Paare von Hoplitern gegeneinander an, weitgehend in symmetrischen Haltungen, weit ausschreitend, die Schilde gegeneinander gestemmt, mit der Lanze weit zum Stoß ausholend (**Abb. 17**). Dagegen ist der Rand eines Salbgefäßes in Paris mit einem Fries geschmückt, in dem die Einzelkämpfe in vollem Gang, meist bereits entschieden sind (**Abb. 18**): die Sieger in weitem Schritt vorstürmend, mit der Lanze oder dem Schwert zustechend, einen Feind am Helmbusch packend, die Gegner entweder dem Sieger entgegengewandt oder vor ihm fliehend, meist in

³⁹ Eich (2015) 154. Allgemein zu den gesellschaftlichen Voraussetzungen und Konsequenzen der Hopliten-Heere: Cartledge (1996).

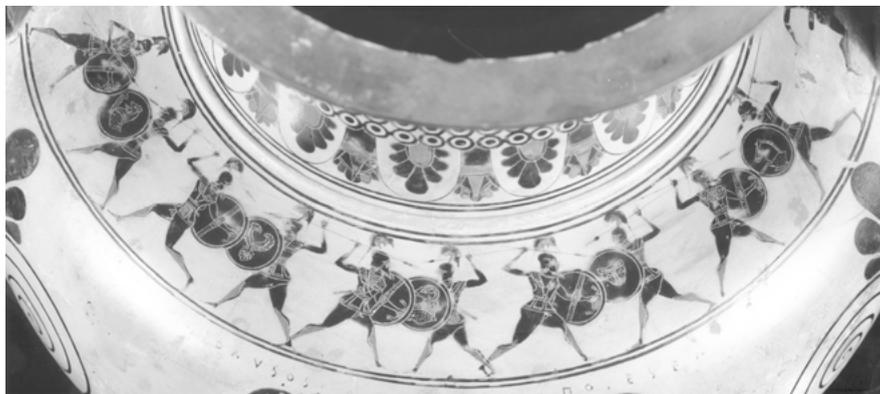


Abb. 17: Gereichte Zweikämpfe. Attische Amphora. Paris, Cabinet des Médailles, Inv. 222. Um 550–530 v. Chr. (S. Muth, *Gewalt im Bild* (Berlin 2008) Abb. 86 A).

die Knie gebrochen, mit zerbrochenen Lanzen, um Gnade flehend. Gelegentlich tritt ein dritter Krieger hinzu, wohl meist auf der Seite des Unterlegenen, ohne dessen Tod zu verhindern. Solche Szenen können ungemein dicht zusammengeballt werden: Auf einer Trinkschale in München sind die Kämpfer zu einem unentwirrbaren Gewühl von Körpern, Waffen und Kriegswagen mit Pferdegepannen verdichtet. Auch hier aber finden sich keine geschlossenen Truppenkörper, immer stehen wenige einzelne Kämpfer, von rechts bzw. links kommend, gegeneinander (**Abb. 19**).⁴⁰

Ein entscheidender Zug aller dieser Bilder ist, dass sich weder in den gleichgewichtigen noch in den bereits entschiedenen Kämpfen siegreiche und unterliegende ‚Parteien‘ unterscheiden lassen. Nirgends ist deutlich gemacht, dass etwa die von links bzw. rechts kommenden Krieger alle zur selben Partei gehören. Man könnte eine solche Zusammengehörigkeit theoretisch unterstellen, aber dagegen sprechen gleichzeitige Bilder von Kämpfen griechischer Krieger gegen Amazonen, die ikonographisch unterscheidbar sind: Dort kommen Griechen und Amazonen nicht aus einheitlichen Richtungen. Darin wird eine spezifische Auffassung von Raum und Handlung deutlich: Es gibt keinen kohärenten Bildraum, in dem alle Figuren und Handlungen zueinander ins Verhältnis ge-

⁴⁰ Allgemein zu archaischen Kampfbildern: Ellinghaus (1997); Recke (2002) 11–20; Recke (2011); Muth (2008) 142–195, mit eingehenden Bildanalysen zum Einsatz von Gewalt und zum Verhältnis von Siegern und Besiegten, denen ich weitgehend folge, die ich aber nicht im Einzelnen wiedergeben kann. – Amphora Paris, Cabinet des Médailles: Muth, a. O. Abb. 86A–B. – Exaleipteron Paris, Musée du Louvre: Muth Abb. 76; Simon/Hirmer (1976) Taf. 129. – Trinkschale London, British Museum: Muth Abb. 88A–B; Vierneisel/Kaesler (1990) 111–112 Abb. 14.1a–c.



Abb. 18: Schlacht, in Einzelkämpfe aufgelöst. Attisches Salbgefäß (sog. Exaleiptron). Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 616. Um 570 v. Chr. (© Bildarchiv Foto Marburg / Albert Hirmer; Irmgard Ernstmeier-Hirmer).



Abb. 19: Massenkampf. Attische Trinkschale. München, Staatliche Antikensammlung, Inv. 2244. Um 550–530 v. Chr. (© Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, Foto Renate Kühling).

setzt wären. Räumliche Kohärenz wird an die konkreten Handlungen der Figuren gebunden, sie reicht nicht weiter als die konkreten Aktionen der Körper: Angriff und Flucht. Keines der Bilder ist im Sinn eines kohärenten Gesamt-raumes zu verstehen, in dem von beiden Seiten einzelne Krieger an anderen Kampfgruppen vorbei vorgedrungen sind und sich an einem bestimmten Ort zum Duell treffen. Jede Kampfgruppe hat ihren eigenen Handlungsraum, unabhängig von den benachbarten Gruppen.

Die Ununterscheidbarkeit von ‚Parteien‘ hat zur Folge, dass der Betrachter nicht ‚Partei ergreifen‘, sich nicht mit einer Seite identifizieren konnte – und sollte. Auf athenischen Vasen kämpfen nicht Athener gegen äußere Feinde, sondern anonyme Krieger gegeneinander: Mann gegen Mann, entweder in gleicher Angriffsstellung oder in Haltungen von Über- und Unterlegenheit. Ein grundsätzliches Feindbild gibt es nicht. Anscheinend geht es vor allem um die allgemeine Erfahrung des Kämpfens in zwei sukzessiven Aspekten: erst die paradigmatische Demonstration von Kriegerstatus und Kampfesmut auf beiden Seiten, dann Sieg oder Untergang, in aller Härte. Dabei wurden einprägsame Bildformeln entwickelt.

Seit die Bildsprache ab dem Beginn des 7. Jahrhunderts v. Chr. zu großen Gestalten mit voluminösen Körpern überging, konzentrierten die Bilder der Vasen sich auf Szenen mit wenigen Figuren. Dabei wurden immer stärker bestimmte typische Haltungen und Handlungen ausgebildet, für die verschiedensten Themen, insbesondere auch für Kampfszenen. Weitaus am beliebtesten waren ausschreitende Krieger, die mit der Lanze weit nach hinten über der Schulter ausholen, um den tödlichen Stich zu setzen. Musterhaft erscheinen Krieger in diesen Haltungen, wenn sie „auf Augenhöhe“ einander gegenüber stehen: Die Ebenbürtigkeit der Gegner gehörte zum Ideal des Ruhmes. In derselben Siegerpose treten sie aber auch gegen unterlegene Gegner auf; seltener stoßen sie, in gleicher Schrittstellung, von unten mit Lanze oder Schwert zu. In diesen Schemata konnten die Sieger die Kraft und Schönheit ihrer Körper eindrucksvoll in klar artikulierten Ansichten zur Wirkung bringen. Die Griechen waren es gewohnt, nicht nur in der Bildkunst, sondern auch im Leben bestimmte Haltungen und Bewegungen des Körpers als bedeutungsvolle „Schemata“ zu erkennen und zu bewerten: Die Siegerposen wurden zweifellos als verschiedene Spielarten der Verkörperung von Kraftentfaltung, Mut und Heldentum gesehen. Dem gegenüber werden die Unterliegenden in ganz verschiedenen Formen des unkontrollierten Zusammenbrechens geschildert: Für sie gab es keine ruhmvollen Schemata, sondern nur gewissermaßen deren Auflösung und Zerstörung. Ob sie sich noch im Unterliegen dem Sieger entgegen stellen oder sich zur Flucht von ihm abwenden, ob sie von vorne oder von hinten getroffen sind, entspricht offenbar keinem grundsätzlichen Unterschied zwischen ruhmvollem und ruhm-

losem Sterben: Die Vasen stellen keine moralischen Verhaltensmuster, sondern verschiedene mögliche Schicksale vor Augen.⁴¹

In diesem Sinn ist es konsequent, wenn dabei zwar krasse Unterschiede zwischen Sieg und Unterliegen, aber keine grundsätzlichen Unterschiede zwischen Siegern und Unterliegenden gemacht werden: Es ist tief in der Auffassung des Krieges bei den frühen Griechen begründet, dass auch die Sieger vom Tod hätten ereilt werden können. Die Unterliegenden werden durchweg in einer Weise dargestellt, wie es auch den Siegern hätte geschehen können. Das wird sich im 5. Jahrhundert mit den Kriegen gegen die Perser ändern.

Es dauerte längere Zeit, bis die toten Opfer der Kriegshelden wenigstens als Wesen wahrgenommen wurden, die ein Leben zu verlieren hatten. Noch um die Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. liegen sie häufig unbeachtet auf dem Boden, während über ihnen die Krieger ihre ruhmreichen Zweikämpfe ausfechten (**Abb. 20**). Erst später wenden sie sich wenigstens in Rückenlage nach oben, mit Gebärden des Jammers und der Hilflosigkeit. Ruhmreiches Unterliegen und Sterben wird nirgends zum Thema gemacht: erstaunlich angesichts des dritten Grundthemas der archaischen Kriegsbilder.⁴²

Bergung des Toten. Am erstaunlichsten sind die Bilder der Rückkehr aus dem Krieg. Darstellungen der triumphalen Heimkehr, mit Beute, Dankesopfern und Siegesfeiern, die in Italien und Rom den Höhepunkt des Kriegs markieren, fehlen in Griechenland. Stattdessen ist die Bergung und Heimtragung eines toten Kriegers aus der Schlacht ein zentrales Thema auf Vasen und anderen Bildwerken der archaischen Zeit (**Abb. 21**). Schon um 700 v. Chr. war dafür ein eindrucksvoller Bildtypus ausgebildet worden: Der tragende Krieger hat den Leichnam nach vorn über die Schulter gelegt; oft treten die Köpfe des Lebenden und des Toten in ein bedeutungsvolles Verhältnis zueinander. Der Träger ist voll gerüstet, er beugt sich tief unter der Last des leblosen Körpers, der das Hauptmotiv ist: ein bewundernswerter Toter, meist im Glanz seiner vollen Rüstung.⁴³

Auf den frühen Bildern scheint damit die Bergung des toten Achill durch Aias gemeint zu sein, und diese Deutung ist jedenfalls auf dem berühmten Krater des Klitias durch Beischriften gesichert. Gleichwohl scheinen zahlreiche spätere Beispiele dieses Bildtypus nicht das mythische Heldenpaar, sondern anonyme Krieger zu schildern. Entscheidend für diese Deutung ist, dass die Bergung

⁴¹ Zur Bedeutung der *schémata* in der griechischen Kunst und sozialen Lebenskultur s. Catoni (2005).

⁴² Zur „Pathetisierung“ des Todes s. besonders Muth (2008) 182–195.

⁴³ Zum Thema und Typus der Bergung eines toten Kriegers: Kemp-Lindemann (1975) 223–227; Woodford – Loudon (1980); Kossatz-Deissmann (1981) 866–888; Lissarrague (1990) 71–96; Recke (2002) 54–58; Giuliani (2003/1) 140–143; Meyer (2012).



Abb. 20: Zweikampf über einem Toten. Attische Amphora. München, Staatliche Antikensammlung, Inv. 1410 (© Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, Foto Renate Kühling).

des Leichnams zumeist in deutlicher Entsprechung zum Auszug des Kriegers geschildert wird, der überwiegend nicht mythisch ist, sondern in die Lebenswelt gehört: als Anfang und Ende des Schicksals eines Kriegers. Auf insgesamt elf Gefäßen, darunter eines von Exekias bemalt, sind die beiden Themen bedeutungsvoll einander gegenübergestellt. Wie beim Auszug werden die beiden Krieger mehrfach von einem alten Mann und einer Frau umgeben, dem Vater und der Ehefrau des Gefallenen. In anderen Bildern kommen Kampfgefährten hinzu, ein weiterer Hoplit oder ein ‚skythischer‘ Bogenschütze; nur in wenigen Darstellungen sind es ausschließlich Krieger, die die Szene beobachten. Auch Athena als Göttin der Bürgerschaft erscheint wie beim Aufbruch, dazu Hermes, als Geleiter in den Tod. Die bedrohlichen Ahnungen in den Szenen des Auszugs haben sich erfüllt: Der Krieger kehrt als Toter in den sozialen Kreis der Familie und der Kampfgefährten zurück.⁴⁴

⁴⁴ Umgebung analog zu Aufbruch: Lissarrague (1990) 82–93; Meyer (2012), die S. 33 darauf hinweist, dass auf insgesamt 11 schwarzfigurigen Vasen die Bergung des Leichnams mit dem



Abb. 21: Bergung eines toten Kriegers. Attische Amphora. München, Staatliche Antikensammlung, Inv. 1470. Um 530 v. Chr. (© Bildarchiv Foto Marburg / Albert Hirmer; Irmgard Ernstmeier-Hirmer).

Es ist eine emblematische Szene: Noch bis in die Gegenwart tragen überlebende Soldaten ihre toten Kameraden auf den Schultern davon, und die Bilder werden in den Medien als bedeutungsvolle Dokumente verbreitet. Doch in der überzeitlichen Gleichheit der Solidarität zwischen Überlebenden und Toten werden auch die Unterschiede deutlich: In den modernen Bildern wird die Zerstörung des Körpers vor Augen geführt und in der Bildunterschrift sogar die Moral der Überlebenden in Frage gestellt – in den antiken Bildern dagegen ist es ein Paar von Helden. Für den Toten ist es die größte Auszeichnung, dass er den Schild, das *hoplon*, auf dem Rücken aufgebunden trägt, als Symbol der Ehre und Identität des Hopliten. Den Schild auf der Flucht einzubüßen, galt als größte Schande, ihn bis zum Tod im Kampf zu behalten, war der größte Ruhm: „la belle mort“ des wilden Kriegshelden der griechischen Frühzeit, nach der berühmten Deutung von Jean-Pierre Vernant.⁴⁵ Gewiss allerdings lagen in diesem Heldentum auch oppressive kulturelle Zwänge: Der Dichter Archilochos, der sich dem Ideal des Kampfes bis in den Tod entzog und seinen Schild um der schnelleren Flucht willen wegwarf, schrieb ein ganzes Gedicht, um sich zu rechtfertigen.⁴⁶

Doch auch der Träger ist ein Held, der mit der Bergung des Kampfgefährten eine rühmliche Leistung für die Gemeinschaft erbringt. Auch wenn in der Mehrzahl der Bilder wohl nicht Aias und Achill, sondern ideale Repräsentanten der Polis dargestellt sind, so fällt doch von den mythischen Protagonisten ein Licht auf sie. Das Abschleppen von Kriegstoten aus der Schlacht war eine Arbeit, die wohl in der Regel von zwei überlebenden Mitkämpfern erledigt wurde; dass ein einziger Krieger diese Aufgabe übernimmt, ist de facto nicht ausgeschlossen, doch bekommt die Szene ihre besondere Würde und Bedeutung von der Präfiguration durch Aias und Achill, die den Toten und den Überlebenden in ein pointiertes persönliches Verhältnis zueinander setzen. Wie bei den mythischen

Aufbruch eines (anonymen, lebensweltlichen) Kriegers auf Vorder- und Rückseite verbunden ist.

45 Locus classicus: Vernant (1982); s. auch Loraux (1982). Das Tragen eines Leichnams auf der Schulter muss nicht übernatürliche Kräfte bezeugen: Marion Meyer weist mich auf zeitgenössische Kriegsphotos mit diesem Motiv hin. Knittlmayer (1997) 71–75, betont zu Recht, dass das Kriegerethos in archaischer Zeit noch nicht durchweg auf die Polis-Gemeinschaft orientiert war, sondern zunächst den Schutz des Oikos und den individuellen Ruhm im Blick hatte. Allerdings dürfte das Auftreten der Athena beim Aufbruch von Kriegern (s. oben S. 33) wie auch bei der Bergung des Leichnams (Meyer [2012] 35) doch die Polis repräsentieren. Vgl. Tyrtaios Fragment 1,1–2 (West) über den Tod für das *Vaterland* in Sparta, das damals noch keine absolute Sonderrolle unter den griechischen Poleis spielte.

46 Archilochos fr. 5 (West): „gegen meinen Willen“.

Helden, wird hier über zwei Stufen des Ruhmes reflektiert: über ruhmvolles Sterben und ehrende Bergung des Toten.⁴⁷

Allerdings: Wieder war es für die Betrachter der Vasen nicht ersichtlich, welche Rolle ihnen vorbestimmt war: glorreicher Tod oder tapferes Überleben? Und wenn Leben: wie lange? Die Bilder sind suggestiv: Im realen Leben legen die Träger den Körper des Toten über beide Schultern, der Kopf hängt seitlich herab; in den Profil-Ansichten der Bildkunst wird der Kopf des Toten, nach vorne hängend, in ein spannungsvolles Verhältnis zu dem des Lebenden gesetzt, das die Unterschiede klein hält: Jeder Überlebende ist ein prospektiver Toter.

Bilder und Wirklichkeit: konzeptioneller Realismus. Die Darstellungen des Krieges auf archaischen Vasen stellen eine der zentralen Domänen der Ober- und Mittelschichten in den frühen griechischen Poleis dar. Darum ist es eine zentrale Frage, in welchem Verhältnis die Bilder zur Realität der damaligen Kriegsführung stehen. Diese Frage betrifft zum einen die Akteure und ihre Ausrüstung, zum anderen die Szenen, in denen sie auftreten, und die Handlungen, die sie vollziehen.

Die Forschung hat diese Fragen gewöhnlich im Sinn einer exklusiven Alternative verhandelt: entweder sachliche Wiedergabe der Realität militärischer Kriegsführung, oder konstruierende Darstellung idealisierender, fiktiver oder ideologischer Konzepte des Kriegerturns? So gestellt, geht die Frage jedoch von problematischen Vorstellungen der Realität wie der bildlichen Darstellung aus und führt darum zu keinem sinnvollen Ergebnis. Denn zum einen beziehen die Bilder sich, so sehr sie konstruieren und stilisieren, fraglos auf eine wie auch immer geartete Realität, zum anderen ist die Realität der Kriegsführung als solche bereits ein hochgradig konstruiertes Konstrukt, das nach kulturell geprägten Kategorien wahrgenommen und dargestellt wird. In diesem Sinn kann von konzeptuellen Realitäten gesprochen werden, sowohl den tatsächlichen Krieg als auch seine Darstellung in Bildern betreffend.

Worauf es im Krieg ankam, wird in den Bildern in vielen Aspekten deutlich, wenn man sie als ‚konzeptionelle Realität‘ betrachtet. Aufschlussreich ist zunächst die bereits genannte Dichotomie zwischen Darstellungen geschlossener Schlachtreihen und aufgelöster Einzelkämpfe.

Die Bilder der verdichteten Reihen von Hoplitensind zu Recht als Darstellungen eines Konzepts der Kampfpraktik verstanden worden, bei der die geschlossene Formation stark gerüsteter Krieger eine kollektive Wucht entfaltete und dabei ein neues Ethos der Zusammengehörigkeit entwickelte. Ob man diese

⁴⁷ Bergung durch zwei Personen: Recke (2002) 58–64.

Taktik mit dem Begriff der Phalanx belegt oder nicht, jedenfalls hat sie frühere Formen des Kämpfens in lockereren Formen abgelöst. Dabei handelt es sich nicht nur um eine neue, effizientere Form der Kriegsführung, sondern um einen umfassenden historischen Prozess: den Aufstieg von sozialen Mittelschichten in den Stadtstaaten, die zu einer Verdichtung der Bürgerschaft gegenüber den eigenmächtigen Häuptern der führenden Familien führte. Daraus entstand eine neue Kohärenz der Polis-Bürgerschaften, die gewiss nicht frei von starken Konflikten war, die aber letzten Endes dazu führte, dass die gemeinsamen Angelegenheiten, wie Rechtsetzung, religiöse Feste, öffentliche Bauten, und eben auch die Führung von Kriegen, zunehmend von der Gemeinschaft her gedacht und realisiert wurden. In diesem konzeptionellen Sinn fangen die Bilder der geschlossenen Schlachtreihen zeitgenössische Realität ein.⁴⁸

Um so überraschender ist es, dass die weit überwiegende Zahl der Bilder eine ganz andere Auffassung zeigt. Die Auflösung von Schlachten in Kämpfe zwischen einzelnen Kriegerern oder kleinen Gruppen hat vielfach Irritation hervorgerufen. Eine gängige Deutung sieht hier eine idealisierende Abwendung der Kunst von der Realität der zeitgenössischen Kriegsführung und eine Heroisierung der Krieger nach dem Muster der Helden Homers, die ihre *aretē* im Zweikampf mit heroischen Gegnern bewähren: Aias und Hektor, Achill und Hektor, Achill und Memnon als heroische Ideale, nach denen die archaischen Krieger sich noch Jahrhunderte später, trotz einer seither völlig veränderten Wirklichkeit des Krieges, stilisiert hätten. Für eine solche Deutung als anachronistische Retrospektive spricht jedoch wenig – zumal die antike Kunst auch weiterhin, bis zu den römischen Sarkophagen, den Blick vielfach auf Einzelkämpfe richtete. Die Frage sollte darum nicht dahin gehen, ob hier militärische Wirklichkeit wiedergegeben ist, sondern warum und in welchem Sinn die Wirklichkeit in dieser Form wahrgenommen und vor Augen gestellt werden konnte.⁴⁹

Damit ist eine Grundstruktur der damaligen Kriegstaktik angesprochen. In der entwickelten archaischen Schlachttaktik stand offenbar zunächst tatsächlich die taktische und ethische Geschlossenheit und Solidarität der Schlacht-

48 Zur Kampf-taktik s. oben S. 37–38. Zum Aufsteigen der Mittelschichten s. Spahn (1977); Morris (1996); Meier (2009) 140–153; Ober (2016) 224–226. – Diese Deutung der Bilder kann schwerlich durch neuere Diskussionen darüber in Frage gestellt werden, ob diese Kampfweise aus früheren Vorstufen heraus entwickelt wurde, ob sie auf einen Schlag mit allen Konsequenzen oder in einem längeren Prozess als modifizierende Veränderung eingeführt wurde. Die Bilder stellen dar, wie man die Wirklichkeit *konzeptionell* und *intentional gesehen* hat, und *darin* ist das Konzept der Geschlossenheit und Homogenität eindeutig.

49 Die Deutung der Zweikämpfe als Gegensatz zur zeitgenössischen Kampfweise, idealisierend, homerisch, heroisch ist allgemein verbreitet, z. B. Ellinghaus (1997); Recke (2011) 52, 69–73.



Abb. 22: Schlachtreihen und Einzelkämpfe. Koirinthisches Salbgefäß, sog. MacMillan Aryballos. London, British Museum, Inv. 1889.4-18.1. Um 630 v. Chr. (*Journal of Hellenic Studies* 10 (1889) pl. 5).

reihe von ‚gleichen‘ hochgerüsteten Hoplitzen im Vordergrund. Doch wenn die Heere dann gegeneinander angerückt waren und es zum Kampf kam, wurden die kollektiven Einstellungen rasch von anderen Wahrnehmungen – sicher nicht völlig ausgeblendet, aber doch überlagert: Der Feldherr konnte zwar die kohärente Schlachtreihe aufstellen und zu gemeinschaftlichem Kampf aufrufen. aber sobald es zum tatsächlichen Kämpfen kam, gab es keine übergreifende Strategie und Taktik, keine abgestimmten Bewegungen geschlossener Truppenkörper mehr, sondern der einzelne Krieger stand face to face einem gegnerischen Krieger gegenüber, allenfalls unterstützt von seinen unmittelbaren Nebenmännern. Die Nahsicht wurde noch gesteigert durch die geschlossenen ‚korinthischen‘ Helme mit ihren kleinen Augenschlitzen, die die Sicht extrem einengten und das Gehör mit dem Getöse der Schläge und Stöße zudröhnten. In der Wahrnehmung und Fokussierung der Beteiligten muss die Schlacht sich darum mehr und mehr in einzelne Aktionen aufgelöst haben. Eben dies ist auf dem so genannten Macmillan-Aryballos aus Korinth dargestellt (**Abb. 22**): Zunächst rücken zwei Reihen von Kriegern geordnet gegeneinander vor: Sie stellen prototypisches Kriegerum als Potential vor dem Kampf vor Augen. Dann aber löst sich die Kohärenz in Zweikämpfe auf.⁵⁰

Diese Sicht war es offenbar, die die vorherrschende Wahrnehmung und das Ethos des Kampfes geprägt hat: Noch bis weit in klassische Zeit hinein galt die Bewunderung den Leistungen einzelner herausragender Krieger, die vielfach sogar mit Preisen belohnt wurden.

Diese Erfahrung des Krieges ist also ebenso wie die Darstellung im Bild in der realen Praxis begründet, in der der unmittelbare Kampf mit dem Gegner das

⁵⁰ Zur archaischen Kampftaktik s. oben S. 36–42 mit Anm. 38. Besonders anschaulich Hansen (1989). Zu den bildlichen Darstellungen von Einzelkämpfen s. Hölscher (1973) 25–30; Stewart (1997) 89–92; Hölscher (2003/1); van Wees (2004); Stewart (2014) 227–232.

Ethos bestimmte. Man kann von „agonalem Verhalten“ sprechen, sofern man damit nicht sportliches Ethos und Unterwerfung unter anerkannte Regeln meint, sondern Agon in dem weiten Spektrum bis zur Brutalität und Vernichtung begreift. Kulturanthropologisch gesehen, war es eine allgemeine Kultur des „unmittelbaren Handelns“, die weite Bereiche des gesellschaftlichen Lebens prägte: Bei der Jagd hat noch Platon die Formen der direkten Konfrontation mit dem Tier, mit Lanze und Schwert, über die distanzierenden Techniken mit Netzen und Fallen gestellt; in den athletischen Disziplinen wurden Sieger im direkten Wettkampf gegeneinander, nicht aufgrund von abstrakten Messungen und Rekorde ermittelt; und alle öffentlichen Angelegenheiten wurden im unmittelbaren Miteinander der Bürger in der Volksversammlung verhandelt.

Von solchen Konzepten war auch die konzeptionelle Realität des Krieges und der Kriegsbilder geprägt: Der höchste ethische Wert lag im Kampf Mann gegen Mann, Körper gegen Körper. Rüstung und Bewaffnung waren zwar von größter Bedeutung: Die schwere Ausrüstung der Hopliten, die als „Männer aus Bronze“ auftraten, war sowohl der zentrale Faktor in der Schlacht als auch das wichtigste soziale Distinktiv der Kriegerklasse, aber sie waren rein auf den körperlichen Kampf hin konzipiert. Griechische Kriegsführung war lange Zeit arm an technischen Erweiterungen der Kampfkraft, wie Maschinen der Ballistik oder der Erstürmung von Festungen; Fernwaffen wie Pfeil und Bogen oder Steinschleudern spielten nur eine zweitrangige Rolle. Die technisch ausgefeilte Hoplitenrüstung war im Wesentlichen eine Perfektionierung des Körpers: Panzer und Helm als eine zweite Haut, der Schild als Verbreiterung des abwehrenden Armes, Lanze und Schwert als Verlängerungen der angreifenden Hand.⁵¹

Die beiden Darstellungsformen des Kampfes in geschlossenen Reihen und in Duellen von Einzelkämpfern stehen darum nicht im Widerspruch zueinander, sondern ergänzen sich als zwei komplementäre Erfahrungen des Krieges. Keine von beiden reproduziert eine ‚objektive‘ visuelle Realität, beide aber geben eine erfahrene, ‚konzeptionelle‘ Realität wieder.⁵²

Dabei gewann der menschliche Körper in seiner Präsenz und seinen Fähigkeiten eine einzigartige Rolle. Ein bezeichnender Zug der Kampfbilder besteht seit früher Zeit darin, dass die Krieger zum Teil in voller Rüstung, zum Teil mit nacktem Körper dargestellt werden. Selbstverständlich ist kein griechischer Bürger nackt in den Kampf gezogen – aber darum ist es doch kein irreales Mo-

⁵¹ Dazu s. Hölscher (2003/1); Meier (2009) 68–76. Gegen verharmlosende Auffassung des Krieges als Agon s. Muth (2008) 145–159.

⁵² Vgl. van Wees (2004) 125: „For the seventh century, at any rate, our distinction between realistic and fantastic images is quite false: both types of pictures are highly stylized, each in its own way, but both are drawn from the experience of contemporary warfare“.

tiv. Die traditionelle Deutung sah in der Nacktheit einen die Wirklichkeit transzendierenden Zug zur Idealisierung und Heroisierung, zum Teil sogar wieder einen Rückverweis auf die Helden Homers. Das findet heute zu Recht nur noch wenig Zustimmung: Vielmehr geht es in den Bildern darum, den athletisch trainierten Körper vorzuführen, der nicht nur für die Vorstellung vom Krieger, sondern für das allgemeine griechische Menschenbild eine einzigartige Bedeutung besaß: Physische Leistung und erotischer Reiz gingen eine untrennbare Verbindung ein. Neben der Rüstung war dies eine zweite Qualität höchsten Ranges: Beide Aspekte wurden ins Bild gesetzt, die Nacktheit unabhängig davon, ob der Körper in der betreffenden Situation tatsächlich zu sehen war oder nicht. Hier wird besonders deutlich, wie irreführend es ist, von unrealistischer Darstellung zu sprechen: Die Körper waren ja realiter da, sie waren entscheidende Faktoren im Krieg (wie auch in anderen sozialen Situationen), und sie wurden mit all den Qualitäten ins Bild gesetzt, die man an den realen Körpern schätzte.⁵³

Anstatt also reale Körper und Aktionen für unrealistisch zu erklären, nur weil sie nicht der modernen Forderung des Augenscheins entsprechen, scheint es angemessener und weiter führend, den grundsätzlichen ‚konzeptionellen‘ Realismus der griechischen Kunst ernst zu nehmen. In diesem Sinn lehren die Bildwerke viel über die Realität des antiken Krieges.

Ähnliches gilt für die verschiedenen Akteure des Krieges und ihre Ausrüstung. Auch hier sind die Bilder mit einem konzeptionellen Realismus auf die Darstellung einer konzeptionellen Realität ausgerichtet.

Im Zentrum der Bilder stehen die Hopliten. Das entspricht ihrem tatsächlichen sozialen Rang als Angehörige der oberen und mittleren Klassen der Bürgerschaft. Dieser kommt in ihrer schweren Rüstung zum Ausdruck, die ihren Status ausmacht; ihre kriegerische Energie entfalten sie besonders im Kampf mit Schild, Helm und Lanze. Rüstung und Waffen entsprechen weitgehend der tatsächlichen Sachkultur des Krieges in archaischer Zeit. Gleichwohl werden sie zumeist nur in partieller Selektion vor Augen geführt, als Ausdruck einer ideologischen Konzeption des kriegerischen Kampfes.

Die Rüstung und die Waffen haben in den Bildern, wie auch in den Vorstellungen vom realen Kampf, eine auffallende Eigenkraft, die über die Qualitäten eines rein materiellen Gebrauchsgegenstandes hinausgeht. Diese Kraft ist zugleich physischer und ethischer Natur, sie entfaltet sich auf drei Stufen.

- Rüstung und Waffen des Hopliten sind nicht nur für eine bestimmte Art des Kämpfens geschaffen, sondern zwingen umgekehrt ihrem Träger durch ihre

⁵³ Das Phänomen des nackten Körpers in der griechischen und römischen Kunst ist in neuerer Zeit vielfach untersucht worden: Himmelmann (1990); Stewart (1997); Hölscher (2003/2); Hurwit (2007); Osborne (2011); Squire (2011). Für die römische Kunst s. Hallett (2005).



Abb. 23: Schild mit lebendigem Schildzeichen: Schlange. Attische Amphora. Boulogne-sur-Seine, Privatsammlung. Um 540 v. Chr. (H. Mommsen, *Der Affector* (Mainz 1975) Taf. 111).

Materialität und Form diese Form des Kämpfens auf. Mit dem schweren Panzer sind die Krieger so unbeweglich, mit dem geschlossenen Helm so stark in der Kommunikation eingeschränkt, dass sie nur zu einem relativ statischen Zweikampf fähig sind. Der Schild setzt den Nachdruck auf die Verteidigung; die Angriffswaffen, Stoßlanze und Schwert, können nur im Nahkampf in bestimmten Bewegungen eingesetzt werden.

- Den einzelnen Elementen der Ausrüstung wird eine nahezu autonome Kampfkraft zugeschrieben. Die Schilde sind vielfach mit figürlichen Emblemen geschmückt, wie Löwe, Stier und Schlange, die sich gemeinsam mit dem Krieger gegen die Feinde wenden; gelegentlich macht sich das Zeichen der Schlange als „lebendiges“ Wesen selbständig und greift den Gegner fauchend an (**Abb. 23**). Die Brustpanzer bilden zum Teil die Formen der Körper nach und machten als metallene Haut deren Muskelkraft sichtbar. Auch die Helme wirken, über ihre Funktion als Schutz hinaus, durch die Höhlungen der starrenden Augen und des schreienden Mundes, oft verstärkt durch einen Helmbusch mit wild wehenden Haaren, als aktive Träger einer erschreckenden Erscheinung. Lanzen, Speere und Pfeile besitzen bei Homer und anderen Dichtern einen „gierigen“ Impetus, ihr Ziel zu treffen.⁵⁴

⁵⁴ Zu „selbsttätigen Waffen“ s. Hölscher (2014/1); Bielfeldt (2018).

- Die ethischen Werte der Rüstung werden sprichwörtlich deutlich in der Lösung spartanischer Krieger, sie dürften aus der Schlacht nur entweder mit dem Schild, als Sieger, oder auf dem Schild (getragen), als ruhmvoll Gefallener, nicht aber ohne den Schild, als feiger Flüchtiger, zurückkommen. Der Schild, das *hoplon* der Hoplitens, wurde zum Symbol der Ehre des Kriegers erhoben, der mit seiner symbolischen Kraft die Verhaltensweisen seines Trägers prägte. Man konnte sich diesem ethischen Zwang entziehen – aber er war so stark, dass Archilochos ein ganzes Gedicht schreiben (und seinen Standesgenossen beim Symposion wohl mehr als einmal vortragen) musste, um das zu begründen.⁵⁵

Aus dieser Sicht werden zwei Gegenstände der Ausrüstung von Krieger in archaischen Bildwerken besser verständlich, die vielfach als irrealer Elemente der archaischen Kriegsbilder interpretiert wurden. Der „böotische“ Ovalschild mit seitlichen Einziehungen, von dem bisher keine erhaltenen Beispiele bekannt sind, wurde als für den Hoplitenskampf untauglich erklärt und wegen seiner Herkunft von dem frühgriechischen sog. Dipylon-Schild als ideologischer Rückverweis auf homerische Ideale verstanden. Noch eindeutiger wurden Darstellungen von Krieger auf Streitwagen als unvereinbar mit der Kriegsführung der nachhomerischen Zeit angesehen und als Reminiszenz an die Helden der mythischen Vorzeit gedeutet.

Doch ein derart anachronistischer, retrospektiver Habitus in einem Lebensbereich, der in der höchst gegenwärtigen und dynamischen Kultur der archaischen Zeit eine dominante Stellung einnahm, ist wenig überzeugend. Bei dem böotischen Schild wird in neuerer Zeit überzeugend angenommen, dass die bildlichen Darstellungen seinen realen Gebrauch bezeugen, dass er aber aus vergänglichem Material bestand und darum nicht erhalten ist. Die Form eignet sich mehr für einzeln kämpfende Krieger als für den Kampf in dicht geschlossener Reihe; doch neuere Forschungen haben zu dem Ergebnis geführt, dass die Entwicklung zur klassischen Phalanx-Taktik ein langer Prozess war. Der ‚böotische‘ Schild wird seltener geworden, aber als Ausrüstung starker Krieger im Bewusstsein geblieben sein.⁵⁶ Für den Streitwagen ist der Gebrauch im Kampf, wie er bei Homer geschildert wird, mit guten Gründen für die Kriegstechnik der geometrischen Zeit angenommen worden; später muss die Taktik der enger geschlossenen Schlachtreihen den Wagen allmählich aus der eigentlichen Schlacht verdrängt haben. Doch auch dieser Prozess wird langsam verlaufen sein. Jeden-

⁵⁵ Zu Archilochos s. oben Anm. 46.

⁵⁶ Zum ‚böotischen‘ Schild: Boardman (1983) 29–32; van Wees (2004) 50–52: beide mit überzeugender Verteidigung als historisch reales Rüstungsstück.

falls wurden Streitwagen weiterhin in religiösen Prozessionen von Kriegen benutzt, sie waren in der ‚homerischen‘ Vergangenheit als vornehmes Gefährt zum und vom Schlachtfeld verwendet worden, und es gab keinen Grund, diese Praxis ein für alle Mal aufzugeben. In der konzeptuellen Vorstellung vom vornehmen Krieger kann der Kampfswagen, wie der ‚böotische‘ Schild, als Möglichkeit realer Kriegsführung lebendig geblieben sein.⁵⁷

Konzeptioneller Realismus und konzeptionelle Realität bedeuten in diesem Sinn: Darstellung einer möglichen und konkret vorstellbaren Realität des Krieges, die gewiss nicht überall und ständig realisiert worden sein muss, die aber deswegen weder als Fiktion noch als irrealer Retrospektive gewertet werden sollte.

Neben den Hoplitzen treten seit spätarachaischer Zeit, vor allem zwischen 530/20 und 500 v. Chr., in allen drei Szenen des Krieges – Aufbruch, Kampf und Totenbergrung – andere Kämpfer in leichter Ausrüstung auf, die eine Art Gegenbild zum adeligen Hoplitzen darstellen: vor allem Bogenschützen in ‚skythischer‘ Tracht, mit spitzer Mütze, in bunten Ärmel- und Hosentrikots und mit doppelt geschwungenen Kompositbögen als Waffe (**Abb. 24**); daneben thrakische Leichtbewaffnete, meist zu Pferd, mit gemusterten Mänteln. Vielfach erscheinen die ‚Skythen‘ als Begleiter und Gefolgsleute der Hoplitzen, gelegentlich aber auch als zentrale Gestalten in den genannten Szenen. Die Deutungen dieser „autres guerriers“ (François Lissarrague) gehen weit auseinander, oszillierend zwischen Realität und Fiktion, Mythos und Gegenwart. Einerseits wurden sie als tatsächliche Akteure der zeitgenössischen Kriegsführung erklärt: zunächst als reale Skythen im athenischen Heer, später als griechische Bogenschützen in ‚professioneller‘ skythischer Tracht; andererseits wurden sie als rein fiktive oder idealisierende Bildmotive verstanden: als skythische Begleiter mythischer Heroen, als mythische Stilisierung gegenwärtiger Krieger oder als fiktive Antithese zur Norm des heldenhaften Hoplitzen. Der Versuch einer Lösung kann hier nur kurz skizziert werden.

Rein fiktive Konstrukte können die ‚skythischen‘ Bogenschützen sicher nicht sein: Für derart erfundene Gestalten der Lebenswelt gibt es in der gesamten attischen Vasenmalerei keine Parallele. Wenig wahrscheinlich ist die Deutung auf Szenen des Mythos, da ‚Skythen‘ nur sehr selten im Umkreis mythischer Helden erscheinen, zumeist dagegen in Szenen auftreten, die von lebensweltlichen Kriegen bestimmt sind. Das spricht ebenso gegen die Erklärung als mythische Stilisierung der Gegenwart, für die es auch sonst keine überzeugenden Anzeichen gibt. Dass die Bilder der ‚skythischen‘ Bogenschützen einer

⁵⁷ Greenhalgh (1973) 61–62, 90, 119; van Wees (2004) 58–59, 158–160, 176–177. Zu Homer als Zeugnis für tatsächlichen Gebrauch: Wenger (2008).



Abb. 24: Kampfszene mit skythischen Bogenschützen. Attische Amphora. Berlin, Antikensammlung F 1865. Um 520–510 v. Chr. (© Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Foto Johannes Laurentius).

konkreten Erfahrung realer Fremder entsprechen, zeigen nicht nur ihre Tracht und Bewaffnung, sondern auch zum Teil ihre fremden Physiognomien mit dünnem Bart und gebogener Nase, die bei Griechen kaum zu erwarten sind; Beschriften geben ihnen sogar transkribierte ‚skythische‘ Namen. Hier müssen tatsächlich Skythen gemeint sein, und ihre Verbindung mit griechischen Hoplitern im Bild legt den Schluss nahe, dass sie in Athen aus – nicht unbedingt zahlreicher – realer Präsenz bekannt waren. Andererseits können in nicht-kriegerischen Kontexten auch Reiter oder Teilnehmer am Symposion in ‚skythischer‘ Tracht erscheinen: Hier sind offensichtlich Griechen dargestellt, die die fremde Tracht als vornehme Mode tragen. Auch dies dürfte einer möglichen Praxis entsprechen, denn zur gleichen Zeit kommen Bilder von Griechen in vornehmer thrakischer Tracht und in luxuriösen lydischen Gewändern auf: Auch diese vielfältigen Darstellungen fremdartiger Kleidungen können unmöglich alle rein fiktiv sein. Der spartanische König Pausanias, der als Zeichen seiner Annäherung an den Perserkönig in orientalischer Tracht auftrat, setzte also eine archaische Praxis fort, erregte damit allerdings in der verschärften Situation der Perserkriege massiven Anstoß. Die Darstellungen von Bogenschützen in ‚skythischer‘ Tracht werden zunächst von einer begrenzten Zahl von Skythen angeregt worden sein, die wegen ihrer Kunst des Schießens mit Pfeil und Bogen in Athen angeworben wurden; bald aber werden athenische Bürger die Kunst erlernt und sich den fremden Profis in der Tracht angeschlossen haben. Um 490/80 v. Chr. hören dann die Bilder von Griechen in orientalischer wie auch in lydischer Kleidung auf, die nicht mehr als extravagante Mode geschätzt, sondern der Welt des feindlichen Orients zugeordnet wurde. Nur die Tracht der Thraker, die nicht zu dieser Gegenwelt gerechnet wurden, blieb erhalten, in der Kunst wie im realen Gebrauch.

In archaischer Zeit bedeutet orientalische Kleidung keinen ethnischen, sondern einen kulturellen Gegensatz zu den Normen der griechischen Welt: Einerseits bezeichnet sie die fremden wie die einheimischen Bogenschützen, die mit ihrer exotischen Tracht an athenischen Kriegszügen teilnahmen, andererseits athenische Bürger, die sich in der fremden Kleidung gefielen. Gemeinsam ist beiden Gruppen nicht nur die anspruchsvolle Erscheinung, sondern auch eine gewisse soziale Achtung: Ein einzelner Reiter in ‚skythischer‘ Tracht, dem MILTIADES KALOS beigeschrieben ist, kann kaum ohne Bezug zu dem bekannten Feldherrn sein; vereinzelt wird ein skythischer Bogenschütze, gerahmt von griechischen Hoplitern, als Hauptpersonen von seinem Vater in den Krieg verabschiedet; und ein toter Skythe wird als Held von einem griechischen Krieger aus der Schlacht getragen. Die Bogenschützen sind ein konzeptuelles Gegenbild zu den normativen hoplitischen Helden, aber sie sind deswegen keine Fiktionen der Bildkunst. In der sozialen Wirklichkeit des Krieges spielen die Gruppen der

Akteure verschiedene Rollen, mit unterschiedlichen funktionalen und visuellen Aspekten, und aus dieser Vielfalt heben die Bilder vor allem die Verbindung von griechischen Hoplitēn und fremdartigen Bogenschützen hervor. Diese heben, als fremde Gefolgsleute und Mitkämpfer, den Krieg der Hoplitēn in eine Sphäre elitärer Vornehmheit.⁵⁸

Die Frage nach der Realität in den Bildern betrifft aber vor allem auch die Geschichte des Krieges als solchen im Athen der späten Tyrannenzeit. Nach einer Angabe des Aristoteles soll Peisistratos den athenischen Bürgern mit einem Trick die Waffen und Rüstungen entzogen und seine Macht durch eine Truppe von Söldnern gesichert haben; im übrigen sind aus der Zeit seiner und seiner Söhne Herrschaft kaum kriegerische Unternehmungen Athens bekannt. Das könnte bedeuten, dass die Vasenbilder mit Kriegsszenen aus dieser Zeit weitgehend fiktiven Charakter haben: In diesem Sinn wurde die Zunahme der Bilder von Kriegern und Kämpfen um 530/20 v. Chr. als ideelle Wiederbelebung bürgerlichen Kampfgeistes, gewissermaßen als Mobilmachung gegen die Tyrannen im Bild gedeutet.⁵⁹ Der Bericht des Aristoteles ist jedoch mit guten Gründen als unglaubwürdig erwiesen worden. Und die Ereignisgeschichte dieser Zeit ist so schlecht bekannt, dass Schlüsse *e silentio* leicht in die Irre führen können. In der Tat bezeugt die Grabstatue des vornehmen Kroisos um 530 v. Chr. mit ihrem Epigramm, dass dieser Angehörige einer vornehmen Familie, vielleicht der Alkmeoniden, als Vorkämpfer im Krieg gefallen war. Auch Grabstelen von Kriegern, die sicher vor dem Ende der Tyrannis entstanden sind, sind am ehesten als Zeugnisse einer aktiven Rolle im Krieg zu verstehen. Dabei kommt es nicht darauf an, wie häufig Kriegszüge in dieser Zeit waren; die Zunahme der Bilder um 530/20 v. Chr. ist jedenfalls kein Zeugnis für eine tatsächliche Zunahme kriegerischer Unternehmungen, sondern bezeugt eine steigende Bedeutung des Kriegtums für die Benutzer der Vasen und ihr Selbstbild. In diesem Sinn geben die Bilder eine konzeptionelle Realität wieder.⁶⁰

58 Vos (1963); Raeck (1981) 10–66, 67–100; Lissarrague (1990), dort 92–93 und Abb. 49 Hoplitē der einen toten Skythen trägt; Frolow (2000); Ellinghaus (2002) 193–195, 243–247; Marconi (2004); Osborne (2004); Ivantchik (2006); Davis (2013) 167–235. Aufbruch eines ‚skythischen‘ Kriegers, gerahmt von griechischen Kriegern; Major/Colarusso/Saunders (2014); Minasyan (2016). Symposiasten und Reiter in ‚skythischem‘ Gewand überzeugend als Griechen gedeutet: Filser (2017) 209–217, 438–446. – Der hier vertretene Bezug zumindest eines Teils der Bilder auf tatsächlich präsente ‚Skythen‘ ist grundsätzlich mit dem strukturalistischen Ansatz von Lissarrague vereinbar: Er geht nur insofern einen Schritt weiter, als er voraussetzt, dass auch die Realität in antithetischen Kategorien verstanden wurde.

59 Besonders prägnant Osborne (2004).

60 Aristoteles, *Athenaion Politeia* 15, 4. Anders noch Herodot 1, 63, 2. Gegen nennenswerte kriegerische Unternehmungen unter Peisistratos und seinen Söhnen: Frost (1984). Dagegen überzeugend Welwei (1992) 229–231. Grabstatue und Epigramm des Kroisos: Jeffery (1962) 143–

Krieg in fragilen Strukturen der Macht. Zu erklären bleibt die auffallende Auswahl und Akzentuierung der dargestellten Szenen. Auch diese Selektion ist in hohem Maß konzeptionell: der Vorrang des Aufbruchs, bei dem der Ausgang ungewiss und bedrohlich ist; die Hervorhebung des lebensgefährlichen Kampfes gegenüber dem eindeutigen Sieg; und die Bedeutung des ruhmreichen Todes, ohne Verherrlichung des Sieges. Dasselbe Ausbleiben von Siegesjubiläum und die gleichzeitige Hervorhebung des Kriegstodes findet sich in der Wirklichkeit der politischen Rituale: Auch für den römischen Triumph gab es in Griechenland kein Äquivalent; allgemein ist die Feier von Siegen bei den frühen Griechen erstaunlich wenig institutionalisiert worden. Im klassischen Athen wurde diese Stelle von dem Ritual der Staatsbegräbnisse eingenommen, bei dem die Gemeinschaft der Bürger vor allem den massenhaften Kriegstod von Mitbürgern bewältigte und ihm einen Sinn zu geben bestrebt war. Dem entsprach es, wenn die Vasenmaler seit archaischer Zeit die Drohung des Todes im Krieg so stark in den Vordergrund stellten.⁶¹

Darin ist Griechenland unter den antiken Kulturen einzigartig. Gewiss ist das kein Grund zur Idealisierung, die Griechen waren keine Muster an Zurücknahme ihrer Erfolge und Ruhmestaten. Umso mehr wird man nach Erklärungen fragen. Ein Grund dafür ist wohl die instabile politische Gesamtlage der frühen griechischen Welt, mit ihrer Vielzahl von kleinen unabhängigen Stadtstaaten. Kriege wurden geführt, ohne dass sich daraus starke Strukturen der Macht ergaben. Der Sieg in einer Schlacht führte selten zur Eroberung, dauerhaften Unterwerfung oder gar Auslöschung der gegnerischen Stadt. Meist erholten die Gegner sich rasch, dann gingen die Konflikte und Kämpfe weiter. Zwischen den Städten wechselten die Gegnerschaften immer wieder, je nach der Machtlage in den Bürgerschaften: Die Mehrheit schloss Bündnisse mit der einen Stadt, die Minderheit setzte auf deren Gegner; die Gegner von heute konnten die Verbündeten von morgen sein, und umgekehrt. Unter diesen Voraussetzungen waren Kriege häufig, aber Siege von kurzer Dauer. Ein Ansporn zum Kämpfen konnte

144 Nr. 57; Despini/Kaltsas (2014) 202–210, Nr. 185–185a (P. Karanastasi). Weitere Kriegerstelen vor 510 v. Chr.: Richter (1961) Nr. 45, 46, 64, 65, 66, 77; Despini/Kaltsas, a. O. 402–403 Nr. 368; 405–406 Nr. 370; 406–410 Nr. 371 (M. Salta). Dazu Stelen nackter junger Männer mit Speeren, bei denen es unklar ist, ob sie als Krieger oder Athleten charakterisiert sind: Richter (1961) 27, 29, 33, 51.

61 Zu den Feiern von Siegen im archaischen und klassischen Griechenland, unter denen nichts dem römischen Triumph nahe kommt, s. Pritchett (1979) 154–229; Lonis (1979) 265–284; Rabe (2008) 19–20. – Zu den athenischen Staatsbegräbnissen s. die neue Interpretation von Arrington (2015), der überzeugend zeigt, dass dabei nicht heroisches Kriegerturnen verherrlicht wurde, sondern die attischen Bürger trotz der andauernden Erfahrung starker Kriegsverluste und der daraus ableitbaren Erwartung großer Risiken für das eigene Leben zum unbedingten Kampf für die Gemeinschaft aufgerufen wurden.

kaum mit der Sicherung von langfristiger Überlegenheit und Macht begründet werden, wie in den Monarchien Ägyptens und des Vorderen Orients. Es war eine fragile Welt, in der das Schicksal oft rasch umschlug. Was man brauchte, war der bedingungslose Einsatz im Kampf bis zum Tod: mit der einzigen Aussicht des ruhmreichen Andenkens.

Dabei blieb ausreichend Grund zur Trauer. Denn nach dem Tod war kein glückliches Weiterleben zu gewinnen: Die Vorstellungen vom Leben in der Unterwelt waren schattenhaft und wenig attraktiv. Die Griechen, auch die Größten unter ihnen, hatten nichts als dies Leben. Schon beim Auszug in den Krieg lag die drohende Zerstörung der Familiengemeinschaft über der Szene, im Kampf lagen Sieg und Untergang gleich nahe, und nach der Schlacht stand nicht die glückliche Heimkehr, sondern die Bergung der Toten im Blick.

3 Mythen des Krieges: Die Ambivalenz des Helden

Aufs Ganze gesehen, sind diese Bilder aus der Lebenswelt des Krieges von einer homogenen Normalität und Normativität, die keine großen Überraschungen birgt. Anders wird es, wenn wir die Frage nach der konzeptionellen Realität auf die Bilder der Mythen ausdehnen. Hier wird hinter den Normen des kriegerischen Ethos ein weiter Bereich von psychischen Erfahrungen und Vorstellungen deutlich, die das Bild des Krieges stark erweitern.

Dies ist allerdings ein Unterfangen, das der Rechtfertigung bedarf. Denn das Verhältnis der Mythen und ihrer Bilder zur sozialen Lebenswelt und ihren Bildern ist alles andere als klar und eindeutig. Eine theoretische Erörterung dieser Fragen würde weiter ausgreifen müssen, als an dieser Stelle möglich ist. Allgemein kommt es dabei nicht so sehr darauf an, „richtige“ von „falschen“ Positionen der wissenschaftlichen Mythologie zu unterscheiden, sondern fruchtbare Ansätze für spezifische historische Fragen zu entwickeln: hier für das Verständnis des Krieges. Dazu in Kürze:

Die antiken Mythen waren für die Griechen und Römer nicht erfundene Märchen, sondern Geschichten aus der Frühzeit der eigenen Kultur. Sie wurden nicht allgemein als spannende Erzählungen, sondern als reale Geschehnisse betrachtet, die für die Gegenwart von fundierender Bedeutung waren. Darum wurden die mythischen Vorgänge immer wieder neu erzählt, mit Aspekten, die den sich ändernden Verhältnissen der Gegenwart entsprachen. Als bedeutendste Funktion der Mythen wird traditionell ihr normativer Charakter angesehen: In den Mythen werden die kulturellen Lebensformen und ethischen Grundwerte geprägt, die für die gegenwärtigen Gesellschaften verbindlich sind. Das gilt auch für viele Bilder von Mythen, insbesondere auch von mythischen Kriegen wie dem Krieg gegen Troia: Achill im Kampf gegen Hektor oder Aias als

Retter von Achills Leichnam werden in denselben Bildtypen wie die lebensweltlichen Krieger dargestellt: Das heißt, die mythischen Helden demonstrieren archetypische Ideale der zeitgenössischen Gesellschaften.⁶²

Letzten Endes allerdings gewinnt man aus solchen normativen Bildern nicht viel: Sie zeigen im Muster des Mythos dieselben Vorstellungen und Werte, die auch aus den Bildern der Lebenswelt bekannt sind. Weit erhellender sind dagegen die vielen Bilder von Mythen, die die Normen der Lebenswelt überschreiten: Achill, der den Leichnam Hektors schändet, aber im Kampf gegen den göttlichen Memnon übermenschlichen Ruhm gewinnt; Aias, der sich aus gekränkter Ehrsucht in sein Schwert stürzt; Neoptolemos, der Polyxena über dem Grab Achills abschlachtet. Mythen und ihre Bilder sind nicht nur normative Muster, sondern Idealbilder und Utopien, Gegenbilder und Schreckensvisionen. Nicht als Ausgeburten einer freien fabulierenden Phantasie, sondern immer im engen Bezug zur eigenen Lebenswelt. Die Tausende von griechischen Mythenbildern ergeben zusammen, Generation für Generation, ein dichtes Netz von konvergierenden und divergierenden, affirmativen und kontrastierenden Spiegelungen der griechischen Lebenswelten.

Heldentum, Kampf und Krieg spielen dabei von Anbeginn eine dominante Rolle. Zunächst, in früharchaischer Zeit, stehen dabei einzelne Helden, wie Herakles, Bellerophon, Odysseus und Theseus im Vordergrund, die die menschliche Lebensordnung gegen wilde Monster und Bestien sichern. Im frühen 6. Jahrhundert aber kommen neue Mythenbilder auf, in denen große mythische Gemeinschaften gegen die Bedrohung durch aufrührerische Feinde kämpfen: Die Götter gegen die Giganten, die ihnen die Herrschaft über die Welt streitig machen; Herakles mit einem ganzen Heer gegen die Amazonen, die die Rollen von männlichen Kriegern annehmen und damit die „natürliche“ Ordnung der Geschlechter umstürzen; Theseus und Peirithoos mit den Lapithen gegen die Kentauren, die vom Wein berauscht in die Hochzeitsgesellschaft des Königs einbrechen und die Normen des gesitteten Verhaltens außer Kraft setzen. Ohne auf diese Mythen im Einzelnen einzugehen, sind jedenfalls zwei Grundzüge deutlich, die strukturell politischen Charakter haben: Zum einen geht es um kollektive Gemeinschaften, die sich im solidarischen Kampf zusammenschließen. Es kann kein Zweifel sein, dass darin die menschlichen Gemeinschaften der Poleis präfiguriert sind, die sich eben in diesen Jahrzehnten zu stärkerer „bürgerlicher“ Kohärenz entwickelten. Zum anderen werden hier drei Gegner der hö-

62 Einführende Werke zu griechischen Myththenbildern: LIMC (1981–2000); Schefold (1993); Giuliani (2003/1); Junker (2005). – Mythos als Paradigma gesellschaftlicher Normen besonders hervorgehoben bei Meyer (2012). – Allgemein zu Theorien und Methoden der Interpretation von Mythenbildern: Lorenz (2016).

heren städtischen Kultur evoziert, die einen systematischen Gegensatz zu der neuen städtischen Kultur darstellen: männliche Widersacher, ungebändigte Weiber, triebhafte Halbtiere. Dazu kommt der Krieg gegen Troia, als großes gemeinschaftliches Unternehmen aller Griechen, mit dem wilden Protagonisten Achill, gegen gleichrangige menschliche Gegner. Dies ist das große Paradigma, in dem eine stark erweiterte, komplexere Sicht des Krieges vor Augen tritt.

Dieser Krieg enthält ein Paradox. Für die Griechen war der Troianische Krieg die große mythische Bühne von paradigmatischen Leistungen und Tugenden. Wenn die Griechen ihre Heldenmythen als die großen Muster ihres Bildes vom Menschen und seinen Fähigkeiten – um nicht zu sagen: ihrer „Identität“ – schufen, dann stand der Krieg gegen Troia dabei unübersehbar im Vordergrund. Dann aber ist es im höchsten Maß irritierend, dass dieser Krieg alles andere als eine strahlende Erfolgsgeschichte ist und seine Protagonisten weit von vorbildhaften Helden entfernt sind. Der Auslöser, die Entführung der griechischen Königstochter und Königsgemahlin Helena durch einen fremden Prinzen, war schon den Griechen selbst ein Problem. Der verzögerte Aufbruch des Heeres, mit dem Blutopfer der Tochter des Heerführers, Iphigenie, war ein schlechtes Omen. Die griechischen Heroen sind alles andere als überzeugende Helden: Agamemnon ein selbstsüchtiger Feldherr mit wenig Autorität, sein Bruder Menelaos ein betrogener Ehemann; Achill, der Größte, ein unbändiger Egozentriker und religiöser Frevler, mit frühem Tod bestraft; sein Rivale Aias in Wahnsinn und Selbstmord endend; die Belagerung der feindlichen Stadt zehn vergebliche Jahre dauernd, die Eroberung nur durch die monströse List des Hölzernen Pferdes möglich, mit äußerster Brutalität gegen die Besiegten und mit schweren Vergehen gegen die Götter. Zuletzt die Heimkehr mit unendlichen neuen Mühen, schwerem Unglück und grauenvollen Verbrechen: Agamemnon von der ehebrecherischen Gemahlin ermordet, Odysseus zehn Jahre auf dem Meer umherirrend.

Wie konnte eine solche Geschichte zum fundierenden Mythos der griechischen Kultur werden? Hier sind die Bilder auf den Vasen aufschlussreich: Sie zeigen, wie der Krieg um Troia bei den Symposien und in anderen gesellschaftlichen Situationen präsent gehalten wurde: als eine unauflösliche Verquickung von Heldentat und Frevel, Ruhm und Verderben, und all dies nicht als positive und negative Alternativen, sondern als zusammengehörige Aspekte derselben Gestalten und Ereignisse. Die Helden erscheinen zugleich als ideale Muster der archaischen Adelswelt und als Protagonisten von deren Bedrohung, bis zum möglichen Untergang.⁶³

63 Bilder des Troianischen Krieges: Außer LIMC (passim) s. Friis Johansen (1967); Schefold (1978) 127–171, 288–334; Schefold (1993) 184–270; Anderson (1997); Knittlmayer (1997); Ferrari (2000); Hedreen (2001); Recke (2002); Muth (2006/1); Latacz (2008); Lowenstam (2008); Mangold (2010). Zu Achill s. Kossatz-Deißmann (1981).

Held und Knabe: Gewalt und Liebe. Diese Einheit von Heldentum und Frevlertum, die in der Gestalt Achills gipfelt, bahnt sich früh an: in dem Aufeinander-treffen des Helden mit Troilos und Polyxena, den Kindern des troianischen Königs Priamos. Troilos war, nach seinem älteren Bruder Hektor, die wichtigste Stütze der Zukunft Troias. Nur über seinen Tod konnten die Griechen den Sieg erringen: Ein Orakel besagte, dass die Stadt uneinnehmbar sein würde, wenn Troilos das zwanzigste Lebensjahr erreichte – das heißt: wenn er von einem Epheben zum Jungkrieger herangewachsen wäre. Es wird sich zeigen, welche Rolle die Altersstufen hier spielen.

Der Vorgang war dramatisch: Troilos verließ die Stadt, um seine Pferde auszuführen und an einer Quelle zu tränken, begleitet von Polyxena, die in einem Gefäß Wasser holen ging. Achill lauerte ihnen auf, verfolgte Troilos bis in ein Heiligtum des Apollon, wo der Knabe Schutz suchte, und schlachtete ihn dort auf dem Altar ab. Die Episode ist auf zahllosen Vasen geschildert, in drei Phasen, deren Pointe ist, wie die normative Welt der heroischen Wertvorstellungen in Exzess und Katastrophe umschlägt.⁶⁴

Zunächst die Auflauerung an der Quelle, wo das Unglück noch ganz in der Konstellation implizit ist (**Abb. 25**). Alle drei Protagonisten erscheinen als perfekte Repräsentanten adeliger Verhaltensformen und Werte. Troilos, zu Pferd, ist ein idealer junger Reiter, ähnlich wie die Reiterstatuen vornehmer Stifter auf der Athener Akropolis. Dem entsprechend gleicht Polyxena den Standbildern schöner Mädchen der Oberschicht, den „Koren“, die ebenfalls auf der Akropolis als Idealbilder heiratsfähiger Mädchen aufgestellt waren. Und selbst Achill, in seiner kauernenden Haltung, ist nicht ein hinterhältiger Auflauerer, denn in derselben Haltung erscheint ein Gerüsteter auf einer aristokratischen Grabstele, die zweifellos ein Ideal des Kriegertums feiert, das Muster der alerten Kampfbereitschaft. Die drei Figuren des Mythos stellen archetypische Exempel jener Oberschicht dar, die für sich selbst die glanzvollen Votive auf der Akropolis und die vornehmen Stelen auf den Gräbern im Kerameikos errichtet hat – nur die Konstellation lässt ahnen, dass die Situation gleich kippen wird.⁶⁵

Die nächste Phase, die Verfolgung der erschreckten Opfer, ist voller Aktion (**Abb. 26**). Troilos flieht in rasendem Tempo auf seinem Pferd, Polyxena läuft

⁶⁴ Kossatz-Deißmann (1981) 72–95, Achilleus Nr. 206–388; Kemp-Lindemann (1975) 90–127; Zindel (1974) 30–80; Knittlmayer (1997) 80–99; D’Agostino (1985); Robertson (1990); Hedreen (2001) 120–181; Stähli (2005) 35–39.

⁶⁵ Achill und Troilos, erste Phase: Kossatz-Deißmann (1981) Nr. 206–264, 276 (?), 277, 279, 280. – Reiterstatuen: Eaverly (1995); M. Schäfer (2002) 105–114. – Koren: Schneider (1975); Karakasi (2001) 115–141; Meyer/Brüggemann (2007); Franssen (2011) 140–169, 259–274. – Grabstele mit kauernendem Krieger: Richter (1961) Nr. 77; Knittlmayer (1997) 84–85.

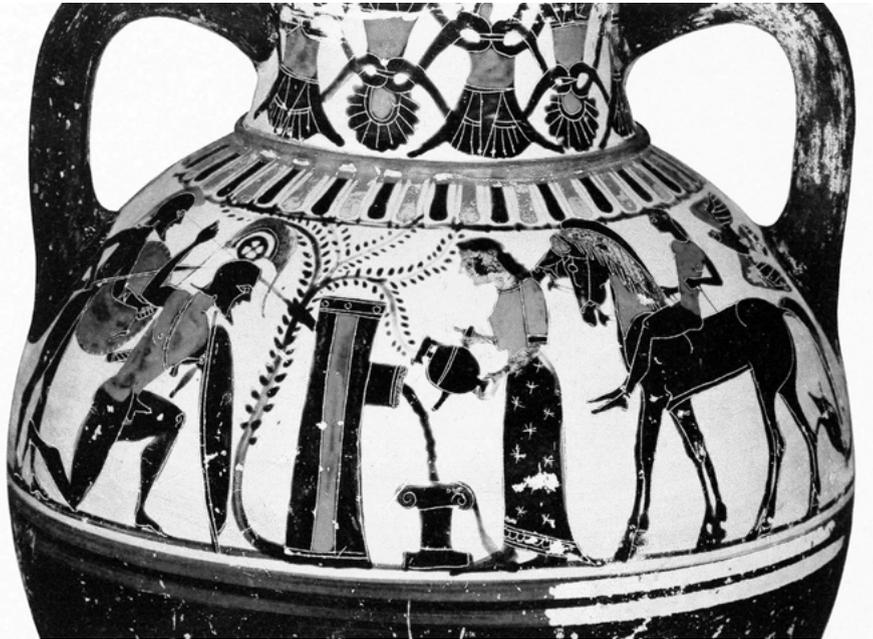


Abb. 25: Achilles lauert Troilos und Polyxena auf. Attische Amphora. München, Staatliche Antikensammlung, Inv. 1436. Um 550 v. Chr. (© Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, Foto Renate Kühling).

vorweg, das Gefäß zerbricht am Boden, und Achill ist ihnen mit mächtigem Schritt auf den Fersen. Doch auch in dieser dramatischen Bilderzählung werden allgemeine soziale Werte vor Augen gestellt. Achill, der fußschnelle Läufer, ist ein Prototyp jener zeitgenössischen athletischen Läufer, die auf den Preisgefäßen für die Wettspiele beim Fest der Panathenäen gefeiert werden. Mit seiner Rüstung entspricht er der speziellen Disziplin des so genannten Waffenlaufs. Troilos auf seinem schnellen Pferd ähnelt den eleganten Reitern in agonistischen Pferderennen. Und selbst Polyxena, die um ihr Leben rennt und das Wassergefäß fallen lässt, gleicht den jungen Mädchen, die in der Übergangsphase vom Kind zur jungen Frau in Heiligtümern der Artemis im athletischen Lauf ausgebildet und auf rituellen Gefäßen dargestellt wurden. Alle drei Gestalten repräsentieren Qualitäten der Oberschicht – die unmittelbar in die Katastrophe umschlagen.⁶⁶

⁶⁶ Zweite Phase: Kossatz-Deißmann (1981) Nr. 282–385. – Wettlauf: Bentz (1998) Taf. 5, 8, 13, 14 usf.; Waffenlauf: ebenda Taf. 28, 73. – Wettreiten: Maul-Mandelartz (1990). – Laufende Mädchen: Kahil (1965); Kahil (1977); Arrigoni (1985) 55–201.



Abb. 26: Achilleus verfolgt Troilos und Polyxena. Attische Hydria. Heidelberg, Universität, Inv. 72/1. Um 530 v. Chr. (© Antikenmuseum der Universität Heidelberg).

Das Desaster folgt in der dritten Phase, und es könnte nicht brutaler sein (**Abb. 27**). Achill ermordet den Knaben auf dem Altar des Apollon. Er schleudert seinen enthaupteten Körper oder den abgeschnittenen Kopf den angreifenden troianischen Kriegern entgegen. Nichts ist übrig geblieben von den Idealen, die bei der Auflauerung und der Verfolgung noch implizit waren. Der größte griechische Held hat sich in wilden Furor gesteigert, zu unmenschlichem Mord und schlimmstem Sakrileg. Damit leitet er, letzten Endes, seinen frühen Untergang ein: Denn es ist Apollon, der noch vor dem Ende des Krieges den Pfeil des Paris in die Ferse Achills lenken und seinen frühen Untergang herbeiführen wird.⁶⁷

Doch wieder liegen die Dinge nicht so einfach. Achill ist nicht einfach ein Held, der unglücklicherweise, zum Bedauern seiner Bewunderer, in heillosen Furor und Blutrausch verfallen ist. Ein sehr überraschender Zug dieser Bilder ist, dass seine Göttin Athene ihm selbst in dieser Szene des äußersten transgressiven Frevels mit geschwungener Lanze beisteht. Offenbar hat er ihre Gunst nie verloren.⁶⁸ Das weist auf eine bezeichnende Ambivalenz in dem griechischen

⁶⁷ Dritte Phase: Kossatz-Deißmann (1981) Nr. 359–377; Giuliani (2010/1).

⁶⁸ Athena: Kossatz-Deißmann (1981) Nr. 218, 236, 288, 292, 293, 322, 323, 359a, 364.



Abb. 27: Achilles schleudert den Kopf des Troilos gegen Troianische Krieger. Attische Hydria. London, British Museum, Inv. B 326. Um 525–500 v. Chr. (Photo Museum. Bildarchiv des Instituts für Klassische Archäologie der Universität Heidelberg).

Konzept des Helden. Denn es wäre eine grundfalsche, moralisierende Vorstellung von Achill, wenn man seine Exzesse als vermeidbare und bedauerliche Ausbrüche aus seinem Heldentum ansähe: als wäre er, wenn er nur etwas mehr Selbstkontrolle bewahrt hätte, der ideale Held und Sieger über Troia gewesen! Achills Heldentum ist nicht ohne diese äußerste Steigerung aller physischen und psychischen Kräfte zu haben, die notwendigerweise über die Grenzen aller Normen hinaus in die Katastrophe führt. Dieselben Kräfte, die zu Glanz und Ehre tragen, implizieren auch Untergang und Desaster. Es gibt keinen Widerspruch zwischen Ruhm und Katastrophe. Exzellenz und Exzess gehören nicht nur zusammen, sie sind identisch. Griechische Helden sind weder ‚gut‘ noch immer siegreich. Sie rechtfertigen den Krieg, die Gewalt und das Töten nicht als Kampf für ein höheres Ziel. Sie sind einfach voller unbändiger Kraft und erschreckend ‚groß‘, im Ruhm wie im Untergang.⁶⁹

⁶⁹ Achill als strahlender Held, mit ‚bedauerlichen‘ Fehlern: Latacz (1997), als Gegenbild zu Christa Wolfs „Achill das Vieh“. Dagegen Giuliani (2010/1). Beide Seiten Achills zusammen-

Dies waren Vorstellungen und Bilder, die die Bürger-Krieger der archaischen Zeit im Kopf hatten und sich bei den Symposien vor Augen hielten. Wir können sie als komplementäre bildliche Kommentare zu den stärker normativen Kampfbildern der Lebenswelt sehen: aber sicher nicht im schlichten Sinn als moralisierende Warnung vor Exzessen, sondern als Auslotung von möglichen Verhaltensweisen und ihren Folgen. Denn wie wir aus der archaischen Dichtung wissen, sollten auch die Krieger der archaischen Zeit diesen wilden *furor* des Kämpfens entwickeln, um in der Schlacht zu bestehen – und auch sie konnten nicht absehen, wohin er sie führen würde. In den Bildern des Mythos wurden diese Fragen, gewissermaßen im Potentialis, bis in die extremen Möglichkeiten durchgespielt.⁷⁰

Das weist auf weitere und fundamentalere Seiten dieses Helden, jenseits von Gut und Böse.

Ein zentraler Punkt ist Eros. Troilos ist ein Ephebe, ein *andropais*, der schönste von Priamos' Söhnen. Polyxena, seine jüngere Schwester, ist die schönste der Königstöchter. Beide sind im Alter der höchsten erotischen Attraktion, sei es homo- sei es heteroerotisch. Achill aber gehört in die Altersstufe der jungen Erwachsenen, gerade über zwanzig Jahre alt: also das Alter der aktiven homoerotischen Verbindungen und zugleich der Vorbereitung auf die Hochzeit. Wenn man die typischen Rollen griechischer Altersklassen bedenkt, so kann Achill nicht blind für die Schönheit dieser beiden Jugendlichen gewesen sein, denen er an der Quelle auflauerte.⁷¹

In der Tat sprechen späte Quellen von aufkeimender Liebe Achills zu Troilos, die dieser zurückgewiesen habe, was dann zu dem Mord geführt habe. Das mögen sekundäre Begründungen sein; doch dass die Beziehung schon früh einen erotischen Aspekt hatte, zeigen frühe Darstellungen auf Vasen und Bronzeblechen. Hier erscheint bei Troilos mehrfach ein Hahn oder ein Hase (**Abb. 28**): Beides waren beliebte Geschenke erwachsener Liebhaber an ihre geliebten Knaben, und diese Bedeutung muss auch hier mitschwingen. Liebe und Mord liegen nicht weit auseinander.⁷²

gesehen: von den Hoff (2005). Allgemein zum ambivalenten Konzept der griechischen Helden Gehrke (2010).

70 Zur Psychologie der Kriegsführung in archaischer und klassischer Zeit s. Hansen (1989); Eich (2015) 171–184.

71 Zu den idealtypischen Verhaltensmustern der griechischen Lebensalter s. Garland (1990); Schnapp (1996); Hölscher (2009/1) 42–66.

72 Hahn: Kossatz-Deißmann Nr. 377. – Hase: ebenda Nr. 307, 310. – Dazu Lesky (1958) 605–609; Kunze (1950) 140–142; Zindel (1974) 41–43, 52, 69–71, 75–80; Cerchiali (1980); D'Agostino (1985).



Abb. 28: Achill ermordet Troilos auf dem Altar, mit Hahn.
Bronzeblech von Schildband.
Olympia, Museum, Inv. B 987.
590–580 v. Chr. (E. Kunze,
Archaische Schildbänder (Berlin
1950) Taf. 42).

Polyxena war Achills „potentielle Braut“. Der glänzendste griechische Held und die jüngste troianische Königstochter waren strukturell füreinander bestimmt. Auf einer größeren Zahl von archaischen Vasen ist die Auflauerung auf Achill und Polyxena allein reduziert: Hier geht es zweifellos um erotische Beziehung, in dem aggressiven Sinn, in dem sexuelle Begierde in Griechenland immer gehandelt wurde. Da Achill sich im weiteren Verlauf auf Troilos stürzte, konnte Polyxena letzten Endes entkommen. Aber ihre Beziehung als „verhinderte Braut“ Achills war bekanntlich damit nicht zu Ende.⁷³

Die Griechen der historischen Zeit wussten sehr wohl, dass die Sieger im Krieg die Blüte und die erotische *charis* der Jugend ihrer Gegner zerstörten. Aischylos hat das in seiner Tragödie „Die Perser“ eindrücklich auf die Bühne gebracht: Als am Hof des Perserkönigs die Nachricht vom Untergang des persischen Heeres gegen die Griechen eintrifft, brechen die jungen Frauen in Klagen um den Tod ihrer Ehemänner aus, gipfelnd in der Vision der leeren Ehebetten. In den Bildern von Achill und Troilos wird die *homoerotische* Attraktion des

⁷³ Achill und Polyxena allein: Kossatz-Deißmann (1981) Nr. 206, 209, 210, 211, 212, 213, 217, 221, 228, 229, 231, 233, 235, 237, 244, 245, 246, 249, 250, 266; Touchefeu-Meynier (1994) Nr. 2, 4, 5, 6, 7; Robertson (1990).



Abb. 29: Krieger mit zielgerichteter Lanze. Attische Amphora. Orvieto, Museo Archeologico, Inv. 167. Um 540–530 v. Chr. (H. Mommsen, *Der Affecter* (Mainz 1975) Taf. 52 a).

jungen Mannes zerstört. Solche Bedeutungen schwingen auch in Bildern der zeitgenössischen Lebenswelt mit: In Kampfbildern sind die zerstörerischen Lanzen manchmal auf dieselben Ziele gerichtet wie die Gesten der männlichen Liebhaber in den Szenen männlicher Liebesbeziehungen (**Abb. 29**).⁷⁴

Als dritter anthropologischer Aspekt kommt der Tod hinzu. Denn hinter der schönen Ordnung des Lebens lauert überall der Tod. Nicht nur Troilos muss sterben, auch Achills Tod ist durch sein Sakrileg vorherbestimmt, und Polyxena wird ihm folgen. Bezeichnenderweise finden sich alle wesentlichen Bildmotive dieses Mythos auf Grabreliefs vornehmer Athener Familien wieder: nicht nur Krieger wie Achill, sondern vor allem junge Männer, auch Reiter, wie Troilos und junge Mädchen in reichen Kleidern wie Polyxena. Denn man errichtete Grabdenkmäler gerade für die Jungen, die die Blüte des Lebens nicht erlangt hatten: Männer, die jung im Krieg gefallen waren, und Mädchen, die noch nicht die Hochzeit erreicht hatten. Dem entspricht, dass die Epigramme an den Gräbern vor allem beklagen, wenn, entgegen der natürlichen Folge der Generationen, die Eltern die Kinder begraben müssen. Unter den bemalten Tonsarko-

⁷⁴ Kampf und Eros, verbunden in dem Begriff *oaristys*: Homer, *Ilias* 13, 291; 17, 228; 22, 126–128. Dazu Monsacré (1984) 63–78. Zu Eros, Jagd und Krieg, auch in der Bildkunst, s. Koch-Harnack (1983) 200–209. Kampfbilder und homoerotische Szenen können einander typologisch nahe stehen: z. B. Dover (1978) Abb. R 406; vgl. auch R 829, R 833. Lanzen auf Geschlechtsteile gerichtet: Muth (2008) Abb. 68, 95, 126a. Vgl. Aias gegen Cassandra auf der Hydria des Kleophrades-Malers in Napoli: Simon/Hirmer (1976) Abb. 128–129.

gen von Klazomenai, in deren Bildern die vielfach kriegerische Lebenswelt der dortigen Oberschicht entfaltet wird, wird fast als einziger Mythos der Tod des Troilos geschildert. Ebenso ist im fernen Tarquinia die Auflauerung des Troilos durch Achill in der Tomba dei Tori die einzige mythische Szene in der gesamten archaischen Grabkunst Etruriens. Über den Mythos wie über die Grabdenkmäler kann man das athenische Grabepigramm für einen jungen Adligen stellen: „Schau an das Grabbild des Kleoitas und klage, wie schön er war und doch sterben musste!“.⁷⁵

Held und Gegner: Ehre und Eros. Nach diesem Anfang zieht sich der Krieg lange hin, ohne dass viel zu berichten wäre. Seine Dauer, zehn Jahre, ist ein mythisches anthropologisches Maß. Erst gegen Ende kommt er auf seinen Höhepunkt. Achill trifft hier auf drei archetypische Gegner, die nicht mehr die Attraktion der Adoleszenz verkörpern, sondern ihn als erwachsenen Mann herausfordern: erst auf Hektor, den Haupt-Helden der unmittelbaren Feinde, dann auf zwei Über-Gegner aus fabulöser Ferne: Penthesilea, die Anführerin der Amazonen, und Memnon, den König der Äthiopen, der als Sohn der Göttin Eos der einzige ebenbürtige Kontrahent Achills ist. Es ist eine Trias, die wieder eine ganze soziale Welt repräsentiert: den konkreten Feind, die unheimliche Frau, den gleichrangigen Gegner.

Der Kampf zwischen Achill und Hektor ist ein weiteres Beispiel für das Umschlagen der idealen Normen in frevelhaften Exzess. Nachdem Hektor Achills Freund Patroklos getötet hat, steigert sich der ideale Held in den Rausch der Rache.

Auf frühen Bildern erscheinen beide zunächst als gerüstete Kämpfer, von gleichem Rang, begleitet von vornehmen Knappen zu Pferd, als ideale Vorbilder griechischen Kriegerturns (**Abb. 30**).⁷⁶ Achill aber zerstört eben diese idealen Werte der griechischen Adelswelt. Dreimal schleift er nach dem Sieg den Körper Hektors, an seinen Wagen gebunden, um die Mauern Troias: eine beispiellose Schändung des Gegners, jenseits aller geltenden Normen. Die Bilder schildern das in krassen Kontrasten. Auf einer Hydria in München ist Achill mit allen Attributen des Heldentums ausgezeichnet: glanzvolle Rüstung, der Schild plakativ zum Betrachter gewendet, ein vornehmer Kriegswagen, abweichend von

⁷⁵ Archaische Grabdenkmäler Athen: Schmaltz (1983) 149–189; Richter (1961) Nr. 20, (23), 45, 64–68, 77. – Reiterstatuen auf Gräbern: Eaverly (1995) 53–54. – Mädchenstatuen auf Gräbern: Karakasi (2001) 132. – Grabinschriften: Jeffery (1962) 114–153; s. besonders das bekannte Epigramm Nr. 46 auf die früh verstorbene Phrasikleia, die „statt der Hochzeit von den Göttern den Namen Mädchen/Kore erhalten hat“. Kleoitas: Nr. 67. Tomba dei Tori: Steingräber (1985) Taf. 157–158. Allgemein zum Thema der mors immatura: Griessmair (1966); Lohmann (1992).

⁷⁶ Kampf zwischen Achill und Hektor ausgeglichen: Kossatz-Deißmann (1981) Nr. 558.



Abb. 30: Achill und Hektor im Zweikampf. Korinthische Trinkschale. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Inv. Med 5060 C. Um 580 v. Chr. (© Photo Museum. Bildarchiv des Instituts für Klassische Archäologie der Universität Heidelberg).

Homer sogar von einem Wagenlenker geführt (**Abb. 31**). Mit riesigem Schritt aufsteigend, steht er im äußersten Kontrast zu dem toten Hektor, dessen Körper als leblose Masse auf dem Boden liegt. Wild erregt dreht er den Kopf zu Hektors Eltern zurück, Priamos und Hekabe, die den frühen Verlust des Sohnes beklagen. Tatsächlich aber ist er zu dem Grab des Patroklos gerichtet, dessen Seele in Form eines kleinen gerüsteten Kriegers durch die Luft fliegt, im eklatanten Gegensatz zu dem nackten Körper dessen, der ihn getötet hatte. Es ist eine Szene wilder Rache, der die Götterbotin Iris mit lebhaften Gesten Einhalt zu bieten versucht. Das Thema sind zwei antithetische Tode, und dazwischen ein rasender Held, dem ebenfalls ein baldiger Tod vorherbestimmt ist.⁷⁷

Und die Subversion der Wertvorstellungen geht weiter. Achill hat den Leichnam seines Gegners in sein Zelt gebracht, und der alte Priamos kommt nachts mit Geschenken zu ihm, um den toten Sohn für ein Begräbnis freizubitten (**Abb. 32**). Die Vasenbilder zeigen den Helden auf einer Kline liegend, beim

⁷⁷ Schleifung Hektors: Kossatz-Deißmann (1981) Nr. 584–600; die besprochene Hydria Nr. 586. Dazu: Friis Johansen (1967) 138–153; Stähler (1967); Peifer (1989) 73–102; Recke (2002) 72–74; Giuliani (2010/1) 201–207; Wehgartner (2010).



Abb. 31: Achill schleift den Körper des toten Hektor. Attische Hydria. Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 63.473. Um 510–500 v. Chr. (K. Scheffold, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst* (München 1978) Abb. 312).



Abb. 32: Priamos bittet Achill um Herausgabe von Hektors Leichnam. Attische Amphora. Kassel, Antikensammlung, Inv. T 674. Um 540 v. Chr. (© Photo Museum. Bildarchiv des Instituts für Klassische Archäologie der Universität Heidelberg).

üppigen Gelage mit Wein und Fleischstücken, darunter am Boden den Körper Hektors. Das ist die brutale Umkehrung eines normativen Totenrituals, insbesondere auch für die Opfer des Krieges. Der Brauch forderte, dass der Tote gewaschen, gesalbt und eingekleidet wurde und *auf* einer Kline für die Klage der Angehörigen aufgebahrt wurde. Das alles wird Hektor versagt: Sein Körper liegt nackt auf dem Boden, *unter* der Kline, und sein Mörder lagert über ihm bei Wein und Fleisch. Von Euripides wissen wir, wie Herakles es als ungeheuerlichen Frevel empfindet, wenn er während der Trauerzeit um die gestorbene Alkestis von Admet in bester Absicht bewirtet wird und üppig tafelt. In den Bildern von Achill und Priamos ist das Totenritual pointiert in sein exzessives Gegenteil verkehrt. Gegenüber dem Feind ist für den Helden nur äußerste Brutalität möglich.⁷⁸

⁷⁸ Kossatz-Deißmann (1981) Nr. 642–659; Friis Johansen (1967) 127–138; Knittlmayer (1997) 32–45; Junker (2002); Giuliani (2003/1) 168–186; Giuliani (2003/2).

Doch bis zuletzt bleibt der Krieg ambivalent. Nach Hektors Tod kommen den Trojanern Bundesgenossen aus weiter Ferne zu Hilfe, die die Aura übernatürlicher Kräfte umgibt. Zunächst Penthesilea mit dem Heer der Amazonen: unheimliche Mannweiber, die die normativen Geschlechterrollen verkehren, die sich zum einen der Ehe versagen und zum anderen wie Männer in den Krieg ziehen. Wenn aber Achill im tödlichen Kampf auf Penthesilea trifft, so schwingen dabei schon in archaischer Zeit erotische Aspekte mit. Auf einer berühmten Amphora des Exekias in London hat Achill seine Gegnerin ereilt, stößt ihr die Lanze in die Brust, und parallel dazu treffen sich ihre Blicke (**Abb. 33**). Man hat um dies Bild viel gerätselt – dass dabei aber mehr im Spiel ist als reine kriegerische Gegnerschaft, zeigt eine andere gleichzeitige Amphora, auf der Achill die tote Penthesilea auf den Schultern aus dem Kampf trägt. Dieser Brauch war eigentlich nur unter Kampfgenossen derselben Partei üblich: In diesem Bildschema trug der griechische Held Aias den Toten Achill aus dem Kampf. Wenn Achill diesen Dienst der besiegten Amazone erweist, so betrachtet er sie als zu sich gehörig. Wie bei Troilos und Polyxena bleibt die Feindschaft durchlässig: Auch eine Amazone kann erotisch anziehend sein – und muss trotzdem sterben.⁷⁹

Als größter Gegner, zum Schluss, folgte Memnon, König der Äthiopen, als Sohn der Göttin Eos der einzige ebenbürtige Gegner für Achill, den Sohn der Meeresgöttin Thetis. Die Dimensionen dieses Duells werden im Voraus von den göttlichen Müttern bezeichnet, die beide Zeus um das Leben ihrer Söhne anflehen. Der aber lässt den Ausgang mit einer Schicksalswaage bestimmen: Die Entscheidung liegt bei einer noch höheren Instanz als dem Vater der Götter. Der Zweikampf selbst wird in den Bildern mit einem hohen Maß an heroischem Prestige vor Augen geführt, wieder oft in Gegenwart der göttlichen Mütter. Zunächst stehen die Kontrahenten oft noch im unentschiedenen Kampf, als ideale Hopliten, einander gegenüber (**Abb. 34**). Im Lauf der Zeit wird dann die Überlegenheit Achills immer deutlicher vor Augen geführt – nie aber wird Memnon in kläglicher Situation geschildert wie Hektor. Der höchste Ruhm wird im respektvollen Sieg gegen den gleichrangigen Gegner erworben.⁸⁰

⁷⁹ Achill gegen Penthesilea: Kossatz-Deißmann (1981) Nr. 722–737; Amphora des Exekias London: Nr. 723. Liebe Achills zu Penthesilea: Steinhart (2008). Ambivalenz: Hölscher (2000/1), bes. 295–300 – Achill trägt die tote Penthesilea: Kossatz-Deißmann, a. O. Nr. 725. Zu dem Motiv unter männlichen Helden und Kriegern s. oben S. 42–46. – Vgl. Theseus, der die zunächst gegnerische Amazone Antiope zur Frau gewinnt.

⁸⁰ Wägung: Kossatz-Deißmann (1981) Nr. 797–804. – Kampf: Kossatz-Deißmann, a. O. 807–843. Dazu Kemp-Lindemann (1975) 209–217. Zu den Kampfbildern s. Muth (2008) 98–11, 104–105, 124–133.



Abb. 33: Achill tötet Penthesilea. Attische Amphora. London, British Museum, Inv. 1836.2-24-127. Um 530 v. Chr. (E. Simon, *Die griechischen Vasen* (München 1976) Farbtafel XXVI).



Abb. 34: Kampf zwischen Achill und Memnon. Attische Amphora. Rom, Musei Vaticani, Inv. 16591. Um 520 v. Chr. (Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae VI 2 (1992) Taf. 235).

Vorzeitiges Abtreten. Zu den eklatanten Paradoxien des Troianischen Krieges gehört auch die, dass die größten Helden vorzeitig von der Bühne abtreten: Achill als der Einzigartige, Aias als der „Ewige Zweite“.

Ihr Verhältnis zueinander und ihr gemeinsames Schicksal wird in unheimlicher Verdichtung auf der berühmten Amphora des Exekias vor Augen gestellt, einem Bild, das von anderen Vasenmalern auf zahllosen Gefäßen wiederholt wurde (**Abb. 35**). Achill und Aias sitzen beim Brettspiel, in hoher Konzentration über das Spielfeld gebeugt. Sprechende Inschriften vor ihren Mündern lassen den Betrachter wissen, dass Achill „vier“, Aias „drei“ gewürfelt hat. Die Episode beruht offenbar nicht auf einer literarischen Überlieferung, sondern wurde in der Bildkunst entworfen. Es ist ein Spiel um soziale Werte und Positionen. Besonders bezeichnend ist dabei die Wahl der Zahlen aus dem Spektrum zwischen eins und sechs: Beide Kontrahenten sind weit vom Maximum entfernt, und die Differenz ist denkbar klein. Das muss heißen: Auch die größten Helden steigen nicht zu unbegrenztem Ruhm auf, und der Unterschied zwischen ihnen, zwischen Glanz und Fall, ist letzten Endes gering. Das ist bezeichnend für die frühgriechische Anschauung von heldenhafter ‚Größe‘ – freilich höchst überraschend angesichts der Tode der beiden Helden, die sehr verschieden aussehen.⁸¹

⁸¹ Kossatz-Deißmann (1981) Nr. 392–427; Exekias: Nr. 397. Dazu: Mommsen (1980); Woodford (1982); Junker (2003) 8–16.



Abb. 35: Achill und Aias beim Brettspiel. Attische Amphora. Rom, Musei Vaticani, Inv. 16757/344. Um 530 v. Chr. (© Photo Museum. Bildarchiv des Instituts für Klassische Archäologie der Universität Heidelberg).

Achill stirbt zuerst, völlig unspektakulär. Der troianische Königssohn Paris, Entführer der Helena, aber keiner der großen Kämpfer, schießt mit Pfeil und Bogen auf Achill, und Apollon lenkt ihn in die Ferse des Helden, der Jahre zuvor beim Mord an Troilos sein Heiligtum geschändet hatte. Der größte Held stirbt nicht im Kampf mit einem ruhmvollen Gegner, sondern wird mit einer Waffe getroffen, die nicht zum heroischen Kampf Mann gegen Mann diente, sondern aus der Ferne eingesetzt wurde und darum in geringem Ansehen stand. In der Vasenmalerei hat die Szene wenig Interesse erregt⁸² – wohl aber die anschließende Tat des Aias, der den toten Achill aus dem Kampfgetümmel trug.

Im Rundbild eines Tellers hat Aias den übergroßen Leichnam über die Schulter gelegt und umfasst den Leib mit beiden Armen (**Abb. 36**). Die Helden sind auf starke Gegensätze angelegt: Achills gigantische Nacktheit gegen Aias' Hoplitenrüstung; Achills leblos hängende Arme gegen Aias' zupackenden Griff,

⁸² Achills Tod: Kossatz-Deißmann (1981) Nr. 850. Zu Achills (Un-)Verwundbarkeit s. Balensiefen (1996).



Abb. 36: Aias trägt den Leichnam des Achill aus der Schlacht. Attische Trinkschale. Rom, Musei Vaticani, Inv. 16596/317. Um 550 v. Chr. (© Photo Museum. Bildarchiv des Instituts für Klassische Archäologie der Universität Heidelberg).

Achills herabfallendes Haar und gebrochenes Auge gegen Aias' Bronzehelm und weit offenen Blick. Dies sind die mythischen Prototypen jener Lebensbilder, in denen ein vornehmer Hoplit seinen toten Kampfgefährten vom Schlachtfeld trägt: Idealbilder des „schönen Todes“. Das spannungsvolle Verhältnis aber, in das der Vasenmaler den Lebenden und den Toten zueinander gesetzt hat, führt über die dargestellte Szene hinaus: Auch Aias hatte seinen Dienst für Achill nicht lange überlebt.⁸³

⁸³ Das Thema der Bergung eines toten Kriegers durch einen Kampfgenossen ist bekanntlich sehr häufig in der archaischen Bildkunst. Dabei ist es umstritten, wie weit es sich um Aias und Achill oder um anonyme lebensweltliche Krieger handelt: s. dazu oben 42–43 mit Lit. in Anm. 44–45. Gesicherte Beispiele des Mythos: Meyer (2012) 33–35. Das früheste eindeutige Bei-



Abb. 37: Aias begeht Selbstmord. Attische Amphora. Boulogne-sur-Mer, Musée Comunal, Inv. 558. Um 530 v. Chr. (© Photo Devos. Bildarchiv des Instituts für Klassische Archäologie der Universität Heidelberg).

Das Ende des Aias zeigt die Kehrseite des achilleischen Ideals der „Bestheit“: Hinter dem einen Größten gab es nur Verlierer. Solange Achill lebte, hatte Aias sich in die Rolle des „Zweiten“ fügen können; aber nachdem der „Beste der Achäer“ gefallen war, und Aias sich durch die Bergung seines Leichnams als Prätendent auf seine Nachfolge ausgezeichnet hatte, war es eine unerträgliche Demütigung, als die Griechen die Rüstung des Toten dem Odysseus zusprachen. Die Rolle des „ewigen Zweiten“ trieb ihn in einen Wahnsinn, dem Krieger in Krisensituationen bis heute verfallen: In der Vorstellung, die verhassten griechischen Mitkämpfer aus Rache zu töten, schlachtete er eine Herde von Schafen ab, und als er wieder klar sah und den Verlust seiner Ehre bemerkte, blieb ihm nur der Weg in den Tod. Wieder hat Exekias die Szene am ergreifendsten geschildert (**Abb. 37**): In tiefer Einsamkeit, und mit größter Konzentration, setzt der Held sein Schwert in den Boden, in das er sich stürzen wird. Ein Palmbaum beugt sich trauernd über ihn, seine abgelegten Rüstungsstücke sind die einzigen Zeugen: Der Helm blickt auf seinen Herrn, und der Schild mit der Gor-

spiel sind die Darstellungen an den Henkeln des Kraters des Klitias und Ergotimos: Kossatz-Deißmann (1981) Nr. 873; Simon/Hirmer (1976) Abb. 51.

gonenfratze trägt das Entsetzen an den Betrachter weiter. Das viel gerühmte Streben der Griechen, „immer der Beste zu sein und über die anderen hinauszuragen“, schuf – in ihrer eigenen Sicht! – nur Opfer. Die Erblast wirkt bis heute, global.⁸⁴

Das Ende des Krieges, mit der Zerstörung Troias, übertrifft dann alles, was an Grausamkeit vorstellbar ist. Von dem lang erhofften Sieg gibt es absolut nichts Ruhmvolles zu berichten. Die Bilder konzentrieren sich auf die Auslöschung des troianischen Königshauses, die nirgends als Vergeltung für das Unrecht der Entführung der Helena gerechtfertigt wird, sondern als Folge von schrecklichen Gewalttaten und religiösen Transgressionen vor Augen gestellt wird. Die Akteure sind die Nachfolger der bereits abgetretenen Protagonisten, deren dunkle Seiten sie fortsetzen. Neoptolemos, der Sohn Achills, vollendet den brutalen Frevel seines Vaters an Hektor mit der grauenvollen Tötung des Großvaters und des Enkels im selben Moment: Er schleudert Hektors kleinen Sohn Astyanax auf den greisen König und zerschmettert sie damit beide auf einen Schlag. Da der König sich auf den Altar des Zeus geflüchtet hat, ist der Mord zugleich der schwerste religiöse Frevel. Er wird ergänzt durch den zweiten Frevel des so genannten ‚Kleinen‘ Aias: Der verfolgt die Königstochter Cassandra und lässt sich auch nicht von der Gewalt gegen sie abhalten, als sie sich zum Kultbild der Athena flüchtet. Beiden sind Zorn und Rache der Götter sicher.⁸⁵

Dies sind Bilder von exzessiver Gewalt, die den heutigen Betrachter erschrecken können, die er aber vielleicht als übersteigerte Phantasien kriegerischer Wut und in diesem Sinn als anthropologische Konstante ansehen kann: Gegenüber dem Feind ist, zumindest in der Vorstellung, keine Brutalität ausgeschlossen. Höchst überraschend ist aber, dass die Brutalitäten von den größten Helden der Griechen gegen die vornehmsten Gegner aus Troia begangen werden. Und dass darüber hinaus die Leiden der unterlegenen Troianer mit starker Einfühlung vor Augen geführt werden. Auf einem berühmten Gefäß, das schon um 480 v. Chr. entstanden ist (**Abb. 38a–b**), hat Neoptolemos den kleinen Astyanax im Schoß des Priamos zerschmettert und holt ungestüm mit dem Schwert gegen den alten König aus, der in hilflosem Jammer das Greisengesicht in den Händen verbirgt. Daneben verfolgt Aias Cassandra bis zum Bild der Athena und richtet sein Schwert in anspielungsvoller Weise auf ihren nackten Körper, eine der schönsten Aktfiguren der griechischen Kunst. Dazwischen aber sitzen anonyme

⁸⁴ Zu Aias s. allgemein Simon (2003). Sein Tod in der Bildkunst: Touchefeu (1990/1) 104 (Exekias), 118–129. – Wahnsinn und Halluzinationen im Krieg: Eich (2015) 181–184.

⁸⁵ Neoptolemos erschlägt Priamos: Touchefeu (1984) Nr. 7–25. – Aias bedroht Cassandra: Touchefeu (1990) Nr. 16–52; Mangold (2010) 34–62; F. Hölscher (2014).



Abb. 38a–b: Zerstörung Troias. Aias bedroht Cassandra, Neoptolemos erschlägt Priamos. Attische Hydria. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 2422. Um 480 v. Chr. (© Bildarchiv Foto Marburg / Albert Hirmer; Irmgard Ernstmeier-Hirmer).

Troianerfrauen jammernd am Boden, und sogar die Palmbäume neigen sich wehklagend über die Szene. Das Panorama des Schreckens einer Stadteroberung erinnert an ein Ereignis dieser Zeit, das in ganz Griechenland traumatisch gewirkt hatte: Im Jahr 494 v. Chr. hatten die Perser die mächtige griechische Stadt Milet in Kleinasien dem Erdboden gleich gemacht und in Athen brachte der Dichter Phrynichos im Jahr darauf diese „Eroberung Milet“ als Tragödie

auf die Bühne. Daraufhin brach die versammelte Bürgerschaft in kollektivem Entsetzen in Tränen aus und das Stück wurde für jede Wiederaufführung verboten. Offensichtlich ist das Vasenbild von solchen Visionen des Grauens geprägt, die man bei weiterem Vorrücken der Perser auch für Athen befürchtete – um so erstaunlicher ist es aber, dass hier die gefürchteten Exzesse von den griechischen Heroen verübt und von den fremden Trojanern erlitten werden: Auch hier wieder ein komplexer Blick auf Sieg und Untergang, Gewalt und Leid.⁸⁶

Helden, Katastrophe und ‚Größe‘. Die Lebensbilder der archaischen Kriegsführung und die Mythenbilder des Troianischen Krieges stellen unterschiedliche Seiten und Vorstellungen von Krieg vor Augen: auf der einen Seite die normative Praxis, auf der anderen die Sprengung der Normen durch die großen Helden. Das ist keine Diskrepanz von Realität und Phantasie. Denn die Lebenswelt und die mythische Vorzeit waren als Konzepte vielfach aufeinander bezogen: In den Mythen war ein Potential von sozialen und psychischen Verhaltensmustern gespeichert, die ihrerseits wieder die normative Praxis der Lebenswelt ständig durchdrangen und prägten. Die Bilder der beiden Bereiche zusammen weisen auf eine Auffassung des Krieges, die wohl sehr spezifisch griechisch ist.

Zum einen: Die Gegnerschaften des Krieges waren hart und unerbittlich, und doch gerieten sie oft in Konflikt zu anderen, konkurrierenden Wertkomplexen. Kriegerische Identität und religiöse Norm, Gewalt und Eros konnten in ein Spannungsverhältnis zueinander treten. Achill und Troilos, Achill und Penthesilea sind zugleich Gegner und potentielle Paare. Und auch im gewaltsamen Tod werden die Antinomien nicht aufgelöst.

Zum zweiten: Die Helden werden dabei ambivalent. Ihre heroische „Größe“ geht zusammen mit Frevel und Untergang. Und doch mindern die Transgressionen und Katastrophen die Größe nicht. Achill, Aias und Neoptolemos wurden trotz allem durch die ganze Antike als mächtige Heroen verehrt.

Zum dritten: Auch die Gegner werden ambivalent. Troilos und Penthesilea sind potentielle Geliebte. Wie Achill hat Theseus Krieg gegen die Amazonen geführt, aber eine von ihnen, Antiope, zur Gemahlin gewählt, die dann sogar auf seiner Seite gegen ihre Artgenossinnen gekämpft hat. Auch dies ist ein Zug, der vielen mythischen und archetypischen Gegnern der Griechen gemeinsam ist: Im Mythos steht neben den rohen Kentauren der ‚weise‘ Chiron. Im weiteren Verlauf der griechischen Geschichte wird sich zeigen, in welchen Ambivalenzen und Oszillationen die Vorstellungen der historischen Perser und Kelten konzipiert wurden.

⁸⁶ Hydria des Kleophrades-Malers Napoli: Simon/Hirmer (1976) Taf. 129. – Ähnlich eindrucksvoll bereits eine Trinkschale des Onesimos in Cerveteri: Williams (1991); Anderson (1997) 234–245. – Phrynichos, „Eroberung von Milet“: Herodot 6, 21. S. dazu auch unten S. 122, 158–159.

Die eigene Welt aber erscheint in den mythischen Bildern in einer bezeichnenden Gemengelage von Glanz und Fragilität: Die Welt der Mythen ist ein großes Leitbild für den aristokratischen Glanz der Gegenwart – doch zugleich ist sie vom Zusammenbruch bedroht. Und dieser Zusammenbruch ist nicht eine Katastrophe aus äußeren Ursachen, sondern ist in dem Glanz selbst angelegt. Das Ideal, „immer der Beste zu sein“, zeigt sich in Achill in seiner ganzen inhärenten Zerstörungskraft. Diese Wertewelt wurde von den archaischen Griechen in ihrer tiefen Fragilität gesehen; in Achill hat diese Sicht ihren mythischen Protagonisten.

4 Die unheimliche Größe des Heldentums

Das Heldentum Achills ist ein mythischer Vorläufer dessen, was in der späteren Geschichte als historische „Größe“ gilt. Achill, wie alle griechischen Helden, ist weder in einem ethischen Sinn „gut“ noch in einem allgemeineren Sinn erfolgreich, sondern ist in einem wertfreien, „anthropologischen“ Sinn über-„groß“. Er sprengt in seiner physischen Kraft, überwältigenden Erscheinung, emotionalen Wucht und unwiderstehlichen Willensstärke alle menschlichen Normalmaße. Und es ist deutlich, welches Potential zu politischen und sozialen Konflikten in dieser Form der „Bestheit“ steckt, die von kollektiven Wertmaßstäben entbunden ist – wenn sie in einer Gestalt wie Achill zum Ideal des Helden und zum Vorbild des sozialen Verhaltens wird; mit Jacob Burckhardt: wenn „eine ganze Kaste von Freien sämtlich groß und stark und trefflich sein wollte“. Das Ideal dieses mythischen Heldentums hatte eine lange – und weiterhin ambivalente – Nachwirkung in der Kategorie der historischen „Größe“, die seit Alexander „dem Großen“ zum Attribut einer geschichtlichen Wirkmacht wurde, die nicht mehr an ethischen oder moralischen Maßstäben zu messen war.⁸⁷

In den Bildern der Vasen und anderer Gegenstände des kulturellen Lebens hielten die Griechen sich diese Themen drastisch vor Augen: Jacob Burckhardt und Friedrich Nietzsche haben in diesem Sinn von dem tief sitzenden Pessimismus der Griechen gesprochen. Es ist ein stets präsentenes Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit und der Fragilität und Vergänglichkeit der Lebensverhältnisse. Der ganze Glanz und die reiche Lebensfreude der archaischen Zeit, bei den Götterfesten, den athletischen Agonen, den Symposien, entfaltete sich vor diesem dunklen Hintergrund.

In der spätarchaischen Zeit aber führte die Ambivalenz von Glanz und Vergänglichkeit zu einer eigentümlichen Steigerung in beiden Richtungen. Im Epi-

⁸⁷ S. dazu, auch zu Jacob Burckhardt, unten S. 256–257.

gramm auf den jungen Kleoitas wird die Klage erhoben, dass er, obwohl er so schön war, sterben musste. Doch darüber wird man die andere Seite der Medaille nicht vergessen: wenngleich er sterben musste – wie schön er war. Es war der dunkle Hintergrund der Sterblichkeit, vor dem das Leben in seiner emphatischen Vitalität erfahren wurde.

II Krieg und Identität im klassischen Griechenland: Denkmäler und mythisches Gedächtnis als Waffen

1 Eine neue Art von Denkmälern

Im 5. Jahrhundert v. Chr., dem ‚klassischen‘ Zeitalter der Griechen, nahm das Phänomen des Krieges neue Dimensionen an. Das ist nicht gerade eine Vorstellung, die man gemeinhin mit dem Begriff der ‚Klassik‘ verbindet. Jedenfalls ist es lange her, dass im Jahr 1943 Ernst Buschor, der führende Archäologe jener Zeit in Deutschland, das „Kriegertum der Parthenonzeit“ als Begegnung des „Geistes der Zeit“ mit dem „großen Schicksal“ beschrieb, bei der man auch „den Krieger zum Freund gewinnt“.¹ Gegenüber solcher romantisch-existentialer Verklärung des Kriegertodes ist seither „die andere Seite der Klassik“, das hohe Potential der ‚klassischen‘ Jahrhunderte zur Gewalt im Krieg und im sozialen Zusammenleben, nicht nur in der Realität, sondern auch in den (teils verbrämenden) Bildern der Kunst aufgezeigt worden.² Wenn im Folgenden dies Thema noch einmal aufgenommen wird, dann nicht mit dem wohlfeilen Ziel, die humanistische Hochschätzung der „Klassik“ durch eine Aufrechnung von positiven und negativen Aspekten zu relativieren: hier der Parthenon, dort der Melier-Dialog. Denn der Blick auf die andere, dunkle Seite der Klassik wirft die weitere Frage nach den Zusammenhängen auf: ob eine Scheidung der beiden Seiten Sinn macht; ob nicht Licht und Schatten wesentlich zusammengehören; ob nicht *dieselben* Konzepte, die wir als bedeutende Leistungen der Griechen im 5. Jahrhundert werten und die bis heute eine starke kulturelle Kraft entfalten, implizit ein Potential entwickelten, das den Kriegen eine neue, radikale Energie gab: die Ausbildung von kollektiven ‚Identitäten‘, das Konzept des kollektiven Gedächtnisses in Form einer eigenen Geschichte, nicht zuletzt die neuen Konzepte politischer Ordnungen und Gemeinschaften. Nicht einerseits – andererseits, sondern Beides zugleich, in Einem?

Die neue Dimension des Krieges im 5. Jahrhundert v. Chr. war von grundsätzlich neuen Dimensionen der politischen Machtbildung und der politischen Feindschaft geprägt. Mit den Persern trat zum ersten Mal in der griechischen Geschichte ein äußerer Gegner auf, der die Welt der griechischen Stadtstaaten *insgesamt* bedrohte. Damit wurde in Griechenland ein Verständnis von Politik

1 Buschor (1943) 56.

2 S. besonders die Beiträge in dem Band Fischer/Moraw (2005). S. auch Hölscher (1989/1).

gefördert, das erstmals grundsätzlich über die Interessen der einzelnen Poleis und ihrer wechselnden Konstellationen hinausging. Athen hat dann mit dem Delisch-attischen Seebund ein Machtinstrument von einer neuen Größenordnung geschaffen, die einerseits nach außen dem Perserreich ebenbürtig war, andererseits aber im Inneren die potentielle Autarkie der gewachsenen Polis-Gemeinschaften sprengte. Es war ein grundsätzlicher Schritt zu einer neuen Dimension einer ‚Großmacht‘: Die Macht war nun nicht mehr nur im Inneren der eigenen Polis face to face mit den gewachsenen Institutionen zu konzipieren und auszuüben, sondern musste in einem grundsätzlich erweiterten Rahmen der eigenen Machtsphäre nach außen gegenüber „Anderen“ behauptet werden. Dazu mussten ganz neue Energien psychologischer und ideologischer Art geweckt werden. Welche Rolle die Entwicklung zur Demokratie bei dieser radikalen Erweiterung des politischen Vorstellens und Handelns gespielt hat, ist deutlich. In diesem Prozess haben die Bildwerke und Denkmäler eine spezifische Bedeutung. Deren politische Kraft beruht auf der Visualität und Materialität dieser Medien, in denen diese Phänomene einen manifesten Ausdruck erhalten.³

Der erste Sieg der neuen Staatsform. Im Jahr 506 v. Chr. siegten die Athener in einem Krieg gegen die benachbarten Städte von Chalkis und Boiotien. Es war ein Konflikt von begrenzter Größe, wie sie seit Jahrhunderten zwischen griechischen Städten ausgetragen wurden, von denen dieser Krieg sich aber in zwei Punkten unterschied. Zum einen: Dieser Krieg war das erste militärische Unternehmen Athens unmittelbar nach der grundlegenden Neugestaltung der politischen Ordnung durch Kleisthenes zwei Jahre zuvor. Seine Maßnahmen führten zur Übertragung der politischen Macht nach dem Prinzip der „Isonomie“, der gleichen Verteilung, auf die gesamte Bürgerschaft: zum Beginn dessen, was einmal die athenische Demokratie werden sollte. Eine Folge dieser Neuordnung war, dass die Bürger in einer neuen Geschlossenheit für das Heer rekrutiert wurden und für ihre Stadt in den Krieg zogen: Herodot hebt den Sieg gegen Chalkis und Boioter als Zeugnis dafür hervor, wie die Befreiung von der Herrschaft der Tyrannen und die neue Staatsordnung der *isegoria*, der „gleichen Rede“, Athen stark gemacht habe. Damit muss vor allem gemeint sein, dass der Gemeinschaftsgeist und die Bereitschaft, für die eigene Stadt zu kämpfen, entscheidend

³ Zu der neuen Dimension des Krieges im 5. Jh. v. Chr. s. grundlegend Meier (1990). – Nach Abschluss der Münchener Vorträge, die diesem Buch zugrunde liegen, erschien die eindringende Untersuchung von Nathan Arrington (2015) über die Bewältigung des massenhaften Kriegstodes im ‚klassischen‘ Athen, die in wesentlichen Punkten in eine ähnliche Richtung geht.

gestärkt wurde. Man kann fragen, ob hier eine neue Form von kollektiver Identität entstanden war.⁴

Nach dem Sieg errichteten die Athener, zum zweiten, auf der Akropolis ein Weihgeschenk, das der Stadtgöttin Athena für diesen Sieg danken, ihn aber zugleich rühmend im Gedächtnis festhalten sollte. Es war eine Quadriga aus Bronze, anscheinend ohne Lenker, und dazu, irgendwo angebracht, die Fesseln der zahlreichen Gefangenen, die sie in der Schlacht genommen und nachher offenbar zu hohem Preis an die besiegten Städte verkauft hatten. Eine große Vers-Inschrift an der Basis rühmte die „Kinder der Athener“, die „mit eisernen Fesseln“ die „Hybris“ der Chalkidier und Boioter bezwungen hatten.⁵

Das war in verschiedener Hinsicht ein erstaunliches Dokument der kollektiven Selbstrühmung. In Athen waren seit der archaischen Zeit die zahllosen statuarischen Weihgeschenke auf der Akropolis offenbar durchweg von einzelnen Stiftern aufgestellt worden, zur Ehre der Götter und zur Bezeugung des sozialen Ranges individueller Personen und ihrer Familien. Dass die Stadt insgesamt für einen militärischen Sieg im eigenen Heiligtum ein großes figürliches Motiv errichtete und sich damit selbst ihren eigenen Ruhm explizit vor Augen stellte, war eine neue und demonstrative Bezeugung politischer Geschlossenheit. Dabei ist das Motiv höchst überraschend. Die Quadriga war ein traditionelles Vehikel aristokratischer Repräsentation, das bei religiösen Ritualen als vornehmes Gefährt und bei athletischen Agonen als Rennwagen eingesetzt wurde: Die neue ‚isonome‘ Bürgergemeinschaft bediente sich also eines aristokratischen Motivs. Darin zeigt sich ein bezeichnender Grundzug der antiken Demokratie: Die neue Ordnung des Kleisthenes entwickelte keine neue genuin ‚demokratische‘ Ideologie gegenüber der Aristokratie, sondern strebte umgekehrt danach, die aristokratischen Lebensformen und Ideale für breitere Schichten zugänglich zu machen.

Aus heutiger Sicht vielleicht noch wichtiger ist das Motiv der Fesseln, mit denen ein spezifischer, offenbar als konstitutiv gewerteter Zug dieses Ereignisses im Gedächtnis festgehalten wurde: die ungewöhnlich vielen Gefangenen und ihr demütigender Verkauf an die Unterlegenen – die damit erstmals ins Spiel kommen. Auch das ging entscheidend über die traditionelle Praxis von

⁴ Zu den Reformen des Kleisthenes s. Meier (1980) 91–143; Bleicken (1994) 37–41; Ober (2016) 233–240. Zu den Aspekten der Heeresordnung und Kriegführung s. Siewert (1982).

⁵ Herodot 5, 77. Basis-Platten des Denkmals, mit Inschrift, sind in zwei Fassungen erhalten: Original aus dem Jahr 506 und Ersatz-Kopie aus dem mittleren 5. Jh. v. Chr.: Raubitschek (1949) Nr. 168 und 173; Schollmeyer (2001) 53–61; Anderson (2003) 155–157; Jünger (2006) 223–249; Schöll (2010) 257–262; Franssen (2011) 185–189; Bertl (2012); Meyer (2017) 428–430, Zum Standort: Monaco (2009) 294–299.

Weihgeschenken hinaus, denn nie hatte man bisher in einem Weihgeschenk, auch wenn es aus einem bestimmten Anlass gestiftet worden war, den okkasionellen Charakter explizit zum Ausdruck gebracht. Hier wird das Geschenk an die Gottheit zum Denkmal für ein einmaliges Ereignis, öffentlich sichtbar gemacht im zentralen Heiligtum der Stadt: ein ‚geschichtliches‘ Monument der politischen Gemeinschaft für ihre eigene Zukunft.

Die politischen Protagonisten: Aristogeiton und Harmodios. Diese Dreierheit: Ausbildung von politischer Identität, Stiftung von kollektivem Gedächtnis und monumentale Repräsentation wird bestätigt von einem weit berühmteren Denkmal, das etwa zur selben Zeit wie der Siegeswagen auf der Athener Agora errichtet wurde: der berühmten Statuengruppe der Tyrannenmörder Aristogeiton und Harmodios. Die beiden Freunde hatten bekanntlich im Jahr 514 v. Chr. ein Attentat auf die Tyrannen von Athen verübt, hatten nur den einen der beiden Brüder, Hipparch, umgebracht, waren dann aber überwältigt und mit dem Tod bestraft worden. Als wenig später Kleisthenes, nach dem Sturz des überlebenden Bruders Hippias, seine Reformen durchsetzte, wurden die beiden als Helden der Befreiung und Gründerheroen der neuen Staatsform gefeiert und mit einer Statuengruppe auf der Agora öffentlich geehrt. Hier ist der säkulare Charakter als politisches ‚Denk-Mal‘ noch deutlicher: Die Tyrannenmörder waren die ersten Standbilder in großem Format, die nicht in sakralem Kontext, als Kultbilder, Votivgeschenke oder Grabstatuen, sondern im politischen Zentrum der Stadt, auf der Agora, errichtet wurden: Sie dienten einzig dem rühmenden Gedächtnis an die Protagonisten der athenischen Bürgerschaft, die sich als Wehrgemeinschaft gegen eine Wiederkehr der Tyrannis begriff. In der neuen politischen Ordnung Athens, die als egalitäre Gemeinschaft von Bürgern begriffen wurde, war diese Heraushebung zweier Protagonisten eine immense Auszeichnung, die dann ein Jahrhundert lang keinem Staatsmann mehr erwiesen wurde.⁶ Erst im 4. Jahrhundert entwickelte sich daraus eine Praxis der öffentlichen Ehrung mit

⁶ Brunnsåker (1955, 1971²); Fehr (1984); Taylor (1992); Stewart (2008) 70–75; Hölscher F. (2010); Azoulay (2014); Di Cesare (2015) 74–76. – Neuerdings werden die Standbilder auf der Agora als Denkmal kultischer Verehrung für die Tyrannenmörder angesehen: Shear (2012/1); Shear (2012/2). Die dafür angeführten Begründungen sind sehr vage, explizite Zeugnisse gibt es nicht. Eindeutig dagegen spricht die Überlieferung, dass Iphikrates eine Ehrenstatue und alle weiteren Ehrungen erhielt, mit denen die Tyrannenmörder ausgezeichnet worden waren: Scholion Demosthenes 21, 62. Darin kann selbstverständlich keine kultische Verehrung eingeschlossen gewesen sein. Der Kult für Aristogeiton und Harmodios wurde vom Polemarchen durchgeführt, der auch für den Kult der Gefallenen an den Staatsgräbern zuständig war: Aristoteles, *Athēnaion Politeia* 58, 1; Pollux 8, 91. Es war ein Totenkult mit *enagismata* an den Ehrengräbern der Tyrannenmörder im Kerameikos.

Bildnisstatuen auf der Agora, die unter heißen politischen Debatten vor allem für siegreiche Feldherren errichtet wurden.

Mit den gleichzeitigen Denkmälern für den militärischen Sieg auf der Akropolis und für die politischen Helden auf der Agora hat die athenische Bürgerschaft sich gleich zu Beginn der neuen Ordnung nach außen und nach innen mit einem fundierenden Ereignis definiert und sich eine emphatische Identität gegeben. Entscheidend ist, dass beide Denkmäler vom Volk der Athener beschlossen worden sein müssen: Sie müssen zu den ersten Agenden der neu konstituierten Volksversammlung gehört haben und müssen aus dieser Entstehung ihre kollektive Verbindlichkeit erhalten haben. Öffentliche Denkmäler sind bei ihrer Entstehung und in ihrem Fortbestand eine Manifestation der führenden Vertreter, der Institutionen und der von ihnen repräsentierten politischen Gemeinschaft, und ihre Kraft beruht auf der Autorität derer, die die Errichtung initiiert und ihr, zumindest mehrheitlich, zugestimmt haben. In diesem Sinn sind die Denkmäler für die Befreiung von den Tyrannen und für den ersten militärischen Sieg des neu konstituierten Bürgerheeres, beide von der gesamten Bürgerschaft beschlossen, starke Manifestationen einer neuen politischen Identität der Athener.

Als die Perser im Jahr 480 v. Chr. Athen eroberten, sahen sie sehr klar, dass dies materialisierte Symbole der politischen Identität Athens waren: Sie zerstörten die Quadriga nicht anders als alle anderen Weihgeschenke der Akropolis, doch die Statuen der Tyrannenmörder transportierten sie als Beute nach Susa ab. Die Athener ihrerseits ließen nach der Rückeroberung ihrer Stadt zwar alle zerstörten Heiligtümer als Anklage gegen die frevelhaften Feinde als Ruinen stehen und entsorgten alle zerstörten Bildwerke, doch das Denkmal für die Tyrannenmörder ließen sie sofort ersetzen durch eine neue Statuengruppe, die sich aufgrund von römischen Kopien rekonstruieren lässt. Wenig später aber erneuerten sie auch die Sieges-Quadriga auf der Akropolis, die noch Pausanias bald nach dem Durchschreiten der Propyläen beschreibt. Beide Denkmäler hatten ein weitgehend paralleles Schicksal, weil sie ein ähnliches Potential der politischen Identitätsbildung einschlossen.

Der mythische Protagonist: Theseus. Zur selben Zeit gaben die Athener sich einen neuen mythischen Protagonisten, der auch ihr Vorkämpfer im Krieg werden sollte: Theseus. Seit langer Zeit war Theseus in Griechenland an verschiedenen Orten als Bezwinger des schrecklichen Stiermenschen Minotauros gefeiert worden; doch gegen Ende des 6. Jahrhunderts, anscheinend nach den Reformen des Kleisthenes, wurde er in einem ganz neuen Sinn zu einem patriotischen Helden Athens. Seit dieser Zeit tritt er in Bildwerken Athens mit einem neuen Zyklus von Taten in Erscheinung, der nach dem Muster der Taten des Herakles gebildet ist: zunächst in Vasenbildern (**Abb. 39**), dann auch in den



Abb. 39: Heldentaten des Theseus. Attische Trinkschale. London, British Museum, Inv. E 36. Um 510–500 v. Chr. (© Photo des Museums. Bildarchiv des Instituts für Klassische Archäologie der Universität Heidelberg).

Relief-Metopen eines prachtvollen Schatzhauses, das die Athener in dem gesamtgriechischen Heiligtum von Delphi errichteten. Athen erhielt damit einen mythischen Protagonisten, der dem größten Helden aller Griechen ebenbürtig sein sollte.⁷

Die Taten des Theseus unterscheiden sich allerdings von denen seines älteren Vorbilds: Herakles hatte gegen Tiere der Wildnis und Monster der weiten Ferne gekämpft, hatte die Kultur der frühen Polis gegen die Bedrohungen der wilden Natur verteidigt; Theseus dagegen kämpft vor allem gegen menschliche Frevler und Verbrecher, die die ausgeprägte Lebensordnung der Städte stören. Man hat bisher nicht beachtet, wie genau er dabei zentrale Formen der damaligen Lebenskultur verteidigt, die von den Frevlern in eklatanter Form pervertiert werden. Deutlich ist das bei Skiron: Nach altem Brauch werden dem ankommenden Gast die Füße gewaschen, so wie es in der Odyssee Eurykleia bei Odysseus tut. Der Unhold aber verkehrt das Ritual der Gastfreundschaft in sein Gegenteil, und statt seine Gäste zu schützen, stürzt er sie in den Tod. Prokrustes

⁷ Die Literatur zu Theseus ist umfangreich. Hervorzuheben: Schefold (1946); Neils (1987); Neils (1994); Neer (2002) 154–168; von den Hoff (2010/1); von den Hoff (2010/2). Zu der hier vorgetragenen Deutung s. Hölscher (in Druck).

lädt seine Gäste auf die Kline, das vornehme Möbel der archaischen Gelagekultur; dann aber funktioniert er das Bett zu einem Instrument der Verstümmelung ihrer Körper um. Kerkyon fordert den Fremden zum aristokratischen Agon des Ringkampfes auf, der auf der Einhaltung von festgesetzten Regeln der Fairness beruhte. Der Frevler aber missachtet die ethische Ordnung und bringt seine Gegner mit brutaler Gewalt um. Wenn bei Korinth der Riese Sinis die dem Poseidon heiligen Fichten nach unten biegt, die Fremden daran bindet und in den Tod schleudert, so scheint auch dies auf eine Grundlage der archaischen Kultur hinzuweisen: Vor allem beim Bau von Schiffen, für Krieg und Handel, war das Biegen von langen Stämmen ein grundlegendes technisches Erfordernis. Theseus hat bekanntlich alle diese Unholde nach ihrer eigenen Methode des Mordens bestraft – und dabei zugleich traditionelle Praktiken und Techniken der griechischen Kultur rehabilitiert.

Wie bei dem Siegeswagen auf der Akropolis stehen auch hier Lebensformen und Ideale der Oberschichten im Vordergrund. Für diese Kultur, die auch weiterhin die Vasenbilder beherrschte, stand Theseus. Für sie wird er, wie wir sehen werden, auch in den Kampf ziehen.

2 Politische Identität, historisches Gedächtnis und Monu-Mentalität

Die drei Faktoren der politischen Identität, des historischen Gedächtnisses und der Monumentalisierung dieser beiden Konzepte treten im 5. Jahrhundert v. Chr. mit einer Macht auf, die außergewöhnliche Energien freisetzte, aber auch hohe Risiken mit sich brachte. Das bedarf einer theoretischen Erläuterung.

Identität. Der Begriff der Identität wird heute vielfach in einer inflationären Weise als Passepartout zur Beschreibung von Gesellschaften, Gruppen und Individuen gebraucht: als die Summe der sozialen Praktiken, kulturellen Traditionen, ideellen Vorstellungen und mentalen Einstellungen, die die konstitutiven Merkmale der betreffenden Gemeinschaft oder Person ausmachen. Ein derart objektiv-deskriptiver Gebrauch des Begriffs unterscheidet sich jedoch nicht von positivistischen oder auch strukturellen Beschreibungen traditioneller Art, nach dem Muster der „Eigenart der Griechen“. Identität in einem spezifischen Sinn meint vielmehr ein subjektiv-dynamisches Gefühl und Bewusstsein der Zugehörigkeit zu der Gemeinschaft mit ihren konstitutiven Sinnkonzepten und Verhaltensformen. Identität ist die Antwort auf die emphatische Frage „Wer sind wir?“ und „Wer bin ich?“⁸

⁸ Einführung des Konzepts der Identität in die Altertumswissenschaften: Meier (1979).

Dies ist aber keine universelle Frage, die sich für alle Gesellschaften, Gruppen und Individuen der Geschichte mit derselben Intensität stellt: Nicht jede Gesellschaft lebt mit der zentralen Frage nach dem, was sie ist; und wenn ja, dann meist nicht in der Normalität des sozialen Lebens, sondern eher in Situationen besonderer Herausforderung.⁹

In diesem Sinn scheint in der griechischen Frühzeit generell das Gefühl für die kollektive Einheit und Identität der Griechen insgesamt wie auch der einzelnen Städte eher schwach ausgebildet gewesen zu sein: Die Griechen sahen sich als Glieder einer größeren Gemeinschaft von Völkern und Kulturen des östlichen Mittelmeeres, und die Städte waren untereinander durch vielfache Verflechtungen der Oberschichten verbunden.¹⁰ Ein starker Schub in Richtung auf kollektive Identität ergab sich einerseits durch Athens Weg zur geschlossenen isonomen und demokratischen Gemeinschaft der Bürger Athens, andererseits durch die Konfrontation mit den Persern, die eine neue emphatische Definition und ein neues Bewusstsein der Identität der Hellenen provozierte. Auf beiden Ebenen, auf der der Städte und der des gesamten Griechentums, hat das Gefühl der Identität ungeheure Eigenkräfte hervorgerufen, in beiden Fällen aber auch eine starke ideologische Erhitzung und schwer zu begrenzende Konflikte bewirkt. Denn ‚Identität‘ bedeutet bekanntlich immer auch bewusste und emotionale Antithese gegen Alterität. Sie führt nicht nur zur Abgrenzung und potentiellen Aggression gegen die Außenwelt, sondern die Außenwelt wird überhaupt erst im Kopf als Gegenwelt geschaffen. Mit dieser Einstellung wurden jetzt die Kriege geführt und die Siege gefeiert.¹¹

Öffentliches Gedächtnis und Geschichtlichkeit. Die politischen Denkmäler bezeugen ein neues Bewusstsein für die Bedeutung der eigenen Gegenwart im Verhältnis zu früheren Zeiten; insofern stehen sie in einem Zusammenhang mit der Entstehung der Geschichtsschreibung. Was wir aber die Entdeckung der ‚Geschichte‘ im 5. Jahrhundert nennen, war nicht eine Entdeckung der Vergangenheit, sondern der Gegenwart. Seit Jahrhunderten hatten die Griechen mit der primordialen Vergangenheit ihrer Mythen gelebt, mit großen Gestalten und

⁹ Kritische Positionen zum Konzept der Identität: Remotti (1996); Niethammer (2000); Hölscher (2008).

¹⁰ Hall (2007) 255–275, auf seinen früheren Arbeiten aufbauend. S. 261: „In short, it simply does not seem the case that in the archaic period the Greeks conceived of themselves as a single, self-conscious ethnic group by virtue of their differentiation from non-Greek populations“.

¹¹ Zur stark gesteigerten politischen Identität der Athener im 5. Jh. v. Chr. und ihren Folgen für die Bereitschaft zum Krieg s. Meier (1990). – Zur Antithese Griechen – ‚Barbaren‘ s. unten S. 92–93 mit Anm. 14.

Vorgängen, die sie als ihre reale Vorzeit betrachteten. Die eigene Lebenswelt aber war ihnen nicht in derselben Weise als Bühne einzelner großer Personen und Ereignisse erschienen: In dem Bildschmuck der Vasen und Gegenstände der sozialen Praxis wurde die Lebenswelt in zeitlosen und anonymen Szenen von Krieg und Symposion, Athletik und religiösen Ritualen beschrieben.

Wenn monumentale Denkmäler seit der Zeit um 500 v. Chr. aus diesem Rahmen der zeitlosen Normen herausführen und Personen und Ereignisse der Gegenwart öffentlich vor Augen stellen, so geben sie der Gegenwart eine analoge Bedeutung wie der mythischen Vorzeit. In demselben Sinn begründet Herodot sein Projekt der Geschichtsschreibung mit dem Ziel, die „großen und erstaunlichen Werke“ der eigenen Zeit im Gedächtnis zu halten. Die öffentlichen Denkmäler aber waren wohl die ersten und am weitesten wirksamen Manifestationen, in denen die neue Einstellung zur Gegenwart öffentliche Bedeutung für die politische Gemeinschaft erhielt: Sie stellen eine ‚große‘ Gegenwart vor Augen: als eine Vergangenheit für die Zukunft. Man kann von einer ‚Monu-Mentalität‘ der Sicht auf die eigene Zeit als ‚zukünftige Vergangenheit‘ sprechen. Diese Vergangenheit ist von starker politischer Intentionalität geprägt. In diesem Sinn liegt auch in der öffentlichen Repräsentation der aktuellen Vergangenheit ein neues Potential für Konflikte. Nach Wolf Biermann: „Denn die Zukunft wird entschieden / im Kampf um die Vergangenheit“.

Monumentalität. Diese Vergangenheit für die Zukunft hatte autoritativen Charakter, und hier kommt das spezifische Potential von öffentlichen Denkmälern ins Spiel. Denn die Vergangenheit ist flüchtig, und das Gedächtnis ist ein labiler Speicher. Das gilt in besonderem Maß für Kriege und Siege. Ein Sieg in der Schlacht ist ein punktuelles Ereignis, begrenzt in Raum und Zeit: errungen an einem oft peripheren Ort und zu einem Zeitpunkt, der zunehmend in zeitliche Ferne rückt. Macht und Herrschaft dagegen sind nach ihrer Intention Zustände, die im Zentrum der politischen Gemeinschaft begründet und auf Dauer befestigt werden müssen. Für die handelnden Akteure besteht darum eine entscheidende Aufgabe darin, die ephemeren militärischen Siege in dauerhafte Macht und Herrschaft zu überführen, das heißt: sie ins Zentrum der Gemeinschaften zu stellen, in denen Macht und Herrschaft begründet werden sollen, und sie dort auf Dauer zur Wirkung zu bringen. Zu diesem Zweck wurden verschiedene Praktiken entwickelt: zum einen Rituale der Verstetigung, zum anderen Denkmäler zur Materialisierung der Erinnerung. Beide Praktiken dienen spezifischen Intentionen und Wirkungen.

Denkmäler in öffentlichen Räumen werden von oder im Namen, oder zumindest mit Zustimmung der politischen Gemeinschaft errichtet. Sie entsprechen dem politischen Willen derer, die die Macht bzw. die Mehrheit haben, repräsentieren deren Begründung von Macht und Anerkennung, setzen diese

Begründung durch und zwingen alle anderen zur Akzeptanz. Durch ihre Monumentalität besetzen sie die öffentlichen Räume, den Eingang zur Akropolis wie die Agora, mit unausweichlicher Sichtbarkeit, durch dauerhaftes Material sichern sie ihre Wirkung in alle Zukunft, von daher erhalten sie ihre symbolische und emotionale Kraft. Das Phänomen öffentlicher Denkmäler zeigt somit grundsätzlich einen spezifischen Aggregatzustand der politischen Kultur in der betreffenden Gesellschaft an. Welches Potential von Konflikten in dieser Monumentalisierung und Dauerstellung der eigenen Gegenwart liegt, wird in der langen Geschichte der Zerstörung von Denkmälern als Sturz der von ihnen repräsentierten Mächte deutlich, in Griechenland beginnend mit dem Denkmal der Tyrannenmörder.¹²

Der ‚Raum‘ der Politik und die Politisierung des Lebens. Dies alles gehört in jenen großen Prozess, den Christian Meier als „Die Entstehung des Politischen“ im 5. Jahrhundert beschrieben hat. Politik entwickelte sich zu einem eigenen ‚Raum‘, in dem weiten Sinn des französischen ‚espace du politique‘: nicht als autonomes System, aber doch als Bereich politischen Handelns mit eigenen Normen und Dynamiken – zugleich aber als topographischer Raum: Denn durch das Denkmal der Tyrannenmörder wurde die Agora, die ja grundsätzlich vielfältige Funktionen besaß, als ein von der Politik dominierter Raum definiert.¹³ Das hat auch Bedeutung für den Krieg: Vor allem in Athen wurden die Bürger seit Kleisthenes mit einer neuen kollektiven Emphase zum Krieg für den Staat herangezogen; mit den Perserkriegen und der Gründung des Seebundes hat diese Vereinnahmung der Bürger für die Polis und ihre kriegerische Selbstbehauptung noch eine weitere Steigerung erfahren. Dieser Prozess hat, wie wir sahen, zu einer großen politischen Stärkung geführt, hat aber, wie sich zeigen wird, auch starke mentale Engführungen und Zwänge hervorgerufen. Ebenso trat die Bewältigung des Krieges mit Denkmälern und Bildwerken in eine neue Phase identitärer Selbstdarstellung ein.

3 Perserkriege, innergriechische Kämpfe und die Macht der historischen Kommemoration

Mit den Perserkriegen traten politische Identität und monumentales Gedächtnis in eine universale, exklusive und dadurch kämpferische Verbindung. ‚Helleni-

¹² Zum dynamischen, potentiell aggressiven Charakter von politischen Denkmälern und identitärem Gedächtnis s. Hölscher (2014/2). Allgemein zu Kriegsdenkmälern von der Antike bis zur Gegenwart: Borg (1991).

¹³ Meier (1980); Meier (1990).

sche‘ Identität wurde in eine antithetische Opposition zu jener Welt der Gegner gesetzt, die man lange Zeit bewundert und denen man nachgestrebt hatte, deren Kultur jetzt aber als Gegenwelt der Griechen, als Welt der „Barbaren“ umkodiert wurde: Griechische Besonnenheit gegen ‚barbarische‘ Hybris, Götterverehrung gegen Gottlosigkeit, Schlichtheit gegen Luxus, männliche Kraft gegen weibliche Schwäche. Es ist bezeichnend für den konstruierten Charakter dieser Antithese, dass sie partiell begrenzt war: Sie wurde im Wesentlichen im Bereich der Politik ausgebildet, während in vielen anderen Bereichen des kulturellen Lebens – Religion, Wissenschaft, Handel – die Kontakte eng blieben.¹⁴ Auch auf der Ebene der Politik haben gewiss nicht alle Griechen ständig in diesen Klischees der Identität und Alterität gedacht, aber im Krieg halfen sie, den kollektiven Kampfgeist zu stärken. Und nach dem Sieg wurden sie in Denkmälern öffentlich und monumental festgeschrieben. Dafür wurde ein ganzes Spektrum von Formen ausgebildet: Errichtung eines Tropaiions am Ort des Sieges, Weihung und denkmalhafte Ausstellung von Beute in Heiligtümern, Stiftung figürlicher Votivdenkmäler aus dem Erlös der Beute in panhellenischen und heimischen Heiligtümern, Ehrung von siegreichen Feldherren durch öffentliche Denkmäler, meist Bildnisstatuen.¹⁵

Die verbündeten Griechen: Brüche der Identität. Als Dank für den Sieg in der Seeschlacht bei Salamis 480 v. Chr. weihten die verbündeten Griechen drei Kriegsschiffe, Trieren, in die Heiligtümer des Poseidon bei Isthmia und Sounion und in das des Aias auf Salamis. Die Empfänger waren lokal bestimmt: der Gott der beiden Eckpunkte des Saronischen Meeres und der Heros der Insel, bei der die Schlacht geschlagen worden war; zugleich wurde eine Balance zwischen den größten Seemächten Athen und Korinth hergestellt.¹⁶ Weit größere Bedeutung hatte ein Weihgeschenk, das die siegreichen Verbündeten zum Zeichen ihrer neuen ‚hellenischen‘ Einigkeit in dem gesamtgriechischen Heiligtum von Delphi errichteten, dem zentralen Schauplatz politischer Repräsentation für ganz Griechenland: ein über 5 m (12 Ellen) hohes Standbild des Apollon mit einem Akrostolion, der erbeuteten Heckzier eines persischen Schiffes, in der Hand. Dabei ist das Bild des Gottes des Heiligtums kaum auffallend, wohl dagegen sein Attribut: Gegenüber den traditionellen zeitlosen Attributen griechi-

¹⁴ Hall (1989); Castriota (1992); Georges (1994). Begrenztheit der Antithese: Zenzen/Hölscher/Trampedach (2013).

¹⁵ Denkmäler für die Perserkriege: Gauer (1968). Vieles auch bei Stähler (1992); West (1996, non vidi). Meyer (2005), dort 279–280 die Systematik der Formen von Denkmälern. Delphi: Jacquemin (1999) 254–258.

¹⁶ Herodot 8, 121. Gauer (1968) 72–73; Meyer (2005) 281; Frielinghaus (2017) 24, mit weiteren Beispielen von Schiffsw Weihungen.

scher Götter, dem Blitz des Zeus, dem Dreizack des Poseidon, Rüstung und Aegis der Athena, Bogen und Dreifuß des Apollon, wird der Gott hier durch einen Gegenstand ausgezeichnet, der auf eine einmalige historische Situation weist. Darin ist das Standbild der Quadriga in Athen mit den Fesseln der gefangenen Boioter und Chalkidier von 506 v. Chr. verwandt. Vasenbilder mit Akrostolia in der Hand der Athena oder der Siegesgöttin Nike bezeugen, dass das Motiv bald breiteren Anklang fand. Ebenfalls ungewöhnlich ist das Akrostolion darin, dass es nicht, wie traditionelle Attribute der Götter, ein Gegenstand des ‚praktischen‘ Gebrauchs war, sondern eine symbolische Bezeichnung, bei der auch nicht die Frage nach dem realen Größenverhältnis von Person und Attribut gestellt werden kann. Beide Phänomene, die Anbindung der Gottheit an ein historisches Ereignis und ihre Definition durch ein symbolisches Zeichen, sind neue Elemente in der Bildsprache des 5. Jahrhunderts v. Chr.¹⁷

Die Einigkeit der griechischen Sieger, die in den Weihungen nach Salamis noch ohne erkennbare Störungen zur Geltung kam, erfuhr allerdings bald empfindliche Brüche: Befreit von der persischen Bedrohung, begannen die griechischen Stadtstaaten, neu um die Verteilung von Macht und Einfluss zu kämpfen. Nach dem endgültigen Sieg in der Schlacht bei Plataiai 479 v. Chr. errichteten die verbündeten Griechen wieder gemeinsame Dankesvotive. Es war eine große systematische Aktion, in den drei größten gesamtgriechischen Heiligtümern, die für diese Manifestation nicht deshalb gewählt wurden, weil sie konkret in dem Krieg eine spezifische Rolle gespielt hatten, sondern weil sie die religiöse Öffentlichkeit aller Griechen erschlossen. In Olympia stifteten sie eine 10 Ellen (fast 4,50 m) hohe Bronzestatue des Zeus, in Isthmia ein 7 Ellen (gut 3 m) hohes Bild des Poseidon. Beide Götter waren offenbar in kämpferischer Haltung dargestellt, den Blitz bzw. den Dreizack schleudernd, wie es in dieser Zeit häufig bezeugt ist: Sie repräsentierten die griechische Kampfkraft zu Land und zur See. Für Apollon in Delphi dagegen wählte man ein einzigartiges Motiv: eine ‚Säule‘ aus drei spiralig verschlungenen Schlangen, die mit ihren Köpfen einen goldenen Dreifuß trugen (**Abb. 40**). Das hoch aufragende Denkmal wurde als dominierendes Motiv auf der schrägen Terrasse gegenüber der Front des Tempels

17 Herodot 8, 121; Pausanias 10, 14, 5. Gauer (1968) 71–72; Jacquemin/Laroche (1988); Meyer (2005) 282; Bommelaer (2015) 198–199. Die Deutung als Personifikation von Salamis bei Shapiro (1988) 207 und Smith (2011) 33 ist nicht begründet und wird von Pausanias widerlegt. – Vasenbilder mit Gottheiten und Schiffsteilen: Hausmann (1957); Meyer (2005) 285–286. – Auf Samos erhielt der Feldherr Maiandrios nach der Schlacht am Eurymedon eine Ehrenstatue mit einem Aphlaston in der Hand und weiteren Aphlasta als Schildzeichen: Gauer (1968) 124; Krumeich (1997) 194–195. Die Schrift des Epigramms ist hellenistisch, offenbar bei einer Restaurierung des Denkmals erneuert. Dass es sich um eine rein retrospektive Ehrung handelt, ist m. E. unwahrscheinlich.

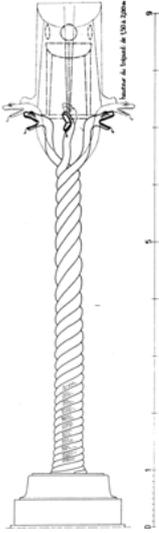


Abb. 40: Dreifuß-Weihgeschenk für Sieg bei Plataiai, Delphi. Rekonstruktion. 479 v. Chr. (D. Laroche, BCH 113 (1989) 197 fig. 12).

errichtet, die sich zu einer von Weitem einsehbaren Plattform für ambitionierte Weihgeschenke entwickelte. Damit wurde ein Motiv aufgegriffen, das in der Kunst Mesopotamiens eine Tradition hat. In den orientalischen Bildern heben Schlangen Motive von religiöser Bedeutung in die Höhe, sakrale Gefäße oder eine thronende Gottheit, in dem griechischen Denkmal sind sie von dem Dreifuß Apollons dominiert, der für die religiöse Weisheit, die sozialen Normen und die Nähe zu den Göttern der Griechen steht. Zusammen mit dem Zeus von Olympia und dem Poseidon von Isthmia bildet Apollon die Trias von männlichen Göttern kriegerischer und geistiger Kraft, die nun in einen diametralen Gegensatz zu allen Gegnern der Griechen gesetzt werden.¹⁸

18 Zeus in Olympia: Herodot 9, 81; Thukydides 1, 132; Pausanias 5, 23, 1–3. Gauer (1968) 96–97. – Poseidon Isthmia: Herodot 9, 81. Gauer, a. O. 98; Mylonopoulos (2003) 192–193. – Dreifuß Delphi: Herodot 9, 81; Pausanias 10, 13, 9. Gauer, a. O. 75–96; Stähler (1992) 13–22; Laroche (1989); Steinhart (1997); Bommelaer/Laroche (2015) 194–196; Bultrighini/Torelli (2017) 328–330. Bis heute ist die Forschung uneins über die Rekonstruktion: Monumentaler Dreifuß mit Schlangensäule als Mittelstütze (zuletzt M. Steinhart) oder kleiner Dreifuß als Bekrönung der Schlangensäule (zuletzt D. Laroche, m. E. mit endgültigem Beweis). Demselben Typus folgten die Dreifuß-Denkmäler des Gelon: Amandry (1987). Ein starkes Argument scheint mir ferner darin zu liegen, dass eine hohe Stütze aus Bronze mit einem Juwel-artigen Element als Bekrönung in Delphi enge Parallelen hat: Die Ägineten stifteten nach der Schlacht von Salamis einen Mastbaum mit drei goldenen Sternen darauf: unten S. 96; die Athener errichteten nach der Schlacht am Eurymedon (460er Jahre) einen Palmbaum mit einem goldenen Palladion in der Blätterkrone: unten S. 97–98. Die beiden städtischen Denkmäler für Siege gegen die Perser beziehen sich typologisch und inhaltlich auf das Monument der Symmachie.

Die Kehrseite der starken Identität nach außen war ihre Brüchigkeit nach innen: Wer waren die Repräsentanten dieser Identität? Und wer gehörte überhaupt dazu? Der spartanische Regent Pausanias, der den Oberbefehl bei Plataiai gehabt hatte und für die Errichtung des Denkmals verantwortlich war, setzte eine Inschrift darauf, in der er sich selbst als Sieger über die Perser ausgab – mit der er aber heftige Proteste bei den Verbündeten auslöste, die darauf bestanden, dass dies ein Sieg nicht des führenden Feldherrn, sondern der Gemeinschaft war: Sie setzten eine neue Inschrift durch, in der die beteiligten Städte als „Retter Griechenlands“ aufgeführt wurden. Auch dabei aber kam es zu neuen Konflikten darüber, welche Städte überhaupt eingeschlossen und in welcher Reihenfolge sie aufgeführt werden sollten. Die Perspektiven und Intentionen der griechischen Bündnisgemeinschaft, der einzelnen Städte und der individuellen Personen gerieten somit in einen grundsätzlichen Konflikt. Solche Konflikte kamen immer wieder sogar bei der Errichtung von Votiv-Denkmalern für die Götter zum Ausbruch, weil diese die eklatantesten Manifestationen von politischem Anspruch in der größtmöglichen Öffentlichkeit Griechenlands waren. Je mehr Politik ins Zentrum des öffentlichen Lebens trat, desto weniger war sie aus der Religion herauszuhalten. Es kam wohl auch niemand auf die Idee, die beiden Sphären zu trennen.

Die einzelnen Städte: Konkurrenz des Dankens. Diese Konflikte steigerten sich noch in den Denkmälern, die die einzelnen Poleis errichteten. Gleich nach den Siegen von Salamis und Plataiai waren es noch mehrere Städte, die ihren eigenen Anteil mit einem Weihgeschenk in Erinnerung hielten: Je größer die politische Ambition, desto spektakulärer waren die Motive. Die Plataier weihten einen Stier aus Bronze, nahe dem Altar, als symbolische Verstetigung eines traditionellen Tieropfers zum Dank an die Gottheit. Die Inselstadt Aigina dagegen, die in der Seeschlacht bei Salamis den Preis für das tapferste Flottenkontingent erhalten hatte, errichtete im Tempel einen Mastbaum aus Bronze mit drei goldenen Sternen darauf, die vielleicht Apollon und die Dioskuren als Schützer der Seefahrt repräsentierten. Das ungewöhnliche Monument für den einzigartigen Ruhm Äginas muss ein wirkungsvolles Zeichen des politischen Anspruchs der Insel in dem sich zuspitzenden Konflikt mit Athen um die Dominanz als Seemacht gewesen sein.¹⁹

Keine Stadt aber trat so großspurig auf wie Athen, das die Fortsetzung des Krieges gegen die Perser zu seinem zentralen politischen Programm machte und dafür ein weitreichendes Kampfbündnis von griechischen Staaten mit Zentrum

¹⁹ Stier von Plataiai: Pausanias 10, 15, 1. Gauer (1968) 100–101. – Mastbaum der Ägineten: Herodot 8, 122. Amandry (1954); Gauer, a. O. 73–74; Meyer (2005) 282; Frielinghaus (2017) 27.

in Delos, aber unter eigener dominierender Führung begründete. In Athen selbst bedurfte es zunächst keiner starken Manifestationen in dieser Richtung: Man begnügte sich offenbar mit der Aufstellung eines gekaperten persischen Schiffes auf der Akropolis, wie die erhaltenen Teile eines linsenförmigen Sockels bezeugen. Um so stärker wurde der Anspruch nach außen vorgetragen. Gleich nach der Vertreibung der Perser aus Griechenland errichteten die Athener in Delphi unter der Tempelterrasse eine fast 30 m (100 Fuß) lange Halle, um darin die Taue der berühmten und berüchtigten persischen Schiffsbrücke über den Bosporos auszustellen, die sie bei der Verfolgung des zurückweichenden persischen Landheeres erbeutet hatten. Der Ort war einzigartig: am Rand des zentralen Festplatzes des Heiligtums, wo die großen traditionellen Rituale gefeiert wurden. Athen machte sich hier so breit, dass andere Städte kaum mehr Platz fanden. Man muss sich klar machen, dass ein solcher Ort nur mit Zustimmung der Verwaltung des Heiligtums zu bekommen war, die das gegenüber allen anderen griechischen Städten zu vertreten hatte; und man muss sich vorstellen, was das bedeutet, wenn die privilegierten Zuschauer der Festlichkeiten, aus allen Teilen der griechischen Welt, dort in Athens Bau Schutz vor Sonne und Regen fanden – immer in der Präsenz der Zeichen des athenischen Kriegsruhmes. Hier setzte sich früh der Anspruch Athens durch, als Führungsmacht der Griechen den Krieg gegen die Perser fortzusetzen. Und es war ein Programm auf Zukunft: Denn in derselben Halle fügten die Athener den Schiffstauen später weitere Beutestücke aus anderen Kriegen hinzu. Hier entstand im Zentrum des größten gesamt-griechischen Heiligtums eine dominierende athenische Ruhmeshalle.²⁰

Damit nicht genug: Nachdem Athen seinen neuen Seebund zur Fortsetzung des Krieges gegen die Perser gegründet und darin eine immer stärkere Führungsrolle beansprucht hatte, kam es in den frühen 460er Jahren zu einem Sieg in einer See- und Landschlacht am Fluss Eurymedon im südlichen Kleinasien, der einen neuen Anlass für ein Denkmal der Stadt in Delphi gab. Das Motiv war denkbar extravagant: ein bronzener Palmbaum und in der Blattkrone ein stehendes Bild der Athena in der archaischen Form des Palladians. Der Palmbaum war zwar dem Gott von Delphi heilig, der auf Delos unter einer Palme geboren worden war, aber die dominierende Gestalt war Athena, die Stadtgöttin von Athen: Deutlicher konnte der politische Anspruch als Führungsmacht Griechenlands kaum ausgedrückt werden. Die Form der hoch aufragenden Stütze aus Bronze mit einem bekrönenden Motiv aus Gold tritt in einen visuellen Wett-

²⁰ Schiffsweiheung Akropolis: Gauer (1968) 44, 71, 73. – Halle in Delphi: Pausanias 10, 11, 6. Amandry (1953) 33–121; Gauer (1968) 101–102; Kuhn (1985) 269–287; Bommelaer (2015) 175–177; Bultrighini/Torelli (2017) 319–320.

bewerb mit den anspruchsvollsten Denkmälern der Perserkriege ein: der Schlangensäule mit dem Dreifuß der verbündeten Sieger bei Plataiai und dem Mastbaum mit den drei Sternen der Ägineten.²¹ Delphi war die wichtigste Bühne geworden, auf der die griechischen Staaten mit Denkmälern um Vorrang stritten.

Athen I: zwischen Glorie und Verwundung. Neben den gesamtgriechischen Heiligtümern waren die Städte selbst politische Räume, in denen die Erfahrungen der Perserkriege bewältigt werden mussten. Hier sahen die Vorgaben zum Teil sehr anders aus: Wo die Perser eingefallen waren, musste die Glorie des Sieges mit der Erfahrung von Tod und Zerstörung vermittelt werden. Besonders weit war dieser Spagat in Athen.²²

Nach der Zerstörung der Stadt im Jahr 480 v. Chr. spiegelt der Wiederaufbau die Widersprüche der allgemeinen Stimmung zwischen Euphorie und Trauer. Zuerst musste man aufbauen: die zerstörten Häuser, und fast noch eiliger eine neue Stadtmauer als Stärkung gegenüber Sparta, das sich nach der kurzfristigen Solidarität gegen die Perser als Gegenkraft zu den Hegemonieansprüchen Athens profilierte. Sofort errichtete man auch ein neues Denkmal für die Tyrannenmörder, die Protagonisten der Staatsordnung, die gesiegt und überlebt hatte. Auf der Akropolis weihte man offenbar ein erbeutetes Schiff, als Äquivalent zu den Schiffsweihungen der verbündeten Griechen in Isthmia, Salamis und Sounion. Zugleich aber bezog man in einer seltenen Entschiedenheit die Wunden im Stadtbild mit ein. Die zerstörten Tempel der Akropolis ließ man demonstrativ als Ruinen liegen, zum Zeichen der persischen Frevel. Und in die neu errichtete Stützmauer der Akropolis, weithin sichtbar über der Agora, fügte man die Gebälke und Säulentrommeln der niedergebrannten Tempel der Stadtgöttin ein als Male der einzigartigen Verwundung. Ein Vergleich mit dem Umgang mit den Wunden im Stadtbild von Berlin nach den Zerstörungen im 2. Weltkrieg, den Abrissen in der DDR und den Umstürzen nach der Wiedervereinigung Deutschlands wäre gerade wegen der Andersartigkeit der Situationen aufschlussreich. In Athen führte die Ambivalenz von politischen Erfahrungen und Zielen zu einer hochgespannten Verbindung von Erinnerung an Bedrohung und Zerstörung, eingeforderter Opferbereitschaft und gloriosen Machtanspruch.²³

²¹ Pausanias 10, 15, 4–5; Diodor 11, 62, 3; Plutarch, Nikias 13; Plutarch, De Pythiae oraculis 8, 397F. Amandry (1954); Gauer (1968) 105–107; Bommelaer/Laroche (2015) 221–222; Bultrighini/Torelli (2017) 341–343.

²² Denkmäler Athens für die Kriege gegen die Perser und innergriechische Gegner: Hölscher (1998/2); Monaco (2014).

²³ Zu den Maßnahmen des Wiederaufbaus der Akropolis nach den Perserkriegen s. Meyer (2017) 431–435. Dazu das weitere Panorama bei Arrington (2015) 125–176.

Zur Bestätigung der eigenen kulturellen Identität wurden schließlich auch die Symbole des besiegten Gegners vielfach präsent gehalten, vor allem wieder in Athen. Insbesondere wurden einzelne herausragende Gegenstände öffentlich präsentiert: Der Prunksitz des Xerxes, auf dem er vom Berg Aigaleos aus die Schlacht von Salamis verfolgt hatte, wurde später im Parthenon gezeigt; im Tempel der Athena Polias wurde ein goldenes Schwert, das angeblich dem persischen Oberfeldherrn Mardonios gehört hatte, und ein Panzer mit goldenen Schuppen des persischen Offiziers Masistios aufbewahrt. Sogar das spektakuläre Zelt des Perserkönigs scheint man erbeutet – und sicher auch öffentlich ausgestellt zu haben. Die Wirkung solcher Zeugnisse des persischen Luxus muss enorm, sicher aber auch ambivalent gewesen sein: von Faszination und Bewunderung bis zu Unbehagen und Ablehnung. Jedenfalls aber waren es Zeugnisse der extremen Fremdheit, die in einer ideologischen Antithese bewertet wurden: Zeugnisse eines Gegners, den man entweder *trotz* seiner immensen Reichtümer besiegt hatte, oder der *wegen* seines maßlosen Luxus zum Untergang prädestiniert war.²⁴

Wie die Stadt ihre kollektive politische Identität mit Denkmälern der Kriege schärfte, so taten es auch ihre führenden Männer. Die Gemeinschaft der Bürger war damals, im Zeichen der neuen ‚demokratischen‘ Egalität, nicht bereit, einzelne Personen für besondere Verdienste zu ehren, darum sorgten die politischen Protagonisten selbst für ihren Ruhm. Themistokles verewigte seine Führungsrolle in der Schlacht von Salamis mit der privaten Gründung eines Heiligtums der Artemis mit dem Beinamen Aristoboule, der „Besten Ratgeberin“, die ihm den Schlachtplan eingegeben hatte; um den Bezug zu seiner eigenen Person deutlich zu machen, weihte er darin ein offenbar unterlebensgroßes Bildnis von sich selbst. Damit zog er allerdings den Zorn seiner Mitbürger auf sich, der letzten Endes zu seiner Ostrakisierung führen sollte. Sein jüngerer Gegenspieler Kimon war vorsichtiger: In demselben Jahr hatte die Bürgerschaft keine Bedenken, die zehn Strategen, darunter Kimon, für einen Sieg bei Eion über die Resttruppen der Perser mit einem Denkmal zu ehren, in dessen Epigramm die militärischen Führer nur anonym als Kollektiv genannt wurden. Kimon selbst schärfte sein politisches Profil auf indirekte Weise, indem er die Gebeine des patriotischen Helden Theseus in einem spektakulären Akt von der Insel Skyros nach Athen brachte und ihn in seinem neu ausgebauten Heiligtum als idealen Vorkämpfer Athens installierte. Möglicherweise war er auch der Stifter eines

²⁴ ‚Thron‘ des Xerxes: Demosthenes, or. 24, 129; Harpokration und Suda s. v. argyropous diphros. – Schwert des Mardonios: Demosthenes, a. O.; Pausanias 1, 27, 1. – Panzer des Masistios: Herodot 9, 22; Pausanias, a. O. – Zelt des Xerxes: Herodot 9, 82. Dazu Burr-Thompson (1956); Gauer (1968) 42–44; Miller (1997) 29–41.

Tempels der Eukleia, die den politischen Ruhm verkörperte, angeblich aus der Beute von Marathon errichtet. Wenn diese Vermutung zutrifft, so wäre auch dieser Kult eine polemische Antwort auf das Heiligtum des Themistokles, wieder ohne dessen anstößige Inszenierung seiner eigenen Person.²⁵

Andere Griechen, andere Gegner. Die griechischen Verbündeten im Kampf gegen die Perser und gar Athen als Führungsmacht des Seebundes waren nicht die einzigen Triebkräfte, die zur Ausbildung von politischer Identität und ‚historischem‘ Gedächtnis führten. Der Prozess war breiter gelagert und umfasste die ganze griechische Welt. Poleis in ganz anderen Gegenden führten Kriege gegen nicht-griechische Gegner im Zeichen einer gesamt-griechischen Identität und hielten sie mit Denkmälern als historische Ereignisse im öffentlichen Gedächtnis. Die wichtigste Bühne dafür war das Heiligtum des Apollon in Delphi, daneben das Zeus-Heiligtum von Olympia, wo diese Denkmäler sich mit denen der Perserkriege zu vielstimmigen Kommemorations griechischen Kriegsruhmes vereinigten.

Seit der Zeit um 500 v. Chr. begannen griechische Staaten, zumeist nach militärischen Siegen, sich in den großen Heiligtümern mit vielfigurigen Gruppen von Standbildern zu präsentieren. Die Bildmotive dieser Denkmäler waren vielfach die der normalen Praxis von Weihgeschenken. Zum einen konnte man die Gottheit ehren: So errichteten die Phoker nach Siegen gegen die Thessaler im Heiligtum von Delphi eine Gruppe mit Apollon, Athena und Artemis und eine zweite mit der Darstellung des Kampfes zwischen Apollon und Herakles um den delphischen Dreifuß. Zum anderen hob man die Frömmigkeit der Stifter hervor: In diesem Sinn stellten die Orneaten nach einem Sieg gegen Sikyon in Delphi eine Gruppe auf, die eine Prozession und ein Tieropfer darstellte, als Ersatz und bildliche Perpetuierung eines realen Opferrituals. Neben solchen Manifestationen traditioneller Frömmigkeit trat aber vielfach politische und militärische Repräsentation in den Vordergrund. Vorreiter dieser Entwicklung waren vor allem Städte und Gemeinwesen an den Rändern der griechischen Welt.²⁶

25 Artemis Aristoboule: Plutarch, Themistokles 22. Travlos (1971) 121–123; Greco 4 (2014) 1242–1243 (C. Corando); Di Cesare (2015) 43–46. – Eion-Hermen: unten S. 115. – Gebeine des Theseus und Theseion: Quellen bei Wycherley (1957) 113–119; Greco 2 (2011) 551–553 (R. di Cesare); Di Cesare, a. O. 77–105. – Tempel der Eukleia: Pausanias 1, 14, 6. Jung (2006) 59–61; Di Cesare, a. O. 215–216. Erstaunlicherweise ist der Bau in dem weitgehend ausgegrabenen Gelände um die Agora bisher nicht identifiziert worden. Eine Vermutung bei Palagia (2013) 117.

26 Phoker: Erste Gruppe: Pausanias 10, 1, 7; 10, 1, 10; 10, 13, 6. Zweite Gruppe: Herodot 8, 27; Pausanias 10, 1, 11; 10, 13, 7–8. Ioakimidou (1997) 34–47, 135–148. – Knidier: Pausanias 10, 11, 1. Ioakimidou, a. O. 61–65, 166–173. – Orneaten: Pausanias 10, 18, 5. Ioakimidou, a. O. 29–34, 127–135.

Einen ersten Schritt über die übliche Praxis hinaus unternahmen die Bewohner der Liparischen Inseln, als sie nach einem Seesieg gegen die Etrusker, kurz vor oder nach 480 v. Chr., in Delphi zwanzig Statuen des Apollon stifteten, als Äquivalent zu zwanzig gekaperten Schiffen. Die Ehrung für Apollon war traditionelle Praxis, doch mit der Zahl der Bildwerke wurde ein spektakulärer Hinweis auf die historischen Umstände der Schlacht gegeben. Sehr viel weiter gingen die Phoker, offenbar vor 480 v. Chr., mit einem weiteren Denkmal für einen Sieg gegen die Thessaler: Es zeigte, neben Apollon, dem der Sieg verdankt wurde, den Seher Tellias, der auch als Feldherr eine zentrale Rolle gespielt hatte, sowie zwei weitere Strategen, Rhoios und Daiphantes, dazu mehrere lokale Heroen von Phokis, darunter sicher den eponymen Phokos. Hier tritt die Gemeinschaft der Sieger unverwechselbar mit ihren mythischen und historischen Repräsentanten auf.

Besonders auffallend sind zwei Denkmäler von Tarent für Siege gegen benachbarte einheimische Volksstämme. Nach einem Krieg gegen die Messapier, offenbar im 1. Viertel des 5. Jahrhunderts v. Chr., stiftete die Stadt eine Gruppe, die kriegsgefangene Frauen und erbeutete Pferde darstellte. Die bildliche Schaustellung von Kriegsbeute erinnert an die Fesseln der Gefangenen in dem athenischen Wagendenkmal für den Sieg gegen Chalkis und Boioter; da Pferde und Frauen zum begehrten Besitz der Oberschicht gehörten, steigerten sie zugleich das Prestige der Sieger. Mit der isolierten Darstellung der besiegten Gegner ist das Denkmal ein vereinzelter Vorläufer römischer Triumph-Ikonographie.²⁷ Weit stärker noch ist der historische Bezug bei einem zweiten Denkmal, das die Tarentiner bald nach der Einrichtung einer demokratischen Staatsform 473 v. Chr. für einen Sieg über die nichtgriechischen Japyger errichteten. Die Sieger waren durch anonyme Hopliten und Reiter vertreten, im Zentrum lag der gegnerische König Opis tot am Boden, umgeben von dem Stadtheros Taras und dem Oikisten Phalantos, mit einem Delphin als Begleittier (auf dem er aus Sparta über das Meer geritten sein soll). Die kollektive Gemeinschaft der demokratischen Bürgerschaft mit dem Gründer und dem Namensheros der Stadt, versammelt um den besiegten Vertreter eines ‚barbarischen‘ Königtums, ist hier zu einer systematischen Präsenz gesteigert. Nicht einmal in Athen findet man ein derart klares Denkmal der Demokratie.²⁸

Auch das mythische Paradigma des Troianischen Krieges, das in Athen zentrale Bedeutung im Kontext der Perserkriege erlangte, wurde schon früh auch

²⁷ Unteres Denkmal der Tarentiner: Pausanias 10, 10, 6. Beschi (1982); Ioakimidou (1997) 57–61, 157–166; Bultrighini/Torelli (2017) 302–303.

²⁸ Oberes Denkmal der Tarentiner: Pausanias 10, 13, 10. Beschi (1982); Ioakimidou (1997) 77–82, 200–213; Bultrighini/Torelli (2017) 330–332.

von anderen griechischen Städten in eigenständigen Denkmälern mobilisiert. Die Stadt Apollonia am nördlichen Rand der griechischen Welt stiftete um 450 v. Chr. nach einem Sieg gegen die benachbarte Stadt Thronion im Heiligtum von Olympia eine ungewöhnliche Gruppe von Statuen auf einer halbkreisförmigen Basis. Im Zentrum thronte Zeus, flankiert von Thetis und Eos, die ihn vor dem Kampf zwischen Achill und Memnon um den Sieg für ihre Söhne anflehten. Die beiden Antagonisten standen in Kampfhaltung an den Enden des Hemi-zyklus, dazwischen vier weitere Paare, nach Pausanias jeweils ein „barbarischer“ einem „hellenischen“ Mann gegenüber stehend: Odysseus und Helenos, Menelaos und Paris, Diomedes und Aineias, Aias und Deiphobos. Ein Basisblock mit der Aufschrift „Aineias“ aus Apollonia könnte darauf deuten, dass dort ein Parallel-Denkmal stand. In der mythischen Präfiguration des Konflikts mit Thronion beanspruchte Apollonia, als Gründung von Korinth und Kerkyra aus dem 6. Jahrhundert v. Chr., die Rolle der Griechen. Thronion dagegen war angeblich schon bald nach dem Untergang Troias von heimkehrenden griechischen Abantes unter fremden Volksstämmen gegründet worden, wurde darum von den Apolloniaten als halb „barbarische“ Stadt betrachtet und in diesem Sinn in den Trojanern präfiguriert.²⁹

Im westlichen Italien wie im nördlichen Balkan – und entsprechend in anderen Grenzzonen der griechischen Welt, etwa auf Sizilien gegen die Karthager – wurden Kriege gegen nichtgriechische Nachbarn offenbar als Kämpfe von „Griechen“ gegen „Barbaren“ aufgefasst und ausgetragen. Die gesteigerte gesamtgriechische Identität setzte überall starke gemeinsame Kräfte frei, führte aber andererseits zu einer grundsätzlichen Vertiefung der politischen Antithesen zwischen Griechentum und Außenwelt.

29 Pausanias 5, 22, 2–4. Ioakimidou (1997) 92–97, 243–255. In der neueren Forschung wird vielfach darüber diskutiert, mit welcher der mythischen Parteien die Apolloniaten sich in dem Denkmal identifizieren: Während Ioakimidou, a. O. und Malkin (2001) den traditionellen Bezug zu den Griechen ausführen, vertritt Cabanes (1993) 146–151 den Rückbezug auf die Trojaner, Antonetti (2010) und Piccinini (2011) sogar auf beide Parteien, in einer Art gemeinsamer mythischer Tradition mit den Gegnern von Thronion. Das ist sehr forciert. Ein Bezug von Apollonia auf Troia, weil im Trojanischen Krieg Apollon und Aphrodite, die in Apollonia verehrt wurden, auf troianischer Seite gestanden hatten, beruht auf einer verfehlten Gleichsetzung von Kult und Mythos: Athena, die in Troia kultisch verehrt wurde, stand in der mythischen Konstellation auf der Seite der Griechen. – Die Meinung, dass in dem Denkmal Griechen und Trojaner nicht jeweils auf einer Seite als geschlossene Parteien links und rechts von Zeus, sondern auf beide Seiten verteilt aufgestellt gewesen seien, ist nach dem Wortlaut des Pausanias nicht gerechtfertigt: Durchweg steht der griechische Partner vor dem troianischen; der Wechsel von Nominativ und Dativ ist offensichtlich literarische Variation. Wenn ein Krieg zwischen zwei historischen Gegnern mit einem Krieg zwischen zwei mythischen Gegnern verbunden wird, dann wäre es paradox, wenn nicht auf beiden Ebenen kriegerische Gegnerschaft gemeint wäre.

Athen II: Macht und Gedächtnis. Eine neue, aggressive Qualität erhielt das politische Gedächtnis an militärische Siege nach den großen Siegen gegen die Perser, und zwar nicht als eine autonome ‚Entwicklung‘, sondern im Zuge der sich verschärfenden Konflikte der Städte innerhalb Griechenlands. Alle bisherigen Denkmäler für Siege im Krieg waren unmittelbar nach der Schlacht als geschuldeter Dank an die Götter in deren Heiligtümern errichtet worden. Deren rühmender und kommemorativer Charakter hatte sich in diesem religiösen Rahmen ergeben und war zuletzt mit spezifischen Motiven des gefeierten historischen Sieges verstärkt worden. Von dieser letztlich religiösen Praxis entfernte Athen sich in der Zeit um 460 v. Chr., als es begann, eine Reihe von Denkmälern für die länger zurückliegenden Siege in den Perserkriegen, vor allem die Schlacht von Marathon zu errichten.

Auf dem Schlachtfeld von Marathon selbst errichtete man ein hohes Säulen-Monument aus Marmor, von ca. 10 m Höhe, bekrönt von einem Standbild, das verloren ist, vielleicht der Siegesgöttin Nike (**Abb. 41**). Nach den Formen des Kapitells, das aus einer Zeichnung von L. S. Fauvel bekannt ist, gehört das Denkmal in die Zeit um 460 v. Chr. Zwei Tropaia sind für die Seeschlacht bei

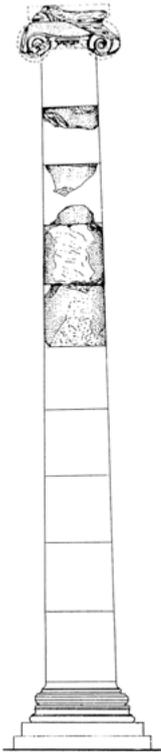


Abb. 41: Denkmal (Tropaion) für Sieg bei Marathon. Rekonstruktion. Um 460 v. Chr. (H. R. Goette, *Marathon* (Mainz, 2004), fig. 108).

Salamis bezeugt, eines auf der Halbinsel Kynosoura, von dem sich auch Reste eines Säulendenkmals erhalten haben, das andere auf der vorgelagerten Insel Psyttaleia. Nur aus Schriftquellen sind Tropaia für den Sieg bei Plataiai bekannt: Hier stellten anscheinend zunächst die Athener und Spartaner zwei konkurrierende ephemere Siegesmäler auf, bevor später „die Griechen“ ein dauerhaftes Denkmal errichteten.³⁰

Zuvor war es in Griechenland die übliche Praxis gewesen, dass die Sieger einer Schlacht an der Stelle, an der die Feinde sich zur Flucht gewendet hatten, ein weithin sichtbares Siegesmal errichteten: ein so genanntes Tropaion, bestehend aus der Rüstung eines gefallenen Gegners, die an einem aufgerichteten Pfahl montiert wurde. Indem das Tropaion vom Feldherrn für das ganze Heer aufgerichtet wurde, zeigt es einen ausgeprägt kollektiven Charakter der Heeresgemeinschaft an. Es waren Male von begrenzter Dauer, wie die Weihungen von ganzen Rüstungen an Pfählen seit früharchaischer Zeit in Olympia und wohl auch anderen Heiligtümern. Ihr ephemerer Charakter wurde oft im Sinn späterer Autoren erklärt, die meinen, permanente Tropaia seien in früheren Zeiten vermieden worden, um die Feindschaften nicht auf Ewigkeit zu perpetuieren. Das ist sicher eine späte Idealisierung: Tropaia auf dem Schlachtfeld hatten von Anbeginn die Aufgabe, militärische Siege sichtbar zu markieren; dass sie nicht in dauerhaftem Material ausgeführt wurden, lag wohl daran, dass Schlachtfelder zunächst nicht als Orte eines dauerhaft monumentalisierten Gedächtnisses aufgefasst wurden.³¹

30 Pausanias 1, 32, 3–5. Vanderpool (1966); West (1964); West (1969); Petrakos (1996) 26–30; Beschi (2002); Goette/Weber (2004) 87–88; Rabe (2008) 101–104; Korres (2017); Kinnee (2018) 50–53. – Salamis: Pausanias 1, 36, 1. Rabe, a. O. 104–106; Kinnee, a. O. – Plataiai: Plutarch, Aristeides 20, 1–3; Pausanias 9, 2, 6. Rabe, a. O. 106–107.

31 Zur Entstehung des ephemeren Tropaions s. Rabe (2008) 5–37, die die Frage letzten Endes offen lässt. Für späte Entstehung, nach den dauerhaften Tropaia für Marathon und Salamis: Bertalli (2009). Gleichzeitige Entstehung des ephemeren und des dauerhaften Tropaions: Kinnee (2018) 34–60, im Kontext der Ausbildung der klassischen Phalanx-Taktik. Ein Wende-Mal kann aber auch früher schon zur Bezeichnung des Ortes, an dem die Feinde in die Flucht geschlagen wurden, errichtet worden sein. Mit einiger Sicherheit kann man nur schließen: 1) Aischylos (467 v. Chr., s. o.) meint ein unmittelbar nach dem Sieg rasch errichtetes Siegesmal, setzt also bei seinem Publikum die Kenntnis von ephemeren Tropaia voraus. 2) Darum ist die Annahme wahrscheinlich, dass nach den Schlachten von Marathon, Salamis und Plataiai ephemere Tropaia errichtet wurden; 3) Da man dabei noch nicht die dauerhaften Säulendenkmäler der Zeit seit 460 v. Chr. im Blick hatte, werden diese ephemeren Tropaia die Form von realen Rüstungen an einem Holzpfahl gehabt haben, wie sie seit der Mitte des 5. Jh. v. Chr. auf Vasen bezeugt sind. 4) Als Weihungen in Heiligtümern sind ephemere Panhoplien an Pfählen bereits seit früharchaischer Zeit in Olympia bezeugt: Frielinghaus (2011) 157–164. 5) Für den Beginn des Brauches, solche Rüstungen als Siegeszeichen auf dem Schlachtfeld zu errichten, stellen die Perserkriege einen terminus post quem non dar: Die archaische Zeit ist nicht auszu-

Der Beginn des Brauches, auf dem Schlachtfeld ein Tropaion zu errichten, ist umstritten. Jedenfalls setzt die Nennung eines Tropaions bei Aischylos (Septem 956–960) in dem mythischen Theben die selbstverständliche Kenntnis beim athenischen Publikum des Jahres 467 v. Chr. voraus. Sicher wurden daher die Schauplätze der Schlachten von Marathon, Salamis und Plataiai gleich nach den Siegen mit ephemeren Tropaia bezeichnet. Unmittelbar nach der Schlacht von Marathon stifteten die Athener auch eine umfangreiche Weihung erbeuteter persischer Waffen nach Olympia, vielleicht auch auf die eigene Akropolis. Wenn aber die Stadt Athen dreißig Jahre später die Tropaia von Marathon und wahrscheinlich Salamis durch dauerhafte Monumente ersetzte, dann muss es ausschließlich darum gegangen sein, diese ersten großen Siege gegen die Perser zu petrifizieren: Bei Marathon hatten sie (fast) allein gegen die Perser gestanden, bei Salamis hatten sie die Führung gehabt: welche bessere Begründung konnte es für die dauerhafte Monopolstellung Athens als Vorkämpfer aller Griechen geben als diese dauerhaften Monumente?³²

Zur gleichen Zeit errichteten die Athener auch in dem gesamtgriechischen Heiligtum von Delphi ein nachträgliches Denkmal für Marathon. Auch dort hatten sie dem Apollon bereits unmittelbar nach dem Sieg ein Dankesvotiv errichtet, auf einem Sockel direkt neben ihrem offenbar kurz zuvor gestifteten Schatzhaus: Vielleicht bestand es aus geweihten Beutestücken. Das zweite Denkmal wurde dreißig Jahre später gleich am Eingang zum Heiligtum positioniert, und es war ein massiver kommemorativer Auftritt athenischer Identität auf der größten öffentlichen Bühne Griechenlands. Eine Gruppe von 13 mindestens lebensgroßen Bronzestatuen stellte im Zentrum den athenischen Feldherrn Miltiades dar, der die Taktik der Schlacht bestimmt hatte, eingerahmt von Apollon, dem Herrn von Delphi, und Athena, der Schutzgöttin der stiftenden Stadt. Sicher ist darin keine Heroisierung des Heerführers gemeint, schon auf archaischen Vasen kann Athena sterblichen Menschen beistehen, aber seine Heraushebung als Protagonist der athenischen Bürgerschaft und der Bezug auf ein einmaliges historisches Ereignis sind eklatante Botschaften. Dazu war die Mittelgruppe um-

schließen. – Zur Interpretation des griechischen Tropaions und seiner Entwicklung siehe jetzt Kinnee, a. O., besonders 30–31. Kollektiver Charakter des Schlachtfeld-Tropaions: Rabe, a. O. 74. Ephemere Tropaia (bei den Makedonen sogar angeblich völlige Vermeidung), um Feindschaften nicht zu perpetuieren: Diodor 13, 24, 5–6; Pausanias 9, 40, 7–9; dazu Kinnee, a. O. 40–43; Rabe, a. O. 10–11.

32 Athenische Waffenweihung / Tropaion (?) in Olympia: Baitinger (1999). – Zu den monumentalen Tropaia der Perserkriege s. oben Anm. 30. Es kommt hier nicht darauf an, ob das Denkmal in Marathon ein Tropaion im strengen Sinn war, oder ob Pausanias den Begriff Tropaion in einem Sinn benutzte, der nicht dem 5. Jh. v. Chr. entsprach: Entscheidend ist, dass erst in einer zweiten Phase ein permanentes Denkmal der Schlacht errichtet wurde.

geben von dem attischen Staatsheros Theseus, der die Athener in dem mythischen Kampf gegen den Angriff der Amazonen angeführt hatte; von dem mythischen König Kodros, der ein Muster der Selbstopferung für die Rettung der Stadt gegen ihre Feinde war; von Philaios, dem mythischen Ahnherren des Miltiades; und schließlich von den mythischen Heroen der Abteilungen der athenischen Bürgerschaft. Der Dank an den Gott war längst abgestattet. Hier erhob die Stadt Athen, in einer massiven Präsenz ihrer göttlichen, heroischen und menschlichen Repräsentanten, gleich an Eingang zu dem Heiligtum eine eigene Leistung der Vergangenheit zu aktueller historischer Bedeutung mit Fernwirkung in die Zukunft.³³

Die dritte Bühne der kommemorativen Präsenz war die eigene Stadt. Auf der Akropolis, wo man die zerstörten Tempel als Erinnerungsmaie an die Frevel der Perser als Ruinen stehen ließ und deren Architekturteile als weithin sichtbare Zeugnisse der Zerstörung in die Nordmauer der Burg einsetzte, errichtete man offenbar in den 460er Jahren ein riesenhaftes, 9 m hohes Standbild der bewaffneten Athena aus Bronze. Nach Pausanias war es aus der Beute von Marathon gefertigt, nach der vertrauenswürdigeren Erklärung des Demosthenes bezog es sich auf die gesamten Siege gegen die Barbaren. Die Göttin hielt in der Hand eine Nike, ihr Schild war mit der Schlacht der Lapithen gegen die Kentauren geschmückt, dem archetypischen Kampf für die religiösen Lebensnormen gegen Hybris und Normenbrüche. Mit den Kentauren, die nicht feindliche Angreifer, sondern Gäste und Verwandte der Lapithen waren, wurden nicht nur die Perser, sondern zugleich auch die griechischen Gegner dem Herrschaftsanspruch Athens unterstellt. Alle anderen Denkmäler der Akropolis hoch überragend, stellte die kriegerische Stadtgöttin, später als Promachos, Vorkämpferin benannt, das zentrale Heiligtum Athens für alle Zukunft unter das dominierende Motto der Perserkriege. In diesem Sinn wurde ihr Bild zum Kristallisationspunkt für weitere Denkmäler, die den Machtanspruch Athens in Griechenland bezeugten: so etwa eine Stele mit einem Strafdekret gegen einen gewissen Arthmios, der mit persischen Bestechungsgeldern peloponnesische Städte gegen Athen aufgewiegelt hatte; dann vor allem die monumentalen Stelen, auf

33 Pausanias 10, 10, 1–2. Gauer (1968) 65–70; Kluwe (1965); Kron (1976) 215–227; Vatin (1991) 165–183; Ioakimidou (1997) 66–77, 179–200; Jung (2006) 96–108; Bultrighini/Torelli (2017) 293–298. Die Ansicht von Vatin, a. O. 183–234, übernommen von Bultrighini/Torelli, a. O., dass das Postament vor der Südwand des Athener-Schatzhauses eine ähnliche Statuengruppe getragen habe, überzeugt mich nicht: s. Bommelaer/Laroche (2015) 162–164, die bestätigen, die von Vatin behaupteten Inschriften nicht erkennen zu können. Die Forscher, die auch ohne Vatin's Inschriften die zehn Phylenheroen für die ursprüngliche Weihung annehmen, ignorieren die (längst beobachtete) Tatsache, dass die erhaltenen, weit ausgreifenden Standspuren der Statuen unmöglich in die Zeit nach Marathon gehören können.

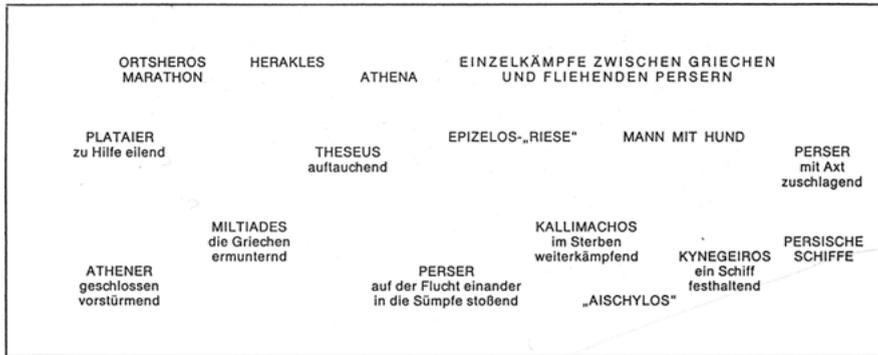


Abb. 42: Gemälde der Schlacht von Marathon in der Stoa Poikile, Athen. Verteilung der Personen. Um 460 v. Chr. (© T. Hölscher).

denen die Tribute der Städte des Seebunds aufgezeichnet waren. Dass in der Monumentalität der Statue eine Monopolisierung der gesamtgriechischen Persersiege durch Athen lag, wird noch aus der Angabe des Demosthenes deutlich, dass das Standbild mit Geldern der Bundesgenossen finanziert, aber von der Polis Athen aufgestellt worden war.³⁴

Als profanes Pendant dazu wurde an der Agora um 460 v. Chr. eine große Stoa errichtet, die ihren Namen Stoa Poikile, „Bunte Halle“, von einem berühmten Zyklus von Gemälden erhielt. Sie war von Peisianax, dem Schwager des Staatsmannes Kimon errichtet worden, jedoch mit einer Ausstattung, die für die gesamte Bürgerschaft Geltung haben sollte: Das Generalthema der Gemälde war der Kriegsrühm Athens von der mythischen Vorzeit bis in die Gegenwart. In einem Bild der Zerstörung Troias war die Beteiligung athenischer Heroen an einem gesamtgriechischen Krieg gegen einen östlichen Gegner geschildert; ein zweites Gemälde hatte die Abwehrschlacht der Athener unter ihrem König Theseus gegen den Angriff der Amazonen zum Thema.³⁵ Den aktuellen Fokus des Zyklus bildete ein Gemälde, das in höchst ungewöhnlicher Weise ein großes Ereignis der Gegenwart schilderte: die Schlacht von Marathon (**Abb. 42**). Ob-

³⁴ Demosthenes, or. 19, 272; Pausanias 1, 28, 2. Monaco (2009) 276–281; Palagia (1913); Papini (2014) 60–69; Di Cesare (2015) 140–15; Meyer (2017) 184–193, auch zur Kentauromachie.

³⁵ Pausanias 1, 15, 1–4. Robert (1895); Harrison (1972); Hölscher (1973) 50–84; De Angelis (1996); Stansbury-O’Donnell (2005); Jung (2006) 109–122; Di Cesare (2015) 172–196, mit neuer Lokalisierung der Stoa Poikile im NO der Agora. Die Annahme von zwei oder drei Phasen – Stoa Ende 6. Jh., erste Ausstattung mit einem Gemälde der Schlacht von Marathon gleich nach 490, zweite Ausstattung mit dem überlieferten Gemäldezyklus in den 460er Jahren – scheint mir auf einer zu vertrauensvollen Lektüre einiger später Quellen zu beruhen.

gleich es verloren und nur aus der Beschreibung des römischerzeitlichen Reiseschriftstellers Pausanias bekannt ist, lässt sich erkennen, welche neuen narrativen Strategien hier eingesetzt wurden, um zum ersten Mal ein Ereignis der Zeitgeschichte in seiner räumlichen und zeitlichen Einzigartigkeit festzuhalten. Am linken Rand war der Feldherr Miltiades mit einer kommandierenden Geste dargestellt, wie er zu Beginn der Schlacht den berühmten Sturmangriff der Athener und der verbündeten Plataier leitete. In der Mitte wurde geschildert, wie die athenischen Krieger die Perser in die Flucht schlagen, die sich hilflos gegenseitig in die Sümpfe der Ebene von Marathon stießen. Am anderen Ende folgte der Angriff auf die persischen Schiffe, die sich zur Flucht absetzten. Es war eine räumliche Erstreckung, die zugleich eine zeitliche Sequenz war: beides entscheidende Neuerungen der Orientierung an der Realität eines einmaligen Vorgangs.

Dabei war das Bild voller Motive, die die Schlacht zu höchster ideeller Bedeutung erhoben, jedoch ohne ihr den Charakter der Einzigartigkeit zu nehmen. Zunächst erschienen an verschiedenen Stellen helfende Götter und Heroen. Der Heros Marathon bezeichnete allgemein den Schauplatz. Herakles erschien als mythischer Helfer aller Griechen, aber zugleich zur lokalen Angabe seines Heiligtums, bei dem die Athener ihr Lager aufgeschlagen hatten und von wo aus sie ihren Angriff starteten. Theseus, der mythische Protagonist der Stadt, war dargestellt, wie er aus dem Boden aufstieg, um den Athenern aktiv zu helfen: eine offenbar ‚reale‘ Vision, die wohl auch mit einem bestimmten Ort verbunden wurde. Und neben dem Helden der Stadt war ein Heros Echetlos zu sehen, mit einer Pflugschar kämpfend, der offenbar für die bäuerliche Sphäre des attischen Landes stand. Vor allem aber erschien die Stadtgöttin Athena selbst als kriegerische Beschützerin unter ihren kämpfenden Bürgern. Auf persischer Seite dagegen standen keine übermenschlichen Mächte, sondern allenfalls ein namenloser Geist, der einem Athener Epizelos erschien, der bei dem Anblick erblindete, ihm aber doch standhielt. In der Version dieses Gemäldes war die Schlacht von Marathon ein Kampf der Gotterwählten gegen die Gottlosen. Wenn man aber diese Präsenz von Göttern und Heroen vielfach als ahistorische Übersteigerung der Realität wertet, so ist das ein modernes Missverständnis. Denn sie alle wurden als tatsächliche Mitwirkende bei dem Sieg betrachtet und nahezu systematisch auf den konkreten Raum und die spezifische Zeit des Geschehens bezogen: vom Ort des griechischen Lagers bis zu den persischen Schiffen, vom Zeitpunkt des Angriffs bis zu dem der Flucht.

Hinzu kamen einzelne Vorkämpfer der Athener, die grundsätzliche Leitvorstellungen im Krieg repräsentierten: Der Feldherr Miltiades, als Kommandant, stand für die Fähigkeit koordinierender Führung, die Athen besonders als Anführerin seines großen Militärbündnisses reklamierte. Im Zentrum des Bildes

stand der Polemarch Kallimachos, der institutionelle Heerführer, der tödlich getroffen war und doch weiterkämpfte: ein Exempel des hoch gerühmten Einsatzes für die Stadt bis in den Tod. Dagegen bezeugte am anderen Ende Kynegeros, der Bruder des Dichters Aischylos, tollkühnen Mut, indem er eines der persischen Schiffe festzuhalten versuchte, wobei ein Perser von Bord aus ihm die Hand abschlug.

In diesem ersten griechischen Historienbild wurde ein erstaunlich systematischer Schritt in Richtung auf eine konzeptuelle Erfassung eines realen ‚geschichtlichen‘ Vorgangs vollzogen: Fixierung der räumlichen wie der zeitlichen Erstreckung, Beteiligung der Stadtgöttin und des lokalen Heros, des gesamtgriechischen und des lokalpatriotischen Helden, Hervorhebung der menschlichen Protagonisten, einerseits als Exempel der Führung in der Gemeinschaft, andererseits der Opferbereitschaft und des kühnen Einsatzes der Individuen. Hinzu kamen allgemeinere Leitvorstellungen: Gotterwähltheit gegen Gottlosigkeit, Ordnung und Kampfethos gegen Flucht und Chaos waren ideologische Antithesen im Kopf, mit denen wohl die Schlacht tatsächlich geschlagen und jedenfalls der Sieg hinterher erklärt wurde.

Insgesamt ergibt sich eine systematische Konstellation der politischen Erinnerung: Drei Orte, drei Denkmäler, drei differenzierte Botschaften:

- Am Ort der Schlacht war es ein hochragendes Zeichen, das in der weiten Landschaft anzeigte: Hier geschah es. Die Suggestion des Ortes genügte, man musste nur seine Authentizität bezeugen, alles weitere tat die patriotische Vorstellung hinzu.
- In der eigenen Stadt war es eine bildliche Schilderung der Leistungen jener Mitbürger, mit ihren ethischen Einstellungen und patriotischen Tugenden, die die Schlacht geschlagen hatten: ein Bild, das die Identität der nachfolgenden Generationen von Mitbürgern formen sollte.
- Auf der gesamtgriechischen Bühne von Delphi wurde diese geschlossene Identität in einer Statuen-Gruppe von göttlichen, mythischen und aktuellen Vertretern der gesamten Bürgerschaft von Athen vor Augen gestellt: eine Präsenz der Macht, der keine andere Stadt gleich kam.

Überall gehen hier Kommemoration und Identität auf eine aggressive Weise zusammen. Indem Denkmäler nicht mehr primär als unmittelbare Reaktion zum Dank an die Gottheit, sondern als zeitlich distanzierte Sicherung der Erinnerung errichtet wurden, richteten sie sich mit einer neuen politischen Emphase an die Zeitgenossen und die nachfolgenden Generationen. Die neue, emphatische Berufung auf die patriotische Vergangenheit begründete für Athen einen Status der Einzigartigkeit, der alle konkurrierenden Städte in den Schatten stellte.

Dabei ist es auffällig, mit welcher fast völligen Ausschließlichkeit die öffentliche Erinnerung sich auf die Rühmung der Hopliteneere konzentrierte.

Athens Seemacht, die auf einer einzigartigen Kriegsflotte begründet war, wurde in den Denkmälern nicht zum Thema gemacht: um so auffälliger, als die Ruderer der Flotte, die aus den unteren Schichten rekrutiert wurden, in der demokratischen Staatsform Athens zunehmend politisches Gewicht hatten. Offensichtlich wurde die Ideologie des Kriegerturns nicht von den kollektiven und anonymen Ruder-Mannschaften geprägt, sondern von den Kriegern, die sich im Kampf face to face zu bewähren hatten – nicht nur auf den Schlachtfeldern zu Land, sondern auch in den Seeschlachten, die von Hoplitern in Kämpfen auf den Decks der Schiffe entschieden wurden. Seit den Helden der frühesten Vorzeit war dies das ideologische Paradigma kriegerischer Exzellenz, das gegenüber den Leistungen der Ruderer weitgehend blind gemacht hat.³⁶

In den Denkmälern Athens dieser Zeit spielt die Göttin Athena eine so dominante Rolle wie keine andere Gottheit in der politischen Kunst Griechenlands. In dem riesenhaften Standbild der Athena Promachos und dem wenig späteren, überwältigend reich geschmückten Tempelbild der Athena Parthenos wurde die Göttin zur Verkörperung ihrer Stadt. Athen hatte seit Urzeiten das Privileg, dass die Stadt ihren Namen von einer der großen olympischen Gottheiten hatte. Dass damit aber im 5. Jahrhundert v. Chr. eine derart emphatische politische Repräsentation getrieben wurde, ist offenbar ein Zeichen der ungemein starken politischen Identifizierung der Bürger mit den Ansprüchen, die die Polis Athen als eine konzeptuelle Macht darstellte.³⁷

Überhöhung in Mythen. Das monumentale Gedächtnis der politischen Identität wurde von einem universellen mythischen Kosmos überwölbt: Was die Athener gegen die Perser geleistet hatten, wurde in die Tradition großer Leistungen Athens in der mythischen Vorzeit gestellt. Es war ein Panorama leitbildhafter Tugenden: die Hilfeleistung der Athener für die Lapithen im Kampf gegen die Kentauren, für die Söhne der Sieben gegen Theben, für die Herakliden gegen den König Eurystheus, vor allem aber der Abwehrkampf gegen die Amazonen und die Beteiligung am Krieg gegen Troia. Auch diese ‚Staatsmythen‘ wurden nach außen zur Durchsetzung von politischen Ansprüchen und nach innen zur Bekräftigung des politischen Selbstgefühls eingesetzt. Vor der Schlacht von Plataiai begründeten die Athener ihren Anspruch auf eine privilegierte Position in der griechischen Schlachtordnung mit ihren kriegerischen Ruhmestaten in der Frühzeit, und bei den staatlichen Begräbnissen der Kriegsgefallenen wurden die Toten in die Nachfolge dieser ruhmreichen Vorfahren gestellt. Besonders wirkungsvoll wurden diese Mythen an öffentlichen Denkmälern im Stadtbild

36 Dazu eindringlich Meyer (2005).

37 Dazu Meier (1990) 579–605.

präsent gehalten, in unterschiedlicher Auswahl aus einem kanonischen Repertoire. Die Stoa Poikile, mit der Amazonenschlacht und der Zerstörung Troias, als Vorläufer der Schlacht von Marathon, war nicht das erste Denkmal dieser Art. Das Theseion, das neue Heiligtum des Theseus, um 475 v. Chr. auf Initiative des athenischen Staatsmannes Kimon gegründet, zeigte in einem Zyklus von Gemälden den patriotischen Helden als Protagonisten im Kampf der Lapithen gegen die Kentauren und in der Schlacht der Athener gegen die Amazonen. Am Parthenon erscheint dann jener Zyklus von vier Themen ausgebildet, die in der Folgezeit eine gewisse kanonische Geltung erlangten: Götter gegen Giganten, Lapithen gegen Kentauren, Athener gegen Amazonen, Griechen gegen Troia. Vasenbilder bezeugen die breite Rezeption dieser Themen in der Gesellschaft, ohne jedoch als einigermaßen getreue Kopien der verlorenen großen Bildwerke gelten zu können.³⁸

Die Kämpfe der Götter gegen die Giganten, der Lapithen gegen die Kentauren und der Griechen gegen die Amazonen waren schon in archaischer Zeit als Paradigmen des kollektiven Kampfes ‚politischer‘ Gemeinschaften für die griechische Lebensordnung gegen die Bedrohung durch Kräfte der Wildheit und Ungesetzlichkeit aktuell geworden. Im 5. Jahrhundert, unter dem Eindruck der neuen Bedrohung durch die Perser, wurden diese Paradigmen wieder aufgegriffen und in verschiedener Hinsicht neu konzipiert. Zum einen wurden die Vorgänge der mythischen Vorzeit nun expliziter auf die Gegenwart bezogen; das entspricht der allgemeinen Tendenz der klassischen Zeit, die Gegenwart und die Identität der gegenwärtigen Akteure ins Zentrum der Perspektive zu stellen. Zum anderen wurden die verschiedenen Mythen nun in einen größeren konzeptionellen Zusammenhang gestellt; damit folgen die Denkmäler einem neuen Denken in umfassenden Dimensionen.

Die Amazonen waren in den Mythen der archaischen Zeit von den griechischen Helden Achill, Herakles, dann auch Theseus in weiter Ferne bekämpft worden; das entsprach den Erfahrungen der Griechen in dieser Zeit, in der die Konfrontation mit fremden Völkern kaum jemals durch Invasion von außen, sondern in der Regel durch Expansion nach außen provoziert wurde. Hier führten die Perserkriege mit dem Angriff auf Griechenland zu einer diametralen Umkehr der Erfahrungen, die auch in einer neuen Version des Mythos Ausdruck fand: Man erzählte von einem Feldzug der Amazonen gegen Athen, der in vielen Aspekten nach dem traumatischen Erlebnis der Perserkriege vorgestellt wurde. Nach Aischylos hätten die Amazonen ihr Lager auf dem Areopag aufgeschlagen, um von dort aus die Akropolis anzugreifen, genau wie nach Herodot

³⁸ Zu diesem Kreis von Mythen s. Thomas (1976); Castriota (1992).

die Perser von dort aus zum Sturm auf die befestigte Akropolis angesetzt hätten.³⁹ Dies war die Version, die wahrscheinlich bereits in dem Gemälde des Theseion, jedenfalls aber in dem der Stoa Poikile dargestellt war. Dort stand sie als mythisches Vorbild für die Abwehr der Perser in dem Gemälde der Schlacht von Marathon. Der mythische Heerführer Theseus muss dem historischen Feldherrn Miltiades entsprochen haben. Auf der anderen Seite konnten die Amazonen in vieler Hinsicht als Prototypen der Perser gesehen werden: nicht nur als Angreiferinnen aus dem Osten, sondern auch als Verkörperungen einer diametralen sozialen und ethischen Gegenwelt.⁴⁰

Lockerer und weiter ausgreifend sind die politischen Assoziationen auf Vasenbildern. Auf einem Krater, um 440 v. Chr., erscheinen eine berittene und zwei laufende Amazonen mit beigeschriebenen sprechenden Namen. Neben Hippomache, der ‚Pferdekämpferin‘, findet sich Peisianasa, ein deutlicher Hinweis auf Peisianax, den Erbauer der Stoa Poikile. Dazu Dolope, eine Anspielung auf das halb-barbarische Volk der Doloper auf der Insel Skyros, von wo Kimon vor kurzem in einer Staatsaktion die Gebeine des Theseus geholt und feierlich in dessen Heiligtum in Athen als Reliquien bestattet hatte. Im Vergleich zu Aischylos, und wohl auch zu dem Gemälde in der Stoa Poikile, ist hier die Gleichung zwischen mythischen Amazonen und historischen Persern weniger direkt, denn die Benennung einer Amazone als Dolope weist auf ein kriegerisches Unternehmen hin, bei dem Athen nicht von außen angegriffen wurde, sondern die Rolle des Aggressors spielte, und bei dem die Gegner zwar ungriechischer, aber nicht orientalischer Herkunft waren. Die Amazonen sind hier zu allgemeinen Repräsentanten ungriechischer Gegner geworden.⁴¹

Auf der anderen Seite dienen die athenischen Helden als Präfigurationen athenischer Identität. Auf dem Schild der Athena Parthenos war der Kampf gegen die Amazonen in Figuren aus getriebenem Silber geschildert (**Abb. 43**). Als Heerführer der Athener war Theseus hervorgehoben, daneben gibt eine späte Quelle Daidalos als Mitkämpfer an. Wenn die Überlieferung zutrifft, so wäre Athen hier in einer bezeichnenden Verbindung von militärischer und kultureller Stärke erschienen. Eine Überlieferung, dass zwei der Figuren Krypto-Porträts des Perikles und des Phidias getragen hätten, ist wohl nicht glaubwürdig. Aber das mythische Athen könnte hier als ein Vorbild der Verbindung von militäri-

³⁹ Aischylos, Eumeniden 685–689. Herodot 8, 52, 1.

⁴⁰ Amazonen als Gegenwelt: Tyrrell (1984); Hölscher (2000/1) 296–300; Wünsche (2008) 45–200. Zum weiteren Kontext s. Hölscher (2000) passim.

⁴¹ Glockenkrater aus Spina: von Bothmer (1957) 198, 200, pl. LXXXIII, 7.



Abb. 43: Schlacht der Athener gegen die Amazonen. Schild der Athena Parthenos, Außenseite, Rekonstruktion V.-M. Strocka. Um 440 v. Chr. (P. C. Bol (Hg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II* (Mainz 2004) Textabb. 42).

scher und kultureller Stärke dargestellt gewesen sein, wie sie von Perikles zum Programm erhoben wurde.⁴²

Wieder andere Aspekte Athens werden auf einem bauchigen Salbgefäß, um 420 v. Chr., aufgerufen (**Abb. 44**). Als Sieger gegen die Amazonen steht Theseus im Zentrum, zu seinen Seiten kämpfen Phaleros und Mounichos, die Heroen der beiden athenischen Häfen Phaleron und Mounichia. Beide gehören einer späteren Generation als Theseus an und können darum eigentlich nicht an dem Kampf gegen die Amazonen teilgenommen haben. Wenn sie hier gleichwohl

⁴² Rekonstruktion des Schildes: Strocka (1967); Hölscher/Simon (1976); Harrison (1981); Strocka (1984); Papini (2014) 138–157; Arrington (2015) 154–166. Daidalos und Krypto-Porträts: Preishofen (1974); Papini, a. O. 154.



Abb. 44: Kampf der mythischen Athener gegen die Amazonen. Attische Lekythos. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. RC 239. Um 420 v. Chr. (Ch. Dugas, Aison (Paris 1930) fig. 11).

erscheinen, so zeigt sich darin, wie stark Athen sich damals als Seemacht definierte: In diesem Sinn gehörten die beiden Heroen zur Identität der Stadt, deren Selbstbehauptung bereits in mythischer Zeit präfiguriert worden war.⁴³

Die Kentauren, als Verkörperungen animalischer Wildheit und Gier, wurden als krasse ethische Gegenbilder der griechischen Lebensordnung begriffen. Insofern konnten sie für manche kulturelle Vorwürfe und Clichés stehen, mit denen man auch die Perser belegte. Theseus war dem Lapithenkönig Peirithoos bei dessen Hochzeit gegen die geladenen Kentauren zu Hilfe gekommen, die sich an den Mädchen und Knaben der Festgesellschaft vergriffen hatten, und hatte damit Athen als Vorbild der Hilfe für Verbündete ausgezeichnet. Wie stark dabei politische Konnotationen ins Spiel kommen konnten, zeigen die Friese des Hephaisteions, um 430 v. Chr. Über der Vorderseite der Cella wird anscheinend der Kampf des Theseus gegen die Pallantiden geschildert, über der Rückseite der gemeinsame Kampf des Theseus mit dem Lapithenkönig Peirithoos gegen die Kentauren, die sich bei der königlichen Hochzeit am Wein berauscht und sich an den Mädchen und Knaben der Festgesellschaft vergriffen haben. Wie längst gesehen wurde, ist Theseus einmal im Schema des Harmodios, das andere Mal in dem des Aristogeiton aus der Gruppe der Tyrannenmörder dargestellt, die in unmittelbarer Nähe auf der Agora stand: passend im Alter, bei der Jugendtat gegen die Kentauren dem jüngeren, beim Kampf als König dem älteren der beiden Attentäter gleichend. Die Aktualisierung ist komplex. Theseus wurde im späteren 5. Jahrhundert als Archeget der Demokratie gefeiert: Er wird den historischen Vorkämpfern der zeitgenössischen attischen Demokratie ange-

⁴³ Aison: Simon/Hirmer (1976) Abb. 220.

glichen. Oder umgekehrt: Der gegenwärtige Staat, in seiner historisch geprägten Form, erscheint im mythischen Helden vorgeprägt. Mit dieser tief verwurzelten Identität trat Athen damals in den Peloponnesischen Krieg ein.⁴⁴

Das mythische Troia, als Ziel eines gesamtgriechischen Feldzuges, führt eine sehr andere Gegenwelt vor Augen: Die Trojaner sind zwar Erzfeinde, aber eine gleichrangige politische Gemeinschaft. In diesem Sinn konnten sie für solche Aspekte fremder Hochkulturen stehen, die den Griechen eine Hochachtung abnötigten, wie sie sie auch gegenüber den Persern empfanden. Ein erstes Zeugnis dafür ist ein Denkmal, das die Athener für Kimon und seine Mit-Strategen errichteten, die 476 v. Chr. die Perser aus ihrer letzten starken Festung, bei Eion in Thrakien, vertrieben hatten: drei Hermen, wiedergegeben auf einer Vasenscherbe dieser Zeit, die drei hochaktuelle Epigramme trugen (**Abb. 45**). In dem ersten wird der attische König Menestheus gepriesen, der das athenische Kontingent vor Troia befehligt habe und von Homer als herausragender Heerführer gepriesen werde. Das zweite zieht einen Vergleich mit den gegenwärtigen Athenern, die mit eben so großem Mut die Perser bei Eion geschlagen hätten. Das dritte weist dies Denkmal als Dank an die Heerführer für ihre Leistung und Tapferkeit aus, mit dem Ziel, dass es die zukünftigen Bürger zu ebensolchen Anstrengungen für das gemeinsame Wohl ansporne. Die große Vergangenheit wird aufgerufen als Maßstab für die Gegenwart und Perspektive für die Zukunft. Dabei wird wieder in Kauf genommen, dass der Vergleich in mancher Hinsicht nicht völlig aufgeht. Zum einen wird die Rolle des Menestheus gegenüber Homer massiv aufgewertet; damit hat der Mythos um der politischen Aussage eine starke Akzentverschiebung erhalten. Zum zweiten war der Krieg gegen Troia ein gesamtgriechisches, der Feldzug gegen Eion dagegen ein rein athenisches Unternehmen; damit war ein entscheidender Punkt der athenischen Politik dieser Zeit getroffen. Denn gerade in diesen Jahren erhob Athen mit dem neu gegründeten Seebund den Anspruch auf die Führung in Griechenland bei der Fortsetzung des Krieges gegen die Perser. Die Hermen waren das Gründungsdenkmal des Seebunds, wie die Tyrannenmörder und der Chalkidier-Wagen Gründungsdenkmäler des neu gegründeten Staatswesens des Kleisthenes gewesen waren. Die Ausweitung der Perspektive von dem Unternehmen der Polis Athen gegen Eion zu der Rolle Athens in dem großen gesamtgriechischen Krieg gegen Troia gewinnt von daher ihre besondere Brisanz. Das Denkmal wurde am

⁴⁴ Hephaisteion: Bockelberg (1979); Barringer (2009). Nicht überzeugend scheint mir die neue Deutung von McInerney (2014) 41–43 auf den Krieg der Athener gegen die Pelasger: Von dem Auslöser des Kampfes, dem Raub athenischer Frauen, ist auf dem Fries nichts zu sehen; ein heldenhafter Vorkämpfer, wie auf dem Fries dargestellt, wird im Kampf gegen die Pelasger nicht genannt. Auch die dabei vorausgesetzte Einstellung gegen die (verbündeten) Lemnier als gewaltsame Barbaren ist bei einem öffentlichen Bauwerk Athens in dieser Zeit sehr fraglich.



Abb. 45: Drei Hermen, Denkmal der Eroberung von Eion. Fragment einer attischen Pelike. Paris, Musée du Louvre, Inv. CP 10793. Um 470 v. Chr. (J. de la Genière, *RÉA* 62 (1960), pl. IX).

nördlichen Zugang zur Agora errichtet, wo bis zu den Perserkriegen die archaische Stadtmauer gelaufen war: Die Hermen waren der religiöse Schutz des Zugangs zum städtischen Zentrum. Als Symbol der Wehrhaftigkeit nach außen bildeten sie das Pendant zu dem gleichzeitig erneuerten Denkmal für die Tyrannenmörder, die die innere Ordnung des Staates sicherten. Die Politik der öffentlichen Denkmäler war höchst systematisch konzipiert.⁴⁵

⁴⁵ Aischines, *Ktesiphon* 183–185. Rückert (1998) 100–103; Meyer (2005) 294–298; Arrington (2015) 196–198; Di Cesare (2015) 59–70, mit neuer Identifizierung der Stoa der Hermen. Die hier

Neue Aspekte erhielt der Troianische Krieg in dem Gemälde der Stoa Poikile. Hier wurde die Situation nach der Einnahme Troias geschildert, mit besonderer Hervorhebung des Schicksals der kriegsgefangenen Frauen, und mit der Beratung der griechischen Fürsten über den Frevel des Aias an Cassandra. Offensichtlich steht hier die Erfahrung der Invasion der Perser 480 v. Chr. im Hintergrund, bei der in vielen Städten die Frauen der Gewalt der Eroberer zum Opfer gefallen waren. Die Athener hatten ihren Frauen ein solches Schicksal erspart, indem sie sie mit den Kindern vor dem Angriff der Perser nach Troizen in Sicherheit gebracht hatten. Erstaunlich an dem mythischen Paradigma ist aber, dass der Sieg über Troia nicht nach dem Muster der gegenwärtigen Antithese von Griechen und Barbaren bewertet wurde: Es war ein griechischer Held, Aias, der sich als Frevler schuldig gemacht hatte und entschuldigt werden musste, und die gefangenen Troianerinnen müssen so ehrenvoll dargestellt gewesen sein, dass man später im Gesicht der Laodike die Züge von Kimons Schwester Elpinike zu sehen meinte. Die Eroberung Troias wurde gewiss als Paradeigma eigener Schicksale in den Perserkriegen verstanden, aber ohne fixierte Rollen von Frevlern und Opfern. In der Tat sahen die Griechen auch in den Perserkriegen die Schuld nicht einseitig bei den Persern. Allgemein wurde die Reinheit der griechischen Sache durch den Mord der Athener und Spartaner an den Gesandten des Perserkönigs Dareios im Jahr 492 v. Chr. getrübt: In Athen wurden sie von der Akropolis gestürzt, in Sparta in einem Brunnen ertränkt; beides wurde von Delphi als schweres religiöses Vergehen gebrandmarkt. Was das Verhalten zu Frauen betrifft, so wurde dem Spartanerkönig Pausanias sexuelle Nötigung einer Frau aus Byzantion vorgeworfen, die daraufhin Selbstmord beging. Neben dem patriotischen Ruhm der Abwehrschlachten gegen Amazonen und Perser wurde in der Eroberung Troias die eigene Erfahrung des Krieges in der ambivalenten Verteilung von Frevel und Leid zum Thema gemacht.⁴⁶

angenommene Änderung der Reihenfolge der Epigramme ist m.E. zu Recht von zahlreichen Forschern vertreten worden. Die Formulierung, der Demos hätte den Siegern von Eion als eine Ehre erlaubt, die Hermen aufzustellen, unter der Bedingung, dass die Feldherren in der Inschrift nicht ihre Namen nennen, scheint in einem gewissen Widerspruch zu den Epigrammen selbst zu stehen. Dort heißt es, dass die Athener den Feldherrn „diese“ (Denkmäler) als Lohn gegeben hätten. Dem entspricht, dass die Erklärung „(zum Dank) für ihre Wohltaten und ihre große *aretē*“ kaum als Aussage der Feldherren selbst zu verstehen ist, ebenso wenig wie die folgende Erwartung, dass künftige Betrachter der Hermen zu einem eben so großen Einsatz für die gemeinsame Sache bereit sein werden. All das spricht dafür, dass der Demos selbst die Hermen aufgestellt hat: bezeichnenderweise ohne Nennung einzelner Namen, sondern für die Strategen als Gruppe.

46 In diesem Sinn s. besonders Ferrari (2000), die sich zu Recht gegen eindimensionale Deutungen der früheren Forschung (auch meiner eigenen Arbeiten) nach dem Muster der Antithese Griechen versus Barbaren wendet. Pausanias 1, 15, 2 gibt mit der Hervorhebung der

Auch in den folgenden Kriegen Athens gegen griechische Gegner blieb der Krieg gegen Troia der Maßstab ‚historischer‘ Größe, nun dagegen mit stärkeren Tönen der Selbstrühmung. Perikles soll seinen Krieg gegen das abtrünnige Samos in diese Tradition gestellt haben, indem er darauf hinwies, dass Agamemnon die barbarische Stadt Troia erst nach zehn Jahren, er selbst aber die mächtigste Stadt Ioniens in 9 Monaten besiegt habe. Troia ist hier in einem allgemeinen Sinn der Bezugspunkt für jedweden Kriegszug, gegen fremde wie gegen innergriechische Feinde. Und das Selbstbewusstsein ist so groß, dass die Gegenwart dem Mythos nicht nur gleich kommen, sondern ihn weit übertreffen kann! Wie dominant dies Selbstbild zu Beginn des Peloponnesischen Krieges war, wird aus einem monumentalen Standbild des Troianischen Pferdes deutlich, das ein unbekannter Stifter Chairedemos um 430 v. Chr. auf der Athener Akropolis im Heiligtum der Artemis Brauronia aufstellen ließ. Aus der geöffneten Klappe stiegen die Helden Teukros und Menestheus, Akamas und Demophon heraus: durchweg attische Helden, durch die die Einnahme Troias als rein attische Leistung gefeiert wurde.

Solche Ruhmestaten der mythischen Vorfahren nahmen freilich auch andere Städte für sich in Anspruch – doch in Athen toppte man diese Ansprüche, indem man die eigenen Kämpfe gegen äußere Feinde in eine Reihe stellte mit dem primordialen Kampf der Götter gegen die Giganten. Am Parthenon ist in den Metopen der ‚vollständige‘ Zyklus der Kämpfe gegen die Feinde der griechischen Lebensordnung zusammengestellt. Dreimal ist dabei den Athenern eine führende Rolle zugewiesen: im Süden trat zweifellos der Athener Theseus als heroischer Helfer der Lapithen gegen die Kentauren auf (**Abb. 46**), im Westen kämpften die Athener kollektiv gegen die Amazonen. Im Norden ist die Eroberung Troias wegen der besonders starken Zerstörung nur noch in Teilen zu erkennen. Mit Wahrscheinlichkeit kann angenommen werden, dass die Rückführung der Aithra, der Mutter des Theseus, durch ihre Enkel Akamas und Demophon eine zentrale Szene darstellte. Erkennbar sind jedenfalls die Wiederbegegnung von Menelaos mit Helena und die Flucht des Aineias mit seiner Fa-

kriegsgefangenen Frauen und der Beratung über den Frevel des Aias eine stark abgekürzte Beschreibung des Gemäldes. Wenn die Komposition mehr oder minder dem ausführlich beschriebenen Gemälde Polygnots in der Lesche der Knidier in Delphi entsprochen hat (Pausanias 10, 25, 1–27, 4), wäre mit dem rasenden Neoptolemos ein weiterer negativer Aspekt der griechischen Sieger hervorgehoben worden. – Der Mord an den persischen Gesandten (Herodot 7, 133) ist von Gauer (2012) als ein weit reichendes Leitmotiv griechischer Selbstsicht und Politik im 5. Jh. v. Chr. interpretiert worden; dort 34 zum Gemälde der Zerstörung Troias mit Hinweis auf den Frevel des Pausanias (Plutarch, Kimon 6; *Moralia* 555C; Pausanias 3, 17, 7–9). Gauer sieht des Gesandtenmordes scheint mir zwar weit überzogen zu sein, aber doch einen charakteristischen Zug griechischer Selbstauffassung zu bezeichnen.

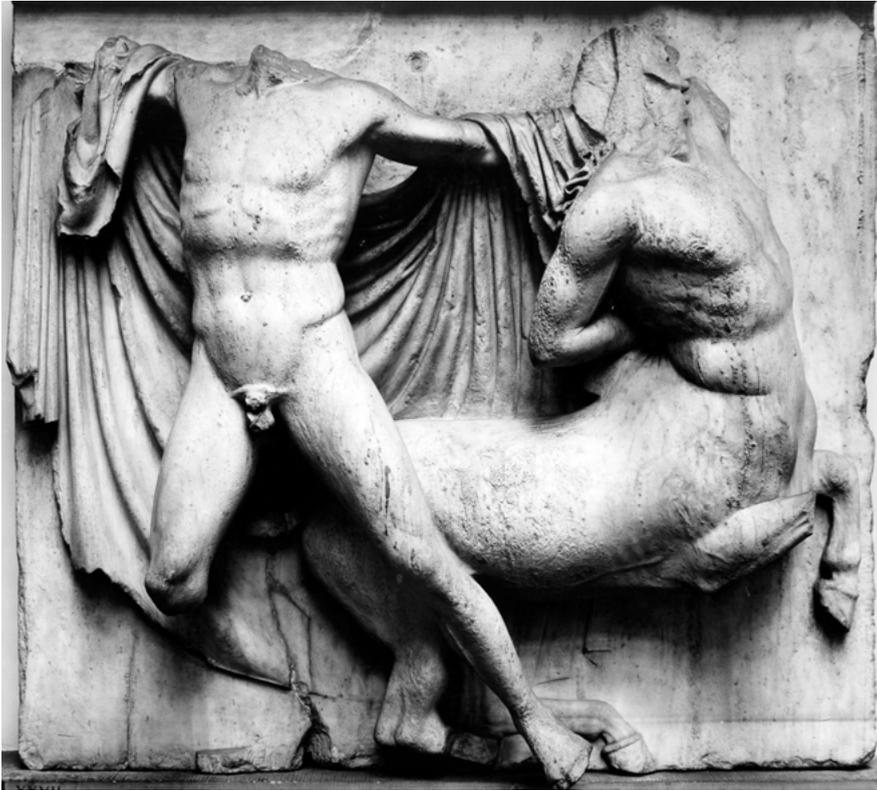


Abb. 46: Kampf zwischen Lapith und Kentaur. Parthenon, Südmetope. London, British Museum, Inv. 316. Um 445 v. Chr. (© Photo Museum. Bildarchiv des Instituts für Klassische Archäologie der Universität Heidelberg).

milie: also keine Motive eines gloriosen Sieges über einen frevelhaften Feind, sondern Schicksale mit ambivalenter Zukunft, wie sie am Ende von Kriegen den Siegern wie den Besiegten vor Augen standen. Eindeutig waren die Verhältnisse nur auf der Ebene der Götter: Im Osten, an der Front, wird der Rahmen weit über die patriotische Fokussierung hinaus ausgedehnt: Die olympischen Götter, die gegen die Giganten kämpfen, stehen für ganz Griechenland; Athena aber, im Zentrum stehend und durch eine schwebende Nike besonders ausgezeichnet, ist zugleich die göttliche Patronin der Stadt Athen. Eingefasst von diesem Panorama des ewigen Kampfes göttlicher und heroischer Mächte für die griechische Lebensordnung, entfaltet sich auf dem Fries um die Cella die Bürgerschaft Athens in der rituellen Prozession für die Göttin der Stadt.

Höchst erstaunlich an dieser Sequenz ist die Abstufung der Sieghaftigkeit. Nur die Götter sind – selbstverständlich – durchweg ihren Gegnern eindeutig

überlegen. Im Kampf gegen die Kentauren dagegen sind die ‚griechischen‘ Lapithen erstaunlich häufig unterlegen: Ein Kentaur hält seinen Gegner fest im Ringgriff, ein anderer schleudert ein Weingefäß auf einen gegnerischen Jüngling, ein weiterer galoppiert sogar triumphierend über einen toten Lapithen hinweg. Ähnlich sind die Gewichte im Kampf der Athener gegen die Amazonen verteilt: Vor allem die Amazonen zu Pferd stechen ihre Gegner ohne Widerstand nieder, die Zweikämpfe zu Fuß sind oft ausgeglichen, nur selten haben die Athener die Oberhand. So eindeutig die griechischen Kämpfer ihren Gegnern ethisch überlegen sind, so wenig sind dies Triumphe des ‚Guten‘ gegen das ‚Böse‘. Die historischen Athener, die diese Mythen als Paradigmen sahen, fanden ihre Lebensordnung seit ältester Zeit von gewalttätigen und frevlerischen Gegnern bedroht. Die unbefragte Sieghaftigkeit der Götter, die auf ihrer Seite standen, war keine Garantie für ihre menschlichen Verehrer: Diese mussten selbst ihr Leben wagen für ihre Stadt, ihre Familien, ihre Freiheit. Und der Ausgang war immer ungewiss. In den Metopen des Troianischen Krieges, von denen nur wenige erhalten sind, lassen sich nur zwei Szenen sicher erkennen: Menelaos trifft voller Zorn auf Helena, die sich zum Bild der Athena flüchtet, während Aphrodite dazwischen tritt und ihn wieder mit Liebe zu ihr erfüllt. Anschließend flieht Aineias mit seiner Familie aus der eroberten Stadt. Der Krieg ist kein triumphaler Erfolg, sondern ein Agon voller Risiko, und auch das Überleben schließt vielschichtige Schicksale ein.⁴⁷

Die mythischen Gegner der Griechen sind keine Gleichnisse oder Metaphern der aktuellen Feinde, der Perser. Ihre Arten und Weisen der Gegnerschaft sind nur partiell zur Deckung zu bringen: Sie stellen ein weites Spektrum von Fremdheit in verschiedenen Abstufungen dar: Gewaltsamer Aufruhr der Giganten gegen die Weltordnung der Götter, tierische Triebhaftigkeit der Kentauren gegen die ethischen Normen der menschlichen Lebensordnung, Verweigerung der Amazonen gegenüber den Geschlechterrollen der Gesellschaftsordnung. In diesem abgestuften Spektrum von antithetischen Gegenwelten stellen die Trojaner einen Fall der nächsten Fremdheit dar: in vieler Hinsicht den Griechen verwandt, mit der Verehrung derselben Götter, mit gleichen sozialen Verhaltensweisen und ethischen Normen, aber doch als grundsätzlich fernere Gegner eines gemeinsamen griechischen Heeresaufgebots und dadurch verschieden von

⁴⁷ Ausgezeichnete Analyse der Ambivalenz der mythischen Paradigmen in den Metopen des Parthenon bei Arrington (2015) 133–168, der sich überzeugend gegen die übliche Deutung des Tempels als Sieges-Monument wendet. Meine früheren Bemerkungen über die eingeschränkte Sichtbarkeit des architektonischen Bildschmuckes, gegen die Arrington 127 sich wendet, sollten nicht die politische Bedeutung der Bilder einschränken, sondern auf die spezifischen Bedingungen ‚decorativer‘ Kunst und ihrer Wahrnehmung hinweisen.

den Gegnern in den normalen Kriegen zwischen den griechischen Poleis. In dieser Zwischenstellung zwischen Zugehörigkeit und Fremdheit liegt die konzeptuelle Bedeutung des Mythos Troia: Nur in diesem Rahmen konnten ambivalente Verhaltensformen und Wertmaßstäbe in ihrer exemplarischen Komplexität und Schärfe durchgespielt werden.

Wenig später, in der Euphorie des ersten großen Sieges im Peloponnesischen Krieg bei Sphakteria gegen Sparta, 425 v. Chr., wagte man es, die Verbindung zwischen den olympischen Göttern, den mythischen Helden der Frühzeit und der jüngeren historischen Vergangenheit noch enger zu knüpfen (**Abb. 47**): Am Tempel der Athena Nike auf der Athener Akropolis war der östliche Giebel mit einer Gigantenschlacht, der rückwärtige Giebel wahrscheinlich mit dem Amazonenkampf geschmückt. Der umlaufende Fries darunter zeigte an der Front eine Versammlung der Götter, an den übrigen Seiten wurden kriegerische Kämpfe geschildert, die von der Frühzeit Athens bis in die neuere Gegenwart führten: Die schlecht erhaltenen Reste des Nordfrieses beziehen sich vielleicht auf die Hilfeleistung der Athener unter ihren Königen Akamas und Demophon für die Herakliden gegen König Eurystheus, als Exempel für Athens Bereitschaft zur Hilfe für alle Bedrohten. Im Süden dagegen sind die Athener in ihren historischen Kämpfen gegen die Perser dargestellt, als Protagonisten der Griechen gegen Angriffe von ‚Barbaren‘, im Westen wahrscheinlich in ihren rezenten Kriegen gegen griechische Gegner. Dabei werden bezeichnende Unterschiede gemacht: Gegen die Perser treten die Athener, obwohl deutlich in Unterzahl, mit eindeutigen Posen von Siegern an, vielfach mit starken nackten Körpern und einem hohen Potential an Wagemut und Gewalt, von den Gegnern leistet nur ein kleiner Teil noch wirkliche Gegenwehr; in den innergriechischen Kämpfen ist das Verhältnis zwischen Siegern und Unterliegenden ausgewogener; dabei wird besonders die Sorge um die eigenen Gefallenen herausgestellt, die bei den hohen Kriegsverlusten ein hochaktuelles Thema war: hier ein Agon zwischen gleichrangigen Gegnern, dort der Sieg über einen grundsätzlich unterlegenen Feind. Über den Parthenon hinausgehend, war dies eine bis dahin einzigartige Vereinnahmung eines sakralen Baues mit Themen der zeitgenössischen Politik und Geschichte.⁴⁸

Das allgemeine Verständnis dieser mythischen Paradigmen hängt nicht zuletzt an den Begriffen, mit denen man sie bezeichnet. Oft werden sie als Gleichnisse oder Metaphern für die realen historischen Vorgänge verstanden, die – aus welchen Gründen auch immer – von den Griechen der klassischen Zeit

48 Blümel (1950/51); Hölscher (1973) 91–98; Felten (1984) 118–131; Harrison (1997); Palagia (2005) 184–189; Rabe (2008) 60–63; Schultz (2009); Pirson (2014) 110–117, dem ich hier folge; Arrington (2015) 172–176.



Abb. 47: Kampf zwischen Griechen und Persern. Süd-Fries vom Tempel der Athena Nike in Athen. London, British Museum, Inv. 1816,0610.158. Um 420 v. Chr. (J. Travlos, Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen (Tübingen 1960) Abb. 209).

nicht direkt dargestellt wurden. Das ist zweifellos eine ungenügende Erklärung, gegen die schon der Bilderzyklus in der Stoa Poikile spricht, der Mythen und Historie vereint. Ganz allgemein besitzen die Mythen viel mehr autonome Substanz, als dass sie als Surrogate oder Übersetzungen der historischen Realität aufgefasst werden könnten. Im Verständnis der Griechen und Römer waren die Mythen Vorgänge und Ereignisse einer großen frühen Vergangenheit, in denen Situationen und Fragen durchgespielt, Muster und Gegenmodelle des Verhaltens vor Augen gestellt wurden, die für die Gegenwart paradigmatische Bedeutung hatten. Nicht Gleichnisse, sondern Vor-Bilder, die der diskursiven und reflektierenden Orientierung dienten.

Die Leistung der Mythen ging in entscheidender Hinsicht über die Darstellung der aktuellen Gegenwart hinaus. Mythen stellten die Ereignisse nicht als unausweichliche Fakten, sondern als potentielle Paradigmen dar: Als der Tragödien-Dichter Phrynichos 493 v. Chr. in Athen die Zerstörung Milets durch die Perser im Jahr zuvor auf die Bühne brachte, reagierte das Publikum mit einer defätistischen Massenhysterie; dagegen stellte die Zerstörung Troias diesen Fall als eine Möglichkeit dar, die für die Gegenwart angesichts der Bedrohung durch die Perser noch Spielräume der eigenen Entscheidung ließ. In den Mythen ließen sich auch so umstrittene Fragen wie das Verhältnis der führenden Protagonisten zum Kollektiv des ‚Volkes‘ ohne ideologische Kontroversen als Möglichkeiten durchspielen: In der Kentauiromachie des Parthenon muss Theseus als einzelner Vertreter Athens aufgetreten sein, im Amazonenkampf erscheinen die Athener weitgehend als anonymes Volk, im zerstörten Troia werden mit Menelaos und Helena wie mit Aineias und seiner Familie individuelle Opfer des Krieges vor Augen gestellt.

Kämpfen im Angesicht des Todes. Die klaren Antithesen von eigener Binnenwelt und feindlicher Außenwelt hatten aber eine Gegenseite. Die neue politische Ordnung Athens hatte die einzelnen Bürger für den Krieg in Beschlag ge-

nommen und um der Polis willen dem Tod ausgesetzt. Seit den Perserkriegen wurden die Bürger Athens, aber auch mancher Bundesgenossen, in immer zahlreichere und zunehmend weiter reichende Kriege gegen die ‚Barbaren‘ im Osten hineingezogen, die schließlich bis nach Ägypten, Zypern und an die Levante führten und unerträgliche Verluste an Kriegstoten zur Folge hatten. Allein die katastrophale Niederlage im Nil-Delta, mit Tausenden von Toten, belastete jede sechste Familie in Athen mit dem Tod eines Mitglieds. Seit der Zeit um 460 v. Chr. kam der sich verschärfende Konflikt mit Sparta und seinen Bundesgenossen hinzu, der Athen in einen langjährigen innergriechischen Krieg auf wechselnden Schauplätzen verwickelte. Das alles war gegenüber der Zeit der Tyrannis, die relativ frei von Kriegen war, eine höchst irritierende Folge der gefeierten „Demokratie“, die man um der psychologischen Balance der Bürger willen nicht außer Acht lassen konnte, auch nicht in der ‚monumentalen‘ Bewältigung der Kriege. Wie konnte es gelingen, angesichts der ständig drohenden Gefahr des Todes auf dem Schlachtfeld die Bürger für den Einsatz im Krieg zu motivieren? Aufs Ganze gesehen, entstand in Athen, wie Christian Meier dargestellt hat, nach den Perserkriegen eine emphatische Identifizierung der Bürger mit ihrer Polis, die als eine Art höherer Entität angesehen wurde, für die kein Einsatz zu hoch war. Hier spielten politische Macht zwischen Athen, seinen Bundesgenossen sowie den auswärtigen Konkurrenten und Gegnern, soziale Balance zwischen Adeligen und Demos, wirtschaftliche und ökonomische Interessen und alteingewurzelte Verhaltensweisen und Wertvorstellungen in komplexer Weise ineinander. Dabei ging die Praxis der staatlichen Denkmäler und Rituale, wie Nathan Arrington gezeigt hat, nicht dahin, die Athener in der Illusion einer heldenhaften Überlegenheit und Sieghaftigkeit zu bestärken, sondern ihnen den Kampf für ihre Polis in aller Bedrohlichkeit vor Augen zu stellen und ihnen kriegerischen Mut und Bereitschaft zum Selbstopfer als höchste Maßstäbe des Ruhmes darzustellen. Schon ihre mythischen Vorfahren hatten sich gegen Kentauren und Amazonen weniger durch eindeutige Überlegenheit, sondern durch Kampfbereitschaft angesichts des drohenden Todes ausgezeichnet. Diese Haltung stellte das Paradigma für die Gegenwart dar.⁴⁹

Ein zentraler Punkt war die Rolle, die man den Kriegstoten in der Gemeinschaft der Bürger zuwies. In Athen wurde das berühmte Ritual des öffentlichen Begräbnisses eingerichtet, mit dem die Gefallenen auf dem Schlachtfeld verbrannt und auf dem Friedhof des Kerameikos in Gemeinschaftsgräbern bestattet wurden. Zunächst wurden die Urnen drei Tage lang in einem Zelt öffentlich aufgebahrt, wo die Angehörigen ihnen Trauer und Ehre entgegenbringen konn-

49 Meier (1990), bes. 579–605; Arrington (2015) passim.

ten. Dafür kommt kaum ein anderer Platz in Frage als die Agora, umgeben von den Fassaden der politischen Bauten und den politischen Denkmälern. Von hier wurden sie in einer Prozession der ganzen Bürgerschaft hinaus zum Grabbezirk geleitet, wo ein angesehener Staatsmann eine öffentliche Leichenrede hielt und wo dann die Gräber als Denkmäler der Toten ausgebaut wurden. Es ist oft gesehen worden, dass dies, gegenüber den sepulkralen Praktiken der Aristokratie in archaischer Zeit, eine unausweichliche Vereinnahmung *aller* Kriegstoten durch die Gemeinschaft der gleichen Bürger bedeutet. Seit dem 19. Jahrhundert hat man dies Ritual und den „Staatsfriedhof“ der Athener als eine Einrichtung patriotischer Glorifizierung athenischer Siegesmacht gedeutet. Dagegen hat Arrington betont, mit welcher Intensität und welchem Ernst hier dem massenhaften Tod für die politische Gemeinschaft ins Auge gesehen und diese Erfahrung öffentlich bewältigt wurde. Schon das erste Gemeinschaftsgrab, für die Gefallenen der Schlacht gegen die Chalkidier und Boioter 506 v. Chr., noch nicht in Athen, sondern auf dem Schlachtfeld nahe bei Chalkis errichtet, schlägt in seinem Epigramm einen ganz anderen Ton an als das Ruhmesdenkmal auf der Akropolis: Die gefallenen Athener klagen, dass sie bezwungen wurden, die geliebte Jugend verloren und die dunklen Wolken des Krieges erfahren haben. Die Stelen auf den Gräbern hielten in nackten Listen die Namen der Toten präsent, ohne Angaben von sozialem oder politischem Rang, geordnet nach den zehn Phylen, den Abteilungen der Bürgerschaft. Je größer die Verluste, desto monumentaler wurden die Denkmäler, zehn Stelen bis zu 2 m Höhe pro Gemeinschaftsgrab. Wenn die Stelen mit Reliefs geschmückt waren, wurden nicht so sehr triumphale Siege als vielmehr aufopferungsvolle und gewaltsame Kämpfe hervorgehoben (**Abb. 48**): Auch in den Reden ist weniger von gloriosen Erfolgen die Rede als vom ruhmvollen Tod der Gefallenen für die Gemeinschaft: Dieser Tod musste einen Sinn erhalten, damit die Überlebenden weiter einen Sinn im Einsatz für die Polis sahen.⁵⁰

Öffentliche Denkmäler verbreiteten diese Ideologie und zeigen zugleich ihre Wirkung an. In dem Marathon-Gemälde der Stoa Poikile wurden zwei spektakuläre Formen der Aufopferung, Standhaftigkeit und Kühnheit bis zum Äußerten, vor Augen gestellt: Der Polemarch Kallimachos kämpfte, schwer verwundet, bis in den Tod weiter. Und Kynegeiros, der Bruder des Aischylos versuchte ein feindliches Schiff an der Flucht zu hindern – mit bloßer Hand, die ihm von einem Perser mit einer Axt abgeschlagen wurde. Hier allerdings war es mit dem

⁵⁰ Staatsgrab und Staatsbegräbnis in Athen: Stupperich (1977); Loraux (1981); Clairmont (1983); Pirson (2014) 102, 116, 119–120; Arrington (2015) 19–123. – Staatsgrab und Epigramm für die Gefallenen gegen die Chalkidier: Simonides fr. 87 Diehl; Page (1975) Simonides II; Rausch (1999) 226–227; Anderson (2003) 151–155.

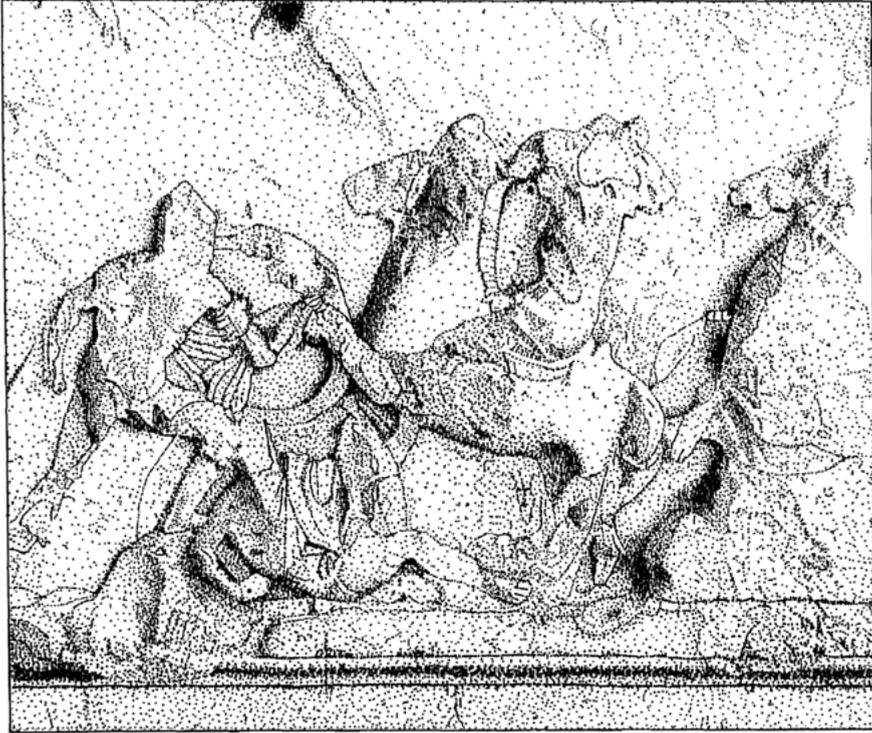


Abb. 48: Kampf zwischen Athenern und Feinden. Relief von athenischem Staatsgrab. Athen, Dritte Ephorie, Inv. M 4551. Um 430–420 v. Chr. (N. T. Arrington, *Ashes, Images, and Memories* (Oxford 2015) fig. 3.2).

Selbstopfer allein nicht getan: In dem politischen Gemälde an der Agora stand als komplementäres Bild die Gestalt des Strategen Miltiades mit der Geste des Feldherrn: Militärische Führungskraft und opferbereiter Einsatz sollten sich die Waage halten.⁵¹

Anders waren dagegen die Prioritäten bei privaten Votivstatuen auf der Akropolis. Dort war es möglich, kriegerische Leistungen in der sakralen Öffentlichkeit zu rühmen, aber die egalitäre Ideologie der Demokratie ließ es nicht zu, dass in den Bildern Ansprüche auf Führungspositionen geltend gemacht wurden. Unter den Votivstatuen sind keine herausragenden Sieger bezeugt, wohl aber Bilder von Kämpfern, die im Krieg gefallen sind, errichtet von ihren Angehörigen. Seit den Perserkriegen sind Basen solcher Standbilder aus Bronze er-

⁵¹ Zum Marathon-Gemälde s. oben S. 107–109.

halten, auf denen die Standspuren die Haltungen von bewegten Kämpfern erschließen lassen. Andere Bildwerke stellten heldenhafte Opfer dar, wie die Bildnisstatue des Diitrephes aus dem späten 5. Jahrhundert v. Chr., die vielleicht mit einem „vulneratus deficiens“, einem verwundet Sterbenden, des Bildhauers Kresilas zu identifizieren ist. In solchen Manifestationen wird deutlich, dass das Leitbild der Aufopferung zumindest öffentlich Zustimmung fand.⁵²

Dennoch: In der unbegrenzten Fortsetzung des Krieges gegen die Perser konnten wohl viele keinen Sinn mehr sehen: Die Verluste waren immens, und an einen endgültigen Sieg war nicht zu denken. In diesem Sinn begann offenbar in den 450er Jahren die Gruppe um Perikles, über eine Beendigung der Konfrontation nachzudenken – doch dabei zeigte sich, dass es oft schwieriger ist, einen Krieg zu beenden als ihn zu beginnen. Denn es stand sehr viel auf dem Spiel: Athens politische und wirtschaftliche Macht beruhte auf der Führung in dem großen Seebund, der seine einzige Berechtigung im Kampf gegen die Perser hatte. Und mehr noch: Die politische und kulturelle Identität Athens beruhte auf der ideologischen Antithese zwischen den Griechen, als deren Speerspitze die Athener sich sahen, und den „Barbaren“, als deren Protagonisten die Perser galten. Wie konnte man diese Positionen in den Köpfen aushebeln? Hier scheint ein Bildwerk eine Rolle gespielt zu haben.

Im persischen Königspalast von Persepolis kam, höchst überraschend, eine Marmorfigur in rein griechischem Stil aus der Zeit um 450 v. Chr. zutage. Sie stellt Penelope dar, in tiefer Besorgnis über den Verbleib des Odysseus. Von diesem Statuentypus haben sich römische Kopien erhalten, die aber nicht von dem Original in Persepolis abhängen können, sondern ein zweites Original des 5. Jahrhunderts v. Chr. bezeugen, das nach verschiedenen Indizien offenbar in Athen gestanden hat (**Abb. 49**). Die wahrscheinlichste Erklärung für die Anfertigung des Duplikats, das nach Persepolis gelangt ist, geht dahin, dass es das Gastgeschenk war, das die athenische Delegation für die Verhandlungen zur Beendigung des Krieges für den persischen Großkönig mitführte. In Athen führte das Standbild der Penelope den griechischen Betrachtern die Sorgen vor Augen, die für Frauen und Familien durch die lange Abwesenheit und den drohenden Tod der Männer im Krieg entstanden. Sie verkörperte in einem politischen Sinn das Ideal der Standhaftigkeit der Frauen, auf die der Staat so sehr angewiesen war und die Perikles in seiner Rede auf die Gefallenen zu Beginn des Peloponnesischen Krieges so stark in den Mittelpunkt rückte; sie konnte aber ebenso als Plädoyer für die Beendigung der Feldzüge gegen die Perser

52 Motivbilder von Kriegern: Keesling (2003) 185–191. – Diitrephes bzw. vulneratus deficiens: Raubitschek (1949) Nr. 132. Plinius, *Naturalis Historia* 34, 74. Krumeich (1997) 140–144. – Zusammenfassend Arrington (2015) 177–196.

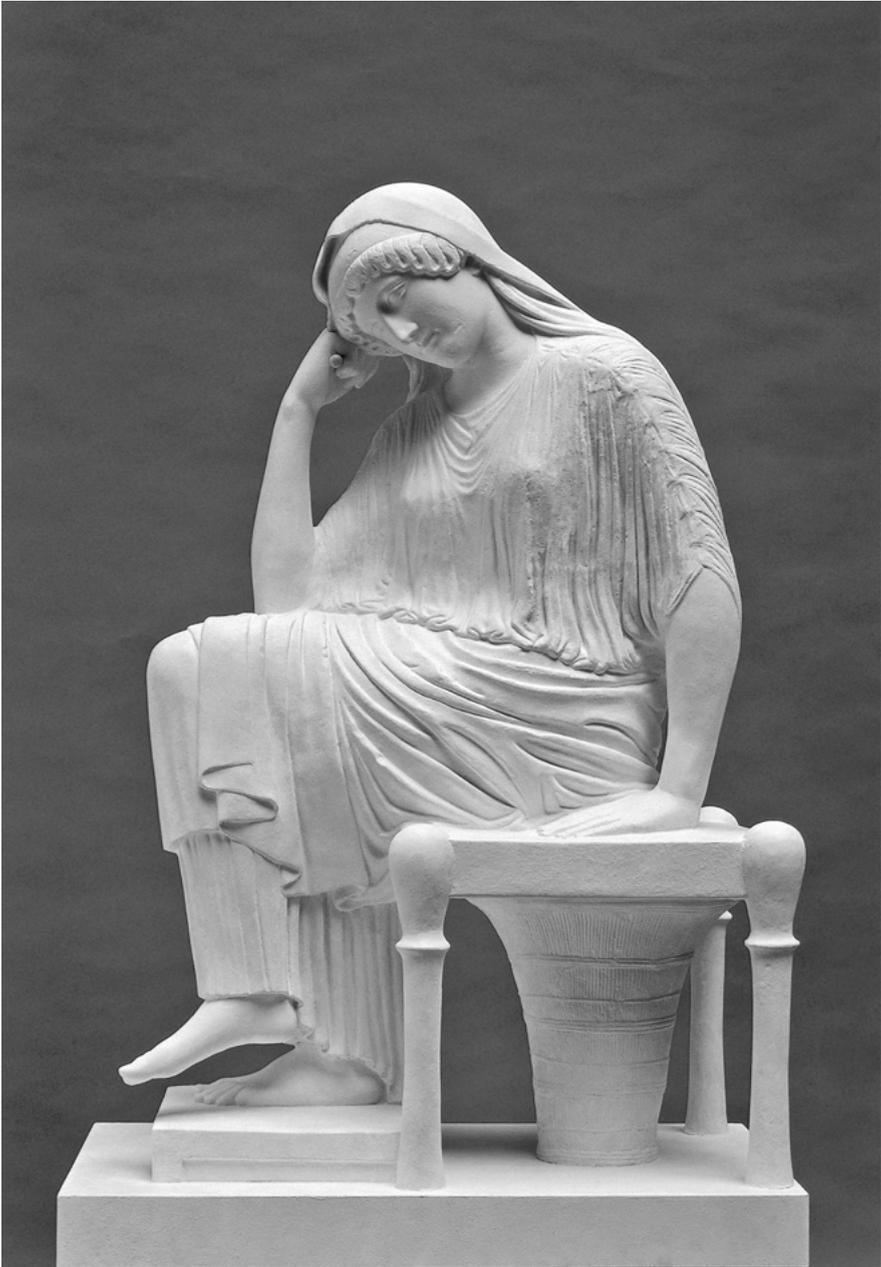


Abb. 49: Penelope in Sorge um Odysseus. Rekonstruktion. München, Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke, Inv. 1311. Um 450 v. Chr. (© Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke München).

verstanden werden, die zu unermesslichen Verlusten an Menschenleben geführt hatten, ohne dass ein Ende abzusehen gewesen wäre. Angesichts der fundamentalen Bedeutung der Familien für die Struktur und den Fortbestand der Bürgerschaft war das ein ungemein starkes Argument. Eine ähnliche Überzeugungskraft versprach man sich offenbar von dem Duplikat für den persischen Königshof – ob es dort in demselben Sinn verstanden wurde, muss wohl dahingestellt bleiben.⁵³

Gegen die Verhärtungen der politischen Identität im Kampf gegen die Perser setzte man offensichtlich auf die Psychologie von Sorge und Trauer angesichts der massenweisen Bedrohung durch den Tod im Krieg, auf die affektive Bindung der Frauen und Familien zu ihren Männern und Söhnen.

Krieg mit Denkmälern. Zwischen den griechischen Staaten allerdings verschärfen sich die Konflikte immer mehr, besonders seit 461 v. Chr. Kimon in Athen die Macht verlor und die entschiedenen Demokraten Ephialtes und Perikles einen schärferen politischen Kurs gegen Sparta einschlugen. Die folgenden Auseinandersetzungen fanden Ausdruck in einem veritablen Krieg der Denkmäler. Die Protagonisten Athen und Sparta teilten Griechenland mit ihren großen Bündnissen in zwei Hemisphären. Sparta errang 457 v. Chr. einen Sieg bei Tanagra über die Athener und feierte ihn mit einem goldenen Siegeschild auf dem First des eben neu eingeweihten Zeus-Tempels in Olympia. Das war eine unerhörte Provokation, weil Olympia die größte Wettkampfstätte aller Griechen war, deren großer Tempel nun durch den Schild von Sparta vereinnahmt wurde. Dreißig Jahre später, im Peloponnesischen Krieg, errang Athen mit seinen Verbündeten einen ersten Sieg gegen Sparta bei Sphakteria. Damals übernahmen Athens Verbündete, die Messenier und Naupaktier, die Errichtung eines Gegen-Denkmal in Olympia: eine Figur der Siegesgöttin Nike, unter der der Adler des Zeus hinweg schießt, auf einem 9 m hohen dreiseitigen Pfeiler (**Abb. 50**). Sie errichteten sie unmittelbar vor der Front des Zeus-Tempels und stahlen damit dem Schild der Spartaner die Schau. Als dann gegen Ende des Peloponnesischen Krieges die Spartaner die Oberhand behielten, weihte deren Feldherr Lysander in Sparta selbst im Heiligtum der Athena zwei Niken auf Adlern und stach damit die provozierende Nike in Olympia aus. Und nicht genug damit: Nach dem endgültigen

53 Die hier präsentierte Deutung der Figuren der Penelope begründet bei Hölscher (2012). Die alternativen „riflessioni“ von Poggio (2015), die Statue könne in Ephesos entstanden, von dort zu dem Satrapen von Sardes und von diesem weiter nach Persepolis gebracht worden sein, bleibt Antworten auf viele Fragen schuldig (die zu der genannten Deutung geführt hatten): Wie konnte ein Bildwerk für den Satrapen über Monate in dem von Athen kontrollierten Ephesos hergestellt werden? Warum wurde die Statue doppelt angefertigt? Wie sind die vielen unmittelbaren Nachklänge der Statue in Athen zu erklären?



Abb. 50: Nike auf dreiseitigem Pfeiler, Weihgeschenk der Messenier und Naupaktier in Olympia, Rekonstruktion. Olympia, Museum. 425 v. Chr. (Bildarchiv Institut für Klassische Archäologie, Universität Heidelberg).

Sieg gegen Athen platzierte Lysander in Delphi unmittelbar vor das athenische Statuen-Denkmal für Marathon ein Siegesdenkmal über Athen, das viermal so viele Standbilder umfasste: in einer ersten Reihe Lysander selbst, umgeben von spartanischen Göttern und Heroen, in der zweiten Reihe in kleinerem Format 28 Kommandanten und andere leitende Vertreter der Schiffskontingente der spartanischen Verbündeten. Noch weiter gingen die Spartaner schließlich, als sie nach dem Krieg in Athen eingriffen, um eine Rückkehr der vertriebenen Demokraten zu verhindern: Nach einem kurzfristigen Erfolg errichteten sie am Ort der Kämpfe, mitten im Piraeus, ein Tropaion; anschließend bestatteten sie ihre Gefallenen im athenischen Kerameikos mitten unter den Staatsgräbern der Athener, also im Zentrum der kriegerischen Identität ihrer geschlagenen Gegner. Stärker konnte die Demütigung nicht sein.⁵⁴

Siegeruhm, Allegorie und Sinnlichkeit. Das Denkmal der Messenier und Nau-paktier macht einen Grundzug der politischen Glorifizierung deutlich, der über die Antike hinausreicht: die Verbindung von gedanklichen Konzepten und Sinnlichkeit. Einerseits ist Nike keine starke personale Gottheit, sondern Verkörperung des Sieges, den sie von den Göttern überbringt. Solche Verkörperungen gedanklicher Konzepte spielten in der politischen Repräsentation auch sonst eine Rolle. Schon im 5. Jahrhundert v. Chr., wahrscheinlich zur Zeit des Kimon, errichteten die Athener nahe der Agora einen Tempel der Eukleia, die hier offenbar als Göttin des politischen Ruhmes verehrt wurde. Und im 4. Jahrhundert, als Athen sich von der Niederlage des Peloponnesischen Krieges erholt hatte und wieder eine Rolle im Spiel der politischen Mächte beanspruchte, errichtete man auf der Agora einen Altar für Eirene, die Göttin des Friedens, und dabei ein Standbild, das Eirene mit dem Knaben Ploutos, der Verkörperung des Reichtums, auf dem Arm darstellte (**Abb. 51**).⁵⁵

Diese Konzepte werden jedoch in einer überraschenden physischen Sinnlichkeit zur Wirkung gebracht. Die Friedensgöttin, trotz ihres majestätischen

⁵⁴ Denkmälerkrieg zwischen Athen und Sparta mit ihren Verbündeten: Hölscher (1974). – Tanagra-Schild der Spartaner: Pausanias 5, 10, 4. Dittenberger/Purgold (1896) Nr. 253. – Nike Olympia: Hölscher, a. O. – Niken des Lysander in Sparta: Pausanias 3, 17, 4. – Lysander-Denkmal in Delphi: Pausanias 10, 9, 7–11; Plutarch, Lysander 18, 1. Bommelaer (1971); Ioakimidou (1997) 107–115, 281–306; Kovács (1997); Palagia (2009), Bommelaer (2011); Bommelaer (2015) 132–134; Bultrighini/Torelli (2017) 287–291. – Tropaion der Spartaner in Attika: Xenophon, Hellenika 2, 4, 35. Demütigung durch Tropaia im Territorium der Besiegten: Jackson (1991) 242. – Staatsgrab der Spartaner im Kerameikos von Athen: Willemsen (1977); Stroszeck (2014) 254–259.

⁵⁵ Tempel der Eukleia: oben Anm. 25. – Standbild und Altar der Eirene: La Rocca (1974); Simon (1988) 62–66; Meyer (2008) 73–79; Di Cesare (2015) 205–207, mit Datierung des Altars in die Zeit des Kallias-Friedens, Mitte des 5. Jhs v. Chr. Allgemein zu Personifikationen politischer und anderer Konzepte: Shapiro (1993); Smith (2011).



Abb. 51: Friedensgöttin Eirene mit dem Knaben Ploutos. München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Inv. 219. Römische Kopie, Original um 370 v. Chr. (Photo Museum (Kaufmann). Bildarchiv Institut für Klassische Archäologie, Universität Heidelberg).

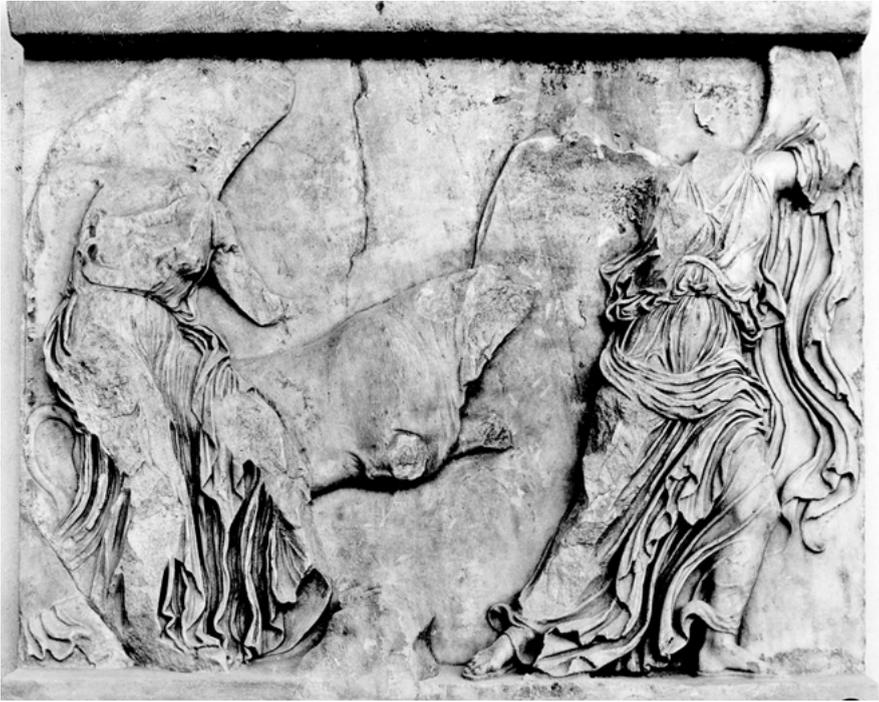


Abb. 52: Zwei Niken führen einen Stier zum Opfer. Balustrade vom Tempelbezirk der Athena Nike, Athen. Athen, Akropolis-Museum, Inv. 2680. Um 420 v. Chr. (© Bildarchiv Foto Marburg / Albert Hirmer; Irmgard Ernstmeier-Hirmer).

Szepters, wird zu einer Muttergestalt: In ihrer intimen Zuwendung zu dem Ploutos-Knaben werden die affektiven Vorstellungen von Schutz, Liebe und Hoffnung für die politische Botschaft mobilisiert. Die Nike in Olympia rauscht mit einem weit geblähten Manteltuch, wie unter einem Fallschirm, vom Himmel herab, der Wind fährt ihr in die dünnen Gewänder, die sich an den Körper schmiegen, die weiblichen Formen wie nackt durchscheinen lassen und die eine Brust entblößen. Der Sieg kommt als erotische Überwältigung.

In einzigartiger Weise ist auf der berühmten Balustrade um den Tempel der Athena Nike auf der Athener Akropolis ein allegorisches Konzept in berückende Sinnlichkeit umgesetzt (**Abb. 52**). Die ganze Bastion, auf der der Tempel sich erhob, war mit erbeuteten Schilden aus dem triumphalen Sieg bei Sphakteria gegen Sparta geschmückt; mit dem goldenen Glanz der Bronze müssen sie sich gleißend von dem weißen Marmor der Wand abgesetzt haben. Als Bekrönung lief ein Fries von panegyrischem Charakter um: Im Angesicht der Stadtgöttin Athena feiert ein ganzer Schwarm von Niken ein glanzvolles Siegesfest: Tropaia

werden errichtet und mit Helmen ausgestattet, Stiere werden zum Opfer geführt und getötet, eine Nike löst vor dem Betreten des sakralen Raumes nach rituellem Brauch die Sandale von den Füßen. Es ist die Transformation einer Siegesfeier, der *Epinikia*, in ein Fest der Siegesgöttinnen. Diese aber treten mit allen Reizen weiblicher Verführung auf: hier in kraftvoller Bewegung, wild umspielt von rauschenden Stoffen, dort in anmutiger Bewegung, sensibel überzogen von zarten Faltenschnüren. Es ist die sieghafte sinnliche Schönheit, die viele Bilder der Aphrodite selbst in dieser Zeit auszeichnet.⁵⁶

Doch auch bei den Götterbildern war die Gegenseite nicht zu unterdrücken. Zur gleichen Zeit entstand in Athen ein diametral anderes Bild des Kriegsgottes Ares, anscheinend ein Werk des damals führenden Bildhauers Alkamenes, nach dem Stil in den 420er Jahren entstanden. Der Gott ist hier in einer Stimmung dargestellt, die alles andere als Siegesjubiläum ausstrahlt: den einen Fuß mit prononciertem Vorsicht nach vorne gestellt, den Kopf nachdenklich gesenkt (**Abb. 53**). Das Standbild, das in römischen Kopien erhalten ist, wurde überzeugend als das Kultbild im Tempel des Ares auf der Athener Agora identifiziert. Dieser Tempel wurde allerdings erst zur Zeit des Augustus in die Stadt versetzt, sein ursprünglicher Standort war außerhalb der Stadt, wahrscheinlich in Pallene, mitten im attischen Land. Dort würde sich die Errichtung eines Tempels für den grausamen Gott des Krieges, der sonst in Griechenland selten kultisch verehrt wurde, gut verstehen lassen: In den ersten Jahren des Peloponnesischen Krieges war Attika von jährlichen Invasionen spartanischer Heere verwüstet worden, die Bevölkerung hatte in der Stadt Zuflucht suchen müssen und die Härte des Krieges in einer nie zuvor gekannten Heftigkeit erfahren. Die Befreiung war mit jenem Sieg bei Sphakteria erkämpft worden, den die Messenier in Olympia gefeiert hatten. In dieser Situation wäre ein Tempel in dem verwüsteten attischen Land verständlich, der den Gott des Krieges ehrt, aber zugleich die Reflexion seiner grausamen Zerstörungskraft impliziert.⁵⁷

Ob diese historische Fixierung des Standbildes zutrifft oder nicht: Jedenfalls stehen uns zwei gleichzeitige Bildwerke im Umkreis Athens vor Augen, die den

⁵⁶ Nike-Balustrade: Brouskari (1998). Zur Deutung s. Hölscher (1997); Rabe (2008) 56–59. – Schilde an dem Pyrgos: Schultz (2003).

⁵⁷ Freyer (1962); Hartswick (1990); Stewart (2016/1). Die These, dass das Bild des Ares zunächst ein freistehendes Standbild war, das erst bei der Versetzung des Tempels nach Athen zu dessen Kultbild umfunktioniert wurde, ist problematisch: F. Hölscher (2017) 526–534. Ein Tempel kann bei der Versetzung kaum einer anderen Gottheit gewidmet werden. Wenn der Tempel, wie es scheint, aus Pallene versetzt war und dort der Athena geweiht war, dürfte das Bild des Ares schon dort als deren Paredros gestanden haben. Es wäre auch ein großer Zufall, wenn man in augusteischer Zeit für den zu versetzenden Tempel aus hochklassischer Zeit gerade ein gleichzeitiges Bild des – sehr selten dargestellten – Ares gefunden hätte.



Abb. 53: Ares Borghese. Paris, Musée du Louvre, Inv. MA 866. Römische Kopie, Original um 430–420 v. Chr. (P. C. Bol, *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II* (Mainz 2004) Abb. 174 a).

Krieg in diametral verschiedener Weise reflektieren: die Nike als rauschenden Sieg, Ares als Gott bedrückender Zerstörung.

Feldherren und Bürgerheer: Die brisante Balance des Ruhmes. Wenn öffentliche Denkmäler Siege im Krieg in den politischen Räumen präsent machen und allgemeine Anerkennung für sie einfordern, dann wird die Frage entscheidend, wer dabei als Sieger in den Blick gerückt wird. In Staatswesen mit egalitären Strukturen ging es vor allem um das Verhältnis zwischen den führenden Männern und dem Kollektiv der Bürger. Als Miltiades, so berichtet Plutarch, nach dem Sieg von Marathon in der Volksversammlung die Auszeichnung mit einem Kranz beantragte, soll ein gewisser Sophanes aus Dekeleia entgegnet haben: Wenn er allein die Barbaren besiege, könne er auch allein einen Kranz beanspruchen. Bei dem Gemälde der Schlacht von Marathon erregte der ursprüngliche Plan, Miltiades mit der Beischrift seines Namens hervorzuheben, Widerspruch, so dass er nur ikonographisch als Feldherr charakterisiert wurde. Noch im 4. Jahrhundert konnte in Theben ein Gemälde einer Schlacht mit einem namentlich genannten Feldherrn mit dem Argument verhindert werden, dort sei es nicht üblich, einzelne Männer zu ehren, sondern der Stadt insgesamt den Ruhm des Sieges zu bewahren.⁵⁸

Auf die Dauer gerieten jedoch die rigorosen Positionen der bürgerlichen Egalität ins Hintertreffen. Nach der katastrophalen Niederlage Athens im Peloponnesischen Krieg wurde der Feldherr Konon, der 394 v. Chr. mit einem Sieg gegen Sparta den politischen Wiederaufstieg der Stadt eingeleitet hatte, so sehr als Retter des Staates angesehen, dass man ihn, zusammen mit dem verbündeten König Euagoras von Zypern, mit großen Ehren auszeichnete, vor allem einer öffentlichen Ehrenstatue auf der Agora. Standbilder für andere Feldherren folgten. Sie konzentrierten sich im Nordosten des Platzes, vor der Halle des Zeus Eleutherios, der die gegen die Perser erkämpfte Freiheit repräsentierte: Die Perserkriege blieben der Maßstab der politischen Selbstbehauptung der Stadt. Konservative Stimmen wiesen zwar darauf hin, dass die großen Feldherren der Perserkriege keine derartigen Ehren erhalten hatten, aber die Entwicklung ging in die Gegenrichtung: Öffentliche Ehrenbildnisse wurden zunehmend auch für andere Verdienste bewilligt, im Hellenismus wurde daraus eine dichte Praxis. Die Bildnisse, die zunächst Auszeichnungen für lebende Mitbürger waren, hielten deren Verdienste für alle Zukunft im Gedächtnis und schlossen sich zunehmend zu einem monumentalen Panorama der patriotischen Geschichte ihrer

⁵⁸ Sophanes: Plutarch, Kimon 8. – Miltiades im Marathon-Gemälde: Aischines, Ktesiphon 186. Hölscher (1973) 55–58. – Schlachtgemälde Theben: Plutarch, Pelopidas 25. Hölscher, a. O. 113–115.

Städte zusammen. Nirgends konnte städtische Identität so anschaulich erfahren werden wie in den öffentlichen Räumen mit der bildlichen Präsenz der großen Mitbürger der Vergangenheit – unter denen in Griechenland freilich die militärischen Führer nur einen kleineren Teil bildeten.⁵⁹

Athen war in Griechenland die dominante, allerdings nicht die einzige Kraft bei dieser Ausbildung eines monumentalen Gedächtnisses in Bildwerken. Ähnliche Phänomene sind aus allen Teilen der griechischen Welt bekannt; vermutlich waren sie weit häufiger, als die außerhalb Athens sehr lückenhafte Überlieferung erkennen lässt. Welches politische Potential in dieser visuellen Monumentalisierung der eigenen Politik und Geschichte lag, wird bei einem Blick auf das republikanische Rom deutlich werden.

Schlacht und Kampf: Ethos und Realität der Kriegsführung. Die Schilderung kriegerischer Kämpfe in Bildern war in besonders hohem Maß von konzeptionellen Vorgaben geprägt. Die Realität von Feldzügen und Schlachten umfasste unendlich verschiedenartige Vorgänge, kollektive und individuelle Aktionen, die von sehr unterschiedlicher Bedeutung waren, mit unterschiedlicher Intensität wahrgenommen und darum in unterschiedlichem Maß zum Gegenstand bildlicher Darstellungen gemacht wurden. Diese thematische Auswahl wurde von verschiedenen Faktoren bestimmt. Zum einen hatten einzelne historische Epochen eine spezifische Sicht auf den Krieg: Kriegsszenen der klassischen Zeit unterscheiden sich von solchen der archaischen Zeit. Zum zweiten heben, wie in neuerer Zeit verstärkt gesehen wurde, verschiedene Gattungen und Kontexte von Denkmälern unterschiedliche Aspekte hervor: Kampfbilder von öffentlichen Denkmälern unterscheiden sich von privaten Grabmälern und von Vasenbildern. Zum dritten können individuelle Auftraggeber (mehr als individuelle Künstler) bestimmte Akzente setzen.⁶⁰

Auf den Friesen vom Tempel der Athena Nike werden die Schlachten gegen die Perser wie gegen griechische Feinde als anonyme Kämpfe geschildert, ohne Hervorhebung von Feldherren oder einzelnen Helden, in der Egalität des Hopliteneeres. Auffallend ist, dass die Athener und ihre griechischen Gegner ausschließlich zu Fuß kämpfen, im Gegensatz zum Fries des Parthenon, auf dem die attische Bürgerschaft sich prominent in Gestalt von vornehmen Reitern präsentiert hatte. Die Schlachten sind nach alter Weise als Sequenzen von Einzelkämpfen geschildert: zwei Krieger einander gegenüber, allenfalls mit einem Gefallenen dazwischen und von wenigen Kampfgenossen unterstützt. Diese Form

⁵⁹ Quellen bei Wycherley (1957) 207–217. Dazu Dillon (2006) 101–106; Tanner (2006) 97–140.

⁶⁰ Historische Epochen: s. besonders Hölscher (2003/1). Unterschiede der Gattungen herausgearbeitet bei Pirson (2014); Arrington (2015).

der Darstellung ist kaum durch das schmale Format der Friese zu erklären, die keinen Raum für vielfigurige Konstellationen von Kämpfern geboten hätten, denn auch in anderen Bildformaten, die komplexere räumliche Kompositionen erlaubt hätten, werden große Schlachten in Einzelkämpfe aufgelöst. Das gilt sowohl für das großformatige Gemälde der Schlacht von Marathon in der Stoa Poikile als auch für die figurenreiche Amazonenschlacht auf einem jüngeren Tongefäß (**Abb. 44**). Die Kampfgruppen entfalten sich in je eigenen Handlungsräumen, ohne räumlichen Bezug zu einem übergeordneten Geschehen. Die Krieger präsentieren sich dabei in Haltungen und Bewegungen eindrucksvoller Sieghaftigkeit und ausdrucksvollen Unterliegens. Darin lebt das alte Konzept der archaischen Zeit weiter, nach dem Schlachten vor allem als direkte Kämpfe zwischen einzelnen Kriegern wahrgenommen wurden, ohne Beachtung übergreifender taktischer und strategischer Zusammenhänge. Das ist erstaunlich angesichts der weitreichenden Veränderungen, die die Kriegsführung in klassischer Zeit erfuhr: Die Taktik der geschlossenen Phalanx wurde weiter perfektioniert, zur Ergänzung spielten Leichtbewaffnete eine immer größere Rolle, dazu kam die große Bedeutung der Seekriege. In der Kunst wurden somit zunehmend große Bereiche der Kriegsführung ausgeschlossen. Wie stark aber das Ethos der persönlichen Bewährung immer noch war, können zwei Überlieferungen bei Herodot illustrieren: Der persische Feldherr Mardonios charakterisiert die Kampfweise der Griechen als eine Art Turnier: Sie sagen einander den Krieg an, suchen die schönste Ebene aus, marschieren dort auf und kämpfen derart, dass die Sieger große Verluste erleiden und die Besiegten weitgehend vernichtet werden. Dabei kommt es immer darauf an, einen schönen Kampf auszutragen: Die Spartaner treiben athletische Übungen und kämmen ihr langes Haar, bevor sie in die Schlacht ziehen. Ein Jahrhundert später, als ein thebanisches Heer unter Epaminondas in Sparta einfällt und die Stadt schon fast eingenommen hat, springt der junge Spartaner Isidas, mit nacktem Körper, eingeeilt wie ein Athlet, in den Kampf und schlägt die Eindringlinge zurück. Hätte ein Künstler dies dargestellt, so hätte er sicher nicht die Realität der Straßenkämpfe geschildert, sondern heldenhafte Einsätze wie den des jugendschönen Isidas. Ebenso wenig hat die Kunst sich auf Seeschlachten oder Stadtbelagerungen eingelassen, die damals an der Tagesordnung waren: Im Vordergrund der Aufmerksamkeit stand nach wie vor der Kampf Mann gegen Mann, der selbstverständlich weiter seine Bedeutung behielt, aber nur ein Teil der Wirklichkeit war. Was die Bilder wiedergeben, ist eine konzeptionelle Realität des heldenhaften Kämpfens.⁶¹

⁶¹ Herodot 7, 92; 7, 208–209 (bei den Thermopylen, aber anschließend von Demaratos als allgemeiner spartanischer Brauch dargestellt). Plutarch, Agesilaos 34.



Abb. 54: Belagerung einer Stadt. Fries vom Nereiden-Monument in Xanthos. London, British Museum, Inv. 869. Anfang 4. Jahrhundert v. Chr. (F. Pirson, *Ansichten des Krieges* (Wiesbaden 2004) Taf. 14,1).

Dass das alles andere als selbstverständlich war, macht ein Blick auf benachbarte Kulturen deutlich. Wenn es dort überhaupt zu einer narrativen Bildkunst kam, so nur durch den Vorlauf Griechenlands; um so bezeichnender sind die Unterschiede.

In Lykien war seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. eine reiche Kunst von Grabmälern lokaler Fürsten stark auf deren Repräsentation als Kriegsherren ausgerichtet. An Grabbauten und Sarkophagen werden in Reliefs Kriegszüge geschildert, die die Region vor allem im 4. Jahrhundert in andauernden kriegerischen Konflikten zeigen. Das größte Spektrum an Darstellungsformen wird an dem so genannten Nereiden-Monument der Hauptstadt Xanthos entfaltet, einem monumentalen Grabbau, der dem Dynasten Erbinna (ca. 400–385 v. Chr.) zugewiesen wird. Zwei Frieze, die den Sockel bekrönen, zeigen Kämpfe in extrem unterschiedlichen Formen. Auf dem größeren Fries sind die Kämpfe in Einzelgruppen von Kriegerern aufgelöst, teils in griechischer Kleidung und Rüstung oder mit nacktem Körper, teils in orientalischer Tracht, fast durchweg im vollen Kampf, mit nur wenigen Unterliegenden und Besiegten. Übergreifende Parteien lassen sich nicht unterscheiden: Offenbar geht es, in einer griechisch geprägten Sicht, um allgemeine Tugenden des individuellen Kämpfens, Mann gegen Mann, in dem kulturellen Grenzgebiet von Lykien. Ganz anders der kleinere Fries, in dem Feldzüge des Grabherrn gegen vier feindliche Städte geschildert werden (**Abb. 54**): Die Städte werden angegriffen, verteidigt, erobert, Gefangene werden abgeführt, Beute wird weggetragen, ein Sieger wird bekrönt, Schilde werden triumphal zur Schau gestellt. Dabei erhalten die ausgedehnten Festungsanlagen ein starkes Eigengewicht gegenüber den Verteidigern, die zumeist nur

mit ihren Köpfen sichtbar werden. Die Angreifer gehen als kompakte geordnete Truppenkörper vor, im Gleichschritt und in koordinierten Haltungen. Die einzelne Figur entfaltet sich nicht als autonomer Körper, sondern ist übergeordneten Architekturen und Kampfgruppen untergeordnet. Nur der Dynast erscheint als autonome Gestalt, auf freiem Feld sitzend, mit kriegerischem Gefolge, eine Gesandtschaft aus der belagerten Stadt empfangend. Man hat versucht, diese Darstellung aus orientalischen Bildtraditionen abzuleiten, doch die herangezogenen Parallelen der assyrischen Palastkunst sind um Jahrhunderte älter, und in der gleichzeitigen achämenidischen Kunst findet sich nichts dergleichen. Darum hat man auch daran gedacht, dass griechische Bildhauer aus eigenem Können neue Darstellungsformen geschaffen hätten, die den Intentionen der lykischen Kriegsherren entsprachen. Wie dem auch sei, jedenfalls haben hier unter spezifischen kulturellen Voraussetzungen Vorstellungen vom Krieg Ausdruck gefunden, die sich fundamental von Griechenland unterscheiden: kollektive Ordnung, taktische Koordination, Unterordnung des Einzelnen unter die militärische Gruppe, strategische Nutzung von Festungsarchitektur, alles dominiert von der Gestalt eines Herrschers. Das Nebeneinander dieser Darstellungsform und der Einzelkämpfe im Fries darunter bezeugt, dass hier nicht ‚objektive‘ Kriegsszenen, sondern konzeptuelle Ansichten und Erfahrungen des Krieges dargestellt werden.⁶²

In ganz anderer Weise un-griechisch schildert ein Grab(?)-Relief von der Halbinsel Taman eine Schlacht (**Abb. 55**). In dem fragmentarisch erhaltenen Bildfeld sind die Kampfgruppen zu einer ungemein dichten Schlacht ineinander geschoben und übereinander gestaffelt. Im Vordergrund reißt ein Reiter weit vorgebeugt einen in die Knie gegangenen Gegner am Haar und holt mit dem Schwert vehement zum tödlichen Schlag aus. Sein gezielter Schlag kontrastiert krass mit der ziellos gehaltenen Lanze des Unterliegenden; am Bug seines Pferdes hängen abgeschlagene Köpfe von Feinden, zum Zeichen, wie es weiteren Gegnern ergehen soll. Darüber hat ein Fußsoldat einen Reiter rückwärts vom Pferd gerissen und stößt ihm gleichzeitig das Schwert in die Rippen. Der spektakuläre Sturz des Besiegten wird durch sein lang fallendes Haar und seinen gestikulierend ausgestreckten Arm unterstrichen. In der obersten Zone müssen freier agierende Kämpfer ihre Energien entfaltet haben – ob der Grabherr hier eine herausgehobene Stellung einnahm, ist nicht zu erkennen. Überall kreuzen sich Körper von Siegern und Opfern, aktive und passive Arme, energisch eingesetzte und hilflos gehaltene Waffen in einem unentwirrbaren Geflecht von Gewalt und Tod. Heldenhafte Einzelleistung, individuelles Heldentum, glanzvolle

⁶² Childs/Demargne (1989) 253–131; Pirson (2014) 144–147. – Allgemein zu Kampfreiefs in Lykien: Pirson, a. O. 129–156.

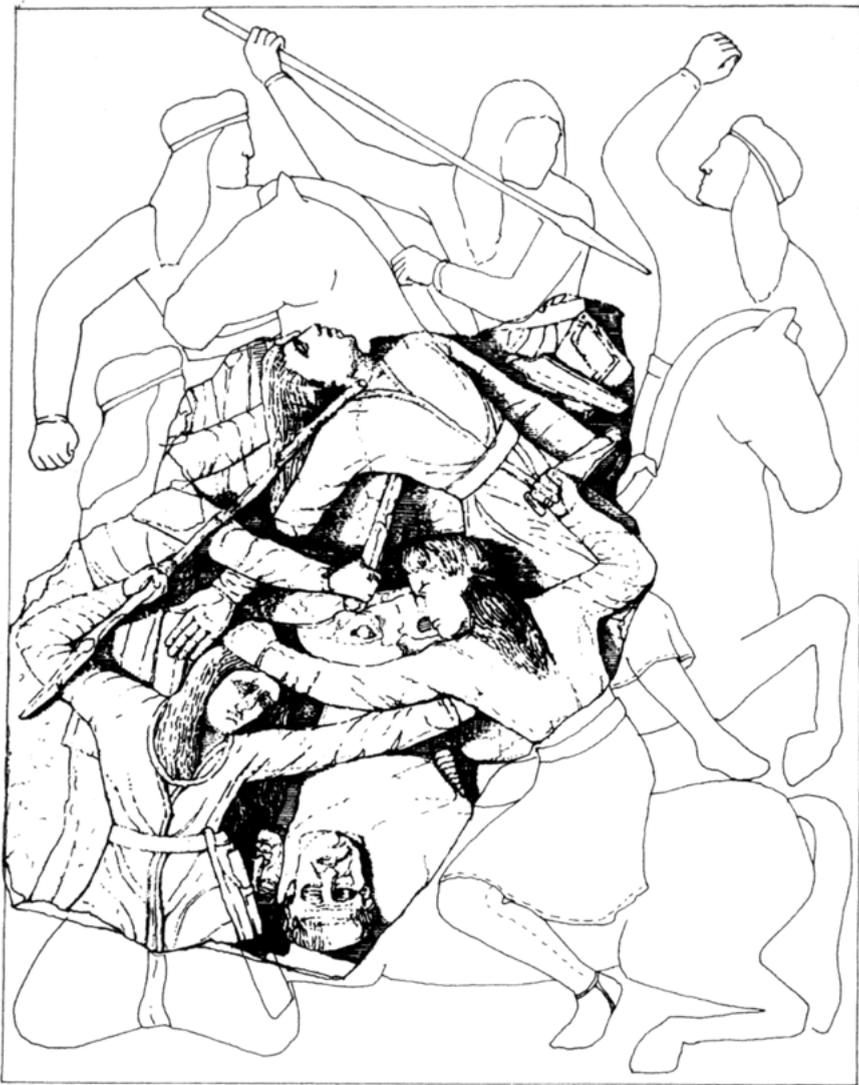


Abb. 55: Kampf zwischen skythischen Reitern und Fußsoldaten. Grabrelief. Moskau, Pushkin-Museum, Inv. F-1570. 2. Hälfte 4. Jahrhundert v. Chr. (Montage H. Vögele nach F. Pirson, *Ansichten des Krieges* (Wiesbaden 2014) Taf. 30, 1 und 2).

Erscheinung und „schöner Tod“ wie in griechischen Kampfreliefs haben hier keinen Platz und sind offenbar nicht gewollt.

Auf griechischen Schlachtfeldern ging es sicher nicht gewaltlos zu. Die Bilder geben einen sozial und kulturell geprägten Blick auf die Wirklichkeit wieder: Vieles, was aus heutiger Sicht am griechischen Krieg charakteristisch und bedeutungsvoll sein mag, ist ausgeblendet, im Vordergrund steht der einzelne Krieger in seinen physischen Fähigkeiten und Leiden.

4 Der persönliche Tod an den Gräbern

Mit der Einrichtung der staatlichen Begräbnisse und der Gemeinschaftsgräber für die Kriegsgefallenen um 500 v. Chr. ging ein Ende der glanzvollen aristokratischen Grabmäler zusammen. Die Forschung hat dies zumeist auf ein Gesetz der frühen Demokratie gegen den Grabluxus zurückgeführt. Dagegen spricht jedoch, dass die archaischen Grabstatuen und Grabreliefs nicht mit einem Schlag aufhören, sondern im Lauf von drei Jahrzehnten, etwa ab 510 v. Chr. zunehmend seltener werden und erst um 480 v. Chr. ein Ende haben. Das spricht eher für allgemeinen Druck durch demokratische Mentalität, der dieser Form der Repräsentation entgegenwirkte.

Die Einrichtung der kollektiven Kriegergräber hatte zwei einschneidende sozialgeschichtliche Folgen. Zum einen wurden die Kriegstoten und ihre religiöse Pflege den Familien entzogen und der Polis übertragen; das traf besonders die aristokratischen Familien, die ihren Rang bisher in aufwändigen Grabritualen demonstriert hatten. Zum anderen wurde staatliche Anerkennung ganz auf die Gruppe der Kriegsoffer fokussiert: Die Überlebenden, die nicht minder zu den Siegen beigetragen hatten, und alle anderen Bürger, die sich ebenfalls für den Staat eingesetzt hatten, konnten weder ein staatliches Begräbnis beanspruchen noch ein ansehnliches privates Grabmal erwarten. Das führte innerhalb der gesamten Bürgerschaft zu einem funeren Ungleichgewicht. Diese Situation änderte sich erst seit der Zeit um 430 v. Chr., als man wieder begann, auf den privaten Gräbern figürliche Stelen aus Marmor zu errichten. Wieder war es ein langsamer Prozess, der offenbar nicht durch Aufhebung eines Gesetzes, sondern durch Nachlassen des egalitären Druckes gefördert wurde.⁶³

Bei Bürgern, die im Krieg gefallen waren, ergab sich dabei ein aufschlussreicher Konflikt. Da sie weiterhin in den Staatsgräbern bestattet wurden, konnten die Familien nur Kenotaphe anlegen und darüber Stelen aufstellen. Der

⁶³ Zu den privaten Grabmälern für Krieger s. Stupperich (1977) 162–199; Bergemann (1997) 63–64, 79–80; Schäfer (1997) 19–28; Pirson (2014) 102–105, 119–121; Arrington (2015) 205–237.

junge Ritter Dexileos, der 394 v. Chr. als Mitglied einer kleinen Truppe von „Vorkämpfern“ gefallen war, erhielt sogar eine dreifache Ehrung: Außer der Bestattung in dem staatlichen Gemeinschaftsgrab, wo sein Name unter seiner Phyle verzeichnet war, errichtet die Ritterschaft ein eigenes Kenotaph für ihre gefallenen Mitglieder, auf dessen erhaltener Bekrönung sein Name erscheint; darüber hinaus legte seine Familie ihm ein Kenotaph an mit einem Relief, das ihn als siegreichen Reiter im Kampf gegen einen gefallenen Feind zeigt. Die offenbar vornehme Familie zeigt sich hier in einem ambivalenten Verhältnis zur Polis, das für die Grabkunst dieser Zeit bezeichnend ist: Einerseits sprengt das Grab das Ethos bürgerlicher Egalität, das von der Demokratie eingefordert wird; andererseits bezeugt die offenbar bewusst gewählte Grabbeigabe einer Oinochoe mit der Darstellung der Tyrannenmörder eine explizite Stellungnahme der Familie für die Demokratie.⁶⁴

Damit tritt eine allgemeine Frage zur Bedeutung der attischen Kriegerstelen in den Blick. Jeder attische Bürger war zum Heeresdienst verpflichtet, und die meisten müssen auch tatsächlich an Kriegszügen teilgenommen haben. Da der Einsatz im Krieg für die Polis ein hohes Verdienst war, hätte es nahe gelegen, viele Bürger an ihren Gräbern als Krieger auszuzeichnen. Das ist aber nicht der Fall: Darstellungen von Kriegern sind auf attischen Grabstelen zwar nicht selten, bilden aber nur einen kleineren Teil des gesamten Bestandes. Teils treten sie als kämpfende Krieger auf, zu Pferd oder zu Fuß, mit einem unterliegenden Gegner oder auch allein; häufiger sind sie Teil von ruhig stehenden Gruppen, in der Regel ihren Familien, die in normierter bürgerlicher Kleidung ihre Zusammengehörigkeit mit Gesten des Handschlags oder mit Haltungen der Zuwendung bezeugen. Im gesamten Repertoire der Grabreliefs sind die Darstellungen der Krieger fast die einzigen Bilder, die den Verstorbenen über den Status als Bürger hinaus für besondere Leistungen auszeichnen: Was bedeutet es, dass sie von dem Normaltypus des Bürgers abgesetzt sind? Die Darstellung im aktiven Kampf bezeichnet wahrscheinlich, dass sie im Krieg für die Polis gefallen sind. Für die ruhig stehenden Krieger liegt dieselbe Annahme nahe, doch kann es hier Ausnahmen geben: Mit Sicherheit war die Bildsprache nicht rechtlich festgelegt, so dass auch Überlebende als Krieger charakterisiert werden konnten. Jedenfalls aber war in der politisierten Bürgerschaft der athenischen Demokratie der Kriegstod für die Gemeinschaft die wichtigste Begründung für eine solche Sonder-Darstellung am Grab. Dem entspricht, dass die Bilder sich von denen der Staatsgräber in bezeichnender Weise unterscheiden: Dort waren es mehrfigurige Kampfszenen, in denen keine einzelnen Personen hervorgehoben

⁶⁴ Bol (2004) 260–261, Abb. 194 (W. Geomini); Hurwit (2007); Arrington (2015) 205–207, 210, 233.

wurden, hier wurde ein einzelner Toter präsent gemacht; dort wurden mühevollen Kämpfe für die Gemeinschaft geschildert, hier wird der Verstorbene in einer repräsentativen Haltung als ruhmvoller Sieger gefeiert.⁶⁵

Eine wiederum andere Sicht auf den Tod der Krieger eröffnen die Lekythen, Ölgefäße für den Grabkult, die seit der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. in zarten Farben auf weißem Grund bemalt wurden. Sie waren dazu bestimmt, von den Angehörigen am Grab deponiert oder den Toten ins Grab mitgegeben zu werden; ihre Bilder evozieren die Verstorbenen in der persönlichen Erinnerung der Hinterbliebenen. Hypnos und Thanatos, die Personifikationen von Schlaf und Tod, tragen die Toten sanft davon, Charon fährt sie im Kahn über den Fluss der Unterwelt. Besonders beliebt waren Szenen, in denen die Angehörigen, meist Frauen, sich dem Grab näherten und dort den Verstorbenen begegneten. Auf einer Lekythos in Berlin trägt ein junges Mädchen einen großen Opferkorb mit Gegenständen für den Totenkult zu dem Grabmal, und von der anderen Seite tritt ihr, als übergroße Erscheinung, die Gestalt des verstorbenen Kriegers mit voller Bewaffnung und zum Kampf bereit entgegen. Die Vision der Toten war eine immer wieder beschworene Erfahrung, die sich vor allem bei den Gräbern vielfach ergab. Auch dabei wurde die kollektive Idealität des demokratischen Kriegertums transzendiert: In der persönlichen Trauer der Angehörigen erschienen die gefallenen Krieger als einzigartige Helden.⁶⁶

5 Kehrseiten der Glorie: Die Diskurse der Vasenbilder

Das Bild der Penelope weist auf eine Gegenseite von Gedächtnis und Identität, Ruhm und Macht: Der Glanz des attischen Staates erhob sich auf einem Untergrund des massenhaften Todes, und die Bereitschaft zum Tod war vom Staat gefordert, der jetzt jeden Bürger gleichermaßen für das Heer rekrutierte und zu den Kriegszügen verpflichtete. Das erwies sich zunehmend nicht nur als Kraft der Stärkung von politischer Identität und kämpferischer Solidarität, sondern auch als kollektive psychische Belastung. Bei Aischylos und Euripides finden sich bewegende Klagen der Frauen über die schwer erträgliche lange Abwesenheit und ständige Bedrohung der mythischen Helden bzw. der zeitgenössischen

⁶⁵ Diskussion dieser Fragen bei R. Stupperich, J. Bergemann, Th. Schäfer und N. Arrington (s. oben Anm. 63). – Seltsam ist die häufig wiederkehrende Charakterisierung der Darstellung siegreicher Krieger an Grabreliefs als „unrealistisch“, weil sie nicht im Sterben geschildert sind: Warum wären ihre vorausgehenden Kämpfe weniger realistisch? Welche Grabkunst stellt die Realität des Todes in den Vordergrund?

⁶⁶ Allgemein s. Oakley (2004) 145–214; zu der Lekythos Berlin 153/158, fig. 121–122. Dazu das ausgezeichnete Kapitel über die weißgrundigen Lekythen bei Arrington (2015) 239–274.

Ehemänner im Krieg. Während der Staat darauf mit dem emotionalen Ritual des öffentlichen Begräbnis der Kriegstoten reagierte, haben die Stimmungen im privaten Bereich ihren Ausdruck auf Bildern der Vasen gefunden.⁶⁷

Kriegserfahrung in der Lebenswelt. Die Vasen führen in eine andere mentale und psychologische Welt als die politischen Denkmäler in den öffentlichen Räumen der Agora und der Heiligtümer. Sie enthalten das Spektrum von bildlichen Themen und Vorstellungen, die man sich beim Symposion, bei öffentlichen und familiären Festen und bei Begräbnissen vor Augen stellte. Eigentlich politische Bilder fehlen auf den Vasen fast völlig, doch werden viele Lebensbereiche der Gemeinschaft der Bürger aus der Perspektive einer kollektiven Mentalität zum Thema gemacht. Bilder des Krieges, in der Lebenswelt wie in den Mythen, spielen hier eine große Rolle – und daneben ist es aufschlussreich, mit welchen weiteren Bildern man sich in Zeiten kriegerischer Anspannung umgab.⁶⁸

Wenn man in diesem Sinn nach der historischen Psychologie und Mentalität fragt, die in den Bildern der Vasen zutage tritt, so ist es entscheidend, die Bilder nicht einseitig als Reflexe historischer „Wirklichkeit“ zu sehen.⁶⁹ Mit Recht ist der Vorstellung widersprochen worden, dass die besonders drastische Darstellung von kriegerischer Gewalt und die krasse Unterscheidung von aggressiven Siegern und tödlich getroffenen Opfern auf Vasen des frühen 5. Jahrhunderts v. Chr. aus der Erfahrung der Perserkriege abzuleiten sei, denn diese Entwicklung setzt bereits ab 530 v. Chr. ein, ohne erkennbaren Auslöser in aktuellen Kriegen. Und wenn in früheren Vasenbildern des 6. Jahrhunderts keine drastischen Szenen der Gewalt gezeigt wurden, so folgt daraus nicht, dass die realen Kriege damals weniger gewalttätig ausgetragen wurden: Sie machen nur andere Aspekte des Krieges zum Thema. Grundsätzlich stellen Bilder ‚konzeptuelle‘ psychische Vorstellungen und Dispositionen vor Augen, die sich nicht zwingend aus einer ‚objektiven‘ historischen Wirklichkeit herleiten lassen. Andererseits aber können die Bilder nicht unabhängig von ihrem geschichtlichen Umfeld verstanden werden. Denn es waren dieselben Menschen, die die Kriege geführt und die Vasen mit ihren Bildern benutzt haben, und in irgendeiner Weise müssen die Erfahrungen des Lebens und die Visionen der Bilder miteinander vermittelt worden sein: sei es in Kongruenz, sei es in komplementärer

⁶⁷ Aischylos, Agamemnon 551–572, 855–876. Entsprechend das Mitgefühl mit den persischen Frauen, die ihre Ehemänner im Krieg gegen Griechenland verloren haben: Aischylos, Perser 133–139, 245, 537–547. Euripides hat dies Thema bekanntlich zum Grundmotiv seiner Komödie *Lysistrate* gemacht.

⁶⁸ Ausführlicherer Versuch einer Darstellung der kollektiven Psychologie in Athen zwischen Kleisthenes und der Perserkriegen aufgrund der Vasenbilder: Hölscher (in Druck).

⁶⁹ Zum Folgenden s. besonders Muth (2008) 618–627.

Ergänzung, sei es im Widerspruch zueinander. In diesem Sinn wird hier nicht nach historischen Ursachen, sondern nach wechselseitigen Wirkungen gefragt: Einerseits können psychische und mentale Dispositionen zweifellos Reaktionen auf die Erfahrung historischer Ereignisse und Verhältnisse sein, andererseits aber können sie in autonomen sozialen Prozessen entstehen und ihrerseits die Erfahrung historischer Ereignisse und Verhältnisse prägen.

Hoplitenkämpfe. Ein signifikantes Thema ist der Aufbruch von Kriegern in den Kampf. Seit archaischer Zeit, und bis weit in die klassische Zeit hinein, war dies eine Schlüsselszene für die Auffassung vom Krieg: Sie stellte eine Reflexion über den Glanz des jungen Hopliten dar, der stets vom Tod bedroht war, im Rahmen seiner Familie, die stets den Verlust ihres männlichen Nachwuchses zu befürchten hatte (**Abb. 14**). Diese Szene wird in den Jahren zwischen 510 und 480 v. Chr. durch ein Motiv bereichert, das vielleicht etwas von den Spannungen erkennen lässt, die sich durch das neue Bürgerheer ergaben (**Abb. 56**). Ein



Abb. 56: Eingeweideschau vor dem Krieg. Attische Amphora. Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Inv. L 507. Um 500 v. Chr. (© Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg. Foto: Peter Neckermann).

Knabe präsentiert dem Krieger die Leber eines Opfertieres, aus der dieser sein Schicksal im bevorstehenden Krieg liest. Auf den ersten Blick scheint das nur eine Verstärkung der bedrohlichen Vorahnungen zu sein, die seit jeher über den Szenen des Aufbruchs gelegen hatten, und für Religionshistoriker sind dies willkommene Erläuterungen zu dem antiken Ritual der Leberschau. Doch für die vitale Bedeutung der Szene wird man fragen müssen, warum sie nur in der kurzen Zeit zwischen Kleisthenes und den Perserkriegen von Interesse war. Denn im Grund war die individuelle Einholung von Vorzeichen in der neuen Heeresordnung überflüssig, wenn nicht gar zu einem Akt mangelnder Solidarität geworden: Diese Aufgabe fiel dem leitenden Feldherrn zu, der einen Seher beauftragte, die Zukunft für das ganze Heer zu erforschen, um danach über den Aufbruch in den Krieg zu entscheiden. In der neuen isonomen Heeresordnung Athens waren diese Entscheidungen für den einzelnen Krieger bindend. Wenn auf den Vasen gleichwohl die individuelle Leberschau in den Familien geschildert wird, so scheint sich darin ein bezeichnender Konflikt zu zeigen zwischen den Familien, denen am individuellen Überleben ihrer Männer lag, und der Gemeinschaft der Polis, die den Einsatz ihrer Bürger auch auf Kosten von deren Tod einforderte. Erst seit den Perserkriegen wurde die Identität des einzelnen Bürgers mit den Interessen der Polis so unbestreitbar, dass auch entgegenstehende individuelle Vorzeichen keine Rolle mehr spielten.⁷⁰

Die Bilder kriegerischer Kämpfe auf den Vasen zeigen aufschlussreiche Veränderungen der Mentalität im ‚langen‘ 5. Jahrhundert an. Die eher stereotypen Darstellungen der archaischen Zeit, entweder Paare gleicher Kämpfer oder angreifender Sieger mit zusammenbrechenden Gegnern, werden bereits seit etwa 530 v. Chr. von Szenen abgelöst, die komplexere Situationen und deutlichere Emotionen vor Augen führen. Seit der Zeit um 500 v. Chr. nehmen die Kämpfe zwischen griechischen Gegnern eine starke physische und psychische Dynamik an: Sieger und Unterliegende werden krass voneinander geschieden, Gewalt und Aggressivität auf der einen, Verwundung, Leid und Sterben auf der anderen Seite werden ins Extrem gesteigert (**Abb. 57**). Dabei werden, wie Susanne Muth überzeugend darlegt, gegenüber der archaischen Zeit keine neuen ethi-

⁷⁰ Kriegers Aufbruch mit Leberschau auf Vasen: Durand/Lissarrague (1979); Kossatz-Deißmann (1981); Lissarrague (1990) 55–69; Spieß (1992) 82–83, 108–110, 251–252 Nr. B 370–378; Gebauer (2002) 341–351; Flower (2008) 53–58. Die Zeitspanne dieser Vasen wird von Lissarrague (1990) 57 mit 520–500 angegeben. Die seither leicht revidierte Chronologie der frührotfigurigen Vasen macht einen Beginn um 510 v. Chr. wahrscheinlicher. – Zu den Ritualen s. Burkert (2005) 6–8; Pritchett (1971) 109–115; Pritchett (1979) 73–90; Trampedach (2015) 146–178, besonders 172: „Unter normalen Bedingungen auf Feldzügen hat es private Hieroskopien ... nicht gegeben. Vielmehr wurden alle Opfer durch den verantwortlichen Feldherrn angeordnet“.



Abb. 57: Kampf zwischen Hoplitzen. Attische Trinkschale. Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 01.8021. Um 500–480 v. Chr. (S. Muth, *Gewalt im Bild* (Berlin 2008) Abb. 126 A).

schen Wertungen begründet: Weder werden die Unterliegenden als bemitleidenswerte Opfer brutaler Gewalt aufgewertet, noch wird der Krieg als solcher wegen seiner Gräueltat grundsätzlich in Frage gestellt. Auch die Verhaltensweisen der Unterliegenden werden kaum ethisch gewertet: Sterben mit Gegenwehr, zum Sieger gewandt, oder auf der Flucht, von ihm abgewandt, wird mit derselben Emphase geschildert, mit verschiedener Häufigkeit zu verschiedenen Zeiten, aber ohne erkennbare Vorzüge. Die Vasenmaler stellen keine Muster für gutes oder schlechtes Verhalten vor Augen, sondern ein Spektrum von Schicksalen, wie sie jeden Krieger ereilen können, wenn er nicht den Sieg erringt. In diesem Sinn schildern sie Sieg und Niederlage mit einem nahsichtigen ‚realistischen‘ Blick auf die dabei freigesetzten Energien und Leiden. Beide Seiten werden in ihren antithetischen Aspekten erfasst und aufeinander bezogen. Dabei können neben den traditionell im Fokus stehenden Siegern auch die Unterlegenen eine stärkere Aufmerksamkeit gewinnen, nicht im Sinn eines ethischen Mitleids, sondern in dem eines physischen Mit-Leidens. Vereinzelt finden sich jetzt Bilder, in denen verwundete Krieger allein ihren Tod sterben. Es wäre verständlich, wenn aus dieser Sensibilität heraus die Notwendigkeit empfunden wurde, die Kriegstoten des Bürgerheeres durch ein staatliches Begräbnis im Namen der Gemeinschaft zu ehren und die Angehörigen über die Grausamkeit der Todeschicksale tröstend hinwegzuführen.⁷¹

⁷¹ Die Deutung der Vasenbilder folgt im Wesentlichen den Ausführungen bei Muth (2008) 182–215. Allein unterliegende und sterbende Krieger: ebenda 206–214.

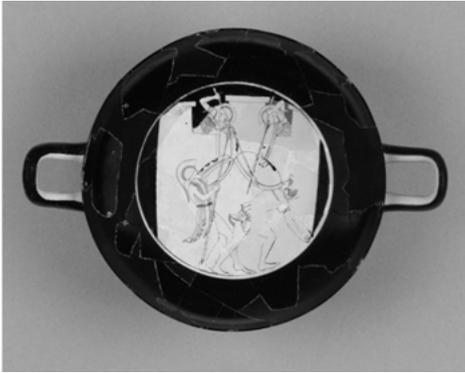


Abb. 58: Kampf um eine Stadtmauer. Attische Trinkschale. Malibu, J. Paul Getty Museum, Inv. 84.AE.38. Um 500 v. Chr. (© Los Angeles, J. Paul Getty Museum 84.AE.38).

Immer aber ist der Blick, wie in archaischer Zeit, auf die einzelnen Kämpfer, ihre Kampfkraft und ihre Leiden gerichtet; kollektive taktische Bewegungen im Raum werden nicht erfasst, im Vordergrund stehen die Körper, ihre Aktionen und Reaktionen. Eine einzigartige Trinkschale aus der experimentellen Phase der Bildkunst um 500 v. Chr. zeigt allerdings, dass auch materielle Faktoren, die über die Ausstattung der Körpers mit Rüstung und Waffen hinausgehen, eine Herausforderung für das griechische Kriegerethos darstellen konnten (**Abb. 58**). Das Rund des Bildes wird von einer Stadtmauer mit Zinnen ausgefüllt, die von zwei Kriegern bestürmt und von zwei Insassen verteidigt wird. Vielleicht ist das ungewöhnliche Motiv von den Kämpfen des Aufstands ionischer Städte gegen die Perser angeregt, bei denen es mehr als in traditionellen griechischen Kriegen um die Eroberung von Städten ging. Allerdings kämpfen hier Griechen gegen Griechen, und entsprechend ist keine Parteinahme für eine der beiden Parteien zu erkennen. Auch hier stehen die Aktionen der einzelnen Gestalten im Vordergrund, die sich beim Kampf nach oben und unten in kühnen Bewegungen zeigen.⁷²

Gegenüber den Szenen diametralen Siegens und Unterliegens traten dann nach 480 v. Chr. ganz andere Bilder in den Vordergrund: Vor allem in Darstellungen von Zweikämpfen, aber auch in figurenreichen Szenen treten die Gegner in Konstellationen mit offenem Ausgang an: zwar mit asymmetrischen Kräften des Angreifens und Zurückweichens, oft Hopliten gegen Reiter oder Leichtbewaffnete, aber zumeist noch vor einer Entscheidung über Sieg und Niederlage (**Abb. 59**). Das Verhältnis der Kräfte, zwischen Bedrohung und Gegendrohung,

⁷² Childs (1991); Dietrich (2010) 101–102.



Abb. 59: Kampf zwischen Hoplitern. Attischer Krater. Paris, Musée du Louvre, Inv. G 343. 460–450 v. Chr. (S. Muth, *Gewalt im Bild* (Berlin 2008) Abb. 142).

kann sich jederzeit wieder drehen, von Überlegenheit zu Unterlegenheit, und vice versa. Dem entsprechend wird der Betrachter kaum aufgefordert, sich mit einem der Kontrahenten zu identifizieren: Die Aufmerksamkeit gilt mehr dem Kampf als dem Sieg, mehr dem Mut und der Bereitschaft zum Einsatz des Lebens als dem ruhmvollen Ausgang. In der Erscheinung der Krieger werden pointierte Akzente gesetzt und verschiedene Aspekte von Arete hervorgehoben: volle Hoplitenrüstung als Ausweis perfekter Kriegstechnik, der altertümliche, kaum mehr getragene korinthische Helm als Zeichen traditionellen Krieger-tums, kurzer Chiton als Kleidung agiler Beweglichkeit, nackter Körper als Bezeugung trainierter athletischer Kräfte. Insgesamt nimmt die Zahl der jugendlichen Krieger zu, Glanz der Arete und Gefahr des frühen Todes werden gesteigert. Es ist die gesamte Sphäre des Krieges, mit ihren Bedrohungen, sich wendenden Schicksalen, immer nur temporären Ergebnissen, auf deren Erfahrungen die Bilder reagieren. Das entspricht offensichtlich einer Realität der Kräfte im klassischen Griechenland, wo Kriege kaum je zu endgültigen Verhältnissen führten und wo die Macht zwischen den Poleis und Ihren Bündnissen immer wieder neu ausgehandelt wurde.⁷³

⁷³ Zur Ausrüstung und Jugendlichkeit der Krieger und ihrer Deutung s. Schäfer (1997).

Was dagegen ganz fehlt, ist die extreme Steigerung kriegerischer Grausamkeit, wie sie Thukydides im Peloponnesischen Krieg schildert. Seien es die Gräueltaten der Demokraten von Kerkyra gegen ihre politischen Gegner im fünften Kriegsjahr, mit massenhaftem Abschlachten, kollektiven Hinrichtungen, verzweifelten Selbstmorden und Bergen von Leichen, seien es die entsetzlichen Massaker und Exzesse der Syrakusaner gegen die Athener am Fluss und in den Steinbrüchen vor der Stadt auf dem Höhepunkt des Krieges: Dergleichen kommt auf den Vasen nicht vor. Dort, bei den Symposien, wollte man heldenhaften Mut, beispielhafte Opferbereitschaft und standhaft ertragenen Tod sehen.⁷⁴

Ebenso sind auf den Vasen, wie in den öffentlichen Denkmälern, die vielen Veränderungen der militärischen Taktik und Technik ausgeblendet, die in der Kriegsführung der klassischen Zeit eingeführt wurden: die steigende Bedeutung von Leichtbewaffneten und Reiterei, die beginnende Praxis und Technik der Belagerung von Städten, und vor allem die entscheidende Rolle der Kriegsflotten. Die Diskurse der Bilder in den Situationen, in denen die Vasen gebraucht wurden, waren nach wie vor vom Prestige des Hoplitenkampfes beherrscht.⁷⁵

Perserkämpfe. Seit die Invasion der Perser den Vorstellungen vom Krieg neue Aspekte zufügte, zeigen Darstellungen auf den Vasen ein weites Spektrum von unterschiedlichen Visionen dieser Kämpfe gegen die neuen archetypischen Feinde. Zunächst fällt auf, dass Schilderungen von Perserkämpfen nicht sehr zahlreich sind: Offenbar hat das Thema, zumindest bei den Symposien, bei denen die Vasen Verwendung fanden, keine ganz dominante Rolle gespielt. Von den erhaltenen Bildern hält ein Teil sich in dem Rahmen, der auch für Kämpfe von Griechen untereinander gilt: Die Perser werden zwar (fast) durchweg besiegt, aber unterscheiden sich nicht wesentlich von griechischen Unterliegenden. In anderen Bildern dagegen wird die Antithese zwischen siegreichen Griechen und besiegten Orientalen deutlich weiter ausgespannt. Dabei ist eine markante historische Entwicklung zu beobachten.⁷⁶

In den Bildern der ersten Generation nach den Siegen herrscht die harte Konfrontation vor: keine Gnade den Aggressoren. Die Griechen treten meist als vornehme Krieger mit perfekter Rüstung auf, oder auch mit trainiertem nacktem Körper, immer in souveränen Haltungen und Bewegungen, ungehindert mit Lanze oder Schwert ausholend. Das entspricht grundsätzlich den Bildern von Kämpfen zwischen griechischen Gegnern, gewinnt aber eine andere Qualität, weil hier Sieger und Unterliegende eindeutig bestimmbar sind, die griechischen

⁷⁴ Thukydides 3, 81; 4, 47–48; 7, 84–87. Eich (2015) 155–164.

⁷⁵ Zusammenfassend zur Kriegsführung in nacharchaischer Zeit: Eich (2015) 171–202.

⁷⁶ Raeck (1981) 101–163; Hölscher (1973) 38–48; Hölscher (2002) 301–308; Muth (2008) 239–267.



Abb. 60: Kampf zwischen Grieche und Perser. Attische Weinkanne. Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 13.196 (Photo Museum. Bildarchiv T. Hölscher).

Betrachter sich eindeutig mit den griechischen Kämpfern identifizieren, die auch (fast) immer siegreich bleiben. Dabei werden starke kulturelle Gegensätze evoziert, die zugleich eine ideologische Antithese bilden (**Abb. 60**): der hart trainierte nackte Körper oder auch die perfekte Hoplitenrüstung der Griechen gegen die weichen Stoffkleider der Perser, griechische Schlichtheit gegen orientalischen Luxus, die effiziente griechische Lanze für den mutigen Nahkampf gegen den nutzlosen Bogen für den ‚feigen‘ Schuss aus der Distanz.⁷⁷

Darüber hinaus kann das Bild der fremdartigen Gegner in verschiedenen Richtungen stärker als in Kämpfen von Griechen gegen Griechen entfaltet werden. Auf einer Schale in New York (**Abb. 61**) greift ein Grieche in perfekter Kampfhaltung zwei Perser an, von denen der eine in verquerer Haltung am Boden hockt, der andere im Hintergrund Bogen und Axt nutzlos gestikulierend

⁷⁷ Zur ideologischen Antithese von Lanze und Bogen s. Davis (2013) 236–270.



Abb. 61: Kampf zwischen Griechen und Persern. Attische Trinkschale. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 1980.11.21 (Bildarchiv T. Hölscher).

hält; auf der anderen Seite versucht ein Perser, mit ähnlich inaktiv gehaltener Axt, einen Griechen sehr ‚unhoplitisch‘ mit der Hand am Stoß mit der Lanze gegen einen Feind zu hindern. Beherrschung der Kriegs-„Kunst“ und kriegeri-

sche Ineffizienz sind hier auf die Spitze getrieben. Dagegen zeigt ein Krater in Basel, neben einem Sieg eines kraftvollen Griechen gegen einen spektakulär stürzenden Perser, auf der Gegenseite einen einzelnen Perser, von riesenhafter Gestalt, in weit ausgreifendem Lauf, Schwert und Bogen theatralisch von sich streckend, das Gesicht mit einem wilden Bart und hoher Tiara frontal zum Betrachter gewendet (**Abb. 62a–b**). Hier wird der Topos der schreckvollen ‚gigantischen‘ Erscheinung einzelner Perser vor Augen gestellt. Dabei ist es charakteristisch, dass diese Züge sich nicht zu einem kohärenten Feindbild zusammenschließen: Luxuriöse Verfeinerung, kriegerische Ineffizienz und bedrohliche Monstrosität sind im Grund inkompatible Charakterisierungen, die als Gegenprojektionen zu den griechischen Normen der Schlichtheit, der hoplitischen Kampfweise und der Körperkultur entstanden sind. Aus diesen Einstellungen sind einige besonders drastische Bilder zu verstehen: Auf einer frühen Trinkschale in Paris (**Abb. 63**) wird ein Perser, dessen Fremdheit durch reich gemusterte Trikotkleidung und eine exotische Standarte hervorgehoben ist, mit äußerster Entschlossenheit niedergeschlagen: kopfüber zu Boden stürzend, ohne Gegenwehr, mit qualvoll gekrümmtem Körper und abgeknicktem Kopf, das Gesicht im Schrecken des Todes zum Betrachter gewendet, dabei das Schwert hilflos haltend, im pointierten Gegensatz zu dem zielgerichteten Schwerthieb des Siegers. Vereinzelt findet sich sogar ein Bild krasser Diffamierung eines Orientalen: Ein halbfremder Kampfgenosse der Griechen, durch Beischrift auf die siegreiche Schlacht am Fluss Eurymedon bezogen, verfolgt mit zielgerichtetem Penis einen Orientalen, der sich zum sexuellen Missbrauch vorbeugt.⁷⁸

Dies alles sind Einzelfälle der Ausbildung einer scharfen Antithese zwischen Griechen und ihren „Erzfeinden“, die offenbar partiell blieb, begrenzt auf bestimmte Gruppen und Situationen, in denen krasse Feindbilder zum Ausbruch kamen. Bei anderen Autoren und in anderen Situationen, etwa in Aischylos’ „Persern“ oder Herodots Historien, herrschen stärker ausgeglichene Vorstellungen von den Persern vor. Dennoch sind die krassen Bilder symptomatisch. In archaischen wie noch in klassischen Kampfszenen zwischen griechischen Hoplitern waren die Unterliegenden stets in einer Weise dargestellt, wie es auch den Siegern widerfahren könnte. Dies ist in den Bildern der Perserkämpfe, zumindest in den drei Jahrzehnten des aktuellen Krieges, nicht mehr selbstverständlich.

⁷⁸ Schale New York: Muth (2008) 248–252, Abb. 163. – Krater Basel: a. O. 261–263, Abb. 172A–B. – Schale Louvre: a. O. 241–245, Abb. 156. Ich sehe in diesen Bildern noch einmal eine deutliche Steigerung gegenüber den drastischsten Hoplitenkämpfen, a. O. Abb. 75, 126, 137. Sexuelle Diffamierung auf der ‚Eurymedon‘-Kanne: Schauenburg (1975); Wannagat (2001); Gerleigner (2016).



Abb. 62a: Grieche besiegt Perser. Attischer Krater. Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Inv. BS 480. Um 460 v. Chr. (Photo Museum. Bildarchiv T. Hölscher).

In der zweiten Generation, zur Zeit des Perikles, fand man dann in Athen zu einer neuen, souveräneren Einstellung zum Orient. Jetzt treten persische Männer und Frauen, sogar der Großkönig selbst und seine Gemahlin, in feierlichen Opferhandlungen auf, ähnlich wie griechische Familien in Bildern dieser Zeit (**Abb. 64**). Die Perser erscheinen jetzt als fromme Vertreter einer zwar fremden, aber grundsätzlich gleichrangigen Hochkultur. Noch eine Generation später wurde der Orient zu einer Vision einer fernen glücklichen Welt. Vasenbilder zwischen 430 und dem Beginn des 4. Jahrhunderts v. Chr. zeigen vornehme Perser mit Gefolge bei der Jagd auf wilde, teils exotische Tiere und beim sinnensfro-



Abb. 62b: Laufender Perser. Attischer Krater. Basel, Antikemuseum und Sammlung Ludwig, Inv. BS 480. Um 460 v. Chr. (Photo Museum. Bildarchiv T. Hölscher).

hen Symposion mit ekstatischen Tänzerinnen. Dies ist ein Ideal des luxuriösen Lebensgenusses, das in dieser Zeit wieder an Attraktivität gewann. Das Bild der Erzfeinde hatte sich binnen dreier Generationen in eine Utopie des Glücks gewandelt.⁷⁹

Psychologie der Mythen. Noch deutlicher erscheint die kollektive Psychologie dieser Zeit in den Bildern der Mythen. In der Erwartung des persischen Angriffs

⁷⁹ Zu dem ganzen Prozess zuletzt Miller/Hölscher (2013) 388–412 (T. H.).



Abb. 63: Grieche schlägt Perser zu Boden. Attische Trinkschale. Musée du Louvre, Inv. G 117. 490–480 v. Chr. (E. Pottier, *Vases Antiques du Louvre 3ème série* (Paris 1922) Taf. 109).

auf Griechenland wird in Vasenbildern die Einnahme Troias mit größter Brutalität als totale Auslöschung des Königshauses geschildert (**Abb. 65**). Auf einer großen Trinkschale verfolgt und bedroht Aias die Königstochter Cassandra, die sich zum Kultbild der Athena geflüchtet hat; der nackte Körper des Opfers gehört zu den ergreifendsten weiblichen Akten der griechischen Kunst. Im Zentrum aber wird der König Priamos selbst auf dem Altar des Zeus erschlagen, mit der schrecklichsten aller Waffen: Neoptolemos, der Sohn Achills, hat Astyanax, den Enkel des Königs, am Knöchel gepackt, schleudert ihn hoch über dem Kopf



Abb. 64: Perser und Frau beim Opfer. Attische Lekythos. Frankfurt am Main, Archäologisches Institut der Universität, Inv. 132. 450–440 v. Chr. (© Institut für Klassische Archäologie, Universität Frankfurt).



Abb. 65: Zerstörung Troias. Attische Trinkschale. Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Inv. 121110. Um 490 v. Chr. (© Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Rom).

auf den königlichen Greis und wird beide auf einen Schlag zerschmettern. Im Hintergrund spiegelt sich die Katastrophe in den jammervollen Gesten der Polyxena, die der rasende Held als nächstes Opfer über dem Grab seines Vaters abschlachten wird. Zweifellos hatten die Betrachter solcher Bilder zugleich die jammervolle Zerstörung der Stadt Milet durch die Perser vor Augen, die damals die ganze griechische Welt erschütterte. Besonders aufgeheizt war die Stimmung in Athen, wo man die Rache des Perserkönigs wegen der Unterstützung der ionischen Aufständischen besonders fürchtete. Zum Eklat kam es, als der Dichter Phrynichos beim Wettbewerb der Tragödien kein mythisches Thema, sondern die zeitgenössische Katastrophe der „Eroberung Milet“ zur Aufführung brachte. Der Chor des Stückes wurde von dem aufstrebenden politischen Außenseiter Themistokles finanziert, und man braucht nicht viel Phantasie, um sich vorzustellen, dass dieser das brisante Thema vorgeschlagen hatte. Die Situation geriet jedoch außer Kontrolle, die gesamte zuschauende Bürgerschaft brach vor Verzweiflung in Tränen aus, woraufhin die Wiederaufführung des Stückes

für alle Zeiten verboten wurde. Die Bilder der Zerstörung Troias zeigen, was man von den herannahenden Persern erwartete.⁸⁰

Allerdings waren die Emotionen divergent. Zur selben Zeit stellten die athensischen Maler auf den Vasen die Welt des Dionysos mit einem geradezu utopischen Übermut vor Augen: Diese Satyrn waren zu allem fähig, was griechische Männer nur träumen konnten! Wenn man die Vasen als Zeugnisse für die Psychologie der Zeit ernst nehmen darf, so lagen Ängste und Glücksphantasien sehr nahe beieinander.⁸¹

Liebe der Götter zu den Menschen. Ein generelles Thema, das die Zeitgenossen stark beschäftigt haben muss, sind Götter, die in erotischer Leidenschaft Knaben, junge Männer und Mädchen verfolgen und entführen. Zeus verfolgt die schönen Mädchen Aigina und Io und entführt den Knaben Ganymedes, der zum Mundschenk bei den Gelagen der Götter erhoben wird. Poseidon begehrt Aithra, Amymone und schließlich Amphitrite, die seine Gemahlin wird. Dionysos wird sich mit Ariadne vereinigen. Boreas, der Gott des Nordwinds, trägt die attische Königstochter Oreithyia durch die Luft davon und wird sie zu seiner Gemahlin machen. Eos, die Göttin der Morgenröte, verfolgt den schönen attischen Hirten Kephalos, zu dem sie in Liebe entbrannt ist. Die moderne Forschung hat solche Bilder intensiv und kritisch als Zeugnisse für die Beziehungen zwischen den Geschlechtern analysiert, zwischen sexueller Asymmetrie und Vergewaltigung. Das ist zweifellos eine zentrale Frage der antiken Sozialanthropologie, die von entscheidender Bedeutung für die *heutige* Sicht auf die Griechen ist. Es bleibt aber fraglich, ob dies die Intention der Bilder *in ihrer eigenen Zeit* und ihre Bedeutung für die damaligen Benutzer der Gefäße war. Denn zunächst waren dies Bilder von hohem Glück. Besonders deutlich ist das bei Zeus und Ganymed oder Dionysos und Ariadne. Doch auch Boreas wurde durch die Verbindung mit Oreithyia zum verehrten ‚Schwiegersohn‘ der Athener, denen er einen Sieg über die persische Flotte schenkte; und die aktive Liebe der Eos zu Kephalos kann sicher nicht als Perversion der Beziehungen zwischen den Geschlechtern interpretiert werden. Der gemeinsame Nenner aller dieser Bilder ist offensichtlich: Die Götter lieben die Menschen, vor allem die schönen Epheben, Knaben und Mädchen! Diese sind die mythischen Vorbilder jener Jugend, die die blühende Zukunft

⁸⁰ Schale des Onesimos aus Caere: Williams (1991). – Ähnlich die Hydria des Kleophrades-Malers in Neapel: Simon/Hirmer (1976) Abb. 128–129. – Phrynichos, Miletou Halosis: Herodot 6, 21.

⁸¹ Darauf kann hier nicht weiter eingegangen werden. S. dazu allgemein Lissarrague (1987). Besonders übermütige Satyrn: Boardman (1981) Abb. 299, 1–2. – Mänaden in Trance tanzend: Schöne (1987) 145–161, bes. 152–156; Moraw (1998) 52–56.

der Städte darstellte, die bei den religiösen Festen im Tanz auftrat, und deren Standbilder das schönste Geschenk für die Götter waren. Hier bricht eine kollektive Hochstimmung durch, die nur durch die unverhofften Siege gegen die Perser hervorgerufen sein kann: Kein Zweifel, dass die Griechen in der Gunst der Götter standen!⁸²

Orpheus bei den Thrakern. Gleichwohl aber blieben die Emotionen auch nach den Siegen ambivalent. Besonders traumatisch sind Bilder des Mythos von Orpheus. Der mythische Sänger war zu den fernen Thrakern gekommen und hatte dort mit seiner Musik die Männer so bezaubert, dass sie ihre Frauen verließen – bis diese sich rächten und den unerwünschten Eindringling erschlugen. Auf Vasenbildern nach den großen Schlachten erscheint Orpheus als schöner griechischer Jüngling mit der griechischen Leier, ein idealer Repräsentant griechischer Musikkultur. Die Frauen dagegen sind durch Tätowierungen als exotische Weiber gezeichnet, die in ‚barbarischer‘ Wildheit mit pervertierten Werkzeugen auf ihr hilfloses Opfer losgehen: mit Bratspießen und Mörsern, die nicht zum Kampf bestimmt sind, und mit Äxten und Schwertern, die nicht in die Hände von Frauen gehören (**Abb. 66**). Die Antithese der Kulturen könnte nicht drastischer sein. Es wäre gewiss falsch, dies als Metapher einer tatsächlichen Bedrohung durch Angriffe aus Thrakien zu verstehen: Die Thraker waren damals keine aktuellen Feinde Athens. Aber offenbar gab es diffuse Phobien vor exotischer Fremdheit, die in die Thraker projiziert wurden – und noch dazu in thrakische Frauen!

Doch wie bei den wirklichen Gegnern, den Persern, drehten die Visionen des Schreckens sich in der nächsten Generation um in eine Haltung der Sympathie. Seit der Mitte des 5. Jahrhunderts wird die Szene der Ermordung abgelöst von Bildern des musizierenden Orpheus, dem die thrakischen Männer in tiefer Ergriffenheit zuhören (**Abb. 67**). Die Furcht vor der Bedrohung ist gewichen, der griechische Sänger exportiert die Musik zu den Fremden, die sie mit bewunderndem Verständnis rezipieren.⁸³

Solche Mythen und ihre Bilder sind nicht Spiegelungen oder Allegorien der historischen Vorgänge der eigenen Zeit: Sie stellen eine eigene Wirklichkeit dar. Aber auf dieser Bühne der mythischen Vorzeit werden Fragen durchgespielt, die für die Betrachter der Bilder von höchster Aktualität waren: Auf den hier betrachteten Vasen geht es um das Verhältnis zu den ‚Fremden‘. In den Mythen

⁸² Zum Thema insgesamt s. Kaempf-Dimitriadou (1979). Kritische Sicht: Sourvinou-Inwood (1987); Stewart (1996). Ausführlicher s. Hölscher (in Druck).

⁸³ Vasen mit Bildern des Orpheus: Garejou (1994); Lissarrague (1994); Hölscher (2002) 309–311; ausführlicher Hölscher (in Druck).



Abb. 66: Orpheus wird von thrakischen Frauen ermordet. Attischer Stamnos. Zürich, Archäologisches Institut der Universität, Inv. 3477. Um 460 v. Chr. (© Archäologisches Institut der Universität Zürich).

wurden die psychischen und ethischen Dimensionen dieser Fragen weit radikaler und extremer expliziert als in der Darstellung der zeitgenössischen Wirklichkeit. Aber auch diese psychischen Dimensionen sind eine Wirklichkeit. In den



Abb. 67: Orpheus singt bei den thrakischen Männern. Attischer Krater, Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. 3172. Um 440 v. Chr. (© Staatliche Museen Berlin Preußischer Kulturbesitz).

Diskursen bei den Symposien müssen diese Visionen die Gemüter stark erhitzt haben.

6 Die andere Seite der politischen Identität

Die Denkmäler und Bildwerke zeigen, neben anderen Quellen, dass die Griechen, vor allem die Athener, im 5. Jahrhundert v. Chr. ideelle Konzepte entwickelt haben, die ihre politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Einstellungen zu sich selbst und dadurch ihr gemeinschaftliches politisches Handeln, im Krieg wie in anderen Bereichen, in einer neuen Weise geprägt haben. Eine entscheidende Entwicklung war die Ausbildung emphatisch präsentierter kollektiver und individueller Identität. Die Griechen insgesamt verstanden und artikulierten sich stärker *als* Griechen gegenüber den umgebenden Völkern, die in neuer Weise als fremd betrachtet wurden; die Athener, wie auch andere Poleis, sahen sich entschiedener als Angehörige ihrer eigenen Stadt; einzelne führende Staatsmänner begriffen und verhielten sich mehr und mehr als Individuen mit

spezifischem Charakter – von Themistokles wird gesagt, er habe immer ein ‚idios‘, ein ‚Eigener‘ sein wollen.⁸⁴

Damit zusammen ging ein neues Bewusstsein für die Bedeutung der eigenen Zeit im Verhältnis zur mythischen Vorzeit, die Schaffung eines geschichtlichen Gedächtnisses für die Leistungen der Gegenwart als Vergangenheit für die Zukunft, die Fundierung der gegenwärtigen politischen Ordnung durch mythische Helden und ihre Taten, und nicht zuletzt die Monumentalisierung und Stabilisierung dieses ‚öffentlichen Gedächtnisses‘ durch die Materialität und Visualität unvergänglicher und dominierender Denkmäler in den öffentlichen Räumen. Dies alles hat den Autoren und Trägern dieser Konzepte starke Kräfte vermittelt, mit denen sie den Krieg gegen die Perser wie auch die Kriege untereinander bestritten, mit denen sie aber auch zu kulturellen Leistungen fähig wurden, die eine Wirkung weit über diese Anlässe hinaus entwickelten.

Christian Meier hat in umfassender Weise die Bedeutung der Identität als Kategorie der historischen Analyse für das klassische Athen dargelegt. Er hat den Begriff grundsätzlich in seinen vielfältigen Aspekten und Leistungen entfaltet und hat für die Polis Athen aufgezeigt, dass die Gemeinschaft der Athener im 5. Jahrhundert v. Chr. eine spezifisch politische Identität als Bürger ihrer Stadt ausgebildet hat, die weitgehend alle sozialen Lebensbereiche und Aktivitäten beherrschte. Von dieser Identität her hat Athen im Inneren sein ungemein intensives öffentliches Leben entfaltet und nach außen seine dominante Rolle innerhalb der griechischen Staatenwelt entwickelt.

Darüber wird man allerdings die Kosten dieser Entwicklung nicht übersehen. Ohne eine Gesamtabrechnung der griechischen Klassik vornehmen zu wollen, kann der Blick auf die Konsequenzen aus den betrachteten Phänomenen gerichtet werden. Die monumentalen Denkmäler für die Siege gegen die Perser und andere äußere Feinde lassen erkennen, mit welchem Nachdruck nun Kriege und Siege als Erfolge politischer Identität in den öffentlichen Räumen und durch die ‚öffentliche Zeit‘ unausweichlich präsent gehalten wurden. Damit wurden Identitäten wie Gegnerschaften in den Köpfen fixiert: Es wurde schwerer, einen Krieg wie den gegen die Perser zu beenden. Die emphatische politische Identität der Athener, wie auch der Spartaner, hat dann mit großer Zwangsläufigkeit zu den beiden großen ‚peloponnesischen‘ Kriegen geführt, die die griechische Staatenwelt in zwei Teile spalteten. Wenn Alkibiades (bei Thukydides 6, 18, 6–7) sich auf die traditionellen Wesenszüge und Normen, *éthē* und *nómoi*, also auf athenische Identität beruft, um als nie untätige Stadt, *pólis mē aprágmōn*, militärisch bis Sizilien und Karthago auszugreifen, so ist das viel-

⁸⁴ Kollektive Identität im 5. Jh. v. Chr.: Meier (1979); Hall (2007) 267–270. – Themistokles: Plutarch, Themistokles 18, 5.

leicht nicht nur eine Perversion, sondern eine fast unvermeidliche Folge eben dieser politischen Identität.⁸⁵

Die Identitäten Athens und anderer politischer Mächte wurden mit einem exklusiven Gedächtnis an die eigene große Vergangenheit bewehrt. Das kulturelle Gedächtnis diente nicht – und dient in der Regel selten – der Verbreitung von universellen Idealen, sondern der Abschließung und Selbstbehauptung gegenüber Konkurrenten und Gegnern. Selbst Perikles preist in seiner Rede auf die Gefallenen des ersten Kriegsjahres die kulturelle Blüte Athens ganz im Zusammenhang des Peloponnesischen Krieges: Athens Blüte wurde in der Vergangenheit durch Kriege begründet, sie ist seither die Grundlage der politischen Vormacht und militärischen Stärke Athens, und insbesondere der Grund, das Leben im Krieg für Athen einzusetzen. Eben darum bewahrt diese blühende Kultur auch nicht vor der äußersten brutalen Verfolgung eigener Interessen im Krieg, wie bei der Bestrafung von Mytilene und Melos, die sich der athenischen Vormacht zu entziehen suchten.⁸⁶

Nicht zuletzt konnte sich die im kulturellen Gedächtnis verankerte Identität gegen ihre eigenen Träger richten: Die ‚monumentale‘ Vorzeit der Mythen konnte das Denken fixieren. Jahrhunderte später, als die Athener bei der Belagerung ihrer Stadt im Jahr 86 v. Chr. den römischen Feldherrn Sulla um Gnade baten und auf die großen Leistungen Athens unter Theseus hinwiesen, hatten sie die Zeichen der Zeit verkannt. Sulla lachte sie aus: Er sei nicht gekommen um Geschichte zu lernen, sondern um Abtrünnige zu bestrafen. Es ist nicht leicht, die eigene monumentale Geschichte wie die eigenen mythischen Helden wieder los zu werden.⁸⁷

Gleichwohl haben die Athener die Kosten der Konstrukte ihrer Identität im Krieg sehr wohl wahrgenommen. Sie haben sich die Zerstörung ihrer Stadt als Mahnung vor Augen gestellt, haben die Verluste im Krieg und die Bedrohung der Familien auf die politische Bühne gebracht, und haben die Bedrückung des Krieges in das Bild ihres Kriegsgottes mit hineingenommen. Damit werden gewiss keine grundsätzlichen Gegenpositionen zur Ideologie des Krieges begründet: Die Feier des Sieges und das Bewusstsein der Verluste stehen nebeneinander. Die Athener des 5. Jahrhunderts v. Chr., wahrscheinlich auch viele ihrer Zeitgenossen, haben das ausgehalten.

⁸⁵ Meier (1979) 390 sieht dies als „pervertierende Interpretation athenischer Identität“.

⁸⁶ Rede des Perikles: Thukydides 2, 35–46. – Mytilene: 3, 2–50. – Melos: 5, 84–116.

⁸⁷ Plutarch, Sulla 13.

III Krieg und universale Herrschaft von Alexander zu Augustus: Das Pathos von Glorie und Vernichtung in den antiken Monarchien

1 Vom Sieg zur Herrschaft

Politische Herrschaft und Macht bedürfen einer Begründung, die an den sozialen Verhältnissen und mentalen Vorstellungen der betreffenden politischen Gemeinschaften orientiert ist. Je komplexer und umfassender Herrschaft ist, desto umfassender müssen auch die Begründungen sein. Das gilt in besonders hohem Maß für Staatswesen, die im Inneren der Gemeinschaft die politische Herrschaft zeitweise oder dauerhaft auf eine einzelne Person konzentrieren, und auf solche, die nach außen ihre Herrschaft auf andere, potentiell unabhängige Gemeinschaften ausdehnen oder Macht über den Bereich der eigenen Herrschaft hinaus anstreben.

Wie stark mit steigender Komplexität der Herrschaft auch die Konzepte und Strategien der Begründung gesteigert werden, ist am Fall des klassischen Athen deutlich geworden. In archaischer Zeit war Athen, wie die anderen griechischen Stadtstaaten, eine politische Gemeinschaft mit einem begrenzten eigenen Territorium, die eine nicht mehr hinterfragte politische Zusammengehörigkeit ausgebildet hatte, im Inneren ihre Angelegenheiten unmittelbar *face to face* aushandelte und nach außen keine grundsätzlich neue Dimension des Machtbereichs anstrebte. Eine neue Situation entstand erst im 5. Jahrhundert v. Chr., als Athen – wie auch Sparta – das Konzept politischer Machtsphären weit über die eigene Stadt hinaus erweiterte und mit dem Seebund gegen die Perser ein Instrument der militärischen Macht schuf, das zunehmend halb Griechenland unter die Vormacht Athens stellte. Damals wurden Ideologien und Strategien ausgebildet, die den Vorrang der Stadt nach außen und die Stellung seiner führenden Staatsmänner im Inneren begründen und festigen sollten: zum einen ideologische Konzepte, die die Einzigartigkeit Athens gegenüber den konkurrierenden Städten aufzeigten; zum anderen ein ‚öffentliches Gedächtnis‘, das diese Stellung Athens aus seiner mythischen Vorzeit herleitete; und daraus folgend eine Praxis der Errichtung von öffentlichen Denkmälern, in der die Leistungen führender Staatsmänner für die Gemeinschaft und die Anerkennung ihrer führenden Stellung durch die Gemeinschaft in ein dynamisch reziprokes Verhältnis gesetzt wurden.¹

1 Oben Kapitel 2.

Das Erfordernis der Begründung von Herrschaft steigerte sich noch einmal entscheidend in den Monarchien der hellenistischen Reiche und des Imperium Romanum. Diese Herrschaftssysteme standen unter einer Bedingung, die in der antiken Welt ohne Vorläufer war: Die großen Monarchien des Vorderen Orients und Ägyptens waren in früher Zeit von mächtigen Herrschern in einem Akt der Vereinigung gegründet worden und bezogen von dieser Gründung ihre Legitimation und relative Stabilität. Gegenüber solchen ‚primären‘ Monarchien stand die ‚sekundäre‘ Alleinherrschaft der hellenistischen Könige und der römischen Kaiser unter der einzigartigen Bedingung, dass sie sich vor dem Hintergrund von Republiken begründen und bewähren mussten, das heißt von politischen Ordnungen, die grundsätzlich auf Egalität und Partizipation der Bürger im Bereich der Politik beruhten und die weiterhin die Erwartungen der Bürger prägten. Unter diesen Bedingungen haben die Begründer dieser Monarchien, Alexander der Große und Augustus, eine Alleinherrschaft angestrebt und nach außen den Anspruch auf Herrschaft über die ganze bekannte Welt erhoben. Sie haben dafür Konzepte, Begründungen und Strategien entwickelt, die zum Teil in ähnliche Richtungen gingen, in vieler Hinsicht aber sehr unterschiedlich waren. Und sie haben ihren Nachfolgern Vorgaben hinterlassen, die große Herausforderungen bedeuteten.

Der Blick auf Alexander und Augustus im Kontrast zueinander kann in besonderem Maß dazu führen, ihre beiden Formen der monarchischen Macht aus ihren historischen Bedingungen verständlich zu machen. Dabei kann es hier nicht darum gehen, ihre Konzepte der Allein- und der Weltherrschaft insgesamt auszumessen: Die Frage richtet sich auf den Krieg und für diesen auf die visuellen Denkmäler. Beides hat allerdings zentrale Bedeutung für diese Epoche: Kriege und Siege waren von Alexander bis Augustus die Grundlage für die Begründung und Stabilisierung von monarchischer Macht und monarchischen Reichen; und auch unterhalb der Machtkämpfe der Könige war die hellenistische Welt in einem kaum vorstellbaren Maß von ständigen Kriegen zwischen Städten und Bünden erfüllt.²

Die Begründung von Macht und Herrschaft auf militärischen Siegen stellt jedoch eine umso komplexere Aufgabe dar, je umfassender der Anspruch auf Herrschaft und je größer die Räume der beanspruchten politischen Macht sind. In den kleinen Stadtstaaten des archaischen Griechenland wurden die Kriege in der Regel von den Bürgern selbst geführt und die Schlachten am Rand des eigenen Territoriums geschlagen: Die Personen und Räume des Krieges und der Politik waren weitgehend identisch, der Sieg gehörte den Trägern der Politik.

² Krieg im Hellenismus: Chaniotis (2005). Königtum und Sieg: Gehrke (1982); Chaniotis, a. O. 57–62.

Diese personale und räumliche Identität von Krieg und Politik ging schon in der spätklassischen Zeit durch die Kriegführung mit Verbündeten und Söldnern in immer weiterer räumlicher Entfernung weitgehend verloren; in den Weltreichen von Alexander und Augustus war sie vollends aufgehoben. Die Eliten in den städtischen Zentren der Macht, Pella, Alexandria oder Rom, konnten kaum eine Vorstellung von den Feldzügen und Siegen der Welteroberer gewinnen, und die tatsächlichen Akteure der Kriege, die eigenen und fremden Soldaten, kamen kaum mehr in Kontakt mit den Bewohnern der Metropolen. Die Aufgabe, die ephemeren Siege in der Ferne wirkungsvoll in dauerhafte Macht in den Zentren umzuwandeln, sie im Zentrum der politischen Gemeinschaften präsent zu machen, stellte sich darum für die Protagonisten einer monarchischen Welt Herrschaft mit besonderer Schärfe. Zu diesem Zweck nutzten sie zunehmend drei verschiedene Praktiken, die sehr unterschiedliche Potentiale der öffentlichen Wirkung besaßen: Denkmäler, Rituale und die Performanz öffentlicher Rollen. Die hellenistischen Herrscher seit Alexander dem Großen und die römischen Machthaber bis hin zu Augustus haben diese Praktiken in starkem Maß zur Begründung ihrer spezifischen Konzepte von Herrschaft eingesetzt.³

2 Alexander der Große: Pathos und Charisma

Image und Biographie eines Helden. Alexander wie Augustus haben gleich zu Beginn ihrer Laufbahn in ihrem realen Auftreten wie in ihren Bildnissen ein Image von sich selbst entworfen, das radikal neuartig war und ihre Qualitäten als Feldherr und Herrscher spektakulär vor Augen stellte.

Besonders radikal war Alexander. Alle griechischen Staatsmänner und Herrscher hatten sich bisher in der Wirklichkeit wie in ihren Bildnissen in reifem Alter, mit Bart und kurzem Haupthaar präsentiert, als Verkörperungen väterlicher Besonnenheit und Autorität. Alexander dagegen trat als jugendlicher Held auf, auch er offenbar in grundsätzlicher Übereinstimmung von lebendiger Erscheinung und bildlicher Darstellung (**Abb. 68**): ohne Bart und mit dynamisch bewegten Locken, die über der Stirn zu einer so genannten *anastolē* aufsprangen, die man als Zeichen von löwenhaftem Mut deutete, und lang über die Ohren und in den Nacken fielen, wie man es von Bildern jugendlicher Götter und mythischer Heroen kannte. In seinem so genannten ‚feuchten‘ Blick erkannte man eine starke emotionale Lebendigkeit, und seine sprichwörtliche Art, den Kopf zur Seite und in die Ferne zu richten, bezeugte den Habitus eines

³ Zu dieser Problematik s. allgemein Hölscher (2006).



Abb. 68: Alexander der Große. München, Antikensammlung und Glyptothek, Leihgabe Schwarzenberg. Römische Kopie, Gipsabguss. Institut für Klassische Archäologie, Universität Heidelberg. Original um 330 v. Chr. (Fotoarchiv Institut für Klassische Archäologie, Universität Heidelberg (H. Vögele)).

Eroberers von unwiderstehlicher Energie. Es muss dies einzigartige Charisma gewesen sein, mit dem Alexander es vermochte, sein Heer von 40 000 Soldaten zu einem Feldzug von zehn Jahren zu motivieren, der aus allen Sicherheiten der griechischen Welt hinaus in völlig unbekannte Fernen führte, in denen die unheimlichsten Bedrohungen zu fürchten waren.⁴

Alexanders Feldzug gegen das Perserreich ist Teil eines Lebenslaufs, der strukturell den Lebensphasen griechischer Männer entspricht, jedoch in heroische Dimensionen gesteigert.⁵ Griechische Männer lebten während der Kindheit im Elternhaus, verbrachten dann eine Phase der Adoleszenz, als Epheben, in der freien Natur, wo sie ihre Körperkräfte bei der Jagd und athletischen Übungen entfalteten, aber auch von älteren Männern in die Lebenskultur der Erwachsenen eingeführt wurden. Mit etwa 20 Jahren wurden sie in die Gemeinschaft der Bürger aufgenommen; danach folgte eine Phase von zehn Jahren, in der sie am gemeinschaftlichen Leben teilnahmen und als Jungkrieger für die Stadt in den Krieg zogen. Im Alter von 30 Jahren heirateten sie, gründeten einen eigenen Hausstand und konnten öffentliche Ämter übernehmen.

Die Helden der griechischen Mythen vollziehen dieselben Lebensphasen. Perseus wurde als Jugendlicher von einem Fischer am fernen Meeresstrand erzogen, als junger kampffähiger Mann zog er in den äußersten Westen, ans Ende der Welt nahe dem Okeanos, wo er die Gorgo besiegte, dann die äthiopische Königstochter vor einem Meeresungeheuer befreite, sie zur Frau nahm und König von Argos und Tiryns wurde. Achill und viele andere Helden wurden als Knaben ins Pelion-Gebirge zu dem weisen Kentauren Chiron geschickt, der sie das Jagen, die Kenntnis der Heilkräuter und das Spielen der Leier lehrte. Zum Mann herangewachsen, zog Achill in den archetypischen großen Krieg gegen Troia, der nicht zufällig zehn Jahre, die Zeit des Jungkriegerturns, dauerte. Die weiteren Phasen der Heirat und der Herrschaft waren angelegt, wurden ihm aber durch das Schicksal verwehrt: Im zehnten Jahr des Krieges trifft er auf Penthesilea, die Königin der Amazonen, die er jedoch in einem Kampf zwischen Gewalt und Liebe tötet; sein früher Tod verhindert die Heimkehr und die vorgesehene Übernahme des väterlichen Königtums. Auch bei anderen mythischen Helden steht das Vordringen bis zum Ende der Welt, die Bezwingung fürchterlicher Ungeheuer, oft gefolgt von der Gewinnung einer Braut und Übernahme einer Königsherrschaft, im Zentrum ihrer Biographie: Herakles drang in den äußersten Westen vor, wo er dem dreileibigen Riesen Geryon seine Rinderherde entführte; Jason fuhr mit den Argonauten bis nach Kolchis im äußersten Osten, wo er einem Drachen das Goldene Vlies entwendete und die Königstochter Me-

4 Zum ‚Image‘ Alexanders s. Stewart (1993); Reinsberg (2005); Hölscher (2009/1).

5 Zum Folgenden s. Hölscher (2009/1) 33–66; demnächst Hölscher (in Vorbereitung).

dea als Braut mitnahm; Bellerophon gelangte mit dem Flügelpferd Pegasos in das Bergland von Lykien, besiegte dort die monströse Chimaira und gewann die Königstochter Philonoe zur Frau; Theseus fuhr mit den athenischen Jugendlichen nach Kreta, tötete dort den Minotauros, tat sich mit Ariadne zusammen und trat (nachdem er sie verlassen hatte) die Königsherrschaft in Athen an.

Alexanders Lebensweg folgt genau diesem Muster. Nach der Kindheit im väterlichen Palast von Pella wurde er dem Aristoteles zur Erziehung übergeben. Diese fand, zusammen mit anderen Söhnen vornehmer Familien, in einem fernen Heiligtum der Nymphen bei Mieza statt, in der idyllischen Natur des hügeligen Hinterlandes von Makedonien, wo die jungen Männer nicht nur Homer lasen und Philosophie trieben, sondern auch zum athletischen Training und zur Jagd gingen. Mit 20 Jahren, nach dem Tod seines Vaters, übernahm er das Heer und brach zu einem Feldzug von zehn Jahren auf, der ihn bis an die Grenzen der bekannten Welt führte. Im äußersten Osten, am Fuß des Himalaya, traf er auf die Königstochter Rhoxane, feierte unter Teilnahme des ganzen Heeres eine grandiose Hochzeit und kehrte schließlich nach Babylon zurück, wo er erst eigentlich seine Königsherrschaft antrat – bevor ihn der frühe Tod traf. Sein Leben hatte die Struktur einer archetypischen griechischen Biographie, gesteigert in die Dimensionen eines Heldenlebens.

Denkmäler von mythischen Dimensionen. In diesem Sinn hat Alexander seinen Feldzug als Mythos inszeniert, und dabei standen vielfach spektakuläre Denkmäler im Zentrum. Ein Jahr, nachdem er mit der Hochzeit einen ersten symbolischen Abschluss seiner Phase als Jungkrieger gesetzt hatte, dann aber bis nach Indien vorgedrungen war und sogar den König Poros mit seinen gefürchteten Kriegselefanten besiegt hatte, meuterten schließlich seine Soldaten am Fluss Hyphasis gegen die Fortsetzung dieses Feldzuges ohne absehbares Ende. Bevor Alexander aber umkehrte, markierte er diesen Punkt in einem dramatischen Akt: mit einem Opfer an die zwölf Götter des griechischen Olymp, für die er zwölf Altäre errichten ließ, „so hoch wie die höchsten Türme, und noch breiter als Türme, als Dankesgaben an die Götter, die ihn als Eroberer so weit geführt hatten, und als Denkmäler seiner eigenen Taten“. Mit dem Ritual präsentierte er sich als Partner aller Götter, mit der Monumentalisierung des Aktes stellte er das Gedächtnis seiner Leistungen auf Dauer. Die Altäre waren ein östliches Gegenstück zu den „Säulen des Herakles“, die dieser im äußersten Westen bei seinem Kampf gegen den dreileibigen Riesen Geryon errichtet hatte. Und wie jene Säulen, waren Alexanders Altäre ein mythisches, geradezu utopisches Monument: Errichtet an einem Ort, wohin voraussichtlich kein Grieche wieder vordringen würde, wo niemand die griechischen Götter kennen und schon gar niemand ihnen Opfer darbringen würde, waren sie rein im Gedächtnis der Soldaten verankert und für das Hörensagen in der griechischen Welt



Abb. 69: Alexander kämpft gegen den Inderkönig Poros. Silber-Medaillon. London, British Museum, Inv. 1887.0906.1. Um 324–323 v. Chr. (Photo K. Öhrlein, nach Gipsabguss des Museums).

bestimmt, als Dokument des Anspruchs auf unbegrenzte Herrschaft bis zu den Grenzen der erreichbaren Welt.⁶

Den Sieg über Poros aber feierte Alexander mit einer einzigartigen Serie von Medaillons aus Gold und Bronze, die vielleicht als Auszeichnung für besonders verdiente Generäle und Soldaten ausgegeben wurden (**Abb. 69**). Auf der Vorderseite ist Alexander in voller Rüstung mit dem Blitz des Zeus in der Hand dargestellt. Da bisher auf griechischen Münzen noch nie ein lebender Mensch als Prägeherr dargestellt worden war, ist dies Bild mit der Angleichung an den obersten Gott gleich doppelt exzeptionell: eine Verbindung von militärischer Realität und gottgleicher Erhöhung, die nicht als Diskrepanz angesehen wurde. Auf der Rückseite dagegen wird der Sieg Alexanders, zu Pferd, gegen Poros geschildert, der in übermächtiger Gestalt von einem übergroßen Elefanten herab kämpft. Das Medaillon zieht die Schlacht, in der die beiden Heerführer tatsächlich nicht aufeinander getroffen sind, in ein emblematisches Duell zusammen, das auch die Reittiere, Pferd und Elefant, einschließt. Für die Griechen waren Elefanten Monster von äußerster Bedrohlichkeit, von denen man zudem sagte, dass Pferde vor ihnen scheuen. Der Sieg Alexanders zu Pferd gegen den fabulösen König auf dem exotischen Riesentier konnte nur als Äquivalent zu den Siegen großer Helden in der mythischen Vorzeit gesehen werden: Perseus

⁶ Altäre am Hyphasis: Arrian, *Anabasis* 5, 29, 1f.; Diodor 17, 95, 1; Plutarch, *Alexander* 62; Plinius, *Naturalis historia* 6, 62. Romm (1992) 101–102, 109–110; Grüner (2005) 257–259. – Säulen des Herakles: Nesselrath (2008).

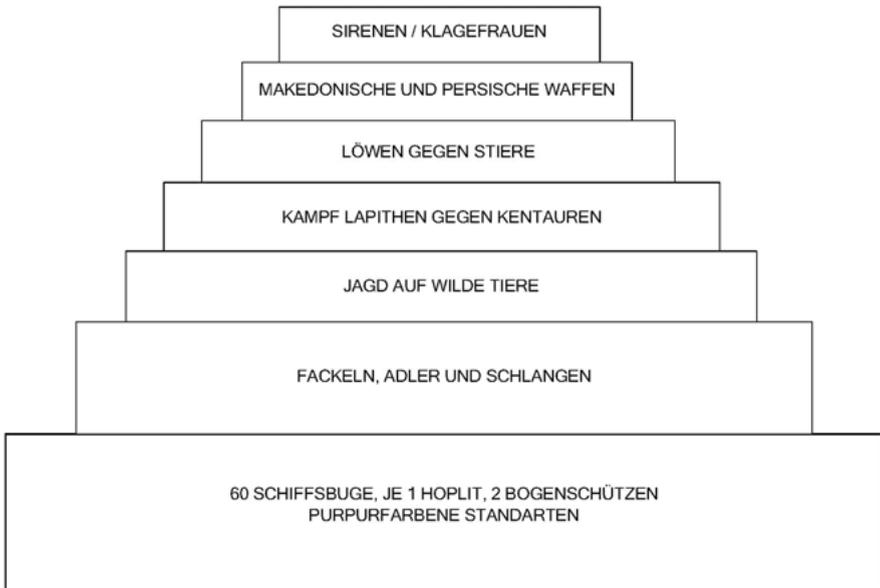


Abb. 70: Scheiterhaufen des Hephaistion. Rekonstruktionsskizze. 324 v. Chr. (© T. Hölscher).

gegen die Gorgo, Herakles gegen Geryon, Bellerophon gegen die Chimaira, Iason gegen den kolchischen Drachen, Theseus gegen den Minotauros. Das Vordringen zum ‚Ende der Welt‘ schloss den Kampf gegen die mythischen Monster des Todes ein.⁷

Bald darauf, noch während der Rückkehr aus Indien, starb Alexanders intimer Gefährte Hephaistion, und der König bezeugte ihm eine exzessive Trauer, nach dem Muster der Klage Achills um den Tod des Patroklos. Für ihn ließ er in Babylon einen gigantischen Scheiterhaufen errichten, dazu eine Leichenfeier ausrichten, deren Dimension und emotionale Massenwirkung jede Vorstellung sprengt. Nach der Beschreibung Diodors maß der Scheiterhaufen in der Breite und Tiefe 180 m, in der Höhe 70 m. Auf allen Seiten sei er überreich mit Figuren in sieben Zonen geschmückt gewesen, die ein höchst komplexes Bildprogramm der makedonischen Herrschaft darstellten (**Abb. 70**):⁸

- 240 Schiffsbuge, 60 auf jeder Seite, alle vergoldet. Auf jedem ein griechischer Hoplit und zwei kniende orientalische Bogenschützen in Angriffshal-

⁷ Stewart (1993) 201–206; Holt (2003).

⁸ Diodor 17, 114–115; Arrian, Anabasis 17, 4. Wüst (1959); Völcker-Janssen (1992); Belli Pasqua (1999); Palagia (2000).

- tung, zweieinhalb bzw. zwei Meter hoch; dazwischen purpurfarbene Standarten. Insgesamt ergeben diese Motive eine systematische Präsenz der makedonisch-persischen Heeresmacht Alexanders.⁹
- Fackeln, 7 m hoch, mit Kränzen an den Griffen, vielleicht ein Hinweis auf die sepulkralen Funktionen des Scheiterhaufens. An deren oberem Ende befanden sich Adler, die auf Schlangen am unteren Ende herabblickten. Adler und Schlange sind ein altes Symbol für den Sieg der göttlichen Macht des Himmels über die bösen Mächte der Erde. Als Attributtiere des Zeus weisen die Adler auf dessen Sohn Alexander, dem sie symbolisch eine universelle Sieghaftigkeit zuschreiben.¹⁰
 - Jagd auf verschiedene Arten von wilden Tieren. Über die Identität der Jäger wird keine Auskunft gegeben. Da aber die Jagd in Griechenland wie im Orient als traditionelle Demonstration männlicher Tugenden galt, war sie in den Augen der makedonischen Adeligen der beste Beweis für die gemeinsamen kulturellen Wurzeln mit der persischen Elite.¹¹
 - Kampf der Lapithen gegen die Kentauren. Das Thema war Teil der politischen Mythologie seit dem 6. und 5. Jahrhundert v. Chr., als prototypischer Kampf gegen die Verkörperungen von sexueller Zügellosigkeit, religiösem Frevel und tierischer Brutalität. Auf Denkmälern Athens begegnet es oft zusammen mit Kämpfen gegen Feinde aus dem Osten: Amazonen und Troia, als mythische Vorläufer der Perser. Nachdem die Perser von Alexander in sein orientalisch-griechisches Reich integriert worden waren, blieben aus diesem Panorama von archetypischen Gegnern nur die Kentauren als Symbole des allgemeinen Gegensatzes von menschlicher Kultur und sub-humaner Animalität übrig.¹²
 - Löwen und Stiere in Angriffshaltung einander gegenüber stehend. Auch dies Motiv hat griechische wie orientalische Wurzeln und war darum für die Vertreter beider Kulturkreise verständlich. Am Grabdenkmal des Hephaistion bezeugt die Antithese der beiden stärksten Tiere den Sieg der kö-

9 Neu hergestellte Schiffsbuge als Teile eines Denkmals scheinen hier ein neues Motiv zu sein. Die Antithese zwischen griechischen Hoplitens mit Lanze und orientalischen Bogenschützen ist bereits ein Thema der archaischen und klassischen Kunst: auf archaischen Vasen kämpfen griechische Hoplitens und skythische Schützen zusammen, auf klassischen Vasen stehen sich Hoplitens und persische Bogenschützen als Gegner gegenüber, s. oben S. 151–153.

10 Adler und Schlangen sind ein altes Motiv der griechischen Literatur und Kunst. In politischem Zusammenhang findet es sich am Grab des Alketas (?) in Termessos: Pekridou (1986) 88–100.

11 Dazu s. Zenzen (2018).

12 Zu dem Zyklus von Kämpfen gegen mythische Gegner der menschlichen Kultur s. oben S. 111–121.

- niglichen Macht und Stärke Alexanders und der Makedonen gegen die wilde Gewalt ihrer Gegner.¹³
- Makedonische und persische Waffen, offenbar durcheinander geworfen. Die zugrunde liegende Vorstellung ist auf dem Alexander-Mosaik zu erkennen, wo makedonische und persische Waffen am Boden liegen und von der Hitze, den Emotionen und Schicksalen der Schlacht zeugen. Im Fries des Scheiterhaufens, wo die Rüstungsstücke das alleinige Thema sind, ist der Beginn jener Waffenfriese zu erkennen, deren Höhepunkt in den Reliefs der Balustraden aus dem Athena-Heiligtum von Pergamon erreicht ist. Nach Diodor waren sie ein Zeichen für „den Kampfesmut des einen und die Niederlage des anderen Volkes“.¹⁴
 - Hohle Figuren von Sirenen, in denen Frauen verborgen waren, die die Totenklage sangen.¹⁵

Der Bau war in jeder Hinsicht einzigartig: Schon auf den ersten Blick müssen die weit über tausend applizierten Figuren und Gegenstände, in glänzendem Gold, eine überwältigende Wirkung ausgestrahlt haben. In dem Schmuck wird ein ‚Programm‘ von vielfältigen Oppositionen von ‚guten‘ gegen ‚böse‘ Kräfte entfaltet. Sie werden in einer überreichen Bildsprache von Realität und Mythos, Metaphern und Symbolen zum Ausdruck gebracht. Dabei herrscht in der Vielfalt der Motive eine strenge symmetrische Ordnung: Die zwei mittleren Friese, mit der Jagd auf wilde Tiere und dem Kampf gegen die Kentauren, zeigen narrative Bewährungen menschlichen Kampfesmuten. Sie werden eingefasst von den Friesen mit Adlern und Schlangen, Löwen und Stieren, also emblematischen Tieren der königlichen Macht und unheimlicher Bedrohlichkeit. Den Rahmen bilden Friese mit Vertretern des Heeres und Symbolen seiner Ausrüstung, die die reale kriegerische Dominanz Makedoniens repräsentieren. Militärischer Sieg, königliche Macht und kosmische Ordnung bilden ein umfassendes visuelles Programm – das akustisch überhöht wurde von den durchdringenden Klagen der Sirenen im obersten Fries.

Diese gigantische Konstruktion, dreimal so lang und breit und viermal so hoch wie der Parthenon, war aber nur ein vergängliches Element in einem unvergleichlichen Spektakel. Die Stadtmauer von Babylon war für das Bauwerk und das Ritual auf einer Strecke von fast zwei Kilometern eingerissen worden: Alle alten Zeichen der Macht sollten der gegenwärtigen Manifestation weichen. In die Vorbereitungen waren sowohl die einheimische Bevölkerung wie das ma-

¹³ Zenzen (2018).

¹⁴ Dazu Polito (1998) 96–97.

¹⁵ Sirenen am Grab: Hofstetter (1990) 151–186.

kedonische Heer einbezogen: Die umliegenden Städte wurden um Beteiligung an den Kosten des Scheiterhaufens von angeblich 12 000 Talenten gebeten, „je nach ihren Möglichkeiten“, also freiwillig; ebenso Alexanders Heerführer und Soldaten, dazu die anwesenden fremden Gesandtschaften. Hohe Offiziere und Freunde Alexanders ließen Bildnisse Hephaistions aus Gold, Elfenbein und anderen wertvollen Materialien anfertigen. Mit dem Aufwand im Vorfeld steigerten die Beteiligten sich gegenseitig in der Emotion der Trauer.¹⁶

Schließlich, am Tag der Verbrennung, muss man sich alle, das gesamte Heer und die immense Bevölkerung von Babylon, auf dem weiten, freigemachten Areal versammelt vorstellen, die schrillen Klagegesänge in der Luft – und dann geht das riesige Wunderwerk in Flammen auf, brennt lichterloh in den Himmel, und bricht schließlich krachend zusammen. Visuelle Pracht, akustische Schrecken und spektakuläre Zerstörung müssen sich zu einem Massen-Erlebnis von höchster emotionaler Wirkung verbunden haben. In dieser Atmosphäre ließ Alexander alle Beteiligten ein Opfer für Hephaistion darbringen – in impliziter Antizipation dessen, was er für sich selbst nach seinem Tod erwartete.

Als Alexanders Tod dann schneller als erwartet eintrat, wurde sein eigenes Begräbnis in einer Weise in Szene gesetzt, wie es nur ihm angemessen war. Schon der Vorgang war dramatisch: Seine legitimen Nachfolger, sein Bruder Philippos Arrhidaios und sein Sohn Alexander IV., ließen einen prächtigen Wagen anfertigen, auf dem nach dem Willen des Reichsverwesers Perdikkas der Leichnam von Babylon zum Begräbnis in seine Heimat Makedonien transportiert werden sollte – doch der ehrgeizige Feldherr Ptolemaios brachte den kostbaren Toten mit dem Gefährt in seinen Besitz und führte ihn in einer großen Prozession in sein Herrschaftsgebiet Ägypten, wo er ihn in der alten Hauptstadt Memphis bestattete.¹⁷

Der tote König war auf dem Wagen mit höchster Wirkung aufgebahrt, die Ausstattung des Wagens war bis ins kleinste Detail mit Bedeutung aufgeladen (**Abb. 71**). Neben dem Sarkophag lagen Alexanders berühmte Rüstung und seine Waffen. Die Räder des Wagens waren von persischem Typus mit sechs Speichen, die Achsen dagegen waren mit dem makedonischen Symbol eines Löwenkopfes mit einer Lanzenspitze im Maul geschmückt. Der Sarg stand unter einem Baldachin mit durchsichtigen Netzen. Über der Decke lagen ein Olivenkranz und eine Standarte, an den Ecken standen Niken mit Tropaia. An den

¹⁶ Die Steigerung der Anteilnahme durch breite finanzielle Beteiligung wurde auch nach dem 1. Weltkrieg bei Gräbern für Kriegsgefallene bewirkt: Jeismann/Westheider (1994) 33–35.

¹⁷ Diodor 18, 26–28. Müller, K. F. (1905); Bulle (1906); Stähler (1993) 61–124; Pfrommer (1999) 28–29, Rekonstruktion Abb. 43.

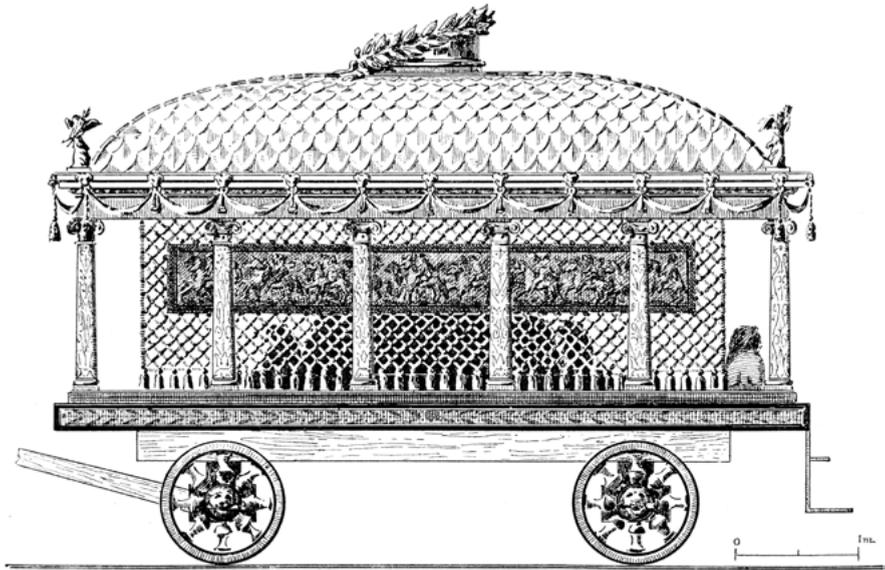


Abb. 71: Leichenwagen Alexanders des Großen. Rekonstruktion H. Bulle. 323 v. Chr. (H. Bulle, *Jdl* 21 (1906) 54 Abb. 1).

Netzen aber waren auf allen vier Seiten Gemälde aufgehängt, die Alexander als Heerführer seiner gesamten griechisch-persischen Truppen in Parade-Formation zeigten: An der Schauseite war der König selbst zu sehen, auf einem Wagen sitzend, mit dem Szepter in der Hand, in einer umfassenden Rolle des Herrschers, umgeben auf der einen Seite von makedonischen Elite-Hopliten, auf der anderen von der berühmten persischen Königs-Garde, den ‚Apfel-Trägern‘ mit ihren Adjutanten. Die Gemälde der anderen Seiten zeigten weitere Truppengattungen: die makedonische Reiterei, die indische Elefantentruppe mit ihren einheimischen Mahouts und dahinter makedonischen Kämpfern, auf der Rückseite die Kriegsflotte. Alle diese Einheiten waren in Kampfbereitschaft, aber nicht im tatsächlichen Kampf gezeigt, nach einem Konzept, das eher an orientalischen Heeresparaden als am griechischen Konzept des militärischen Agons orientiert zu sein scheint, das aber in hellenistischer Zeit zu einer häufigen Form der Demonstration königlicher Macht wurde. Insgesamt erscheint Alexander auf seinem Leichenwagen in hierarchischer Majestät, als Herrscher über ein riesiges Heer, in dem er griechische und orientalische Truppen integriert hatte. Dies Konzept entfernt sich weit von griechischen Traditionen, wo die Feldherren und ihre Heere ihre kriegerischen Tugenden, im Bild wie in der Wirklichkeit der Schlachten, immer im aktiven Kampf demonstrierten. Alexander wird auf seinem Leichenwagen – von seinen präsumtiven griechischen Nachfolgern, die

jedoch eine Herrschaft über das ganze griechisch-asiatische Reich anstrebten – als ein absoluter Monarch in einer statisch-zeremoniellen Inszenierung vor Augen geführt, die von orientalischen Vorstellungen und Ritualen königlicher Macht inspiriert ist.¹⁸

Das gesamte Konzept des Leichenwagens war von seiner Funktion geprägt. Wie der Scheiterhaufen Hephaistions wurde Alexanders Leichenwagen in Szenen des öffentlichen Lebens eingesetzt: Er diente der rituellen Reise des toten Königs von Babylon durch zahlreiche Städte des Vorderen Orients. Auf den einzelnen Stationen hielt der Zug an, das prunkvolle Gefährt wurde an zentralen Plätzen ausgestellt, wo die Bevölkerung zusammenkam, um ihre Trauer und Verehrung für den toten König zum Ausdruck zu bringen. Der überwältigende Prunk des Gefährts, glänzend in Gold und Purpur, zusammen mit dem Läuten von Glocken und dem Geruch von Weihrauch, muss eine gewaltige emotionale Wirkung auf alle Sinne ausgeübt haben. Die Initiatoren dieses spektakulären Projekts, Philippos Arridaios für den Wagen, Ptolemaios für seine rituelle Nutzung, müssen sehr wohl gewusst haben, welche Zustimmung für sich selbst sie von der Solidarität der Bevölkerung für den toten Alexander gewinnen konnten.

Die Sicht der Nachfolger: Das Alexander-Mosaik und sein Vorbild. Wie die Siege Alexanders über die Perser aus der Sicht der makedonischen Sieger aufgefasst wurden, zeigt in einzigartiger Klarheit das Alexander-Mosaik aus Pompeii (**Abb. 72**). Das viel bewunderte Werk ist eine hervorragende Kopie eines berühmten Gemäldes, wohl aus der Zeit bald nach Alexanders Tod, wahrscheinlich in Auftrag gegeben von einem seiner Generäle, die um sein Erbe kämpften und sich auf ihre Nähe zu dem großen Verstorbenen beriefen. Ein guter Kandidat ist Kassandros, der um 317 v. Chr. seine Ambitionen auf das Königtum von Makedonien mit einem programmatischen Anschluss an Alexander begründete und unter anderem ein Gemälde einer Alexanderschlacht bei dem Maler Philoxenos von Eretria in Auftrag gab. Die Herleitung des Mosaiks von diesem Bild ist nicht strikt zu beweisen – aber was ist schon strikt zu beweisen in der antiken Kunstgeschichte? –, darum wird sie den folgenden Überlegungen nicht zu Grunde gelegt. Der allgemeine historische Hintergrund der Diadochenkämpfe um das Erbe Alexanders ist allerdings höchst wahrscheinlich.¹⁹

18 Nachklang der Gemälde vielleicht auf einer Reliefbasis für eine Bildnisstatue des Antonius aus Praeneste: Hölscher (1979) 342–348. – Persische Heeresparade auf einem Gemäldepinax des Mandrokles im Heraion von Samos: Herodot 4, 88. Hölscher (1973) 35–37. Hellenistische Heeresparaden: Chaniotis (2005) 60, 62, 66, 74.

19 Fuhrmann (1931); Hölscher (1973) 122–169; Andrae (1977); Stewart (1993) 130–150; Cohen (1997); Pfrommer (1998); Stähler (1999); Moreno (2000); Andrae (2004); Ehrhardt (2008); Cohen (2010) 163–170; Hölscher (2016/1) 271–274. – Für Makedonien als Umkreis der Entstehung spricht, dass das Bild seit dem späten 2. Jh. v. Chr. in Italien sowohl in Pompeii als auch



Abb. 72: Schlacht zwischen Alexander dem Großen und Dareios III., sog. Alexandermosaik. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 10020. Kopie um 120–100 v. Chr. nach Gemälde aus dem späten 4. Jahrhundert v. Chr. (B. Andraea, Das Alexandermosaik aus Pompeji (1977) Faltafel).

Das Bild schildert in äußerster Fokussierung die zentrale Szene einer Schlacht gegen die Perser. Alexander ist an der Spitze seiner Reitertruppe tief ins Zentrum des gegnerischen Heeres vorgestürmt. Gegner, von denen im linken Teil nur Fragmente erhalten sind, stürzen vom Pferd und liegen verrenkt am Boden. Alexander ist bis nah zu dem Wagen des Großkönigs Dareios III. vorgezogen, doch im letzten Augenblick stürzen sich zwei vornehme Perser in seine Bahn, um ihren König zu retten. Den vordersten hat er mit seiner langen Lanze durchbohrt; dessen Pferd bricht, von einem Wurfspeer getroffen, zusammen. Ein anderer Perser versucht im Vordergrund, ein wild aufgebäumtes Pferd zu bändigen und für den König zur Flucht bereit zu halten. Im Hintergrund bewegt sich eine Abteilung makedonischer Reiter mit geschulterten Lanzen nach rechts, um bei einer Standarte umzubiegen und das persische Zentrum einzukreisen. Doch im letzten Augenblick peitscht der Wagenlenker des Königs das Gespann in die einzig verbleibende Richtung zur Flucht, wo er gleichermaßen persische Untertanen und griechische Söldner überrollt. Den persischen Gefolgsleuten des Königs bleibt nur das blanke Entsetzen.

Neuzeitliche Betrachter des Bildes, Forscher wie Kunstfreunde, haben immer wieder gefragt, wie weit diese Darstellung eine Wiedergabe einer realen historischen Schlacht ist: Issos 333 v. Chr.? Gaugamela 331 v. Chr.? eine Zusammenschau aller großen Schlachten Alexanders gegen die Perser? Oder, noch weiter gehend, eine rein künstlerische Komposition eines weltgeschichtlichen Kampfes nach ästhetischen und ideellen Konzepten? Noch kürzlich hat ein Forscher angenommen, der Maler des originalen Gemäldes sei Augenzeuge der Schlacht bei Gaugamela 331 v. Chr. gewesen und habe das Geschehen so genau im Bild festgehalten, dass man aus den Schlagschatten der Figuren die Tageszeit des Ereignisses bestimmen könne. Auf der anderen Seite wurde hervorgehoben, dass das Bild in vieler Hinsicht von allgemeinen politischen, ethischen und ästhetischen Konzepten und Elementen geprägt ist, die über die kontingente historische Realität hinausweisen, und somit einen ideellen ‚Krieg im Kopf‘, eine reine Fiktion darstelle.

in Perugia auf Relieffurnen und in Otricoli auf Reliefgefäßen des C. Popilius rezipiert wurde. Das ist am besten zu verstehen, wenn das Original bei der römischen Eroberung Griechenlands als Beutegut nach Rom transferiert worden wäre und von dort in verschiedene Richtungen ausgestrahlt hätte (Fuhrmann, a. O. 210–221). Die Statuengruppe Alexanders mit seinen 25 Hetairoi, die 144 v. Chr. aus dem makedonischen Dion abtransportiert und in Rom in der Porticus Metelli aufgestellt wurde, wäre eine nahe Parallele (s. unten S. 186–187). Aus den anderen Zentren der frühhellenistischen Welt, Alexandria oder Antiochia, wo man das Gemälde z. T. lokalisiert hat, ist ein Transfer im 2. Jh. v. Chr. schwer denkbar. Die (intentionale) Treue der Kopie bestreitet Small (2008) ohne Berücksichtigung der gesamten Literatur.

Diese Antithese von kontingenter Realität und sinnstiftender Kunst, die bis heute viele kunstgeschichtliche Analysen dominiert, führt jedoch grundsätzlich in die Irre und steht jeder sinnvollen historischen Interpretation von Bildwerken im Weg. Kurz zusammengefasst:²⁰ Selbstverständlich ist ein Bild nie die Wiedergabe einer ‚objektiven‘ Realität vor jeder menschlichen kulturellen Sinnstiftung, sondern immer ein visuelles Konstrukt von formalem und inhaltlichem ‚Sinn‘. Aber auch die Realität der ‚Lebenswelt‘ ist aus der Perspektive des Menschen als eines kulturellen Wesens kein ‚objektiv‘ vorgegebener Tatbestand, der unvoreingenommen im Bild festgehalten werden könnte, sondern ist immer schon ein kulturelles Konstrukt: eine ‚konzeptionelle‘ Realität, von menschlichen Subjekten nach ihren spezifischen kulturellen Kategorien wahrgenommen, und weitgehend von Menschen nach ihren kulturellen Konzepten gestaltet.²¹ Bilder sind darum nicht Umsetzungen einer sinnfreien ‚objektiven‘ Realität in die Formen einer Bedeutung schaffenden Kunst, sondern sind Übersetzungen aus dem ‚Medium‘ der Bedeutungs-vollen visuellen Lebenswelt in das Medium der Bedeutung schaffenden Bildkunst. In diesem Sinn: Eine reale Schlacht ist ein Vorgang, der in allen seinen Formen der Taktik, den Strukturen von Führung und Kooperation, der Rüstung und Bewaffnung, der Kampfweise und des Verhaltens zu den Gegnern von kulturellen Konzepten geprägt wird und von daher seine visuelle Gestalt erhält. Ein Bild, das diese Schlacht nach den Kapazitäten der Bildkunst seiner Zeit darstellt, kann den Vorgang aus verschiedenen Perspektiven vor Augen stellen – aus der Sicht der militärischen Führer und Machthaber, des kollektiven Heeres oder einzelner siegreicher oder leidender Soldaten, auch der Gegner, später dann fernstehender Zeitgenossen oder Nachgeborener –, aber es gibt immer eine schon gedeutete Wirklichkeit wieder. Schon die Wahl des realen Themas heißt, dass ihm Bedeutung zugemessen wird. Wenn das Bild die Alexanderschlacht mit starken Bedeutungen darstellt, heißt das darum nicht, dass es keine Realität wiedergibt. Es ist ein ‚konzeptioneller Realismus‘, der eine ‚konzeptionelle Realität‘ vor Augen führt.

Für die Frage, ob in dem Mosaik/Gemälde eine bestimmte historische Schlacht, eine Zusammenschau mehrerer Schlachten oder ein allgemeines konzeptionelles ‚Bild‘ des Kampfes zwischen Alexander und Dareios wiedergegeben ist, können sich hieraus keine stringenten Argumente ergeben. Die Komposition ist geprägt von einem starken und detaillierten Realismus der militärischen Sachkultur, sie enthält andererseits kein Motiv, das ausschließlich zu einer be-

²⁰ Ausführlichere Begründung: Hölscher (2016/1); demnächst Hölscher (2018, in Druck).

²¹ Grundlegend ist Daston/Galison (2007), die gezeigt haben, dass ‚Objektivität‘ der Wiedergabe von natürlichen Objekten ein grundsätzlich neuzeitliches Konzept ist, das selbst bei seinen naturwissenschaftlichen Vertretern des 19. Jhs eine Utopie geblieben ist.

stimmten Schlacht gehört und dadurch die Identifizierung eindeutig machen würde, und sie enthält viele Züge von allgemeinem Charakter, die über einzelne Ereignisse hinaus Geltung haben. Die Frage nach dem spezifischen Vorgang bleibt davon aber unberührt: Ein allgemeiner Kampf kann sehr wohl mit sehr konkreter Sachkultur dargestellt werden, und eine spezifische Schlacht kann ebenso in einer Weise geschildert werden, die auch für andere Schlachten zuträfe. Im Bild kommt immer Beides zusammen: Allgemeine Themen erhalten konkrete Form, spezifische Themen enthalten auch allgemeine Züge. Man müsste den antiken Maler fragen, wie er es gemeint hat, und die Betrachter, wie sie es verstanden haben.²²

In der formalen Komposition ist dies Bild eine Inkunabel der Kunstgeschichte: Nie zuvor ist eine Szene bekannt, in der so viele Figuren in einer solchen Dichte in der Tiefe des Raumes bewegt und hintereinander gestaffelt sind. Doch dies ist weit mehr als eine künstlerisch innovative Erschließung räumlicher Perspektive: Die Form ist für das Thema entwickelt. Jede Figur ist, in einer prägnanten räumlichen und zeitlichen Kohärenz, zu jeder anderen Figur ins Verhältnis gesetzt: Herrscher und Untertanen, Sieger und Unterliegende.

Im Vordergrund, wie auf einer Bühne, agieren die königlichen Protagonisten, umgeben und hinterfangen von ihren Leuten: ein Kampf zweier Herrscher vor dem Hintergrund ihrer Heere. In der Tat hat Alexander den Krieg gegen das Perserreich als persönlichen Agon zwischen sich selbst und Dareios aufgefasst – und er hat die Feldzüge tatsächlich in diesem Sinn geführt: Im Gegensatz zu der üblichen Rolle der Feldherren seiner Zeit, die die Schlachten aus der Ferne lenkten, hat er sich – oft zum Schrecken seiner Freunde – als Anführer der Elitereiter selbst in die Schlacht gestürzt und den Zweikampf mit dem gegnerischen Heerführer gesucht. Ähnlich hat er bei der Belagerung einer Stadt in Indien einmal als erster die Mauer zu erstürmen versucht, und bei seinen berühmten Jagden hat er sich den Löwen zum direkten Zweikampf gestellt. Zum Entsetzen seiner Umgebung hat er sich dabei höchsten Gefahren ausgesetzt: Es war mythisches Heldentum, in die Realität umgesetzt.²³

Dabei werden in dem Bild dramatische Kontraste entfaltet. Alexander stürmt dynamisch mit Energie und Tempo vorwärts, Dareios dreht sich zur

²² S. die grundsätzlichen Diskussionen bei Cohen (1997); Ehrhardt (2008); Hölscher (2016/1).

²³ Belagerung der Brachmanen-Stadt: Arrian, *Anabasis* 6, 7, 4–6; 6, 13, 4. – Löwenjagd: s. das Denkmal des Krateros in Delphi, in dem dargestellt war, wie Krateros in der berühmten Jagd bei Sidon einen Löwen tötete, der Alexander bedrohte: Hölscher (1973) 181–184; Stewart (1993) 270–277. Dazu eine Jagd in Baktrien, bei der Alexander sich zu Fuß jagend in Gefahr brachte: Curtius Rufus 8, 1, 18. Vgl. die äußerste Gefährdung des Lysimachos bei einer Löwenjagd: Curtius Rufus 8, 1, 15.

Flucht und wendet sich mit einer Geste emotionaler Hilflosigkeit zugleich vorwärts und zurück. Ihre Waffen entsprechen einer alten ideologischen Antithese zwischen Griechen und ‚Orientalen‘: die ‚tapfere‘ Lanze für den Nahkampf, von Alexander mit größter Kraft geführt, und der Bogen des Großkönigs, der wirkungslos bleibt, weil alle Pfeile verschossen sind. Alexander erscheint zu Pferd, an der Spitze seiner Truppe, aber auf gleicher Höhe wie seine Kampfgenossen, als *primus inter pares*, Dareios erhebt sich auf seinem Prunkwagen hoch über seine Untertanen, als absoluter Monarch, der zu seiner Rettung auch die eigenen Krieger brutal überfährt. Reiten zu Pferd und Fahren zu Wagen stehen für den Gegensatz zweier Auffassungen von Herrschaft: energische Aktivität und vorgegebene Majestät.

Ebenso starke Kontraste prägen die Heere. Alexanders Elitereiter greifen in perfekter Ordnung und mit voller Bewaffnung an. Sie werden von einer Truppe von Reitern im Hintergrund unterstützt, die in einem koordinierten Manöver die Perser einkreisen: die Lanzen in Marschformation schräg über die Schulter gelegt, bei einer Standarte nach vorne einschwenkend.²⁴ Die Perser um den Großkönig dagegen sind ohne jede Ordnung, jeder isoliert auf sich selbst gestellt, sie führen keine Waffen und heben die Hände in Gesten des paralysierten Schreckens.

Diese Schilderung der gesamten Situation ist nur durch ein grundsätzlich neues Konzept des Bildraumes mit einer kohärenten Perspektive des Tiefenraumes möglich. Die Schlacht ist hier nicht mehr in einzelne Gruppenkämpfe aufgelöst, sondern geschlossene Truppengattungen bewegen sich in einem einheit-

24 Die Identifizierung der Lanzenträger im Hintergrund ist Gegenstand einer alten, bis heute nicht abgeschlossenen Kontroverse. Begründung der hier vertretenen Auffassung: Rumpf (1962); Hölscher (1973) 143–144; Hölscher (1989/2). Anders: Nylander (1983); Cohen (1997) 124–126. Auf die Gefahr hin, penetrant zu wirken, sei noch einmal auf die sachlichen Argumente hingewiesen: Die einzigen langen Lanzen, die sicher zugewiesen werden können, gehören zu Alexander und einem seiner griechischen Gefolgsleute, während der persische Pferdebediener im Vordergrund einen leichten Wurfspeer hält. Die Lanzen im Hintergrund zeigen Bewegung nach rechts an, da man Lanzen beim Vormarsch nicht schräg nach vorne, sondern über der Schulter schräg nach hinten trug (Doryphoros des Polyklet, ebenso Reiter). Auch die Hand, die die Standarte hält, gehört zu einem nach rechts bewegten Träger. Zusammen mit den Lanzen werden im Hintergrund Helme von griechischer Form sichtbar, die nach rechts gerichtet sind; sie gehören offensichtlich zusammen. Standarten sind in griechischen Heeren zahlreich bezeugt. Dagegen beruft Cohen sich – gegen die „knowledge of military practice“ – einzig auf die subjektive „artistic sensibility“ des Betrachters, der die Lanzen spontan den Persern zuordnet. Wenn unter dieser Voraussetzung erwogen wird, dass die Lanzen und Helme entweder auf eine Umrüstung der Perser mit griechischen Waffen weisen oder zu griechischen Söldnern in persischen Diensten gehören, scheint mir der vorgefasste Wunsch der Vater des krampfhaften Gedankens zu sein.

lichen Handlungsraum: Jede Gestalt und Gruppe steht in einem konkreten Bezug zu jeder anderen Gestalt und Gruppe, alle sind einem übergeordneten räumlichen und zeitlichen Zusammenhang untergeordnet. Dies neue Konzept bildlicher Komposition hat eine Entsprechung in einem neuen Konzept der Kampftaktik. Alexander hat, nach einigen Vorläufern im 4. Jahrhundert v. Chr., seine Schlachten nicht mehr als einfache Treffen von Schlachtreihen geführt, sondern als dynamische Bewegungen verschiedener Truppengattungen, die räumlich und zeitlich aufeinander abgestimmt waren. Die einzelnen Soldaten verloren damit weitgehend ihre kämpferische Autonomie und wurden in größere taktische Einheiten und Manöver eingeordnet. In der bildlichen Konzeption wie in der militärischen Taktik kommt ein analoges Verständnis für übergreifende räumliche und zeitliche Koordination zur Geltung.²⁵

Doch das Bild erschöpft sich nicht in der Antithese von ruhmreichem Sieg und verdientem Untergang: Es entfaltet ein weites Spektrum von Energien und Emotionen, die von Menschen, Tieren und Gegenständen ausgehen. Der gestürzte Edle setzt sich in seiner Todesqual von dem folgenden Reiter ab, der noch in beherrschter Entschlossenheit in den Kampf eingreift, und andererseits von dem Perser, der mit letzter Energie das Pferd bändigt. Die drei Pferde bilden eine Trias extremer Verhaltensweisen: Das Tier im Hintergrund erhebt sich in der kontrollierten Levade des mutigen Einsatzes. Das Pferd im Vordergrund bäumt sich mit einer furiosen Kraft auf, dass ihm auf dem prallen Hintern die Adern fast zu platzen scheinen. Das Pferd des Gestürzten dagegen ist kraftlos zusammengebrochen, es antizipiert schon den Tod seines Herrn.

Selbst die Waffen bilden eine Konstellation von starkem Ausdruck. Alexanders unwiderstehlich lange Lanze hat den Gegner durchstoßen und steckt in dessen Körper fest; zwei weitere makedonische Lanzen stehen unmittelbar vor dem Einstich. Das gezückte Schwert eines persischen Gefährten wird wenig dagegen ausrichten. Im Vordergrund kann der persische Pferdebändiger seine Wurflanze gerade noch mit Mühe schräg festhalten. Das Pferd des Gestürzten ist dagegen von einer griechischen Wurflanze getroffen, deren abgebrochene Spitze ihm im Bauch steckt, während der Schaft am Boden liegt. Aus der Wunde rinnt Blut, das sich unter dem Maul des Tieres zu einer kleinen Lache sammelt: ein stiller Gegensatz zu dem dramatischen Untergang des Königs und seiner nächsten Gefolgsleute.

Besonderes Pathos wird bei den Opfern unter dem königlichen Gespann entfaltet. Der Wagen überrollt mit seinen Nägeln einen Perser und einen griechischen Söldner (in persischen Diensten) mit einer Drastik, dass man im

²⁵ Zur Bildperspektive immer noch am besten: Schweitzer (1953). Zur Schlachtentaktik zusammenfassend: Eich (2015) 203–207.

nächsten Moment die Knochen krachen hört. Im Schicksal des Todes sind die beiden Kampfgenossen vereint, aber visuell erleiden sie zwei verschiedene Tode: Der Söldner wird hinter seinem Schild nur mit dem Haarschopf auf der einen Seite und den kriechenden Beinen auf der anderen Seite sichtbar; er ist visuell ausgelöscht. Der Perser dagegen ist rücklings gestürzt, sein entsetztes Gesicht wird als frontales Spiegelbild in dem Schild des Griechen sichtbar, der ihn unmittelbar darauf zerquetschen wird. Weiter vorne aber wird ein Perser im nächsten Augenblick unter dem Trommelwirbel der Pferdehufe zertrümmert werden; sein angstvolles Gesicht bildet mit dem Entsetzen des Spiegelbildes und der Qual des gestürzten Reiters eine Trias von pathetischen Physiognomien des Todes.²⁶

Dazu kommen die Waffen am Boden. Alexanders Helm ist im Getümmel des Kampfes zu Boden gefallen: ein Motiv, um ihn als Einzigen mit unverdecktem Porträtkopf und wild bewegten Locken auftreten zu lassen, zum Zeichen seines Wagemutes und darüber hinaus als individuelle Leitfigur. Daneben ergibt sich ein aufgelöstes Stilleben von zerbrochenen Speeren, verlorenem Schwert und Köcher, nutzlosen Bogen. Menschen, Tiere und Gegenstände bilden ein emotional aufgeladenes Panorama von Kampf und Untergang.

Solche Motive gehen weit über die politische Antithese von ruhmvollen und rechtmäßigen Siegern auf der einen und schmachvollen Verlierern auf der anderen Seite hinaus. Zwar kann kaum die Rede davon sein, dass der persische Großkönig die eigentlich dominante Gestalt in dem Gemälde sei. Aber Alexanders durchschlagende Stoßkraft und die zielgerichtete Energie seiner Truppe sind mit Dareios' Ausweglosigkeit und der Aufopferung seiner Getreuen in eine psychische Balance gesetzt, die die Anteilnahme des Betrachters in beide Richtungen lenkt. Zweifellos handelt es sich um ein eminent politisches Bild, das von einem der mächtigen Männer aus dem Umkreis oder in der Nachfolge Alexanders in Auftrag gegeben worden sein muss. Doch dieser ‚politische‘ Charakter ist nicht in den Bewertungen von ‚gut‘ und ‚böse‘, ‚rechtmäßig‘ gegen ‚unrechtmäßig‘ einzufangen. Das Bild gibt keine Auskunft darüber, ob Alexanders Feldzug gegen das Perserreich legitim ist, ob der Perserkönig die Niederlage selbst verschuldet hat, ob die Sieger und Opfer auf beiden Seiten Erfolg und Unglück zu Recht oder zu Unrecht erfahren. Alexanders Charisma, nicht nur in dem Bild, sondern ebenso in seiner historischen Rolle, besteht in einer ‚Größe‘, die jenseits ethischer Maßstäbe steht. Die Stoßkraft, mit der er den persischen Edlen durchbohrt und auf seinen königlichen Gegner zusteuert, ist nichts als einzigartig wild, so wie seine überlieferten Gewalttätigkeiten und Ausbrüche

²⁶ Zu dem sich spiegelnden Gesicht des Überfahrenen s. die eindringliche Deutung bei Grassigli/Menichetti (2008) 158 und passim.

gegen Gefährten, Offiziere und Soldaten jedes Maß an normaler Emotion sprengen. Darin gleicht er den Helden des archaischen Mythos wie Herakles oder Achill, die ebenfalls nicht mit den Maßstäben normativen Verhaltens gemessen werden können und nur einzigartig ‚groß‘ sind. Es ist eine – in einem ursprünglichen Sinn – erschreckende Maßlosigkeit, die auch noch für andere ‚Große‘ der Geschichte gilt, für Karl den Großen und Peter den Großen, Napoleon und Atatürk. Der Auftritt für diesen Typus von Heroen ist nicht der ideelle oder ideologische Sieg des ‚Guten‘ gegen das ‚Böse‘, sondern pathetischer Kampf und dramatisches Schicksal.

Diese Sicht öffnet auf der anderen Seite einen empathischen Blick auf die Unterliegenden. Auch bei ihnen werden keine ethischen Urteile zum Ausdruck gebracht: Dareios ist weder als vorbildlicher väterlicher Herrscher noch als feiger und unfähiger Verlierer charakterisiert: Er ist ein ‚großer‘ Antagonist, der einsam über seinen Untertanen stehend mit einer großen Gebärde seinem Schicksal entgegen sieht. Die Reiter, die ihn retten, und der Bändiger seines Pferdes agieren mit äußerster Selbstaufopferung und Energie für ihren König; seine weiteren Gefolgsleute sind voll verzweifelter Hilflosigkeit, die Opfer seiner Flucht in erbarmenswerter Qual dargestellt. Damit ist keine Wertung oder Stellungnahme, weder Sympathie noch Mitleid für die Unterliegenden und gegen die Sieger verbunden, sondern ein gewissermaßen sachliches emotionales Mitleiden, *sym-pathein* und *syn-algein*, das im Sieg zugleich die Niederlage der Gegner wahrnimmt.

Die Spannung zwischen der Rühmung des unwiderstehlichen Sieges Alexanders mit seiner Truppe und dem einfühlsamen Blick auf Dareios und seine Umgebung ist zu Recht nicht als Widerspruch, sondern als eine charakteristisch griechische Einstellung erkannt worden: Schon die Helden Homers bringen blutigen Tod und können zugleich die Schönheit und Tapferkeit des besiegten Gegners bewundern. Sie leben, mit wenigen Ausnahmen, den Sieg nicht exzessiv aus, weil sie wissen, dass das Schicksal des Todes auch sie selbst hätte treffen können. Alles andere wäre Hybris.

Solche Feststellungen sollten uns allerdings nicht zu Harmonisierungen führen. Gewiss, griechische Helden, vom Achill Homers bis zum Alexander des Mosaiks, mögen noch im brutalsten Morden einen menschlichen Sinn für das Schicksal ihrer Opfer bewahren – aber man muss die Feststellung auch umdrehen: Auch wenn sie wissen, welches Leid und Unglück sie bringen, tun sie es dennoch. Scipio Aemilianus soll auf den Ruinen des von ihm zerstörten Karthago in Tränen über das Schicksal der Feinde ausgebrochen sein, und bei dem Gedanken an den Untergang so vieler großer Reiche, von den Assyrem über Troia bis zu den Makedonen, habe er mit schwerem Herzen daran gedacht, dass auch Rom einst fallen werde. Doch das hat ihn weder an seiner Entscheidung

zur Vernichtung des Gegners zweifeln lassen, noch daran gehindert, den Sieg in Rom mit einem glänzenden Triumph zu feiern. Der Krieg war dramatisch, tragisch, aber nicht ethisch.²⁷

Dies war auch das Ziel einer neuen Form der ‚dramatischen Geschichtsschreibung‘ des frühen Hellenismus: Historiker wie Douris von Samos oder Phylarchos strebten danach, große historische Ereignisse und Taten in dramatischer Schilderung zu einem emotionalen Erlebnis zu machen. Im Zentrum der Darstellung standen vielfach die gegnerischen Herrscher und Heerführer, als Protagonisten des historischen Schauspiels. Ein zentrales Anliegen war dabei die Darstellung in höchster Anschaulichkeit und Lebendigkeit, *enárgeia*.²⁸ In diesem Sinn wird in dem Bild der Alexanderschlacht die dramatische Peripetie einer welthistorischen Schlacht vor Augen geführt, der Untergang eines mächtigen Reiches und seines großen Königs, mit einem unerhörten Realismus der Rüstungen und Kleider, Waffen und Geräte, und einem nahsichtigen Blick auf die pathetischen Physiognomien, reflexhaften Bewegungen und tödlichen Wunden. Die Lanze Alexanders, die den Körper des persischen Reiters durchbohrt, die Blutlache, die aus dem Maul des gestürzten Pferdes fließt, der gemeinsame Tod eines Persers und eines griechischen Söldners unter dem Nagelrad des Königswagens, die klaffende Kopfwunde des Griechen und das angstvolle Spiegelbild des Persers im Schild seines Schicksalsgefährten, der gekrümmte Perser unter dem Wirbel der Hufe des königlichen Gespanns: Damit erreicht das Bild ähnliche Wirkungen wie die Literatur dieser Zeit. Die weitgehende Absenz von ideologischen Bewertungen setzt einen emotionalen Blick auf die Realität des Kämpfens und Leidens frei. Vor diesem Panorama von Energien und Emotionen entfaltet sich Alexanders Charisma.

Das Charisma dieser Siege hat bald weltweit ausgestrahlt, und dabei waren verschiedene Kräfte am Werk, in Abstufungen vom Zentrum zur Peripherie: Alexander selbst, seine engeren Gefolgsleute, seine Schützlinge im weiten Bereich seiner Macht, dazu seine fernen Bewunderer außerhalb der eroberten Länder.

Zunächst hat Alexander selbst für seine Präsenz im Zentrum Makedoniens gesorgt. Nach dem ersten Sieg gegen ein persisches Heer, am Granikos 334 v. Chr., weihte er im Zeus-Heiligtum von Dion eine Statuengruppe von sich

²⁷ Scipio Aemilianus bei der Zerstörung von Karthago: Appian 8, 132. – Vgl. auch Plutarch, Aemilius Paullus 33 über den Triumphzug des Aemilius und das Mitleid der Römer mit den Kindern des gefangenen makedonischen Königs Perseus, allerdings nicht mit ihm selbst.

²⁸ Zur dramatischen Geschichtsschreibung des Hellenismus s. die prägnante, besonders auch für die Bildzeugnisse aufschlussreiche Darstellung bei Chaniotis (2005) 189–213, 214–244, sowie die kritische, vor allem die dunklen Seiten der kriegerischen Gewalt hervorhebende Erörterung bei Zimmermann (2013) 165–218.

selbst und 25 im Kampf gefallenen Elite-Reitern zu Pferd, dazu vielleicht 9 Fußkämpfern, die später nach Rom transferiert wurde. Dargestellt waren nur die Makedonen: die Gefallenen mit dem überlebenden siegreichen König, ohne persische Gegner. Sie sollten in der Heimat bezeugen, dass Alexander, auch bei der zu erwartenden jahrelangen Abwesenheit in den weiten Fernen von Asien und Afrika, Makedonien als Stammland seines Reiches betrachtete. Seine symbolische Präsenz in dem Denkmal war essentiell für seine Herrschaft.²⁹

Die Diadochen, die in der Nachfolge Alexanders um Macht und Herrschaft kämpften, beriefen sich auf ihre Nähe zu ihm und schufen ihm darum mit Denkmälern eine Präsenz an Orten, wo sie ein einschlägiges Publikum erreichen konnten. In diesem Sinn hat Kassander, der während Alexanders Feldzug in Makedonien geblieben war, seine Ambitionen durch eheliche Verbindung mit einer Tochter Philipps II. und demonstrative Akte der Verbindung mit der königlichen Familie befördert. Zu diesen Manifestationen muss auch der Auftrag des Bildes einer Schlacht Alexanders gegen Dareios an den Maler Philoxenos von Eretria gehört haben: Wenngleich Kassander zu Lebzeiten des Königs kein gutes Verhältnis zu ihm gehabt hatte, war öffentliche Verehrung für ihn unumgänglich. Ob dies Bild in dem Mosaik aus Pompeii wiedergegeben ist, kann hier dahingestellt bleiben – jedenfalls mag man es sich etwa in dieser Form vorstellen: in ‚realistischer‘ Anschaulichkeit, mit emotionalem Pathos, eine unmittelbare Authentizität suggerierend.³⁰

Weltweite Wirkungen. Je weiter aber die räumlichen oder zeitlichen Entfernungen zwischen den Schauplätzen der Vorgänge und den Zentren der Macht und der Bildkultur wurden, desto brüchiger wurde authentische Anschaulichkeit. Der lokale König Abdalonymos von Sidon, der von Alexander eingesetzt worden war, ließ später seinen prunkvollen Sarkophag mit einem Programm von Reliefbildern schmücken, die seine eher ambivalente politische Position und kulturelle Stellung zwischen den neuen griechischen Machthabern und seiner orientalischen Umgebung zum Thema machen (**Abb. 73**). Die beiden wichtigsten Szenen, an den Langseiten platziert, beziehen sich auf Alexander: eine Schlacht, in der die Makedonen unter ihrem König die Perser besiegen, und eine Jagd, in

²⁹ Arrian, *Anabasis* 1, 16, 4; Plutarch, *Alexander* 16; Velleius Paterculus 1, 11, 4; Plinius, *nat. hist.* 34, 64; Iustinus 11, 6, 13. Coarelli (1981); Calcani (1983); Stewart (1993) 123–130; Bringmann/von Steuben (1995) 179–181 Nr. 112. – Eine Bronze-Statuette Alexanders (?), zu Pferd kämpfend, wurde wegen eines Ruders unter dem Körper des Pferdes als Kopie seines Standbildes in der Granikos-Gruppe angesehen. Das Ruder ist aber modern um dieser Deutung willen zugefügt.

³⁰ Persönlich halte ich die Zuweisung an Philoxenos nach wie vor für gut begründet, vgl. dazu Stewart (1993) 147–150, allerdings mit m. E. unwahrscheinlicher Datierung um 324 v. Chr.



Abb. 73: Sarkophag des Königs Abdalonymos von Sidon, sog. Alexandersarkophag. Istanbul, Archäologisches Museum. Inv. 370. Um 320–310 v. Chr. (P. C. Bol, *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II* (2004) Abb. 471 c).

der der Grabherr von einem Löwen angefallen wird und von Alexander und einem weiteren makedonischen Jagdgenossen Hilfe erhält. Die Kompositionen sind in ausgeprägter Symmetrie angelegt; sie schildern keine spezifischen Situationen, in der Schlacht ist nicht einmal der Großkönig präsent. Das hat immer wieder die Frage aufgeworfen, wie weit hier bestimmte historische Vorgänge oder allgemeine ‚symbolische‘ Themen dargestellt sind.

Die Diskussion leidet unter einer falschen Alternative zwischen einmaliger historischer Realität und allgemeiner symbolischer Bedeutung. Im Bild ist jede (auch einmalige) Realität um einer Bedeutung willen dargestellt, und viele Bedeutungen beziehen sich auf eine (auch einmalige) Realität des Lebens. In der Schlacht treten drei Reiter als Hauptpersonen auf, in der Mitte und an den beiden Seiten. Da die linke Figur durch einen Löwenhelm als Alexander ausgewiesen ist, müssen auch die beiden anderen Reiter benennbare Personen sein: im Zentrum wohl Hephaistion, der bei der Einsetzung des Abdalonymos eine Rolle als Vermittler gespielt hatte, rechts am ehesten Antigonos Monophthalmos, der nach Alexanders Tod die Macht an der Levante errang. Wenn ein historisches Ereignis dargestellt ist, dann sicher die Schlacht bei Issos, nach der Alexander die Verhältnisse an der Levante neu geordnet und die Herrschaft in Sidon an Abdalonymos gegeben hatte. Dagegen wird eine Deutung als überzeitliche Darstellung von Alexanders Sieg gegen die Perser mit dem Fehlen des Großkönigs, der ‚Heroisierung‘ Alexanders durch den Löwenhelm des Herakles und der symmetrischen Anordnung der Protagonisten begründet, die z. T. bei Issos nicht die Hauptrolle gespielt hatten. Bei dieser Begründung wird jedoch eine problematische Vorstellung von ‚historischer Realität‘ zugrunde gelegt: Denn der Maler des Gemäldes konnte immer nur eine konzeptuelle Realität darstellen. Dies *konnten* ein allgemeiner überzeitlicher Sieg Alexanders und eine allgemeine Szene gemeinsamen Jagens sein. Aber wenn er doch die Schlacht von Issos darstellen wollte, *konnte* er darin Alexander als Abbild des Herakles charakterisieren, konnte den für Abdalonymos unwichtigen Großkönig weglassen, konnte auch den spezifischen Verlauf der Schlacht ignorieren und stattdessen die drei für den Grabherrn wichtigen Makedonen in symmetrischer Anordnung hervorheben: Anders als auf dem Mosaik, geht es hier nicht um die Schilderung eines Vorgangs, sondern um die Darstellung einer Konstellation von Protagonisten. Ähnlich kann die Jagdszene auf der Gegenseite den Grabherrn allgemein bei der Jagd in Begleitung Alexanders und wohl Hephaistions zeigen, sie könnte sich aber auch, trotz der wenig spezifischen Situation, auf eine bestimmte gemeinsame Jagd im Jagdgehege von Sidon beziehen. Eine sichere Entscheidung zwischen den beiden Optionen ist kaum möglich – sie ist aber auch nicht mehr so vordringlich, wenn man die Alternative zwischen historischer Realität und symbolischer Bedeutung im Sinne eines ‚konzeptionellen Realismus‘ aufhebt.

Die Freiheit, die diese Art des Realismus für die bildliche Konkretisierung der Vorgänge bietet, wurde hier in neuer Weise für eine neue Form der szenischen Intensivierung genutzt. Die Schlachtszene ist in einer ungewöhnlich klaren Symmetrie angelegt, mit den drei Hauptfiguren Alexander, Hephaistion und Antigonos an den Flügeln und im Zentrum. Dies entspricht einem hierarchischen Konzept, das wohl den Vorstellungen des Auftraggebers entspricht. Dabei sind jedoch die kämpfenden Figuren zu einem ungemein dichten Geflecht aneinander geschoben, so dass die einzelnen Kampfgruppen sich nur bei genauer Sicht voneinander scheiden lassen. Im Einzelnen sind die Aktionen der Kämpfer von drastischer Energie: Pferde bäumen sich hoch gegeneinander auf, persische Reiter stürzen spektakulär zu Boden, ein nackter Grieche packt ein aufsteigendes gegnerisches Pferd von vorn am Zaum, der Boden ist von toten Persern übersät. Auch hier werden neue Wirkungen spektakulärer Anschaulichkeit gesucht.

Eine gravierende Schwierigkeit muss sich bei der Verbreitung solcher Bildthemen in dem rapide erweiterten kulturellen Raum des Alexanderreiches ergeben haben. Der Bildhauer des Sarkophags hatte offenbar keine Vorstellung von Alexanders außergewöhnlichem Aussehen mit langem heldenhaftem Haar; darum legte er seinem Kopf sein verbreitetes Bildnis auf den Münzen mit dem Löwenhelm des Herakles zugrunde. Das hatte in Sidon hohe Aktualität, weil Alexanders Angleichung an seinen mythischen Ahnherrn Herakles sich mit der alten Verehrung des phönikischen Herakles-Melqart im benachbarten Tyros traf; nichtsdestoweniger macht die Übernahme die Probleme deutlich, die der Bildhauer mit seinem Helden hatte.³¹

Noch extremer ist die Lage bei einer Reihe von Vasenbildern aus Apulien, weit außerhalb von Alexanders Herrschaftsgebiet, aus der Zeit um 330 v. Chr. (**Abb. 74**). Alexanders Feldzüge waren dort aktuell geworden durch das gleichzeitige Ausgreifen seines Onkels Alexander von Epirus nach Italien, das als entsprechende makedonische Expansion nach Westen geplant war. Ein angreifender griechischer Reiter, mit Helm und stoßbereiter Lanze, der einen orientalischen König auf einem Wagen in die Flucht schlägt, kann nur Alexander im Kampf mit Dareios sein. Im fernen Westen reduzierte sich die Vorstellung

31 Hamdy Bey/Reinach (1892); Schefold (1968); von Graeve (1970); Hölscher (1973) 189–196; Messerschmidt (1989); Stewart (1993) 294–306; Queyrel (2011). – Lange Zeit wurde angenommen, dass der Bildhauer des Sarkophags das in dem Mosaik wiedergegebene Schlachtgemälde als Vorlage für Alexander und den vor ihm stürzenden Reiter benutzt habe. Dagegen hat Giuliani (1977) überzeugend argumentiert, dass es sich um bekannte Bildtypen handelt, die ohne direkte Kontakte zu ähnlichen Kompositionen führen konnten. Damit sind auch die Probleme der Chronologie aus der Welt, die bei der Annahme einer Abhängigkeit entstehen.



Abb. 74: Alexander kämpft gegen Dareios III. Apulische Amphora. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 3220. Um 330–320 v. Chr. (H. Heydemann, *Alexander der Große und Dareios Kodomannos auf unteritalischen Vasenbildern* (Halle 1883) Falttafel).

von Alexanders Siegen auf ein Treffen der beiden legendären Könige. Doch offenbar hatte man nicht die geringsten Kenntnisse von dem großen Eroberer, darum stellte der Maler ihn nach dem traditionellen Bild griechischer Feldherren mit vollem Bart dar.³²

Die Kunst konnte helfen, nicht nur mythische Themen, sondern auch Vorgänge der Zeitgeschichte ‚weltweit‘ präsent zu machen, aber die Bahnen der ikonographischen Vermittlung waren noch brüchig. Die Welt der klassischen griechischen Poleis hatte ein eng umgrenztes kulturelles Netz gebildet, mit einem dichten Austausch von Bildthemen und Bildformen. Die sprunghafte Erweiterung der griechischen Kulturwelt durch Alexander stellte ungeahnte neue Forderungen an die Kunst, die zunächst nur unvollkommen erfüllt werden konnten.

2.1 Präzente Herrscher: Die Not, aus dem Schatten Alexanders zu treten

Die Könige des Hellenismus hatten es nicht leicht mit dem Erbe Alexanders. Alle verehrten ihn als leuchtendes Leitbild des unwiderstehlichen Eroberers, und die zahlreichen Bildnisse Alexanders aus den Jahrhunderten des Hellenis-

³² Heydemann (1883); Hölscher (1973) 174–180; Giuliani (1977); Stewart (1997) 150–157; Geyer (1993); Cohen (1997) 63–68; Zevi (1997); Saatsoglou-Paliadeli (2014), m. E. nicht überzeugend. Lange Zeit wurden die Vasenbilder als vereinfachte Nachklänge des Gemäldes gesehen, das in dem Mosaik kopiert ist. Dagegen nahm Giuliani Abhängigkeit beider Versionen von einem gemeinsamen Vorbild an. Für völlige Unabhängigkeit s. Stewart, m. E. überzeugend: Es ist schwer denkbar, dass die Komposition von einem griechischen Gemälde übernommen wurde, ohne dass man Alexanders auffallende Bartlosigkeit übernahm.

mus zeigen, dass diese Verehrung auch in den Bürgerschaften der Städte verbreitet war. Aber kaum einer ahmte ihn in seiner Erscheinung als idealer langgelockter Jüngling nach: Sie übernahmen zwar die Bartlosigkeit, verbanden sie aber mit einem physiognomischen Realismus, der auch höheres Alter in das Bild des Herrschers einbezog. Alexander war wie ein Komet durch die Welt gezogen, hatte die Welt radikal verändert und war dann verlöscht. Was von ihm blieb, war eine Utopie. Jetzt aber wurden Herrscher gebraucht, die die Herrschaft in physischer Präsenz und mit konkret erfahrbarer Tatkraft ausübten.³³

In einer Hinsicht aber taten sie es Alexander gleich: in den großen Gesten, mit denen sie Sieg und Herrschaft in Szene setzten. Drei bekannte Beispiele können die zentralen Phänomene beleuchten: festliche Performationen, überwältigende Monumentalität und theoretische Konzepte.

Bald nach 280 v. Chr. feierte Ptolemaios II. in Alexandria ein königliches Fest der Ptolemäer-Dynastie, die so genannten Ptolemaia, mit einer Prozession und anschließenden Gelagen, die alle bekannten Dimensionen sprengten. In der Prozession traten in spektakulärer Weise Gottheiten, Personifikationen von Ländern und Städten, Gestalten des Mythos und der Geschichte auf, teils in Form von Bildwerken, teils als verkleidete Schauspieler. Insgesamt führte die Prozession das ptolemäische Konzept der Königsherrschaft im Rahmen des gesamten Kosmos vor Augen. Den Anfang und das Ende bildeten die Gestalten des Morgensterns und des Abendsterns, Heosphoros und Hesperos, im Zentrum traten die Gründer und die Vorfahren der Dynastie auf, danach folgten die Götter mit ihrem mythischen Gefolge, alle in dreidimensionalen Figuren dargestellt: ein Schauspiel für die gesamte Bevölkerung der Hauptstadt. Besonders eindrucksvoll war die Sektion des Dionysos, der als mythisches Vorbild des Königs selbst figurierte. Auf riesigen Wagen waren Szenen aus dem Leben des Gottes inszeniert, zum Teil mit mechanisch beweglichen Figuren. Im Zentrum stand die Rückkehr des Dionysos aus Indien, auf einem Elefanten gelagert, begleitet von dem ekstatischen Zug der Satyrn und Mänaden, aber zugleich mit Beute und Gefangenen und anderen Zeichen des militärischen Sieges: ein mythischer Prototyp des indischen Triumphs Alexanders, und zugleich ein Protagonist der Ansprüche der Ptolemäer auf die Herrschaft über den Orient. Der reale Bezugspunkt aller dieser Figuren und Szenen war Ptolemaios II. selbst, bekrönt von der Personifikation der Aretē, begleitet von Alexander dem Großen und gefolgt von Personifikationen griechischer Städte seines Reiches. Bildwerke, Schauspieler und lebende Personen waren zu einem Spektakel von einzigartiger emotionaler Kraft vereinigt. Damit aber die eigentliche Grundlage

33 Herrscherbildnisse des Hellenismus: Smith (1988); Himmelmann (1989) 100–125.

dieses überbordenden kollektiven Glückes nicht vergessen wurde, wurde die Prozession von dem gesamten Heer, Fußsoldaten und Reiterei in voller Rüstung, abgeschlossen.³⁴ Auch bei dem krönenden Abschluss des einzigartigen Festes, einem Gelage für die gesamte Bevölkerung, fehlten die militärischen Töne nicht: Die Präsenz des Heeres war unübersehbar. Für die Honoratioren, Hofleute und auswärtigen Gäste, errichtete der König einen Prunk-Pavillon mit 130 Klinen, überreich ausgestattet mit Teppichen und Textilien, geschmückt mit Standbildern und Gemälden berühmter griechischer Künstler – und an höchster Stelle mit fremdartigen Langschilden aus Gold und Silber, die einen kürzlich errungenen – in Wirklichkeit kaum bedeutenden, aber ideologisch instrumentalisierbaren – Sieg gegen eine Truppe eingedrungener Kelten in Erinnerung riefen.³⁵

Einzigartige architektonische Monumentalität wird im Apollon-Heiligtum von Delos in dem so genannten Neorion erreicht, das Demetrios Poliorketes 306 v. Chr. nach dem großen Seesieg von Salamis auf Zypern gegen Ptolemaios I. errichten ließ: einem Gebäude zur Ausstellung eines Kriegsschiffes, mit Pronaos, Schiffshalle und einem überhöhten Kopfbau, insgesamt 70 m. lang, von oben durch Fenster und durch das Dach mit durchscheinenden Marmorziegeln beleuchtet. Mit seinen gewaltigen Maßen stellt das Neorion in dem alten Heiligtum neben den älteren, klassisch bemessenen Kultbauten einen Blickfang von völlig neuen Dimensionen dar. Der Bau, dessen Inventar aus einer Inschrift bekannt ist, war ein Meisterwerk der visuellen Lenkung der Betrachter. Über dem Eingang waren die Metopen mit (nicht mehr erkennbaren) Szenen geschmückt, das Dach war von Niken bekrönt. In dem offenen Pronaos war eine Reiterrüstung (Panzer, Helm, Schild und Zaumzeug) aus Gold und Silber ausgestellt, ein Verweis auf den königlichen Feldherrn; die Eingangstür war von zwei Schiffsspornen mit Waffen und Siegesemblemen gerahmt. Der Hauptraum barg in einem langgestreckten Wasserbecken das Admiralsschiff des königlichen Stifters Demetrios; in einer zweiten Phase wurde es möglicherweise durch ein noch größeres Schiff seines Sohnes Antigonos Gonatas ersetzt, das mit seinem Bug bis in den anschließenden Kopfbau hineinragte. Dazu gehörte, entweder am Sockel des Schiffes über dem Wasser oder am Fuß der Innenwand umlaufend, ein monumentaler Fries: an die 100 m lang, fast 2 m hoch, im Format ein Vorgänger des Giganten-Frieses am Großen Altar von Pergamon. Dargestellt war in Hochrelief ein turbulenter Zug von Nereiden und Tritonen, die das Schiff spektakulär umgaben. In der Nahsicht der schmalen Halle müssen Schiff, Wasser und Seewesen sich zu einem überwältigenden Anblick vereinigt haben: Die Meereswesen um das Schiff herum schufen eine rauschende Atmosphäre der

34 Athenaios 197c–203b. Rice (1983); Pfrommer (1999) 62–68; Wiemer (2009).

35 Athenaios 196a–197c. Pfrommer (1999) 69–75. Calandra (2011); Emme 2013.

souveränen und glückhaften Beherrschung der Meere. In klassischer Zeit hatte einzig die Balustrade um den Tempel der Athena Nike in Athen einen derartigen Siegesrausch evoziert. Eine sakrale Steigerung des Sieges war in dem Kopfbau in Szene gesetzt, mit dem Sockel für die Prora aus der zweiten Phase; darauf wohl das Bild einer Gottheit. Von den in der Inschrift hier bezeugten Götterbildern schließen sich Apollon, der Herr des Heiligtums, mit Poseidon und Athena, beide auf Münzen des Demetrios bezeugt, zu einer Gruppe zusammen; ein zweiter dort genannter Apollon wird das Schiff bekronen haben, wie auf Münzen des Antigonos Gonatas. Die siegreichen Schlachten treten in den Hintergrund, nur in großer Höhe scheint ein (schwer erkennbarer, heute zudem stark verwitterter) Fries mit Kämpfen, vielleicht in Gegenwart von Gottheiten, angebracht gewesen zu sein; wenn die Gegner zu Recht als Kelten mit Langschilden identifiziert worden sind, so würde das auf eine Vollendung des Baues durch Antigonos Gonatas nach dessen Sieg über die Kelten bei Lysimacheia 279 v. Chr. weisen. Insgesamt stellt der Bau eine wirkmächtige Inszenierung der Seeherrschaft mit göttlichen und mythischen Gestalten und symbolisch aufgeladenen Kriegsgeräten und Beutestücken dar.³⁶

Wie komplex andererseits die bildlichen Konzepte der Herrschaft sein konnten, zeigt ein bekannter Bilderfries aus einer Villa bei Boscoreale, anscheinend eine vorzügliche Kopie eines Gemäldezyklus aus dem Umkreis des makedonischen Königshauses (**Abb. 75–76**). Im Zentrum steht ein herrscherliches Paar, imposant thronend, daneben erscheinen zwei vornehme weibliche Angehörige, die eine mit einer Leier, zum Zeichen für die Pflege der musischen Kultur am Königshof. Auf der anderen Seite steht eine weibliche Figur mit Flügeln, die einen Schild hält: Darin erscheint ein nackter Knabe als Spiegelbild. Offenbar ist es ein Orakel, in dem dem Herrscherpaar die Geburt eines Sohnes vorhergesagt wird. Dies Bild der königlichen Dynastie wird von einer zweiten Komposition ergänzt, in der ideale Figuren den Anspruch und das Konzept der Herrschaft bezeichnen: Die Personifikation der Makedonia, in heimischer Tracht und mit

36 Marcadé (1951); Marcadé (1969) 359–362; Süßenbach (1971) 50–52; Roux (1981); Tréheux (1987); Roux (1989); Hintzen-Bohlen (1992) 91–99; Webb (1996) 134–136; Wescoat (2005); Coarelli (2016/2) 203–244. Der Fries wurde teils dem Sockel des Schiffes, teils der Sockelzone der Wände zugewiesen. Da Reliefschmuck an Sockeln von Bildwerken häufiger begegnet, an Wandsockeln dagegen kaum bekannt ist (außer am früharchaischen Tempel von Prinias), ist die erste Lösung wahrscheinlicher; das letzte Wort hat aber natürlich die Bauaufnahme. Die Verdoppelung von Schiff (im Becken) und Prora (auf einem Trapezförmigen Sockel) macht wohl nur Sinn, wenn es sich einmal um ein Beutestück, das andere Mal um ein Schiff des Siegers handelt. Die zwei Bilder des Apollon erklären sich am sinnvollsten, wenn das eine zu den anderen Götterbildern gehörte, das andere auf der Prora platziert war. Münzen: Newell (1927) 24–43; Bernhardt (2014) 59–67.



Abb. 75–76: Makedonische Herrscher und Personifikationen. Wandgemälde aus Villa bei Boscoreale, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 906, und New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 03.14.5-7. Kopie um 40 v. Chr., nach originalen Gemälden des 3. Jahrhunderts v. Chr. (B. Andraee / H. Kyrieleis (Hg.), *Neue Forschungen in Pompeji* (Recklinghausen 1975) Abb. 67–71).

makedonischem Schild, steht aufrecht und setzt eine Lanze auf das Territorium der personifizierten Asia, mit orientalischer Kopfbedeckung, die ihr sitzend untergeordnet ist. Das ist ein Konzept der Herrschaft, die von Makedonien ausgeht und von dort auf Vorderasien übergreift: potentiell ein Anspruch auf Weltherrschaft. Auf diese Konstellation blickt von der Seite die Gestalt eines Philosophen, dessen Benennung kontrovers ist, der aber jedenfalls bezeugt, dass die Machtstellung dieser Herrscher und ihr Anspruch auf Herrschaft über West und Ost eine philosophische Begründung hat.³⁷

³⁷ Studniczka (1923–24); Robertson (1955); Simon (1958); Andraee (1975); Fittschen (1975); Balensiefen (1990) 195–209; Sauron (1993); Müller, F. (1994); Pfrommer (1994); Smith (1994); Zevi (1998); Torelli (2003); Barbet/Verbanck-Piérard (2010); Sauron (2010). L. Balensiefen hat bestritten, dass es sich bei dem Knaben auf dem Schild um ein Spiegelorakel handele, und sieht darin ein autoreferentielles Schildzeichen: Die ‚Schildträgerin‘ sei der verkleidete Achill (auf

Der Herrscher, auf den dies Programm zielt, ist wohl nicht der thronende Vater, sondern der angekündigte Sohn: Derartige Weissagungen werden aus guten Gründen in der Regel nicht von den Eltern in Umlauf gebracht, für die vor der erhofften Geburt noch große Unsicherheit herrscht, sondern werden *ex eventu* von den Nachfolgern als Zeichen göttlicher Zustimmung propagiert. Man hat zumeist an Antigonos Gonatas gedacht, den Sohn des Demetrios Poliorketes und der Phila, zu dem die weit gespannte und kulturell fundierte Vorstellung des Königtums passen würde. Denkbar wäre wohl auch Philipp V., der Sohn des Demetrios II. und der Phthia, bei dem das Streben nach Erweiterung seiner Herrschaft nach Asien ausgeprägter ist als bei Antigonos. Die Frage soll hier nicht weiter verfolgt werden – jedenfalls aber entwirft die Komposition ein vielseitiges Konzept königlicher Herrschaft, wie es in verschiedenen Formen an den konkurrierenden Höfen der hellenistischen Reiche ausgebildet wurde. Dazu gehört die dynastische Legitimation ebenso wie die Bestärkung durch Orakel, dazu der Anspruch auf eine universelle Ausdehnung der Macht, der Königshof als Zentrum griechischer Kultur, und eine Ausübung der Macht nach den philosophischen Leitbildern des idealen Herrschers.

2.2 Alle Welt gegen die Kelten: Die Konstruktion eines neuen Erzfeindes

Ein ganz neuer Faktor, mit weit reichenden Folgen, kam in die hellenistische Welt, als im frühen 3. Jahrhundert v. Chr. keltische Stämme in Griechenland und Kleinasien einfielen und bis nach Delphi und zu den großen Städten der kleinasiatischen Küste vordrangen. Die Abwehr dieser Bedrohung wurde von den verschiedensten griechischen Mächten, zu verschiedenen Zeiten und an immer wieder anderen Orten, gegen immer wieder andere Gruppen von Gegnern geleistet. Dennoch aber sah man dies als einen umfassenden gemeinsamen Kampf an, den man von Anbeginn nach dem Muster der Kriege gegen die Perser 200 Jahre zuvor verstand. Wie damals die Perser, so wurden jetzt die Kelten als Erzfeind, und damit als diametrale Antithese zur griechischen Lebenskultur gesehen und konzipiert. Und wie damals, strebten auch jetzt viele Akteure danach, sich als große Sieger gegen die neuen gemeinsamen Barbarenfeinde zu

Skyros), auf seinem Schild sei er selbst in jugendlicherem Alter dargestellt. In den zitierten Beispielen von Schildzeichen sind die Figuren aber immer in Relief und in demselben Material wie die Oberfläche des Schildes dargestellt, hier dagegen erscheint der Körper direkt auf der Oberfläche des Schildes, und seine natürliche braune Farbe unterscheidet sich deutlich von dessen metallennem Glanz. Ich sehe darin weiterhin eine ‚Erscheinung‘. – Der wichtige Aspekt der Bedeutung der Fresken im Kontext der römischen Villa muss hier unberücksichtigt bleiben; dazu s. Sauron, Müller, Zevi und Torelli.

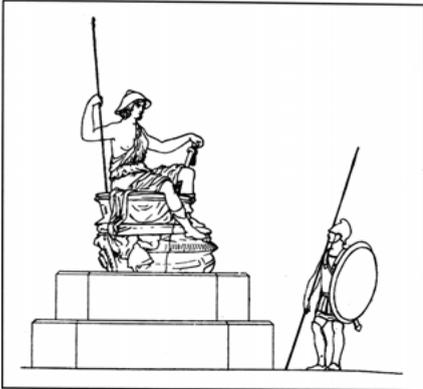


Abb. 77: Personifikation der Aitolia. Delphi, Denkmal des Aitolischen Bundes (Rekonstruktion). Nach 278 v. Chr. (B. Rabe, *Tropaia* (Rahden/Westfalen 2008) Taf. 35, 1).

präsentieren, auch wenn dazu zum Teil tatsächlich wenig Anlass bestand. Erstaunlich ist, wie rasch die verschiedensten Mächte das ideologische Potential dieser Keltensiege sahen und nutzten.³⁸

Den Beginn machte der Bund der Aitoler, die 279 v. Chr. eine Gruppe von Kelten vor der Stadt Kallion und dann vor dem Heiligtum von Delphi, dem religiösen Zentrum Griechenlands, zurückgeschlagen hatten. Sie brachten vergoldete Keltenschilde am Gebälk des Apollon-Tempels an, parallel zu persischen Schilden, die angeblich aus der Beute der Perserkriege stammten, und schlugen damit gleich den Grundakkord für den Kampf gegen die neuen „Barbaren“ an. Weitere Beutewaffen stellten die Aitoler in einer großen Stoa aus, die sie als flügelartige Erweiterung des delphischen Heiligtums errichteten, wieder im Anschluss an die Stoa der Athener mit den persischen Schiffstauen. Sehr repräsentativ war eine große Statuengruppe vor der Front des Tempels, mit der die Aitoler sich in die Tradition der klassischen Staatsanatheme der Athener und Spartaner stellten: Darin waren die Strategen des Aitolischen Bundes im Schutz der Götter des Sieges dargestellt: zweimal Apollon (wohl den Schutzgott der Aitoler und den Herrn von Delphi darstellend) sowie Artemis und Athena. Getrennt davon stand ein Standbild des Strategen Eurydamos. Besonders neuartig aber war ein Standbild vor der Rückseite des Tempels: die personifizierte Aitolia, die auf einem Haufen von keltischen Schilden, Helmen, Beinschienen, tierköpfigen Blashörnern (*carnyx*) und Fransengewändern sitzt (**Abb. 77**). Die Basis ist in Delphi erhalten, die Figur ist auf Münzen des Aitolischen Bundes in verschiedenen Varianten wiedergegeben: als streitbare Amazone, mit entblößter rechter Brust, auf dem Kopf die makedonische Kausia, mit der rechten Hand

³⁸ Nachtergaele (1977); Strobel (1994); Marszal (2000); Kistler (2009).

eine Lanze, in der linken eine Nike oder ein Schwert haltend. Die allegorische Bildsprache folgt Mustern des frühen Hellenismus: Das unrealistische Motiv des Sitzens auf den Rüstungen der besiegten Gegner zeigt den Sieg an, wie in dem Gründungsdenkmal von Antiochia, der Hauptstadt des Seleukidenreiches die Personifikation der Stadt herrschend auf einem Felsen sitzt, der den Stadtberg Silpion bedeutet. Ähnliche Denkmäler mit verschiedenen Gestalten auf keltischen Waffen weihten die Aitolier in dem regionalen Heiligtum von Thermos. In Delphi aber waren die Aitolier mit einer Vielzahl von Denkmälern für ihre Keltensiege präsent, wie es nur Athen nach den Perserkriegen gewesen war.³⁹

Der makedonische König Antigonos Gonatas, der im Zentrum von Makedonien ein anderes Heer von Kelten besiegt hatte, stand dahinter nicht zurück. Um diesen Sieg zu feiern, mit dem Antigonos zugleich seine Königsherrschaft begründete, stiftete Herakleitos, der Befehlshaber seiner Truppen in Attika, ein Denkmal im Heiligtum der Athena Nike auf der Athener Akropolis. Da es nur aus einer lückenhaften Inschrift bekannt ist, bleibt es unklar, ob es sich um ein Gemälde der Schlacht oder eine Inschriftenstele mit einem Bericht handelte. Jedenfalls gewinnt das Denkmal seine besondere Bedeutung durch seine Aufstellung auf der Athener Akropolis: Um den Ruhm des Sieges über den Ort der Schlacht und über seinen makedonischen Herrschaftsbereich hinaus zu verbreiten, wählte Herakleitos Athen, und dort das Heiligtum auf der Akropolis, als symbolisches Zentrum der Abwehr der Perser zwei Jahrhunderte zuvor, wo er die größtmögliche Öffentlichkeit für sein Anliegen hatte.⁴⁰

Sogar die Ptolemäer fanden rasch einen Grund, sich als Sieger über die neuen Erzfeinde zu präsentieren, nachdem sie eine Truppe von 5000 meutern den keltischen Söldnern auf eine Insel im Nildelta abgedrängt und dort aufgerieben hatten. Die Verherrlichung stand in keinem Verhältnis zu dem marginalen Ereignis: Das riesige Bankettzelt für das Königsfest Ptolemaios' II. wurde im Inneren nicht nur mit Dutzenden von Statuen und Gemälden geschmückt, sondern am Gebälk auch mit Keltenschilden, und als Höhepunkt wurden Figuren von Siegesgöttinnen von der Decke herabgelassen, die die vornehmen Gäste als

39 Schilde: Pausanias 10, 19, 4. Spuren der Schilde haben sich an den Metopen des Tempels erhalten. Gruppenanathem: Pausanias 10, 15, 2. – Eurydamos: Pausanias 10, 16, 4. – Standbild der Aitolia: Pausanias 10, 18, 7. Reinach (1911); Nachtergaele (1977) 201–204; Bommelaer (1991) 223–225; Hintzen-Bohlen (1992) 66–67; Jacquemin (2007) 106, mit späterer Datierung; Rabe (2008) 119–121. Weitere aitolische Weihungen für die Keltensiege in Delphi: Jacquemin (1985); Hintzen-Bohlen (1992) 61–67; Jacquemin (2007). – Zum Bild der (sog. Tyche von) Antiochia s. Meyer (2006); S. 136–138 Hinweis auf die Aitolia. – Aitolische Denkmäler Thermos: Rabe, a. O. 121–123.

40 IG II² 677. Schmidt-Dounas (1996) 132–134; Chaniotis (2005) 220–221, 235. – Zur möglichen Darstellung von Keltenkämpfen in der Stierhalle von Delos s. oben S. 193–194.



Abb. 78: Kopf eines Kelten, von einem Denkmal Ptolemaios' II. Kairo, Ägyptisches Museum, Inv. C.G. 27475. Um 270 v. Chr. (© D-DAI-KAI-F-9235).

Sieger bekränzten. Von einem großen ptolemäischen Siegesdenkmal ist ein Kopf eines kämpfenden Kelten erhalten, aus dessen knochigem Schädel, mit starrenden Haaren, die Augen mit wildem Pathos glühen (**Abb. 78**).⁴¹

Nur wenige Jahre später waren die Kelten bis ins Innere von Kleinasien vorgedrungen, bis sie schließlich um 268 v. Chr. von dem Seleukidenkönig Antiochos I. in der berühmten Elefantenschlacht gestoppt wurden. Nach dem Sieg soll der König ein ‚Tropaion‘ mit einer eingefügten Figur eines Elefanten errichtet haben. Für die persönliche Erinnerung an diese Schlacht wurden in Myrina, im westlichen Kleinasien, Terrakottastatuetten produziert, die einen Kriegselefanten darstellen, wie er einen Kelten überrennt (**Abb. 79**). Man hat vermutet, dass sie von einem monumentalen Denkmal abhängig sind, doch das bleibt unsicher. Bis nach Italien wurden die monströsen Tiere von Pyrrhos gebracht und im Krieg gegen Rom eingesetzt (280–279 v. Chr.). Wie spektakulär sie empfunden wurden, zeigen bemalte Teller, wahrscheinlich in Rom hergestellt, auf denen ein weiblicher Elefant mit einem Festungsturm auf dem Rücken und zwei gerüsteten Kriegern darin erscheint; ein ihm folgendes Elefantentbaby, das sich mit dem Rüssel am Schwanz der Mutter festhält, gibt dem Bild einen fast idylli-

⁴¹ Zelt des Ptolemaios: oben S. 193. – Keltenkopf Kairo: Laubscher (1987); Andrae (2001) 75–76, Abb. 23. Die Deutung von Queyrel (2017) 206–210 auf keltische Kleruchen in Ägypten scheint mir forciert.



Abb. 79: Kriegselefant kämpft gegen Kelten. Terrakotta-Gruppe. Paris, Musée du Louvre, Inv. MYR 284. 2. Jahrhundert v. Chr. (K. Zimmermann, Karthago (Stuttgart 2010) S. 95).

schen Charakter. Höchst ungewöhnlich ist, dass mit den replizierbaren Produkten der Kleinkunst die Rezeption dieses Themas auch im Bereich des privaten Lebens bezeugt ist.⁴²

Pergamon: Das große Kelten-Denkmal. Vor allem aber haben bekanntlich die Könige von Pergamon ihre Herrschaft in hohem Maß auf ihre Siege gegen die Stämme der Kelten begründet, die sich im zentralen Kleinasien festgesetzt hat-

⁴² Tropaion: Lukian, Zeuxis 398 (8–11). Matz (1952) 740 (26). – Terrakotten: Bienkowski (1928) 141–150; Ducrey (1985) 105–110, fig. 75; Mollard-Besques (1963) 125, MYR 287, pl. 150d. – Teller aus Rom (?): Martelli (1987) 320 Abb. 158. Weitere Zeugnisse für den großen Eindruck, den die Kriegselefanten als brandneue Truppengattung gemacht haben: Grab des Pyrrhos in Argos, Pausanias 2, 21, 4. Wohl auch ein Gemälde eines Malers Pytheas in Pergamon: Stephanos von Byzanz, s. v. Boura.

ten und von dort aus eine ständige Bedrohung für die Griechenstädte an der ägäischen Küste darstellten. Die erste siegreiche Schlacht bei den Quellen des Flusses Kaikos, um oder bald nach 240 v. Chr., war der Anlass dafür, dass der Herrscher Attalos den Königstitel annahm und Pergamon auf die Höhe der großen hellenistischen Monarchien führte. In weiteren Kriegen behauptete das neue Reich sich gegen die anhaltende Bedrohung durch die Kelten, die sich zeitweise mit den Herrschern von Syrien verbündeten. Diese Siege hat Attalos I. in mehreren großen Denkmälern in Pergamon und an anderen Orten der griechischen Welt präsent gemacht und auf Dauer gestellt: In Pergamon selbst sind ein Gemälde mit einer Schlacht gegen die Kelten und ein weiteres mit der Schlacht bei Magnesia gegen die verbündeten Seleukiden und Kelten (189 v. Chr.) bezeugt, ferner statuarische Denkmäler im Aphrodite-Heiligtum außerhalb der Stadt, das Schauplatz einer Abwehrschlacht gegen die Kelten gewesen war. In Delphi war eine von Attalos I. gestiftete Halle mit Gemälden geschmückt, die vermutlich Keltenschlachten schilderten. In Delos wurde eine wahrscheinlich von demselben Attalos I. errichtete Halle an der breiten Zugangsstraße zum Heiligtum von zwei pergamenischen Denkmälern eingefasst: An der Südecke bezeugt ein Sockel die Weihung des Königs für seinen Feldherrn Epigenes, wohl eine Reiterstatue, an der Nordecke ist ein weiterer Sockel eines Denkmals der Keltensiege erhalten, wahrscheinlich eine Nike, die ein Tropaion schmückte. Die Differenzierung ist bezeichnend: Für die Sieger insgesamt errichtete der Herrscher offenbar ein Denkmal mit einem allgemeinen Motiv, mit dem sich alle, vom König bis zu den Soldaten, identifizieren konnten; für den verdienten Heerführer dagegen errichtete er eine persönliche Ehrenstatue.⁴³

Erhalten sind einerseits römische Kopien von Figuren unterliegender Kelten in überlebensgroßem Format, die so genannten ‚großen‘ Kelten, nach dem Stil aus der Zeit Attalos' I., andererseits Postamente für Standbilder aus dem Athena-Heiligtum von Pergamon, die durch Inschriften auf Schlachten dieses Königs gegen die Kelten bezogen werden. Daraus ergeben sich Fragen, die in der Forschung zu anhaltenden Kontroversen geführt haben: ob und wie die Figuren und Postamente miteinander zu verbinden sind, ob und in welcher Form auch die pergamenischen Sieger dargestellt waren, welche politischen Aussagen damit gemacht werden sollten.⁴⁴

43 Gemälde einer Keltenschlacht: Pausanias 1, 4, 6. – Gemälde der Schlacht von Magnesia: Livius 37, 40–41. – Votive im Aphrodision: Polybios 16, 1, 5–6; Diodor 28, 5; 31, 35. – Denkmäler und Gemälde Delphi: SIG³ 682; Schalles (1985) 104–127. Halle: Bommelaer (1991) 191–195. – Denkmäler Delos: Schalles, a. O. 60–64; Herbin/Queyrel (2015–2016).

44 Literatur in Auswahl: Schober (1936); Schober (1938); Künzl (1971); Coarelli (1978); Wenning (1978); Schalles (1985) 53–104; Polito (1999); Kunze (2002) 40–43, 47–51; Kistler (2009) 307–333; Coarelli (2014); Coarelli (2016/1).

Unter der naheliegenden Voraussetzung, dass die originalen Standbilder in Pergamon standen, wurden vor allem zwei Postamente aus dem Palast- und Stadt-Heiligtum der Athena herangezogen: ein Rundsockel im Zentrum des heiligen Bezirks für ein Denkmal, das den Gründungssieg des Reiches von Pergamon an den Quellen des Kaikos feierte; sowie Blöcke einer langgestreckten Basis mit acht Abteilungen, auf denen einzelne Siege Pergamons gegen Kelten und andere Gegner gefeiert wurden, von unbekannter Lokalisierung (eine Reihe von langgestreckten Fundamenten lässt sich nicht leicht mit den Blöcken verbinden). Auf dem Rundsockel lassen sich die bekannten Figuren aber nur schwer unterbringen; er könnte sehr wohl auch ein kolossales Standbild der siegbringenden Athena getragen haben. Der Langsockel trug, nach den erhaltenen Standspuren, anscheinend nur lebensgroße Bildwerke, kleiner als die erhaltenen Figuren; man hat an dicht gedrängte Kampfgruppen gedacht. Für die ‚großen‘ Kelten bleibt die Lokalisierung offen, sei es in Pergamon, sei es in einem zentralen Heiligtum in Griechenland wie Delphi. Eine kritische Diskussion dieser Fragen kann in diesem Rahmen nicht geleistet werden; darum wird eine historische Deutung zunächst von den Bildmotiven ausgehen, die jenseits der Debatten Konsens finden können.⁴⁵

Die besiegten Kelten sind in Motiven dargestellt, die aus sich selbst verständlich sind und keine unmittelbaren Gegner voraussetzen. Ein Fürst hat mit seiner Frau auf der Flucht angehalten und entzieht sie beide der Gefangennahme durch selbst herbeigeführten Tod (**Abb. 80**). Die Frau hängt bereits leblos an seinem starken Arm, er selbst reckt sich hoch auf, wendet sich zu den imaginierten Verfolgern um und stößt sich das Schwert von oben in die Halsgrube. Handlung und Haltung des Kelten sind aus sich selbst heraus verständ-

⁴⁵ Die ‚großen‘ Keltenfiguren waren von Schober (1936) auf dem Rundmonument rekonstruiert worden. Diese These ist in letzter Zeit von F. Coarelli (1978, zuletzt 2016) ausführlich wieder aufgegriffen und neu begründet worden. Ein zentrales Argument ist eine kreisförmig-radiale Ritzzeichnung auf der Basis der römischen Kopie der Kelten-Gruppe, die er als Skizze für die Anordnung der Figuren interpretiert. Doch zumindest die römische Kopie der Gruppe kann in keinem Fall das Zentrum einer radialen Komposition gebildet haben, denn die Basis hat vorne ein Profil: Hier schlossen also sicher keine weiteren Figuren an. Eine Skizze für die Aufstellung hätte aber nur Sinn, wenn sie sich auf die Figur bezöge, an der sie angebracht ist – ein Hinweis auf die andersartige Komposition des originalen Denkmals in Pergamon würde wenig Sinn machen. Wenn die Skizze somit wohl anders zu erklären sein muss, fällt ein zentrales Argument für die Zuweisung an den Rundsockel. – Die deutsche Forschung nimmt seit E. Künzl (1971) zumeist eine Aufstellung auf dem Langsockel an. Dagegen hat Marszal (2000) 206–210 auf das kleinere Format der Einlassungen sowie auf die Spur eines Pferdehufes hingewiesen, die eher auf Kampfszenen mit siegreichen pergamenischen Reitern deuten. Stewart (2004) 207–213 vermutet Delphi als Standort; dagegen Coarelli (2016/1) 85. Ein begründeter Konsens ist einstweilen kaum in Sicht.

lich und nicht als Reaktion auf einen unmittelbaren Angriff eines Verfolgers charakterisiert. Ein Kampfgefährte von niedrigerem Rang, ein Signalbläser, ist schwer verwundet zu Boden gesunken, stützt sich noch über seiner Tuba und einem keltischen Ovalschild ab und sieht ohne Hoffnung dem nahen Ende entgegen (**Abb. 81**). Auch er stirbt ohne Bezugnahme auf einen Sieger. Wenn in dem Denkmal überhaupt siegreiche Pergamener dargestellt waren, dann jedenfalls in einiger Distanz zu den erhaltenen Figuren. Einige weitere Köpfe von besiegten Kelten sind vermutungsweise zugewiesen worden, ergeben aber keine weiteren Aufschlüsse über die Komposition.⁴⁶

Mit nahsichtigem Realismus wird der Blick auf die unterliegenden Gegner gerichtet. Dabei werden Codes von ‚Fremdheit‘ eingesetzt, die zugleich etwas über das Selbstbild der Sieger aussagen. Wie stark Fremd- und Selbstbilder durch kulturelle Konstruktion entstehen, war bereits in Bildwerken der Perserkriege im Verhältnis zwischen Griechen und Persern deutlich geworden. In den Jahrhunderten der archaischen Zeit war Griechenland mit den Kulturen des östlichen Mittelmeeres in gemeinsamen kulturellen Leitbildern eines Lebens in aristokratischem Reichtum und Glanz verbunden gewesen, im 5. Jahrhundert v. Chr. dagegen wurde durch Umwertungen eine starke Antithese zwischen Griechenland und dem Orient begründet: Reichtum wurde nun als Luxus gewertet und der Seite der Perser zugeschrieben, als Gegensatz zu dem neuen Ideal der Schlichtheit, das das neue Selbstbild der Griechen ausmachte. Dieser Gegensatz konnte stark verallgemeinert werden: griechischer Mut gegen orientalische Feigheit, griechische Männlichkeit gegen orientalische ‚Verweiblichung‘, griechische Besonnenheit gegen persische Hybris.

Doch diese Antithese war in den folgenden Generationen aufgeweicht worden: Die Griechen, vor allem auch die Athener, begannen selbst wieder, Reichtum und Lebensgenuss, und damit auch die Güter des Orients, hoch zu schätzen. Seit Alexander war dann das Perserreich auch politisch ein Teil der griechischen Welt geworden. Dadurch hatte die griechische Identität ihr klassisches Gegenbild verloren. Dies Vakuum wurde nun durch das neue hellenistische Gegenbild der Kelten ausgefüllt.

Die historische Pointe dieses neuen Konzepts eines Erzfeindes besteht darin, dass es sich diametral von dem der Perser unterscheidet. Die Erklärung, dass die unzivilisierten Kelten tatsächlich ein ganz anderer Gegner als die hochkultivierten Perser waren, trifft gewiss zu, greift aber zu kurz. Denn das neue Gegenbild der Kelten wurde im offensichtlichen Bezug auf das stark gewandelte Selbstbild der Griechen geformt; darum konnte das Bild der Kelten nicht an das

⁴⁶ Gewöhnlich wird angenommen, dass in dem großen Denkmal die Unterliegenden allein dargestellt waren. Für Sieger dagegen Stewart (2004) 148–151.



Abb. 80: Keltenfürst tötet sich und seine Frau. Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, Inv. 8608. Römische Kopie, Original um 220 v. Chr. (© D-DAI-ROM 56.349).



Abb. 81: Sterbender Kelte. Rom, Musei Capitolini, Inv. 747. Römische Kopie, Original um 220 v. Chr. (© D-DAI-ROM 70.2116).

der Perser anschließen. Jetzt stand nicht mehr fremder Luxus gegen die eigene Schlichtheit, nicht mehr fremde Verweichlichung gegen die eigene athletische Körperkultur, sondern naturhafte Kraft und Rohheit gegen die eigenen verfeinerten und eleganten Leitbilder, wie sie in den öffentlichen Ehrenstatuen des Hellenismus zum Ausdruck kommen. Die Kelten haben wild wucherndes oder borstiges Haupthaar, künstlich mit Kalkwasser verstärkt, dazu einen kräftigen Schnurrbart, in starkem Gegensatz zu den gepflegten Frisuren und bartlosen Gesichtern der Griechen. Sie treten mit nacktem Körper auf, nach der rituellen Sitte ihre wilden Elitekrieger, gegenüber den urban gekleideten griechischen Bürgern; mit ihrem mächtigen, knochigen Körper unterscheiden sie sich krass von griechischen Athleten und Heroen. In ihrem impulsiven Aufbäumen und wehrlosen Zusammenbrechen sind sie extreme Gegenbilder zu den selbstbewussten und kontrollierten Haltungen griechischer Bildnisstatuen. Ähnliches gilt für die Frau: Ihr zottiges, seitwärts hängendes Haar steht in starkem Gegensatz zu den eleganten Scheitelfrisuren griechischer Bürgerinnen, ihre einfache Tracht aus grobem Wollstoff bildet den äußersten Kontrast zu den raffiniert dra-

pierten Gewändern aus dünner Seide bei griechischen Bürgerfrauen. Identität und Alterität waren ein weites Feld für Codierungen und Umcodierungen.⁴⁷

Wo aber blieben in den Keltendenkmälern die pergamenischen Sieger? Wo der König? Wenn zu dem Denkmal überhaupt Sieger gehörten – was einstweilen offen bleiben muss –, können sie wohl nur in einiger Entfernung zu den erhaltenen Keltenfiguren gestanden haben. Und wenn so, dann können es nur anonyme pergamenische Krieger gewesen sein: Den König selbst kann man sich weder als Verfolger des sich tötenden Fürsten noch als Sieger über den sterbenden Tubabläser vorstellen. Bei aller Unsicherheit der Rekonstruktionen gibt es aber zumindest einen Hinweis auf ein wahrscheinliches Konzept durch ein anderes Denkmal in Pergamon. Der Langsockel, der in acht Abteilungen wohl Kampfszenen aus verschiedenen Schlachten der Pergamener gegen Kelten und andere Gegner trug – wie auch immer sie aussahen –, war vom König zu Ehren des Heeres gestiftet worden. Dieser Sockel wurde durch eine weitere Basis ergänzt, deren Maße und Form genau einer der acht Abteilungen des Langsockels entsprechen. Dies Denkmal war, nach der ebenfalls erhaltenen Inschrift, von dem Feldherrn Epigenes, den Offizieren und den Soldaten des siegreichen Heeres zu Ehren ihres Herrschers gestiftet worden. Nach der langgestreckten Form trug es eine Reiterstatue Attalos' I.; und weil die Inschrift nicht, wie bei einfachen Reiterstandbildern üblich, an der vorderen Schmalseite, sondern an einer Langseite stand, ist zu Recht angenommen worden, dass er von der Seite zu sehen und in einer szenischen Handlung gezeigt war, wahrscheinlich einen keltischen Gegner mit der Lanze niederstechend. Hier wurden also zwei Denkmäler in einer konzertierten Aktion aufeinander bezogen: Der König ehrte das Heer durch eine Darstellung der vielen siegreichen Schlachten mit anonymen Kämpfern, und im Gegenzug ehrte das Heer mit den Offizieren den König als Protagonisten der Siege mit einem Einzel-Denkmal als siegreichen Reiter. Die Verteilung der Rollen ist klar verständlich: Ehrung und Anerkennung kann nur von anderer Seite verliehen werden; die Praxis blieb bis in die römische Kaiserzeit in Geltung.⁴⁸

Typisch hellenistisch ist dabei die Heraushebung des Herrschers aus der Anonymität der Kämpfe. Wie die Besiegten in ihrem Schicksal alleine bleiben,

⁴⁷ Dazu Hölscher (2000/1); Kistler (2009). – Zur rituellen Nacktheit der keltischen Elite-Krieger s. Polybios 2, 30, 1. Birkhan (1997) 115–117, 122–123, 960, 1039; Kistler, a. O. 189–190, 325, 333.

⁴⁸ Zu dem Langsockel mit acht Abteilungen und dem darauf bezogenen Sockel für das Reiterstandbild des Königs s. Künzl (1971); Marszal (2000) 206–210. Diese Beziehung bleibt bestehen, auch wenn man darauf nicht die erhaltenen unterliegenden Kelten (Künzl), sondern Kampfgruppen (Marszal) rekonstruiert. – Zur allgemeinen Praxis der Setzung von Ehrenstatuen für Könige durch Untertanen und für Untertanen durch Könige, ohne direkte Reziprozität, s. Ma (2013) 183–187, 200.

so erscheint auch der Sieger isoliert: auf der einen Seite Leid und Tod, auf der anderen Seite der reine Ruhm. Zwei Generationen später hat der römische Feldherr Aemilius Paullus dies Konzept übernommen: Sein hohes Pfeilerdenkmal in Delphi, das die Schlacht von Pydna feiert, wird am oberen Ende des Schaftes von einem Fries umfassen, in dem anonyme Kämpfe zwischen Römern und Makedonen geschildert werden (**Abb. 82**). Dem Format des Frieses entsprechend, ist die Schlacht in Kämpfe von einzelnen Gruppen aufgelöst; die Parteien sind durch Rüstung und Bewaffnung deutlich voneinander geschieden. Mehr noch als in klassischen Friesen sind die siegreichen Römer durchweg eindeutig überlegen – darüber aber erhob sich in triumphaler Levade das Reiterstandbild des Feldherrn.⁴⁹

Auch bei dem großen Kelten-Denkmal – unabhängig davon, wo es aufgestellt war, ob siegreiche Pergamener einbezogen waren und wie die Figuren zu einer gesamten Komposition zusammengefügt waren – ist es symptomatisch, dass die eigentlich siegreiche Macht über- oder außerhalb der Agonie des Kampfes und Leidens stand: verkörpert in einem Bild des Königs oder einer Gottheit, das von den Betrachtern auf das Geschehen des Krieges bezogen wurde.

Die entscheidende Frage nach der politischen Deutung der pergamenischen Keltenfiguren ist von der Forschung sehr unterschiedlich, und oft unter zeitgebundenen ideologischen Prämissen, beantwortet worden. In humanistischer Tradition wurden der Selbstmord des Fürsten und der stille Tod des Trompeters als ethische Haltung im Sinn der stoischen Philosophie verstanden. Dagegen wurde seit den 1970er Jahren aus der Funktion des politischen Monuments und seiner vorausgesetzten Ideologie der Herrschaft eine abwertende Deutung als Darstellung von Defaitismus und mentaler Schwäche der ‚barbarischen‘ Gegner abgeleitet. Zuletzt dagegen wurden die pergamenischen Kelten wieder als positive Ideale eines sittlich-heroischen Verhaltens verstanden: eine Nobilitierung der Fremden, die jedenfalls – trotz ihrer, wohl nicht intendierten, Anklänge an Postkolonialismus und political correctness – vor allzu eindimensionalen Deutungsmustern bewahren kann:⁵⁰ Auch hier wird in einem Monument von hochgradig politischer Bedeutung ein Sieg gegen einen höchst bedrohlichen Feind und Frevler gerühmt – doch dazu steht nicht im Widerspruch, dass dieser Gegner, jenseits der Unterscheidung von Gut und Böse, als ‚großer‘ Gegner wahrgenommen wird. Wie in dem Gemälde der Alexanderschlacht wird zunächst ein Drama vor Augen geführt, in dem das Schicksal der Gegner, kulmi-

⁴⁹ Kähler (1965); Taylor (2016).

⁵⁰ Geschichte der Positionen in der Forschung bei Kistler (2009) 307–312; dort 198 – 242 über „nobilitierte Kelten“. Dazu Zimmermann (2013) 193–197.

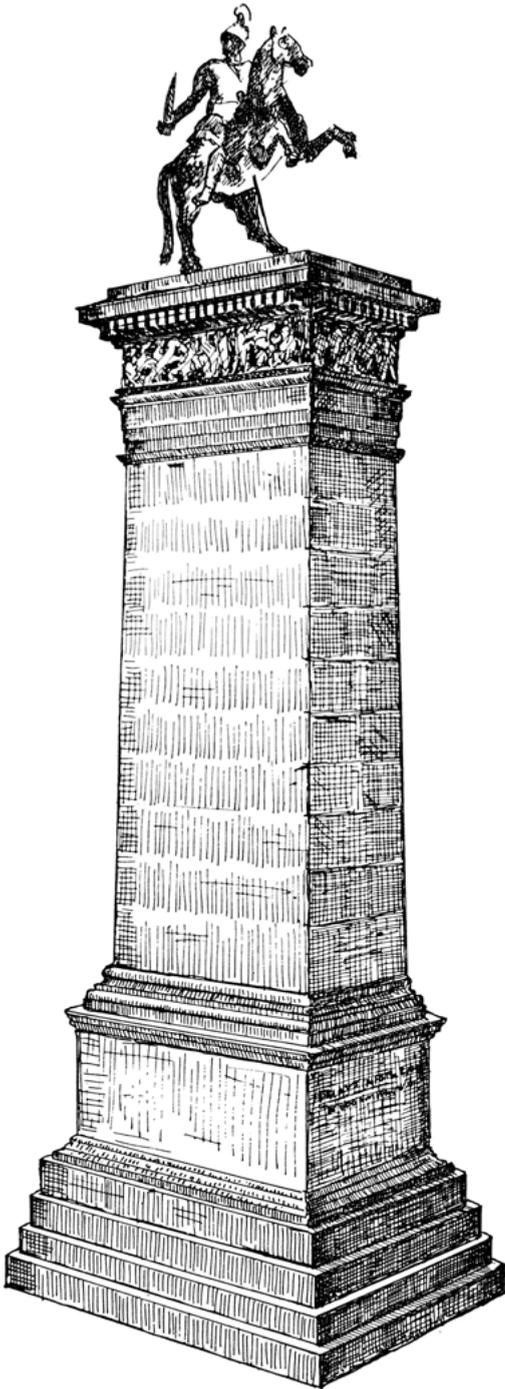


Abb. 82: Pfeiler mit Reiterstandbild des Aemilius Paullus, Delphi (Rekonstruktion). 168 v. Chr. (H. Kähler, Der Fries vom Reiterdenkmal des Aemilius Paullus in Delphi (Berlin 1965) Frontispiz).

nierend in deren mächtigem Anführer, sich zum Unglück wendet. Wenn er am Ende eines heldenhaften Kampfes, angesichts des Todes seines Trompeters, seiner Frau und sich selbst den Tod gibt, so tut er nichts anderes, als was Polybios von den von ihm bewunderten Kämpfern von Abydos in der Niederlage gegen Philipp V. berichtet. Nach heldenhaftem Kampf dem Leben für sich und die Seinen ein Ende zu setzen, sich der Gewalt der Sieger zu entziehen, war nicht nur eine philosophische Maxime, sondern ein Akt der Ehre und der Selbstbewahrung, den man bei Griechen wie bei Fremden respektierte: Von dem Keltenführer Brennos wird voller Anerkennung berichtet, er habe nach schwerer Verwundung noch seine Nachfolge geregelt, danach unvermischten Wein getrunken – aus griechischer Sicht ein Symbol von Barbarentum – und sich das Leben genommen. Jenseits vordergründiger Moral, und trotz aller grundsätzlichen und mit aller Härte ausgetragenen Feindschaft, vollziehen sich in solchen Geschichten große Schicksale des individuellen und kollektiven Untergangs.⁵¹

Mit Recht ist gesagt worden, dass hier von „Mitleid“ im christlich-neuzeitlichen Sinn keine Rede sein kann. Doch daraus kann nicht geschlossen werden, dass hier ein rein ästhetisches Interesse, ein „neugieriger“, aber „kühler, genießer Blick“ auf eine „mit verblüffender Nüchternheit“ präsentierte Vorführung der Not des Sterbens am Werk sei. Nur scheinbar wird das von Aristoteles' Bestimmung bestätigt, dass Mitleid nur angesichts von Leid und Vernichtung entsteht, die die Betroffenen nicht verdient haben – was gewiss niemand den keltischen Aggressoren attestiert hätte. Aber Aristoteles fährt fort: (ein Leid) „von dem man erwarten muss, dass es einen selbst oder einen der Seinen treffen kann“. Das emotionale Spektrum der Antike war offenbar weiter als die Antithese von Beobachtung und Einfühlung. Noch einmal ist an die Tränen des Scipio Aemilianus über den Trümmern des zerstörten Karthago zu erinnern: Darin kommt gewiss keine Reue über die radikale Vernichtung des Feindes zum Ausdruck, aber ebenso bleibt das Bewusstsein, dass Rom einst ebenso untergehen werde. Die Kunst des Hellenismus setzt auf höchste Empathie und Emotion. Das rein physische und psychische Mit-Leiden steht in keinem Widerspruch zu den moralisch-politischen Wertungen: Die Folgen der politischen Gegnerschaft und der religiösen Frevel werden erst deutlich, wenn der Betrachter sie als menschliches Leid nachvollzieht.⁵²

51 Bewertung des Selbstmords in der Niederlage: Kistler (2009) 317–324; zu den Kelten vgl. Birkhan (1997) 1039–1040. Niederlage der Abydener gegen Philipp V.: Polybios 16, 30–34. Brennos: Positive Bewertung bei Diodor 22, 9, 1–3. Dagegen negativ Pausanias 10, 23, 12.

52 Zur Unterscheidung von antikem und christlich-neuzeitlichem „Mitleid“ s. Giuliani (2004). Ich halte jedoch seine radikale Folgerung eines mitleidlosen Blickes antiker Betrachter auf Qual und Tod für eine eindimensionale Folgerung aus Aristoteles. Einschlägiger scheint mir

In diesem Sinn werden die Kelten an die alten ‚Gegenwelten‘ der Giganten, Kentauren, Amazonen angeschlossen: Gegenüber deren urwüchsiger Fremdheit behielten die Griechen immer eine Haltung des faszinierten Staunens bei; speziell gegenüber den Kelten waren hellenistische Autoren wie Poseidonios und Diodor sich bewusst, dass die ‚Barbaren‘ eine kraftvolle, kampfesmutige Natur bewahrt hatten, die mit den homerischen Helden verglichen werden konnte, und die in der eigenen verfeinerten Lebenskultur verloren zu gehen drohte. Die Konzepte von Eigenheit und Fremdheit, Selbst und Feind wurden nicht als reine Antithesen von positiven und negativen Werten festgeschrieben: Die Gegenwelten zur eigenen Lebensordnung oszillieren vielfach zwischen Bedrohung und Faszination. Kampf und Gegnerschaft schlossen eine gewisse Bewunderung nicht aus.⁵³

Damit wird in keiner Weise der Ruhm des königlichen Siegers gemindert. Wir wissen nicht genau, wie sein Bild gestaltet war, aber sein Charisma entfaltete sich über den psychagogischen Szenen des Untergangs und des Sterbens seiner Gegner. Charismatischer Ruhm beweist sich aber nicht im Verhältnis zu einer Antithese der Minderwertigkeit, sondern im Agon mit Gegnern von vergleichbarer Dimension. Die Kelten sind weder nur Bösewichte noch Idealfiguren, sie sind mächtige Gegenfiguren zur Identität der Griechen, bedrohlich und zugleich von Schrecken erregender Faszination. Und trotz der Faszination müssen die Betrachter der Figuren ihren Tod als Befreiung von der Bedrohung empfunden haben.

Pergamon: Das ‚kleine‘ attalische Denkmal. Noch stärker wurde die Diskrepanz zwischen königlichen Siegern und besiegten Gegnern offenbar in einem zweiten, dem so genannten ‚kleinen‘ attalischen Denkmal auf der Akropolis von Athen zum Ausdruck gebracht. Pausanias berichtet von einer vielfigurigen Gruppe von Statuen, die „Krieg und Kampf“ (der Götter) gegen die Giganten, der Athener gegen die Amazonen, deren Schlacht bei Marathon gegen die „Meder“ und den Untergang der Galater/Kelten in Mysien darstellten, mit Figuren von zwei Ellen Höhe, gestiftet von Attalos – ohne weitere Erklärung. Dabei standen zwei kolossale Standbilder pergamenischer Herrscher, die Pausanias als Eumenes und Attalos benennt, womit in dieser Reihenfolge wohl nur Eumenes II. und Attalos II. gemeint sein können. Hier ist die Überlieferung weit günstiger: Der Ort der Aufstellung, an der Südseite der Athener Akropolis, ist bekannt,

die so genannte ‚Tragische Geschichtsschreibung‘ zu sein, aus der das ambivalente Mit-Leiden auch mit Feinden und moralischen Gegen-Gestalten verständlich wird.

⁵³ Gegenwelten der Giganten, Kentauren, Amazonen: Hölscher (2000/2). – Bewunderung für Naturkraft der Kelten: Kistler (2009) 298–306.

mehrere Blöcke der zugehörigen Postamente mit Einlassungen der Figuren sind nachgewiesen worden, und ein Satz römischer Kopien von allen vier Themen, im entsprechenden unterlebensgroßen Format, ist in Rom auf dem Marsfeld gefunden worden (**Abb. 83**). Dennoch bleiben Fragen: Wie sahen die Kompositionen aus? Und welcher Attalos hat das Denkmal errichtet?⁵⁴

Aus den Postamenten lässt sich erschließen, dass die vier Themen in vier getrennten Abteilungen geschildert waren. Aber wie waren sie dargestellt? In Kopien sind zehn Figuren erhalten: ein Gigant und eine Amazone, beide leblos am Boden liegend, drei Perser, davon zwei in kniender Abwehrhaltung, der dritte schon tot, sowie fünf Kelten, drei in prekärer Verteidigung, einer tödlich verwundet, ein fünfter tot hingestreckt. Von den Siegern fehlt jede Spur, die römischen Kopien waren offenbar eine Ansammlung von vernichteten Feinden. Doch gilt das auch für das originale hellenistische Denkmal? Bei den toten Gegnern sind kaum Sieger vorzustellen, und die Figuren der Unterliegenden sind weniger auf einen tatsächlichen Sieger als auf den Betrachter bezogen. Zwar könnte ein literarisches Zeugnis über eine Figur des Dionysos in dem Gigantenkampf auf siegreiche Götter weisen, doch die Überlieferung ist unsicher; wenn alle Götter dargestellt waren und alle Abteilungen gleich groß waren, würde man mit Siegern und Unterliegenden auf weit über 100 Figuren kommen. Aus den Standspuren des Postaments hat man auf Figuren siegreicher Reiter geschlossen, doch auch dies bleibt unsicher; zumindest unter den Göttern ist kaum mit Reitern zu rechnen. Eine eindeutige Entscheidung ist nicht in Sicht.⁵⁵

Jedenfalls war in allen vier Abteilungen mit eindringlicher Anschaulichkeit ein Panorama sowohl mythischer als auch historischer Gegner jener religiös-politischen Weltordnung vereinigt, für die Pergamon und seine Götter standen. Das Denkmal stand im Süden zu Füßen des Parthenon, an dessen Metopen die mythischen Kämpfe der Götter gegen die Giganten, der Lapithen gegen die Kentauren, der Athener gegen die Amazonen und der vereinigten Griechen

⁵⁴ Literatur in Auswahl: Brunn (1870); Lippold (1923) 111–113; Horn (1937); Schober (1939); Palma (1981); Hölscher (1985/1); Kunze (2002) 221–227, dort 222 zu den Fragen der historischen Einordnung; Stewart (2004) mit dem Nachweis der Postament-Blöcke durch Korres (2004); Kistler (2009) 65–87; Martin (2017); Martin (in Druck). Auffindung und Geschichte der Forschung: Stewart, a. O. 11–80.

⁵⁵ Lange Zeit wurden, gestützt auf den Bericht bei Plutarch, Antonius 60, 2–3 über den Sturz der Dionysos-Figur in das darunter gelegene Theater, in allen vier Abteilungen Sieger angenommen. Dagegen nur Unterliegende: Hölscher (1985/1); Kunze (2002). Dagegen wiederum Stewart (2004), der aufgrund der von M. Korres identifizierten Postamente die Darstellung von Siegern für endgültig gesichert hält und damit weitgehend Zustimmung gefunden hat. Die Unsicherheit dieser Argumente wird von Sylvia Martin (in Druck) aufgezeigt, der ich herzlich danke, dass sie mir Einsicht in ihr Manuskript gewährt hat.

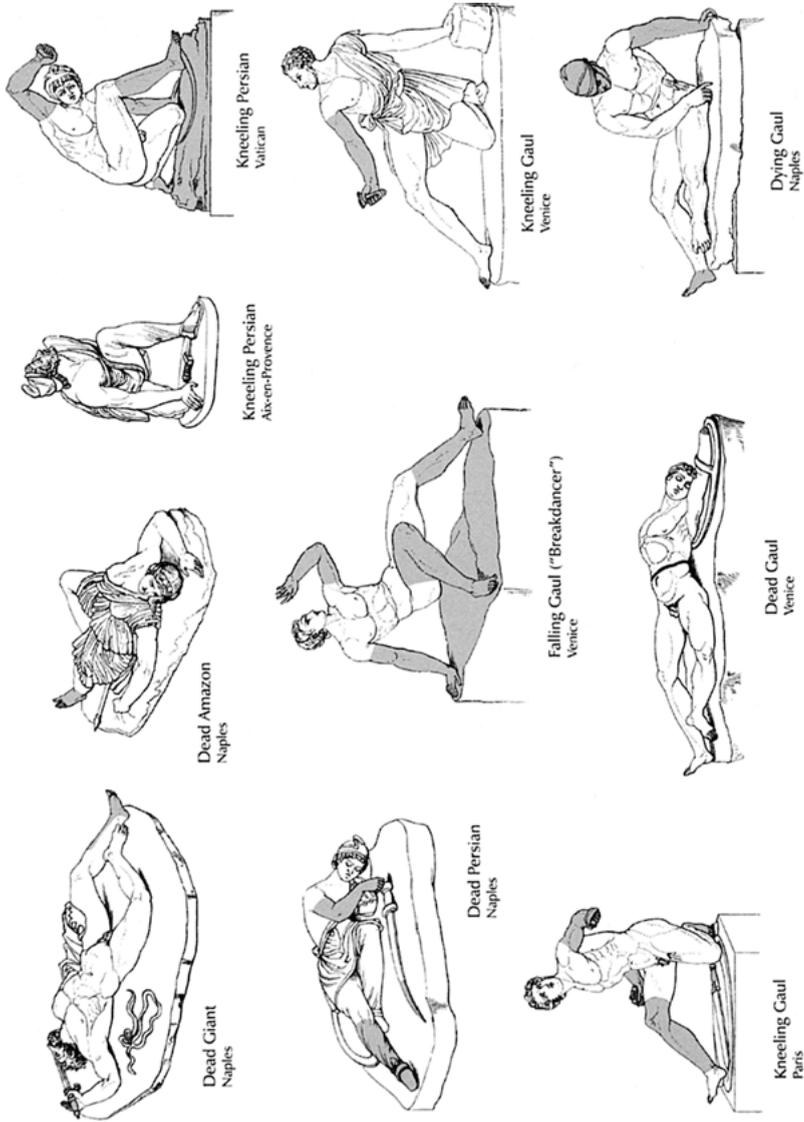


Abb. 83: Gigant, Amazone, Perser und Kelten vom Kleinen Attalischen Weihgeschenk, Akropolis von Athen (A. Stewart, Attalos, Athens, and the Acropolis (Cambridge 2004) fig. 193).

gegen Troia geschildert waren. Aus diesem mythischen Zyklus knüpfte man an die Mythen der Götter und der frühen Athener an, und führte sie über die Ruhmestaten der historischen Athener gegen die Perser bis zu den aktuellen Siegen Pergamons gegen die Kelten fort. Der ideologische Anschluss an das klassische Athen und der eigene Anspruch auf eine zentrale Rolle in der hellenistischen Welt haben in diesem Denkmal zu einem Konzept geführt, das weit über Pergamons tatsächliche Macht hinausführte.

Die Entstehungszeit ist bekanntlich stark umstritten, die Ansätze reichen von Attalos I., um 200 v. Chr., bis zu Attalos II., um die Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. Die Angabe des Anlasses, Siege gegen die Kelten „in Mysien“, ist nicht eindeutig, und Datierungen aufgrund des Stils haben heute ihre Überzeugungskraft weitgehend eingebüßt. Ein Hinweis ergibt sich aber bei einem Blick auf die gesamte pergamenische Präsenz in Athen.

Die pergamenischen Herrscher waren in Athen mit monumentalen Denkmälern präsent, seit Attalos I. im Jahr 200 v. Chr. die Stadt gegen Philipp V. von Makedonien gerettet und daraufhin für Pergamon die Nachfolge Athens als Zentrum griechischer Kultur und Vorkämpfer Griechenlands gegen die Barbaren reklamiert hatte. Diese monumentale Präsenz wurde, offenbar in Kooperation zwischen der Stadt Athen und den Attaliden, mit einer gewissen Systematik konzipiert, die auch die Chronologie der Kelten-Denkmalen zu verstehen hilft. Zunächst, wohl um 200 v. Chr., wurde offenbar Attalos I. auf der Akropolis mit einem hohen Pfeiler-Denkmal an der Nordostecke des Parthenon, bekrönt von seiner Bildnisstatue auf einem Viergespann, geehrt: Dies ist der vornehmste Ort aller erhaltenen Pfeiler-Denkmalen für die Attaliden. Da Ehrenstatuen nicht von den Geehrten selbst, sondern von anderen Akteuren errichtet wurden, muss die Stadt Athen die Ehrung vorgenommen haben; da andererseits die Form des Pfeiler-Denkmalen typisch pergamenisch ist, muss die Aktion zusammen mit Attalos geplant worden sein. Der auffallende Standort des Denkmals hob den König aus der Sicht der Betrachter in die Zone der Metopen des Tempels, wo die Götter die Giganten besiegten; gefolgt auf den anderen Seiten des Baues von den Kämpfen gegen Kentauren, Amazonen und Troianer. Attalos, der sein Königtum mit seinen Siegen gegen die Kelten begründete, wurde damit in die große Reihe der mythischen Sieger gegen die Feinde der griechischen Lebensordnung gestellt. Eine entsprechende Ehrung mit einem Pfeiler-Denkmal erhielt Attalos' Nachfolger Eumenes II. mit seinem Bruder, dem späteren König Attalos II., wohl um 186–178 v. Chr. Um ihn von seinem Vater abzusetzen, wurde dafür ein Platz vor dem Eingang zur Akropolis gewählt. Ein drittes Pfeiler-Denk-

mal wurde für dessen Nachfolger Attalos II. vor dessen Stoa auf der Agora errichtet.⁵⁶

Hinzu kommen zwei weitere Ehrenbildnisse pergamenischer Herrscher in Athen, die enger mit dem ‚kleinen‘ attalischen Weihgeschenk zusammenhängen: kolossale Standbilder von Eumenes und Attalos auf der Akropolis, die wohl auf die Söhne Attalos' I. zu beziehen sind. Nach der Angabe des Cassius Dio waren sie anscheinend in Gestalt von Göttern dargestellt. Auch sie können nach der gängigen Praxis kaum von den königlichen Brüdern für sich selbst, sondern müssen wohl von den Athenern für sie errichtet worden sein.⁵⁷ Ihre Datierung lässt sich annähernd erschließen: Da es nicht üblich war, dass dieselben Stifter (die Athener) dieselben Personen zum selben Zeitpunkt an demselben Ort mit verschiedenen Denkmälern ehrten, müssen die kolossalen Standbilder von dem Pfeilerdenkmal für Eumenes und Attalos vor den Propyläen getrennt werden. Aus historischen Gründen kommt nur eine spätere Datierung

56 Korres (2000); Schollmeyer (2001) 107–109; Queyrel (2003) 299–308; Jünger (2006) 313–363. Die hier vertretene Zuweisung der erhaltenen Pfeiler geht davon aus, dass die Stadt Athen die regierenden Herrscher Pergamons mit jeweils (nur) einem Pfeilerdenkmal geehrt hat. Gesichert ist der Pfeiler vor der Attalos-Stoa für Attalos II. als Alleinherrscher. Der Pfeiler vor den Propyläen (später auf Agrippa umgewidmet) trug nach M. Korres ursprünglich einen Wagen mit zwei Figuren (bei Queyrel unrichtig referiert: eine oder zwei), also wahrscheinlich Eumenes II. und den ‚Mitregenten‘ Attalos II., etwa um 186–178 v. Chr. Dann muss der Pfeiler beim Parthenon für Attalos I. errichtet worden sein, wohl um 200 v. Chr. Der Einwand von Queyrel, dass die Technik der *canaux de culée horizontaux* erst seit 150 v. Chr. belegt ist, beruht m. E. auf einer Überschätzung dieses technischen Indizes für die Feindatierung: Grundsätzlich hat jedes historische Phänomen irgendwann sein erstes bezeugtes Beispiel, das man nicht mit dem Argument wegdiskutieren kann, dass alle anderen Beispiele später sind. Jedenfalls schreibt G. P. Stevens, auf den er sich beruft, dass es *exceptions* gäbe. Queyrels Annahme, dass die auf der Akropolis bezeugten Kolossalstatuen des Eumenes und Attalos (s. unten S. 215) auf den Pfeilern beim Parthenon und vor den Propyläen gestanden hätten, ist aus verschiedenen Gründen auszuschließen: 1. Pfeiler sind keine Postamente für Kolossalstatuen; 2. Beide Pfeiler standen an Orten, von denen aus die Bildwerke nicht, wie überliefert, ins Dionysos-Theater gestürzt sein können; 3. Die Formulierung bei Pausanias lässt auf eine Aufstellung nebeneinander schließen.

Verständlicherweise besetzten die Athener zuerst den zentralen Platz bei dem Haupttempel, danach den Platz vor dem Zugang zur Akropolis. Die Ähnlichkeit der Profile entspricht der zeitlichen Nähe der beiden älteren Pfeiler (Korres, a. O. fig. 34). So auch Bringmann/von Steuben (1995) 446–447; Stewart (2004) 197–198. Anders Jünger, a. O.

57 Zu den Kolossalstatuen s. Plutarch, Antonius 60, 2–3; Cassius Dio 50, 15, 2. Stewart (2004) 198–200. Wegen der Reihenfolge bei Plutarch, Eumenes und Attalos, können kaum Attalos I. und sein Nachfolger Eumenes II. (Stewart), sondern nur Eumenes I. (regierenden König) und Attalos II (Mitregent) gemeint sein. Cassius Dio schreibt „in der Gestalt (*schéma*) von Göttern“ in Bezug auf die zu Antonius (und Kleopatra) umgearbeiteten Statuen, Stewart meint jedoch überzeugend, dass dies auch schon für die ursprünglichen Bildnisse der Attaliden gelte.

in Frage: entweder nach den Siegen gegen die Kelten 166–5 v. Chr. oder nach dem Herrschaftsantritt Attalos' II. 159 v. Chr. Der späteren Entstehung entspricht die Steigerung der Darstellung in Gestalt von Göttern.

Die kolossalen Bildnisstatuen standen aber in unmittelbarem Zusammenhang mit den Bildwerken des ‚kleinen‘ attalischen Weihgeschenks. Zweifellos bezogen sie sich auf die mythischen und historischen Kampfgruppen, in einer bekannten Art der wechselseitigen Ergänzung: Der königliche Stifter feierte die eigenen Siege gegen die Kelten und die Siege Athens/der Griechen gegen die Perser, zusammen mit denen der mythischen Vorläufer; die Könige selbst waren in den Kampfgruppen offenbar nicht dargestellt. Im Gegenzug ehrte die Stadt Athen die königlichen Sieger in eigenen Standbildern. Ähnlich hatte Attalos I. in Pergamon ein Denkmal für die Keltensiege errichtet, während er selbst von den Strategen und dem Heer mit einem Bildnis als siegreicher Reiter geehrt wurde. Das bedeutet, dass das ‚kleine‘ attalische Denkmal zugleich in die Praxis der athenischen Ehrungen für die pergamenischen Herrscher eingebunden werden muss, die auf eine Entstehung des Ensembles um 165 oder 159 v. Chr. weist.

Attalos I. war mit seinem Pfeiler-Denkmal bereits auf die mythischen Kämpfe gegen Giganten, Kentauren, Amazonen und Troianer in den Metopen des Parthenon bezogen worden. Wenn er der Stifter des ‚kleinen attalischen Weihgeschenks‘ wäre, dann wäre die Denkmal eine weitgehende Dublette. Weit besser erklärt es sich bei einem Bezug auf Attalos II. Dieser dürfte das Denkmal nach seinem Antritt als König 159 v. Chr. errichtet haben. Damit machte er den impliziten Bezug des Denkmals seines Vaters auf die Mythen des Parthenon explizit und führte die Kämpfe gegen die Gegner der Lebensordnung bis in die neuere Geschichte der Perserkriege und in die Gegenwart der Keltenkämpfe fort.⁵⁸

Die pergamenischen Herrscher erhoben sich als ruhige Standbilder, vielleicht mit Attributen von Göttern, hoch über den vielfigurigen Gruppen. Für den Sieg über die Kelten waren sie die höchste konkrete Instanz: Sofern überhaupt siegreiche Pergamener mit dargestellt waren, müssen es anonyme Kämpfer gewesen sein, die sich den Bildern der Könige unterordneten. Für die Kämpfe gegen Giganten, Amazonen und Perser stellten die Herrscherbildnisse einen rein ideellen Bezugspunkt dar. Unter den erhaltenen römischen Kopien der Unterliegenden sind auffallend viele Gestalten, die nicht mehr aktiv kämpfen oder bereits tot am Boden liegen. Die Gegner ergaben ein Bild dramatischer Vernich-

⁵⁸ Zu der Kontroverse um die Datierung s. die neueren Stellungnahmen von Andraea (2001) 168–171 (Eumenes II. und Attalos II., 166 v. Chr.); Kunze (2002) 221–223 (Attalos II., 159–138 v. Chr.); Stewart (2004) 218–220 (Attalos I., um 200 v. Chr.); Kistler (2009) 85–87 (Attalos II., 188 v. Chr.). – Zu den Kriegen Pergamons gegen die Kelten im 2. Jh. v. Chr. s. Hopp (1977), besonders 40–42, 51–53.

tung, *phthorá*, wie Pausanias es beschreibt. Die Distanz zwischen der Glorie der Sieger und dem Untergang der Feinde ist hier extrem geworden.⁵⁹

Mythische Projektionen: Der Kampf der Götter gegen die Giganten. Die hellenistische Antithese von eigener hoher Lebenskultur und fremder wilder Naturhaftigkeit entwickelte weite Strahlkraft, sie hatte ihre Protagonisten in Gestalten des Mythos. Erich Kistler hat gezeigt, dass die Kelten der hellenistischen Bildwerke Affinitäten zu zwei Gegenbildern der menschlichen Lebenskultur besaßen: zu Giganten und Satyrn. Der Keltenfürst des pergamenischen Denkmals ist oft mit dem Gegner des Zeus am Pergamon-Altar verglichen worden: Gigantisch ist an ihm das gewaltige Aufbäumen des massigen Körpers und die mächtige Fülle des aufwallenden Haupthaars. Der Sterbende dagegen ist mit dem schlafenden Satyr Barberini verglichen worden, mit dem er den knochigen Bau des Kopfes und das kurze gesträubte Haar gemein hat. Man sollte die Vergleiche wohl nicht zu weit treiben, aber die urtümliche Kraft des Fürsten und das unheroische Verhalten des Trompeters finden in Giganten und Satyrn mythische Protagonisten.⁶⁰

Wenn aber diese Assoziationen zutreffen, dann kann man vielleicht die Linie noch weiter ausziehen: Zeus und Athena, die archegetischen Sieger über die Giganten, sind zugleich die Hauptgötter von Pergamon, und Dionysos, der Herr der immer normwidrigen Satyrn, ist als Kathegemon der Schutzherr der Dynastie der Attaliden.

Diese Gottheiten sind bekanntlich Hauptfiguren in dem Kampf der Götter gegen die Giganten, wie er am großen Altar von Pergamon geschildert wird (**Abb. 84**): Zeus und Athena in der Sichtachse der Ostseite, Dionysos mit den Satyrn am Risalit rechts neben dem Aufgang im Westen. Dem umfassenden Konzept dieses Frieses kann in diesem Zusammenhang nicht nachgegangen werden. Immer gesehen wurde, dass die Götter hier den archetypischen Kampf um die Ordnung der Welt führen, nach dessen Paradigma auch der Kampf der Pergamener gegen die Kelten verstanden wurde. Doch es geht um weit mehr als um eine Allegorie der gegenwärtigen Kämpfe gegen die wilden und bedrohli-

⁵⁹ Wenige Sieger, viele Unterlegene: Kistler (2009) 65–78. Im Einzelnen birgt die Rekonstruktion bei Kistler Taf. 7 allerdings Probleme. Wenn auf Block Γ 9 zu Recht ein Reiter auf hochsteigendem Pferd mit Bauchstütze rekonstruiert wird, so kann darunter kein gestürzter Gegner gelegen haben, da hier keine Einlassspuren vorhanden sind. Dieser Reiter ist auch nicht so einzigartig, dass er als Bildnis des dominierenden Königs gedeutet werden müsste, denn auch auf den Blöcken Γ 3 und Γ 7 werden Reiter mit Bauchstützen rekonstruiert. Insgesamt sind nur 5 von ca. 30 originalen Figuren der Keltenschlacht in römischen Kopien erhalten: Das lässt kaum eine Vorstellung von der gesamten Komposition erkennen.

⁶⁰ Kistler (2009) passim. Zu Kelten und Giganten s. auch Queyrel (2017).



Abb. 84: Zeus und Athena im Kampf gegen die Giganten. Großer Altar von Pergamon, Ostfries. Berlin, Pergamon-Museum. 180–160 v. Chr. (© Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Foto: Johannes Laurentius).

chen Barbaren. Nur ein Teil der Giganten gleicht den Kelten in ihren emotionalen Gesichtern, wuchernden Haaren und impulsiv bewegten Körpern. Andere Giganten sind von normaler Gestalt mit griechischer Rüstung, der Gegner der Hera hat einen makedonischen Schild: Hier sind offenbar griechische Gegner präfiguriert – die sich im Übrigen bei Angriffen gegen Pergamon nicht weniger unzivilisiert als die keltischen Barbaren gezeigt hatten. Wieder anders aber sind zahlreiche Giganten, vielfach mit Schlangenbeinen, Flügeln und anderen tierischen Körperbildungen, über jede einfache Gleichsetzung mit politischen Gegnern hinaus, zu archetypischen Verkörperungen monströser Wildheit gesteigert. Der Sieg der Götter ist universal.⁶¹

Dabei ist deutlich, dass die Gottheiten in diesem Kampf einen umfassenden Kosmos von olympischen Gestalten und Naturmächten darstellen: Im Zentrum der Schlacht steht Zeus, seine beiden Adler tragen seine Macht bis zu den äußersten Enden des Frieses. Die kämpfenden Götter sind an dem Bau nach den Himmelsrichtungen geordnet: in Süden die Gottheiten des Lichts, im Norden die der Nacht und des Todes. Dieser weltumfassende Kosmos ist aber zugleich der religiöse Kosmos von Pergamon: Bereits Eumenes I., der erste Attalide auf dem Königsthron von Pergamon, rief in seinem Eid nach einem Söldneraufstand die großen Staatsgötter an, die alle auch prominent in dem Gigantenkampf erscheinen: Zeus, Gē, Helios, Poseidon, Demeter, Apollon, Athena Areia und Artemis Tauropolos. Die Stadt besaß im Vergleich zu anderen hellenistischen Städten ein besonders reiches Spektrum von Kulturen, weitere alte Kultstätten großer Gottheiten befanden sich im Herrschaftsgebiet der Attaliden. Alle wichtigen Götter des Kampfes gegen die Giganten waren in Pergamon und seinem Reich zu Hause.⁶²

Eine besonders enge Verbindung zwischen Pergamon und der Götterwelt stellte Herakles dar, der nach alter Überlieferung auf Seiten der Götter kämpfen musste, um ihnen den Sieg zu sichern: Als Vater des Lokalheros und ersten Königs Telephos gehört er nicht nur ebenfalls in den Kreis der pergamenischen

61 Aus der umfangreichen Literatur zum Großen Altar von Pergamon nenne ich hier nur: Schmidt (1961); Simon (1975); La Rocca (1998); Queyrel (2005); Massa-Pairault (2007); Kahl (2010); Massa-Pairault (2010).

62 Zu den Götterkulturen Pergamons s. Ohlemutz (1940), mit Nachweis von Kultstätten für Zeus, Athena, Hera, Apollon, Dionysos, Demeter, Helios, Aphrodite, Hermes, Herakles, die Dioskuren, Asklepios und Meter, alle prominent am Altar vertreten. Es fehlen einstweilen größere Heiligtümer für Poseidon und Artemis (für Bestätigung danke ich Felix Pirson), die jedoch in dem Söldner Eid Eumenes' I. genannt sind: Fränkel (1890) Nr. 13. Artemis hat im religiösen Kosmos von Pergamon sicher nicht gefehlt, Poseidon ist vermutlich in der Hafenstadt Elaia zu erwarten. Auf die Kultstätten der Artemis im Herrschaftsgebiet von Pergamon, etwa Ephesos, Sardes, Klaros, hat vor allem Massa-Pairault (2007) 123–157 hingewiesen.

Götter, sondern weist zugleich dem gegenwärtigen Herrscher seine Rolle zu: Ohne diesen können die neuen Feinde Pergamons nicht besiegt werden. Indem die Herrscher von Pergamon wie Herakles im Kreis aller großen Götter gegen die Feinde der normativen Lebensordnung kämpfen, erhält ihre Herrschaft eine kosmologische Begründung. Zu dieser werden die Philosophen am Hof der Attaliden um den Stoiker Krates von Mallos ihren Teil beigetragen haben.⁶³

Indem aber die mythischen Kämpfe in einer ungemein dynamischen, körperlich und emotional drastischen Weise geschildert sind, werden sie, über alle theoretischen Konzepte hinaus, im unmittelbaren Betrachten erlebbar gemacht. Den übermächtigen Göttern gegenüber erscheinen die gegnerischen Giganten als halbanimalische Monster, von denen die wenigsten überhaupt noch aufrecht stehen, und denen gegenüber jede Form der Gewalt gerechtfertigt ist. Aphrodite scheut sich nicht, ihrem gefallenen Gegner mit der Sandale ins Gesicht zu treten: eine eklatante Rache für das Sakrileg der Zerstörung ihres außerstädtischen Heiligtums bei einem Angriff der Kelten auf Pergamon.

Überwältigende Herrscher, überwältigte Feinde – wo bleiben die Heere? Alle betrachteten Denkmäler lassen eine Tendenz erkennen, die für die Vorstellung hellenistischer Kriege, zumindest im ‚öffentlichen Gedächtnis‘, bezeichnend ist. Schlachten zwischen zwei Heeren mit ihren Feldherren werden seltener: Das Gemälde, das im Alexander-Mosaik wiedergegeben ist, ist das letzte große Beispiel; auch dort ist die Darstellung schon stark auf die königlichen Protagonisten fokussiert. Die allgemeine Entwicklung geht mehr und mehr dahin, den Herrscher oder leitenden Feldherrn in eine eigene Sphäre der Sieghaftigkeit zu erheben und auf der anderen Seite die Unterliegenden ihrem eigenen dramatischen Schicksal zu überlassen. Die Soldaten aber, die die Schlachten eigentlich schlugen, und die in der Zeit der klassischen Bürger-Heere die politischen Träger der Kriege gewesen waren, werden jetzt immer weniger als Akteure sichtbar. Offensichtlich ist das darin begründet, dass im Hellenismus die Heere weitgehend aus Söldnern gebildet wurden, die eher als Instrumente der Kriegsführung, nicht dagegen als politische Akteure mit eigenem Gewicht betrachtet wurden: Söldner waren keine Verkörperungen von bürgerlicher *aretē*.

⁶³ Auf die Bedeutung des Krates von Mallos und die stoische Kosmologie für den Pergamon-Altar hat zuerst Simon (1975) hingewiesen. Zuletzt hat Massa-Pairault (2007, 2010) die pergamenische Gigantomachie als ein umfassendes Panorama allegorischer, kosmologischer und philosophischer Konzepte gedeutet. Dabei kann man sich fragen, ob alle diese Bezüge tatsächlich von antiken Betrachtern hergestellt wurden; doch auch bei einer kritischen Reduktion auf die Deutungen, die einigermaßen offensichtlich sind, ergibt sich ein vielfältiges Netz von kosmologischen und philosophischen Aspekten.

Bezeichnenderweise schildern die wenigen Darstellungen von komplexen Schlachten vor allem Kämpfe zwischen Heeren, die aus Angehörigen der betreffenden Staaten rekrutiert sind. Das ist bei dem Alexander-Gemälde offensichtlich, in dem die entscheidende Attacke von der makedonischen Elite-Reiterei geritten wird. In anderer Weise gilt das für einen Relieffries von der Athener Akropolis, der vermutlich einem Denkmal für den Feldherrn Olympiodoros nach der Vertreibung der Makedonen 287 v. Chr. zugewiesen wurde (**Abb. 85**). Er schildert einen Sieg von athenischen Fußkämpfern gegen Reiter, die durch Rüstung und langes Haar als Makedonen gekennzeichnet sind, also Griechen gegen Griechen. In der Tradition klassischer Friese ist die Schlacht in Einzelkämpfe aufgelöst, der unbedingte Einsatz für die eigene Polis wird aber auf neue Weise in ungemein heftigen Aktionen vor Augen geführt: Die Fußkämpfer packen die Pferde der Gegner mit bloßer Hand am Zaumzeug, sie zwingen die Feinde in verrenkter Haltung zu Boden, um sie zu erstechen, aber wie in klassischer Zeit wird kein endgültiger Sieg, sondern heldenhafter Kampf geschildert. Die Form des Denkmals und die eventuelle Darstellung des siegreichen Feldherrn – wenn, dann wohl außerhalb des Frieses – lassen sich nicht rekonstruieren, jedenfalls aber wurde dem athenischen Bürgerheer ein ruhmvoller Auftritt gewährt.⁶⁴

Bestätigung dafür könnte von weiteren Kampffriesen kommen, die sich offenbar ebenfalls nicht auf hellenistische Herrscher beziehen. Ein stark zerstörtes Reliefbild aus Ephesos, aus unbekanntem Zusammenhang, schildert eine hitzige Schlacht, in der offenbar Griechen mit Rundschilden und Römer mit Ovalschilden gegen wilde Kelten kämpfen. In auffallender Weise wird die lange Kampfszene im Hintergrund durch ein Tropaeum und keltische Feldzeichen, in gleichen Abständen aufgestellt, rhythmisch gegliedert (**Abb. 86**). Die überzeugendste Deutung verbindet die Szene mit dem gemeinsamen Feldzug der Pergamener und Römer unter Cn. Manlius Vulso 188 v. Chr., die einen triumphalen Abschluss in Ephesos fand. Ob das Relief ein Denkmal für Vulso schmückte, muss offen bleiben, aber die Kooperation von Griechen und Römern würde die breite Schilderung der Kämpfe erklären.⁶⁵ Ähnlich ist am Pfeilerdenkmal des Aemilius Paullus das römische Heer zwar der Reiterstatue des Feldherrn untergeordnet, aber der Anteil der Soldaten an dem Sieg ist ausführlich herausgestellt.⁶⁶

⁶⁴ Schäfer (2000); Pirson (2014) 245 Kat. H 1. Eindringliche Charakterisierung frühhellenistischer Kampfreiefs: Kunze (2002) 185–192; dazu Süssenbach (1971); Pirson (2014) 175–186.

⁶⁵ Oberleitner (1981); Krierer (1995) 168–172; Stewart (2004) 233–234.

⁶⁶ S. oben Anm. 49.



Abb. 85: Schlacht zwischen Athenern und Feinden. Relieffries, Athen Akropolis. Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 84. Frühes 3. Jahrhundert v. Chr. (Th. Schäfer, AM 115 (2000) Taf. 40).



Abb. 86: Schlacht zwischen Griechen und Kelten. Relieffries. Wien, Ephesos-Museum, Inv. I 814. 2. Viertel 2. Jahrhundert v. Chr. (© KHM-Museumsverband).

Größeren Raum nehmen Krieg und Kampf auf privaten Grabreliefs des früheren Hellenismus ein: Die ‚normalen‘ Toten brauchten ihre Taten für ihren Ruhm. Auch hier werden die Gegensätze zwischen Siegern und Opfern, die Formen der Emotionen und Leiden gesteigert. Der hierarchische Vorrang des Verstorbenen wird durch seine Darstellung als kämpfender Reiter im Zentrum der Szene hervorgehoben. Auf einer frühen Stele wird der unbekannte Grabherr von zwei weiteren Reitern flankiert, die Gegner sind krass unterlegen. Auf einer anderen Stele wird der verstorbene Mokazis dagegen von zwei Kampfgruppen zu Fuß eingerahmt, in denen einmal ein Grieche einen Kelten niedersticht, auf der anderen Seite aber anscheinend ein Kelte die Oberhand über seinen griechischen Gegner behält. Der Sieg wird als hart umkämpft geschildert, umso heller strahlt der Ruhm des alle überragenden siegreichen Reiters. Besonders eloquent rühmt der bithynische Offizier Menas sich in dem langen Epigramm seines Grabsteines, er sei in einer Schlacht bei Kyroupedion, wohl 190 v. Chr., wegen seines Kampfesmutes gefallen, in der ersten Reihe zu Fuß kämpfend, nachdem er einen Thraker und einen Mysier getötet habe. Das schlecht erhaltene Relief lässt in suggestiver Fragmentierung nur noch zwei tote Kelten am Boden liegend erkennen, dazu die Beine eines Gegners, anscheinend eines weiteren Kelten in Hosen, auf den der verlorene Grabherr wohl zu Pferd einstürmte. Die Isolierung der Opfer weist auf das ‚kleine‘ attalische Denkmal in Athen voraus. Noch extremer ist die Szene einer weiteren Stele aus Bithynien (**Abb. 87**): Der Grabherr, zu Pferd, greift in wilder Attacke einen keltischen Reiter an: Diesen hat, ebenso wie sein Pferd, bereits ein Speer unterhalb der Halsgrube getroffen. Am Boden zwischen ihnen, wo sonst die umkämpften gefallenen Krieger liegen, ist ein lediges Pferd zusammengebrochen: eine Szene reiner Gewalt gegen ‚Barbaren‘ und Tiere. Aus der Sicht des aktiven Soldaten war der Krieg eine harte Arbeit gewaltbereiten Tötens geworden.⁶⁷

Zu Ehren der siegreichen Könige und großen Feldherren aber wurden neue allegorische Bildmotive der reinen Sieghaftigkeit entwickelt.

- *Beutewaffen*. Für Attalos III. wurde in Pergamon nach einem siegreichen Feldzug eine Bildnisstatue im Panzer errichtet, die einen Fuß auf erbeutete Waffen setzt. Weitere Beispiele von Ehrenstatuen in diesem Motiv sind aus Basen in Form von Waffenhaufen mit Standspuren zu erschließen. Dieselbe

⁶⁷ Pfuhl/Möbius (1977–1979) II 307–308, Nr. 1269–1273; Rumscheid/Held (1994); Peschlow/Peschlow-Bindokat/Wörrle (2002) 436–437 Nr. 105; Chaniotis (2005) 204–206; Kistler (2009) 53–59; Pirson (2014) 177–184, 250–251, Kat. H 14 – H 20. Auf der Stele des Menas möchte man auf den ersten Blick den aufrecht stehenden Kämpfer als den Grabherrn bestimmen, der sich in dem Epigramm rühmt, zu Fuß gegen Reiter gekämpft zu haben (so Chaniotis). Wenn dieser Kämpfer aber Hosen trägt, so muss man Bild und Epigramm getrennt sehen (so Kistler).



Abb. 87: Kampf zwischen bithynischem und keltischem Reiter. Grabstele aus Bithynien, Kumbaba, Sammlung Turan Beler. 1. Hälfte 2. Jahrhundert v. Chr. (Foto Urs Peschlow, Archiv des DAI Istanbul).

Bildsprache wurde für Personifikationen siegreicher Mächte und Sieg bringende Gottheiten eingesetzt. Nicht nur Aitolia wird in dem Denkmal in Delphi auf einem Haufen von Waffen sitzend dargestellt (**Abb. 77**), auf Delos hat ein unbekannter Stifter (aus Pergamon?) ein unterlebensgroßes Standbild des Apollon geweiht, der seinen Fuß auf drei keltische Schilde setzt.⁶⁸

- *Schiffsteile*. In Apollonia am Schwarzen Meer wurde der Nauarch Hegesagoras um 200 v. Chr. mit einer Bronzestatue in voller Rüstung geehrt, die auf einem Schiffsvorderteil stand. Besonders eindrucksvoll waren Denkmäler, die Nike auf dem Bug eines Schiffes voranstürmend zeigten. Gegenüber klassischen Bildwerken, die Apollon, Poseidon, Athena und Nike mit erbeuteten Schiffsteilen in der Hand zeigen, ist dies eine enorme Monumentalisierung maritimer Siege. Demetrios Poliorketes setzte sie nach dem Seesieg bei Salamis (Zypern) 306 v. Chr. auf seine Münzen, die Trompete zum Sieg blasend. In der Nike von Samothrake aus dem 2. Jahrhundert, die auf einem

⁶⁸ Attalos III.: Fränkel (1890) 246, 8; OGIS 332. Robert (1985) 475–477; Queyrel (2003) 37–39. Weitere Ehrenstatuen hellenistischer Zeit mit diesem Motiv: Rabe (2006) 121–126 – Aitolia: oben S. 197–198. – Apollon Delos: Marcadé (1969) 182–184.

rhodischen Kriegsschiff mit stärkster Energie und rauschenden Gewändern gegen den Sturmwind anfährt, ist das Motiv zu höchster Wirkung gesteigert (**Abb. 88**).⁶⁹

- *Tropaia*. Eine Stufe weiter geht die Symbolisierung, wenn die erbeuteten Waffen in die Form eines Tropaions gebracht sind. Antigonos Gonatas stellt Pan, die Herrscher Timotheos und Dionysios von Herakleia am Pontos stellen Herakles bei der Errichtung eines Tropaions dar. Verschiedene Städte prägen mit dem Bild der Nike, die ein Tropaion mit Helm oder Schild bestückt oder mit einem Kranz schmückt, und dies Motiv ist überzeugend auch für ein monumentales Denkmal Attalos' I. an der breiten Zugangsstraße zum Heiligtum von Delos erschlossen worden. Erst spät, in einem Denkmal für Ariobarzanes III. (54–42 v. Chr.) in Athen, ist das Motiv auch für hellenistische Herrscher bezeugt.⁷⁰
- *Globus*. Universale Herrschaft wurde schließlich in einem Gemälde zum Ausdruck gebracht, das die Athener 307 v. Chr. für Demetrios Poliorketes am Proskenion des Dionysos-Theaters präsentierten. Es zeigt den Retter der Stadt „auf der Oikoumene *ochoumenos*“ – wahrscheinlich eher auf einem Globus sitzend als von einer Personifikation der bewohnten Welt getragen. Das einzigartige Bild ist ein früher Vorläufer der Ikonographie der Weltherrschaft, die in der späten römischen Republik zu neuer Aktualität aufstieg und unter Augustus eine erste monumentale Formulierung erhielt.⁷¹

Die Waffen und Schiffsteile, die den Bildern von Göttern und Menschen als Attribute beigegeben wurden, konnten auch für sich als bedeutungsvolle Symbole

69 Hegesagoras: Michailov (1970) 168 bis. Moretti (1967–1975, 2006²) 129. Vgl die Ehrenstatue des C. Billienus auf Delos: Courby (1912) 41–45. – Nike auf Münzen des Demetrios Poliorketes: oben Anm. 36. – Nike von Samothrake: Hamiaux (2014). Traditionelle Deutung als Denkmal von Rhodos nach Seesiegen gegen Antiochos III. bei Side und Myonessos 190 v. Chr.: Thiersch (1931). Dagegen Stewart (2016/2): Samothrake sei damals von Makedonien beherrscht und kein sinnvoller Ort für eine Weihung von Rhodos gewesen. Sein neuer Vorschlag: Weihung von Rhodos nach Hilfe mit 5 Schiffen für Attalos II. von Pergamon gegen einen Angriff Prusias' II. von Bithynien 155 v. Chr. Problematisch, weil Rhodos nur einen kleinen Beitrag geleistet hatte und weil Prusias' Flotte nicht in einer Seeschlacht besiegt wurde, sondern in einem Sturm unterging. Danach hat die pergamenische Flotte mit den rhodischen Bundesgenossen nur bithynische Hafenzentren geplündert. Ob das für ein solches Siegesdenkmal reicht? Die Zuweisung von Bernhardt (2014) an Demetrios Poliorketes nach der Seeschlacht von Salamis 306 v. Chr. scheint mir nicht zwingend begründet und wegen des Stils schwer möglich zu sein.

70 Münzen mit Göttern und Tropaion: Rabe (2008) 198–206. Denkmal Delos und weitere Vergleiche: Herbin/Queyrel (2015–2016) 302–310.

71 Athenaios 12, 536 a (nach Duris von Samos).



Abb. 88: Nike auf Schiffsbug, aus Samothrake. Paris, Musée du Louvre, Inv. MA 2369. 1. Hälfte 2. Jahrhundert v. Chr. (M. Hamiaux u. a., *La Victoire de Samothrace* (Paris 1914) fig. 119).

eingesetzt werden. Eine beliebte Praxis war es, erbeutete Waffen in Heiligtümern an Tempeln und anderen Bauten zu präsentieren: Athenische und aitolische Beuteschilde von den Persern und Kelten schmückten den Apollon-Tempel von Delphi; Alexander der Große schickte nach der Schlacht am Granikos 300

erbeutete Panhoplien nach Athen, um einen Teil der Schilde am Gebälk des Parthenon zu präsentieren und damit an den Ruhm Athens in den Perserkriegen anzuschließen. In seiner Nachfolge weihten andere hellenistische Herrscher in verschiedenen großen Heiligtümern erbeutete Waffen und Rüstungen, besonders aus Kriegen gegen nichtgriechische Gegner: Ruhmvoll war vor allem der Sieg gegen ‚Barbaren‘. Um so provozierender war es, als Mummius den Zeus-Tempel von Olympia mit Beuteschilden von seinen Siegen über Griechenland okkupierte.⁷²

Seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. wurde diese Praxis in architektonischen Relieffriesen umgesetzt: An öffentlichen Denkmälern und Gebäuden, etwa an Monumenten in Dion und Thasos oder am hellenistischen Stadttor von Side, sind wohl erbeutete Waffen und Rüstungsteile gemeint, die in parataktischer Ordnung als Symbole des Schutzes zur Schau gestellt werden. Dagegen sind an privaten Grabbauten, vor allem in Kammergräbern der makedonischen Kriegereliten, eher die eigenen Waffen des Grabherrn dargestellt, die seine Kampfkraft bezeugen.⁷³

Ein zweiter Typus von Waffenfriesen wird offenbar zuerst am Scheiterhaufen des Hephaestion greifbar, wo in einer Zone die Waffen der makedonischen Sieger und der persischen Besiegten zusammen gezeigt wurden: offenbar eine dekorative Umsetzung des Bildmotivs der auf dem Schlachtfeld verlorenen Waffen, wie sie im Alexander-Mosaik am Boden liegen. Die großartigste Ausprägung hat dies Motiv im 2. Jahrhundert v. Chr. in den umlaufenden Balustraden-Reliefs im Athena-Heiligtum von Pergamon gefunden, wo erbeutete keltische Rüstungsteile, Waffen, Kriegswagen, Standarten und Blasinstrumente mit orientalischen Rüstungsstücken und verschiedenen Schiffsteilen in dynamischen Kompositionen zusammengeworfen erscheinen: als Visualisierung universaler Siege und Herrschaft zu Land und auf dem Meer (**Abb. 89**). Die Wirkung entspricht in überraschender Weise, zur selben Zeit, der Präsentation der erbeuteten makedonischen Waffen und Rüstungen in dem Triumphzug des Aemilius Paullus nach der Beschreibung bei Plutarch: „mit absichtsvoller Kunst so zusammenggelegt, dass es aussah, als habe man sie beliebig, wie es kam, übereinandergeworfen: Helme über Schilden, Panzer über Beinschienen, kleine kretische und geflochtene thrakische Schilde und Köcher vermengt mit Zaumzeug für Pferde, dazwischen blanke Schwerter hervorragend und lange Lanzen zur

⁷² Schmidt-Doumas (2000) 79–97.

⁷³ Polito (1998) 21–31, 71–101. Zu Alexanders Schildweihung am Parthenon s. Monaco (2014) 164–165.

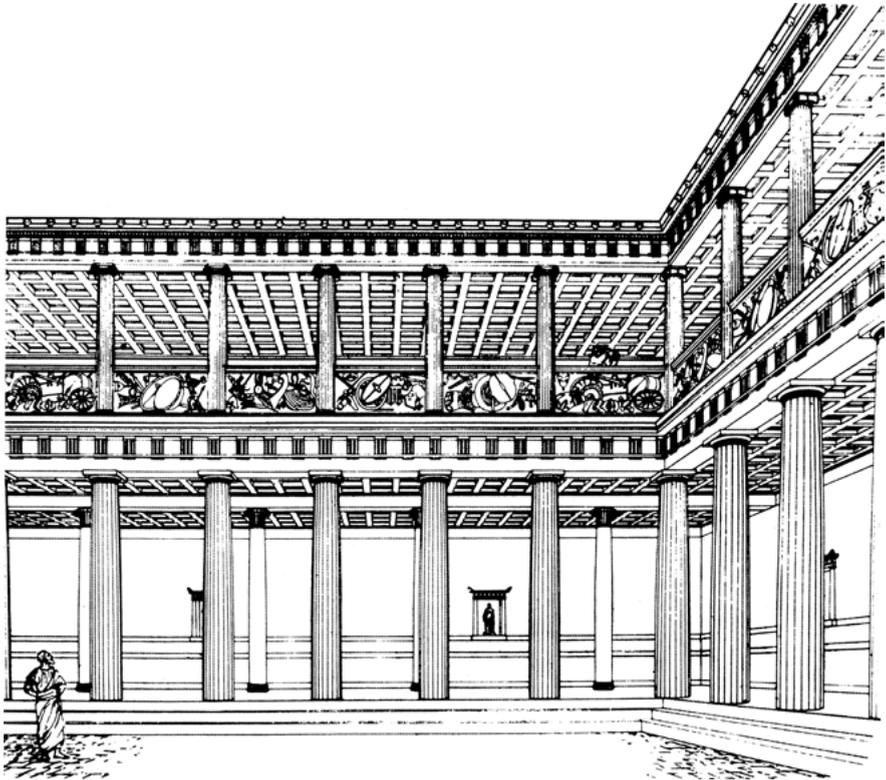


Abb. 89: Waffen-Fries im Athena-Heiligtum von Pergamon, Rekonstruktion. 1. Hälfte 2. Jahrhundert v. Chr. (W. Radt, Pergamon (Darmstadt 1999) Abb. 106).

Seite herausstehend, alle so angeordnet, dass ... ihr Anblick, auch nachdem sie besiegt waren, noch Schrecken erregte“.⁷⁴

Derselben Tendenz entspricht es, wenn die Athener gegen Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr., nach einem Sieg gegen die Makedonen, an der Agora ein Tor als Träger eines Tropaions errichteten. Die damit gefeierte Schlacht hat kaum an der Agora stattgefunden, das Tropaion bezeichnet also nicht den Ort des Sieges, sondern transferiert ihn symbolisch in das politische Zentrum der Stadt: als frühestes bekanntes Beispiel eines Brauches, der im römischen Reich ubiquitär wird.⁷⁵

⁷⁴ Scheiterhaufen des Hephaiston: oben S. 172–175. Balustradenreliefs Pergamon: Polito (1998) 91–95. Dazu Plutarch, Aemilius Paullus 32.

⁷⁵ Pyle an der Agora Pausanias 1, 15, 1. Die Fundamente sind an der Einmündung einer Straße von Norden in die Agora nachgewiesen. Befund: Shear (1984) 19–24. Rekonstruktion: Camp

Der dekorative Einsatz dieser Bildmotive zeigt, anders als das moderne Vorurteil es will, keineswegs einen Verlust an Bedeutung an. Dekor und Ornament sind fundamentale Mittel des Schmückens, mit denen Gegenstände, Bauwerke und Räume in ihrem kulturellen Wert gesteigert und zu Trägern einer visuellen Atmosphäre gemacht werden. Die öffentlich ausgestellten Beutewaffen wie die dekorativen Waffenfriese und Tropaia schmücken die Tempel und Heiligtümer von Gottheiten des Sieges und die politischen Räume machtbewusster Städte, in denen sie eine dauerhafte Hochstimmung der Sieghaftigkeit erzeugen.

Je mehr die beanspruchte Herrschaft universelle Dimensionen annimmt, desto mehr muss ihre Begründung über die Faktizität der militärischen Siege hinausgehen. Die hellenistischen Herrscher haben seit Alexander dem Großen vor allem auf das überwältigende Pathos ihrer Sieghaftigkeit gesetzt. Die psychagogische Inszenierung des Scheiterhaufens für Hephästion und des Leichenwagens Alexanders setzten die Maßstäbe. In dem Gemälde, das im Alexandermosaik überliefert ist, beruht die Wirkung der Herrscher auf ihr Gefolge in der mitreißenden Dynamik Alexanders und der tragischen Ohnmacht seines Gegners Dareios III. Das Charisma hellenistischer Herrscher war in hohem Maß psychologisch motiviert. Es versteht sich von selbst, dass das eine riskante und labile Begründung der Macht war. Die Denkmäler des Augustus werden zeigen, dass er seine Herrschaft über den orbis Romanus darum auf eine breitere Grundlage gestellt hat.

Bei derart überwältigenden Mächten des Sieges, ob königlich oder göttlich, geraten die Arbeiten des Krieges, die Tugenden und Risiken des Kämpfens, weitgehend außer Sicht. Wo der Anspruch des Sieges und der Herrschaft universell wird, wird die Realität des Krieges immer weniger in den Blick genommen. Unter der Führung der Herrscher und Heerführer werden die Kämpfe ihrer Heere, in dem Alexander-Gemälde wie am Pfeiler-Denkmal des Aemilius Paulus, zu anonymen Manifestationen. Was bleibt, sind die Extreme, beide zu höchster Emotionalität gesteigert: auf der einen Seite der Jubel der triumphalen Sieghaftigkeit, auf der anderen die dramatische Agonie der Unterliegenden.

Kriege als Wendepunkte der Geschichte. Unter den öffentlichen Denkmälern des klassischen und hellenistischen Griechenland, die die bedeutenden politischen Vorgänge und Themen der griechischen Geschichte im Gedächtnis hal-

(1986) 184–187; Rabe (2008) 113–114, gegen die Zuweisung einer Reiterstatue zu dem Denkmal: Pausanias berichtet nur von einem Tropaion. Zur zeitlichen Einordnung s. Habicht (1985) 78–80. Wenn Habicht, im Gegensatz zu der älteren Forschung, die Schlacht in das Zentrum von Athen verlegt, weil Tropaia immer auf dem Schlachtfeld errichtet würden, so ist das ein Zirkelschluss, der eine Praxis voraussetzt, die ihrerseits in Frage steht. Eine Schlacht im Zentrum von Athen würde m. E. in den Quellen kaum unerwähnt geblieben sein.

ten, nehmen Monumente des Krieges eine zentrale Stellung ein. Darin kommt eine charakteristische Auffassung von ‚monumentaler‘ Geschichte zum Ausdruck: Im Zentrum des öffentlichen Gedächtnisses stehen die großen Ereignisse, Entscheidungen und Wendepunkte der Geschichte – oder was man dafür hielt: Tyrannenmord und Marathonschlacht, Auslöschung des Perserreiches und Vernichtung der Kelten. Das typische griechische Siegesmal, das Tropaion, das auf dem Schlachtfeld die Wende des Kampfes zu Sieg oder Niederlage bezeichnet, steht symbolisch für diese Auffassung: Krieg als Peripetie der Macht, Geschichte als dynamische Folge von Umschwüngen. Die großen Gemälde der Siege Athens gegen die Perser bei Marathon und Alexanders gegen Dareios lenken den Blick auf die Wende der Schlacht, wo die Entscheidung über Sieg oder Niederlage fällt. In der Schilderung der Schlacht von Marathon ist die Peripetie in drei Phasen ausgedehnt, in dem Bild der Alexanderschlacht wird sie in einen einzigen Augenblick zusammengezogen. Bei den einzelnen Kämpfern, vor allem den Protagonisten, werden persönliche Qualitäten wie Kampfesmut, Führungskraft und Todesbereitschaft hervorgehoben, die auf Sieger wie Besiegte verteilt sein können. Der größte Ruhm wird im Kampf gegen große Gegner gewonnen – was in keiner Weise deren radikale und totale Auslöschung ausschließt.

3 Hellenistisches Italien und republikanisches Rom: Rituale und Ideologien des Sieges

Von ganz anderer Art sind in dieser Epoche die Manifestationen von Krieg und Sieg in Italien und Rom. Der historische Rahmen ist eine Entwicklung, die bei den verschiedenen Völkern und Kulturen Italiens in eine grundsätzlich ähnliche Richtung führte: In den Gesellschaften, die traditionell von hereditären Adelsfamilien beherrscht wurden, bildeten sich im 4. und 3. Jahrhundert v. Chr. neue Eliten heraus, die sich über aktuelle eigene Verdienste für die Gemeinschaft begründeten. In Rom war das die so genannte Nobilität, die sich damals zum Teil aus alten Patriziern, zum Teil aus erfolgreichen Plebeiern bildete; doch zu vergleichbaren Veränderungen scheint es auch in anderen Teilen Italiens gekommen zu sein. Es war eine Zeit, in der die Welt großräumig in Bewegung kam: seit dem Beginn des 4. Jahrhunderts v. Chr. durch den Einfall der Kelten in Norditalien, dann durch den weltbewegenden Kriegszug Alexanders, dessen Folgen bis in den Süden der italienischen Halbinsel reichten. Überall entstanden militärische Konflikte, territoriale Expansionen und politische Staatsbildungen von großen Dimensionen. Dafür brauchte es neue Kapazitäten politischer Weitsicht, militärischer Planung und ideeller Konzeptionalisierung, die

zum Aufstieg neuer Eliten führten. Diese Eliten nutzten das Potential öffentlicher Denkmäler, um ihre Stellungen zu festigen.⁷⁶

Etrurien, Italien. Ein Blick auf die umliegenden Kulturen Mittelitaliens macht deutlich, welche Aspekte von Krieg und Kriegeruhm hier im Vordergrund standen. Auf Terrakottafriesen von Tempeln und anderen öffentlichen Bauten des 6. Jahrhunderts v. Chr. aus dem südlichen Etrurien und dem nördlichen Latium werden Prozessionen von Kriegerern geschildert, teils zu Wagen fahrend, teils zu Fuß gehend. Da sie mehrfach mit Prozessionen von Frauen ergänzt werden, wird es sich nicht um triumphale Aufzüge aus Anlass bestimmter Siege, sondern um regelmäßige Rituale des Götterkultes handeln, bei denen die Teilnehmer in geschlechtsspezifischen Rollen auftraten. Die Bilder bezeugen schon für die archaische Zeit, welche starke Rolle rituelle und zeremonielle Handlungen in den Gesellschaften Italiens für die öffentliche Repräsentation und die Stabilisierung von gesellschaftlichem Rang und politischer Macht besaßen.⁷⁷

Die Rühmung politischer Leistungen und Positionen einzelner Personen tritt stärker seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. in den Vordergrund. Dabei liegt ein grundsätzlicher Unterschied zu Griechenland, ebenso wie zu Rom, darin, dass der Krieg, wie auch andere Themen von politischem Charakter, nicht in öffentlichen Denkmälern, sondern vor allem in der Repräsentation der Gräber zum Thema gemacht wurden. Dort hatten sie zwar auch Bedeutung für den öffentlichen Rang der Verstorbenen, jedoch ohne den hohen Anspruch auf Anerkennung ihrer Führungsstellung durch die ganze Gemeinschaft der Bürger.

Ein Sarkophag aus Perugia, aus dem frühen 5. Jahrhundert v. Chr., schildert die rituelle Heimkehr eines Heeres von einem siegreichen Feldzug: gefangene Männer und Frauen, Maultiere mit Beute, Ziegen und Rinder mit Begleitern, alle in ziviler Kleidung, aber bewaffnet (**Abb. 90**). Offenbar wird eine rituelle Siegesfeier geschildert, wohl den frühen Formen des römischen Triumphs ähnlich. Ein entscheidender Unterschied besteht allerdings darin, dass der Bestattete nicht als Heerführer und Triumphator hervorgehoben ist: Die Szene schildert ein allgemeines Ritual und bezieht sich damit nur implizit auf den Herrn des Grabes.⁷⁸

Entsprechend wurden im 4. Jahrhundert v. Chr. Gräber in den Nekropolen von Paestum mit Darstellungen von Kriegerern geschmückt, die in zeremonieller Form als Sieger aus dem Krieg zurückkehren (**Abb. 91**). Der Grabherr, in repräsentativer Haltung zu Pferd reitend, hält mit der linken Hand eine Art ‚Troiaion‘

⁷⁶ Zu Rom: Hölkeskamp (1987); Hölkeskamp (2004/2010). Zu Etrurien: Torelli (1981) 217–250.

⁷⁷ Torelli (1997) 87–121; Winter (2009) 223–393.

⁷⁸ Jannot (1984) Nr. C 1.1; Chericci (1993); Torelli (2017) 64 sieht als Hauptfiguren den Feldherrn und seine Frau, doch scheinen beide Figuren weiblich zu sein.



Abb. 90: Rückkehr aus dem Krieg. Etruskischer Sarkophag. Perugia, Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria. Anfang 5. Jahrhundert v. Chr. (M. Sprenger / G. Bartoloni, *Die Etrusker* (München 1977) Taf. 167).



Abb. 91: Heimkehr eines Kriegers. Gemälde aus einem Kammer-Grab bei Paestum. Paestum, Museo, Inv. PAE 000171. Um 325–300 v. Chr. (M. Niola / G. Zuchtriegel (edd.), *Action Painting, Rito e arte nelle tombe di Paestum* (Napoli 2017) p. 153).

geschultert, mit einem erbeuteten Schild, einem Metallgürtel und zum Teil einem Fahnen-Tuch. Er hebt seine Hand zum Gruß gegenüber seiner Ehefrau, die ihm mit verhülltem Kopf entgegtritt und ein Libationsopfer darbringt. In ausführlicheren Darstellungen folgen dem Reiter sein Waffenträger oder gefangene Feinde, die Gemahlin wird gelegentlich von einer Dienerin ohne Verhüllung begleitet. Die Konstellation der Familie ist mit Motiven öffentlicher Auftritte angereichert: Die Präsentation der erbeuteten Rüstung und der Kriegsgefangenen hat in Rom Parallelen in der Weihung der *spolia opima* und der Vorführung der Gefangenen im Triumphzug.⁷⁹

⁷⁹ Nicolet (1962); Pontrandolfo/Rouveret (1992) 42–47; Holliday (2002) 48–62; Torelli (2017).

Gegenüber den Bildern des Krieges aus Griechenland sind diese Darstellungen in zweierlei Hinsicht bemerkenswert: In Griechenland war der Krieg seit archaischer Zeit im Wesentlichen in Szenen des schicksalsträchtigen Aufbruchs, des heldenhaften Kampfes und der Bergung ruhmvoller Toter dargestellt worden (**Abb. 16–22**), nicht aber in Bildern des triumphalen Sieges. Darin war eine typisch griechische Auffassung vom Krieg deutlich geworden: nicht als Demonstration endgültiger Überlegenheit, sondern als Bezeugung von Mut und Bewährung von Kampfeskraft. Hier dagegen wird zum einen der Sieg verherrlicht, zum zweiten geschieht dies nicht in Szenen des aktiven Kampfes, sondern in der rituellen Form von triumphalen Prozessionen. Die Bilder von Aufzügen siegreicher Feldherren und Heere bezeugen in Etrurien und Campanien im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. Rituale der feierlichen Rückkehr aus dem Kampf, wie sie in Griechenland nicht bekannt sind. Sie finden in Rom im 4. und 3. Jahrhundert v. Chr. eine Nachfolge in Schilderungen von Magistratsprozessionen und Triumphzügen. Die Rituale als solche sind weitaus älter; ob sie in früherer Zeit von den nördlichen oder südlichen Nachbarn nach Rom übertragen wurden, lässt sich aus den Bildwerken nicht schließen. Immerhin leiten schriftliche Quellen das römische Ritual des Triumphzuges bekanntlich aus Etrurien her.

Daneben finden sich in der etruskischen Grabkunst Kampfszenen nach griechischem Muster. Besonders hervorstechend sind Kämpfe gegen Kelten, die durch wilde Erscheinung, nackte Körper oder Hosentracht sowie ihre typischen Langschilde gekennzeichnet sind. Die Darstellungen beginnen im 4. Jahrhundert v. Chr., früher als in Griechenland, auf Grabstelen aus dem nordetruskischen Felsina: Sie beziehen sich also auf die in Italien eingebrochenen, als besonders bedrohlich erlebten Keltensämme. Im 3. und 2. Jahrhundert wird das Thema auf etruskischen Sarkophagen und Urnen dominant (**Abb. 92**): Auch hier profilierten die städtischen Eliten sich, wie im Osten die hellenistischen Herrscher, als große Keltensieger. Dabei werden gegenüber den Bildwerken des griechischen Hellenismus bezeichnende Unterschiede deutlich: Die Kelten erscheinen vielfach als religiöse Frevler, Heiligtümer plündernd und sakrale Geräte raubend. Entsprechend wird das Sakrileg von den Siegern oft mit äußerster Härte, Misshandlung und Vernichtung gerächt. Darin kommen offenbar verbreitete Ängste im späten Etrurien zum Ausdruck, wo man durch die weitreichenden militärischen und sozialen Umwälzungen der Zeit die religiöse Ordnung der eigenen Welt bedroht sah. Die Grabherren, die ihren Rang in den reichen Bestattungen bezeugen, präsentieren sich als Verteidiger der traditionellen Religion.⁸⁰

⁸⁰ Pirson (2014) 187–210.



Abb. 92: Schlacht gegen Kelten, die ein Heiligtum plündern. Alabaster-Sarkophag. Firenze, Museo Archeologico, Inv. 77977. Um 200 v. Chr. (F. Pison, *Ansichten des Krieges* (Wiesbaden 2014) Taf. 46, 1).

Auch in Etrurien werden erstaunliche Konzepte in Bilder der mythischen und historischen Vergangenheit projiziert. In der Zeit der Kämpfe mit dem expandierenden Rom hat ein führender Staatsmann von Vulci, Vel Saties, das Grab seiner Familie, nach dem Entdecker Tomba François genannt, aufwändig erweitern und mit einem komplexen Bildprogramm von höchster Aktualität ausmalen lassen. Ein großes Schlachtbild schildert historische Kämpfe von namentlich benannten Protagonisten etruskischer Städte des 6. Jahrhunderts v. Chr. Die siegreiche Partei besteht aus Helden und Verbündeten von Vulci, darunter die bekannten Brüder Avle und Caille Vipinas; dieser wird von einem Kampfgenossen Macstarna aus der Gefangenschaft befreit (**Abb. 93**). Die Vulcenter Krieger überwältigen eine Gruppe von Gegnern aus verschiedenen etruskischen Städten, Tarquinia, Volsinii und Sovana, zu denen auch ein Unterliegender Cneve Tarchunies Rumach, Cnaeus Tarquinius aus Rom, gehört. Unter den besiegten Städten ist offensichtlich Rom als wichtigster Gegner gemeint: Macstarna stieg später unter dem Namen Servius Tullius zum König von Rom auf, und die Brüder Vibenna sind mit der Geschichte Roms als Namensgeber des Capitols („caput Oli“) und des Caelius verbunden. Zur Entstehungszeit des Grabes, im 3. Viertel des 4. Jahrhunderts v. Chr., wurden hier die politischen Konstellationen der archaischen Zeit aufgerufen, die die Zuversicht in Vulci für die Selbstbehauptung gegen Rom in der Gegenwart stärken konnten. Damit war zugleich ein kühnes Bildkonzept verbunden: Die Darstellung einer großen politischen Koalition in Gestalt von historischen Protagonisten ist in der gesamten antiken Kunst einzigartig.⁸¹

Als Gegenstück dazu schildert ein Gemälde Achill bei dem Opfer der troianischen Jünglinge am Grab des Patroklos. Die Szene hatte hier ihre besondere Aktualität als Rache für begangenes Unrecht an den Trojanern, als deren Nachkommen die Römer sich ausgaben. In der griechischen Kunst war das Thema kaum von Bedeutung gewesen, in Italien dagegen erfreute es sich unter den Gegnern Roms großer Beliebtheit. Das Fresko der Tomba François ist eine Adaptation einer berühmten verlorenen Komposition, wohl eines Gemäldes, das in vielen weiteren Nachklängen von Apulien bis Etrurien zu fassen ist. In dem Bildprogramm des Grabes weist die Szene auf die aktuellen Kriege der Etrusker gegen das expandierende Rom hin. Kurz zuvor hatte man in Tarquinia 300 römische Kriegsgefangene öffentlich als Opfer geschlachtet, im Jahr darauf hatte Rom mit einer entsprechenden Maßnahme geantwortet: In dem Troianischen Mythos stellte diese Praxis eine fortgesetzte Drohung gegen Rom dar.

Der Bezug zur aktuellen Gegenwart wird in einem Porträtbild des Vel Saties hergestellt, der offenbar eine führende Rolle im Kampf gegen Rom spielte. Er

⁸¹ Coarelli (1983); Steingraber (1985) 385–388 Nr. 178; Buranelli (1987); Holliday (2002) 65–74; Steingraber (2006) 237–239.



Abb. 93: Kampf zwischen Helden von Vulci gegen Koalition von Gegnern. Vulci, Tomba François. Rom, Villa Albani. Um 350–325 v. Chr. (H. Spielmann u. a. (Hgg.), Die Etrusker (München 2004) 272 Abb. 7 und 8 (Montage H. Vögele)).

tritt als wohlhabender Protagonist seiner *gens* auf, zusammen mit seinem Sohn Arnza; ihm gegenüber stehen Phoinix und Nestor als mythische Exempla seiner *sapientia* und seherischen *providentia*. Weitere Szenen griechischer Mythen evozieren ein düsteres Weltbild: Der Bruderkampf zwischen Eteokles und Polyneikes und die Bedrohung der Cassandra durch Aias schildern Krieg als gegenseitige Vernichtung mit blutigen und frevelhaften Gewalttaten, der Untergang des Amphiaraios und die Mühen des Sisyphos zeichnen finstere Vorstellungen von Tod und Fortleben in der Unterwelt. Insgesamt entfaltet das Grab ein Panorama von großer konzeptioneller Kraft, in dem die Vergangenheit in vielschichtiger Weise, als ideelles Leitbild, als mythisches Exempel und als historischer Präzedenzfall, auf die politische Situation von Vulci und die Person des Grabherrn bezogen ist.

In verschiedenen Teilen Italiens brachten führende Familien seit der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. ihren kriegerischen Ruhm in Kammergräbern mit Waffenfriesen zum Ausdruck. In Egnatia (Apulien) haben einheimische Messapier, in Paestum vorgedrungene Samniten, im südlichen Etrurien die von Rom bedrängten Nachbarn die dekorative Darstellung von Waffen aus Griechenland zur Demonstration ihrer kriegerischen Selbstbehauptung übernommen. Wie die Tomba dei Rilievi in Caere erkennen lässt, folgen die Gräber darin anscheinend der Ausstattung von vornehmen Wohnhäusern, in denen Schilde und andere Rüstungsstücke, neben Abzeichen des sozialen Ranges, repräsentativ an den Wänden aufgehängt waren. In der Tomba Giglioli in Tarquinia tragen die gemalten Schilde Bildmotive der gleichzeitigen Münzprägung und bezeugen damit die Rolle der Familie in der militärischen Führung und der beginnenden Geldwirtschaft der Stadt (**Abb. 94**). Die Waffenfriese sind ein Zeugnis der neuen großräumigen Konflikte dieser Zeit; mit der römischen Expansion finden sie im übrigen Italien im frühen 3. Jahrhundert v. Chr. ein Ende.⁸²

Spezifisch italisch ist jedoch die Bedeutung der Rituale, nicht nur für den Krieg. Auf Relief-Sarkophagen und in Grabmalereien aus Tarquinia, wie auch auf Relief-Urnen aus Volterra, werden vielfach die Verstorbenen in zivilen Aufzügen dargestellt, auf dem vornehmen Wagen, in offizieller Tracht, und begleitet von Amtsdienern. Diese schreiten ihnen mit Rutenbündeln voran, entsprechend den römischen Lictoren; öfters wird ihnen ein Amtsstuhl von der Form der römischen *sella curulis* vorangetragen. Darin präsentiert sich in der Regel das Amt des *zilath*, des höchsten Magistraten der etruskischen Städte. Die Processionen an den Grabdenkmälern geben die Vorstellung wieder, dass der Ver-

⁸² Polito (1998) 103–119. Steingräber (1985) Nr. 109, 69, 62, vgl. 27; Blanck/Proietti (1986). Insgesamt zu der neuen gentilizischen Thematik der etruskischen Grabmalerei im 4. und 3. Jh. v. Chr. s. Steingräber (2006) 185–279.



Abb. 94: Waffenfries mit Amtsinsignien. Tarquinia, Tomba Giglioli. Um 300 v. Chr. (St. Steingräber, Etruskische Malerei (Stuttgart 1985) Taf. 79).



Abb. 95: Prozession eines Magistraten. Etruskischer Sarkophag aus Caere. Rom, Museo Vaticano Etrusco, Inv. 65. Anfang 3. Jahrhundert v. Chr. (M. Sprenger / G. Bartoloni, *Die Etrusker* (München 1967) Taf. 203).

storbene mit allen Auszeichnungen seiner öffentlichen Stellung in das Totenreich einzieht: Diese Grundidee entspricht der bekannten römischen *pompa funebris* – offenbar haben auch die großen Familien in Etrurien solche Grabrituale begangen. In der Form aber müssen diese Aufzüge, mehr noch als in Rom, politischen Ritualen etruskischer Magistrate entsprochen haben, etwa zum Antritt des Amtes, in denen die Amtsträger ihre führende Rolle in der Stadt bezeugten. Dabei hebt nur auf einem frühen Sarkophag vom Anfang des 3. Jahrhunderts ein begleitender Lanzenträger militärische Funktionen des Amtes hervor (**Abb. 95**). Später, nachdem Rom ganz Italien mehr und mehr dominierte, werden in Etrurien ausschließlich zivile Aspekte in Szene gesetzt.⁸³

Grundsätzlich wird hier eine Auffassung von politischen Führungsrollen vor Augen geführt, die stark auf politische Institutionen und öffentlichen Rang ausgerichtet ist. Die Träger der Macht präsentieren sich nicht mit außerordentlichen Leistungen, sondern in den Rollen der höchsten Magistraturen. Die Formen dieser Repräsentation sind vor allem öffentliche Rituale, auszeichnende Tracht und Insignien des Ranges. Das politische Leben kulminiert nicht in einmaligen geschichtlichen Höhe- und Wendepunkten, sondern vollzieht sich in der Wiederholung feierlicher Rituale mit wechselnden Protagonisten.⁸⁴

⁸³ Zusammenfassend zu den sepulkralen ‚Magistrats‘-Aufzügen: Lambrechts (1959); Felletti Maj (1977); Tassi Scandone (2001); Holliday (2002) 43–48 (fälschlich als Triumphzüge gedeutet), 128–142; Steingraber (2006) 250–251. Zu dem Sarkophag aus Tuscania mit militärischem Aufzug s. Morandi (1986).

⁸⁴ Grundlegend Brilliant (1963).

Rom. Dies Konzept der öffentlichen Repräsentation gewann große Bedeutung für das republikanische Rom, das Jahrhunderte lang ein Teil dieser italischen Welt war, zunächst eher an der starken Kultur Etruriens partizipierend, dann mehr und mehr die politische und kulturelle Führung übernehmend.

Mittlere Republik. Eine neue Situation trat im 4. und 3. Jahrhundert v. Chr. ein, als Rom in einer einzigartigen Weise über die Grenzen eines traditionellen Stadtstaates hinauswuchs und die Dynamik einer immer weiter ausgreifenden Großmacht entwickelte. Die militärische Expansion Roms, die in rascher Folge zur Unterwerfung Italiens und schließlich des ganzen Mittelmeerraumes führte, schuf weite politische Räume, die nicht mehr in den traditionellen Formen *face to face* erfahrbar und beherrschbar waren. Noch mehr als in Athen, das im 5. Jahrhundert v. Chr. über die Dimensionen der alten griechischen Poleis hinausstrebt, mussten hier neue Vorstellungen, Formen und Ideologien von weiträumiger Politik und Herrschaft konzipiert werden. Träger dieser Expansion war die neue Elite der patrizisch-plebeischen Nobilität, die eine starke Kraft der politischen Konzeptionalisierung entwickelte. Dabei wurden nicht zuletzt auch neue Formen der öffentlichen Repräsentation von politischen Führungsrollen ausgebildet. Dieser Prozess war in manchen Aspekten eingebettet in die geschilderte Entwicklung in Etrurien und ganz Italien, nahm aber in Rom eine ganz neue Kraft an. Diese kommt vor allem darin zum Ausdruck, dass die Repräsentation sich nicht im Bereich der privaten Gräber entfaltete, sondern mit großem Anspruch in den öffentlichen Räumen auftrat, insbesondere auf dem Forum und in den zentralen städtischen Heiligtümern. Grundsätzlich waren hier die Manifestationen weit mehr als in Etrurien nicht auf allgemeinen sozialen und politischen Rang, sondern auf Krieg und Sieg ausgerichtet. Dabei machten sie weit mehr Gebrauch von Formen, die aus Griechenland übernommen und umgeformt wurden. Daraus entstand eine Praxis der öffentlichen Repräsentation, die einen ganz eigenen Charakter hatte, die eine starke Dynamik entwickelte, freilich auch den Keim von schweren Widersprüchen und Konflikten in sich trug. Diese Praxis der Errichtung anspruchsvoller politischer Denkmäler ist weit mehr als nur ein sekundärer Ausdruck der ‚eigentlichen‘ Kämpfe um die politische Macht, sondern ein primäres Feld der politischen Aktionen.⁸⁵

In der Epoche der ‚Mittleren Republik‘, vom späteren 4. bis zum 2. Jahrhundert v. Chr., wurde eine reziproke zelebriative Praxis zwischen dem Anspruch der individuellen Staatsmänner und Feldherren auf der einen Seite und der

⁸⁵ Allgemein zu diesem Prozess: Hölscher (1978); Hölkeskamp (1987) 204–240; Hölscher (2001); Holliday (2002); Walter (2004) 84–195; Hölkeskamp (2010). Umfassende Sichtung der Denkmäler: Schmuhl (2008).

Anerkennung durch die Gemeinschaft von Senat und Volk auf der anderen Seite ausgebildet. Dabei ging es um die immer wieder auszuhandelnde Balance zwischen den kollektiven Interessen der Gemeinschaft und dem individuellen Streben der führenden Männer nach persönlicher Macht: Die Gemeinschaft brauchte die Führungsqualitäten der Protagonisten, musste sie darum öffentlich anerkennen – aber zugleich auch in ihren Ambitionen kontrollieren und einbinden.

Diese Reziprozität prägte die wichtigsten Manifestationen, mit denen die militärischen Siege der Expansion öffentlich präsentiert und in Strukturen der politischen Macht umgesetzt wurden. Der Senat, als Organ der Gemeinschaft, hatte die Möglichkeit, einen erfolgreichen Feldherrn in zwei Formen auszuzeichnen: zum einen durch die einzigartige, aber ephemere Ehre, im Triumphzug in die Stadt einzuziehen, zum anderen durch die dauerhafte Auszeichnung mit einer öffentlichen Ehrenstatue auf dem Forum. Der Feldherr seinerseits hatte einerseits die Möglichkeit, seinen Triumphzug und die anschließenden Feiern so spektakulär wie möglich auszustatten, konnte weiterhin Beutestücke öffentlich ausstellen, und konnte damit seinen eigenen Ruhm in ein helles Licht stellen. Andererseits aber hatte er die Verpflichtung, einen Teil seiner persönlichen Beute an die Gemeinschaft zurückzugeben, vor allem in Form von Tempelbauten. Diese reziproken Manifestationen führten zunehmend zu einer tiefgreifenden Veränderung des Stadtbildes von Rom.⁸⁶

Eine öffentliche Ehrenstatue war die dauerhafteste Anerkennung, die ein Feldherr von der Gemeinschaft erhalten konnte. Bezeichnenderweise begann die Praxis am Ende des Krieges gegen die Latiner 340–338 v. Chr., der den Beginn der römischen Expansion markierte: mit zwei Ehrenstatuen für die beiden siegreichen Konsuln C. Maenius und L. Furius Camillus, errichtet am Comitium, der Stätte der Volksversammlungen, als Exempel politischer Führungskraft. Diese und andere öffentliche Ehrenbildnisse sind vor allem aus Schriftquellen bekannt, eine Vorstellung von ihrem Aussehen kann man von dem Porträt des so genannten ‚Brutus‘ gewinnen, das zwar nicht benennbar ist, aber wahrscheinlich aus Rom und am ehesten von einer öffentlichen Ehrenstatue stammt. Die Feldherren waren zum Teil wohl in der (Triumph-)Toga dargestellt, zum Teil zu Pferd, wie Q. Marcius Tremulus, dessen Reiterstandbild auf einer Münze wiedergegeben ist. Manche Bildnisstatuen erhoben sich auf hohen Säulen über ihre Konkurrenten, wie die des C. Duilius, dessen Ruhm noch zusätzlich durch erbeutete Schiffsbuge der besiegten Flotte von Karthago am Schaft der Säule hervorgehoben wurde. Grundsätzlich war diese Praxis öffentlicher Ehrensta-

⁸⁶ S. allgemein die in Anm. 85 zitierten Arbeiten von T. Hölscher, K.-J. Hölkeskamp und U. Walter. Ferner Hölscher (2002), Hölscher (2009/2).

tuen aus Griechenland übernommen worden, und wie dort stellten sie im Zentrum der Stadt Leitbilder des politischen Handelns vor Augen. Besonders augenfällig wird das bei den gemeinsam aufgestellten Bildnissen dreier Mitglieder der Familie der Marcelli im Heiligtum des Honos und der Virtus: Wenn deren Inschrift stolz verkündete, diese „Drei Marcelli“ seien insgesamt „neunmal Konsuln“ gewesen, so wurde diese herausragende Stellung offensichtlich mit eben diesen herausragenden Qualitäten des *honos* und der *virtus* begründet. Und in dieser exemplarischen Bedeutung waren die Standbilder weit mehr als reine Bezeugungen von öffentlichem Ruhm: Die dargestellten Männer waren in ihren Bildnissen im öffentlichen Leben präsent, setzten Maßstäbe des politischen Verhaltens und wurden in politischen Debatten als Vorbilder und Argumente aktiviert. Darum war diese Ehre so begehrt, dass andere Feldherren, die nicht vom Senat und Volk ausgezeichnet wurden, sich Bildnisstatuen von Anhängern oder auswärtigen Städten errichten ließen – so dass im Jahr 158 v. Chr. die Censoren einschritten und im Bereich des Forums alle Standbilder entfernen ließen, die nicht vom Senat und Volk errichtet worden waren.⁸⁷

Die Feldherren selbst schmückten ihre Triumphzüge mit vielerlei Schaustücken aus, die den Bürgern die siegreichen Feldzüge anschaulich vor Augen stellten: Auf Tragegestellen und Wagen wurden in oft unendlicher Folge Modelle der eroberten Städte, Personifikationen der besiegten Länder, Berge und Flüsse, Tafelbilder von Schlachten, dazu spektakuläre Beutestücke mitgeführt und zur Schau gestellt. Die Bevölkerung der Hauptstadt bekam bei diesen Gelegenheiten ein Spektakel vor Augen geführt, das am Beispiel eines einzelnen Krieges die sukzessive Unterwerfung der damals bekannten Welt erfahrbar machte.⁸⁸

Nach dem Triumph konnten die Heerführer Teile dieser Ausstattung in der Stadt öffentlich ausstellen: Schon im Jahr 338 v. Chr. hat C. Maenius, der Sieger über die Latiner, die Rednerbühne am Forum mit den Schiffsbugen, den berühmten *rostra*, der besiegten Flotte von Antium geschmückt, wie es auf einer Münze wiedergegeben ist (**Abb. 96**). Bald darauf ließ L. Papirius Cursor nach seinem Triumph über die Samniten die Tabernen entlang des Forums mit vergoldeten Beuteschilden schmücken. Das Forum, wie auch die öffentlichen Heiligtümer und Tempel, wurden zu triumphalen Räumen. Dabei wurden scharfe Konkurrenzkämpfe ausgetragen: Die Feldherren L. Papirius Cursor (272 v. Chr.)

⁸⁷ Zu den Ehrenstatuen s. Hölscher (1978); Sehmeyer (1999); Papini (2004); Walter (2004) 139–143; Schmuhl (2008). Exemplarische Untersuchung der politischen Praxis und Wirkung einer öffentlichen Bildnisstatue, des Q. Marcius Tremulus: Hölkeskamp (2012). Sog. ‚Brutus‘: Papini (2004) 72–94.

⁸⁸ Östenberg (2003/2009).



Abb. 96: Rostra vetera mit Schiffsschnäbeln von Antium. Denar des Lollius Palikanus. 45 v. Chr. (Fotoarchiv Institut für Klassische Archäologie, Universität Heidelberg).

und M. Fulvius Flaccus (264 v. Chr.) weihten konkurrierende Tafelbilder in die Tempel des Consus bzw. des Vortumnus, die sie als *triumphantes*, im Triumphgewand und wahrscheinlich auf der Triumphquadriga stehend darstellten. Im Jahr 264 v. Chr. stellte M. Fulvius Flaccus am Beginn des Triumphweges, im Heiligtum der Fortuna und der Mater Matuta, einen Teil der erbeuteten Bronzefiguren aus dem etruskischen Zentralheiligtum von Volsinii als eine Art Siegesdenkmal auf. Ein Jahr danach konterte sein Rivale Mn. Valerius Messalla, indem er ein Gemälde seines Schlachtensieges gegen Hieron von Syrakus und die Karthager an der Front der Curia des Senats, nahe dem Endpunkt des Triumphzuges, anbringen ließ.⁸⁹

Die Gemälde von siegreichen Schlachten und Feldzügen waren vielfältig. Neben vielfigurigen Schlachtenbildern, wohl in griechischer Tradition, gab es Darstellungen, in denen eine Anschauung von den Schauplätzen der Kriege zu geben versucht wurde. Ti. Sempronius Gracchus brachte 175 v. Chr. im Tempel der Mater Matuta ein Gemälde an, das eine Karte von Sardinien zeigte und darin in kleinem Format die dort von ihm geschlagenen Schlachten. Sein Vorfahr C. Sempronius Sophus hatte bereits 268 v. Chr. eine Karte von Italien im Tempel der Mater Matuta ausgestellt, auf dem man wohl die wachsende Ausdehnung der römischen Macht nachvollziehen konnte. L. Hostilius Mancinus präsentierte 144 v. Chr. auf dem Forum ein Gemälde, in dem seine Eroberung einer Vorstadt

⁸⁹ Schiffssporne von Antium: Livius 8, 14, 12; Plinius, *Naturalis historia* 34, 20. – Samnitenschilder des L. Papirius Cursor: Livius 9, 40, 16; 10, 39, 13–14. – Gemälde triumphierender Feldherren: Festus 228 Lindsay. Holliday (2002) 30–33. – Bronzefiguren aus Volsinii: Plinius, *Naturalis historia* 34, 34. Torelli (1968). – Schlachtgemälde des M. Valerius Messalla: Plinius, *Naturalis historia* 35, 22.

von Karthago geschildert war, mit den Örtlichkeiten und Belagerungskämpfen, *situs et oppugnations*, und erläuterte damit seine Verdienste im Wahlkampf um das Konsulat. Daneben gab es Gemälde, die besondere militärische Maßnahmen zum Thema hatten, etwa eine Spezialtruppe der Ferentarier-Reiter, die Q. Fulvius Flaccus im 2. Punischen Krieg (210 v. Chr.) aufgestellt hatte; oder ein Siegesmahl bei Benevent 214 v. Chr., an dem die von P. Sempronius Gracchus rekrutierten Sklaven teilnahmen. Diese Bilder, die stark von den Vorgaben ihrer Auftraggeber bestimmt waren und sich z. T. sicher weit von den Konventionen der etablierten Malerei entfernten, hatten eine klar erkennbare Funktion: In der geschichtlichen Situation, in der die Kriegszüge vielfach mit nicht-römischen Truppen bestritten wurden und in immer weiter entfernte Länder führten, von denen die Bürger Roms keine Vorstellung hatten, bei denen auch immer wieder ungewöhnliche militärpolitische Maßnahmen nötig wurden, muss ein starkes Bedürfnis entstanden sein, die außerordentlichen Leistungen und triumphalen Erfolge auch ‚authentisch‘ vor Augen zu führen. Die Bilder waren nicht nur Zeugnisse, sondern wirksame Faktoren der Politik in der Phase der Expansion Roms zu einer territorialen Großmacht.⁹⁰

Besonders folgenreich waren die Stiftungen von Tempeln. Die Feldherren gelobten und errichteten sie vor allem für die Gottheiten, die für den Sieg konstitutiv waren. Zumeist waren es Gottheiten politischer Leitbilder, wie Salus, das öffentliche Heil; Victoria, der Sieg; Fides, die politische Treue; Virtus, die kriegerische Männlichkeit; Honos, der politische Rang; Pietas, die religiöse Treue zu den Göttern, und so fort. Sie verkörperten Idealkonzepte politischer Zustände und Leitbilder des öffentlichen Handelns, die sich in dieser Epoche zu einem Konglomerat ideologischer Werte und Verhaltensmuster, dem so genannten *mos maiorum*, zusammenschlossen. Durch die Stiftung von Tempeln erhielten diese politischen Konzepte eine öffentliche religiöse Bedeutung als Kultgottheiten. Hinzu kamen göttliche Mächte, die den Römern in der konkreten historischen Situation zum Sieg verholfen hatten, wie Iuppiter Stator, der die Feinde aufgehalten hatte, oder die Tempestates, die sie zerstört hatten. Dabei blieb an den Tempeln viel stärker als in Griechenland das Gedächtnis an den Stifter und den Anlass der Gründung haften: Man wusste, von wem und wann die Tempel gegründet worden waren. Und besonders wichtig: Im staatlichen Kalender war die kultische Verehrung dieser Gottheiten, und damit das öffentliche Gedächtnis der großen Männer und ihrer Leistungen festgeschrieben. Alle Bürger konnten daran konkret teilnehmen und die exemplarische Sieges-Geschichte Roms

⁹⁰ Zu den Triumphgemälden s. Zinserling (1959/60); Hölscher (1976) 344–348; Holliday (2002) 80–83; Östenberg (2003) 186–261; Schmuhl (2008) 200–207.

als Erlebnis in sich aufnehmen. Rom erhielt mit diesen Tempeln ein kommemo-ratives Stadtbild, das zugleich eine ideologische Topographie war.⁹¹

Neben den Denkmälern in den öffentlichen Räumen fand die Repräsen-tation von kriegerischer Leistung und politischem Rang auch in den Gräbern ei-nen Platz, die von den Familien privat angelegt, aber mit Anspruch auf öffentli-che Wirkung ausgestattet wurden. Eine Grabkammer vom Esquilin in Rom, die wohl im frühen 3. Jahrhundert v. Chr. für einen Zweig der Familie der Fabier angelegt wurde, bezeugt die reichen Möglichkeiten dieser Grabkunst (**Abb. 97**): In mindestens vier Zonen wurden die Feldzüge des Verstorbenen gegen die Sam-niten geschildert – wenn man die Maße der Kammer von 3,5 × 5 m zugrunde legt, können die Frieße insgesamt eine Länge von über 50 m erreicht haben. Die erhaltenen Szenen stellen im oberen und unteren Register Kämpfe dar, bei denen die Römer offenbar gegen Samniten die Oberhand haben. In den beiden mittleren Zonen stehen der römische Feldherr Q. Fabius, mit szepterartiger Lanze, und der samnitische Heerführer M. Fannius als verhandelnde Partner ei-nander gegenüber: zuerst Fabius in weißer Toga, Fannius in Prunkrüstung bei einer von den Römern belagerten Stadt, dann Fabius in Begleitung einer starken Eskorte, Fannius ohne Rüstung, offenbar in schwächerer Position. Beide Szenen sind von ausgeprägt zeremoniellem Charakter, Kleidung und Attribute spielen eine wichtige Rolle als Zeichen von militärischem Rang.⁹²

Die Folge von Kriegsszenen in dem Fabier-Grab wird oft in enger Verbin-dung mit den Gemälden der Triumphzüge gesehen. Die Funktionen wie die For-men sind aber grundsätzlich verschieden. Die Triumphgemälde gaben spekta-kuläre Einzel-Szenen wieder, die Frieße in dem Grab stellen eine Bild-Chronik dar, in der offenbar immer wieder der Grabherr in aufeinander folgenden Sze-nen erschien. Beim Triumph wurden die fernen Schauplätze detaillierter wie-dergegeben, in dem Grab wird eine biographische Folge von individuellen Leistungen vorgeführt. Es ist offensichtlich, dass die beiden Formen auf die Funktionen und sozialen Situationen der Denkmäler ausgerichtet sind: beim Triumph eindrucksvolle Darstellung der einzigartig ruhmvollen Kriegszüge, im Grab die ‚vollständige‘ Dokumentation eines militärischen Lebens.

In dem Grab ist eine Form der ‚kontinuierenden‘ Bilderzählung gewählt, die von der Traians- und Marcus-Säule bekannt ist und vielfach als typisches Phänomen der römischen Kunst angesehen wird. Das Fabier-Grab, das in diesem Zusammenhang wenig beachtet worden ist, ist in dieser frühen Zeit einzig-artig. Vorstufen in der griechischen Kunst sind bei weitem nicht so voll entwi-ckelt wie die Frieße der republikanischen Grabkammer. Allerdings ist es eher

⁹¹ Hölscher (1978) 349–350; Ziółkowski (1992); Aberson (1994).

⁹² Coarelli (1973); La Rocca (1984); Holliday (2002) 83–91.



Abb. 97: Szenen aus den Samnitenkriegen. Fragment von Wandmalerei aus einem Kammergrab vom Esquilin. Rom, Musei Capitolini, Stazione Montemartini, Inv. 1025. Frühes 3. Jahrhundert v. Chr. (H. Kähler, Rom und seine Welt (München 1958) Taf. 38).

unwahrscheinlich, dass zu dieser Zeit eine derart epochemachende neue Bildform in Rom erfunden worden wäre. Wahrscheinlicher ist eine Rezeption aus Griechenland – unklar allerdings, aus welcher Tradition. Andererseits ist kaum zu übersehen, dass die rituellen und zeremoniellen Szenen dieses Grabes sich mit dem Wertesystem der politischen Leitbilder verbinden, die in dieser Zeit so weitreichende Bedeutung für die römischen Eliten erhielten. Im Kampf erweist sich *virtus*, in den Verhandlungen wird *fides* bezeugt.⁹³

Andere Grabmalereien stehen eindeutiger in römischen Traditionen. In der Tomba Arieti, wohl aus dem 2. Jahrhundert v. Chr., ist in ungeschickter Malweise ein Triumphzug mit einem Triumphator auf einem Viergespann sowie Lictoren mit *fasces* und Äxten dargestellt. Ähnliche Triumphzüge waren, nach wenigen erhaltenen Resten zu urteilen, auch an der Fassade des berühmten Grabes der Scipionen geschildert. Diese Bildthemen schließen an die Gemälde von Triumphatoren des 3. Jahrhunderts an, die in öffentlichen Tempeln ausgestellt waren. Die beiden Grundformen der Darstellung von Krieg – wie auch von anderen Themen des politischen Lebens – stehen von Anfang an nebeneinander: zum einen narrative Bildberichte über dynamische Vorgänge, zum anderen repräsentative Darstellungen von statischen Ritualen und Zeremonien.⁹⁴

Schließlich drang die Repräsentation von Kriegeruhm auch in die privaten Wohnsitze ein, die beim Empfang von Standesgenossen und Klienten halb-öffentlichen Charakter annahmen. Schon Polybios berichtet, dass führende Militärs ihre Häuser in den sichtbarsten Bereichen mit Beutewaffen schmückten; in der Villa von Oplontis ist solcher Waffenschmuck in Malerei nachgeahmt worden. Besonders anspruchsvoll war die Ausstattung von Pompeius' Residenz auf dem Esquilin, die nach den präsentierten Schiffstrophäen aus den Kriegen gegen die Piraten *domus rostrata* genannt wurde. Der Kriegsschmuck machte die Wohnsitze berühmter Feldherren zu dauerhaften Denkmälern ihres Kriegeruhmes: Er durfte selbst beim Verkauf des Hauses an neue Besitzer nicht entfernt werden. Schon früh setzte in privaten Wohnsitzen auch eine dekorative Ausstattung mit Kriegsmotiven ein: In Fregellae wurden Häuser des frühen 2. Jahrhunderts v. Chr. mit Terrakottafriesen geschmückt, die Victorien, römische Soldaten und Kriegsgefangene, Kriegselefanten, Tropaea, makedonische und orientalische Beuteschilder, Schiffstrophäen und Delphine, Opferstiere, Dreifüße und den Omphalos zeigen. Zweifellos ist diese Produktion nicht für die Bürgerkolonie in Latium, sondern für die militärische Elite von Rom begonnen

⁹³ Zu Vorläufern der ‚kontinuierenden‘ Darstellungsweise in Griechenland s. Stansbury-O'Donnell (1999) 145–157.

⁹⁴ Tomba Arieti: Coarelli (1976) 13–21; Felletti Maj (1977) 155–158; Holliday (2002) 36–42. – Scipionen-Grab: Coarelli (1988); Zevi (1999); Holliday (2002) 33–36.

worden, die ihren Wohnsitzen damit eine Atmosphäre des Kriegsruhmes verlieh. Dennoch ist es bezeichnend für die gesellschaftliche Bedeutung der imperialen Expansion, dass diese Repräsentation bis in die Wohnsitze der Kolonie von Fregellae übernommen wurde.⁹⁵

Viele Elemente dieser triumphalen Repräsentation waren grundsätzlich aus Griechenland übernommen, allerdings in bezeichnender Weise an Bedingungen und Ansprüche der römischen Politik adaptiert worden. Die denkmalhafte Aufstellung von Kriegsbeute findet sich in griechischen Heiligtümern seit der frühen archaischen Zeit, in Rom wurde sie jedoch stärker in die öffentlichen Räume transferiert: Ein Beutedenkmal wie die Rostra ist im klassischen Griechenland nicht bezeugt. Ebenso hat die Bedeutung von ideellen Leitbildern politischer Zustände und öffentlichen Handelns ihre Ursprünge in Griechenland, gelegentlich sogar als Kultgottheiten, wie etwa Eukleia, die Göttin des politischen Ruhmes nach den Perserkriegen, oder Eirene, die Göttin des Friedens innerhalb Griechenlands, oder auch Artemis Aristoboule, die Göttin des „besten Rates“ für Themistokles vor der Schlacht von Salamis. Aber in Rom wurden diese Konzepte in eine umfassende ‚triumphale Praxis‘ integriert, die spezifisch römisch ist; dadurch wurden sie so dynamisch wie nirgends sonst zu einem ideologischen System von enormer Schubkraft ausgebildet. Auch die bildliche Darstellung dieser Gottheiten als ‚Personifikationen‘ folgte griechischen Formen der Verkörperung ideeller Vorstellungen, doch die dargestellten politischen Leitbilder waren fest in römischen Traditionen verwurzelt und auf die imperiale Politik Roms zugeschnitten.

Späte Republik und Beginn der Kaiserzeit. Der stark normative Charakter der römischen Leitbilder war ein entscheidender Faktor der politischen Stabilität. Es gelang über lange Zeit, die potentiellen Konflikte zwischen den kollektiven Idealen der Gemeinschaft und dem Machtstreben der Protagonisten einigermaßen unter Kontrolle zu halten. Diese Balance ging im letzten Jahrhundert der römischen Republik weitgehend verloren.

Auch in diesem Prozess waren die Siegesdenkmäler nicht nur Spiegel, sondern Faktoren der Kämpfe um die Macht. Die großen Feldherren, von Marius bis Caesar, sprengten mit ihren Monumenten bewusst und intentional den Rahmen der republikanischen Praxis.⁹⁶ Dafür griffen sie auf Konzepte hellenistischer Herrscher zurück, die den Anspruch auf absolute Einzigartigkeit erhoben; diese stellten für die Konkurrenten Herausforderungen dar, die nicht mehr hinzunehmen waren.

⁹⁵ Waffen an Häusern: Schmuhl (2008) 68–71. Bewahrung bei Verkauf: Plinius, *Naturalis historia* 35, 7; Cicero, *Philippica* 2, 68. – Terrakottafriese Fregellae: Coarelli (1994).

⁹⁶ Dazu Hölscher (1980/2); Hölscher (2004); Hölscher (2009/2).

Marius hat nach dem Triumph über die Kimbern und Teutonen 101 v. Chr. in Rom ein Denkmal errichten lassen, das ihn selbst zwischen zwei Tropaea darstellte, eines für die aktuellen Siege gegen die Germanen, das andere für seinen fünf Jahre zurückliegenden Sieg über Jugurtha in Nordafrika. Für jeden dieser Siege wäre ein Denkmal gerechtfertigt gewesen, aber in der – nachträglich hergestellten und daher programmatischen – Verbindung bezeugten sie einen Anspruch auf universalen Sieg über den Norden und den Süden, also symbolisch über die ganze Welt.⁹⁷ Sein Gegner Sulla ließ sich zehn Jahre später von dem Numiderkönig Bocchus ein Denkmal errichten, das darstellte, wie Bocchus den großen Jugurtha an Sulla auslieferte, der seinerzeit als Offizier unter Marius die Auslieferung entgegengenommen hatte. Eine Münze von Sullas Sohn Faustus zeigt die Figuren des Denkmals, der Sockel mit einem reichen Schmuck von Victorien und Prunkwaffen scheint erhalten zu sein (**Abb. 98a–b**). Damit reklamierte Sulla den Sieg über Jugurtha, den Marius so stark in Szene gesetzt hatte, in spektakulärer Weise für sich selbst. Marius versuchte darum – auch dies ein einzigartiges Vorgehen –, die Errichtung des Denkmals zu unterbinden, wurde jedoch durch den Ausbruch des Bundesgenossenkrieges daran gehindert. Als Sulla seinerseits zehn Jahre darauf in Rom die alleinige Macht hatte, zerstörte er die Denkmäler des Marius. Diese Zerstörung war noch 15 Jahre später so präsent im Gedächtnis der Römer, dass Marius' Neffe C. Iulius Caesar seine politische Laufbahn wirkungsvoll damit beginnen konnte, dass er die Siegesmonumente seines Onkels wieder errichtete. Es war ein Krieg mit Denkmälern, bei dem es in einer bisher unbekanntenen Radikalität um das memoriale Überleben ging.⁹⁸

Hinzu kam eine neue Form von Denkmälern im Reich. Sulla errichtete nach dem Sieg gegen Mithridates 86 v. Chr. auf dem Schlachtfeld von Chaironeia zwei Tropaea; Pompeius folgte nach seinem Krieg in Spanien mit einem riesigen Denkmal in den Pyrenäen, mit dem er die Eroberung von nicht weniger als 876 Städten feierte, und Caesar antwortete darauf nach seinem Krieg in Kleinasien mit einem Denkmal bei Zela in Pontus, an der damaligen Ostgrenze des Reiches. Alle diese Denkmäler waren an ihren Orten kaum für viele Betrachter konkret wahrnehmbar: Sie existierten mehr im Kopf der stadtrömischen Bevölkerung, als Beweis für die Sicherung der römischen Weltherrschaft bis in den äußersten Osten und Westen. In diesem Sinn schließen sie an Alexanders zwölf monumentale Altäre in Indien an, die ihren Ort jenseits aller konkreten Erfahrung in einem rein konzeptuellen Bild der Welt hatten.⁹⁹

⁹⁷ Steinby 5 (1999) 91 (Chr. Reusser).

⁹⁸ Hölscher (1980/2).

⁹⁹ Sulla, Chaironeia: Plutarch, Sulla 19, 9–10. Pausanias 9, 40, 7. Camp (1992). Münzen Athen: Thompson (1961) 425–439 n. 1341–1345. Münzen Rom: Crawford (1974) 373–374, Nr. 359/1–2. –



a)

b)

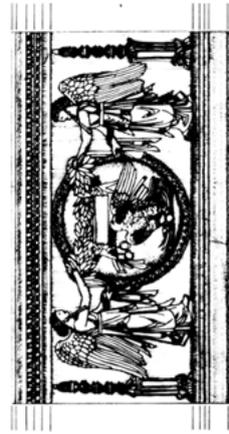
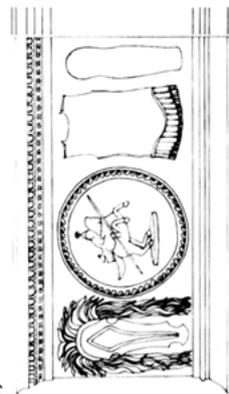


Abb. 98a-b: Auslieferung des Jugurtha an Sulla. Denkmal des Königs Bocchus, Kapitol, Wiedergabe auf Denar des Faustus Sulla, ca. 56 v. Chr. Sockel: Rom, Musei Capitolini, Stazione Montemartini, Inv. 2749-2752. 91/82 v. Chr. (© T. Hölscher).

Offensichtlich realisierte man jedoch, dass ein Weltbild von diesen Dimensionen schwer im ‚Zentrum der Macht‘ zu vermitteln war. Ein Bemühen, die Herrschaft bis zum Rand der Welt wieder in Rom selbst erfahrbar zu machen, geht aus zwei weiteren Stiftungen derselben Protagonisten hervor: Pompeius ließ in seinem Triumphzug 61 v. Chr. ein Bildnis von sich mitfahren, das aus Perlen vom Roten Meer gefertigt war. Darauf antwortete Caesar nach seinem Krieg in Gallien, indem er einen Brustpanzer aus Perlen von Britannien in den Tempel der Venus auf seinem neuen Forum weihte.¹⁰⁰

In der Ikonographie des Sieges führte die späte römische Republik zu einer starken Radikalisierung: Die besiegten Feinde konnten jetzt isoliert zur Schau gestellt werden. Damit wird die in hellenistischen Denkmälern angelegte Trennung von Siegern und Besiegten konsequent weiter geführt. In Rom wird eine zusätzliche Anregung von den Triumphzügen ausgegangen sein, bei denen gefangene Feinde, Herrscher wie einfache Soldaten, lebend oder in Bildern öffentlich vorgeführt, in ihrem Leid erniedrigt und für ihren Widerstand bestraft wurden. Besonders aggressiv war in dieser Zeit die Münzprägung, in der die Münzmeister nicht nur Motive der öffentlichen Denkmäler aufgriffen, sondern ein kompetitives Feuerwerk neuer Bilderfindungen entfachten. M. Aemilius Scaurus feiert auf Denaren die Unterwerfung des Nabatäer-Königs Aretas mit dem Bild des knienden Gegners, der ein Kamel hält, L. Hostilius Saserna rühmt die Siege Caesars in Gallien mit Köpfen eines struppigen Kelten und einer langhaarigen Keltin. Folgenreich wurde das Motiv eines Tropaeum mit seitlich kauernenden Gefangenen wegen seiner starken emblemhaften Wirkung. Spätestens in augusteischer Zeit wurden Bilder besiegter Feinde in die Architektur öffentlicher Bauten aufgenommen, wo sie nicht so sehr bestimmte Siege rühmten, sondern eine allgemeine Atmosphäre triumphaler Sieghaftigkeit erzeugten.¹⁰¹

Als schlagkräftigstes Bildsymbol der universellen Herrschaft wurde in der ausgehenden Republik der Globus eingeführt. Ob er schon von den hellenistischen Herrschern verwendet wurde, ist ungewiss. Auf Münzen werden zuerst die idealen Vertreter Roms als sieghafte Herrscher über den Erdkreis ausgezeichnet: Roma und der Genius Senatus setzen den Fuß auf die Weltkugel. Im Umkreis von Pompeius und Caesar wird der Globus dann auf Münzen ins Zen-

Pompeius, Pyrenäen: Sallust, *Historiae* 3, 89; Strabo 3, 4, 1–9; 4, 1, 3; Plinius, *Naturalis historia* 3, 18; 7, 96; 37, 6. Castellvi/Nolla/Rodá (1995). – Julius Caesar, Zela: Cassius Dio 40, 48, 2. Picard (1957) 207–208. – Alexander: s. oben S. 170–171.

100 Pompeius: Plinius, *Naturalis historia* 37, 14–16. – Caesar: Westall (1996) 90–91.

101 Münzen: Crawford (1974) Nr. 422/1, 427/1, 448/2–3, 468/1–2. Zur Kaiserzeit s. unten S. 271–274. Allgemein zur isolierten Darstellung von Unterlegenen s. Stewart (2004) 144–152, der als frühestes Beispiel das Standbild eines unterliegenden Kelten von der Agora der Italiker auf Delos, um 100 v. Chr. nennt.



Abb. 99 Siegeskränze des Pompeius und Globus. Denar des Faustus Sulla, ca. 56 v. Chr. (Photo H. Vögele nach Gipsabguss des Museums).



Abb. 100 Victoria auf Globus. Denar des Octavian. 29 v. Chr. (Photo H. Vögele nach Gipsabguss des Museums).

trum komplexer Kompositionen von politischen Symbolen gesetzt. Sullas Sohn Faustus prägte für Pompeius Denare, die die Weltkugel umgeben von drei Siegeskränzen (und einem Eichenkranz) zeigen, zum Zeichen seiner drei Triumphe über die drei Erdteile der damaligen Welt (**Abb. 99**). Für Caesar prägten seine Gefolgsleute mit dem Bild seiner göttlichen Ahnherrin Venus, die einen Schild auf den Globus setzt und in der Hand eine kleine Victoria hält. Nach der Schlacht von Munda stellte der Senat im Tempel des Iuppiter auf dem Kapitol eine Bildnisstatue Caesars auf, der einen Fuß auf die Weltkugel setzte.¹⁰²

Octavian-Augustus hat diese Konzepte und Bildmotive aufgegriffen und zu mächtiger Wirkung gebracht. In der großen programmatischen Münzserie der Zeit um Actium wird der Globus unmittelbar mit der Gestalt des *Divi filius* verbunden. Ein Typus zeigt ihn in voller Rüstung energisch ausschreitend und in der vorgestreckten Hand die Weltkugel haltend. Noch auftrumpfender ist ein zweiter Typus, in dem Octavian in idealer Nacktheit erscheint, mit einer Schiffszier als Symbol für den Sieg bei Actium in der Hand, und den Fuß auf einen Globus setzend. Den größten Erfolg aber hatte ein Standbild der Victoria auf einem Globus, das der Sieger über Antonius in der Curia des Senats aufstellte: Der Typus bringt die Vorstellung der siegreichen Weltherrschaft auf eine unheimlich schlagkräftige lapidare Bildformel, die eine weite Verbreitung in der privaten Lebenswelt erfuhr, auf Münzen, Gemmen und Tonlampen, bis zu verzierten Dachziegeln (**Abb. 100**). Die augusteischen Dichter haben dem Princeps ein

102 *Genius Senatus und Roma*: Crawford (1973) Nr. 397/1, 403/1, 449/4. – Faustus Sulla: a. O. Nr. 426/4. Dazu s. emblemartige Kompositionen mit Globus: a. O. 393/1, 464/3, 465/8, 480/6, 520/1. – Venus mit Victoria und Globus im Umkreis Caesars: a. O. Nr. 480/3. – Standbild Caesars mit Globus/Oikoumene: Cassius Dio 43, 14, 6. – Hellenistischer Vorläufer ist vielleicht ein Gemälde des Demetrios Poliorketes auf der Oikoumene, s. oben S. 225.

„Imperium ohne Grenzen“ attestiert, haben ihn als „Vater des Erdkreises“ gerühmt, und nach seinem Tod konstatiert sein Tatenbericht, dass er „den orbis terrarum der Macht des römischen Volkes unterwarf“.¹⁰³

4 Sieg und Macht ohne Kampf

Das Konzept der universalen Herrschaft, das von Alexander entwickelt und von den hellenistischen Königen weitergeführt, dann von den Feldherren der Römischen Republik übernommen und von Augustus in symbolischen Formen zur Geltung gebracht wurde, stand immer, und notwendigerweise, in einem gewissen Widerspruch zu der politischen Wirklichkeit. Alexander war in Indien an seine Grenzen gestoßen, die hellenistischen Herrscher hatten in Asien und Afrika mit fremden Völkern zu tun, auch das römische Imperium hatte Grenzen, die gegen Mächte verteidigt werden mussten, welche außerhalb der eigenen Herrschaft standen. Man konnte die benachbarten Staaten und Völker durch Verträge und Klientelbündnisse als beherrscht ausgeben, aber man wusste – in Asien und Afrika nicht zuletzt durch weit reichende Handelsverbindungen –, dass es weite nicht beherrschte Teile der Welt gab.

Wie dieser Widerspruch zwischen Anspruch und Wissen aufgelöst oder hingenommen wurde, ist den Quellen kaum zu entnehmen. Gewöhnlich wird entweder panegyrische Propaganda oder ignorante Ausblendung der Welt jenseits der Grenzen angenommen: Weltherrschaft als Behauptung wider besseres Wissen? Eine anspruchsvollere Erklärung führt eine spezifische Wahrnehmung von geographischen Räumen an, die nicht im heutigen Sinn kartographisch, sondern an linearen Achsen orientiert ist und darum die realen Dimensionen der Welt und ihrer Teile aus dem Blick rückt. Dies ändert jedoch nichts daran, dass innerhalb dieser „mental map“ ganze Völker außerhalb der römischen Grenzen lagen. Man kann das Konzept wohl nur begreifen, wenn man es als eine Art potentieller Utopie versteht: an die man glaubt und glauben macht, indem man sie in Sprache und Bildern evoziert.¹⁰⁴

103 Actium-Serie: Trillmich (1988); Mannsperger (1991) 363–375; Assenmaker (2008). Die Datierung ist umstritten, m. E. gehört die Serie insgesamt in die Zeit nach Actium. Dazu demnächst eine ausführliche Untersuchung von Chr. Wolters. – Victoria auf Globus/in der Curie: Hölscher (1967) 6–17, 180–182. – Weltherrschaft: Vergil, Aeneis 1, 279; Ovid, Fasti 2, 130. Dazu Geus (2016).

104 Erklärung von Augustus' Konzept der Weltherrschaft mit einer hodologischen Raumauffassung: Geus (2016).

Mit dem Anspruch auf umfassende und dauerhafte Herrschaft änderten die Bilder des Krieges sich entscheidend. Im Zentrum des Interesses stand nicht mehr der Kampf um den Sieg, sondern die Begründung und Demonstration von Macht; nicht mehr das ambivalente Schicksal von Siegen und Sterben, sondern die eindeutige Übermacht der siegreichen Seite, nicht mehr der Mut und die dynamische Kampfkraft der Krieger, sondern die dauerhafte Dominanz des Herrschers.

Kämpfende Krieger treten nur noch selten in autonomen Konstellationen auf, etwa im Bürgerheer Athens, eingeschränkt auch in dem römischen Heer des Aemilius Paullus, vor allem aber an privaten Grabdenkmälern. An den Denkmälern der hellenistischen Könige sind sie dagegen mehr oder minder stark dem Herrscher untergeordnet: In dem Gemälde der Alexanderschlacht sind die Krieger unter Alexanders Führung in eine große Massenbewegung einbezogen; am Alexander-Sarkophag sind die einzelnen Kampfgruppen so eng zusammengeballt, dass sie unter ihren drei Protagonisten in einer Massenschlacht aufgehen; in den pergamenischen Keltendenkmälern sind die Kämpfer so stark den Herrschern und Feldherren untergeordnet, dass sie eher als Grundlage, Sockel oder Folie für deren einzigartige Sieghaftigkeit dienen. Die Heere, weitgehend aus Söldnern zusammengesetzt, spielen in den Denkmälern eine untergeordnete Rolle. Die Untertanen, als Bürger, kommen weder in den Bildern des Krieges noch auch in denen der Herrschaft vor.

Nur die Feinde des Herrschers treten noch markant auf. Kaum jemals sind sie noch ebenbürtige Gegner, meist erscheinen sie hoffnungslos unterlegen. Vielfach werden sie in pathetischen Situationen der Hilflosigkeit, der Verzweiflung und des Sterbens vor Augen geführt, die sich kaum mehr auf einen Sieger beziehen und darum in römischer Zeit als autonome Motive kopiert werden konnten. In den Bildern scheinen die Könige ihre Heere oft weniger zu brauchen als ihre Feinde. Mit diesen gibt es wenig Interaktion: Sie bilden eine Gegenwelt, die die universelle Überlegenheit und Macht der Herrscher begründet und bestätigt.

Wo die Untertanen als Beherrschte ihre eigenständige Bedeutung verlieren, werden die politischen Gebilde als abstrakte Machtbereiche und das Wirken der Herrschenden als symbolische Akte erfahren. In den Bildwerken verkörpern Personifikationen der Makedonia und Asia, der Hauptstadt Antiochia oder des Staatenbundes Aitolia als Allegorien die Gebiete der Herrschaft; Rüstungen, Waffen und Schiffsteile stehen als Symbole für siegreiche Macht zu Land und auf dem Meer. Die Gestalt eines Philosophen kann den konzeptuellen Charakter der Herrschaft zum Ausdruck bringen.

Alle Manifestationen der Macht setzen auf psychagogische Effekte von überwältigender visueller Wirkung: Denkmäler von einzigartiger Größe, mit unvergleichlicher dekorativer Ausstattung von Bildwerken und kostbaren Materia-

lien; Rituale und Events von spektakulärer Wirkung auf große Massen von aktiv Beteiligten und Zuschauern; Bildwerke mit pathetischen Szenen des siegreichen Pathos wie des Untergangs, Leidens und Sterbens.

In den Bildwerken kommen dabei Konzepte zur Geltung, die allgemein von zentraler Bedeutung für die hellenistische Kunst sind, die aber in Szenen des Krieges pointierte Bedeutung erhalten. Unter dem Begriff der *enargeia* wurde das Bestreben verfolgt, die im Bild (oder auch im Text) dargestellten Vorgänge in wirkungsvoller Nahsicht anschaulich und erlebbar zu machen. Das Alexandermosaik mit seinem detailreichen Spektrum an kämpferischer Energie, verzweifelter Opfermut, sterbenden Menschen und Tieren, aktiv eingesetzten und nutzlos verlorenen Waffen lässt den Betrachter in intensiver Weise an der Schlacht teilnehmen. Dabei wird die damals neue Ausdrucksform der tiefenräumlichen Perspektive eingesetzt, um die Massen der Kämpfenden in einem kohärenten Handlungsraum den beiden Protagonisten Alexander und Dareios unterzuordnen. Die Entwicklung kunstgeschichtlicher Formen ist nie ein Vorgang der reinen Geistesgeschichte, sondern ist immer eingebunden, als auslösende Kraft und zugleich als visueller Ausdruck, in die historische Lebenswelt.

Im Zentrum der Denkmäler steht die einzigartige Siegesmacht des Herrschers. Insgesamt ist die Ideologie der Herrschaft in den Denkmälern des Hellenismus nicht sehr stark ausdifferenziert. Vorherrschend ist bei den Königen und Feldherren der Anspruch auf das überwältigende Charisma des Siegers, der als *anikētos*, unbesiegt und unbesiegbar, gerühmt wird.

Hier kommt ein Ideal (wieder) zum Durchbruch, das in den Helden der mythischen Frühzeit vorgeprägt war. Achill und Herakles verkörpern ein Heldentum, das in vieler Hinsicht als Präfiguration Alexanders erscheint und das ihm den Beinamen des „Großen“ eingetragen hat. Dies Heldentum aber entfaltet sich in einem autonomen Raum ohne ethische und moralische Koordinaten. Griechische Helden sind weder „gut“ noch vorbildlich, sie sind in einer unheimlichen Weise ‚groß‘. Achills Heldengestalt war untrennbar mit der dunklen Seite seines manischen kriegerischen Furor verbunden. Ähnliches gilt für sein historisches Ebenbild Alexander „den Großen“, aber auch für die weiteren Mächtigen der Weltgeschichte, denen das Urteil der Mit- und Nachwelt historische „Größe“ attestiert hat: Sie werden rein danach bemessen, wie viel sie in der Welt und der Weltgeschichte bewegt haben. Jacob Burckhardt hat die Frage nach den Grundlagen des Urteils sehr illusionslos beantwortet: „Wenn es sich hier nun also um das Wesen der Größe handelt, so müssen wir uns vor allem dagegen verwahren, dass im Folgenden sittliche Ideale der Menschheit sollten geschildert werden; denn das große Individuum ist ja nicht zum Vorbild, sondern als Ausnahme in die Weltgeschichte gestellt“. Und: „Die historische Größe betrachtet aber von vornherein als Aufgabe, sich zu behaupten und zu steigern,

und Macht bessert den Menschen überhaupt nicht“. In diesem Sinn „meldet sich dann die merkwürdige Dispensation von dem gewöhnlichen Sittengesetz“. ¹⁰⁵ Einzigartige Macht und Überlegenheit, abnorme Willenskraft und starke Wirkung auf das „Weltganze“, „Dinge vollbringen, die nur ihm möglich sind“, ob zum Heil oder zum Verderben: Das alles ist in Achills „Bestheit“ vorgeprägt. Burckhardt verbindet diese Charakterisierung noch mit „Sittlichkeit“ und „Seelengröße“, und sieht es als „höchst wünschbar“ an, „dass in dem großen Menschen ein bewußtes Verhältnis zum Geistigen, zur Kultur seiner Zeit nachweisbar sei“ – wie in Alexanders Verhältnis zu Aristoteles –, aber die Tendenzen dieser agonalen Kompetition zur autonomen „Größe“ ist stark.

Herrschaft, die weitgehend oder ausschließlich auf Charisma setzt, ist in besonderem Maß dem Risiko der Kontingenz ausgesetzt: Sie ist auf den immer wieder neuen Beweis einzigartiger Erfolge des Herrschers angewiesen und dadurch ständig von Instabilität bedroht. In dieser Beziehung hat das römische Kaisertum weitaus komplexere Konzepte entwickelt. ¹⁰⁶

105 Burckhardt (1947), besonders 36 und 40. – Vgl. 38 zu Kardinal Richelieu: „Letzterer war kein Engel und seine Staatsidee keine gute, aber die damals einzig mögliche“. Noch deutlicher S. 44 zu Alkibiades: Er „personifizierte ... Athen im Guten und Bösen; er stand nicht darüber, sondern war Athen selbst. Hier liegt eine Art Größe in der völligen Koinzidenz einer Stadt mit einem Individuum“. Siehe im Anschluss daran zu Caesar, mit Unterschieden der Größe zwischen Griechenland und Rom. Und passim zu Napoleon, bes. 56: „Napoleon, mit all dem Unheil, das er über die Franzosen gebracht, ist dennoch weit überwiegend ein unermesslich wertvoller Besitz für sie“. – Zur Unabhängigkeit der „Größe“ vom Erfolg s. 54 zu Friedrich I. von Hohenstaufen.

106 Zur charismatischen Herrschaft der hellenistischen Könige s. Gehrke (1982).

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

1 Monarchie im Rahmen der Republik

Die Monarchien der Antiken Welt, von Mesopotamien und Ägypten bis zum hellenistischen Griechenland und dem Römischen Reich, beruhten in hohem Maß auf militärischer Macht. Der Herrscher als oberster Kriegsherr demonstrierte diese Macht gegenüber äußeren Gegnern, sei es im Krieg oder in der Bedrohung, und behauptete damit implizit seine Herrschaft nach innen, gegenüber den Untertanen. Damit aber diese Macht als legitime Herrschaft anerkannt wurde und Stabilität erhielt, bedurfte es weiterer Begründungen. Das lenkt den Blick auf Max Webers drei bekannte Typen der legitimen Herrschaft: legale, traditionale und charismatische Herrschaft. Dabei stellt sich die grundsätzliche Frage, wie weit diese drei Kategorien ausreichen, um die Phänomene der antiken Monarchien zu beschreiben und zu verstehen. Und im Rahmen einer Reflexion über Krieg und Kunst: wie weit Denkmäler und Bildwerke etwas zu dieser Frage beitragen können.

Wie Alexander der Große sich bei der Errichtung seiner Stellung als Führer der Griechen im Rahmen der griechischen Polis-Welt zu bewähren hatte, so musste Augustus seine Herrschaft vor dem Hintergrund der Republik begründen, deren Strukturen die Vorstellungen und Erwartungen der Bürger weiterhin beherrschten. Die Lösungen, die die beiden Begründer der großen antiken Monarchien anstrebten, waren sehr unterschiedlich. Etwas pointierend kann man sagen: Alexander der Große und die hellenistischen Herrscher errichteten ihre Königs-Herrschaft *über* dem traditionellen und weiterhin bestehenden System der griechischen Polis, Augustus begründete seine Principats-Herrschaft *innerhalb* der traditionellen republikanischen Staatsordnung. Alexander und seine Nachfolger stützten sich dabei auf ein überwältigendes persönliches Charisma als „universale“ Sieger gegen nicht-griechische Gegner; Augustus gründete seine Weltherrschaft, wie im Folgenden dargestellt werden soll, auf ein System von ideologischen Leitkonzepten. Damit, so die These, entstand in Rom ein Typus der „ideologischen Herrschaft“, der gegenüber Max Webers Typen eine neue Kategorie darstellt.¹

1 Zu Max Weber s. unten S. 334–337.

2 Augustus: Das ideologische Konkordat mit dem Senat

Die Praxis der Denkmäler und die Begründung der Monarchie. Nachdem Octavian, der spätere Kaiser Augustus, im Jahr 31 v. Chr. mit dem Sieg gegen Antonius und Kleopatra bei Actium faktisch die alleinige militärische Macht im Römischen Reich errungen hatte, musste er für die Zukunft die Anerkennung seiner Herrschaft gewinnen. Diesem Ziel dienten bekanntlich verschiedene politische Maßnahmen: die Regelung seines Verhältnisses zum Senat, zum Heer, zu den Provinzen. Eben so wichtig aber waren eine Reihe von öffentlichen Manifestationen: der dreifache Triumph im Jahr 29 v. Chr. für seine Feldzüge in Dalmatien, die Schlacht von Actium und die Eroberung von Ägypten; die Stiftung und Einweihung von Gebäuden wie der Curia des Senats, der neuen Rednertribüne und des Tempels für seinen vergöttlichten Adoptivvater Caesar; die Beseitigung von öffentlichen Bildnisstatuen aus früheren Zeiten, die einen zu eigenwilligen politischen Anspruch bedeuteten, und stattdessen die Errichtung neuer Ehrendenkmäler durch Senat und Volk, die den Konsens zu seiner Herrschaft bezeugten und damit zugleich bekräftigten. Dabei ging es nicht zuletzt um seine Rolle als militärischer Machthaber: Augustus ließ sich, in kaum verhüllter monarchischer Form, den fast alleinigen Oberbefehl über die römischen Heere bestätigen und wurde damit zu Roms oberstem Kriegsherrn.²

Gleich zu Beginn der neuen Ära bekundeten Augustus auf der einen und der Senat mit dem Volk auf der anderen Seite ihre wechselseitige Anerkennung in zwei programmatischen Manifestationen: Octavian weihte im August 29 v. Chr., unmittelbar nach seinem dreifachen Triumph, die von ihm neu errichtete Curia des Senats ein und stellte darin eine Statue der Siegesgöttin Victoria auf (**Abb. 100**); Senat und Volk antworteten Anfang 27 v. Chr. am selben Ort mit der Stiftung eines goldenen Ehrenschildes für Augustus, des *clupeus virtutis*, auf dem seine Tugenden *virtus*, *clementia*, *iustitia* und *pietas* gegen Götter und Vaterland gepriesen wurden (**Abb. 101**). Beide Maßnahmen sind von der Forschung oft behandelt, aber selten in ihrer Beziehung aufeinander beachtet worden. In der leichten zeitlichen Versetzung von Aktion und Reaktion wurde eine Art ideologisches Konkordat geschlossen. Schauplatz war das Sitzungsgebäude des Senats, in dem Augustus den Vorsitz hatte.³

² Augustus und die folgenden Kaiser als oberste Kriegsherren: Eck (2015). – Zusammenfassend zu den Maßnahmen der öffentlichen Repräsentation nach Actium und weiterhin: Simon (1986); Zanker (1987); Bringmann/Schäfer (2002); von den Hoff/Stroh/Zimmermann (2014).

³ Statue der Victoria: Cassius Dio 51, 22, 1–2; Sueton, Augustus 100. Hölscher (1967) 6–47, 180–182; Boschung (2017) 278–281. – *Clupeus virtutis*: Res gestae Divi Augusti 34, 2. Hölscher (1967) 102–112; Pabst (2017) 435–447.



Abb. 101: Ehrenschild für Augustus, so genannter *clupeus virtutis*. Marmorkopie nach Original aus Gold in der Curia Iulia, 27 v. Chr. Arles, Musée Lapidaire. 26 v. Chr. (P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (München 1987) Abb. 79).

Die Statue der Victoria, die der Sieger von Actium damals errichtete, stand auf dem Podium in der Achse des Saales, auf einer hohen Säule, über dem Globus der Weltherrschaft schwebend. Zugleich wurde am Eingang zu dem Gebäude ein Altar für die Siegesgöttin aufgestellt, auf dem die Senatoren vor den Sitzungen opfern sollten. Vor dem Hintergrund der Praxis während der zurückliegenden Republik wird der Sinn der Maßnahme deutlich: Der Sieger gibt seinen individuellen Sieg symbolisch an die Gemeinschaft zurück. Seit Jahrhunderten hatten siegreiche Feldherren die Pflicht, einen Teil ihrer Beute zum Wohl der Gemeinschaft der Bürger zu investieren, und sie hatten das vor allem durch Stiftung von Tempeln für die Gottheiten ihrer Siege getan. Die Curie des Senats, die ohnehin ein sakral inauguriertes Raum war, wurde durch den Altar der Victoria am Eingang und das Bild der Göttin in der Achse einem Tempel angeglichen. Schon in spätrepublikanischer Zeit tagte der Senat bisweilen in Tempeln von Gottheiten, die dem Thema der Sitzungen angemessen waren: So fanden die Sitzungen über den Fall des Catilina, der die bedrohte bürgerliche Eintracht betraf, im Tempel der Concordia statt. Augustus machte mit dem Bild der Victoria die von ihm errungene Weltherrschaft zu einer Sache des Senats

und damit aller Römer, die in Zukunft als Motto und göttliche Macht über allen Beratungen des Gremiums stehen sollte. Es war eine symbolische Geste der Kooperation mit dem Senat, die er damit bekräftigte, dass er im folgenden Jahr das Konsulat, wie berichtet wird, betont nach alter Vätersitte ausübte.⁴

Die Stiftung des *clupeus virtutis* durch Senat und Volk war die unmittelbare Antwort darauf. Nachdem der Machthaber mit dem Standbild und dem Altar der Victoria seinen Sieg demonstrativ in den Dienst der Gemeinschaft gestellt und sich ein Jahr lang als mit der Ordnung der Republik kompatibel gezeigt hatte, konnte am 16. Januar 27 v. Chr. die neue Ordnung des Prinzipats eingerichtet und vom Senat durch eine Gegengeste des Konsenses symbolisch bestätigt werden. Der Schild wurde zu Füßen der Statue der Victoria aufgestellt: Münzbilder des Tiberius zeigen, wie die Göttin von der Säule herabfliegt und den Schild dem Betrachter präsentiert. Die vier Tugenden, die dem Princeps auf dem Schild zugeschrieben wurden, führten in ihrer Sequenz programmatisch die Umwandlung militärischer Siege in stabile Herrschaft vor Augen: kriegsgerische *virtus* gegenüber äußeren Feinden, *clementia* gegen äußere und innere Gegner, *iustitia* gegen die Untertanen, schließlich *pietas* gegenüber Göttern und Vaterland. Das war zunächst ein öffentlicher Dank für Augustus' bisherige Leistungen, zugleich und vor allem aber auch eine Forderung für die Zukunft: Augustus wurde mit dem *clupeus virtutis* auf die darauf verzeichneten Leitbilder festgelegt. Mit ihren öffentlichen Manifestationen gingen der Princeps einerseits und der Senat mit dem Volk andererseits zu Beginn der neuen Ära eine reziproke Verpflichtung der gegenseitigen Anerkennung ein.⁵

Dabei wurden zwei Konzepte der politischen Herrschaft in eine Balance gebracht, die in unterschiedlichen historischen Verhältnissen entstanden waren und leicht in Konflikt miteinander hätten geraten können. Victoria auf dem Globus ist ein Bildkonzept, das aus der panegyrischen Bildsprache hellenistischer Monarchien entwickelt wurde; die vier Leitkonzepte des Ehrenschildes dagegen stammten aus der Tradition der kollektiven politischen Ethik der römischen Republik. Der Ausgleich zwischen den Prinzipien wurde dadurch erreicht, dass das Symbol der herrscherlichen Sieghaftigkeit auf die Instanz der politischen Gemeinschaft übertragen wurde und die kollektiven Verhaltensmuster der Gemeinschaft von dem individuellen Herrscher eingefordert wurden.⁶

4 Zur Deutung der Victoria-Statue in der Kurie s. Hölscher (1967) 6–12. – Tempelstiftungen siegreicher Feldherren der Republik: oben S. 329. – Sitzungen des Senats in Tempeln: Bonnefond-Coudry (1989) 25–136; Hölscher (2018) 54–56. – Konsulat von 28 v. Chr.: Cassius Dio 53, 1, 1–2.

5 Zum *clupeus virtutis* s. oben Anm. 3.

6 Zu den beiden Traditionen s. oben S. 241–257.

Grundstrukturen der öffentlichen Repräsentation. Die öffentlichen Denkmäler Roms sind seit Augustus und durch die ganze Kaiserzeit weitgehend auf Krieg und Sieg orientiert. Da auch alle Konzepte des Friedens die militärische Dominanz zur Voraussetzung hatten, wurden auch die Bilder und Visionen der goldenen Glückszeiten von Motiven des Sieges beherrscht. Eine wissenschaftliche Darstellung von Krieg und Kunst im kaiserzeitlichen Rom würde nahezu die gesamte öffentliche Bildkunst Roms umfassen und müsste viele Denkmäler mit sehr umfangreichem Bildschmuck ausführlich in den Blick nehmen. Hier können nur einige grundsätzliche Aspekte zur Sprache kommen.⁷

Allgemein werden in den öffentlichen Denkmälern der Kaiserzeit politische Praktiken und Konzepte deutlich, die für die Begründung der römischen Monarchie fundamentale Bedeutung haben: Reziprozität in der Errichtung der Denkmäler, Konsens als Grundlage der Herrschaft, Ideologie als konzeptueller Maßstab des Handelns, Rituale als Manifestation der ideologischen Leitbilder.

Reziprozität. Demonstrative Interaktion zwischen dem Herrscher und der Gemeinschaft ist allgemein kennzeichnend für die Denkmälerpolitik seit Augustus. In der späten Republik hatten die mächtigen Feldherren aggressive Monumente ihres eigenen Ruhmes gegen oft starke Widerstände durchgesetzt: In dem ‚Krieg der Denkmäler‘ von Marius bis Caesar hatten die Protagonisten der Politik sich gegenseitig mit provozierenden Monumenten und transgressiven Aktionen herausgefordert, die wechselnden Machthaber hatten Denkmäler der Gegner zerstört, diese hatten sie nach einem Wechsel der Macht wieder errichtet. Denkmäler repräsentierten politische Personen mit ihren Gruppen und wurden wie diese bekämpft, vernichtet und bei Gelegenheit wieder zu Geltung und Macht gebracht.⁸

Augustus änderte diese Praxis grundlegend: Er selbst errichtete öffentliche Bauten und Anlagen „fürs Volk“: Tempel für die Gottheiten der politischen Macht, Curia und Rostra für Versammlungen von Senat und Bürgern, ein neues Forum, ein Theater und eine Wasserleitung für die breite Bevölkerung der Hauptstadt. Seine Bauten erhöhten implizit sein Ansehen, doch dabei machte er sich selbst nicht zum expliziten Thema. Die expliziten Ehrungen für seine Leistungen, vor allem für seine Siege, entwickelten größere Überzeugungskraft, wenn sie ihm von anderer Seite erwiesen wurden, vor allem vom Senat und Volk. Dafür wurde ein neues *Procedere* in Gang gesetzt, gut erkennbar nach seiner Rückkehr von der Neuordnung der Provinzen in Spanien und Gallien

⁷ Dazu s. Hölscher (1980/1); Hannestad (1986); Ferris (2000/1); Hölscher (2015/1); Pollini (2012).

⁸ Denkmälerkrieg der späten Republik: Hölscher (1978); Hölscher (2004); Hölscher (2009/2); Schmuhl (2008). Vgl. oben S. 249–250.

13 v. Chr.: Der Senat trug ihm exzessive, götterähnliche Ehren an, er lehnte sie in einem demonstrativen Akt der Zurückhaltung ab, und beide Seiten trafen sich konsensuell in der Mitte: mit der Errichtung der Ara Pacis Augustae für die Göttin des augusteischen Friedens. Man versteht solche Akte falsch, wenn man sie als Zeichen schwieriger oder gestörter Kommunikation ansieht: Beide Seiten agierten mit voller Intention. Sie handelten öffentlich eine Balance der Macht aus zwischen der Anerkennung der Stellung des Kaisers durch die Gemeinschaft von Senat und Volk auf der einen Seite und der Einfügung des Kaisers in die Normen der Gemeinschaft auf der anderen Seite. Alle großen Ehrendenkmäler für die Kaiser sind Reaktionen und Zutaten von Senat und Volk zu den Bauten des Kaisers: Nachdem Octavian dem Forum mit dem Tempel des Divus Iulius eine neue Orientierung gegeben hatte, errichteten Senat und Volk daneben Ehrenbögen für seine Siege; auf dem neuen, von Augustus gebauten Forum errichteten Senat und Volk im Zentrum das Ehrendenkmal *für* den Kaiser auf der Quadriga mit dem vom Senat verliehenen Titel *pater patriae*. In derselben Weise setzten später Senat und Volk auf dem von Traian gebauten Forum die Ehrendenkmäler: eine Reiterstatue auf dem vorderen Platz, das Säulenmonument im Hof hinter der Basilica – und damit diese Denkmäler auf keinen Fall als Teil des kaiserlichen Programms, sondern als eigenständige Ehrung *für* ihn erkennbar wurden, wurde die Einweihung der Säule sogar um ein halbes Jahr von der des Forums getrennt.⁹

Bezeugung von Konsens. Aus dieser Praxis wird deutlich, in welchem hohem Maß das römische Kaisertum auf einen demonstrativen Konsens zwischen dem Machthaber und der Gemeinschaft der Bürger begründet wurde. Der traditionelle Begriff der Propaganda trifft dies Phänomen nur sehr ungenau. Mit den Ehrendenkmälern der Untertanen wurde der Kaiser in der Hauptstadt wie in allen Teilen des Reiches präsent gemacht, zumeist in öffentlichen Bildnisstatuen, in herausragenden Fällen auf Säulen- oder Bogenmonumenten stehend. Für Caesar sollte noch eine Verbreitung seiner Standbilder „in allen Städten“ zentral durchgesetzt werden, durch einen Beschluss des Senats, und dabei sicher in enger Absprache mit ihm selbst. Dagegen wurden seit Augustus die zahllosen öffentlichen Bildnisse überall im Reich in lokaler Initiative errichtet, von Provinzen und Städten, führenden Magistraten und Priestern. Diese reichsweite Verbreitung des Kaisers in den öffentlichen Räumen wurde ergänzt durch eine breite Rezeption im privaten Raum. Bildmotive des Kaisers, vor allem auch seiner Siege, wurden

⁹ Zu dem gesamten Phänomen s. bereits Zanker (1987) passim. Dazu Bergmann (2000); Hölscher (2000/2); Dally (2007); von den Hoff (2011). Kaiser baut fürs Volk: Zanker (1997); Zanker (2009). Zum Begriff der Propaganda s. Weber/Zimmermann (2003); positiv: Hekster (2007) 340–341.

in einem nie gekannten Ausmaß in den Bereich des privaten Wohnens aufgenommen: Stirnziegel aus Terrakotta zeigen ein Tropaeum für einen Seesieg, auf einem Schiffsbug, flankiert von Delphinen, oder Victoria auf dem Globus, gerahmt von zwei Capricornen, dem Sternzeichen des Kaisers; dekorative Wand-Reliefs aus Marmor stellen die Siegesgöttin mit der Heckzier eines Schiffes dar, die ein Tropaeum mit einem orientalischen Schild schmückt, als Hinweis auf die Schlacht von Actium; Ton-Lampen sind mit der Victoria auf dem Globus geschmückt, im Anschluss an die Statue der Victoria in der Curia des Senats; Edelsteine und Glasgemmen von Fingerringen zeigen Augustus und seine Schutzgötter mit den verschiedensten Attributen und Beizeichen von Sieg und Glück. Während die Marmor- und Terrakotta-Reliefs mit Sieges-Motiven auf Rom und seine Umgebung konzentriert zu sein scheinen, fanden sie auf Fingerringen offenbar weitere Verbreitung: Ein Ringstein, der Augustus auf der Quadriga als Sieger über das Meer fahrend zeigt und darunter Antonius hilflos im Wasser schlingern, wurde in Hadrumetum in Nordafrika gefunden (**Abb. 102**).¹⁰

Insgesamt ist diese breite Demonstration von gegenseitiger Anerkennung von Herrscher und Untertanen eine entscheidende Grundlage der römischen Kaiserherrschaft. Sie ist die Antwort auf die Probleme, die sich bei der Begründung einer ‚sekundären‘ Monarchie vor dem Hintergrund einer Republik mit langer Tradition ergaben: eine republikanische Zustimmung der Gemeinschaft zur Monarchie, die ihrerseits ihre Zustimmung zur Bewahrung republikanischer Strukturen gab.

In diesem Sinn wird das römische Kaisertum in neuerer Zeit als „Akzeptanz-System“ verstanden und beschrieben. Der Begriff der Akzeptanz trifft sicher eine zentrale Bedingung des römischen Kaisertums, er suggeriert allerdings leicht ein mehr oder weniger nüchternes Hinnehmen eines kaum zu ändernden Zustands. Eine solche sachlich-resignative Haltung war sicher in manchen Kreisen, vor allem in der Senats-Aristokratie, verbreitet, sie entspricht aber nicht der emotionalen Höhenlage, die zumindest öffentlich prätendierte war. Denn die universelle zur Schau gestellte Zustimmung, der *consensus universorum*, wie ihn Octavian seit der Zeit vor Actium beschwor, vollzog sich in emphatischen Manifestationen, darunter nicht zuletzt in der Errichtung von öffentlichen Monumenten für den Kaiser, als Herrn des Krieges und des Friedens. Sofern diese Praxis den Charakter eines „Systems“ hatte, war es wohl eher ein „Konsens-System“.¹¹

Ideologische Konzepte. Eine fundamentale Voraussetzung dieses Konsenses war eine ausgeprägte Ideologie des Sieges und der darauf begründeten Herr-

¹⁰ Verbreitung augusteischer Motive im privaten Bereich: Alföldi (1973); Hölscher (1985/2); Simon (1986); Zanker (1987); Maderna-Lauter (1988); Hölscher (2016/2).

¹¹ „Akzeptanz-System“: Grundlegend Flaig (1992) 174–204; Seelentag (2004) 17–29.



Abb. 102: Neptun-Octavian auf Quadriga über das Meer und Antonius triumphierend. Sardonyx. Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 27.733. Nach 31 v. Chr. (Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 89 (1974) 249 Abb. 9).

schaft. In Rom war in der Phase der Expansion zu einer territorialen Großmacht seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. ein System von politischen Leitbildern ausgebildet worden, die als *mos maiorum* zusammengefasst wurden. Diese Leitbilder wurden in den Tempeln, die die siegreichen Feldherren und andere Staatsmänner errichteten, als religiöse Mächte im Stadtbild etabliert: Concordia, Salus und Victoria, Fides, Mens und Spes, Honos, Virtus und Pietas, später Felicitas und Clementia. Entscheidend war dabei, dass mit dem militärischen Sieg nicht nur kriegerische Tugenden, sondern Leitbilder der politischen Macht im weitesten Sinn verbunden waren. Der *clupeus virtutis* für Augustus nimmt aus diesem Repertoire vier zentrale Leitbilder auf: *virtus*, *clementia*, *iustitia* und *pietas*. Damit war ein ideologischer Rahmen abgesteckt, der – mit Adaptationen an wechselnde Situationen und langsamen Änderungen der emotionalen Ausdrucksformen – bis in die Spätantike bestimmend blieb.¹²

¹² *Mos maiorum*: Hölkeskamp (1996); Haltenhoff/Heil/Mutschler (2003); Hölkeskamp (2004/2010). Etablierung als Kanon des politischen Verhaltens in der Mittleren Republik (4.–3. Jh. v. Chr.): Hölkeskamp (1987).

Öffentliche Rituale. Für die öffentliche Wirkung dieser ideologischen Leitbilder war es entscheidend, dass sie durch öffentliche Rituale sichtbar und erlebbar gemacht wurden. Die Bedeutung von gemeinschaftlichen Ritualen wird heute zu Recht vor allem darin gesehen, die Teilnehmenden allgemein als Gemeinschaft zu konstituieren und diese Gemeinschaft in ihrer Identität zu bestärken. Dabei darf allerdings die moderne Erlebniskultur nicht dazu verleiten, die Inhalte der Rituale für sekundär zu betrachten: In Rom waren es klar definierte politische und gesellschaftliche Konzepte, die in Ritualen gewissermaßen inkorporiert wurden. Viele erfüllten fundamentale Funktionen im Bereich des Krieges und der Ideologie der damit begründeten Herrschaft. Im Triumphzug wurden die Siege der römischen Heere, zunehmend in fernen Ländern errungen, für die Bürger dokumentiert, anschaulich vor Augen geführt und zu einer Sache der ganzen Gemeinschaft gemacht. In den alljährlichen Prozessionen und Opfern an den Tempeln, die die siegreichen Feldherren aus der Beute errichtet hatten, wurden die ruhmreichen Männer und Taten der Vergangenheit im Gedächtnis gehalten; dabei wurden die ideologischen Leitbilder, die die Gottheiten verkörperten, wie *concordia*, *virtus*, *honor*, *fides* und *pietas* als präzente Mächte der politischen Praxis erfahren.¹³

Neben Werken der Literatur, Inschriften und Bildwerken sind Rituale ein Medium der reziproken Kommunikation, der Bezeugung von Konsens und der Präsentmachung von Ideologie. Jedes dieser Medien hat seine spezifischen Stärken: Das Potential der Rituale liegt darin, dass die ideellen Konzepte und mentalen Einstellungen in einen körperlichen Habitus umgesetzt und so (mit einem hässlichen deutschen Ausdruck) „in Fleisch und Blut“ verankert werden.

3 Augustus: Hellenistische Panegyrik, republikanische Leitbilder

Sehr rasch wurde unter Augustus eine reiche Bildsprache entwickelt, die die neuen Konzepte seiner Herrschaft wirkmächtig vor Augen führte. Hier wurde eine Grundlage für die öffentliche Repräsentation des Kaisertums gelegt, die durch die gesamte Kaiserzeit weitgehend in Geltung blieb. Dabei wurden schon seit Augustus zwei Traditionen fortgeführt, die bereits in der späten Republik angelegt waren: zum einen die von den hellenistischen Herrschern übernommenen Formen panegyrischer Verherrlichung, zum anderen die vor allem in Etru-

¹³ Grundlegend: Flaig (2003); Hölkeskamp (2006); Hölkeskamp (2014); Hölkeskamp (2015); Hölkeskamp (2017) 189–236.

rien und anderen Regionen Italiens verwurzelte rituelle Repräsentation von politischem und sozialem Rang. Beide Traditionen stehen nur scheinbar im Widerspruch zueinander: In Wirklichkeit handelt es sich nicht um einen Unterschied zwischen griechisch-hellenistischem Herrschertum und römisch-konstitutionellem Prinzipat, sondern um einander ergänzende semantische Formen der Visualisierung der „globalen“ Herrschaft des römischen Kaisers.¹⁴

Hellenistische Verherrlichung. Die unbesiegbare Kriegsmacht Roms und des Kaisers wurde vielfach in komplexen Kompositionen und Bildprogrammen dargestellt, die aus dem Fundus der visuellen Repräsentation hellenistischer Herrscher und republikanischer Feldherren weiterentwickelt wurden. Das Grundkonzept, das in vielen Variationen erkennbar ist, besteht darin, die Repräsentanten der universellen politischen Macht ins Zentrum eines bildlichen Panoramas zu setzen, in dem die Herrschaft in ihren geographischen, oft auch kosmischen Dimensionen und ihrer Legitimierung durch schützende Götter dargestellt wird. Dies Konzept ist zum ersten Mal in vollem Umfang in der großen Prozession Ptolemaios' II. in Alexandria greifbar: Das Bild des lebenden Herrschers mit seiner Gemahlin wurde begleitet von Bildern seiner Eltern, Alexanders des Großen und seines Schutzgottes Dionysos, dazu von Darstellungen der seinem Reich integrierten griechischen Städte, und die ganze Prozession wurde kosmisch von Bildern des Morgensterns Phosphoros und des Abendsterns Hesperos eingerahmt. Stärker militärisch war der Charakter eines Denkmals für Sulla auf dem Kapitol in Rom. Drei Statuen stellten Sulla dar, wie er die Auslieferung des Jugurtha durch Bocchus entgegennahm, auf einem Sockel mit Rüstungsstücken in Relief, auf denen in Bildzeichen ein komplexes Konzept der Herrschaft evoziert wurde: seine Schutzgötter Iuppiter und Venus, Hercules und die Dioskuren, dazu Rom als Zentrum der Macht und die fernen Grenzen des Imperiums (**Abb. 98a–b**).¹⁵

An solche Konzepte schließt die Statue des Augustus aus der Villa der Livia bei Prima Porta an, die auf dem Relief ihres Panzers ein komplexes Panorama kosmischer Herrschaft ausbreitet (**Abb. 103**). Im Zentrum steht die ‚triumphale‘ Rückgabe der von Antonius verlorenen Feldzeichen durch die Parther, als zentraler Akt der römischen Weltmacht dargestellt. Für den Sieger, der in der Statue selbst präsent ist, nimmt der jugendliche Mars den Legionsadler in einer symbolisch-metaphorischen Szene offenbar von dem Partherkönig selbst entge-

¹⁴ Zur Bildsprache der Kaiserherrschaft s. Hannestad (1986); Heckster (2007); Pollini (2012).

¹⁵ Dasselbe Konzept liegt der religiösen Verehrung hellenistischer Herrscher im Rahmen von Kulturen für die zwölf Götter zugrunde: Long (1987) 187–231. Pompē Ptolemaios' II: oben S. 192–193. – Denkmal des Bocchus für Sulla: oben S. 267.

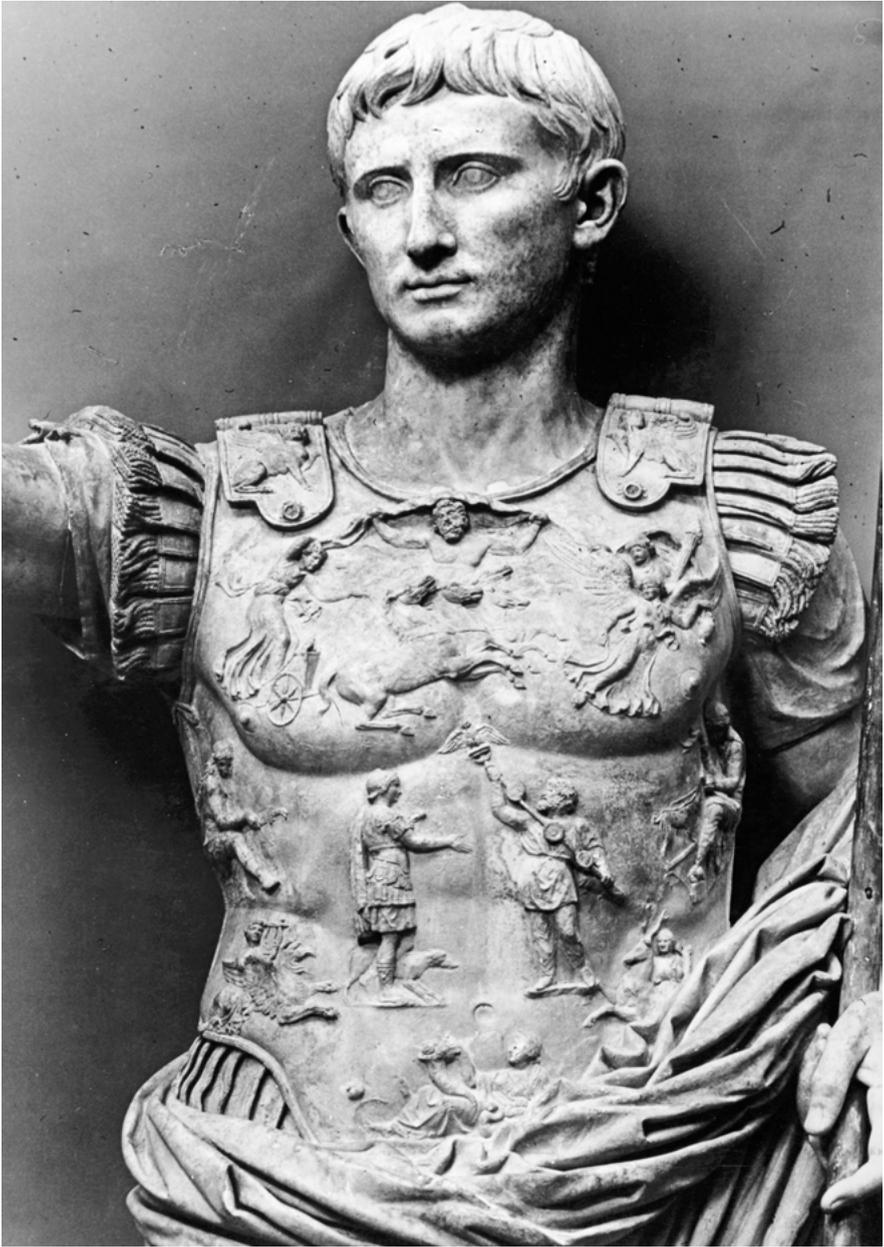


Abb. 103: Bildnisstatue des Augustus aus der Villa der Livia bei Prima Porta. Rom, Musei Vaticani, Inv. 2290. Nach 19 v. Chr. (© D-DAI-ROM 62.1788).

gen. Um die historische Mitte werden die Dimensionen der Herrschaft in drei Achsen entfaltet. Horizontal wird die geographische Weite des Imperiums durch Personifikationen unterworfenen Provinzen bezeichnet: rechts Gallia, links vielleicht Hispania, beide als westliche Pendants zu den Parthern im Osten. Darunter verkörpern Apollon und Diana die göttlichen Schutzmächte der vorausgegangenen Siege von Naulochos und Actium. In der Vertikalen aber wird die kosmische Dimension der augusteischen Weltherrschaft beschworen: unten die Erdgöttin Tellus mit den Ähren fruchtbarer Fülle; oben Götter des Himmels, die die Verheißung eines neuen Zeitalters anzeigen: der aufgehende Sonnengott Sol mit seinem Gespann, die Morgenröte Aurora, die wohl die Göttin Venus trägt, als Morgenstern und zugleich als göttliche Ahnherrin des Augustus, und alle überwölbt vom Himmelsgott Caelus oder von Saturn, dem Gott der glücklichen Urzeit, die vom Kaiser wieder heraufgeführt werden soll. Irdische und kosmische, räumliche und zeitliche Dimensionen schließen sich zu einem Konzept der universellen Herrschaft zusammen.¹⁶

In krasser Form tritt dies Weltbild auf dem so genannten Grand Camée de France vor Augen, der unter dem Kaiser Tiberius konzipiert und für den kaiserlichen Schatz gearbeitet worden sein muss (**Abb. 104**). Die Bildersprache ist hier nicht die der öffentlichen Monumente, sondern schlägt einen panegyrischen Ton an, der offenbar am kaiserlichen Hof geschätzt wurde. Der Kaiser erscheint, auf einem Podest erhöht sitzend, als Zentrum einer Weltherrschaft, die auf militärischer Unterwerfung beruht, zugleich aber ein Konzept der Herrscherdynastie darstellt, die sich aus mythischer Vorzeit herleitet und dauerhafte Fortsetzung für die Zukunft verspricht. In der mittleren Zone werden die Rollen der Herrschaft so ausgespielt, wie sie von Augustus festgelegt worden waren: Der Kaiser hat sich in jungen Jahren als heldenhafter Feldherr und Sieger bewährt und sich damit für die Herrschaft qualifiziert – danach übt er die Macht als väterlicher Herrscher aus und lässt die Kriege unter seinem politischen Oberbefehl von den Prinzen der nächsten Generation führen – die sich damit zu potentiellen Thronfolgern profilieren können. In diesem Sinn erscheint Tiberius mit allen Zeichen autoritativer Würde: Wie Iuppiter thronend, mit der Aegis beklei-

¹⁶ Simon (1957); Jucker (1977); Simon (1979); Bringmann/Schäfer (2003) 243–248; Pollini (2012) 186–190. – Die Deutung der Figuren ist z. T. umstritten. Der Parther kann m. E. kaum ein Gott, auch kein mythischer Held sein: Unterworfenen Gegnern werden in der römischen Staatskunst immer von realen Repräsentanten oder Personifikationen der betreffenden Länder verkörpert. Dem entspricht die realistische Kleidung, Hosen und Obergewand mit V-Ausschnitt, dazu das Diadem, das nur bei einem Herrscher Sinn ergibt. Die von Aurora getragene Gestalt kann m. E. kaum Nyx sein, die (verständlich) nie mit Fackel bezeugt ist. Die Morgenröte als Gestalt der Hoffnung sollte nicht die Dunkelheit wegtragen, sondern den Tag heraufführen. Simons Deutung als Venus-Morgenstern scheint mir zutreffend.



Abb. 104: Tiberius als Weltherrscher. Prunk-Kameo, so genannter Grand Camée de France. Paris Bibliothèque Nationale, Inv. Babelon 264. 23–27 n. Chr. (Photo Museum. Fotoarchiv Institut für Klassische Archäologie, Universität Heidelberg).

det und auf ein Szepter gestützt, dazu den Krummstab der Auguren haltend, der seine Macht des Augurium für alle Feldzüge bezeugt und ihn als obersten Kriegsherrn auszeichnet. An seiner Seite thront seine Mutter Livia, die die legitimierende Verbindung zu Augustus (seinem Stiefvater) herstellt, dem Begründer der Kaiserherrschaft; mit Mohn und Ähren in der Hand, den Attributen der Ceres, verkörpert sie Fruchtbarkeit und Frieden der römischen Weltordnung.

Umgeben sind die Herrscher von jungen Kriegshelden, anscheinend den Söhnen des Germanicus, auf denen damals, in den mittleren 20er Jahren des 1. Jahrhunderts v. Chr., die Hoffnung für die Zukunft des Kaiserhauses lag. In ihren Haltungen signalisieren sie die Bereitschaft zum Krieg: Der Älteste, Nero Caesar, rückt sich den Helm zurecht und nimmt die Befehle des Kaisers entgegen; der Kleinste, Caligula, schreitet schon zum Kampf aus, und auf der Gegenseite reckt ein Dritter, wohl Drusus Iulius Caesar, bereits ein Tropaeum in die Höhe. Neben Livia verkörpern Agrippina, die Mutter der Prinzen, und zwei weitere vornehme Frauen das Blühen der kaiserlichen Familie. Schon bevor aber ein Krieg beginnt, ist der Sieg sicher: Neben Livia repräsentiert ein trauernder Orientale den unterworfenen Osten, und Caligula tritt auf den Brustpanzer eines besieigten Feindes.¹⁷

Oben, in der Zone des Himmels, wird die glorreiche Genealogie der Dynastie in ihren verstorbenen Mitgliedern aus der mythischen Vorzeit hergeleitet. Eine schwebende Gestalt in orientalischer Kleidung wurde überzeugend als der Aeneas-Sohn Iulus-Askanius gedeutet, Gründerheros der gens Iulia. Er hält den Himmelsglobus der kosmischen Herrschaft, für die die Dynastie vorherbestimmt war, und trägt den vergöttlichten Augustus, in dem diese Bestimmung sich erfüllt hatte. Schon hier sind die Rollen der Macht wie in der Zone der Lebenden ausgeprägt: Augustus erscheint mit Strahlenkrone und Szepter als autoritativer Herrscher, eingerahmt von zwei früh verstorbenen Prinzen, die die heldenhafte Aktivität verkörpern: Germanicus auf einem Flügelpferd aufsteigend, und Tiberius' Sohn Drusus als gerüsteter Krieger. Die Beiden waren von Tiberius als Nachfolger ausersehen worden, diese Rolle war nun auf Germanicus' Söhne übertragen worden.

Als Gegenwelt dazu erscheinen, in einer unteren Zone zusammengedrängt, die unterworfenen Barbaren. Sie verkörpern alles, was nicht-römisch ist, in zwei antithetischen Typen: Orientalen in reichen Gewändern, darunter auch eine Mutter mit Kleinkind, und Nord-Barbaren mit nackten Oberkörpern und wild wachsendem Haar und Bart, ausschließlich Männer. Am Boden liegende Rüstungen und Waffen lassen erkennen, dass sie in Kriegen besiegt sind. Die Szene ist von einem fiktiven Realismus geprägt, der typisch für die römische Staatskunst ist: Die kauernenden Gestalten und verstreuten Waffen wirken wie eine zufällige Konstellation, doch in Wirklichkeit ist alles artifizuell: Orientalen und Germanen sind nie in dieser Weise zusammengeführt worden.

In dem Panorama der ganzen Komposition des Cameo haben die östlichen Barbaren deutlich das Übergewicht: In der unteren Zone sind sie in der Mehr-

¹⁷ Grand Camée: Jucker (1976); Megow (1987) 80–81, 202–206; Zwierlein-Diehl (2007) 160–166, 244–246, 262–263, 238–239; Giuliani (2010/3).

zahl, im Bereich der Lebenden verkörpert ein Orientale die besiegten Gegner Roms, in der Himmelszone reitet Germanicus auf dem Flügelpferd wie Bellerophon, der im lykischen Osten die Chimaira überwältigte. Aus dem Osten aber kommt auch der Familienheros Iulus-Ascanius, der die Herkunft der Römer und der gens Iulia aus Troia bezeugt. Der Sieg über den Osten ist zugleich eine Rückkehr zu den mythischen Anfängen. Die Herrschaft Roms und der iulisch-claudischen Kaiser erscheint universell in Raum und Zeit.

Zur Zeit der Herstellung enthielt dies scheinbar zeitlose Programm beträchtlichen politischen Zündstoff, denn die Rolle der Germanicus-Söhne als Nachfolger des Tiberius war damals nicht selbstverständlich. Wer in dieser Konstellation seine politischen Interessen zum Ausdruck brachte, kann hier nicht im Einzelnen erörtert werden, doch die Grundsituation scheint deutlich zu sein. Die Komposition ist aus einem fünfschichtigen Sardonyx von einzigartiger Größe herausgeschnitten, der angeblich aus Indien stammte und einen immensen nicht nur materiellen, sondern auch ideellen Wert darstellte: Die Herkunft aus der Ferne bezeugte die Verfügung Roms über alle Schätze der Welt. Der Import eines solchen sensationellen Stückes kann wohl kaum für ein Mitglied der Senatsaristokratie, sondern nur für den kaiserlichen Hof bestimmt gewesen sein; dort muss die Bearbeitung als Geschenk für den Kaiser in Auftrag gegeben worden sein: mit einem Bildprogramm, von dem man annehmen konnte, dass es seinen Vorstellungen entsprach. Wer dahinter stand, kann man nur raten: am ehesten Livia oder Agrippina, die beide im Bild erscheinen und an der dargestellten Nachfolge interessiert waren. Jedenfalls ist das Thema dem Bildträger und seiner Funktion angemessen: eine panegyrisch-allegorische Szenerie der Weltherrschaft auf einem Geschenk von exotischem Luxus, das eben diese universelle Macht bezeugt.¹⁸

In monumentalen öffentlichen Denkmälern werden die Kaiser oder andere Vertreter ihrer Macht nach einem ähnlichen Konzept, nur in geringerer ideologischer Komplexität, von Verkörperungen ihres geographischen Machtbereichs umgeben. Ein Vorläufer ist wiederum die Prozession Ptolemaios' II., in der der Herrscher von Personifikationen von Korinth und kleinasiatischen Städten begleitet wurde, die er unter seine Herrschaft gebracht hatte. Pompeius stattete seine Theateranlage im Marsfeld mit Standbildern der 14 von ihm unterworfenen *nationes* aus, die sich auf seine eigene Bildnisstatue in der dortigen Curia Pompei bezogen. In der Kaiserzeit wird dies Konzept in vielen Varianten durch-

¹⁸ Die hier skizzierte Erklärung der historischen Umstände entspricht weitgehend der von Giuliani (2010) 41–45, geht aber weniger von einer zugespitzten einzigartigen Situation aus, sondern versucht, den Cameo eher aus ‚normalen‘ Voraussetzungen zu verstehen.

gespielt, die teils mehr die militärische Unterwerfung, teils mehr die Integration in den Verbund des blühenden Reiches hervorheben. In der Ara Pacis des Augustus wird der Opferaltar von einem Fries mit trauernden Personifikationen besiegteter Völker eingefasst: Nach römischer Auffassung beruht jeder Friede auf militärischen Siegen. Derselbe Zusammenhang von Krieg und Frieden wird auf dem Forum des Augustus in einer Gruppe von Weihungen zahlreicher Völker des Imperiums deutlich, wahrscheinlich in Form von Standbildern ihrer Personifikationen aus wertvollen Materialien: eine erhaltene Inschrift der Provinz Baetica begründet die Weihung an Augustus damit, dass er sie „befriedet“ habe, sicher durch militärisches Eingreifen. Dasselbe Forum war in der Planung durch Augustus selbst über den Portiken mit Frauenfiguren, so genannten Karyatiden, geschmückt, die Opferphialen in den Händen halten und als Stützfiguren die Gebälke tragen. Nach Vitruv sind sie als *exempla servitutis*, Darstellungen unterworfenen Völker, zu verstehen, die hier aber bereits als fromme allegorische Stützen in die Staatsarchitektur des Römischen Reiches integriert sind. Um so aufschlussreicher ist es, dass am Forum des Traian, mit dem Reiterstandbild des Kaisers im Zentrum, die Hallen in derselben Zone mit realistischen Standbildern von Feinden aus der kürzlich unterworfenen Provinz Dakien geschmückt waren. Vier Jahrzehnte später wurden die Hallen um den Tempel des vergöttlichten Kaisers Hadrian mit einer großen Serie von Personifikationen der Völker des Reiches in ihren spezifischen Trachten, alternierend mit Zusammenstellungen erbeuteter Feindeswaffen eingefasst. Ob offen gezeitigt oder dem Sinn nach impliziert, die Herrschaft beruhte auf Krieg und Sieg.¹⁹

Als Gegenbilder zu den kaiserlichen Siegern wurden eingängige Bildtypen der unterworfenen Gegner ausgebildet. Für den ideologischen Charakter dieses Konzepts der ‚Barbaren‘ ist es bezeichnend, dass in der Bildkunst das weite Spektrum von Gegnern an allen Grenzen des Reiches sehr bald auf eine duale Antithese reduziert wurde: Kelten und Germanen im Norden und Westen, Ägypter, Parther und andere orientalische Völker im Osten. Schon den Beginn seiner Alleinherrschaft hatte Octavian mit einem dreifachen Triumph gefeiert, der diese antithetischen Dimensionen deutlich machte: einerseits für die Siege über die keltischen Dalmater (33 v. Chr.), andererseits für den Sieg bei Actium über Antonius und Kleopatra (31 v. Chr.) und für die Eroberung von Alexandria

¹⁹ Prozession Ptolemaios' II.: Athenaios 5, 201d. Provinzen um den Kaiser: Liverani (1995); Goldbeck (2015/2). Statuen der Völkerschaften auf dem Augustusforum: Alföldy (1989). Karyatiden vom Augustus-Forum: Goldbeck (2015/1) 26–28 mit Resumé der kontroversen Diskussion. Gegen die in der Literatur geäußerten Zweifel scheint mir die hier verfolgte Tradition der Attika-Figuren auf ein im weiten Sinn gemeinsames Thema zu weisen: Völkerschaften des Reiches in einem Spektrum von Unterwerfung bis Integration. S. auch Hölscher (2007) 119–120.

(30 v. Chr.), das als Zentrum des Orients angesehen wurde. Diese Antithese wurde von der Bildkunst in anschaulichen Typen zum Ausdruck gebracht. Während in der späten Republik noch verschiedene spezifische Darstellungen von einzelnen unterworfenen Völkern mit charakteristischen Physiognomien und Trachten präsentiert wurden, konvergierten die Bilder seit der frühen Kaiserzeit mehr und mehr in Richtung auf zwei Grundtypen: nördlich-westliche und östlich-südliche Barbaren. Es ging nicht um ethnographische Erfassung von vielfältiger Fremdheit, sondern um lapidare Gegenbilder zum Selbstbild der Römer. Diese Gegensätze zur eigenen Identität wurden in zwei diametrale Richtungen ausgeführt.²⁰

Die nördlichen Barbaren, für die vor allem Kelten und Germanen standen, wurden als wild und unzivilisiert, trotzig und widerspenstig betrachtet. Ihr typisches Bild ist bereits um 20 v. Chr. in dem Fries des Apollo-Tempels *in circo* ausgeprägt, der den Triumphzug des Kaisers 29 v. Chr. schildert: Auf einer Tragbahre wird ein Paar keltischer Gefangener präsentiert, die durch starken Haarwuchs und grobstoffige Gewänder als rauher, kräftiger Volksstamm charakterisiert sind (**Abb. 105**). Literarische Quellen zeigen, dass dies Bild nicht einseitig negativ war, man konnte auch ihre unverdorbene Natürlichkeit und ihre starken Körperkräfte bestaunen. Aber letzten Endes waren die Nordvölker unkultivierte, bedrohliche Gegner.²¹

Die östlichen Barbaren dagegen galten als überzivilisiert, luxusbesessen und verweichlicht. Auf dem Fries des Apollo-Tempels ist ihr Bild verloren, doch sind aus augusteischer Zeit Standbilder kniender Orientalen erhalten, aus farbigem Marmor gefertigt, der die exotischen Gewänder mit Baschlik, Ärmeljacken und engen Beinkleidern aus reichen bunten Stoffen wiedergibt (**Abb. 106**). In ihrer knienden Haltung bezeugen sie die typische Unterwürfigkeit, die man den Fremden des Ostens zusprach. Auch dies Bild war nicht ohne Nuancen, man hatte durchaus Bewunderung für die Weisheit und hohe Lebenskultur des Orients und schätzte die von dort importierten Luxuswaren. Aber insgesamt war es eine moralisch und politisch unterlegene Gegenwelt.²²

Was in diesem umfassenden Bild der kaiserlichen Herrschaft weitgehend fehlt, sind die kämpfenden Heere. Bezeichnenderweise finden sich die größten, und fast einzigen, Schlachtenbilder der frühen Kaiserzeit in einer fernen Provinz: an dem dreitorigen Bogendenkmal der Veteranenkolonie Arausio (Orange)

²⁰ Umfassend zur Ikonographie der ‚Barbaren‘ in der römischen Bildkunst: Schneider (2001) 913–932. Dazu, mit problematischen Wertungen, Krierer (1995). Ost-Barbaren: Schneider (1986); Schneider (1998). – Nord-Barbaren: Heitz (2009).

²¹ La Rocca (1985) 94–95.

²² Schneider (1986) 18–97; Lipps (2016).



Abb. 105: Triumphzug des Octavian-Augustus von 29 v. Chr. mit Tropaeum und gallischen Gefangenen. Fries vom Tempel des Apollo in circo. Rom, Musei Capitolini, Stazione Montemartini, Inv. 2776. Ca. 20 v. Chr. (© DAI Rom 71.45).



Abb. 106: Kniender Orientale. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 6117. Augusteisch
(© DAI Rom Neg. 83.2151).

in der Gallia Narbonensis, das über der Zugangsstraße zu der Stadt außerhalb der Mauern wohl zu Ehren des Augustus errichtet wurde (**Abb. 107**). Das überreiche Bildprogramm der Reliefs vereinigt das gesamte Repertoire an Siegesmotiven, das der Zeit zur Verfügung stand. In der oberen Attika über dem mittleren Durchgang wird auf beiden Fronten eine weite, dicht gedrängte Schlacht von Römern gegen Gallier geschildert, als Voraussetzung der römischen Friedensordnung, zu der die Bewohner der Stadt selbst beigetragen hatten. Der Sieg entfaltet sich in starken Kontrasten: Die Römer schwer gerüstet, vielfach zu Pferd, von oben nach unten kämpfend, von vorne oder im zielgerichteten Profil zu sehen, und durchweg siegreich, die Gallier meist zu Fuß, in die untere Bildzone gedrängt, sich nach oben wehrend, zusammenbrechend oder tot am Boden liegend, in verrenkten Haltungen und oft vom Rücken gesehen. Es ist kein übergreifendes taktisches Geschehen, sondern ein symbolisches Panorama, das sich als realistisches Schlachtenbild präsentiert.²³

Als Rahmen wird über den seitlichen Durchgängen eine dreistufige Symbolik der Macht entfaltet: unten keltische und römische Rüstungen als Zeichen der Siege zu Land, Teile von Kriegsschiffen als Zeugnis der Macht zur See seit der Schlacht von Actium, darüber Instrumente des religiösen Kultes als Demonstration der Frömmigkeit, die den künftigen Frieden sichern sollte. Dazu kommen auf den Schmalseiten, in einer Scheinarchitektur, Tropaea mit Paaren von männlichen und weiblichen gefangenen Galliern. In den Giebeln darüber wird die römische Herrschaft mit Büsten von Sol und Luna in kosmische Dimensionen ausgeweitet. Der Kaiser selbst erscheint weder in der Schlacht noch in dem übrigen Reliefschmuck des Baues: Sein Bild, in voller Gestalt in einer Quadriga stehend, erhob sich als Bekrönung über dem Bogen. Wie das Reiterbild des Aemilius Paullus in Delphi wurde der Sieger und Herrscher auf dem Sockel mit anonymen Schlachtszenen in eine symbolische Höhe des Kriegesruhmes gehoben.

Die Initiatoren des Bogens von Orange waren offenbar die führenden Familien der Kolonie, die zum Teil an den Feldzügen in Gallien mitgekämpft hatten, und die auf den Waffenreliefs mit ihren Namen signiert haben. Bei ihnen war anscheinend eine Mentalität des Krieges und des Sieges in Geltung, die in der Hauptstadt nach drei Generationen von Bürgerkriegen weniger gefragt war. Dort werden Schlachtszenen an großen Staatsdenkmälern erst wieder unter Claudius zum Thema gemacht: Sein Ehrenbogen für die Siege in Britannien war mit einem Schlachtfries geschmückt; aus derselben Zeit stammt ein Fries-Fragment mit Kämpfen gegen nördliche Feinde, das von einem unbekanntem stadtrömischen

²³ Amy (1962); Stilp (2017).



Abb. 107: Schlacht gegen Kelten. Ehrenbogen für Augustus (?), Orange. Augusteisch (?). (Foto Marburg. Fotoarchiv Institut für Klassische Archäologie, Universität Heidelberg).

Bau stammen muss. Ansonsten finden sich Schlachtszenen in der frühen Kaiserzeit nur an wenigen Grabdenkmälern in Mittelitalien.²⁴

In den Denkmälern der Hauptstadt erscheint der Kaiser in erster Linie als universaler Sieger und Herrscher, die Gegner sind bereits endgültig besiegt und unterworfen, zwischen ihnen gibt es keine Krieger, die die Schlachten schlagen, die siegen oder unterliegen. Der Sieg ist keine Aktion, keine Anstrengung und Leistung, sondern ein Zustand. Das gilt allgemein für die meisten Bilder von Krieg und Sieg in dieser Zeit: Der Kaiser, mit seiner Umgebung, ist eine Verkörperung der absoluten Siegesmacht, die Gegner stellen diametrale Antithesen zu dieser Siegesmacht dar. Beide symbolisieren den Sieg der politischen Ordnung Roms über deren Gegner, und in dieser ideologischen Bedeutung verbinden ihre Bilder sich mit den idealen Gestalten der Götter und Allegorien. Alle Siege sind die Voraussetzung für den augusteischen Frieden. Es ist eine Ordnung, die auf ‚ewig‘ gelten soll – deren Errichtung und Verteidigung durch Kampf um Sieg oder Niederlage sekundär wird.

Dies ist der äußerste Gegensatz zu den Kriegsbildern des archaischen und klassischen Griechenland, in denen die Krieger, allein auf sich selbst gestellt, ihren Gegnern face to face entgegentraten: in denen der Kampf alles war und der Sieg wenig gefeiert wurde, weil auch der Sieg nicht zu dauerhaften Strukturen der politischen Macht führte und die Sieger von heute die Opfer von morgen sein konnten. Diese Form der persönlichen Bewährung von Mut und Einsatz im Kampf spielt in den großen Dimensionen der Weltherrschaft, mit ihren Machthabern und ihren Opfern, keine Rolle mehr.

Republikanische Leitbilder. Neben dem Modus der panegyrisch-allegorischen Verherrlichung, der in der späten Republik von den hellenistischen Monarchien übernommen worden war, wurde in der Kaiserzeit eine zweite Tradition fortgesetzt und weitergebildet, die aus italisch-republikanischen Wurzeln stammte: die Repräsentation von Machthabern und Würdenträgern in öffentlichen Ritualen, in denen ideologische Leitbilder zur Schau gestellt wurden. Damit wurde eine römische Staatskunst von ganz eigenem Charakter geschaffen: als Ausdruck eines Konzepts der „ideologischen Herrschaft“.

Das Zusammenspiel der beiden Formen der Herrscher-Repräsentation wird zuerst unter Augustus in einem außergewöhnlichen Zeugnis greifbar, das nur indirekt auf monumentale Staatsdenkmäler schließen lässt. Aus einer Villa bei Boscoreale bei Pompeii stammt ein Paar von Reliefbechern aus Silber mit Szenen von repräsentativen Auftritten des Augustus und seines präsumptiven Nach-

²⁴ Claudius-Bogen: Koepfel (1989) 21–25, 43–49, Nr. 6–8. – Schlachtfries Mantova, Koepfel (1983) 81–82, 129–133, Nr. 33. – Grabdenkmäler mit Schlachtszenen: Schäfer (1986).

folgers Tiberius (**Abb. 108a–d**). Sie spielen die bekannten Rollen der militärischen Herrschaft: Der Kaiser als souveräner Weltherrscher, der junge Thronfolger als aktiver Feldherr, der die Voraussetzungen der universellen Macht schafft.²⁵

Tiberius vollzieht die vorgeschriebenen Rituale erfolgreicher Feldzüge. Zu Beginn des Krieges tritt er bei einem feierlichen Opfer vor der Front eines Tempels auf: Seine militärische Reisetracht macht deutlich, dass er vor dem Auszug in den Krieg steht. Er selbst vollzieht die Libation über einem Klappaltar, daneben wird der Stier geschlachtet, mit dem die Gelübde für den guten Ausgang verbunden sind: Der Feldherr sichert die Zustimmung und den Schutz der Götter. Auf der Gegenseite kehrt Tiberius auf der Quadriga im Triumphzug zurück. Ein Staatsklave hält ihm den Triumphkranz über den Kopf. Voraus wird ein mächtiger Stier zum Opfer geführt, mit dem die Gelübde erfüllt werden. Der Ruhm des Sieges verbindet sich mit dem Dank an die Götter.

Augustus dagegen tritt als Repräsentant des Sieges auf, würdig sitzend, Ziel und Mittelpunkt vielfiguriger Szenen. Im Feld, auf der *sella castrensis* sitzend, empfängt er die Unterwerfung von bereits besiegten Fremdvölkern, nach der Tracht aus dem Norden. Ältere Männer mit ihren noch kindlichen Söhnen werden ihm von einem Offizier und Soldaten zugeführt und fallen vor ihm auf die Knie: Sie kommen freiwillig, können auf milde Behandlung und eine gute Zukunft hoffen.

Das Gegenbild entfaltet dann eine zusammenfassende Allegorie der kaiserlichen Herrschaft. Augustus erscheint im Zentrum, in autoritativer Ausrichtung auf den Betrachter. Er sitzt auf der *sella curulis*, als römischer Magistrat, zugleich aber hält er in der Rechten den Globus, als monarchischer Weltherrscher. Von der einen Seite tritt seine mythische Ahnherrin Venus auf ihn zu und setzt ihm die Victoria auf die Weltkugel, in Anspielung auf die von ihm gestiftete Statue der Victoria in der Curia des Senats; die hinter ihr folgenden Gestalten sind wohl die Personifikationen der Roma und des *Populus Romanus*. Von der anderen Seite führt Mars die unterworfenen Provinzen heran. Die Herrschaft des Kaisers ist in der Hauptstadt begründet und umfasst das ganze Reich.

Die Komposition stellt ein umfassendes Schaubild von komplementären Antithesen dar:

- in der gesamten Szene stehen sich Mars als Gott der kriegerischen Unterwerfung und Venus als Göttin der glücklichen und friedlichen Herrschaft gegenüber;

²⁵ Héron de Villefosse (1999); Hölscher (1980/1) 281–290; Baratte (1991); Kuttner (1995); Hildebrandt (2017). Der zeitweise verloren geglaubte Augustus-Becher ist in stark zerstörtem Zustand erhalten geblieben: La Rocca (2013) 324.



Abb. 108a-d: Augustus als Kaiser: Unterwerfung von Kelten, Weltherrschaft; Tiberius als Nachfolger: Opfer beim Auszug, Triumph. Zwei Silberbecher aus dem Schatz von Boscoreale. Sammlung Rothschild. Augusteisch (Bildarchiv T. Hölscher. Zusammenstellung P. Hoffmann).

- auf der rechten Seite tritt Mars als Vater des Romulus und Ahnherr aller Römer auf, die Provinzen verkörpern dazu die kollektive Reichsbevölkerung;
- auf der Gegenseite erscheint Venus als Hinweis auf die göttliche Abstammung und Erwählung des Herrschers, Roma und der Genius Populi Romani als Verkörperungen der Hauptstadt und ihrer Bevölkerung.²⁶

Die beiden Silberbecher müssen zum privaten Besitz eines reichen Anhängers des Kaiserhauses gehört haben, sie geben aber die Konzepte großer öffentlicher Denkmäler wieder. Denn die Bildentwürfe dieser Szenen finden sich auch vielfach auf späteren Staatsmonumenten, die nicht von den Bechern im fernen Campanien abhängig sein können. Es muss große augusteische Staatsdenkmäler in Rom gegeben haben, von denen eine Tradition zu den späteren Kaiserdenkmälern führte, deren Motive aber auch in die Kleinkunst übernommen wurden. Die Becher müssen keine genauen Kopien nach öffentlichen Monumenten sein, aber sie stellen ein ‚offizielles‘ Bild der kaiserlichen Herrschaft vor Augen.²⁷

An diesem Panorama der kriegerischen Herrschaft fällt auf, dass Kampf und Sieg überhaupt keine Rolle spielen. Drei der vier Szenen stellen öffentliche Rituale dar, in denen Auszug, Unterwerfung und Triumph feierlich vor Augen geführt werden, die vierte Szene ist eine panegyrische Allegorie der universalen Herrschaft. Nur diese Komposition steht in hellenistischer Tradition, die öffentlichen Rituale der Macht aber sind aus der griechischen Kunst fast völlig unbekannt, und dieser Unterschied bedarf der Erklärung. Wenn man zunächst nach dem Sinn dieser Phänomene im Kontext Roms fragt, so fällt der Blick auf Münzen, also Zeugnisse „offizieller“ Konzepte, die den Kaiser in denselben rituellen Handlungen zeigen und dabei mit ihren Legenden den Sinn dieser Handlungen erläutern (**Abb. 109a–e**).

Münzen des Septimius Severus zeigen den Kaiser beim Libations-Opfer aus einer Schale, ähnlich wie Tiberius beim Auszug in den Krieg auf dem Becher von Boscoreale; die Legende der Münze erklärt die Aktion mit der Beischrift

26 Die Deutung der Figuren hinter Venus ist umstritten: nach der Ikonographie könnten auch Virtus und Honos gemeint sein. Als Pendants zu den Provinzen hinter Mars scheinen mir jedoch Roma und der Genius Populi Romani wahrscheinlicher zu sein. Venus und Roma haben später unter Hadrian einen gemeinsamen Tempel erhalten.

27 Die genaue Datierung in augusteischer Zeit ist umstritten. Augustus war 15–13 v. Chr. und 8 v. Chr. an den nördlichen Grenzen, Tiberius hat 7 v. Chr. und 12 n. Chr. den Triumph gefeiert. Wenn man davon ausgeht, dass Ereignisse eines gemeinsamen Zeithorizonts dargestellt sind, so kommt am ehesten eine Entstehung um 7 v. Chr. in Frage. Die spätere Datierung ist nicht auszuschließen, doch dann muss man annehmen, dass Augustus in einer Rolle dargestellt ist, die er fast 20 Jahre nicht mehr gespielt hat.



Abb. 109a–e: Römische Münzen mit komplementären Bildern und Legenden (Fotoarchiv Institut für Klassische Archäologie, Universität Heidelberg. Zusammenstellung P. Hoffmann).

„PIET(as) AVG(usti)“, „*pietas* des Kaisers“. Ein Bronze-Medaillon des Marc Aurel stellt den Kaiser dar, der die kniende Personifikation einer unterworfenen Provinz aufrichtet, vergleichbar mit der Szene des anderen Bechers, in der Augustus die kniefälligen besiegten Kelten empfängt; hier lautet die Legende „CLEMENTIA AVG(usti)“, „Milde des Kaisers“ gegenüber besiegten Gegnern. Auf Münzen und Medaillons verschiedener Kaiser wird das Gespann des Triumphators von Mars und Virtus geführt.²⁸ In diesem Sinn hat man die repräsentativen Szenen der Denkmäler von Kaisern und anderen Würdenträgern als Manifestationen von Leitbildern und Tugenden der Politik und des öffentlichen Lebens gedeutet. Auf den Bechern von Boscoreale werden die Rituale des Auszugs-Opfers, als Ausdruck von *pietas*, des Triumphzuges, als Demonstration von *virtus*, und des wohlwollenden Empfangs der Kelten, als Bezeugung von *clementia*, gerühmt. Sie kulminieren in dem allegorischen Schaubild der Welt Herrschaft.

Für die Plausibilität dieser Sicht spricht, dass die drei Leitbilder der Rituale mit dem *clupeus virtutis* des Augustus übereinstimmen, auf dem er für seine

²⁸ Opfer / PIETAS: BMC Emp. V 79, 311; 97, 387–388. Vgl. RIC V 1, 60, 284–285; 145, 171–172; 186, 618; 227, 188; 280, 138. – Unterwerfung / CLEMENTIA: Gnechi (1912) II 27, 4. BMC Emp. IV 621, 1412. – Kaiser beim Triumph mit Mars und Virtus: Gnechi II (1912) Tav. 109, 4.

virtus, *clementia* und *pietas* gepriesen wurde. Ob die vierte Tugend des Schildes, *iustitia*, in der allegorischen Szene der Weltherrschaft zu erkennen ist, sollte nicht forciert werden: Die Becher sind nicht als Illustrationen des Ehrenschildes zu verstehen, sondern in beiden Denkmälern ist eine analoge Form der Begründung von Herrschaft zu sehen.

Bilder und Bedeutung. Die Interpretation römischer Repräsentationskunst im Sinn von politischen Leitvorstellungen war von Gerhard Rodenwaldt 1935 am Beispiel von Sarkophagen römischer Feldherren des 2. Jahrhunderts n. Chr. begründet worden (**Abb. 110**). Nach diesem Konzept wurden dort in einer weitgehend stereotypen Folge von Szenen nicht biographische Stationen des Verstorbenen, sondern seine traditionellen Tugenden repräsentiert: Eine Schlacht bzw. Jagd veranschaulichte siegreiche *virtus*, eine Unterwerfung von Gegnern vor dem Feldherrn demonstrierte dessen *clementia*, die Darbringung eines Opfers zeigte seine *pietas*, eine Szene der Handreichung mit seiner Ehefrau verkörperte *concordia*. Einer rein biographischen Lesung dieser Szenenfolge steht entgegen, dass das Opfer den Auszug zum Krieg markiert, also den Kriegshandlungen vorausgehen müsste, und dass auch die Ehe gewöhnlich vor der Erreichung höherer militärischer Positionen geschlossen wurde. Die Sequenz ist darum nach Rodenwaldt im Sinne einer idealen Systematik zu verstehen, mit den militärischen Tugenden *virtus* und *clementia* als Grundlage für die friedlichen Idealvorstellungen *pietas* und *concordia*. Daran anschließende Arbeiten haben diesen Ansatz durch Heranziehung der Münzprägung gestützt, wo entsprechende Szenen mit Legenden erläutert werden (**Abb. 109a–e**). Dabei wurde weiter betont, dass die Bilder nicht als Chiffren einzelner begrifflicher Schlagworte zu sehen sind, sondern als eigenes Medium dazu dienen, vielfältige politische Leitvorstellungen zu verkörpern. Es wurde gezeigt, dass dabei den kaiserlichen Protagonisten bestimmte Rollen in öffentlichen Ritualen zugeschrieben werden, in



Abb. 110: Sarkophag eines Feldherrn. Los Angeles, County Museum, Inv. 47.8.9. Um 170 n. Chr. (Photo Museum. Fotoarchiv Institut für Klassische Archäologie, Universität Heidelberg).

denen sie diese ideologischen Konzepte vor Augen führen. Und es wurde hervorgehoben, dass damit Grundmuster der Repräsentation gemeint sind, die im einzelnen mit vielen Varianten realisiert werden konnten.²⁹

Gegen diesen Ansatz der Interpretation ist in neuerer Zeit Widerspruch formuliert worden: Es sei grundsätzlich verfehlt, Bilder in dieser Weise auf sprachliche Begriffe zu reduzieren. Und noch allgemeiner, im Namen einer autonomen „Bildwissenschaft“: Hier zeige sich ein tief sitzender „Logozentrismus“ der archäologischen Kunstforschung, die sich seit ihren Anfängen dem Primat des Wortes unterworfen und Bilder als eine defizitäre Form des Ausdrucks betrachtet habe. Zumal in Deutschland sei der Vorrang der Sprache in der Tradition des Protestantismus geradezu religiös verwurzelt.³⁰

Eine Antwort darauf müsste weit ausholen und das grundsätzliche Verhältnis von Sprache und Bild in den Blick nehmen. Für die hier verhandelten Fragen müssen wenige Überlegungen ausreichen. Selbstverständlich lassen Bilder sich nicht adäquat in Sprache umsetzen, erst recht nicht in schlagwortartige Begriffe. Die Münzen mit ihren stark eingeschränkten Möglichkeiten für Bild und Text zwingen zu extrem verkürzten Lösungen. Die komplexeren Bilder der großformatigen Staatsdenkmäler bringen jedenfalls sehr viel mehr und vor allem anderes zum Ausdruck als eine Einweg-Gleichsetzung von Opfer mit *pietas*

29 Grundlegend Rodenwaldt (1935). Danach Hölscher (1980/1); Hölscher (1987) 50–51; Wrede (2001) 21–43; Reinsberg (2006) 61–109; Rollen: Muth (2004); Hölscher (2008); Varianten und Differenzierung von Szenen der Unterwerfung: Strocka (2015) 337–348. Muth betont zu Recht, dass der Verstorbene nicht vier-, sondern dreimal auftritt; die Schlacht am linken Ende sieht sie nicht als eigene Szene ist, sondern als Vorlauf zu der folgenden Unterwerfung. Das kann man so sehen, aber es trifft nicht für die Jagdszene zu, die auf dem Sarkophag in Florenz die Schlacht als Demonstration von *virtus* ersetzt.

30 Besonders grundsätzlich Squire (2009) 15–89, bes. 86–87. Dazu unten S. 286. Zur römischen Staatskunst s. Griebel (2013) 14–15 und passim, der sich grundsätzlich dagegen wendet, die kaiserlichen Handlungsszenen als bildliche Chiffren für politische Schlagworte zu verstehen, als Gegenansatz dazu die Eigenständigkeit der Bilder betont und den Blick auf die Rollen des Kaisers setzt. Dem kann man uneingeschränkt zustimmen – unverständlich bleibt mir nur, wie Griebel die bekämpfte Gegenposition von mir vertreten findet. Denn in der zitierten Arbeit ging es ausdrücklich darum, dass die Bilder *nicht* als Chiffren für begriffliche Schlagworte zu verstehen sind, dass visuelle Bilder und verbale Begriffe *nicht* systematisch zur Deckung gebracht werden, dass dies zwei semantische Systeme sind, die ihre strukturelle Eigenart bewahren, und dass es um Leitbilder geht, die den Beteiligten relativ feste Rollen zuweisen.

Selbstverständlich kann auch der „neue Ansatz“ nicht ohne abstrahierende sprachliche Begriffe auskommen. Der Kaiser mit Lanze wird als Bild der „Kampfbereitschaft“ gedeutet, Szenen der Adlocutio werden als Demonstration der „Verbundenheit“ zwischen Kaiser und Soldaten, Szenen des Opfers als „Erfüllung seiner religiös-rituellen Aufgaben“ angesprochen (S. 189 f.): Das sind treffende Übersetzungen oder Umschreibungen von „*virtus*“, „*concordia*“ und „*pietas*“.

und Unterwerfung mit *clementia*. Die Unterwerfung zeigt auch die *maiestas* des Kaisers unter den Römern, das Verhältnis von Römern zu Einheimischen, die *restitutio* der besiegten Gegner im Rahmen der römischen Herrschaft, die körperliche Dynamik der Handlungen und vieles andere; die Opferszene weist neben *pietas* auch auf die *providentia* des Feldherrn, sie hebt in der feierlichen Libation seine *dignitas* hervor und führt gleich daneben in der Schlachtung die rituelle Präzision und die wilde Gewalt des Blutopfers vor Augen. Dem entspricht, dass auf den Münzen einerseits dieselben Bildthemen mit unterschiedlichen Legenden kommentiert werden können: Opferszenen des Kaisers können auch mit den Legenden VICTORIA AVG(usti), CONCORDIA AVGVSTORUM, RESITVTOR VRBIS oder FVNDATEOR PACIS erläutert werden. Und dass andererseits dieselben Legenden mit unterschiedlichen Bildmotiven verkörpert werden können: Zu dem Begriff PIETAS in der Legende können im Bild der opfernde Kaiser, Sakralinstrumente, verschränkte Hände und zahlreiche weitere Motive treten. In diesem Sinn wird man etwa die Interpretation der Feldherren-Sarkophage erweitern: Die Unterwerfung bezeugt ein Spektrum von Vorstellungen der Überlegenheit, von *virtus* über *iustitia* bis *clementia*; das Opfer zum Auszug stellt *pietas* und *providentia* vor Augen, und so fort. Die Bilder und Begriffe stehen in einem Verhältnis der gegenseitigen Erläuterung.³¹

Wer in den Szenen der römischen Staatskunst nichts als Chiffren für sprachliche Schlagwörter sieht, versteht die Polyvalenz der Bilder nicht. Doch das ist nicht der springende Punkt, denn es geht gewiss nicht darum, Bilder auf verbale Begriffe zu reduzieren. *Virtus*, *clementia* und *pietas*, *providentia* und *dignitas* sind nicht Wörter, sondern politisch-ethische Haltungen und Konzepte, die das konkrete Handeln der Menschen bestimmen. Diese politisch-ethischen Haltungen werden in den verbalen Begriffen rein konventionell bezeichnet, werden aber in rituellen Handlungen dargestellt und von den Ausführenden inkorporiert. Bilder, die solche rituellen Szenen wiedergeben, sind darum in vieler Hinsicht ein adäquaterer Ausdruck dieser Haltungen und Konzepte als Wörter. Wenn die wissenschaftliche Analyse dennoch mit den Wörtern operiert, so liegt das daran, dass wissenschaftliche Kommunikation weitgehend auf Sprache angewiesen ist. Damit ist kein *Verständnis* der Bilder *nach dem Muster der Sprache* impliziert, sondern eine *Verständigung* über Bilder als solche *im Medium der Sprache*.³²

Die bildlichen Denkmäler des Krieges legen starken Nachdruck auf rituelle Handlungen, in denen konzeptuelle Leitbilder zum Ausdruck gebracht werden. Wir wissen, dass solche rituellen Vorgänge auch in der Realität des öffentlichen

31 Münzbilder und Münzlegenden: Hölscher (1980/01) 297–309; ausführlicher Muth (2006/2).

32 Dies vorläufig zu Squire (s. Anm. 30).

Lebens eine große Rolle gespielt haben: Der Kaiser und andere Protagonisten des politischen und religiösen Lebens traten bei öffentlichen Ritualen und rituellen Handlungen in visuellen Rollen auf, in denen sie ideologische Haltungen und Leitbilder vor Augen stellten. Diese visuell präsentierten Leitvorstellungen wurden in die Bildkunst umgesetzt: von dem Medium der gestalteten Lebenswelt in das der Bilder.³³

4 Die Kaiserzeit: Ereignis und Ideologie, Dynamik und Statik des Krieges

Die Kriegsbilder des Marc Aurel. Die Bildkonzepte der Siegesdenkmäler des Augustus und seiner ersten Nachfolger haben mit einer hohen Konstanz ihre Geltung durch die Kaiserzeit behalten. Das zeigt sich etwa daran, dass die Themen der Reliefbecher von Boscoreale sich weitgehend noch auf einem monumentalen Siegesdenkmal des Marc Aurel finden. Erhalten sind davon große Reliefplatten, anscheinend von einem Ehrenbogen, der 176 n. Chr. für die Siege gegen Germanen und andere Nordvölker errichtet wurde. Acht der Reliefs wurden in dem erhaltenen Ehrenbogen des Konstantin wiederverwendet, mit Köpfen Konstantins versehen, die dann im 18. Jahrhundert noch einmal durch Köpfe Traians ersetzt wurden. Drei weitere, offenbar nicht zweitverwendete Reliefs, mit den ursprünglichen Köpfen Marc Aurels, gelangten in die Kapitولينischen Museen (**Abb. 111a–k**).³⁴

Auch hier finden sich wieder Szenen des Opfers, der Unterwerfung und des Triumphs, dazu verschiedene weitere Themen: insgesamt ein Spektrum, das alle wichtigen Aspekte des Krieges aus römischer Sicht auslotet. Dabei werden die Phänomene, die sich zu Beginn der Kaiserzeit ausgebildet hatten, bestätigt und erweitert: Die Szenen haben einen weitgehend rituellen Charakter; die Bildthemen stellen ausgeprägte ideologische Leitbilder vor Augen; die politischen Konzepte dieser Bilder gehen weit über den Bereich des Krieges hinaus und weisen auf ein umfassendes Gesamtkonzept der Macht und Herrschaft. Dies

³³ Die neuere Diskussion, ob „Tugenden“ oder „Rollen“ dargestellt werden, führt m. E. eine unnötige Antithese ein: Rollen sind, als soziale Leitbilder, immer Verkörperungen von Wertvorstellungen. So zuletzt auch Strocka (2015) 338 zu den römischen Feldherrn-Sarkophagen: Der Verstorbene „wird in Schlüsselszenen gezeigt, die sein vorbildliches Verhalten bezeugen, also seine Tugenden“.

³⁴ Zu der gesamten Serie und dem zu erschließenden Denkmal s. Ryberg (1967); Angelicoussis (1984); Oppermann (1985) 152–175; Koepfel (1986) 9–12, 47–75 Nr. 23–33; La Rocca (1986) 38–52; De Maria (1988) 303–305; Töpfer (2011) 338–342.



Abb. 111a–k: Marc Aurel in den Marcomannenkriegen. Elf Reliefs von einem Ehrenbogen in Rom. Rom, Palazzo die Conservatori, Inv. 891-893; Rom, Konstantinsbogen. 176 n. Chr. (Bildarchiv T. Hölscher. Zusammenstellung P. Hoffmann).

Konzept der Herrschaft bleibt mit einer starken Konstanz durch die Jahrhunderte der Kaiserzeit in Geltung.

Profectio. Seit früher Zeit wurde der Aufbruch in den Krieg mit einem Opfer des Feldherrn auf dem Kapitol begangen, bei dem er Gelübde für den erhofften Sieg aussprach. Seit der augusteischen Zeit wird dies Opfer in Denkmälern gefeiert. Daneben entwickelte sich immer stärker der Brauch, den Auszug aus Rom mit einem feierlichen Geleit zu gestalten. Diese so genannte *profectio* wurde seit der mittleren Kaiserzeit, beginnend mit Traian, zu einem Standardthema der Staatsdenkmäler, die immer stärker den Kaiser nicht nur als aktiven

Heerführer, sondern als Ziel der Verehrung von vielen Seiten hervorhoben. Marc Aurel wird vor der Porta Triumphalis, die bereits auf seine Siege vorausweist, von den Personifikationen des Senats und des Ritterstandes verabschiedet. Ein idealer „Genius“ des Heeres hält ihm mit erwartungsvollem Blick das Pferd für den Aufbruch in den Krieg gegen die Germanen bereit, Soldaten verstärken die unruhige Stimmung des Aufbruchs. Selbst die Personifikation der Straße, auf ein Wagenrad gestützt, hebt die Hand zur Verehrung. In ähnlicher Weise war bereits der Auszug Hadrians zu seiner Inspektionsreise in die Provinzen gefeiert worden. Der Kaiser bezeugt in diesen Szenen verschiedenartige Tugenden: *virtus*, Initiative und Führungskraft, in demonstrativer *concordia* mit der zivilen Führungselite der Hauptstadt und dem Heer.³⁵

Lustratio. Zu Beginn des Feldzuges wird das Heer in einem Ritual der *lustratio* gegen Unheil geschützt. Eine Opferprozession von *suovetaurilia*, Schwein, Widder und Stier, wird um die versammelten Soldaten herumgeführt. Der Kaiser im Vordergrund ist aus der Unruhe der Prozession herausgehoben und vollzieht in feierlicher *dignitas* die Libation. Dies Ritual des Dreifachopfers ist ein altes Thema der römischen Staatskunst, das in verschiedenen religiösen Kontexten geschildert wird, etwa beim Census der römischen Bürgerschaft oder bei der Gründung eines Heiligtums. Es gehört in den allgemeinen Bereich der Rolle aller römischen Kaiser, durch ihre *pietas* das gute Verhältnis zu den Göttern zu bekräftigen und mit religiöser *providentia* die Zukunft des römischen Volkes und der *res publica* zu sichern. Diese allgemeinen Tugenden werden in dem aureischen Relief im Ritual der Suovetaurilien auf der Bühne des Krieges zur Anschauung gebracht.³⁶

Adlocutio. Der Kaiser hält eine Ansprache zur Motivation für die bevorstehenden Kämpfe an die kampfbereiten Soldaten. Diese repräsentieren in verschiedenen Rüstungen die Einheiten des Heeres, Prätorianer, Legionäre und Auxiliare. Auch die öffentlichen Ansprachen des Kaisers sind ein häufiges Thema der Kaiserdenkmäler, wieder nicht nur im Rahmen des Krieges: Claudius wendet sich in einer *adlocutio* an die Prätorianer, denen er seine Herrschaft verdankt, Traian verkündet auf dem Forum eine Geldspende an die Bevölkerung von Rom, und so fort. Auch hier sind die Bedeutungen flexibel: Die Ansprache an die Soldaten wird auf einem Sesterz des Commodus als Ausdruck

³⁵ Zur Ikonographie der Profectio: Koeppel (1969); Hölscher (1967) 48–67; Griebel (2013) 41–68. Zum Zeremoniell s. Lehnen (1997) 97–103; Lehnen (2001).

³⁶ Ikonographie römischer Opferszenen: Ryberg (1955); Winkler (1991); Griebel (2013) 101–120; Scheid (2016) hat nachgewiesen, dass es sich bei der *Lustratio* in Form eines Opfers von *suovetaurilia* nicht um eine rituelle Reinigung, sondern um einen Ritus der Konstituierung und des Schutzes einer sozialen Gruppe oder eines sozialen Raumes handelt.

von *fides exercitus* erläutert; man könnte auch von *concordia* zwischen Kaiser und Heer sprechen. Die wohlgeordnet aufgestellten Soldaten bezeugen die *disciplina* der Truppen.³⁷

Submissio I. Die Konfrontation mit dem Feind ist auf den aurelischen Reliefs, soweit sie erhalten sind, ausschließlich in Form von Unterwerfungen und Vorfürhungen einzelner Gegner dargestellt. Das Thema ist auf Münzen seit der späten Republik bekannt, seit Traian auch in monumentalen Staatsdenkmälern; die Gegner werden entweder von realen Vertretern oder von Personifikationen der unterworfenen Fremdvölker repräsentiert. In der Serie des Marc Aurel werden bewusst ideologische Differenzierungen vor Augen geführt. Noch während des Vordringens in das Feindesland führen Soldaten dem Kaiser, der hoch zu Pferd sitzt, zwei Männer vor, die sich freiwillig unterwerfen. Marc Aurel erwidert offenbar mit einer Geste der Milde und Vergebung. Eine ähnliche Grundhaltung zeigt bereits Augustus auf dem Silberbecher von Boscoreale, wenngleich stärker im Sinn allgemeiner Herrschaft inszeniert: Nicht auf dem Vormarsch zu Pferd, sondern auf dem Feldherrn-Stuhl sitzend, empfängt er einen Vater mit Sohn, als Vertreter der gesamten männlichen Bevölkerung. Die Bedeutung der Szene als Politik der *clementia* und der Integration der Besiegten in das Römische Imperium ist deutlich.³⁸

Submissio II. In einer tumultuarischen Szene, offenbar nach weiterem siegreichem Vordringen in Feindesland, werden dem Kaiser zwei gefesselte Gefangene vorgeführt, die bis zuletzt Widerstand geleistet haben. Auch jetzt bewahren sie in den Mienen noch ihren dramatischen Trotz: der eine pathetisch aufblickend, der andere verstockt in sich gekehrt. Marc Aurel, auf einem Podest erhöht stehend, wird sie seine *severitas* spüren lassen. Der *furor* des Krieges ist der *dignitas* des Kaisers gegenübergestellt: Soldaten und Feinde in heftiger Bewegung vor dem Hintergrund schräger Lanzen und eines gekrümmten Baumes, Marc Aurel mit dem Prätorianerpräfekten Pompeianus aufrecht stehend vor den senkrechten *signa*, die die Ordnung der römischen Kriegsmacht repräsentieren.³⁹

Submissio III. Nach dem Kampf, schon auf einem Podest im Lager sitzend, empfängt der Kaiser einen Vater mit Sohn, offensichtlich eine andere Gruppe von Gegnern: Anscheinend hatten sie bis dahin auf der Gegenseite gestanden, jetzt aber nähern sie sich, Angst im Gesicht und um Gnade flehend. Doch auch

³⁷ Hamberg (1945) 135–149; Brilliant (1963) 67–69, 105–107, 165–170; Baumer (1991); David (2000); Griebel (2013) 81–101. Zur Praxis der Ansprachen des Kaisers an das Heer s. Campbell (1984) 69–88.

³⁸ Gabelmann (1984) 132–138, 169–177; Griebel (2013) 131–160; Strocka (2015) 343. Allgemein zum Bild der unterlegenen Barbaren s. Schneider (2001).

³⁹ Strocka (2015) 343. Zu den Feldzeichen s. Töpfer (2011) 340–341.

späte Einsicht wird belohnt: Wie den Unterwürfigen zu Beginn des Feldzuges, gewährt Marc Aurel auch ihnen seine *indulgentia*. Die *signa* im Hintergrund machen deutlich, dass sie als willige Untertanen in die Reichsbevölkerung aufgenommen werden. Insgesamt sind die drei Szenen eine Dokumentation der genau abgestuften Reaktionen des Kaisers auf das Verhalten der besiegten Gegner.⁴⁰

Einsetzung eines Vasallenkönigs. Der Sicherung der Reichsgrenzen nach dem siegreichen Ende des Krieges dient die Einrichtung von Vasallenstaaten mit von Rom eingesetzten Herrschern. Marc Aurel präsentiert in einem befestigten Feldlager den Soldaten einer Legion, in Lagertracht, einen fremdländischen Vasallenherrscher. Im Hintergrund stellen die Fassade der Principia sowie regelmäßig aufgestellte Feldzeichen (*simulacra* und *vexilla*) die geordnete Macht des römischen Heeres vor Augen. Derartige Maßnahmen werden seit Traian auf Münzen mit der Legende „REX DATUS“ gerühmt; die Präsentation im römischen Lager vor römischen Soldaten zeigt, dass der Vorgang in erster Linie für das römische Heer von Bedeutung ist, dem dadurch ein Verbündeter gesichert wird. Der Kaiser sichert mit seiner politischen *providentia* die *securitas* des Reiches.⁴¹

In einer weiteren Folge von vier Szenen wird die Rückkehr des kaiserlichen Siegers in die Hauptstadt ausgeführt.

Adventus. Wie beim Auszug in den Krieg, wurde in Rom schon in republikanischer Zeit, neben dem traditionellen Triumph und ähnlichen religiösen Ritualen der Rückkehr aus dem Krieg, eine zeremonielle Form des Empfangs von Feldherren bzw. Staatsmännern ausgebildet, bei der spontanen Bekundungen

40 Strocka (2015) 343. Wie bereits Muth (2004) schränkt Strocka die Bedeutung von *clementia* als Verhaltensweise gegenüber sich unterwerfenden Feinden stark ein, s. S. 345 „... dass die römischen Vorstellungen von Sieg und Unterwerfung härter waren, als sich das feinsinnige Archäologen gemeinhin vorstellen“. Dem wird man zustimmen, doch andererseits bedeutet die Deutung von Szenen der nicht erzwungenen Unterwerfung im Sinn der *clementia* keine Idealisierung, sondern Feststellung einer Politik der partiellen Integration. *Clementia* ist keine humane Milde, sondern zielgerichteter Verzicht auf berechnete Ausübung der eigenen Macht. In diesem Sinn hat Griebel (2013) auf das weite Spektrum des Umgangs des Kaisers mit den Gegnern auf den Reliefs der Marcussäule aufmerksam gemacht, s. unten S. 316.

41 Griebel (2013) 176–181 lehnt die Deutung als Einsetzung eines Vasallenkönigs ab und versteht die Szenen in einem weiteren Sinn als „Aufnahme von Fremden in die Ordnung des Römischen Reichs“. Damit wird die Ablehnung der Münzlegenden für das Verständnis der Münzbilder auf die Spitze getrieben. Welchen Sinn soll die Legende REX ... DATVS haben, wenn sie nicht den dargestellten Vorgang bezeichnet? Und wo soll die Einsetzung eines Vasallenkönigs sich abspielen, wenn nicht in einem römischen Lager? Der Kaiser wird dazu ja nicht in die fremde Hauptstadt gegangen sein. Nero hat Tiridates auf dem Forum in Rom eingesetzt und dem versammelten Volk präsentiert.

der Verehrung und Freude viel Raum gegeben werden konnte: der *adventus*. Dem entspricht vielfach eine panegyrische Bildsprache mit teilnehmenden Gottheiten und Personifikationen. Auf einem Relief der aurelischen Serie schreitet Marc Aurel auf die Stadt zu, die sich mit dem Tempel der Fortuna Redux (der „Zurückführenden“) und der Porta Triumphalis als Siegesmacht präsentiert. Hinter ihm folgt Mars als Vertreter des Heeres, das mit dem Sieger in Rom einzieht, Roma ist ihm als Verkörperung der städtischen Bevölkerung entgegengegangen und geleitet ihn in die Stadt. Zwei weibliche Gottheiten, vielleicht Felicitas und Aeternitas, rahmen den Kaiser bedeutungsvoll ein; eine schwebende Victoria überragt ihn mit einer festlichen Girlande, die den Schmuck der Staatsarchitektur vervollständigen wird. Der *Adventus* des Kaisers bezeugt seine *virtus*; die religiöse Hochstimmung, die solche Szenen ausstrahlten, wird auf Münzen mit *felicitas*, *laetitia* und *hilaritas* wiedergegeben.⁴²

Triumph. Vor derselben architektonischen Kulisse wird das traditionelle religiöse Ritual des Triumphzuges in Szene gesetzt, in lapidarer Konzentration auf die siegreichen Protagonisten, Marc Aurel und neben ihm sein Sohn Commodus, dessen Gestalt später nach seiner *damnatio* getilgt wurde. Statt des regulären Staatssklaven ist eine Victoria eingesetzt, die den beiden Siegern die Triumphkränze über den Kopf hält. Ein einziger, festlich gekleideter Lictor bezeugt stellvertretend den öffentlichen Rang des Kaisers, ein Trompeter evoziert mit seinem schräg gehaltenen Instrument den durchschneidenden Klang der Triumphmusik.⁴³

Triumph-Opfer. Zum Abschluss des Triumphs bringt Marc Aurel das große Opfer auf dem Kapitol dar. Wie beim Auszug zum Krieg verstärkt der Genius des Senats die offizielle Würde des Auftritts, ein Flamen mit Priesterkappe steigert den religiösen Charakter des Aktes. In pointierter Weise überhöht die Staatsarchitektur im Hintergrund die Szene. Über der Gruppe des Kaisers erhebt sich der Tempel des Iuppiter Optimus Maximus, der im Giebel als Spitze einer hierarchischen Ordnung von Gottheiten erscheint: Der Kaiser tritt als irdischer Stellvertreter des obersten Gottes auf. Rechts, über der Gruppe des Kultpersonals, wird eine Pfeilerhalle von Gladiatoren im Kampf mit wilden Tieren bekrönt: ein Verweis auf das folgende blutige Stieropfer, mit dem das Ritual des Triumphs abgeschlossen werden wird. Die *virtus* des Sieges wird durch die zweifache *pietas* ergänzt, mit den Suovetaurilien als Akt der vorausschauenden *providentia* und dem Capitolinischen Opfer als abschließendem Dank.⁴⁴

⁴² Zu den Bauten auf dem dem aurelischen Relief s. Coarelli (1988) 374–381. Allgemein zur Ikonographie des *Adventus*: Koepfel (1969); dazu Hölscher (1967) 48–67; Lehnen (1997).

⁴³ Ikonographie des Triumphzuges: Ryberg (1955) 141–162; Künzl (1988) passim (verstreut).

⁴⁴ Helbig II (1966) Nr. 1444 (E. Simon).

Congiarium. Zeitlich am Ende folgt die Zuwendung des Kaisers zu den Bürgern. Auf einem Podium sitzend, ursprünglich mit Commodus an seiner Seite, verteilt Marc Aurel Geldspenden, ein *congiarium*, an die Bevölkerung, die in verschiedenen sozialen Gruppen vor ihn treten und reich beschenkt werden. Auf Münzen wird die Szene über Jahrhunderte als Bezeugung von *liberalitas* gefeiert, die nach römischer Auffassung zugleich die *libertas* der Bürger sicherte.⁴⁵

Das Thema des zwölften Reliefs ist nicht bekannt. Ein vielfach dieser Serie zugewiesener Reliefkopf Marc Aurels weist größere Maße auf und ist wohl nicht zugehörig; er würde auch keine Schlüsse über die dargestellte Szene zulassen. Was eklatant fehlt, ist eine Schlacht, aber mehr als Vermutungen sind hier nicht möglich.⁴⁶

Selbst wenn man aber für das zu fordernde zwölfte Relief eine Kampfhandlung annimmt, bleibt es auffällig, wie wenig in diesem offensichtlichen Kriegsdenkmal die eigentlich kriegerischen Auseinandersetzungen zum Thema gemacht sind. Im Vordergrund stehen rituelle und ritualartige Handlungen, in denen langlebige Rollenbilder des Kaisers und Leitbilder seiner Herrschaftsideologie vor Augen geführt werden. Das bedeutet weiter, dass die dargestellten Szenen keine narrative Sequenz ergeben, die der Betrachter in einem sachlichen Sinn als bildlichen Kriegsbericht lesen könnte. In welcher Ordnung die Reliefs in dem architektonischen Kontext des Denkmals, wahrscheinlich eines Ehrenbogens, angebracht waren, ist nicht mehr zu erkennen; doch auch wenn man sie, wie hier geschehen, in einer chronologischen Reihenfolge anordnet und „liest“, bleibt die Tatsache bestehen, dass die meisten dieser Aktionen viele Male während des Krieges vorgekommen sein müssen, aber jedes Thema nur ein einziges Mal vor Augen geführt wird. Die realen Vorgänge des Krieges sind zu einem ideologischen System gefiltert.

Der Kriegsbericht der Traianssäule: Ideologische Systematik. Wie stark diese Vorstellungen alle Auffassungen römischer Kriege geprägt haben, zeigt sich an Denkmälern, die auf den ersten Blick eine völlig entgegengesetzte Struktur zeigen: an den großen Säulen-Monumenten des Traian und des Marc Aurel. Die Traianssäule wird von einem Reliefband mit 23 Windungen umwunden, auf dem in über 100 Szenen die beiden Kriege Traians gegen die Daker unter ihrem

⁴⁵ von Heintze (1969).

⁴⁶ Ryberg (1967) fig. 8. Größere Maße: Koepfel, a. O. 12, 75–76 Nr. 34. – Angelicoussis (1984) hat aus den Ausrichtungen der Figur des Kaisers auf eine ursprüngliche Zahl von insgesamt 24 Reliefs geschlossen, für die sie einen viertorigen Bogen annimmt. Das ist nicht auszuschließen, allerdings fällt es schwer, Themen für so viele weitere Reliefs vorzustellen.



Abb. 112a: Rom, Traianssäule, Ansicht. 106–113 n. Chr. (© Fototeca Unione, American Academy in Rome 476).

König Decebalus, im heutigen Rumänien, 101–102 und 105–106 n. Chr. geschildert werden (**Abb. 112a–b**). Das narrative Grundprinzip ist eine „kontinuierende“ Darstellung, in der die Aktionen in zeitlicher Folge ohne rahmende Abtrennungen in einem durchlaufenden Landschaftsraum vor Augen geführt werden. Insgesamt sind es fünf Kampagnen, eine Sequenz von offensiven und defensiven Feldzügen.⁴⁷

⁴⁷ Wichtigste Literatur zur Traianssäule: Cichorius (1896–1900); Lehmann-Hartleben (1926); Florescu (1969); Gauer (1977); Settis (1988); Coarelli (2000); Galinier (2007); Faust (2012) 35–91. Zum ideologischen Umfeld s. Seelentag (2004). – Zu der hier vertretenen Interpretation s. bereits Hölscher (1980/1) 290–297; Baumer/Hölscher/Winkler (1991); Hölscher (2002); Hölscher (2017/2). Modifikationen besonders aufgrund von Faust, a. O.

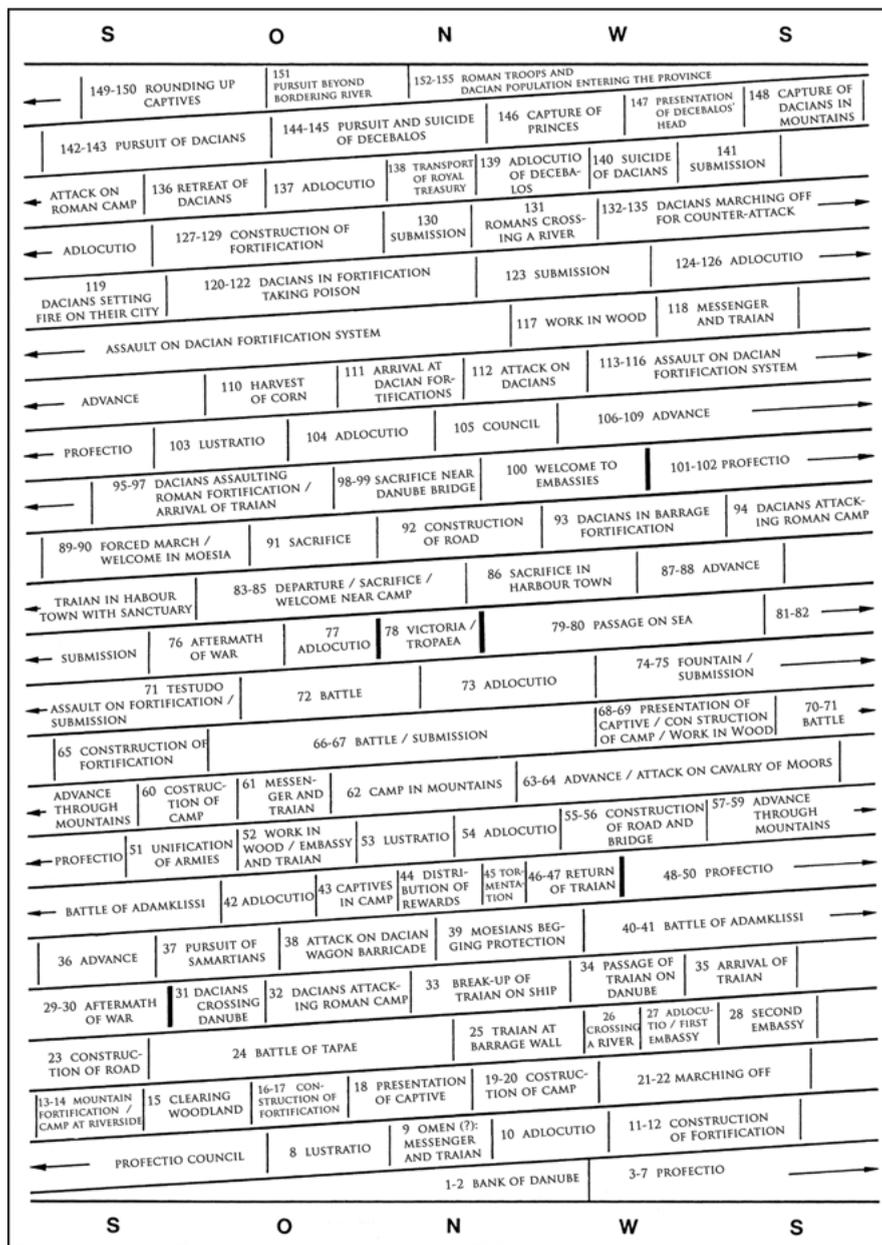


Abb. 112b: Rom, Traianssäule, Schema der Szenenfolge. 106–113 n. Chr. (© T. Hölscher).

Innerhalb dieses Rahmens entwickeln die Szenen sich ohne rahmende Zäsuren kontinuierlich nacheinander, sie suggerieren eine räumliche Folge, die zugleich eine zeitliche Folge ist. Dabei werden viele spezifische Vorgänge und Ereignisse geschildert, die zweifellos als bildliche Dokumentation des tatsächlichen Verlaufs der Feldzüge verstanden werden sollen (Auswahl. Zählung konventionell, vielfach gehören mehrere „Szenen“ zu einem Vorgang):

- *Erster Angriffs-Feldzug im Sommer 101 (Szene 1–30)*. Das römische Heer zieht auf zwei Schiffsbrücken über die Donau (Sz. 3–5). Bald kommt es zu einer Schlacht, die man mit der überlieferten Schlacht bei Tapae identifizieren kann (Sz. 24). Danach kommt der römische Vormarsch vor einer dakischen Sperrfestung zum Anhalten (Sz. 25). Die dakische Bevölkerung wird bestraft (Sz. 29–30).
- *Erster Abwehr-Feldzug nach dakischer Gegenoffensive im Winter 101–102 (Szene 31–47)*. Daker dringen über die Donau in römisches Territorium ein und greifen ein römisches Lager an (Sz. 31, 32). Traian bricht auf Schiffen zum Gegenschlag auf (Sz. 33–35). Die Daker werden verfolgt und in einer großen Schlacht geschlagen (Sz. 40–41).
- *Zweiter Angriffs-Feldzug im Sommer 102 mit Abschluss des ersten Krieges (Szene 48–77)*. Das römische Heer dringt tief in das bergige, von Schluchten durchzogene Innere von Dakien vor (Sz. 57–59, 62). Die Daker werden in mehreren großen Schlachten geschlagen (Sz. 66–67, 70–71, 72). Sie ergeben sich in einer großen Szene der Unterwerfung; nur Decebalus ergibt sich nicht (Sz. 75).
- *Zweiter Abwehr-Feldzug nach einem erneuten dakischen Aufstand im Winter 105–6 (Szene 79–100)*. Traian bricht mit dem Heer von Brundisium über die Adria auf (Sz. 79–80). Er durchquert die römischen Provinzen des Balkan und besucht dort mehrere Städte (Sz. 81–91). Die Daker haben sich in ausgedehnten Festungsanlagen zurückgezogen und greifen ein römisches Lager an, Traian erobert die Festungen und lässt sie schleifen (Sz. 93–97). An der Donau angekommen, vollzieht er ein Opfer bei der neu errichteten Brücke des Apollodoros (Sz. 98–99) und empfängt Gesandtschaften verbündeter Völker (Sz. 100).
- *Dritter Angriffs-Feldzug im Sommer 106 und endgültige Unterwerfung Dakiens (Szene 101–155)*. Das römische Heer erobert die großen dakischen Festungswerke und die Hauptstadt Sarmizegetusa (Sz. 111–116). Die Daker verlassen ihre Städte, zünden die Gebäude an und geben sich selbst den Tod (Sz. 119–122). Das römische Heer dringt in das dakische Hinterland vor, die Daker greifen ein letztes Mal vergeblich ein römisches Lager an (134–135). Der dakische Königsschatz wird gefunden und abtransportiert (138). Decebalus wird verfolgt und begeht Selbstmord, seine Söhne werden gefangen genom-

men, sein abgeschlagenes Haupt wird den römischen Soldaten präsentiert (144–147). Die Römer erobern das dakische Reich bis zu den bergigen Grenzregionen (148–155).⁴⁸

Die Folge der Szenen sieht zunächst wie eine faktische narrative Chronik der Feldzüge aus. In diesem Sinn einer reinen Ereignisgeschichte hat die historistische Forschung des späten 19. Jahrhunderts die Darstellungen als realistische Zeugnisse für die faktische Rekonstruktion der Dakerkriege Traians, mit ihren geographischen Verhältnissen, militärischen Truppen, strategischen Bewegungen und entscheidenden Vorgängen zu lesen unternommen. Dagegen wurde mit der kunstgeschichtlichen Wende des frühen 20. Jahrhunderts die Einsicht zur Geltung gebracht, dass die Szenen vielfach stark typologisch gebunden sind und darum nur sehr eingeschränkt als historische Zeugnisse auszuwerten seien. Neuere Ansätze heben die Antithese zwischen Realität und Kunstform auf, indem sie die römischen Staatsdenkmäler als politische Manifestationen sehen, in denen die historischen Vorgänge mit einer komplexen narrativen Systematik im Sinn ideologischer Aussagen dargestellt werden. Der Bildbericht der Traianssäule gibt die Kriege Traians gegen die Daker mit einer einzigartigen chronikhafte Vielfalt wieder – aber er präsentiert die Wirklichkeit der Feldzüge in einer starken Selektion der Vorgänge und Ereignisse: Der ganze Krieg ist in höchst bewusster Weise nach konzeptuellen, ideologischen Mustern gegliedert.⁴⁹

Alle drei offensiven Feldzüge entfalten sich in einer weitgehend analogen Sequenz von Szenen (Sz. 3–10, 48–54, 101–105): Sie beginnen mit dem Übergang des römischen Heeres über die Donau (Sz. 3–7, 48–50, 101–102) (**Abb. 113**); es folgt die Beratung des Kaisers mit seinem Kriegsrat (Sz. 6, 105); für den Schutz des Heeres wird ein Umgangsritual mit den Opfertieren Schwein, Widder und Stier vollzogen (Sz. 8, 53, 103) (**Abb. 114**); danach hält der Kaiser eine motivie-

48 Faust (2012) 81–91 hebt m. E. zu Recht hervor, dass nach der Eroberung der zentralen dakischen Festungen ein neuer Abschnitt mit dem dakischen Angriff auf ein römisches Lager (Sz. 134–135) beginnt. Dass es ein neuer (dritter) defensiver Feldzug ist, scheint mir jedoch nicht plausibel. Zwar werden die beiden früheren römischen Defensiv-Feldzüge durch einen dakischen Angriff auf eine römische Befestigung ausgelöst, aber man sollte daraus keine Bild-Chiffre für den Beginn eines neuen Feldzugs machen. Im Gegensatz zu den beiden ersten Offensiv-Feldzügen wird der dritte Offensiv-Feldzug (ab Sz. 101) nach der Eroberung der dakischen Festungen mit keiner der üblichen Schluss-Szenen (wie Belohnung der eigenen Soldaten, Bestrafung der Feinde) abgeschlossen, sondern das Heer zieht unmittelbar weiter, baut Straßen, Festungen und Boote für den weiteren Vormarsch, treibt die Daker in die Flucht – bevor diese schließlich das römische Lager angreifen. Es ist eine Fortsetzung desselben Feldzugs, wie auch in der historischen Wirklichkeit.

49 Zur Forschungsgeschichte s. Bergmann (1991); Hölscher (2017/2) 17–18.



Abb. 113: Übergang des Heeres über die Donau. Rom, Traianssäule Szenen 3–5 (© D-DAI-ROM 91.148).

rende Ansprache an das Heer (Sz. 10, 54, 104) (**Abb. 115**). Diese fast stereotype Folge von Szenen ist für den faktischen Kriegsverlauf von begrenzter Bedeutung und hilft wenig zum Verständnis der militärischen Vorgänge. Es sind rituelle Aktionen, in denen die ideologischen Grundlagen der römischen Kriegsführung demonstriert werden. Der Übergang Marc Aurels und seines Heeres über die Donau wird auf gleichzeitigen Sesterzen mit der Legende *VIRTUS AVG(usti)* erläutert. Der anschließende Kriegsrat demonstriert die kollektive Expertise, *consilium*, der Heeresführung und zugleich die militärische Weitsicht und Vorsorge, *providentia* des Kaisers. Opferhandlungen des Kaisers werden auf Münzen als Demonstration seiner *pietas* gefeiert und damit als Ausdruck der religiösen *providentia* gewertet. Die Ansprache an das Heer wird unter Marc Aurel mit der Münzlegende *PROVIDENTIA AVG(usti)*, unter seinem Sohn Commodus als Bezeugung von *FIDES EXERCIT(us)* dargestellt. In diesem Sinn sind die Szenen der Säule als ideologische Konzepte zu verstehen: nicht als fixierte Chiffren für sprachliche Schlagwörter, sondern als *Leit-Bilder* im wörtlichen Sinn, in denen ideelle Haltungen zum Ausdruck gebracht werden.⁵⁰

⁵⁰ Münzen mit Übergang über die Donau: Hölscher (1980/1) 292–293 Abb. 29; Griebel (2013) 66–67 Abb. 46. – Adlocutio: Hölscher, a. O. 294–295 Abb. 30. Opfer: Hölscher, a. O. 286–287 Abb. 19–20.



Abb. 114: Lustratio des Heeres. Rom, Traianssäule, Szene 8 (W. Gauer, Untersuchungen zur Trajanssäule (Berlin 1977) Taf. 7c).



Abb. 115: Adlocutio des Kaisers an das Heer. Rom, Traianssäule, Szene 10 (© D-DAI-ROM 91.153).

Danach entwickeln sich auch die eigentlichen Kriegshandlungen in einer weitgehend festen Folge: Zunächst werden Festungen, Lager und Straßen gebaut (Sz. 11–20, 55–60, im letzten Feldzug erst später: Sz. 117, 127–129): Nachdem die ideologischen Grundlagen gelegt sind, wird die materielle und technische Infrastruktur der Feldzüge in Angriff genommen. Erst dann kommt der Krieg in Bewegung: Die ersten Gefangenen werden dem Kaiser vorgeführt; das Heer dringt in das unwegsame Feindesland ein; es kommt zu einer oder mehreren, immer siegreichen Schlachten (Sz. 24, 66–72, 113–116) (**Abb. 116**). Als Folge davon nähern sich Gesandtschaften dakischer Stämme, die sich dem Kaiser unterwerfen oder ihn um Frieden bitten (Sz. 27–28, 75, 118, 123, 130, 141) (**Abb. 117a–b**). Abschließend hält der Kaiser eine weitere Ansprache des Lobes an die Soldaten (Sz. 27, 73, 124–126, 137). Zum Schluss werden strafende oder andere Maßnahmen gegenüber der dakischen Bevölkerung geschildert: Zerstörung von Siedlungen, Abschlachten der Herden, Tötung der männlichen Bevölkerung, Abtransport der Frauen (Sz. 30) (**Abb. 118**), im besten Fall Umsiedlung in andere Regionen (Sz. 76, 152–155). Auch diese Szenen bringen fundamentale Grundsätze und Leitbilder der römischen Kriegsführung zum Ausdruck. Jede Szene steht an einem ‚systematischen Ort‘: Insgesamt erscheint der Krieg in dieser geordneten Sequenz der drei offensiven Kriegszüge fast wie eine planvolle Inszenierung, selbst die Schlachten werden zu einer Art Ritual.

Dabei werden jedoch Unterschiede zwischen den drei Feldzügen gemacht, die wiederum ein ideelles Konzept darstellen. Der erste Feldzug wird als gewaltige Ouvertüre in Szene gesetzt: Nirgends wird der Übergang über die Donau so ausführlich, als eine großartige Truppenparade, geschildert wie hier (Sz. 3–5). Nur hier wird ein Omen für den ganzen Krieg eingeschoben: ein Gesandter, der vor dem Kaiser von seinem Maulesel fällt (Sz. 9). Hier werden so zahlreiche Festungen gebaut wie später in keinem Feldzug mehr, und nur hier geschieht das in Anwesenheit des Kaisers selbst (Sz. 11–12, 16–17, 19–20). Nur im ersten Feldzug erscheint in der großen Schlacht Iuppiter im Himmel als göttlicher Beistand, in Erfüllung des verheißungsvollen Omens (Sz. 24). Und nur hier treten anschließend mehrere Gesandtschaften dem Kaiser entgegen: eine trotzig, zu Pferd, die vom Kaiser nicht beachtet wird, und eine willfährige, zu Fuß in gebeugter Haltung, die seine Gnade findet (Sz. 27, 28): eine schlagende Erläuterung der römischen Maxime, „die sich Unterwerfenden zu schonen und die Hochmütigen zu vernichten“, *parcere subiectis et debellare superbos*.

Der zweite Offensiv-Feldzug, nach dem dakischen Gegenangriff, wird dagegen als äußerst mühevoll Überwindung eines höchst gefährlichen Gegners inszeniert: Der Übergang über die Donau wird hier mit Palisaden und anderen Schutzbauten gesichert (Sz. 48–50); der Vormarsch wird als langwieriges, wagemutiges Eindringen in wildes Bergland geschildert (Sz. 57–59, 62). Hier kommt



Abb. 116: Erste Schlacht gegen die Daker. Rom, Traianssäule Szene 24. (W. Gauer, Untersuchungen zur Traianssäule (Berlin 1977) Taf. 12 b).



Abb. 117a: Zwei Gesandtschaften der Dakler erscheinen vor Traian. Rom, Traianssäule, Szenen 27–28 (© D-DAI-ROM 91.106 und 91.108).

es, nach einer einleitenden Attacke maurischer Reiter (Sz. 64), nicht zu einer, sondern zu drei Schlachten, in denen systematisch die zentralen Stärken der römischen Kriegsführung demonstriert werden: zunächst eine Materialschlacht, in der die Römer ihre Überlegenheit mit Festungen und Geschützen vorführen (Sz. 66–67). Dann eine taktische Schlacht, in der römische Auxilien ihre koordinierte Kampfordnung demonstrieren und die Legionäre in dem berühmten Manöver der *testudo* vorrücken (Sz. 70–71). Schließlich eine dritte Schlacht, in der die Römer so überwältigend siegreich sind wie in keiner anderen Szene (Sz. 72). Zum Schluss folgt die vollständigste Unterwerfung der Dakler auf der ganzen Säule, die den ersten Krieg beendet (Sz. 75).⁵¹

Der dritte, abschließende Eroberungs-Feldzug wird dagegen als gemeinsame Anstrengung römischer und verbündeter Truppen aus aller Welt in Szene

⁵¹ Schlachten: Hölscher, in Baumer/Hölscher/Winkler (1991) 287–295; Faust (2012) 54–63.



Abb. 117b: Zwei Gesandtschaften der Dakler erscheinen vor Traian. Rom, Traianssäule, Szenen 27–28 (© D-DAI-ROM 91.106 und 91.108).

gesetzt, die zur endgültigen Vernichtung jeden möglichen Widerstands führt. Hier wird der Vormarsch des Heeres, mit Legionären und Hilfstruppen aus allen Teilen des Reiches, zu einer eindrucksvollen Parade ausgeweitet (Sz. 106–109). Die befestigten Städte der Dakler werden besonders zahlreich und ausgedehnt vor Augen geführt; ihre Eroberung wird ausführlich berichtet (Sz. 111–116); die Verzweiflung der unterliegenden Dakler wird in eindringlicher Empathie in Szenen der Unterwerfung und des kollektiven Selbstmords geschildert (Sz. 112,



Abb. 118: Kriegsfolgen für die dakische Bevölkerung. Rom, Traianssäule, Szene 30 (© D-DAL-ROM 91.109).

119–122). Mit krasser Härte wird das Ende des Decebalus und seiner Söhne vorgeführt, gipfelnd in der Ausstellung seines abgeschlagenen Hauptes in einem römischen Feldlager (Sz. 144–147). Zum Schluss wird dakischer Widerstand bis in die letzten Bergfestungen ausgelöscht (Sz. 148–153).⁵²

Eine entsprechende narrative Systematik mit bedeutungsvollen Varianten lässt sich für die beiden defensiven Feldzüge zeigen.

Der erste defensive Feldzug wird in pointierter Form als Antwort auf die Invasion der Daker in römisches Territorium in Szene gesetzt: Während die Feinde in chaotischer Weise mit schweren Verlusten die Donau durchschwimmen und erfolglos ein römisches Lager bestürmen (Sz. 31, 32), bricht Traian in perfekt organisierter Planung mit der Flotte, die Schiffe voll beladen mit Proviant und Pferden, zum Kriegsschauplatz auf (Sz. 33–35). Die darauf folgende Schlacht ist besonders hart und mühevoll, ausnahmsweise werden sogar römi-

⁵² Zu den Schlacht- und Kampfszenen des letzten Feldzugs s. Faust (2012) 75–88. Zu Flucht und Tod des Decebalus s. Settis (1988) 223–231.

sche Verwundete gezeigt, allerdings nicht zur realistischen Darstellung römischer Bedrängnis, sondern zur Demonstration der guten ärztlichen Versorgung (Sz. 40–41). Der Sieg ist dann um so drastischer, der Boden ist bedeckt mit sterbenden und toten Feinden.⁵³

Völlig anders wird der zweite Defensiv-Feldzug eingeleitet, der die Zerschlagung eines erneuten dakischen Aufstands zum Ziel hat. In großer Ausführlichkeit wird die Anreise Traians durch die Balkan-Provinzen geschildert, die für den militärischen Verlauf des Krieges wenig relevant war, jedoch umso größere ideologische Bedeutung hatte: Auf seinen vielen Stationen, in Städten mit reicher öffentlicher Architektur, vor römischen Heereslagern und in lokalen Heiligtümern wird der Kaiser jubelnd empfangen, vollzieht feierliche Opfer für die Götter, und wird mit Geleit verabschiedet (Sz. 81–91). Er zelebriert den Konsens mit den römischen Provinzialen (Sz. 81–82, 86), den dort stationierten römischen Truppen (Sz. 85) und der einheimischen Bevölkerung (Sz. 90, 91), er demonstriert seine religiöse *providentia* als deren höchster Repräsentant gegenüber den Göttern, und seine Rolle als Verteidiger der römischen Stadtkultur gegenüber der Bedrohung durch die wilden Daker. Diese sammeln sich unter Führung des Decebalus in ausgedehnten Sperrfestungen und greifen ein römisches Lager an – bis Traian eintrifft und mit seinen Truppen die Festungen erstürmt (Sz. 93–97). Seine Ankunft bei dem Wunderwerk der Donaubrücke des Architekten Apollodoros von Damaskus (Sz. 99) ist der Auftakt zu der totalen Unterwerfung des gesamten dakischen Landes.⁵⁴

Der narrative Stil des Reliefbandes ist der eines realistischen Berichts. Die dargestellten Szenen verweisen wohl durchweg auf Vorgänge der historischen Wirklichkeit und schildern sie in Sequenzen, die grundsätzlich dem Verlauf der Feldzüge entsprechen. Dabei stehen selbstverständlich, wie in allen römischen Siegesdenkmälern, der Ruhm des Kaisers und die Leistungen des Heeres im Vordergrund. Einzigartig ist jedoch, in welchem hohem Maß an der Traianssäule die Feldzüge in einer durchgreifenden sachlichen und strategischen Filterung wiedergegeben sind, die diesem Bericht in den einzelnen Vorgängen wie im gesamten Verlauf den Charakter eines ideologischen Systems gibt. In dieser Hinsicht ist die Säule ein höchst aktueller Testfall für eine kritische Analyse von Bildberichten zwischen Faktum und Meinungslenkung.

Dabei werden vor allem politische Rituale in den Vordergrund gestellt, in denen dem Krieg ein ideologischer Sinn gegeben wird. Als Schilderung des faktischen Kriegsverlaufs sind diese Rituale weitgehend irrelevant, nicht aber im Sinn der politischen Begründung von Macht und Herrschaft. Und auch diese

⁵³ Faust (2012) 42–54.

⁵⁴ Zu dieser Szenenfolge s. Winkler (1991).

Hervorhebung der Rituale ist kein Abweichen von der Wirklichkeit der Kriegsführung, sondern eine Akzentuierung von Wirklichkeit. Denn der Kaiser muss während der Feldzüge tatsächlich im Wesentlichen in öffentlichen Ritualen und rituellen Handlungen aufgetreten sein. Die Inszenierungen der religiösen Opfer, der Ansprachen an das Heer, der Unterwerfung der Gegner und der öffentlichen Belohnung waren die Gelegenheiten, bei denen die Soldaten den Kaiser sehen konnten – und bei denen sie den ‚Sinn‘ des Krieges ideologisch vermittelt bekamen.

Die ideologische Systematik, die die narrative Selektion der Szenenfolge prägt, wird ergänzt durch ein Prinzip, das die sequentielle Struktur des Spiralbandes grundsätzlich durchbricht und rein auf den Betrachter ausgerichtet ist. In den verschiedenen Achsen der Säule werden vertikale Verbindungen zwischen Szenen hergestellt, die nicht konkret aufeinander folgen, sondern sich thematisch aufeinander beziehen. Am auffälligsten ist die Korrespondenz zwischen den Szenen des Aufbruchs des Heeres zu den drei offensiven Feldzügen, die in der Westachse übereinander stehen (Sz. 3–5, 48–50, 101–102): Dabei wird der Übergang über die Donau in eindrucksvollem Ostinato mit signifikanten Varianten als Auftakt der römischen Eroberung geschildert. Noch bedeutungsvoller ist die Konzentration entscheidender Szenen in der Südachse der Säule, zur Basilica hin. Hier kommen übereinander zu stehen: das Omen des Sturzes vom Maultier (Sz. 9), die erste Schlacht mit der wundersamen Erscheinung Iupiters (Sz. 24), die Victoria als symbolische Mitte des Berichts (Sz. 78) und der Tod des Decebalus (Sz. 145). Verheißungsvolle Vorzeichen, göttlicher Beistand und das Ende des Gegners bilden eine Klammer des Sieges, die Anfang und Ende verbindet.⁵⁵

Sehr klar differenziert sind die Rollen der verschiedenen Akteure. Eine beherrschende Stellung wird dem Kaiser gegeben. Traian ist überall präsent, steht dominierend im Zentrum der Vorgänge, sei es als Leiter, sei es als Zielpunkt der Aktionen. Selten ist er in die übergreifende Handlung integriert, am häufigsten bei der Anreise durch die Provinzstädte zum letzten Krieg, wo er Nähe zum Heer wie zur Zivilbevölkerung demonstriert. Meist jedoch ist er aus dem Geschehen herausgehoben, als großer militärischer Führer, der aber von Offizieren und Beratern begleitet und gerahmt wird: So präsentiert er sich in mehr oder minder frontalen Ansichten, Schaubildern der *auctoritas* und *maiestas*. Beim Aufbruch gegen die erste dakische Insurrektion wird sein Kopf von einem Torbogen im

⁵⁵ Zu den vertikalen Korrespondenzen s. vor allem Gauer (1977) 45–48; Settis (1988) 202–218; Galinier (2007) 69–119. Faust (2012) 48–51. Die zitierten Beispiele sind bewusst selektiv gewählt. Faust 49 warnt zu Recht zur Vorsicht: Mit einiger interpretatorischer Kunst könnte man zwischen sehr vielen Szenen Bezüge herstellen.

Hintergrund wie von einem Nimbus umgeben (Sz. 35), bei der rettenden Ankunft nach dem zweiten Aufruhr erscheint er zu Pferd wie in einer Epiphanie (Sz. 96).⁵⁶

Das Heer, das in Wirklichkeit sehr vielgestaltig war, wird durch einfache Konventionen der Darstellung in seinen wesentlichen Komponenten vor Augen geführt: Legionäre und Prätorianer im Schienenpanzer, reguläre Auxiliare im Kettenpanzer, sowie die Reiterei der vornehmen Equites singulares und Auxiliare. Dazu kommen irreguläre Verbündete in einheimischer Tracht. Auch hier sind die ideologischen Akzente deutlich. Die Legionäre werden als Elitetruppen ausgezeichnet, denen die vornehmsten Aufgaben zufallen. Sie werden in den rituellen Szenen wie *Profectio* oder Opfer vorgeführt und dann für die anspruchsvolle technische Kriegsführung eingesetzt: Bau von Festungen, Lagern, Straßen, Schiffen. Beim Vormarsch fallen ihnen die anspruchsvollen Aufgaben zu: Durchschreiten eines Flusses, Vordringen in schwierigem Gelände. In den Schlachtszenen bleiben sie zunächst als kompakte Reserve im Hintergrund, als technische Experten errichten sie Schanzen und bedienen Geschütze. Zum Einsatz kommen sie in den beiden schwierigsten Schlachten: bei der Abwehr der ersten Insurrektion und beim letzten Sturm auf die befestigte dakische Hauptstadt. Dagegen werden die regulären Auxiliare bei den normalen Aufgaben eingesetzt. In den Schlachten kämpfen sie an vorderster Front, bei der Verfolgung der Feinde exponieren sie sich im Gelände. Auffällig ist die starke Präsenz der Auxiliare bei erzwungenen oder freiwilligen Unterwerfungen der Daker vor Traian, anscheinend als Gegensatz von kooperativen und unterworfenen Fremdvölkern.⁵⁷

Auch die Verbündeten in einheimischen Rüstungen und mit spezifischen Kampftechniken bilden eine ideologische Konstellation. Aus den zahlreichen Fremdkontingenten, die tatsächlich in dem Krieg eingesetzt wurden, sind Keulenkämpfer aus Germanien, Bogenschützen aus Palmyra, Reiter aus Mauretanien und Steinschleuderer von den Balearen ausgewählt (bes. Sz. 24, 27, 64, 70, 108–109), also aus allen vier Himmelsrichtungen. Dazu versammeln sich vor dem Übergang über die Donau zum letzten Feldzug eine große Zahl fremder Delegationen, die den Kaiser unterstützen (Sz. 100). Die Botschaft ist klar: Alle Welt steht zu Traian gegen den Aufruhr der Daker mit den benachbarten Sarmaten.⁵⁸

⁵⁶ Zu den Bildern des Kaisers s. Gauer (1977) 67–75; Settis (1988) 137–142; Galinier (2007) 63–64. Zur Rolle der militärischen Berater, *comites*, des Kaisers s. Campbell (1984) 355–356.

⁵⁷ Zu den Aufgaben und Rollen der verschiedenen Truppengattungen an der Traianssäule s. besonders Gauer (1977) 55–60. Zur Unterscheidung aufgrund der Ausrüstung s. Richter (2010).

⁵⁸ Hölscher (1999/2); Richter (2010) 363–419.

Die dakischen Gegner treten in diesem autonomen Panorama der römischen Kriegsführung nur in etwa der Hälfte der Szenen auf: durchweg als Auslöser und Opfer der römischen Aktionen. Durch den römischen Vormarsch werden sie ins Hinterland abgedrängt (Sz. 57–59). In der Schlacht kommen sie aus den Wäldern hervor (Sz. 66–67). Aktiv werden sie erst im wilden Aufstand, der rasch an der organisierten Gegenwehr der Römer scheitert (Sz. 93–97). Im übrigen sind sie dem Vordringen der römischen Kriegsmaschinerie ausgeliefert: Einzelne Daker werden gefangen genommen und dem Kaiser vorgeführt (Sz. 18), bevor sie insgesamt in großen Schlachten vernichtet werden. Mit starkem Nachdruck werden die unterschiedlichen Reaktionen auf die römischen Siege dargestellt: Wenigen gelingt die Flucht in Festungen oder ins wilde Bergland (Sz. 64, 72?); andere Gegner werden zur Unterwerfung gezwungen (Sz. 66, 123, 130?), wieder andere unterwerfen sich wohl mehr oder minder freiwillig (Sz. 61, 118, 141), auch ganze Bevölkerungen begeben sich in den Schutz der Römer (Sz. 39). Hier liegt ein besonderes Interesse des Konzepts: Härte, wo nötig, Milde und Integration, wo möglich. Das Spektrum zwischen Bestrafung und Integration wird in den abschließenden Szenen der offensiven Kampagnen entfaltet: nach dem ersten Feldzug gnadenlose Tötung der Männer, Deportation der Frauen, Abbrennen der Siedlungen und Abschlachtung der Herden (Sz. 30); nach dem zweiten Feldzug Zerstörung der Festungen und Vertreibung der Bewohner (Sz. 76); nach dem letzten Feldzug Umsiedlung der Bevölkerung mit dem Herdenbesitz in neue Wohnsitze (Sz. 152–155).

Im Einzelnen werden die Daker als diametrale Antagonisten der Römer präsentiert: Gegenüber den schweren Panzern, Helmen und Langschilden der römischen Legionäre und Auxiliare sind sie nur mit leichten Ovalschilden geschützt. Den römischen Geschützen haben sie nur primitive Geräte der Verteidigung entgegenzusetzen; die Architektur ihrer Festungen ist z. T. urtümlich gegenüber dem römischen Quaderbau (Sz. 113–116), ihre Siedlungen mit leicht entzündbaren Holzhäusern (Sz. 56–58, vgl. 1–2) stehen in starkem Gegensatz zu den Theatern, Tempeln und Säulenhallen der römischen Städte (Sz. 79, 81, 86). Besonders eklatant sind die Unterschiede in den Szenen der Schlachten: Die Römer treten in geordneten Truppen an, Legionäre und Auxiliare getrennt, auf der Gegenseite stürmen die Daker ungeordnet in den Kampf, die Vornehmen mit Kopfbedeckung und die einfachen Krieger mit offenem Haar miteinander vermischt. Nur im Tod sind sie am Rand der Schlacht vereinigt, in verrenkten Haltungen, als krasses Gegenbild zu den stramm aufgestellten Legionären am anderen Ende der Szene. Während Traian überall als dominierende Gestalt präsent und in Szene gesetzt ist, agieren die Daker ohne Führung.⁵⁹

⁵⁹ S. dazu allgemein die Untersuchungen von Faust (2012) 35–91.

Allgemein spielen in der römischen Staatskunst, in bezeichnendem Gegensatz etwa zum hellenistischen Alexander-Mosaik, die Herrscher und Feldherren der Feinde keine Rolle. Hierin ist die Traianssäule zwar eine Ausnahme, aber doch nur bedingt: Decebalus ist selten zu erkennen, bleibt im Hintergrund versteckt, verharrt in abwartender Passivität, tritt nirgends als direkter Gegner Traians auf (wahrscheinlich: Sz. 24). Nur als Leitfigur des dakischen Widerstands tritt er prominenter in Erscheinung: Am Ende des ersten Krieges schließt er sich als Einziger nicht der allgemeinen Unterwerfung vor Traian an, sondern bleibt in trotziger Distanz aufrecht stehen (Sz. 75), und zu Beginn des zweiten Krieges führt er den Aufbruch der Daker bei der Besetzung römischer Festungsanlagen an (Sz. 93). Doch als planender Heerführer macht er keine gute Figur. Ein späterer Auftritt als Urheber eines letzten Angriffs auf ein römisches Lager, mit vager Geste zwischen zwei Begleitern im Wald verborgen (Sz. 135), ist ein pointiertes Gegenbild zu den offenen und selbstbewussten Auftritten Traians. Seine letzte Adlocutio führt dann zum Rückzug der Daker, die sich selbst oder einander den Tod geben, während andere sich dem Kaiser in einem römischen Lager unterwerfen (Sz. 139). Am spektakulärsten werden, gleich anschließend, seine Verfolgung, der er sich durch Selbstmord entzieht, sodann die Gefangennahme seiner Söhne und die Ausstellung seines abgeschlagenen Kopfes in einem römischen Lager geschildert (Sz. 145–147). Insgesamt erscheint der gegnerische König in einer bezeichnenden Ambivalenz von schwacher Präsenz und starker Widerstandskraft: Noch im Selbstmord zeigt er sich durch seine Übergröße als ein Furcht erregender „Gegner, würdig bekämpft zu werden“.⁶⁰

In exemplarischer Deutlichkeit werden die Rollen der verschiedenen Akteure in der ersten großen Schlacht vor Augen geführt (Sz. 24) (**Abb. 116**). Das römische Heer rückt von links nach rechts vor. Am Rand der Schlacht bleiben die Elitetruppen in geordneter Aufstellung in Reserve: vorne zwei Reihen von Legionären, dahinter Prätorianer, jeweils an der Spitze die Träger der Feldzeichen, die die Unterscheidung der Einheiten erlauben und insgesamt die sakralen Symbole der römischen Heeresmacht darstellen: Der Kern des Heeres kann für extreme Aufgaben geschont werden. Traian leitet die Schlacht aus erhöhter Position. In Begleitung eines beratenden Offiziers und geschützt von zwei Auxiliaren, empfängt er zwei weitere Soldaten, die ihm die abgeschnittenen Köpfe

⁶⁰ Wie oft Decebalus dargestellt ist, ist umstritten. S. die Diskussion bei Gauer (1977) 65–67; Settis (1988) 143–144; Galinier (2007) 64–67, der zu Recht eine positive, bewundernde Sicht des Dakerkönigs ablehnt. Unsicher bleiben Darstellungen, in denen ein vornehmer Daker aus dem Hintergrund dem Untergang der Kämpfenden zuschaut (bes. 24). Man kann hier eine betonte Untätigkeit als Anzeichen für einen unfähigen Herrscher sehen: Dann würde die Schwierigkeit, ihn zu identifizieren, zu seiner Charakterisierung gehören. Zitat: Cassius Dio 67, 6, 1.

von Dakern präsentieren: Schon hier ist der Sieg sicher. Die Schlacht wird von Auxiliaren und Fremdvölkern geschlagen: Reiter brechen stürmisch zum Angriff auf, an vorderster Front kämpfen Fußsoldaten mit Lanze und Schwert, im Vordergrund ein stark exponierter germanischer Krieger mit einer Keule. Der römische Sieg wird durch die Richtung des Kampfes von oben nach unten deutlich, wo die dakischen Gegner niedergehauen werden, zusammenbrechen und tot am Boden liegen. Ein römischer Soldat hat einem Gegner den Kopf abgeschnitten, trägt ihn mit den Zähnen am Haar und kämpft mit gezücktem Schwert weiter. Über allem aber, an der Spitze der römischen Heeresmacht, erscheint Iuppiter im Himmel und schleudert seinen Blitz den anstürmenden Dakern entgegen. Seine Haltung entspricht den römischen Lanzenkämpfern: Er ist einer von ihnen. Am Rand der Schlacht bleibt den Dakern nur, ihre Verwundeten und Toten zu bergen, darunter einer von jugendlicher Schönheit, während vielleicht ihr König Dekebalos tatenlos aus dem waldigen Hinterhalt zuschaut.⁶¹

Der Kriegsbericht der Traianssäule ist bis in die bildlichen Details hinein ideologisch durchgestaltet: Jede Szene hat ihren signifikanten Platz innerhalb der narrativen Sequenz, jede Figur hat eine signifikante Bedeutung innerhalb der betreffenden Szene, jedes ikonographische Motiv trägt zu der politischen Aussage bei. Das kann hier nicht ausgeführt werden. Insgesamt aber ist der Krieg in der Darstellung der Traianssäule total geworden. Er wird nicht als ein Sektor des Lebens mit seinen spezifischen Aspekten des Kämpfens, Siegens und Untergehens geschildert, sondern zieht die wichtigsten Leitbilder des gesamten öffentlichen Lebens an: die *pietas* des Opfernens, die *providentia* des rituellen Schutzes, das *consilium* der politischen Planung, die *fides* und *concordia* zwischen dem Herrscher und den Untertanen, die *iustitia* und *severitas*, aber auch *clementia* und *indulgentia* gegenüber den Fremden. Alle diese ideologischen Konzepte hatten ihre Geltung weit über die Kriegsführung hinaus. Aber sie realisierten sich besonders stark in kriegerischer Gewalt.

Die Kriegsszenen der Marcussäule: Emotionale Erhitzung. In ihrer ideologischen Rationalität war die Darstellung der römischen Kriegsmaschine an der Traianssäule einzigartig. Das wird schlagend deutlich bei einem Vergleich mit der Marcussäule, an der die Schilderung weitaus stärker auf die Entfaltung emotionaler Energien ausgerichtet ist.

Die Ehrensäule des Marc Aurel, nach seinem Tod von Commodus errichtet, schildert den Krieg dieses Kaisers gegen die Völker nördlich der Donau in einer Form, die in den typischen Szenen wie in der narrativen Struktur eng an der Traianssäule orientiert ist. Der Bezug des Bildberichts auf bestimmte Feldzüge,

61 Gauer (1977) 67–68; Faust (2012) 37–42.

die von 169 bis zum Tod des Kaisers 180 n. Chr. dauerten, ist umstritten und wegen seiner spezifischen Erzählweise nicht leicht zu klären. Denn an der Marcussäule steht nicht die Gliederung in große strategische Einheiten mit typischen Sequenzen von signifikanten Handlungen im Vordergrund. Daraus ist kaum zu schließen, dass eine fortlaufende Schilderung gar nicht beabsichtigt war: Auch an der Marcussäule ist überzeugend eine chronologische Folge von zwei Kriegsabschnitten mit je zwei Feldzügen erkannt worden, die wie an der Traianssäule durch eine zentrale Gestalt der Victoria getrennt werden, welche die Siege auf einen Schild aufschreibt: wahrscheinlich zunächst zwei Kampagnen gegen Markomannen 172 n. Chr. (Szene 1–79) und Quaden 173 n. Chr. (Szene 28–55), dann hauptsächlich gegen Yazygen 174 n. Chr. (Szene 56–73) und 175 n. Chr. (Szene 74–115). Diese Gliederung in große strategische Einheiten tritt hier jedoch hinter anderen Botschaften zurück, die zu Selektionen von Szenen geführt haben, aus denen übergreifende Feldzüge schwerer zu erkennen sind.⁶²

Grundsätzlich übernimmt die Marcussäule sowohl die narrative Struktur der kontinuierenden Darstellung als auch die meisten Szenentypen von der Traianssäule. Der Beginn mit dem Übergang über die Donau sowie mehrere andere Szenen sind offensichtliche Zitate, und die Themen des Opfers, der Adlocutio an das Heer und der Unterwerfung von Feinden vor dem Kaiser spielen auch hier eine Rolle.

Doch zum einen finden sich die ideologischen Rituale hier seltener, zum anderen werden sie nicht in größeren systematischen Sequenzen eingesetzt. Eine formgerechte *Profectio* wird nur einmal, zu Beginn des Krieges geschildert (Sz. 3): Zeremonielle Demonstrationen römischer Macht treten hinter der effizienten Kriegsführung zurück. Auch Opfer, als Voraussetzung des Sieges, sind selten, allerdings bewusst verteilt: zu Beginn des ersten und des zweiten Feldzuges, vor dem Übergang über Grenzflüsse (Sz. 13, 30), und vor dem letzten

⁶² Wichtigste Literatur zur Marcussäule: Petersen/von Domaszewski/Calderini (1896); Wegner (1931); Zwikker (1941); Caprino et al. (1955); Pirson (1996); Scheid/Huet (2000); Coarelli (2008); Ferris (2009, non vidi); Beckmann (2011), Faust (2012) 92–120; Griebel (2013). Zu den Grundzügen der hier vertretenen Deutung s. bereits Hölscher (2000/3). – Die Datierung der Säule und die Bestimmung der dargestellten Kriege sind umstritten, s. die Zusammenfassung der Diskussion bei Coarelli, a. O. 32–37 und Griebel, a. O. 23–26. Ich gehe von einer Entstehung ab 176 n. Chr. und einem Bezug der Reliefs auf die Kriege von 173–176 n. Chr. aus. Bei einzelnen Episoden, etwa dem Regenwunder, lässt sich die Chronologie der schriftlichen Quellen nicht ganz leicht mit der Folge der Reliefs in Einklang bringen. Das muss aber nicht bedeuten, dass an der Säule gar keine chronologische Sequenz gemeint ist, sondern nur typische Szenen zusammengestellt sind. Zumindest an der Intention eines chronologischen Berichts kann m. E. kaum gezweifelt werden. Zur grundsätzlichen (wenn auch stark typisierten) Wirklichkeitsnähe der Ausrüstung der römischen Armee s. Burandt (2017).

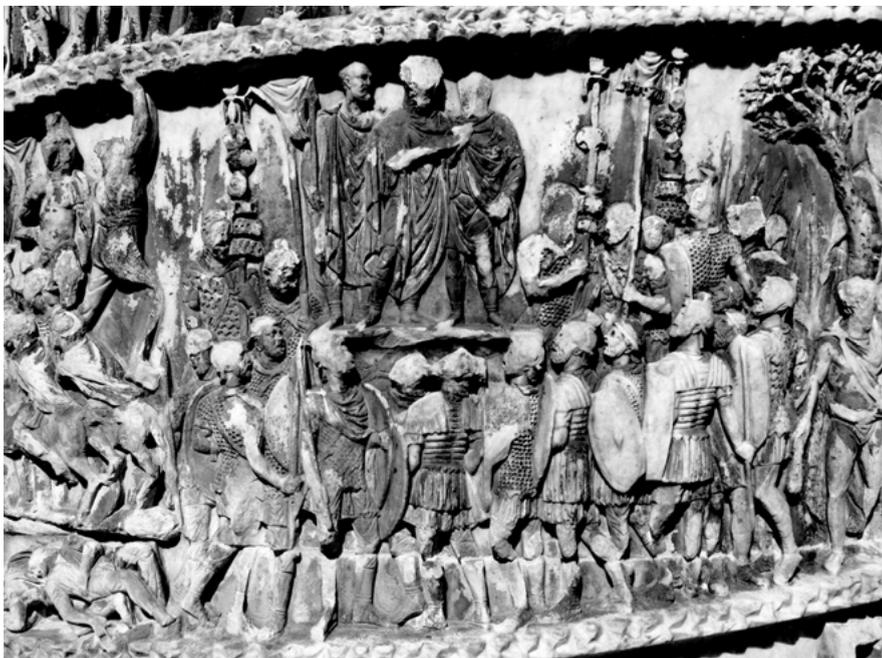


Abb. 119: Adlocutio Marc Aurels an das Heer. Rom, Marcussäule, Szene 9. 180–192 n. Chr. (Photo F. Schlechter).

Feldzug mit den entscheidenden Kämpfen (Sz. 75). Sogar die militärische Infrastruktur hat an Bedeutung verloren: Lager-, Festungs- und Straßenbau werden ebenfalls nur zu Beginn des letzten Feldzuges gezeigt, als Voraussetzung für den endgültigen Sieg (Sz. 82, 94). Die römische Stadtkultur als Gegensatz zu den Holzdörfern der Gegner ist überhaupt kein Thema. Größere Bedeutung hat allein die Ansprache des Kaisers an das Heer, durchweg in genau definierten Situationen des Beginns und des Abschlusses von Kriegsaktionen: gleich zu Beginn des Kriegs vor dem Auszug und nach der ersten Unterwerfung von Feinden (Sz. 4, 9) (**Abb. 119**), dann zum Abschluss des zweiten Feldzuges (Sz. 55), und schließlich geballt im letzten Feldzug zur Motivation der Soldaten für den endgültigen Sieg (Sz. 83, 86, 96, 100). Insgesamt lassen die Szenen der ideologischen und technischen Kriegsführung eine bewusste Verteilung innerhalb der narrativen Systematik des Bildberichts erkennen, doch haben sie keine so dominante Bedeutung wie bei Traian.

Durchweg ist der Blick stärker auf die eigentlichen Kampfhandlungen gerichtet. Dabei ist der Rhythmus der Vorgänge kürzer geworden. Im Vordergrund stehen rasche Abfolgen: Aufbruch des Heeres, Verfolgung, Vernichtung, Unter-

werfung und harte Bestrafung der Feinde. Erst im letzten Feldzug ist das Vorgehen der römischen Armee stärker von übergreifender Planung und Disziplin geprägt. Zwischen die kriegerischen Aktionen werden rituelle Szenen einzeln eingesetzt, ohne einen ‚systematischen Ort‘ in größeren strategischen Zusammenhängen zu markieren. Das bedeutet kein Defizit gegenüber der Traianssäule, sondern entspringt einem veränderten politische Konzept.

Durch die geringere Einbindung in übergeordnete Sequenzen wird ein neues Potential für die wirkungsvolle Gestaltung der einzelnen Szenen gewonnen. Allgemein wird das umfassende ideologische System der Traianssäule umgewandelt in eine Ideologie der Strafe, bei der vor allem starke Emotionen erregt werden sollen. Während Traian in den Bildern seiner Säule einen großen welthistorischen Kampf gegen einen großen Gegner geführt hatte, schlägt Marc Aurel einen Aufstand verbrecherischer Rebellen nieder. Dahinter steht ein Unterschied der politischen Ziele: Traian strebte die Einrichtung einer neuen Provinz an, in die die Bevölkerung der Gegner integriert werden sollte, Marc Aurel dagegen führte den Krieg, um ein für allemal die bestehenden Grenzen des Reiches zu sichern. Auch dies Ziel wurde mit einer Ideologie der Macht begründet, aber dafür wurden weniger traditionelle Werte aufgeführt und stattdessen mehr harte Entschlossenheit und strafende Gewalt mobilisiert.⁶³

Im Zentrum allen Geschehens steht auch hier der Kaiser, noch stärker als auf der Traianssäule, meist in ein pointiertes Verhältnis zu seinem Heer und den Feinden gesetzt. Doch die Akzente haben sich in bezeichnender Weise verschoben.⁶⁴

Ein dominierendes Thema ist der Vormarsch des römischen Heeres durch wildes, unwegsames Gelände. Flüsse markieren Grenzen, die unermüdlich überschritten werden. Das Tempo ist gegenüber der Traianssäule gesteigert, statt einer Parade des Heeres wird zielgerichtete Entschlossenheit demonstriert. Dabei übernimmt Marc Aurel, anders als Traian, gewöhnlich die Rolle des aktiven Heerführers, oft an der Spitze der Truppen reitend (Sz. 3, 32–33, 37–38). Die Soldaten dagegen werden vielfach in strengem Gleichschritt voranschreitend, mit parallel gehaltenen Lanzen, als Muster der militärischen Disziplin vorgeführt (Sz. 50, 78–79) (**Abb. 120**). Diese Stärken der römischen Kriegsführung werden ergänzt durch die Hervorhebung der perfekten Versorgung des Heeres durch

⁶³ Zanker (2000) 172. Barrett (2017) hat in den Szenen des letzten Feldzugs eine stärkere Planung und Zielstrebigkeit beobachtet und dies mit der Nachricht (SHA Marcus 24,5) verbunden, dass Marc Aurel gegen Ende des Krieges seine Ziele verändert und die Einrichtung zweier Provinzen Marcomannia und Sarmatia angestrebt habe. Das würde zu der problematischen Konsequenz führen, dass die Säule zwei Stufen seines politischen Konzepts vor Augen führte.

⁶⁴ Zur Inszenierung des Kaisers s. Griebel (2013) 193–196.



Abb. 120: Geordneter Vormarsch römischer Legionäre. Rom, Marcussäule, Szene 108 (Photo F. Schlechter).

Transportwagen mit Waffen, verpackten Materialien und Booten für die Überquerung der vielen Flüsse (Sz. 37–38, 55, 111).⁶⁵ Zur Bestätigung seiner Führungskraft wird der Kaiser in Szenen der Ansprache, stärker als an der Traianssäule, in hoch herausragender Position den Soldaten gegenübergestellt, einerseits als Initiator aller kämpferischen Energien, andererseits als Zielpunkt der allgemeinen Verehrung (Sz. 4, 9).⁶⁶

Ebenfalls im Gegensatz zur Traianssäule wird der Sieg nicht in größeren Schlachten errungen. Nirgends findet sich der systematische Einsatz verschiedener römischer Truppen mit spezifischen Aufgaben, und nie werden die Ger-

⁶⁵ *Profectio* und Vormarsch: Griebel (2013) 41–80.

⁶⁶ *Adlocutio*: Griebel (2013) 81–100.



Abb. 121: Eroberung eines Dorfes. Rom, Marcussäule, Szene 20 (G. Becatti, *Colonna di Marco Aurelio* (Milano 1957) fig. 14).

manen als starker geschlossener Heeresverband dargestellt. Im Gegensatz zur Traianssäule sind die Germanen kein ernst zu nehmender Gegner, sie haben auch keinen führenden Feldherrn, sondern erscheinen als böse Aufrührer, die als Einzelne die konsequente Strafe der Römer zu gewärtigen haben. Die allgemeine Verlagerung des Blickes auf die einzelnen Gegner und die Art und Weise ihres Untergangs zeigt sich vielfach in erschütternden Szenen: Die Siedlungen von primitiven Holzbauten werden in Flammen gesetzt, die Männer umgebracht, manche vergeblich zum Himmel flehend. Erstmals an römischen Staatsdenkmälern werden Frauen mit ihren Kindern handgreiflich gefangen genommen und mit Vergewaltigung bedroht. Der Kaiser aber ist aus dem Geschäft der Gewalt herausgehoben: Er befiehlt die Exekution eines Gefangenen; sein gesatteltes Reitpferd und ein flatterndes Vexillum im Hintergrund zeigen an, dass er gleich zu neuen Aktionen aufbrechen wird (Sz. 20) (**Abb. 121**).⁶⁷

⁶⁷ Zu den Kämpfen s. bes. Pirson (1996) und die eindringlichen Untersuchungen von Faust (2012) 92–120.

Gegenüber den besiegten Feinden entfaltet Marc Aurel ein breites Spektrum an politischen Optionen, von Verhandlungen und Integration bis zur grausamen Vernichtung. Bald nach Beginn des Krieges empfängt er in Gnade zwei sich ergebende vornehme Reiter, während unmittelbar daneben ein Soldat demonstrativ einen widerspenstigen Gegner ersticht; darunter weisen zwei tote Feinde auf die extremen Folgen unbeugsamen Widerstandes (Sz. 8). Häufiger als auf anderen Denkmälern aber tritt der Kaiser den Fremden und Gegnern in gewaltfreien Szenen gegenüber. Teils nimmt er unterwürfige Huldigung entgegen: Eine Delegation östlicher Völker nähert sich ihm in gebückter Haltung, mit verhüllten Armen, wie im Kult der Götter, vor dem Hintergrund des Praetoriums, dessen Giebel ihn wie ein Tempel überragt (Sz. 49). In anderen Bildern treten die Gegner ihm im Lager selbstbewusst entgegen, wohl zu Verhandlungen über Frieden oder Kooperationen (Sz. 31). Offenbar haben die zunehmenden Gefahren an den Reichsgrenzen dazu geführt, dass gegenüber der Traianssäule eine deutlich größere Vielfalt im Umgang mit den Feinden entfaltet wird.⁶⁸

Andererseits kommt es, im Namen der Strafe für den Aufruhr, zu unerhörten Steigerungen der Brutalität. Der Vormarsch einer schwer gerüsteten Kolonne in maschinenartigem Gleichtakt führt unmittelbar, ohne Kampf, zur totalen Vernichtung der Gegner: Römische Soldaten stechen von oben senkrecht auf die verrenkt am Boden kauernenden Feinde ein; ein noch aufrecht stehender Gegner brüllt den Schmerz der Verwundung aus dem Bild heraus (Sz. 68) (**Abb. 122**). In anderen Szenen werden ganze Gruppen von Gegnern in hilflos verkrümmten Haltungen zusammengeslagen (Sz. 89), bis sie in der Draufsicht zu Leichenhaufen gestapelt werden, ähnlich wie in den Vasenbildern der griechischen Frühzeit (Sz. 89, vgl. die Leichen in **Abb. 123**).

Die stärksten psychagogischen Effekte werden durch spektakuläre Götterzeichen bewirkt. In der ersten Phase des Krieges wird ein befestigtes römisches Lager mit Hilfe eines hölzernen Belagerungsturmes angegriffen, der, von einem Blitz getroffen, in Flammen aufgeht und über den Bedienern der Maschine zusammenkracht. Das „Blitzwunder“, als Zeichen der Gunst Iuppiters wie auf der Traianssäule, wird im Bild dem Kaiser zugeschrieben, der mit einer deiktischen Geste auf die feindlichen Opfer weist (Sz. 11). Noch weit dramatischer ist die ausgreifende Szene des „Regenwunders“ (Sz. 16) (**Abb. 123**): Nach einer Dürre, die das Heer heimgesucht und die Viehherden niedergestreckt hat, lässt ein geflügelter „Regengott“ das Wasser vom Himmel stürzen, das die römischen Soldaten mit Gefäßen als Rettung vor dem Verdursten auffangen. Die Feinde dagegen werden von den Wassermassen ertränkt und zusammen mit ihren Pfer-

⁶⁸ Unterwerfung: Griebel (2013) 131–160.



Abb. 122: Exekution von Gegnern. Rom, Marcussäule, Szene 68 (Photo F. Schlechter).

den zu einem Haufen von menschlichen und tierischen Leichen weggespült. Während an der Traianssäule Iuppiter selbst eingegriffen hatte, sind hier die entfesselten Elemente Feuer und Wasser am Werk, die den Feinden den Untergang, den Römern aber Rettung und Sieg bringen.⁶⁹

Die rationale ideologische Systematik, die an der Traianssäule das Geschehen prägt, hatte ihre stärkste Kraft in der frühen und mittleren Kaiserzeit. Sie behielt ihre Geltung weiterhin, doch wurde sie von anderen Tendenzen überlagert. An der Säule des Marc Aurel, 70 Jahre nach der des Traian errichtet, finden sich noch dieselben Standardszenen, aber sie erscheinen weit seltener und nicht mehr in derselben systematischen Ordnung. Es geht um die endgültige Vernichtung der Feinde. Der Krieg wird heftiger, brutaler, emotionaler, er bedarf kaum mehr der komplexen ideologischen Begründung.⁷⁰

⁶⁹ Griebel (2013) 120–130.

⁷⁰ Zu den Frauen und Kindern an der Marcussäule s. Zanker (2000); Dillon (2006); Faust (2012) 104–106.



Abb. 123: Regenwunder. Rom, Marcussäule, Szene 16 (G. Becatti, a. O. fig. 66).

Dem entsprechen die Stilformen der Reliefs.⁷¹ Die Szenen entfalten sich weniger in räumlicher Tiefenperspektive mit Überschneidungen von Vorder- und Hintergrund, sondern in einer ‚ansichtigen‘ Staffelung in die Höhe. Die Landschaft wird nicht als kohärentes Ambiente, sondern in vereinzelt Elementen wie Bodenlinien, Bäumen und Gebäuden dargestellt. Die Figuren sind stärker isoliert und in klareren Front- und Seitenansichten wiedergegeben. Dabei ist das Relief insgesamt höher, stärker auf Kontraste von Licht und Schatten angelegt und darum von plakativerer Wirkung als an der Traianssäule. Dies alles ermöglicht eine stärkere Expressivität, die die Sieger und die Besiegten in krassen Gegensätzen vor Augen führt. Der Kaiser wird, vor allem in Szenen der Ansprache an die Soldaten, in frontaler Ausrichtung autoritativ in die Höhe erhoben, die Zuhörer schauen, vom Rücken gesehen, als kollektive Masse zu ihm empor (Sz. 4, 9). Die geschlagenen Gegner dagegen werden mit extrem verrenkten Körpern und verzerrten Physiognomien geschildert, die Frauen werden als fragile, der männlichen Gewalt hilflos ausgesetzte Gestalten gezeigt, zum Teil weit über die

⁷¹ Eindringliche Analysen besonders bei Pirson (1996).

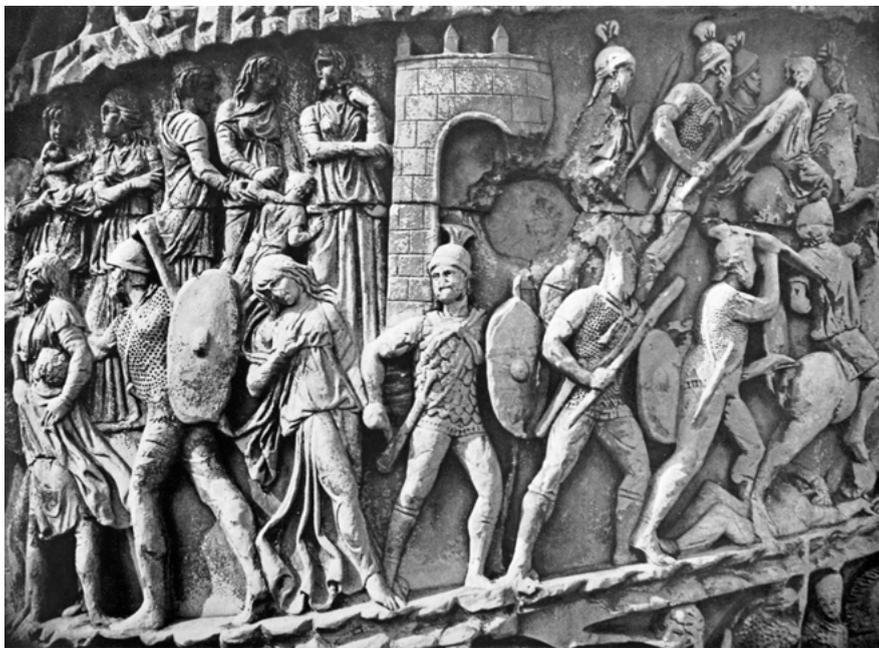


Abb. 124: Frauen werden gefangen genommen und abgeführt. Rom, Marcussäule, Szene 104 (G. Becatti, a. O. fig. 11).

organischen Formen der Natur hinaus gesteigert (**Abb. 124**). Wie schon die hellenistischen Kelten-Denkmal, bezeugen diese Bilder ein hohes Maß der Empathie, einen Blick des physischen und psychischen Mit-Leidens, der dabei in keiner Weise die kompromisslose Entschlossenheit zur Bekämpfung und Vernichtung der Feinde tangiert.⁷²

Die ausgeprägte Eigenart der Marcussäule führt auf die Frage nach einer weiter gehenden historischen Deutung der Phänomene: Sind sie aus der konkreten historischen Situation zu verstehen? Sind sie in der spezifischen Auffassung der Auftraggeber und der ausführenden Werkstätten begründet? Kommen darin allgemeinere Tendenzen der Zeit zum Ausdruck? Wahrscheinlich wird man die Frage nicht im Sinn von Alternativen zu stellen haben.

Die historische Situation unterschied sich von den Dakerkriegen Traians grundsätzlich darin, dass Marc Aurel nicht die Eroberung eines Landes und die Einrichtung einer Provinz, sondern die Abwehr einer bedrohlichen Aggression

⁷² S. dazu, unter einem erweiterten Begriff des Stils, bes. Pirson (1996); Zanker (2000); Hölscher (2000); Ferris (2009) 163–170; Faust (2012) 113–114.

und die Auslöschung jeden weiteren Widerstands zum Ziel hatte. Dadurch war weniger konstruktive Ideologie und mehr entschlossene Bestrafung, plakative Demonstration der unbedingten römischen Überlegenheit und drastische Schilderung der Folgen des Angriffs auf das Römische Reich angezeigt. Gleichwohl ist eine solche ‚objektive‘ Deutung aus der historischen Situation nicht ausreichend: Die Serie der aurelischen Reliefplatten zeigt, dass zur selben Zeit, ebenfalls an einem staatlichen Denkmal, eine ganz andere, rituell-zelebrierte Darstellung dieser Kriege gegeben werden konnte. Hier kommen spezifische Absichten der Aussage zum Ausdruck, die von der Funktion der betreffenden Denkmäler geprägt sein können. Schließlich aber werden in der Darstellung der Säule auch allgemeinere Tendenzen und eine kollektive Mentalität dieser Zeit sichtbar: eine psychische Hochspannung, die sich in vielen Bereichen des sozialen Lebens zeigt und einen ersten Umbruch zur Spätantike darstellt.⁷³

Die Pluralität kaiserzeitlicher Kriegsbilder. Die Traianssäule mit ihrer visuellen Analyse kriegerischer Macht ist nicht die einzige Sicht des Krieges unter Traian. Sehr anders ist die Auffassung einer großen Schlacht in einem Fries von monumentalen Maßen, der zu größeren Teilen im Konstantins-Bogen wiederverwendet wurde, dessen ursprüngliche Herkunft aber bis heute ein Rätsel ist (**Abb. 125**). Auch hier waren, in Reliefs von 3 m Höhe, typische Szenen der Dakerkriege geschildert: An die Schlacht schließt auf der einen Seite die feierliche Rückkehr nach Rom an; an der anderen Seite ist eine Szene von Bauarbeiten zu erschließen. Andere erhaltene Fragmente bezeugen eine Flucht von Feinden über einen Fluss, eine Unterwerfung von Feinden, wahrscheinlich eine Ansprache an das Heer, vielleicht weitere Kämpfe: in mancher Hinsicht der Traianssäule verwandt, aber sicher in weit stärkerer monumentaler Selektion.⁷⁴

Die Darstellung der Schlacht, die sich in der ganzen Länge von über 18 m rekonstruieren lässt, wirkt in ihrer ungemein dichten und tumultuösen Bewegung äußerst realistisch, ist aber in Wirklichkeit eine fiktive Situation aus drei Szenen, die keine kohärente Handlung bilden und auch in sich nicht konkret stimmig sind.⁷⁵ Im Zentrum stürmt der Kaiser, im äußersten Unterschied zur Traianssäule, als heroischer Reiter an der Spitze seines Heeres gegen die Daker

⁷³ Der „spätantoinische Stilwandel“ ist zuerst von Rodenwaldt (1935) beschrieben worden. Neuere Deutungen: Pirson (1996): plakative Deutlichkeit der politischen Botschaft; Hölscher (2000): psychische Emphase.

⁷⁴ Pallottino (1938); Gauer (1973); Leander Touati (1987); Philipp (1991); Faust (2012) 9–34.

⁷⁵ Eindringliche Analyse bei Faust, a. O., von dem ich nur in zwei Punkten abweiche: Zum einen sehe ich statt Haupt- und Nebenszene drei Abschnitte, zum anderen scheint mir der Verweis auf Alexander den Großen weniger explizit zu sein. Zum Motiv der Barhäuptigkeit und des symbolisch gehaltenen Helmes s. Schäfer (1986).

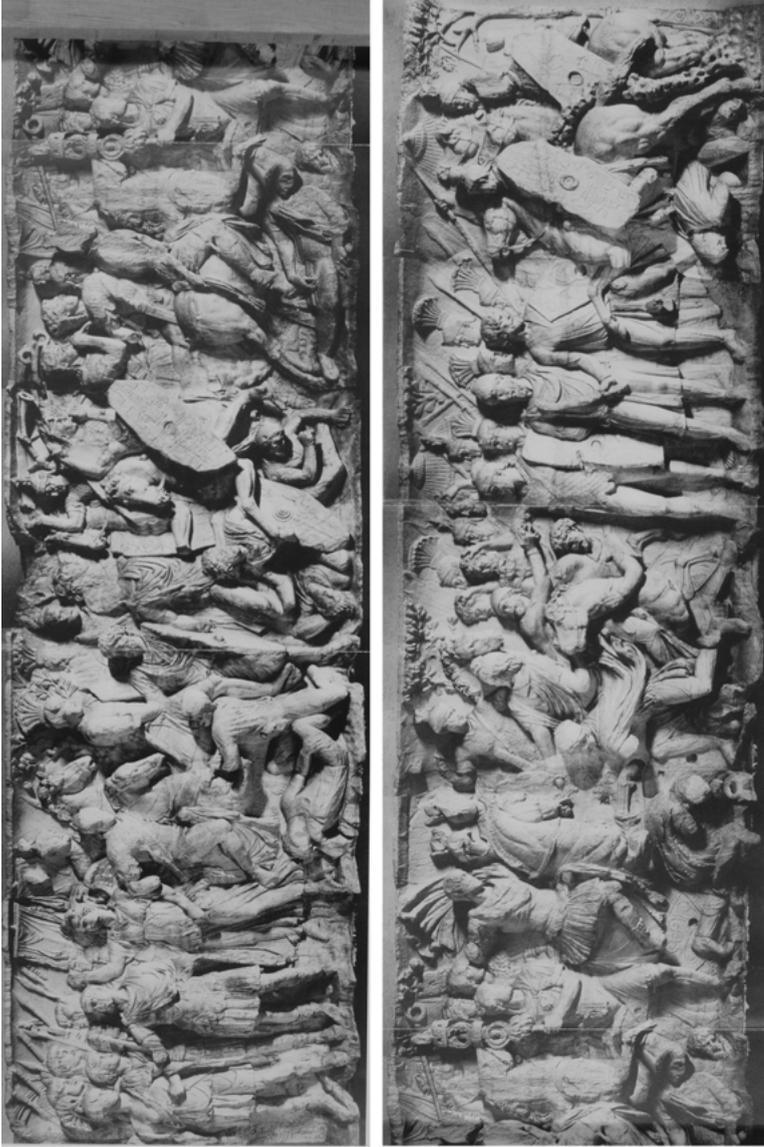


Abb. 125a–b: Schlacht Traians gegen Daker. Sog. Großer Traianischer Fries. Wiederverwendet im Konstantins-Bogen. Rekonstruktion Rom, Museo della Civiltà Romana. Nach 106 n. Chr. (St. Faust, Schlachtenbilder der römischen Kaiserzeit (Rahden/Westfalen 2012) Falttafel).

vor. Um seine heldenhafte Erscheinung zu steigern, wird er gegen die Praxis ohne seinen Helm dargestellt, den ein völlig statischer Waffenträger wie ein Symbol vor ihm hält. Seine Reitertruppe drängt in hohem Tempo vorwärts, dazwischen sind Träger von Feldzeichen und Musikanten zu Fuß eingeschoben, die in der schnellen Attacke nicht mithalten könnten, aber im Bild die Atmosphäre kriegerischer Ehre und Emotion evozieren. Der Angriff richtet sich gegen eine Gruppe von Dakern, die in völlig divergenten Bewegungen reagieren: Einer geht, in dieser Situation sehr unwahrscheinlich, vor dem anstürmenden Kaiser bittflehend in die Knie, zwei andere werden von dem Ansturm wie von einer Woge weggespült.

Im linken Abschnitt folgt der hintere Teil der Attacke; hier erhält aber der Kampf gegen eine Gruppe von Feinden so viel eigenes Gewicht, dass dies kaum im Sinn einer zeitlichen Einheit, sondern eher als eigenständiger Beginn der Kämpfe zu verstehen ist. Dabei treten römische Reiter und ein Legionär in einer unrealen Kooperation auf. Im rechten Abschnitt dagegen wird dem Angriff eine Szene entgegengestellt, die einen abrupten Bruch der Handlung darstellt. Eine römische Truppe hat in den umliegenden Siedlungen Feinde getötet und gefangen genommen, die dem kämpfenden Kaiser in einer statischen Haltung präsentiert werden. Drei abgeschnittene Feindesköpfe, die über die Köpfe der fliehenden Daker der Schlachtszene gehalten werden, stellen keine reale Verbindung her, sondern antizipieren symbolisch das Schicksal der unterliegenden Feinde. Insgesamt gibt die Ausrichtung der Szene nach links der ganzen Schlacht eine Art symmetrischen Abschlusses, der die Stellung des Kaisers im Zentrum betont. Wenn der erste Abschnitt auf den Beginn des Kampfes weist, so führt der dritte eher die Folgen des Sieges vor Augen, sicher nicht in einer bestimmten historischen Schlacht, sondern in einem synthetischen Panorama: Die heterogenen Motive sind in einem fiktiven Realismus miteinander verbunden, der die Atmosphäre eines monumentalen pathetischen Kampfgeschehens evoziert.

Traians Rolle als Feldherr ist hier diametral verschieden von seinem Bild an der Säule: Dort erscheint er als distanzierter Lenker der Schlacht, am ‚Großen Traianischen Fries‘ als heroischer Vorkämpfer des Heeres. Die Rolle als planender Lenker mit Übersicht über das Schlachtgeschehen entsprach den tatsächlichen Aufgaben des Heerführers – aber die Ideologie des persönlichen Kampfes, nach dem Vorbild Alexanders des Großen, hat ihre Kraft nie völlig verloren. Wenngleich Traian vielleicht nie selbst in die Schlacht eingegriffen hat, so spricht zumindest Plinius in seinem Panegyricus davon. Spätere Kaiser sollen sich tatsächlich in Situationen besonderer Gefahr ohne Helm gezeigt haben und persönlich als Vorkämpfer aufgetreten sein. In den Denkmälern Traians sind die beiden Rollen ideologische Aussagen, die zur gleichen Zeit in der

Hauptstadt über denselben Kaiser gemacht werden konnten. Ob darin Auffassungen verschiedener Auftraggeber – bei der Säule Senat und Volk, bei dem Fries unklar – zum Ausdruck kommen, muss offen bleiben. Einen programmatischen Gegensatz sollte man darin nicht suchen: Die öffentlichen Monumente Roms waren auf allgemeine Anerkennung angelegt. In diesem Sinn wird Traian von Cassius Dio als Feldherr gegen die Daker sowohl wegen seiner strategischen Führung, *strategía*, als auch wegen seines Mutes, *andria*, gerühmt.⁷⁶

Mit den großen Monumenten Traians und Marc Aurels ist ein breites Spektrum römischer Auffassungen vom Krieg und der Rolle des Kaisers als Kriegsherr erfasst. Andere Denkmäler würden das Spektrum erweitern: in Rom vor allem die Ehrenbögen für Septimius Severus und Konstantin, im Reich das große Denkmal des Antoninus Pius in Ephesos, der Bogen des Septimius Severus in Leptis Magna und der Quadrifrons des Galerius in Thessaloniki. Eine Übersicht über die gesamten Siegesdenkmäler der Kaiserzeit würde den größten Teil der politischen Bilddenkmäler des Römischen Reiches zu erfassen haben. Hier muss ein Blick auf wenige Beispiele aus anderen Gattungen genügen, um die grundsätzliche Vielfalt der bildlichen Vorstellungen von Krieg und Sieg zu zeigen.

Etwa zur selben Zeit wie die Sarkophage mit repräsentativen Szenen römischer Feldherren, seit etwa 170 n. Chr., entstanden Sarkophage mit Schlachten, wohl ausgelöst durch die Kriege Marc Aurels an den nördlichen Grenzen des Reiches (**Abb. 126**). Sie führen auf den ersten Blick ein dicht gedrängtes Schlachtgetümmel vor Augen, das sich jedoch beim genaueren Hinsehen als eine strukturierte Komposition pathoserfüllter Zweikämpfe erweist. Klassisch gerüstete, wohl griechische Kämpfer, zu Pferd und zu Fuß, siegen über keltische Gegner; im Zentrum entzieht sich ein gegnerischer Anführer dem Lanzenstoß des Angreifers durch Selbstmord mit dem Schwert. Gemeint sind offenbar die Kämpfe der hellenistischen Vergangenheit gegen keltische Angreifer, als Paradigma für die Kriege der eigenen Zeit gegen die Nordvölker und die Überlegenheit der römischen Kultur gegen die Barbaren. Wenngleich die Annahme nahe liegt, dass die Sarkophage für höhere Offiziere in Auftrag gegeben wurden, wird der Bezug zu dem Grabherrn in den anonymen Schlachtszenen nicht explizit gemacht. Darin entsprechen sie den Sarkophagen mit mythischen Szenen, im Unterschied zu den zahlreichen Grabdenkmälern seit der frühen Kaiserzeit, die die Verstorbenen, ihren Rang und ihre Leistungen selbst ins Bild bringen, bis hin zu den kaiserlichen Ehrensäulen, die ebenfalls dem postumen Gedenken dienten.⁷⁷

⁷⁶ S. dazu Campbell (1984) 59–69. Plinius, *Panegyricus* 17, 2–3. Cassius Dio 68, 14.

⁷⁷ Andreae (1956); Andreae (1968/1969); Schäfer (1979); Faust (2012) 177–212.



Abb. 126: Schlacht gegen Gallier. Sog. Schlachtsarkophag Ammendola. Rom, Musei Capitolini, Inv. 213. Um 170 n. Chr. (Archivi Alinari Firenze 6018).

Eine diametrale Wende setzt auf Sarkophagen gegen Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr. ein: Jetzt steht der Grabherr als dominierender Feldherr im Zentrum der Schlacht, die nun von römisch gerüsteten Soldaten gegen zeitgenössische Barbaren geschlagen wird (**Abb. 127**). Auf einem monumentalen Sarkophag aus Portonaccio, der plausibel dem Legionskommandanten Aulus Iulius Pompilius zugewiesen wurde, erscheint der Verstorbene inmitten eines dichten Getümmels von Kämpfern gegen nördliche Germanen, hervorgehoben in Übergröße, mit der Lanze auf einen hoffnungslos unter ihm zusammengekrümmten Feind einstechend. Die Szenerie um ihn herum ist in keiner Weise als kohärente Situation verständlich: Die römischen Soldaten streben zumeist von der zentralen Figur des Feldherrn nach beiden Seiten auswärts, hilflose Gegner niederstehend, die in der unteren Zone in der Agonie des Todes zusammenbrechen. Erstaunlich an diesem und anderen gleichzeitigen Schlachtsarkophagen ist, dass sie offenbar für Teilnehmer an den Markomannenkriegen Marc Aurels und von Werkstätten aus dem Umkreis der Marcussäule hergestellt worden sind, dabei aber die hohen Offiziere weit stärker als einzigartige und absolute Sieger in Szene setzen, als der Kaiser selbst auf seinem großen Staatsmonument erscheint. Gewiss ist das nicht als übersteigerter persönlicher Anspruch zu verstehen, sondern in den verschiedenen Denkmälern wurden nebeneinander unter-



Abb. 127: Schlacht eines Feldherrn gegen nördliche Gegner. Sog. Schlachtsarkophag Portonaccio. Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, Inv. 112327. Um 190–200 n. Chr. (© D-DAI-ROM 61.1396)

schiedliche Diskurse geführt: An der Säule geht es um das Verhältnis des Herrschers zum Heer, an den Gräbern um den individuellen Ruhm der Verstorbenen.⁷⁸

In der Folgezeit wird die Position des siegreichen Feldherrn sogar noch weiter gesteigert. An dem großen Schlachtsarkophag der Sammlung Ludovisi, bald nach der Mitte des 3. Jahrhunderts n. Chr., ist der reitende Feldherr in irrealer Weise aus der Schlacht herausgehoben, als einziger in voller Ansicht, mit unverdecktem Kopf auf einem mächtig voransprengenden Pferd (**Abb. 128**). Den rechten Arm mit geöffneter Hand hat er in ausholender Siegesgeste ausgestreckt: Ohne aktiv in den Kampf einzugreifen, ist er unwiderstehlich siegreich, *semper et ubique victor*, wie Münzen der Zeit verkünden. Von ihm ausgehend, tun die römischen Soldaten in zentrifugaler Symmetrie ihr Werk der Gewalt gegen nördliche wie östliche Gegner.

Man möchte dies als Bild der universalen Militärmacht der späten Kaiserzeit verstehen – wenn nicht ähnliche Bilder des Kaisers als absoluter Sieger bereits

⁷⁸ Schäfer (1979); Schäfer (1986); Faust (2012) 197–208.



Abb. 128: Schlacht eines Feldherrn gegen fremdländische Gegner. Sog. Schlachtsarkophag Ludovisi. Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, Inv. 8574. Um 260 n. Chr. (Archivi Alinari Firenze, Anderson 3302).

im 1. Jahrhundert n. Chr. geschaffen worden wären. An kaiserlichen Reiterstatuen waren die Pektore der Pferde mit Appliken aus Bronze geschmückt, die sich zu vielfigurigen Kompositionen rekonstruieren lassen. Darin erscheint der Kaiser bereits zu Pferd voransprengend, in Übergröße aus dem hochdramatischen Schlachtgeschehen herausgehoben, und mit demselben Siegesgestus wie auf dem späten Sarkophag (**Abb. 129**).⁷⁹

Die römische Staatskunst, wie viele andere Bereiche der römischen Kultur, entwickelt sich nicht in linearer Weise. Die meisten Bildmotive und Konzepte sind seit der späten Republik und der frühen Kaiserzeit ausgebildet und stehen für die intendierten Aussagen und Botschaften in den verschiedenen politischen und sozialen Kontexten und Diskursen zur Verfügung. Das gilt nicht zuletzt für die Bilder des Krieges und der Herrschaft: Eine Geschichte dieser Bilder und Konzepte vollzieht sich in den jeweiligen Selektionen aus diesem Repertoire und den Varianten, die dabei vorgenommen werden.

⁷⁹ Helbig II (1966) Nr. 1739 (B. Andreae); Faust (2012) 209–212. Bronze-Appliken: Kreilinger (1996) 42–62; 109–127. Zu weiteren Schlachtbildern der frühen Kaiserzeit s. Schäfer (1986).



Abb. 129: Schlacht eines Kaisers gegen fremdländische Gegner. Pectoral einer Reiterstatue. Brescia, Musei Civici d'Arte e Storia, Inv. MR 340. 1. Jahrhundert n. Chr. (U. Kreiling, *Römische Bronzeappliken* (Heidelberg 1996) Taf. 5).

5 Der Kaiser als Kriegsherr und Herrscher: Rolle und Realität

Die Verbindung von Ritualen und Ideologien des Krieges in den Staatsdenkmälern der Kaiserzeit beruht auf Traditionen, die weit zurückreichen und aus verschiedenen Wurzeln erwachsen sind.

Die Bedeutung von Ritualen für die Politik ist ein Phänomen, durch das Rom sich stark von Griechenland unterscheidet. Selbstverständlich ist die griechische Welt voller Rituale, vor allem im Kult der Götter, und ganz offensichtlich haben diese Rituale auch politische Bedeutung. Markanteste Beispiele sind der Panathenäenzug in Athen, bei dem die athenische Bürgerschaft ihre politische Identität manifestierte, oder die Prozession des ägyptischen Königs Ptolemaios' II., bei der ein *non plus ultra* an religiös-ideologischem Glanz entfaltet wurde. Doch in der öffentlichen Bildkunst spielen politische Rituale so gut wie keine Rolle; hier ist der Fries des Parthenon eine Ausnahme. Und in der Realität der öffentlichen Rituale steht die Demonstration von politischem Rang und Ruhm einzelner Protagonisten bei weitem nicht so stark im Vordergrund wie in der römischen Kaiserzeit: Die religiösen Rituale der griechischen Städte und Bünde hatten kollektiven Charakter, die königlichen Festrituale Ptolemaios' II. und anderer hellenistischer Herrscher sind seltene und bezeichnende Ausnahmen. Ein Siegesritual wie der Triumphzug scheint in der ganzen griechischen Welt gefehlt zu haben: In der instabilen Welt der griechischen Stadtstaaten lag

die ruhmreiche Leistung offenbar nicht so sehr im triumphalen Sieg als im todesbereiten Kampf.

In der öffentlichen Kunst Griechenlands wird der Ruhm des Krieges in einzigartigen heldenhaften Taten vor Augen geführt: Ein herausragendes Beispiel dieser Auffassung ist das Gemälde der Schlacht von Marathon in der „Bunten Halle“ in Athen, in dem zwar Miltiades als kommandierender Feldherr des erfolgreichen athenischen Sturmangriffs dargestellt war, die übrigen Protagonisten aber für den Einsatz ihres Lebens gerühmt wurden: der Polemarch Kallimachos, der zu Tode getroffen war und dennoch weiter kämpfte; Kynegiros, dem die Hand abgehackt wurde, als er ein persisches Schiff an der Flucht hindern wollte. In dem berühmten Gemälde, das in dem Mosaik aus Pompeii wiedergegeben ist, wird die Schlacht gegen die Perser als ein heroischer Agon zwischen Alexander und dem persischen Großkönig geschildert. Kriegerische Leistung besteht hier nicht in der rituellen Erfüllung kanonischer Leitbilder, sondern in heldenhaften Handlungen, die die Welt verändern.⁸⁰

Die Bedeutung von Ritualen und ritualartigen Handlungen für die politische Repräsentation in Rom hat ihre Wurzeln bei den Etruskern. In der etruskischen Grabkunst werden die politisch-religiösen Magistraturen und der soziale Rang der Verstorbenen in Bildern von Prozessionen, mit Auszeichnung durch Tracht und Insignien dargestellt. Darin werden zeremonielle Prozessionen des Begräbnisses paraphrasiert, die dem Konzept der öffentlichen Leichenzüge der römischen Nobilität entsprachen. Das Grundmuster war aber, in Etrurien wie in Rom, die öffentliche Repräsentation lebender Amtsträger. Der Triumph und andere Rituale des Krieges wurden von den Römern selbst auf Etrurien zurückgeführt. Hier wurde eine Repräsentation in öffentlichen Ritualen begründet, die dann in Rom eine starke Ausweitung erfahren hat. Von den bildlichen Darstellungen etruskischer Prozessionen führen direkte Linien zu den religiösen *pompae* der römischen Staatskunst. Die politischen Handlungsträger treten dabei nicht als einzigartige Protagonisten in großen Wendepunkten der Geschichte auf, sondern in weitgehend gleich bleibenden, institutionalisierten Rollen, in denen sie ihre öffentliche Bedeutung demonstrieren.⁸¹

Damit ist jedoch noch nicht impliziert, dass die Rituale und Rollen stark mit ideologischen Konzepten aufgeladen wurden: Zunächst stellen sie sozialen und politischen Rang vor Augen. Die Bedeutung ideologischer Leitbilder und Konzepte der Politik in Rom steht dagegen in einer Tradition, die letzten Endes aus Griechenland stammt. Dort wurden seit archaischer und klassischer Zeit ideelle Leitbilder des sozialen und politischen Verhaltens wie *aretē* und *sōphro-*

⁸⁰ Gemälde der Schlacht von Marathon: oben S. 107–109. – Alexander-Mosaik: oben S. 177–186.

⁸¹ Insignien und Tracht in Rom: Alföldi (1934); Alföldi (1935); Brilliant (1963). S. oben S. 240.

sýnē, persönliche Vortrefflichkeit und Besonnenheit, und idealer politischer Zustände wie *eunomía* und *eirēnē*, gute Ordnung und Frieden, ausgebildet, die auch als Gottheiten aufgefasst und verehrt werden konnten. Seit dem 4. Jahrhundert und dann in hellenistischer Zeit wurden in philosophischen Kreisen wie in öffentlichen Diskursen ideale Leitbilder des Verhaltens von Königen entwickelt, neben *sōphrosýnē* vor allem *sophía* und *philanthrōpía*, Weisheit und Menschenfreundlichkeit, *eusébeia* und *euergesia*, Frömmigkeit gegen die Götter und Wohltätigkeit gegen die Menschen.

In diesem Sinn einer konzeptuellen Fundierung von politischen Leitvorstellungen wurde in Rom seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. ein ideologisches Rüstzeug für die Expansion zu einer territorialen Großmacht entwickelt: der so genannte *mos maiorum*. Gegenüber den griechischen Konzepten war es zum einen stark auf die kollektive politische Elite ausgerichtet, zum anderen wurde es weit stärker in der staatlichen Religion verankert. Das gab dieser Ideologie eine einzigartige politische Kraft, die vor allem die Expansion der Herrschaft durch kriegerische Unterwerfung bis zur dominierenden Macht der damaligen Welt betraf.

Die siegreichen Heerführer und andere Staatsmänner errichteten Tempel für die Gottheiten, denen sie die Siege und Erfolge verdankten, und dabei beschränkten sie sich nicht auf rein kriegerische Mächte, wie Victoria oder Virtus, sondern entfalteten ein ganzes Panorama von Leitbildern der politischen Herrschaft: Salus, Fides, Mens, Honos, Pietas und viele andere, deren Tempel der Stadt Rom eine komplexe politisch-religiöse Topographie gaben. Mehr und mehr wurden alle politischen Handlungen der staatlichen Leistungsträger nach dem Maßstab dieser Konzepte gemessen, und dem entsprechend wurden offenbar immer mehr Rituale der politischen Repräsentation entwickelt, in denen diese ideologischen Konzepte verkörpert werden konnten.⁸²

Der *clupeus virtutis* des Augustus bezeichnet den Punkt, an dem aus diesem Repertoire vier zentrale Leitbilder ausgewählt und dem künftigen Princeps als Messlatte vorgegeben wurden. Die folgenden Kaiser haben dies nicht als einen fixierten Kanon von „Kardinaltugenden“ betrachtet, haben aber diese und andere ‚Tugenden‘ als ein Spektrum von Leitbildern aufgegriffen, zwar mit wechselnden Prioritäten, jedoch insgesamt mit einer relativ starken Konstanz.

In diesem Sinn stellen die rituellen oder ritualartigen Szenen der Staatsdenkmäler die Kaiser in öffentlichen Rollen vor Augen, in denen sie ein *relativ* statisches Spektrum verbindlicher Leitbilder verkörpern: Jeder Herrscher tritt in den Bildern als idealer Realisator dieser Leitbilder auf, und dies beruht, *mutatis mutandis*, auf seiner tatsächlichen öffentlichen Repräsentation in Ausübung

82 Oben S. 245–246.

seiner Herrschaft. Der Krieg ist dabei eine spezifische Bühne, auf der zunächst militärische Qualitäten bezeugt werden, darüber hinaus aber ein ganzes Konzept der Herrschaft visuell präsentiert wird: mit bedeutungsvollen Szenen wie Opfern für die Götter und Ansprachen an die Soldaten, die in diesem Rahmen zwar ihren Platz finden, die aber weit über die Rolle als Heerführer hinausweisen.

Ritualisierung des Krieges. In der Darstellung der Denkmäler überlagern die Rituale mit ihren ideologischen Bedeutungen mehr und mehr die vielfältige Realität der politischen und militärischen Funktionen des Kaisers. Das gilt aber bis zu einem gewissen Grad auch für die Wirklichkeit der Amtsführung. Andreas Alföldi hat vor 80 Jahren in wegweisenden Aufsätzen die zunehmende Ritualisierung der römischen Kaiserherrschaft aufgezeigt. Im Krieg muss der kaiserliche Feldherr den Soldaten tatsächlich vor allem bei öffentlichen Ritualen und Zeremonien vor Augen getreten sein. Ansprachen an das Heer vor und nach der Schlacht, Opfer bei herausgehobenen Gelegenheiten wie Auszug zum Kampf, Übergang über Flüsse und Grenzen oder wichtigen Siegen, Verhandlungen mit Delegationen der Gegner, freiwillige oder erzwungene Unterwerfungen von Feinden vor dem Kaiser waren die Vorgänge, in denen der Kaiser seine Rolle als Heerführer ausspielen und in visueller Präsenz inszenieren konnte. Zugleich waren dies die Gelegenheiten, den Soldaten den Sinn des Krieges, seiner Mühen, Gefahren und Folgen – der ihnen vermutlich nicht immer so klar vor Augen stand – öffentlich zu vermitteln und sie auf die Ideologie der Welt-herrschaft einzuschwören. Es waren performative Aktionen, bei denen der Kaiser ideologische Leitkonzepte der Heeresführung visuell realisierte und vor Augen führte: Bei zeremoniellen Aufbrüchen präsentierte er sich als militärischer Führer von männlicher Tatkraft, *virtus*; bei der Darbringung von Opfern zeigte er sich als Begründer eines gutes Verhältnisses zu den Göttern, *pietas*; mit der Einholung von Vorzeichen trat er als Garant zuverlässiger Voraussicht und Planung, *providentia*, auf; in Ansprachen an das Heer stellte er ein gutes Verhältnis, *concordia* und *fides*, zu den Soldaten her; in Kontakten und Verhandlungen mit fremden oder feindlichen Delegationen bezeugte er politische Klugheit, *prudentia*; in der Entgegennahme von freiwilligen oder erzwungenen Unterwerfungen brachte er ein Spektrum politischer Leitlinien zur Geltung, von integrativer Milde und Nachgiebigkeit, *clementia* und *indulgentia*, bis zu harter Gerechtigkeit und Strenge, *iustitia* und *severitas*. In der täglichen Arbeit des Krieges waren dies die Situationen, um den Soldaten die militärische Macht und den zivilisatorischen Glanz des Römischen Reiches ins Bewusstsein zu rufen, sie der Gunst der Götter zu versichern und sie damit zum weiteren Durchhalten und Kämpfen zu motivieren.

Die Formen, in denen solche öffentlichen Auftritte, Zeremonien und Rituale ausgeführt wurden, müssen von Fall zu Fall variiert haben, je nach Anlass, Teilnehmern und äußeren Umständen; man wird auch für Abwechslung gesorgt haben, um die psychologische Wirkung zu steigern. Aber die Grundmuster waren relativ konstant, nicht nur weil die Vorgänge des Krieges sich wiederholten, sondern auch weil die zu vermittelnden Leitbilder von starker Konstanz und Stabilität waren. Der Krieg ist damit ein Teil einer umfassenden, ideologisch begründeten politischen Ordnung: Der Kaiser spielt die Rolle eines Protagonisten, der in Interaktion mit verschiedenen Gruppen von Untertanen die Leitkonzepte eines weitgehend vorgegebenen ideologischen ‚Systems‘ realisiert. Jeder einzelne Herrscher hat die Möglichkeit und Aufgabe, je nach kontingenten Situationen oder persönlichen Einstellungen eigene Akzente zu setzen, aus dem Repertoire zu wählen und sogar neue Schritte zu gehen, aber insgesamt bleibt der Rahmen der Leitbilder und ihrer Umsetzung über lange Zeit von einer starken Konstanz. Die Herrschaft des römischen Kaisers hat daraus über lange Zeit eine große Stabilität bezogen, die römischen Staatsdenkmäler haben mit den Bildern der Kaiserrituale dazu beigetragen.

Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang eine Veränderung im Zeremoniell des Triumphs. Bekanntlich hat Augustus die Abhaltung von Triumphen auf die Kaiser und die nachfolgende Generation des Kaiserhauses beschränkt. Zugleich mit dieser einschneidenden Maßnahme spielte sich aber eine Praxis ein, die den Triumph von einem jeweils einzigartigen Ereignis zu einem iterativen Ritual machte. Schon Augustus selbst hat nach seinem großen dreifachen Triumph von 29 v. Chr. keinen weiteren Triumph gefeiert, obwohl mehrfach Gelegenheit dazu war. Tiberius hat es bei seinen Triumphen als erster Feldherr des Augustus 7 v. Chr. und als vorgesehener Nachfolger 12 n. Chr. belassen; als regierender Kaiser hat er keinen Feldzug mehr geführt und keinen Triumph mehr begangen. Vespasian und Titus haben ihren Triumph über Judaea 70 n. Chr. als Eingangs-Ritual ihrer Herrschaft gefeiert. Dies Konzept, sich beim Antritt der Herrschaft ein für alle Mal als militärischer Sieger und Triumphator zu profilieren, ist auch bei anderen Kaisern zu erkennen: Claudius, Domitian und Traian, haben früh in ihrer Regierung Kriegszüge veranstaltet, zum Teil forciert vom Zaun gebrochen, und bei der ersten besten Gelegenheit Triumphe gefeiert; diese Feiern stellten sich dann als voreilig heraus und mussten durch zweite Triumphe nachgebessert werden. Auch Caligula und Nero haben gleich nach Beginn ihrer Herrschaft Kriege begonnen, die sich aber so entwickelten, dass sie beim besten Willen keinen Triumph rechtfertigten; darum feierten diese Kaiser extravagante Ersatz-Triumphe, Caligula über eine spektakuläre Brücke im Golf von Neapel, von Baiae nach Puteoli, Nero mit seinem Dichter-Triumph zum Tempel des Apollo auf dem Palatin. Kurzum: Der Triumph wurde mehr

und mehr zu einem fast obligatorischen, tendenziell einmaligen biographischen Ritual der Kaiser. Jeder Kaiser musste möglichst früh, entweder schon vor oder spätestens kurz nach dem Regierungsantritt, einen Triumph feiern und damit seine Qualitäten als umfassender, absoluter Sieger manifestieren. Das Ritual war nicht mehr Folge eines Ereignisses, sondern zwang zur Schaffung von Ereignissen.⁸³

Aufschlussreich ist ein Vergleich mit dem Alten Ägypten. Der Ägyptologe Erik Hornung hat gezeigt, dass jeder Pharao bald nach Beginn der Regierung einen Krieg gegen Fremdvölker in zwei polaren Weltgegenden, im Süden und Norden, führte. Das war eine rituelle Pflicht, mit der er die Ordnung der Welt aufrecht erhielt. An den Wänden der Tempel wurden diese ‚rituellen‘ Kriege der Pharaonen in Reliefbildern in stereotypen Formen gefeiert, sei es in dem bekannten Schema des ‚Niederschlagens der Feinde‘, sei es in Schlachtszenen, in denen der Pharao auf dem Wagen eine dominierende Rolle spielt. Möglicherweise wurden solche Bilder zum Teil auch dann präsentiert, wenn solche Kriegszüge nicht oder nur sehr symbolisch stattgefunden hatten. Es ist eine Auffassung von den iterativen religiös-ideologischen Aufgaben des Herrschers, die Hornung mit „Geschichte als Fest“ bezeichnet.⁸⁴

Die römische Auffassung geht längst nicht so weit in Richtung auf religiöse Ritualisierung der Rolle des Herrschers. Aber manche Züge werden durch den Vergleich erhellt. Das römische Kaisertum artikuliert sich in rituellen Handlungen, die die soziale, politische und religiöse Ordnung des Reiches und der Welt aufrecht erhielten. Die Tempel für die Gottheiten dieser Ordnung hielten deren Grundwerte auf Dauer visuell präsent und bewirkten als Orte der öffentlichen Kulte ihre Einbettung in das Leben der Gesellschaft. Kriegerische Macht und Herrschaft waren dabei zentral.

Wie weit diese Ritualisierung in typischen Szenen auch die bildliche Kommunikation des Krieges betraf, wird schlagend deutlich am Ehrenbogen für Konstantin aus den Jahren 312–315. Für den Schmuck dieses Denkmals wurden drei Reliefzyklen von monumentalen Denkmälern früherer Kaiser wiederverwendet: der monumentale Schlachtenfries des Traian, acht Medaillons mit Jagd- und Opferszenen Hadrians, und acht große Reliefplatten von einem Ehrenbogen Marc Aurels. Bei der Wiederverwendung wurde den Bildern aktuelle Bedeutung verliehen: Man ersetzte die Köpfe der früheren Kaiser sorgfältig durch Porträts des Konstantin (zum Teil auch eines Mitkaisers). Wie aber war es möglich, Szenen aus zweihundert Jahre früheren historischen Vorgängen durch einfache Auswechslung des kaiserlichen Protagonisten auf eine neue Situation umzu-

⁸³ Hölscher (2017/2) 307–311.

⁸⁴ Hornung (1966).

schreiben? Hier wirkten offenbar zwei bezeichnende Faktoren der Auffassung von der historischen Rolle römischer Kaiser zusammen: Zum einen wurde diese Rolle – in der Wirklichkeit wie in den öffentlichen Denkmälern – in einem weitgehend statischen Set von kaiserlichen Aktionen und Auftritten gesehen, die für Konstantin so verbindlich waren wie für alle seine Vorgänger. Zum anderen wurden die tatsächlichen historischen Unterschiede in diesen Szenen für weitgehend irrelevant gehalten, so dass sie bei der Übertragung von früheren Kaisern auf Konstantin keine Rolle spielten.⁸⁵

Aus dem Großen Traianischen Fries wurde, unter einer Vielzahl von weiteren Szenen, nur eine große Schlacht gegen die Daker und der anschließende Einzug, *adventus*, in Rom ausgewählt. Die zugehörigen konstantinischen Inschriften „LIBERATORI VRBIS“ und „FVNDA TORI QVIETIS“ lassen keinen Zweifel, dass die beiden Szenen auf Konstantins Sieg gegen Maxentius an der Milvischen Brücke und seinen anschließenden Einzug in Rom bezogen sind; diese Vorgänge werden an dem Bogen explizit auch in einer Serie konstantinischer Reliefs geschildert. Dass in dem traianischen Relief die Gegner in Tracht und Bewaffnung als Daker charakterisiert sind, also nicht dem Heer des Maxentius entsprechen, ist für die spätantike Auffassung des Kaisers als universaler Sieger irrelevant: Alle Feinde des Römischen Reiches werden pauschal, ideologisch wie ikonographisch, gleichgeschaltet. Nicht zuletzt war diese Universalisierung des Feindes für Konstantin darum hilfreich, weil er seinen Sieg nicht gegen einen äußeren, sondern gegen einen inneren Gegner errungen hatte, was eine politische Verherrlichung eigentlich verbot. Indem Maxentius unter die äußeren Feinde subsumiert wurde, konnte der Sieger seinen Ruhm voll zum Ausdruck bringen.

Aus dem ursprünglich größeren Zyklus des Marc Aurel brauchte man nur acht Szenen; darum wurden einige Reliefs ausgeschieden, die in dem neuen Kontext weniger angemessen oder zumindest entbehrlich schienen: Der Triumphzug und das Triumphopfer wurden anscheinend als obsolet angesehen, weil Konstantin keinen Triumph gefeiert hat, und von den drei Unterwerfungsszenen wurde auf die mildeste Version verzichtet, weil sie am wenigsten der härter gewordenen Einstellung Roms zu seinen Feinden entsprach. Die übrigen Szenen aber ergaben eine Sequenz von zeremoniellen und rituellen Handlungen, die für Konstantin weiterhin Gültigkeit behielten: *Profectio*, *Lustratio*, *Adlocutio*, freiwillige und erzwungene Unterwerfung von Gegnern, Präsentation eines Verbündeten, *Adventus*, Verteilung von Geld, mit den entsprechenden ideologischen Bedeutungen. Schon in dem ursprünglichen Denkmal Marc

⁸⁵ L'Orange/von Gerkan (1939); Koeppel (1985) 173–195; Koeppel (1986) 26–34, 47–75; Mayer (2002) 195–202; Zanker (2012).

Aurels waren die Szenen in sehr allgemeiner Form dargestellt worden; die wenigen zeitspezifischen Motive standen der aktualisierenden Zweitverwendung nicht im Weg. Konstantin spielte in den Bildern eine traditionelle, rituell-ideologische Rolle.

6 Max Webers Typologie der Herrschaft und die ‚ideologische Herrschaft‘ der römischen Kaiser

Das hier gezeichnete Bild des römischen Kaisertums ist bewusst einseitig pointiert. Wenn man akzeptiert, dass damit zumindest *ein* wichtiger Aspekt des römischen Kaisertums erfasst ist, so kann man abschließend fragen, wie dies Herrschafts-Konzept der römischen Kaiser sich im Rahmen der Kategorien der Herrschaft von Max Weber ausnimmt.⁸⁶ Weber hat bekanntlich drei Typen der Herrschaft definiert: die traditionale, die legale und die charismatische Herrschaft. In diese Typologie lässt das römische Kaisertum, das keine institutionalisierte Monarchie war, sich nicht leicht einordnen. Wie Egon Flaig herausgestellt hat, beruhte die Macht des römischen Kaisers auf dem Konsens und der Akzeptanz der drei wichtigsten Gruppen der römischen Gesellschaft: Senat, stadtrömische *plebs*, und Heer. Diese Zustimmung wurde in komplexen Diskursen und Prozessen ausgehandelt: Dabei spielten verschiedene Kategorien der Legitimation eine Rolle.⁸⁷

Es ist zwar oft, schon von Weber selbst, betont worden, dass es sich dabei um idealtypische Formen handelt, die in der Realität nicht in Reinform auftreten. Aber es stellt sich die Frage, ob Max Webers Konzept nicht um eine grundsätzliche Kategorie erweitert werden sollte: die politische Ideologie, die bei ihm nicht die Bedeutung erhält, die ihr zukommt.

„Legale“ Herrschaft bedeutet: Macht, die auf gesetzlich festgelegte Weise auf den Machthaber übertragen wird. Das römische Kaisertum hatte eine „legale“ Grundlage vor allem in der Übertragung der Macht durch den Senat. Sie erhielt eine institutionelle Form in der Statthalterschaft der kaiserlichen Provinzen mit dem militärischen Oberbefehl, dem *imperium proconsulare*, dazu zeitweise im Amt des Konsulats und längerfristig in dem des Volkstribunats. Doch diese amtlichen Befugnisse waren zwar eine *conditio sine qua non*, aber sicher keine aus-

⁸⁶ Weber (1922); Weber (1922) 650–778. Das Folgende bereits skizziert in Hölscher (2006) 45–46 (Ausarbeitung für später geplant).

⁸⁷ Flaig (1992) 174–204.

reichende Grundlage der Herrschaft. Die Anerkennung der kaiserlichen Herrschaft beruhte bekanntlich auf einem sehr viel breiteren Fundament.

‚Traditionale‘ Herrschaft bedeutet Macht durch die etablierte Rolle eines väterlichen Herrschers, der seine Stellung in der Regel durch ererbte Thronfolge erhalten hat und der nach tradierten Maßstäben für seine Untertanen sorgt. Das römische Kaisertum war keine dynastisch institutionalisierte Erbherrschaft. Doch bei der Frage der Nachfolge spielte es eine dominante Rolle, wen der amtierende Kaiser zum Erben seines konkurrenzlos großen Vermögens, seiner immensen Klientel und seines einzigartigen sozialen Ansehens machte. Daraus entwickelte sich *de facto* doch eine Art dynastisches Prinzip, nach dem im Normalfall die Nachfolge auf den ältesten Sohn oder Adoptivsohn fiel. Die patrimoniale Rolle, die dem Kaiser damit zufiel, wurde seit Augustus durch die Verleihung des Titels *pater patriae* bestätigt. Gleichwohl war die dynastische Begründung des Kaisertums nicht so stark, dass sie nicht immer wieder durch Putsche oder andere gewaltsame Eingriffe außer Kraft gesetzt wurde. Hinzu kam, dass die Rolle des *pater patriae* letzten Endes auf den ererbten ideologischen Leitbildern beruhte, die eine kollektive Geltung für die gesamte Gesellschaft hatten und von daher eine kollektive Autonomie besaßen. Die Kaiser waren durch ihre ‚traditionale‘ Stellung als *pater patriae* wenig dagegen geschützt, an den Maßstäben dieses Kanons gemessen – und vielfach verurteilt zu werden.

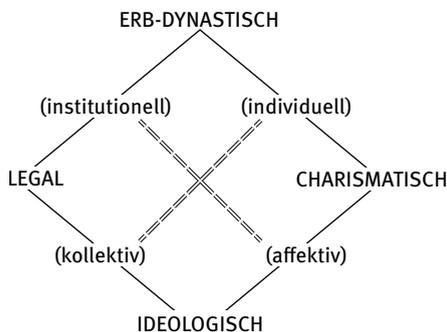
‚Charismatische‘ Herrschaft bedeutet Macht durch die einzigartige Strahlkraft einer Persönlichkeit und ihrer herausragenden Leistungen für seine Gefolgsleute. ‚Charismatische‘ Aspekte sind dem römischen Kaisertum insofern eigen, als seit Augustus eine überragende *auctoritas* und darüber hinaus eine einzigartige *virtus* die Macht des Kaisers begründeten. Dies waren höchste persönliche Leistungen und heldenhafte Fähigkeiten, die eine angestrebte affektive Hingabe an den Herrscher bewirkten. Doch auch damit ist bei weitem nicht das ganze Spektrum seiner Qualitäten erfasst. Denn daneben waren für ihn andere Leitbilder verpflichtend, wie *pietas*, *clementia*, *iustitia*, *fides*, *concordia* und *constantia*, die alles andere als außergewöhnliche individuelle Eigenschaften darstellten, sondern allgemeine Verhaltensideale waren, die in entsprechender Weise für breite Schichten der Gesellschaft Geltung hatten. Der Herrscher, der diese Leitbilder realisierte, zeichnete sich nicht durch einzigartige Eigenschaften und Fähigkeiten, sondern durch exemplarische Vollbringung kollektiver Normen aus.

Eine Herrschaft, die in einem wesentlichen Sinn als Realisierung eines mehr oder minder fest vorgegebenen ideologischen Kanons verstanden wird, kann man als einen eigenen Typus betrachten: als ‚ideologische Herrschaft‘. Die Legitimität der Macht beruht hier im Wesentlichen auf den kollektiven Verhaltensmustern, die ihre Autonomie weitgehend unabhängig von den individuellen Herrschern bewahren.

Wenn Max Weber die Ideologien nicht als ‚autonome‘ Macht verstanden hat, so liegt das vielleicht am Zeitpunkt des Entstehens seiner Überlegungen: vor und um 1920, das heißt bevor die neuen Staatsideologien in Russland und dann in Italien ihre Macht voll ins Bewusstsein gebracht hatten.

Weber hat in seiner Kategorie der traditionellen Herrschaft im Grund zwei Prinzipien vereinigt, die essentiell unterschieden werden sollten: das personale Prinzip der patrimonialen, persönlich vererbaren Macht und das ideelle Prinzip der (traditionellen) überpersönlichen Wertvorstellungen. Beide Kategorien können zusammenkommen, wenn patrimoniale Macht sich mit traditionellen Normen verbindet. Aber grundsätzlich handelt es sich um autonome Kategorien: Patrimoniale Macht beruht in erster Linie auf pietätvoller Anerkennung einer Vater-Figur, ideelle und ideologische Wertvorstellungen haben ihre Geltung grundsätzlich unabhängig von Personen.⁸⁸

Damit ergäbe sich eine modifizierte Typologie der Herrschaft:



Man wird sich vielleicht scheuen, die elegante Zahl der drei Weber'schen Kategorien beliebig zu erweitern. Aber zu einer exzessiven Erweiterung wird es kaum kommen, denn die Vierzahl besitzt eine Systematik, die die Dreizahl nicht erkennen lässt. Die vier Kategorien lassen sich über die Achsen aufeinander beziehen: ‚Dynastisch‘ versus ‚ideologisch‘, ‚legal‘ versus ‚charismatisch‘.

‚Patrimonial‘ und ‚legal‘ stehen als institutionelle Kategorien versus ‚charismatisch‘ und ‚ideologisch‘ als affektive Kategorien; ‚legal‘ und ‚ideologisch‘

⁸⁸ Weber hat das möglicherweise gesehen. Während in dem Vortrag die Überschrift noch allgemein „traditionelle Herrschaft“ lautet, ist in der Ausarbeitung des nachgelassenen Buches von 1922 vor allem von (personengebunder) „patrimonialer Herrschaft“ die Rede.

haben kollektive Bedeutung *versus* ‚dynastisch‘ und ‚charismatisch‘ als individuelle Kategorien.

7 Schluss

Man sollte aber nicht mit dieser theoretischen Sicht auf den Krieg enden, die noch in der Abweichung von Max Weber seine aseptische Form des Denkens fortsetzt. Wenn wir nach den Menschen in den Kriegsbildern fragen, so können wir von der Beobachtung ausgehen, dass die ideologische Kriegsführung bei den Betrachtern zwar sicher eine Identifizierung mit den römischen Siegern bewirken soll, die die Macht, das Recht und die religiöse Ordnung der Kaiserherrschaft verkörpern, dass aber der empathische Blick sehr stark auf die Besiegten und Unterliegenden gelenkt wird. Schon in Schlachtszenen der Traianssäule ist eine Dichotomie deutlich zwischen römischen Siegern, die ungebremst ihrem kriegerischen Geschäft nachgehen, und den unterliegenden Dakern, deren individuelle Leiden in gekrümmten und geknickten Körpern vor Augen geführt werden. Auf dem Großen Traianischen Schlachtenfries werden die Toten in einer ungemein expressiven Leblosgkeit über den Boden gegossen. Auf der Marcus-Säule werden die Gegner in individueller Weise massakriert: schreiend den Blicken ausgesetzt, ins Gesicht getreten, im Gelände eingesargt. Bei den Strafaktionen der Römer wird der Blick auf den verzweifelten Alten gelenkt, der vergebens in den Himmel zu seinen Göttern aufblickt; auf den Häuptling, der sich vor der Exekution noch einmal zum Betrachter wendet; auf die zerbrechlichen jungen Frauen, denen im Angesicht ihrer kleinen Söhne Gewalt angetan wird. Nirgends auf der Seite der römischen Sieger gibt es so eindrucksvolle Gestalten und Gesichter wie unter ihren Gegnern. Darin kommt gewiss kein Mitleid zum Ausdruck, das sich auf die Seite der Unterlegenen schlägt: Die Gegner sind Feinde, die mit aller Überzeugung vom eigenen Recht bekämpft werden. Aber der ideologische Sieg setzt eine starke Empathie für die Untergehenden frei. Die politische Wirkung der Bilder, als verdiente Strafe für Aufruhr und Agression, beruht gerade darauf, dass die individuellen menschlichen Folgen der Niederlage vor Augen geführt werden. Untergang, Leid und Sterben haben eine anthropologische Autonomie, die von der staatlichen Ideologie nicht völlig einzufangen ist. Sie macht es möglich, diese Bilder mit heutigen Augen zu sehen, ohne dabei in Anachronismen zu verfallen. Mit den Worten von Stanislaw Jerzy Lec: „Im Kampf der Ideen fallen Menschen“.

Literatur

- Aberson (1994) M. Aberson, Temples votifs et butin de guerre dans la Rome républicaine (Rom).
- Ahlberg (1971/1) G. Ahlberg, Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art (Göteborg).
- Ahlberg (1971/2) G. Ahlberg, Fighting on Land and Sea in Greek Geometric Art (Stockholm).
- Akurgal (1992) M. Akurgal, „Eine protokorinthische Oinochoe aus Erythrai“, *Ist. Mitt.* 42, 83–96.
- Alföldi (1934) A. Alföldi, Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römischen Kaiserhofe, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom* 49, 1–118.
- Alföldi (1935) A. Alföldi, Insignien und Tracht der römischen Kaiser, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom* 50, 1–171.
- Alföldi (1973) A. Alföldi, Die zwei Lorbeerbäume des Augustus (Bonn).
- Alföldy (1989) G. Alföldy, Zu den Monumenten der römischen Provinzen auf dem Augustusforum, in: H.-J. Drexhage (Hg.), *Migratio et commutatio. Festschrift Th. Pekáry (St. Katharinen)* 226–234.
- Amandry (1953) P. Amandry, La Colonne des Naxiens et le Portique des Athéniens (Paris).
- Amandry (1954) P. Amandry, Notes de Topographie et d'architecture delphiques IV. Le palmier de bronze de l'Eurymédon, *Bulletin de Correspondance Hellénique* 78, 295–315.
- Amandry (1978) P. Amandry, Consécration d'armes Galates à Delphes, *Bulletin de Correspondance Hellénique* 102, 571–581.
- Amandry (1987) P. Amandry, Trépieds de Delphes et du Péloponnèse, *Bulletin de Correspondance Hellénique* 111, 79–131.
- Amy (1962) R. Amy et al., *L'arc d'Orange* (Paris).
- Anderson G. (2003) G. Anderson, The Athenian Experiment. Building an Imagined Political Community in Ancient Attica, 508 – 490 B. C. (*Ann Arbor*).
- Anderson M. J. (1997) M. J. Anderson, *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art* (Oxford).
- Andreae (1956) B. Andreae, Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den römischen Schlachtsarkophagen (Berlin).
- Andreae (1968/1969) B. Andreae, Imitazione ed originalità nei sarcofagi romani, *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 41, 145–166.
- Andreae (1975) B. Andreae, Rekonstruktion des großen Oecus der Villa des P. Fannius Synistor in Boscoreale, in: B. Andreae/H. Kyrieleis (Hgg.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten (Recklinghausen)* 71–92.
- Andreae (1977) B. Andreae, Das Alexandermosaik aus Pompeji (Recklinghausen).
- Andreae (2001) B. Andreae, Skulptur des Hellenismus (München).
- Andreae (2004) B. Andreae, Seleukos Nikator als Pezetairos im Alexandermosaik, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom* 111, 69–82.
- Angelicooussis (1984) E. Angelicooussis, Panel Reliefs of Marcus Aurelius, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom* 91, 141–205.
- Antonetti (2011) C. Antonetti, Fra storia e epos: il donario degli Apolloniati a Olimpia, in: E. Cingano (ed.), *Tra panellenismo e tradizioni locali: generi poetici e storiografia (Alessandria)* 433–450.

- Arrigoni (1985) D. Arrigoni, *Donne e sport nel mondo antico greco*, in: Dies. (ed.), *Le donne in Grecia* (1985) 55–201.
- Arrington (2015) N. T. Arrington, *Ashes, Images and Memories. The Presence of the War Dead in Fifth-Century Athens* (Oxford).
- Assenmaker (2008) P. Assenmaker, *Monnayage et idéologie dans les années de Nauloque et d'Actium*, *Revue Belge de Numismatique* 154, 55–85.
- Assenmaker (2014) P. Assenmaker, *De la victoire au pouvoir. Développement et manifestations de l'idéologie impériatoriale à l'époque de Marius et Sylla* (Bruxelles).
- Azoulay (2014) V. Azoulay, *Les tyrannicides d'Athènes* (Paris).
- Baitinger (1999) H. Baitinger, *Waffen und Bewaffnung aus der Perserbeute in Olympia*, *Archäologischer Anzeiger*, 125–139.
- Baitinger (2001) H. Baitinger, *Die Angriffswaffen aus Olympia* (Berlin).
- Baitinger (2011) H. Baitinger, *Waffenweihungen in griechischen Heiligtümern* (Mainz).
- Balensiefen (1990) L. Balensiefen, *Die Bedeutung des Spiegelbildes als ikonographisches Motiv in der griechischen Kunst* (Tübingen).
- Balensiefen (1996) L. Balensiefen, *Achills verwundbare Ferse. Zum Wandel der Gestalt des Achill in nacharchaischer Zeit*, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 111, 75–103.
- Baratte (1991) F. Baratte, *Arts précieux et propagande impériale*, *Revue du Louvre* 1, 24–39.
- Barbet/Verbanck-Piérard (2010) A. Barbet/A. Verbanck-Piérard (éds), *La villa romaine de Boscoreale et ses fresques* (Arles).
- Barnabei (1900) F. Barnabei, *La villa pompeiana di P. Fannio Sinistore scoperta presso Boscoreale* (1900).
- Barrett (2017) M. Barrett, *The Column of Marcus Aurelius. A New Interpretation of the Top of the Frieze*, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 132, 301–327.
- Barringer (2009) J. M. Barringer, *A New Approach to the Hephaisteion: Heroic Models in the Athenian Agora*, in: P. Schultz / R. von den Hoff (eds), *Structure, Image, Ornament: Architectural Sculpture in the Greek World* (Oxford), 105–120.
- Baumer (1991) L. Baumer, *Adlocutio. Ideologie und Programmatik kaiserlicher Heeresansprachen an der Traianssäule*, in: Baumer/Hölscher/Winkler (1991) 278–287.
- Baumer/Hölscher/Winkler (1991) L. Baumer/T. Hölscher/L. Winkler, *Narrative Systematik und politisches Konzept in den Reliefs der Traianssäule. Drei Fallstudien*, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 106, 261–295.
- Becker (1986) C. Becker, *Kastanas. Die Tierknochenfunde* (Berlin).
- Beckmann (2011) M. Beckmann, *The Column of Marcus Aurelius* (Chapel Hill).
- Belli-Pasqua (1999) R. Belli Pasqua, „L'intera costruzione era alta più di 130 cubiti“. Per un'interpretazione della pira di Efestione, *Xenia Antiqua* 8, 1–50.
- Bentz (1998) M. Bentz, *Panathenäische Preisamphoren* (Basel).
- Bergemann (1997) J. Bergemann, *Demos und Thanatos* (München).
- Bergemann (1991) M. Bergemann, *Zur Forschung über die Traians- und Marcussäule von 1865 bis 1945*, in: E. Gabba/K. Christ (Hgg.), *Römische Geschichte und Zeitgeschichte in der deutschen und italienischen Altertumswissenschaft während des 19. und 20. Jahrhunderts* (Como), 201–224.

- Bergmann (2000) M. Bergmann, Repräsentation, in: A. H. Borbein/T. Hölscher/P. Zanker (Hgg.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung* (Berlin) 166–188.
- Bernhardt (2014) J. Chr. Bernhardt, Das Nikemonument von Samothrake und der Kampf der Bilder (Stuttgart).
- Bertalli (2009) M. Bertalli, I trofei sui campi di battaglia nel mondo greco, *Mélanges de l'École Française de Rome / Antiquité* 121, 363–371.
- Berti (2012) S. Berti, La dedica degli Atenesi per la vittoria su Beoti e Calcidesi del 506 A.C. (IG I 501), *Memorie e Lettere dell'Istituto Lombardo* 43, 9–95.
- Beschi (2002) L. Beschi, I trofei di Maratona e Salamina e le colonne del Pireo, *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei* 14, 51–94.
- Bielfeldt (2018) R. Bielfeldt, Der Wille im Pfeil. *Menos* als Bewegungsenergie in Homer, Aristoteles und in frühgriechischen Bildern treffender Wurfgeschosse, in: F. Fehrenbach/R. Felde/K. Leonhard (Hgg.), *Kraft, Intensität, Energie. Zur Dynamik der Kunst* (Berlin/Boston), 1–29.
- Bienkowski (1928) P. Bienkowski, *Les Celtes dans les arts mineurs gréco-romains* (Cracovie).
- Birkhan (1997) H. Birkhan, *Kelten. Versuch einer Gesamtdarstellung ihrer Kultur* (Wien).
- Blanck/Proietti (1986) H. Blanck/G. Proietti, *La Tomba dei rilievi di Cerveteri* (Roma).
- Bleicken (1994) J. Bleicken, *Die athenische Demokratie* (Paderborn).
- Blümel (1950/51) C. Blümel, Der Fries des Tempels der Athena Nike in der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts v. Chr., *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 65/66, 135–165.
- Boardman (1981) J. Boardman, *Rotfigurige Vasen aus Athen. Die archaische Zeit* (Mainz).
- Boardman (1983) J. Boardman, Symbol and Story in Geometric Art, in: W. G. Moon (ed.), *Ancient Greek Art and Iconography* (Madison) 15–36.
- von Bockelberg (1979) S. von Bockelberg, Die Friese des Hephaisteion, *Antike Plastik* 18, 23–50.
- Boedeker/Raaflaub (1998) D. Boedeker/K. Raaflaub (eds), *Democracy, Empire and the Arts in Fifth-Century Athens* (Cambridge).
- Bol (2002)/(2004)/(2007)/(2010) P. C. Bol, *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst*, Band 1–4 (Mainz).
- Bommelaer (1971) J.-F. Bommelaer, Notes sur les Navarques et les successeurs de Polyclète à Delphes. *Bulletin de Correspondance Hellénique* 71, 43–64.
- Bommelaer (1991) F. Bommelaer, *Guide de Delphes. Le site* (Paris).
- Bommelaer (2011) J.-F. Bommelaer, Delphica 3. Le monument des „navarques“, *BCH* 135, 199–235.
- Bommelaer/Laroche (2015) J.-F. Bommelaer/D. Laroche, *Guide de Delphes* (Athènes).
- Bonnefond-Coudry (1989) M. Bonnefond-Coudry, *Le sénat de la république Romaine de la guerre d'Hannibal à Auguste* (Rome).
- Borg (1991) A. Borg, *War Memorials from Antiquity to the Present* (London).
- Boschung (2017) D. Boschung, *Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien* (Leiden u. a.).
- von Bothmer (1957) D. von Bothmer, *Amazons in Greek Art* (Oxford).
- Brilliant (1963) R. Brilliant, *Gestures and Rank in Roman Art* (New Haven).
- Bringmann/Schäfer (2002) K. Bringmann/Th. Schäfer, *Augustus und die Begründung des römischen Kaisertums* (Berlin).
- Bringmann/von Steuben (1995) K. Bringmann/H. von Steuben (Hgg.), *Schenkungen hellenistischer Herrscher an griechische Städte und Heiligtümer* (Berlin).

- Brouskari (1998) M. S. Brouskari, *To thorakio tou naou tes Athenas Nikes* (Athenai).
- Bruneau/Ducat (2005) P. Bruneau/J. Ducat, *Guide de Délos* (Paris).
- Brunn (1870) H. Brunn, *I doni di Attalo*, *Annali dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica*, 292–323.
- Brunnsåker (1955, 1971²) St. Brunnsåker, *The Tyrant-Slayers of Kritios and Nesiotes* (Lund, Stockholm).
- Brunnsåker (1962) St. Brunnsåker, *The Pithekusan Shipwreck*, *Opuscula Romana* 4, 165–242.
- Buchner (1953–54) G. Buchner, *Figürlich bemalte spätgeometrische Vasen aus Pithekussai und Kyme*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom* 60/61, 37–55.
- Bulle (1906) H. Bulle, *Der Leichenwagen Alexanders*, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 21, 52–73.
- Bultrighini/Torelli (2017) U. Bultrighini/M. Torelli, *Pausania. Guida della Grecia. Libro X* (Milano).
- Buranelli (1987) F. Buranelli (ed.), *La Tomba François di Vulci* (Roma).
- Burandt (2017) B. Burandt, *Die Ausrüstung der römischen Armee auf der Siegestsäule des Marcus Aurelius in Rom* (Oxford).
- Burckhardt (1947) J. Burckhardt, *Die historische Größe* (Krefeld).
- Burkert (2005) W. Burkert, *Divination*, *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum* III, 1–51.
- Burow (1989) J. Burow, *Der Antimenesmaler* (Mainz).
- Burr Thompson (1956) D. Burr Thompson, *The Persian Spoils in Athens*, in: *The Aegean and the Near East, Studies Presented to H. Goldman* (New York) 281–291.
- Buschor (1943) E. Buschor, *Das Kriegertum der Parthenonzeit* (Burg b. M.).
- Cabanes (1993) P. Cabanes, *Apollonie et Épidamne – Dyrhachion. Épigraphe et histoire*, in: P. C. (éd.), *L'Illyrie méridionale et l'Épire dans l'antiquité II* (Paris) 145–153.
- Cain (2006) H.-U. Cain, *Das Bild der Kelten und Gallier in der archäologischen Forschung*, in: S. Rieckhoff (Hg.), *Celtes et Gaulois. L'Archéologie face à l'Histoire* (Glux-en-Glenne) 75–96.
- Calandra (2011) E. Calandra, *The Ephemeral and the Eternal. The Pavilion of Ptolemy Philadelphos in the Court of Alexandria* (Athen).
- Calcani (1983) G. Calcani, *Cavaliere di bronzo. La torma di Alessandro opera di Lisippo* (Roma).
- Camp (1992) J. M. Camp, *A Trophy of the Battle of Chaironeie of 86 B. C.*, *American Journal of Archaeology* 96, 443–455.
- Campbell (1984) J. B. Campbell, *The Emperor and the Roman Army 31 BC – AD 235* (Oxford).
- Caprino et al. (1955) C. Caprino et al., *La colonna di Marco Aurelio* (Roma).
- Carruesco (2016) J. Carruesco, *Choral performance and geometric patterns in epic poetry and iconographic representations*, in: V. Cazzato et al. (eds), *The Look of Lyric. Greek Songs and the Visual* (Leiden), 69–107.
- Carter (1972) J. Carter, *The Beginnings of Narrative Art in the Greek Geometric Period*, *Annual of the British School at Athens* 67, 25–58.
- Cartledge (1996) P. Cartledge, *La nascita degli opliti e l'organizzazione militare*, in: S. Settis (ed.) *I Greci II 1: Una storia greca I: Formazione* (Torino) 681–714.

- Castellvi/Nolla/Rodá (1995) G. Castellvi/J. M. Nolla/I. Rodá, La identificación de los trofeos de Pompeyo en el Pirineo, *Journal of Roman Archaeology* 8, 5–18.
- Castriota (1992) D. Castriota, Myth, Ethos and Actuality. Official Art in Fifth-Century B. C. Athens (Madison).
- Castriota (2005) D. Castriota, Feminizing the Barbarian and Barbarizing the Feminine, in: J. M. Barringer/J. Hurwit (eds), *Periklean Athens and its Legacy* (Austin) 89–102.
- Catoni (2005) M. L. Catoni, Comunicazione non verbale nella Grecia antica (Pisa).
- Cerchiai (1980) L. Cerchiai, Alcune osservazioni a proposito della Tomba dei Tori, *Annali di Archeologia e Storia Antica* 2, 25–39.
- Chaniotis (2005) A. Chaniotis, War in the Hellenistic World (Malden).
- Cherici (1993) A. Cherici, Per una lettura del sarcofago dello Sperandio, *Xenia Antiqua* 2, 13–22.
- Childs (1991) W. A. P. Childs, A New Representation of a City on an Attic Red-figured Kylix, in: *Greek Vases in the J. P. Getty Museum* 5 (Malibu), 27–40.
- Childs/Demargne (1989) W. A. P. Childs/P. Demargne, Le monument des Néréides: Le décor sculpté (Paris).
- Cichorius (1896–1900) C. Cichorius, Die Reliefs der Traianssäule II–III (Berlin).
- Clairmont (1983) Chr. W. Clairmont, *Patrios Nomos. Public Burial in Athens during the Fifth and Fourth Centuries B. C.* (Oxford).
- Clairmont (1993/1995) Chr. W. Clairmont, *Classical Attic Tombstones*, vol. 1–6, Plates vol., Supplementary vol. (Kilchberg).
- Coarelli (1973) F. Coarelli, Frammento di affresco dall'Esquilino con scena storica, in: *Roma medio repubblicana* (1973) 283 200–208.
- Coarelli (1976) F. Coarelli, Affreschi romani dalle raccolte dell'Antiquarium Comunale (Roma).
- Coarelli (1978) F. Coarelli, Il “grande donario” di Attalo I, in: *I Galli e l'Italia* (Roma) 229–256.
- Coarelli (1981) F. Coarelli, Alessandro, I Licinii e Lanuvio, in: *L'art décoratif à Rome à la fin de la république et au début du principat* (Rome) 229–284.
- Coarelli (1983) F. Coarelli, Le pitture della Tomba François di Vulci, *Dialoghi di Archeologia*, 3. Serie 1 (1983/2) 43–69.
- Coarelli (1988) F. Coarelli, Il sepolcro degli Scipioni (Roma).
- Coarelli (1994) F. Coarelli, Due fregi da Fregellae: un documento storico della prima guerra Siriana?, *Ostraka* 3, 93–108.
- Coarelli (2000) F. Coarelli, La colonna Traiana (Roma).
- Coarelli (2008) F. Coarelli, La colonna di Marco Aurelio (Roma).
- Coarelli (2014) F. Coarelli, La gloria dei vinti (Roma).
- Coarelli (2016/1) F. Coarelli, Pergamo e il re. Forma e funzioni di una capitale ellenistica (Pisa/Roma).
- Coarelli (2016/2) F. Coarelli, I Mercanti nel tempio (Atene).
- Cohen (1997) A. Cohen, *The Alexander Mosaic: Stories of Victory and Defeat* (Cambridge).
- Cohen (2010) A. Cohen, *Art in the Era of Alexander the Great* (Cambridge).
- Coldstream (1968, 2008²) J. N. Coldstream, *Greek Geometric Pottery* (London).
- Coldstream (1977, 2003²) J. N. Coldstream, *Geometric Greece* (London/New York).
- Connor (1988) W. R. Connor, Early Greek Land Warfare as Symbolic Expression, *Past and Present* 119, 1–29.

- Courby (1912) F. Courby, *Le portique d'Antigone ou nord-est. Exploration Archéologique de Délos V* (Paris).
- Crawford (1974) M. Crawford, *Roman Republican Coinage* (Cambridge).
- Croissant (2008) F. Croissant, *Batailles géométriques pariennes*, in: *Alba della città, alba delle immagini. Tripodes 7*, 31–62.
- D'Acunto (2013) M. D'Acunto, *Il mondo del vaso Chigi* (Berlin).
- D'Agostino (1985) B. D'Agostino, *Achille e Troilos. Immagini, testi e assonanze*, *Annali di Archeologia e Storia Antica 7*, 1–8.
- D'Agostino (2008) B. D'Agostino, *Alba della città, alba delle immagini?*, *Tripodes 7*, 9–20.
- Dally (2007) O. Dally, *Das Bild des Kaisers in der klassischen Archäologie, oder: Gab es einen Paradigmenwechsel nach 1968?*, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 122*, 223–256.
- Daston/Galison (2007) L. Daston/P. Galison, *Objectivity* (New York). Deutsch: *Objektivität* (Frankfurt am Main).
- David (2000) M.-L. David, *Les contiones militaires des colonnes Trajane et Aurélienne*, in: *Scheid/Huet* (2000) 213–226.
- Davis (2013) T. A. Davis, *Archery in Archaic Greece* (unpublizierte Diss. Columbia University) <http://hdl.handle.net/10022/AC:P:20038>.
- De Angelis (1996) F. De Angelis, *La battaglia di Maratona nella Stoa Poikile*, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa 1*, 119–171.
- De Maria (1988) S. De Maria, *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana* (Roma).
- Despinis/Kaltsas (2014) G. Despinis/N. Kaltsas (Hgg.), *Ethniko Archaologiko Mouseio. Katalogos glypton I 1* (Athenai).
- Di Cesare (2015) R. Di Cesare, *La città di Cecrope. Ricerche sulla politica edilizia cimoniana ad Atene* (Atene etc.).
- Dietrich (2010) N. Dietrich, *Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.* (Berlin).
- Dillon (2006) Sh. Dillon, *Ancient Greek Portrait Sculpture* (Cambridge).
- Dillon (2006) Sh. Dillon, *Women on the Columns of Trajan and Marcus Aurelius and the Language of Victory*, in: *Dillon/Welch* (2006) 244–271.
- Dillon/Welch (2006) Sh. Dillon/K. Welch (eds), *Representations of War in Ancient Rome* (Cambridge).
- Dittenberger/Purgold (1896) W. Dittenberger/K. Purgold, *Die Inschriften von Olympia. Olympia V* (Berlin).
- Dover (1978) K. J. Dover, *Greek Homosexuality* (London).
- von den Driesch/Boessneck (1990) A. von den Driesch/J. Boessneck, *Die Tierreste von der mykenischen Burg Tiryns* (Mainz).
- Ducrey (1985) P. Ducrey, *Guerre et guerriers dans la Grèce antique* (Fribourg).
- Durand/Lissarrague (1979) J.-L. Durand/F. Lissarrague, *Les entrailles de la cité. Lecture de signes: Propositions sur la hiéoscopie*, *Hephaistos 1*, 92–108.
- Eaverly (1995) M. A. Eaverly, *Archaic Greek Equestrian Sculpture* (Ann Arbor).
- Eck (2015) W. Eck, *Das kaiserliche Heereskommando und die Rolle des Heeres in der Administration des Reiches*, in: L. Ferrari/J. Scheid (ed.), *Il princeps romano: autocrate o magistrato? Fattori giuridici e fattori sociali del potere imperiale da Augusto a Commodo* (Pavia) 659–678.
- Ehrhardt (2008) W. Ehrhardt, *Das Alexandermosaik oder: Wie authentisch muss eine historische Darstellung sein? Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom 114*, 215–269.

- Eich (2015) P. Eich, *Die Söhne des Mars. Eine Geschichte des Krieges von der Steinzeit bis zum Ende der Antike* (München).
- Ellinghaus (1997) Chr. Ellinghaus, *Aristokratische Leitbilder – Demokratische Leitbilder. Kampfdarstellungen auf athenischen Vasen in archaischer und frühklassischer Zeit* (Münster).
- Emme (2013) B. Emme, Zur Rekonstruktion des Bankettbaus von Ptolemaios II., *Archäologischer Anzeiger*, 31–55.
- Ervin (1963) M. Ervin, A Relief Pithos from Mykonos, *Archaiologikon Deltion* 18, 1, 37–75.
- Faust (2012) St. Faust, *Schlachtenbilder der römischen Kaiserzeit* (Rahden/Westfalen).
- Faust (2017) St. Faust, *Geschichte nach Plan. Überlegungen zur Erzählstruktur des Frieses der Traianssäule*, in: F. Mitthof/G. Schörner (Hgg.), *Columna Traiani – Traianssäule. Siegesmonument und Kriegsbericht in Bildern* (Wien) 121–127.
- Fehr (1984) B. Fehr, *Die Tyrannen-Töter – oder: Kann man der Demokratie ein Denkmal setzen?* (Frankfurt am Main).
- Felletti Maj (1977) B. M. Felletti Maj, *La tradizione italiana nell'arte romana* (Roma).
- Felten (1984) F. Felten, *Griechische Tektonische Frieze in archaischer und klassischer Zeit* (Waldsassen).
- Ferrari (2000) G. Ferrari, *The Ilioupersis in Athens*, *Harvard Studies in Classical Philology* 100, 119–150.
- Ferris (2000) I. M. Ferris, *Enemies of Rome. Barbarians Through Roman Eyes* (Stroud).
- Ferris (2009) I. M. Ferris, *Hate and War. The Column of Marcus Aurelius* (Stroud).
- Filser (2017) W. Filser, *Die Elite Athens auf der attischen Luxuserkeramik* (Berlin).
- Fischer/Moraw (2005) G. Fischer/S. Moraw (Hgg.), *Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr.* (Stuttgart).
- Fittschen (1969) K. Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagen Darstellungen bei den Griechen* (Berlin).
- Fittschen (1975) K. Fittschen, *Zum Figurenfries der Villa von Boscoreale*, in: B. Andreae/H. Kyrieleis (Hgg.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten* (Recklinghausen) 93–100.
- Flaig (1992) E. Flaig, *Den Kaiser herausfordern* (Frankfurt).
- Flaig (2003) E. Flaig, *Ritualisierte Politik. Zeichen, Gesten und Herrschaft im alten Rom* (Göttingen).
- Florescu (1969) F. B. Florescu, *Die Traianssäule. Grundfragen und Tafeln* (Bukarest).
- Flower (2008) M. A. Flower, *The Seer in Ancient Greece* (Berkeley u. a.).
- Fraisse/Llinas (1995) P. Fraisse/Ch. Llinas, *Exploration archéologique de Délos 36. Documents d'architecture hellénique et hellénistique* (Paris).
- Fränkel (1890) M. Fränkel, *Inschriften von Pergamon. Altertümer von Pergamon 8* (Berlin).
- Franssen (2011) J. Franssen, *Votiv und Repräsentation. Statuarische Weihungen archaischer Zeit aus Samos und Attika* (Heidelberg).
- Freyer (1962) B. Freyer, *Zum Kultbild und zum Skulpturenschmuck des Arestempels auf der Agora von Athen*, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 77, 211–226.
- Friedrich (1956) W. H. Friedrich, *Verwundung und Tod in der Ilias* (Göttingen).

- Frielinghaus (2011) H. Frielinghaus, Die Helme von Olympia. Ein Beitrag zu Waffenweihungen in griechischen Heiligtümern (Berlin u. a.).
- Frielinghaus (2017) H. Frielinghaus, Schiffe im Votivkontext, in: H. F./Th. Schmidts/ V. Tsamakda (Hgg.), Schiffe und ihr Kontext. Darstellungen, Modelle, Bestandteile – von der Bronzezeit bis zum Ende des Byzantinischen Reiches (Mainz) 23–37.
- Friis Johansen (1967) K. Friis Johansen, The Iliad in Early Greek Art (Copenhagen).
- Frolow (2000) E. Frolow, Die Skythen in Athen, Hyperboreus, *Studia Classica* 6, 3–30.
- Frost (1984) F. J. Frost, The Athenian Military Before Cleisthenes, *Historia* 33, 283–294.
- Fuhrmann (1931) H. Fuhrmann, Philoxenos von Eretria. Archäologische Untersuchungen über zwei Alexandermosaiken (Göttingen).
- Gabelmann (1984) H. Gabelmann, Antike Audienz- und Tribunalszenen (Darmstadt).
- Galinier (2007) M. Galinier, La colonne Trajane et les Forums impériaux (Rome).
- Gans (2006) U.-W. Gans, Attalidische Herrscherbildnisse (Wiesbaden).
- Garezou (1994) M.-X. Garezou, Orpheus, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VII, 81–105.
- Garland (1990) R. Garland, The Greek Way of Life (Ithaka).
- Gauer (1968) W. Gauer, Weihgeschenke aus den Perserkriegen (Tübingen).
- Gauer (1973) W. Gauer, Ein Dakerkdenkmal Domitians. Die Trajanssäule und das sogenannte Große Trajanische Relief, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 88, 318–350.
- Gauer (1977) W. Gauer, Untersuchungen zur Trajanssäule (Berlin).
- Gauer (2012) W. Gauer, Der Zorn des Zeus und die klassische Kunst der Griechen (Mainz etc.).
- Gebauer (2002) J. Gebauer, Pompe und Thysia (Münster).
- Gehrke (1982) H.-J. Gehrke, Der siegreiche König. Überlegungen zur hellenistischen Monarchie, *Archiv für Kulturgeschichte* 64, 247–277.
- Gehrke (2010) H.-J. Gehrke, Der zwiespältige Held. Zur Ambivalenz des Heroismus im antiken Griechenland, in: Meyer/von den Hoff (2010) 39–54.
- Georges (1994) P. Georges, Barbarian Asia and the Greek Experience (Baltimore).
- Gerleigner (2016) G. S. Gerleigner, Tracing Letters on the Eurymedon Vase, in: D. Iatromanolakis (ed.), *Epigraphy of Art. Ancient Greek Vase-Inscriptions and Vase-Paintings* (Oxford) 165–184.
- Geus (2016) K. Geus, „Er hat die Oikumene der römischen Herrschaft unterworfen“ – Bemerkungen zu den Raumvorstellungen in der Zeit des Augustus, in: E. Baltrusch/Chr. Wendt (Hgg.), *Der Erste. Augustus und der Beginn einer neuen Epoche* (Darmstadt), 76–85.
- Geyer (1993) A. Geyer, Geschichte als Mythos. Zu Alexanders ‚Perserschlacht‘ auf apulischen Vasenbildern, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 108, 443–455.
- Giglioli (1952) G. Q. Giglioli, Il sarcofago dello Sperandio del Museo Archeologico di Perugia, *Archeologia Classica* 4, 81–87.
- Giuliani (1977) L. Giuliani, Alexander in Ruvo, Eretria und Sidon, *Antike Kunst* 20, 26–42.
- Giuliani (2003/1) L. Giuliani, Bild und Mythos (München).
- Giuliani (2003/2) L. Giuliani, „Kriegers Tischsitten – oder: Die Grenzen der Menschlichkeit. Achill als Problemfigur“, in: Hölkeskamp (2003) 135–161.

- Giuliani (2004) L. Giuliani, Die Not des Sterbens als ästhetisches Phänomen, *Pegasos* 6, 9–22.
- Giuliani (2010/1) L. Giuliani, Helden-Hybris, in: Meyer/von den Hoff (2010) 193–214.
- Giuliani (2010/2) L. Giuliani, Myth as Past? On the Temporal Aspect of Greek Depictions of Legend, in: L. Foxhall/H.-J. Gehrke/N. Luraghi (eds), *Intentional History. Spinning Time in Ancient Greece* (Stuttgart) 33–55.
- Giuliani (2010/3) L. Giuliani, Ein Geschenk für den Kaiser. Das Geheimnis des Großen Kameo (München).
- Gnecchi (1912) F. Gnecchi, *I medaglioni romani*, vol. I–III (Milano).
- Goette/Weber (2004) H. R. Goette/Th. M. Weber, *Marathon* (Mainz).
- Goldbeck (2015/1) V. Goldbeck, *Fora augusta. Das Augustusforum und seine Rezeption im Westen des Imperium Romanum* (Regensburg).
- Goldbeck (2015/2) V. Goldbeck, Die Porticus ad nationes des Augustus, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom* 121, 199–225.
- von Graeve (1970) V. von Graeve, *Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt* (Berlin).
- Grassigli/Menichetti (2008) G. L. Grassigli/M. Menichetti, Lo scudo e lo specchio. Forme della catoptromania, in: *Le perle e il filo. A Mario Torelli per i suoi settanta anni* (Venosa) 147–176.
- Greco (2010–2015) E. Greco, *Topografia di Atene I–V* (Atene/Paestum).
- Greenhalgh (1973) P. A. L. Greenhalgh, *Early Greek Warfare* (Cambridge).
- Griebel (2013) J. Griebel, *Der Kaiser im Krieg. Die Bilder der Säule des Marc Aurel* (Berlin).
- Griessmair (1966) E. Griessmair, Das Motiv der mors immatura in den griechischen metrischen Grabinschriften (Innsbruck).
- Gröschel (1989) S.-G. Gröschel, *Waffenbesitz und Waffeneinsatz bei den Griechen* (Frankfurt a. M. u. a.).
- Grüner (2005) A. Grüner, Die Altäre des L. Sestius Quirinalis bei Kap Finisterre, *Madrid* 46, 247–266.
- Habicht (1995) Chr. Habicht, *Athen. Die Geschichte der Stadt in hellenistischer Zeit* (München).
- Hägg (1998) R. Hägg, *Ancient Greek Cult Practice* (Stockholm).
- Hainsworth (1993) B. Hainsworth, *The Iliad, a Commentary*, vol. III (Cambridge).
- Hall, E. (1989) E. Hall, *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy* (Oxford).
- Hall, J. (2007) J. Hall, *A History of the Archaic Greek World, ca. 1200–479 BCE* (Malden etc.).
- Hallett (2005) Chr. H. Hallett, *The Roman Nude* (Oxford).
- Hamberg (1945) P. G. Hamberg, *Studies in Roman Imperial Art* (Uppsala).
- Hamdy Bey/Reinach (1892) O. Hamdy Bey/Th. Reinach, *Une nécropole royale à Sidon* (Paris).
- Hamiaux (2014) M. Hamiaux, *La Victoire de Samothrace* (Paris).
- Hampe (1952) R. Hampe, *Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit* (Tübingen).
- Hampe (1960) R. Hampe, *Ein frühattischer Grabfund* (Mainz).
- Hannestad (1986) N. Hannestad, *Roman Art and Imperial Policy* (Aarhus).
- Hanson (1989) V. D. Hanson, *The Western Way of War* (Oxford).
- Hanson (1991) V. D. Hanson (ed.), *Hoplites. The Classical Greek Battle Experience* (London).

- Harrison (1972) E. B. Harrison, The South Frieze of the Nike Temple and the Marathon Painting in the Stoa Poikile, *American Journal of Archaeology* 76, 353–378.
- Harrison (1981) E. B. Harrison, Motifs of the City-Siege on the Shield of Athena Parthenos, *American Journal of Archaeology* 85, 281–317.
- Harrison (1997) E. B. Harrison, The Glories of the Athenians. Observations on the Program of the Frieze of the Temple of Athena Nike, in: D. Buitron-Oliver (ed.), *The Interpretation of Architectural Sculpture in Greece and Rome* (Washington), 109–125.
- Hartswick (1990) K. J. Hartswick, The Ares Borghese Reconsidered, *Revue Archéologique* 1990/2, 227–283.
- Haug (2012) A. Haug, Die Entdeckung des Körpers. Körper- und Rollenbilder im Athen des 8. und 7. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin).
- Hausmann (1957) U. Hausmann, Akropolischerben und Eurymedonkämpfe, in: *Charites. Festschrift E. Langlotz* (Bonn) 144–151.
- Hedreen (2001) G. M. Hedreen, Capturing Troy. The Narrative Functions of Landscape in Archaic and Early Classical Greek Art (*Ann Arbor*).
- Heinemann (2016) A. Heinemann, Der Gott des Geloages. Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin).
- von Heintze (1969) H. von Heintze, Zum Relief mit der Liberalitas des Marc Aurel, in: *Hommages à Marcel Renard III, Collecton Latomus 103* (Bruxelles) 662–674.
- Heitz (2009) Chr. Heitz, Die Guten, die Bösen und die Hässlichen – Nördliche ‚Barbaren‘ in der römischen Bildkunst (Hamburg).
- Hekster (2007) O. Hekster, The Roman Army and Propaganda, in: P. Erdkamp (ed.), *A Companion to the Roman Army* (Malden) 339–358.
- Helbig (1963–1972) W. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom I–IV, 4. Auflage, hg. von H. Speier (Tübingen).
- Herbin/Queyrel (2015–2016) F. Herbin/F. Queyrel, Les monuments attalides à Délos (I): La « base des Galates », *Bulletin de Correspondance Hellénique* 139–140, 267–319.
- Héron de Villefosse (1899) A. Héron de Villefosse, *Le Trésor de Boscoréale* (Paris).
- Heydemann (1883) H. Heydemann, Alexander der Große und Dareios Kodomannos auf unteritalischen Vasenbildern (Halle).
- Hildebrandt (2017) F. Hildebrandt, Silberne Prunkbecherpaare augusteischer Zeit und ihre Nachfolger, in: M. Flecker et al. (Hgg.). *Augustus ist tot – lang lebe der Kaiser!* (Rahden/Westfalen), 367–382.
- Himmelmann (1961) N. Himmelmann-Wildschütz, „Nach der Schlacht“, *Marburger Winckelmannsprogramm*, 1–5.
- Himmelmann (1989) N. Himmelmann, Herrscher und Athlet. Die Bronzen vom Quirinal (Milano).
- Himmelmann (1990) N. Himmelmann, Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst (Berlin).
- Hintzen-Bohlen (1992) B. Hintzen-Bohlen, Herrscherrepräsentation im Hellenismus (Köln etc.).
- von den Hoff (2005) R. von den Hoff, Achill das Vieh. Zur Problematisierung transgressiver Gewalt in klassischen Vasenbildern, in: Fischer/Moraw (2005) 225–246.
- von den Hoff (2010/1) R. von den Hoff, Media for Theseus, or The Different Images of the Athenian Polis-Hero, in: L. Foxhall/H.-J. Gehrke/N. Luraghi (eds), *Intentional History. Spinning Time in Ancient Greece* (Stuttgart) 161–188.

- von den Hoff (2010/2) R. von den Hoff, Theseus, Stadtgründer und Kulturheros, in: Stein-Hölkeskamp/Hölkeskamp (2010) 300–315.
- von den Hoff (2011) R. von den Hoff, Kaiserbildnisse als Kaisergeschichte(n), in: A. Winterling (Hg.), Zwischen Strukturgeschichte und Biographie: Probleme und Perspektiven einer neuen römischen Kaisergeschichte (München) 20–22.
- von den Hoff/Stroh/Zimmermann (2014) R. von den Hoff/W. Stroh/M. Zimmermann, Divus Augustus. Der erste römische Kaiser (München).
- Hofstetter (1990) E. Hofstetter, Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland (Würzburg).
- Hölkeskamp (1987) K.-J. Hölkeskamp, Die Entstehung der Nobilität (Stuttgart). 2. Auflage (2011).
- Hölkeskamp (1996) K.-J. Hölkeskamp, Exempla und mos maiorum, in: H.-J. Gehrke/A. Möller (Hgg.) Vergangenheit und Lebenswelt (Tübingen) 301–338.
- Hölkeskamp (2004/2010) K.-J. Hölkeskamp, Rekonstruktionen einer Republik (München) Englisch: Reconstructing the Roman Republic (Princeton).
- Hölkeskamp (2012) K.-J. Hölkeskamp, Im Gewebe der Geschichte(n). Memoria, Monumente und ihre mythistorische Vernetzung, *Klio* 92/2, 380–414. (wieder in: Hölkeskamp [2017] 237–271).
- Hölkeskamp (2014) K.-J. Hölkeskamp, Raum – Präsenz – Performanz. Prozessionen in politischen Kulturen der Vormoderne – Forschungen und Fortschritte, in: O. Dally et al. (Hgg.), Medien der Geschichte (Berlin) 259–395.
- Hölkeskamp (2015) K.-J. Hölkeskamp ‚Performative turn‘ meets ‚spatial turn‘. Prozessionen und andere Rituale in der neueren Forschung, in: D. Boschung/K.-J. Hölkeskamp/P. Sode (Hgg.), Raum und Performanz. Rituale in Residenzen von der Antike bis 1815 (Stuttgart) 15–74.
- Hölkeskamp (2017) K.-J. Hölkeskamp, Libera Res Publica (Stuttgart).
- Hölkeskamp et al. (2003) K.-J. Hölkeskamp/J. Rösen/E. Stein-Hölkeskamp/H. Th. Grüter (Hgg.), Sinn (in) der Antike. Orientierungssysteme, Leitbilder und Wertkonzepte im Altertum (Mainz).
- Holliday (2002) P. Holliday, The Origins of Roman Historical Commemoration in the Visual Arts (Cambridge).
- Hölscher, F. (1972) F. Hölscher, Die Bedeutung archaischer Tierkampfbilder (Würzburg).
- Hölscher, F. (2010) F. Hölscher, Die Tyrannenmörder: Ein Denkmal der Demokratie, in: Stein-Hölkeskamp/Hölkeskamp (2010) 244–258.
- Hölscher, F. (2014) F. Hölscher, Gottheit und Bild – Gottheit im Bild, in: R. Bielfeldt (Hg.), Ding und Mensch in der Antike (Heidelberg) 239–256.
- Hölscher, F. (2017) F. Hölscher, Die Macht der Gottheit im Bild (Heidelberg).
- Hölscher (1973) T. Hölscher, Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (Würzburg).
- Hölscher (1978) T. Hölscher, Die Anfänge römischer Repräsentationskunst, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom 85, 315–357.
- Hölscher (1979) T. Hölscher, Beobachtungen zu römischen historischen Denkmälern I, Archäologischer Anzeiger, 337–348.
- Hölscher (1980/1) T. Hölscher, Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 95, 265–321.

- Hölscher (1980/2) T. Hölscher, Römische Siegesdenkmäler der späten Republik, in: *Tainia*, Festschrift R. Hampe (Mainz) 351–371.
- Hölscher (1985/1) T. Hölscher, Die Geschlagenen und Ausgelieferten in der Kunst des Hellenismus, *Antike Kunst* 28, 120–136.
- Hölscher (1985/2) T. Hölscher, Denkmäler der Schlacht von Actium. *Klio* 67, 81–102.
- Hölscher (1987) T. Hölscher, Römische Bildsprache als semantisches System (Heidelberg). Italienisch: *Il linguaggio dell'arte romana* (Torino 1993). Englisch: *The Language of Images in Roman Art* (Cambridge 2004).
- Hölscher (1989/1) T. Hölscher, Die unheimliche Klassik der Griechen (Bamberg). Wieder abgedruckt in: H. Flashar (Hg.), *Auseinandersetzungen mit der Antike* (Bamberg 1990) 235–276.
- Hölscher (1989/2) T. Hölscher, Zur Deutung des Alexandermosaiks, in: Festschrift E. Akurgal, *Anadolu* 22, 297–307.
- Hölscher (1997) T. Hölscher, Ritual und Bildsprache. Zur Deutung der Reliefs an der Brüstung um das Heiligtum der Athena Nike in Athen. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Athen* 112, 143–166.
- Hölscher (1998/1) T. Hölscher, Aus der Frühzeit der Griechen. Räume – Körper – Mythen (Stuttgart u. a.).
- Hölscher (1998/2) T. Hölscher, Images and Political Identity: The Case of Athens, in: Boedeker/Raaflaub (1998) 153–183.
- Hölscher (1999/1) T. Hölscher, Immagini mitologiche e valori sociali nella Grecia antica, in: F. de Angelis/S. Muth (Hgg.), *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt* (Wiesbaden).
- Hölscher (1999/2) T. Hölscher, Alle Welt für Trajan. Beobachtungen zur Darstellung von fremdvölkern an trajanischen Staatsdenkmälern, in: N. Blanc/A. Buisson (eds), *Imago Antiquitatis*, Festschrift R. Turcan (Paris) 281–289.
- Hölscher (2000/1) T. Hölscher, „Feindwelten – Glückswelten – Perser, Kentauren und Amazonen“, in: Ders. (Hg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike*, 287–324.
- Hölscher (2000/2) T. Hölscher, Augustus und die Macht der Archäologie, in: A. Giovannini (éd.), *La révolution romaine après Ronald Syme. Entretiens sur l'antiquité classique XLVI*, 237–281.
- Hölscher (2000/3) T. Hölscher, Die Säule des Marcus Aurelius: Narrative Struktur und ideologische Botschaft, in: Huet/Scheid (2000) 89–106.
- Hölscher (2001) T. Hölscher, Die Alten vor Augen. Politische Denkmäler und öffentliches Gedächtnis im republikanischen Rom, in: G. Melville (Hg.), *Institutionalität und Symbolisierung* (Köln u. a.) 183–211.
- Hölscher (2002) T. Hölscher, Bilder der Macht und Herrschaft, in: A. Nünnerich-Asmus (Hg.), *Trajan. Ein Kaiser der Superlative am Beginn einer Umbruchszeit?* (Mainz) 130–140.
- Hölscher (2003/1) T. Hölscher, Images of War in Greece and Rome: Between Military Practice, Public Memory, and Cultural Symbolism, *Journal of Roman Studies* 93, 1–17.
- Hölscher (2003/2) T. Hölscher, Körper, Handlung und Raum in der griechischen Kunst und Kultur, in: Hölkeskamp (2003) 163–192.
- Hölscher (2004) T. Hölscher, Provokation und Transgression als politischer Habitus in der späten römischen Republik. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom* 111, 83–104.

- Hölscher (2006) T. Hölscher, *The Transformation of Victory into Power: From Event to Structure*, in: Dillon/Welch (2006) 27–48.
- Hölscher (2007) T. Hölscher, *Fromme Frauen um Augustus. Konvergenzen und Divergenzen zwischen Bilderwelt und Lebenswelt*, in: F. Hölscher/T. Hölscher (Hgg.), *Römische Bilderwelten* (Heidelberg).
- Hölscher (2008) T. Hölscher, *The Concept of Roles and the Malaise of 'Identity'*, in: S. Bell/I. L. Hansen (eds.), *Role Models in the Roman World. Identity and Assimilation* (Ann Arbor) 41–56.
- Hölscher (2009/1) T. Hölscher, *Herrschaft und Lebensalter. Alexander der Große: Politisches Image und anthropologisches Modell* (Basel).
- Hölscher (2009/2) T. Hölscher, *Denkmäler und Konsens. Die sensible Balance von Verdienst und Macht*, in: K.-J. Hölkamp (Hg.), *Eine politische Kultur (in) der Krise?* (München) 161–181.
- Hölscher (2012) T. Hölscher, *Penelope für Persepolis*, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 126, 33–76.
- Hölscher (2014/1) T. Hölscher, *Im Bild noch lebendiger als in Wirklichkeit. Bildwerke, Lebewesen und Dinge im antiken Griechenland*. In: R. Bielfeldt (Hg.), *Mensch und Ding in der Antike* (Heidelberg) 163–194.
- Hölscher (2014/2) T. Hölscher, *Monumente der Geschichte – Geschichte als Monument?* In: O. Dally et al. (Hgg.), *Medien der Geschichte – Antikes Griechenland und Rom* (Berlin) 254–284.
- Hölscher (2015/1) T. Hölscher, *La vie des images grecques* (Paris).
- Hölscher (2015/2) T. Hölscher, *Roman Historical Representations*, in: B. Borg (ed.), *A Companion to Roman Art* (Maldon/Oxford), 34–51.
- Hölscher (2016/1) T. Hölscher, *'Is Painting a Representation of visible Things'? Conceptual Reality in Greek Art: A Preliminary Sketch*, in: *The Archaeology of Greece and Rome. Studies in Honour of Anthony Snodgrass* (Edinburgh) 262–288.
- Hölscher (2016/2) T. Hölscher, *Consensus universorum. Die Akzeptanz der Herrschaft des Augustus in Bau- und Bildwerken, öffentlich und privat*, in: E. Baltrusch/Chr. Wendt (Hgg.), *Der Erste. Augustus und der Beginn einer neuen Epoche* (Darmstadt) 130–146.
- Hölscher (2017/1) T. Hölscher, *Die Stadt Rom als triumphaler Raum und ideologischer Rahmen in der Kaiserzeit*, in: F. Goldbeck/J. Wienand (Hgg.), *Der römische Triumph in Prinzipat und Spätantike* (Berlin) 283–315.
- Hölscher (2017/2) T. Hölscher, *Ideologie der Realität – Realität der Ideologie: Marrative Struktur, Sachkultur und (Un-)Sichtbarkeit eines bildlichen Kriegsberichts*, in: F. Mitthof/G. Schörner (Hg.), *Columna Traiani – Traianssäule. Siegesmonument und Kriegsbericht in Bildern* (Wien) 15–38.
- Hölscher (2018) T. Hölscher, *Visual Power in Ancient Greece and Rome* (Berkeley).
- Hölscher (in Druck) T. Hölscher, *Mythenbilder und Mentalität in Athen von Kleisthenes zu den Perserkriegen*. 27. Trierer Winkelmann-Programm.
- Hölscher (in Vorbereitung) T. Hölscher, *Von früh auf zum Helden bestimmt: Die mythischen Muster von Alexanders Image und Biographie*, in: K. Trampedach (Hg.), *Alexander the Great. The Legitimation of Conquest*.
- Hölscher/Simon (1976) T. Hölscher/E. Simon, *Die Amazonenschlacht auf dem Schild der Athena Parthenos*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Athen* 91, 115–148.

- Holt (2003) E. L. Holt, *Alexander the Great and the Mystery of the Elefant Medallions* (Berkeley).
- Hopp (1977) J. Hopp, *Untersuchungen zur Geschichte der letzten Attaliden* (München).
- Horn (1937) R. Horn, *Hellenistische Köpfe I. Zur Datierung des „Kleinen attalischen Weihgeschenkes“*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom* 52, 140–163.
- Hornung (1966) E. Hornung, *Geschichte als Fest* (Darmstadt).
- Houser (1998) C. Houser, *The “Alexander Sarcophagus” of Abdalonymos: A Hellenistic Monument from Sidon*, in: O. Palagia/W. Coulsen (eds), *Regional Schools in Hellenistic Sculpture* (Oxford) 281–291.
- Hurwit (2002) J. M. Hurwit, *Reading the Chigi Vase*, *Hesperia* 71, 1–22.
- Hurwit (2007) J. M. Hurwit, *„The Problem with Dexileos. Heroic and Other Nudities in Greek Art“*, *American Journal of Archaeology* 111, 35–60.
- Hurwit (2011) J. M. Hurwit, *„The Shipwreck of Odysseus: Strong and Weak Imagery in Late Geometric Art“*, *American Journal of Archaeology* 115 (2011) 1–18.
- Ivantchik (2006) A. I. Ivantchik, *“Scythian” Archers on Archaic Attic Vases. Problems of Interpretation*, in: *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia* 12/3, 197 – 271.
- Jackson (1991) A. H. Jackson, *Hoplites and the Gods: The Dedication of Captured Arms and Armour*, in: Hanson (1991) 228–249.
- Jacquemin (1985) A. Jacquemin, *Aitolia et Aristaineta. Offrandes monumentales éoliennes à Delphes au IIIe siècle av. J.-C.*, *Ktéma* 10, 27–35.
- Jacquemin (1999) A. Jacquemin, *Offrandes monumentales à Delphes* (Athen/Paris).
- Jacquemin (2007) A. Jacquemin, *Éoliens, Antigonides et Attalides à Delphes*, in: F.-H. Massa-Pairault (éd.), *Images et modernité Hellénistiques* (Paris), 103–111.
- Jacquemin/Laroche (1988) A. Jacquemin/D. Laroche, *Une base pour l’Apollon de Salamine à Delpes*, *Bulletin de Correspondance Hellénique* 112, 235–246.
- Jannot (1984) J.-R. Jannot, *Les reliefs archaïques de Chiusi* (Rome).
- Jeffery (1962) L. H. Jeffery, *The Inscribed Gravestones of Archaic Attica*, *Annual of the British School in Athens* 57, 114–153.
- Jeismann/Westheider (1994) M. Jeismann/R. Westheider, *Wofür stirbt der Bürger? Nationaler Totenkult und Staatsbürgertum in Deutschland und Frankreich seit der Französischen Revolution* (München) 23–50.
- Jucker (1976) H. Jucker, *Der große Pariser Cameo. Eine Huldigung an Agrippina, Claudius und Nero*, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 91, 211–250.
- Jucker (1977) H. Jucker, *Dokumentationen zur Augustusstatue von Prima Porta*, *Hefte des Archäologischen Seminars Bern* 3, 16–37.
- Jung (2006) M. Jung, *Marathon und Plataiai. Zwei Perserschlachten als „lieux de mémoire“ im antiken Griechenland* (Göttingen).
- Jünger (2006) F. Jünger, *Gespann und Herrschaft* (Hamburg).
- Junker (2002) K. Junker, *Symposiongeschirr oder Totengefäße?*, *Antike Kunst* 45, 19–25.
- Junker (2003) K. Junker, *Pseudo-Homerica. Kunst und Epos im spätarchaischen Athen*, 141. *Berliner Winckelmann-Programm* (Berlin).
- Junker (2005) K. Junker, *Griechische Mythenbilder* (Stuttgart u. a.).
- Kaempf-Dimitriadou (1979) S. Kaempf-Dimitriadou, *Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts v. Chr.* (Bern).

- Kagan/Viggiano (2013) D. Kagan/G. Viggiano (eds), *Men of Bronze. Hoplite Warfare in Ancient Greece* (Princeton).
- Kahil (1965) L. Kahil, *Autour de l'Artémis attique*, *Antike Kunst* 8, 20–32.
- Kahil (1977) L. Kahil, *L'Artémis de Brauron. Mythes et mystère*, *Antike Kunst* 20, 86–98.
- Kahl (2010) B. Kahl, *Galatians Re-Imagined. Reading with the Eyes of the Vanquished* (Minneapolis).
- Kähler (1965) H. Kähler, *Der Fries vom Reiterdenkmal des Aemilius Paullus in Delphi* (Berlin).
- Karakasi (2001) K. Karakasi, *Archaische Koren* (München).
- Keesling(2003) C. M. Keesling, *The Votive Statues of the Athenian Acropolis* (Cambridge).
- Kemp-Lindemann (1975) D. Kemp-Lindemann, *Darstellungen des Achilleus in griechischer und römischer Kunst* (Bern).
- Kinney (2018) L. Kinney, *The Greek and Roman Trophy* (London/New York).
- Kistler (2009) E. Kistler, *Funktionalisierte Keltenbilder* (Berlin).
- Kluwe (1965) D. Kluwe, *Das Marathonweihgeschenk in Delphi. Eine Staatsweihung oder Privatweihung des Kimon*, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Jena* 14, 21–27.
- Knittlmayer (1997) B. Knittlmayer, *Die attische Aristokratie und ihre Helden* (Heidelberg).
- Koch-Harnack (1983) G. Koch-Harnack, *Knabenliebe und Tiergeschenke* (Berlin).
- Koepfel (1969) G. M. Koepfel, *Adventus und Profectio*, *Bonner Jahrbücher* 169, 130–194.
- Koepfel (1983) G. M. Koepfel, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit I: Stadtrömische Denkmäler unbekannter Bauzugehörigkeit aus augusteischer und iulisch-claudischer Zeit*, *Bonner Jahrbücher* 183, 61–144.
- Koepfel (1985) G. M. Koepfel, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit III: Stadtrömische Denkmäler unbekannter Bauzugehörigkeit aus trajanischer Zeit*, *Bonner Jahrbücher* 185, 143–213.
- Koepfel (1986) G. M. Koepfel, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit IV. Stadtrömische Denkmäler unbekannter Bauzugehörigkeit aus hadrianischer bis konstantinischer Zeit*, *Bonner Jahrbücher* 186, 1–90.
- Koepfel (1989) G. M. Koepfel, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit VI: Reliefs von bekannten Bauten der augusteischen bis antoninischen Zeit*, *Bonner Jahrbücher* 189, 17–71.
- Kontoleon (1969) N. Kontoleon, *Die frühgriechische Reliefkunst*, *Archaiologike Ephemeris*, 215–236.
- Korres (2000) M. Korres, *Anathematika kai timetika tethrippa sten Athena kai stous Delphous*, in: A. Jacquemin (éd.), *Delphes cent ans après la grande fouille*, *Bulletin de Correspondance Hellénique*, Suppl. 36, 293–329.
- Korres (2004) M. Korres, *The Pedestals and the Acropolis South Wall*, in: Stewart (2004) 242–285.
- Korres (2017) M. Korres, *To tropaion tou Marathonos*, in: *Giornata di studi nel ricordo di Luigi Beschi* (Atene) 149–202.
- Koselleck (1994) R. Koselleck, *Der politische Totenkult: Kriegerdenkmäler in der Moderne* (München).
- Kossatz-Deißmann (1981/1) A. Kossatz-Deißmann, *Achilleus*. LIMC I 37–200.
- Kossatz-Deißmann (1981/2) A. Kossatz-Deißmann, *Nestor und Antilochos. Zu den spätarchaischen Bildern mit Leberschau*, *Archäologischer Anzeiger* (1981) 562–576

- Kovács (1997) G. Kovács, Notes on the Iconography of the Nauarchs Monument, in: Heorte. Studia in honorem Johannis Sarkady (Debrecen) 49–71.
- Kovács (2009) P. Kovács, Marcus Aurelius' Rain Miracle and the Marcomannic Wars (Leiden/Boston).
- Krahmer (1927) G. Krahmer, Die einseitige Gruppe in der späthellenistischen Kunst (Göttingen).
- Krentz (2007) P. Krentz, Warfare and Hoplites, in: H. A. Shapiro (Hg.), The Cambridge Companion to Archaic Greece (Cambridge), 61–84.
- Krierer (1995) K. R. Krierer, Sieg und Niederlage. Untersuchungen physiognomischer und mimischer Phänomene in Kampfdarstellungen der römischen Plastik (Wien).
- Kron (1976) U. Kron, Die zehn attischen Phylenheroen (Berlin).
- Kuhn (1985) G. Kuhn, Untersuchungen zur Funktion der Säulenhalle in archaischer und klassischer Zeit, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 100, 169–317.
- Kunze, E. (1950) E. Kunze, Archaische Schildbänder. Olympische Forschungen 2 (Berlin).
- Kunze, Chr. (2002) Chr. Kunze, Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation (München).
- Künzl (1971) E. Künzl, Die Kelten des Epigonos von Pergamon (Würzburg).
- Künzl (1988) E. Künzl, Der römische Triumph (München).
- Kuttner (1995) A. Kuttner, Dynasty and Empire in the Age of Augustus. The Case of the Boscoreale Cups (Berkeley/Los Angeles).
- Lambrechts (1959) R. Lambrechts, Essai sur les magistratures des républiques étrusques (Bruxelles).
- La Rocca (1974) E. La Rocca, Eirene e Ploutos, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 89, 112–136.
- La Rocca (1984) E. La Rocca, Fabio e Fannio. L'affresco medio-repubblicano dall'Esquilino come riflesso dell'arte "rappresentativa" e come espressione di mobilità sociale, Dialoghi di Archeologia, 3. Serie 2, 31–53.
- La Rocca (1985) E. La Rocca, Amazzonomachia. Le sculture frontonali del tempio di Apollo Sosiano (Roma).
- La Rocca (1986) E. La Rocca, Rilievi storici Capitolini (Roma).
- La Rocca (1998) E. La Rocca, Die Zwölfgötter, Hera und die Attaliden am Großen Altar von Pergamon, Jahrbuch der Berliner Museen 40, 7–30.
- La Rocca (2013) E. La Rocca (Hg.) Augusto (Milano).
- Laroche (1989) D. Laroche, Nouvelles observations sur l'offrande de Platées, Bulletin de Correspondance Hellénique 113, 183–198.
- Larson (2009) J. Larson, Arms and Armour in the Sanctuaries of Goddesses, in: C. Prêtre (éd.), Le donateur, l'offrande et la déesse, Kernos Supplément 23 (Liège), 123–133.
- Latacz (1977) J. Latacz, Kampfparänese, Kampfdarstellung und Kampfwirklichkeit in der Ilias, bei Kallinos und Tyrtaios (München).
- Latacz (1997) J. Latacz, Achilles. Wandlungen eines europäischen Heldenbildes (Leipzig).
- Latacz (2008) J. Latacz (Hg.), Homer. Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst. Kat. Ausstellung Basel und Mannheim (München).
- Laubscher (1987) H. P. Laubscher, Ein ptolemäisches Gallierdekmal, Antike Kunst 30, 131–154.

- Leander Touati (1987) A.-M. Leander Touati, *The Great Trajanic Frieze* (Stockholm).
- Lehmann-Hartleben (1926) K. Lehmann-Hartleben, *Die Trajanssäule. Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike* (Berlin).
- Lehnen (1997) J. Lehnen, *Adventus Prinzipis. Untersuchungen zu Sinngehalt und Zeremoniell der Kaiserankunft in den Städten des Imperium Romanum* (Frankfurt am Main).
- Lehnen (2001) J. Lehnen, *Profectio Augusti. Zum kaiserlichen Zeremoniell des Abmarsches*, *Gymnasium* 108, 15–33.
- Lesky (1958) A. Lesky, *Troilos*, *RE* 7 A1, 605–609.
- LIMC (1981–2009) *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. 1–8; Supplement 1 (Zürich u. a.).
- Lippold (1923) G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen* (München).
- Lipps (2016) J. Lipps, *Statuen kniefälliger Orientalen aus Rom und ein Dreifuss im Olympieion von Athen. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom* 122, 203–252.
- Lissarrague (1987) F. Lissarrague, *Un flot d'images* (Paris).
- Lissarrague (1990) F. Lissarrague, *L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique* (Paris).
- Lissarrague (1994) F. Lissarrague, *Orphée mis à mort*, *Musica e storia* 2, 251–272.
- Liverani (1995) P. Liverani, « Nationes » e « Civitates » nella propaganda imperiale, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom* 102, 219–249.
- Lohmann (1992) H. Lohmann, *Das Motiv der mors immatura in der griechischen Grabkunst*, in: *Kotinos, Festschrift E. Simon (Mainz)* 103–113.
- Long (1987) Ch. R. Long, *The Twelve Gods of Greece and Rome* (Leiden).
- Lonis (1979) R. Lonis, *Guerre et religion en Grèce à l'époque classique* (Paris).
- L'Orange/von Gerkan (1940) H. P. L'Orange/A. von Gerkan, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens* (Berlin).
- Loraux (1981) N. Loraux, *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la 'cité classique'* (Paris).
- Loraux (1982) N. Loraux, *Mourir devant Troie, tomber pour Athènes*, in: G. Gnoli/J.-P. Vernant (éds.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, 27–43.
- Lorenz (2016) K. Lorenz, *Ancient Mythological Images and Their Interpretation* (Cambridge).
- Lorimer (2007) H. L. Lorimer, *The Hoplite Phalanx*, *Annual of the British School at Athens* 42, 76–138.
- Lowenstam (2008) St. Lowenstam, *As Witnessed by Images. The Trojan War Tradition in Greek and Etruscan Art* (Baltimore).
- Ma (2013) J. Ma, *Statues and Cities* (Oxford).
- Maaß (1978) M. Maaß, *Die geometrischen DreifüÙe von Olympia* (Berlin).
- Maderna-Lauter (1988) C. Maderna-Lauter, *Glyptik*, in: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik* (Berlin), 441–473.
- Mahler (1998) A. Mahler, *Herakles als Vermittler von mythischem Andachtsraum und realem Georaum* (Eggingen).
- Major/Colarusso/Saunders (2014) A. Major/J. Colarusso/D. Saunders, *Making Sense of Nonsense Inscriptions Associated with Amazons and Scythians on Athenian Vases*, *Hesperia* 83, 447–493.
- Malkin (2001) I. Malkin, *Greek Ambiguities: "Ancient Hellas" and "Barbarian Epirus"*, in: I. M. (ed.), *Ancient Perceptions of Greek Ethnicity* (Harvard), 187–212.

- Mandel (2018) U. Mandel, Über Naturphänomene in der archaisch-griechischen Flächenkunst, in: F. Schimpf u. a. (Hgg.), *Naturvorstellungen im Altertum (Summertown)* 57–151.
- Mangold (2010) M. Mangold, *Kassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern* (Berlin u. a.).
- Mannsperger (1991) D. Mannsperger, Die Münzprägung des Augustus, in: G. Binder (Hg.), *Saeculum Augustum III. Kunst und Bildsprache* (Darmstadt).
- Marcadé (1951) J. Marcadé, Les sculptures décoratives du monument des taureaux à Délos, *Bulletin de Correspondance Hellénique* 75, 55–89.
- Marcadé (1969) J. Marcadé, *Au Musée de Délos* (Paris).
- Marconi (2004) C. Marconi, Images of a Warrior. On a Group of Athenian Vases and their Public, in: C. Marconi (ed.), *Greek Vases: Images, Contexts, and Controversies* (Leiden), 27–40.
- Marszal (2000) J. R. Marszal, Ubiquitous Barbarians. Representations of the Gauls at Pergamon and Elsewhere, in: N. T. de Grummond/B. S. Ridgway (eds), *From Pergamon to Sperlonga. Sculpture in Context* (Berkeley etc.) 191–234.
- Martelli (1987) M. Martelli, *La Ceramica degli Etruschi* (Novara).
- Martin (2017) S. Martin, Die ‚Kleinen Barbaren‘: Das Attalische Weihgeschenk in Athen und ihm zugeordnete römische Skulpturen, in: J.-A. Dickmann/R. von den Hoff, *Ansichtssache. Antike Skulpturengruppen im Raum* (Freiburg) 39–47.
- Martin (in Druck) S. Martin, Die Abwesenheit von Beweisen. Überlegungen zu Podestaufbau und Komposition des Attalischen Weihgeschenks in Athen.
- Massa-Pairault (2007) F.-H. Massa-Pairault, *La gigantomachie de Pergame ou l’image du monde* (Paris).
- Massa-Pairault (2010) F.-H. Massa-Pairault, *Pergamo e la filosofia* (Roma).
- Matz (1952) F. Matz, *Der Gott auf dem Elefantenwagen* (Mainz).
- Maul-Mandelartz (1990) E. Maul-Mandelartz, *Griechische Reiterdarstellungen in agonistischem Zusammenhang* (Frankfurt a. M. etc.).
- Mayer (2002) E. Mayer, Rom ist dort, wo der Kaiser ist. Untersuchungen zu den Staatsdenkmälern des dezentralisierten Reiches von Diocletian bis zu Theodosius II. (Mainz).
- McInerney (2014) J. McInerney, Pelasgians and Leleges: Unlocking the Past to Understand the Present, in: J. Ker and C. Pieper (eds), *Valuing the Past in the Greco-Roman World* (Leiden/Boston) 25–55.
- Megow (1987) W.-R. Megow, *Kameen von Augustus bis Alexander Severus* (Berlin).
- Meier (1979) Chr. Meier, Die politische Identität der Griechen, in: O. Marquard/K. Stierle (Hgg.), *Identität. Poetik und Hermeneutik VIII* (München) 371–406.
- Meier (1980) Chr. Meier, *Die Entstehung des Politischen bei den Griechen* (Frankfurt am Main).
- Meier (1990) Chr. Meier, Die Rolle des Krieges im klassischen Athen, *Historische Zeitschrift* 251, 555–605.
- Meier (2009) Chr. Meier, *Kultur um der Freiheit willen. Griechische Anfänge – Anfänge Europas?* (Berlin).
- Messerschmidt (1989) W. Messerschmidt, Historische und ikonographische Untersuchungen zum Alexandersarkophag, *Boreas* 12, 281–291.

- Meyer (2005) M. Meyer, Bilder und Vorbilder. Zu Sinn und Zweck von Siegesmonumenten Athens in klassischer Zeit. *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts* 74, 277–311.
- Meyer (2006) M. Meyer, Die Personifikation der Stadt Antiochia (Berlin).
- Meyer (2008) M. Meyer, Friede – eine Spurensuche (Wien).
- Meyer (2012) M. Meyer, Der Heros als alter ego des Kriegers in archaischer und klassischer Zeit. *Bilder im Wandel, Antike Kunst* 55, 25–51.
- Meyer (2017) M. Meyer, Athena, Göttin von Athen. Kult und Mythos auf der Akropolis bis in klassische Zeit (Wien).
- Meyer/Brüggemann (2007) M. Meyer/N. Brüggemann, Kore und Kouros (Wien).
- Meyer/von den Hoff (2010) M. Meyer/R. von den Hoff (Hgg.), Helden wie sie. Übermensch – Vorbild – Kultfigur in der griechischen Antike (Berlin u. a.).
- Michailov (1970) G. Michailov, *Inscriptiones Graecae in Bulgaria repertae I²* (Sofia).
- Miller (1997) M. C. Miller, Athens and Persia in the Fifth Century B. C. (Cambridge).
- Miller/Hölscher (2013) M. Miller/T. Hölscher, Wealth and Social Identity, East and West: Between Cultural Anthropology and Political Ideology, in: Zenzen/Hölscher/Trampedach (2013) 366–420.
- Minasyan (2016) St. Minasyan, Scythian Archers in Ancient Attic Vase Painting: Their Identity and Function (Thessaloniki, unpubl. MA-Arbeit).
- Mollard-Besques (1963) S. Mollard-Besques, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs et romains (Musée du Louvre) II. Myrina* (Paris).
- Mommsen (1980) H. Mommsen, Achill und Aias pflichtvergessen?, in: Tainia. *Festschrift R. Hampe*, 139–152.
- Monaco (2009) M. Ch. Monaco, Sull'acropoli, all'ombra della Promachos, *Annuario della Scuola Italiana di Atene* 87/1, 275–311.
- Monaco (2014) M. Ch. Monaco, Atene e la memoria delle guerre. Appunti per una topografia dei luoghi, in: E. Franchi/G. Proietti (edd.), *Guerra e memoria nel mondo antico* (Trento).
- Monsacré (1984) H. Monsacré, Les larmes d'Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère (Paris).
- Morandi (1986) A. Morandi, L'iscrizione CIE 5683 del sarcofago tuscanese nel Museo Gregoriano Etrusco, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom* 93, 135–142.
- Moraw (1998) S. Moraw, Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. (Mainz).
- Moreno (2000) P. Moreno, Apelle. La battaglia di Alessandro (Milano).
- Moretti (1967–1975) L. Moretti, *Iscrizioni Storiche Ellenistiche I–II* (Firenze).
- Morris (1987) I. Morris, *Burial and Ancient Society* (Cambridge).
- Morris (1996) I. Morris, The Strong Principle of Equality and the Archaic Origins of Greek Democracy, in: J. Ober/Ch. W. Hedrick (eds), *Demokratia. A Conversation on Democracies, Ancient and Modern* (Princeton).
- Most (1992) G. W. Most, disiecti membra poetae. The Rhetoric of Dismemberment in Neronian Poetry, in: R. Hexter /D. Selden (eds.), *Innovations of Antiquity* (New York/London), 391–419.
- Müller, F. (1994) F. G. J. M. Müller, The Wall Paintings from the Oikos of the Villa of Publius Fannius Synistor in Boscoreale (Amsterdam).
- Müller, K. F. (1905) K. F. Müller, *Der Leichenwagen Alexanders* (Leipzig).

- Müller, P. (1978) P. Müller, Löwen und Mischwesen in der archaischen griechischen Kunst (Zürich).
- Muth (2004) S. Muth, Drei statt vier. Zur Deutung der Feldherrnsarkophage, *Archäologischer Anzeiger* 2004, 263–273.
- Muth (2006/1) S. Muth, Bilder des Troia-Mythos in der griechischen Kunst, in: M. Zimmermann (Hg.), *Der Traum von Troia. Geschichte und Mythos einer ewigen Stadt* (München) 71–88.
- Muth (2006/2) S. Muth, Bild und Text auf römischen Münzen: Zur Seltenheit einer scheinbar naheliegenden Medienkombination, in: P. von Moellendorff u. a. (Hgg.), *Iknotexte – Duale Mediensituationen*, <http://www.image.nottingham.ac.uk/downloads/muth-coins.pdf>.
- Muth (2008) S. Muth, Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin).
- Muth (2009) S. Muth, Zur historischen Interpretation medialer Gewalt, in: M. Zimmermann (Hg.), *Extreme Formen der Gewalt in Bild und Text des Altertums* (München).
- Mylonopoulos (2003) J. Mylonopoulos, Peloponnēsos Poseidōnos oikētērion. Heiligtümer und Kulte des Poseidon auf der Peloponnes (Liège).
- Nachtergaeel (1977) G. Nachtergaeel, *Les Galates en Grèce et les sotéria de Delphes* (Bruxelles).
- Neer (2002) R. Neer, *Style and Politics in Athenian Vase-Painting. The Craft of Democracy, ca. 530 – 460 B.C.E.* (Cambridge).
- Neils (1987) J. Neils, *The Youthful Deeds of Theseus* (Roma).
- Neils (1994) J. Neils, Theseus, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VI, 33–52.
- Nesselrath (2008) H.-G. Nesselrath, Die Säulen des Herakles – eine mythische Landmarke und ihre Bedeutung in der Klassischen Antike, in: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen* 226–232.
- Newell (1927) E. T. Newell, *The Coinage of Demetrios Poliorketes* (Oxford).
- Nicolet (1962) Cl. Nicolet, Les « Equites Campani » et leurs représentations figurés, *Mélanges de l'École Française de Rome/Antiquité* 74, 463–517.
- Niethammer (2000) L. Niethammer, Kollektive Identität. Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur (Reinbek bei Hamburg).
- Nylander (1983) C. Nylander, The Standard of the Great King – A Problem in the Alexander Mosaic, *Opuscula Romana* 14, 19–37.
- Oakley (2004) J. H. Oakley, *Picturing Death in Classical Athens* (Cambridge).
- Ober (2016) J. Ober, *Das antike Griechenland* (Stuttgart).
- Oberleitner (1981) W. Oberleitner, Ein hellenistischer Galaterschlachtfries aus Ephesos, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 77, 57–104.
- Ohlemutz (1940) E. Ohlemutz, *Die Kulte und Heiligtümer der Götter in Pergamon* (Würzburg).
- Oppermann (1985) M. Oppermann, *Römische Kaiserreliefs* (Leipzig).
- Orth (1914) Orth, *Jagd*, *RE* 17 (1914) 595–597.
- Osborne (2004) R. Osborne, Images of a Warrior. On a Group of Athenian Vases and Their Public, in: C. Marconi (ed.), *Greek Vases: Images, Contexts, and Controversies* (Leiden), 41–54.
- Osborne (2011) R. Osborne, *The History Written on the Classical Greek Body* (Cambridge).

- Östenberg (2003 /2009²) I. Östenberg, *Staging the World. Rome and the Other in the Triumphal Procession* (Lund, 2. Auflage Oxford).
- Pabst (2017) A. Pabst, (K)ein alter Bekannter. Augustus' goldener Schild in der Curia und viele Fragen, in: M. Flecker u. a. (Hgg.), *Augustus ist tot – lang lebe der Kaiser* (Rahden/Westfalen).
- Page (1975) D. L. Page, *Epigrammata graeca* (Oxford).
- Palagia (2000) O. Palagia, Hephaistion's Pyre and the Royal Hunt of Alexander, in: A. B. Bosworth – E. J. Baynham (eds), *Alexander the Great in Fact and Fiction* (Oxford) 167–175.
- Palagia (2005) O. Palagia, Interpretations of two Athenian Friezes: The Temple on the Ilissos and the Temple of Athena Nike, in: M. Barringer/J. M. Hurwit (eds), *Periklean Athens and its Legacy: Problems and Perspectives* (Austin), 177–192.
- Palagia (2009) O. Palagia, Spartan Self-Presentation, in: N. Kaltsas (ed.), *Athens – Sparta. Contributions to the research on the history and archaeology of the two city-states* (New York) 32–40.
- Palagia (2013) O. Palagia, Not from the Spoils of Marathon. Phidias' Bronze Athena on the Acropolis, in: K. Bouraselis/E. Koulakiotis (eds), *Marathon. The Day After* (Delphi), 117–137.
- Pallottino (1938) M. Pallottino, Il grande fregio di Traiano, *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 66, 17–56.
- Palma (1981) B. Palma, Il piccolo donario pergameno, *Xenia* 1, 45–84.
- Papalexandrou (2004) N. Papalexandrou, *The Visual Poetics of Power. Warriors, Youths, and Tripods in Early Greece* (Lexington).
- Papini (2004) M. Papini, *Antichi volti della repubblica* (Roma).
- Papini (2014) M. Papini, *Fidia l'uomo che scolpì gli dei* (Roma/Bari).
- Payne (1931) H. Payne, *Necrocorinthia* (Oxford).
- Peifer (1989) E. Peifer, *Eidola und andere mit dem Sterben verbundene Flügelwesen in der attischen Vasenmalerei in spätarchaischer und klassischer Zeit* (Frankfurt).
- Pekridou (1986) A. Pekridou, *Das Alketas-Grab in Termessos* (Tübingen).
- Peschlow/Peschlow-Bindokat/Wörrle (2002) U. Peschlow/A. Peschlow-Bindokat/M. Wörrle, Die Sammlung Turan Beler in Kumbaba II, *Istanbuler Mitteilungen* 52, 429–522.
- Petersen/von Domaszewski/Calderini (1896) E. Petersen/A. von Domaszewski/G. Calderini, *Die Marcus-Säule auf Piazza Colonna in Rom* (München).
- Petrakos (1996) B. Petrakos, *Marathon. Archaeological Guide* (Athen).
- Pfrommer (1994) M. Pfrommer, *Göttliche Fürsten in Boscoreale: Der Festsaal in der Villa des P. Fannius Synistor* (Mainz).
- Pfrommer (1998) M. Pfrommer, *Untersuchungen zur Chronologie und Komposition des Alexandermosaiks* (Mainz).
- Pfrommer (1999) M. Pfrommer, *Alexandria im Schatten der Pyramiden* (Mainz).
- Pfuhl/Möbius (1977–1979) E. Pfuhl/H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs I–II* (Mainz).
- Philipp (1991) H. Philipp, *Der große Traianische Fries* (München).
- Picard (1957) G.-Ch. Picard, *Les Trophées Romains* (Paris).
- Piccinini (2011) J. Piccinini, Sul monumento degli Apolloniati a Olimpia, *Annuario della Scuola Archeologica Italiana di Atene* 89, 237–250.

- Pinney (1983) G. F. Pinney, Achilles Lord of Scythia, in: W. G. Moon (ed.), *Ancient Greek Art and Iconography* (Madison), 127–146.
- Pirson (1996) F. Pirson, Style and Message on the Column of Marcus Aurelius, *Peppers of the British School at Rome* 65, 139–179.
- Pirson (2014) F. Pirson, Ansichten des Krieges. Kampfereliefs klassischer und hellenistischer Zeit im Kulturvergleich (Wiesbaden).
- Poggio (2015) A Poggio, Tra guerra e pace. Riflessioni sulla ‘Penelope’ di Persepoli, in: Razmjou (2015) 74–78.
- Polito (1998) E. Polito, Fulgentibus armis. Introduzione allo studio dei fregi d’armi antichi (Roma).
- Pollini (2012) J. Pollini, From Republic to Empire. Rhetoric, Religion and Power in the Visual Culture of Ancient Rome (Oklahoma).
- Pontrandolfo/Rouveret (1992) A. Pontrandolfo/A. Rouveret, Le tombe dipinte di Paestum (Modena).
- Preisshofen (1974) F. Preisshofen, Phidias-Dädalus auf dem Schild der Athena Parthenos, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 89, 50–69.
- Pritchett (1971, 1974, 1979, 1984, 1991) W. K. Pritchett, *The Greek State at War I–V* (Berkeley).
- Queyrel (2003) F. Queyrel, Les portraits des Attalides. Fonction et représentation (Athènes/Paris).
- Queyrel (2005) F. Queyrel, L’Autel de Pergame (Paris).
- Queyrel (2011) F. Queyrel, L’invention de l’histoire. Réflexions sur le sarcophage d’Alexandre de la nécropole royale de Sidon. *Mare internum* 3, 35–45.
- Queyrel (2017) F. Queyrel, Les Galates comme nouveaux Géants ? De la métaphore au glissement interprétatif, in: F.-H. Massa-Pairault/Cl. Pouzadoux (éds), *Géants et Géantomachies entre Orient et Occident* (Naples), 203–215.
- Raaflaub (2005) K. Raaflaub, Homerische Krieger, Protohopliten und die Polis, in: B. Meißner u. a. (Hgg.), *Krieg, Gesellschaft, Institutionen. Beiträge zu einer vergleichenden Kriegsgeschichte* (Berlin) 229–266.
- Rabe (2008) B. Rabe, Tropaia. Tropé und skýla – Entstehung, Funktion und Bedeutung des griechischen Tropaions (Rahden/Westfalen).
- Raeck (1981) W. Raeck, Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. (Bonn).
- Raubitschek (1949) A. E. Raubitschek, *Dedications from the Athenian Acropolis* (Cambridge, Mass.).
- Rausch (1999) M. Rausch, *Isonomia in Athen* (Frankfurt am Main).
- Razmjou (2015) Sh. Razmjou (ed.), *A Statue for Peace: The ‘Penelope’ Sculptures. From Teheran to Rome* (Teheran).
- Recke (2002) M. Recke, Gewalt und Leid. Das Bild des Kriegers bei den Athenern im 6. und 5. Jh. v. Chr. (Istanbul).
- Recke (2011) M. Recke, Ruhm, Ehre, Leid. Das Bild des Kriegers in archaischer und klassischer Zeit, in: U. Egelhaaf-Gaiser et al. (Hgg.), *Kultur der Antike* (Berlin), 49–82.
- Reinach (1911) A. J. Reinach, L’Étolie sur les trophées Gaulois de Kallion, *Journal International d’Archéologie Numismatique* 13, 177–240.
- Reinsberg (2006) C. Reinsberg, Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben III: Vita Romana. *Antike Sarkophag-Reliefs* 3, 1 (Berlin).

- Reinsberg (2005) C. Reinsberg, Alexander-Porträts, in: *Ägypten Griechenland Rom. Abwehr und Berührung* (Frankfurt am Main) 216–234
- Remotti (1996) F. Remotti, *Contro l'identità* (Bari).
- Rice (1983) E. Rice, *The Grand Procession of Ptolemy Philadelphus* (Oxford).
- Richter, D. (2010) D. Richter, *Das römische Heer auf der Trajanssäule* (Ruhpolding).
- Richter, G. M. A. (1961) G. M. A. Richter, *The Archaic Gravestones of Attica* (London).
- Robert, C. (1895) C. Robert, *Die Marathonschlacht in der Poikile* (Halle).
- Robert, L. (1985) L. Robert, *Décret de Pergame pour Attale III*, *Bulletin de Correspondance Hellénique* 109, 468–481.
- Robertson (1955) M. Robertson, *The Boscoreale Figure Paintings*, *Journal of Roman Studies* 45, 58–67.
- Robertson (1990) M. Robertson, *Troilos and Polyxene. Notes on a Changing Legend*, in: *Eumusia. Ceramic and Iconographic Studies in Honour of A. Cambitoglou* (1990) 63–70.
- Rodenwaldt (1935) G. Rodenwaldt, *Über den Stilwandel in der spätantoininischen Kunst* (Berlin).
- Rombos (1988) Th. Rombos, *The Iconography of Attic Late Geometric II Pottery* (Jonsered).
- Romm (1992) J. S. Romm, *The Edges of the Earth in Ancient Thought* (Princeton).
- Roux (1981) G. Roux, *Problèmes déliennes. Le Neôrion*, *Bulletin de Correspondance Hellénique* 105, 61–71.
- Roux (1989) G. Roux, *L'inventaire ID 1403 du Neôrion Délien*, *Bulletin de Correspondance Hellénique* 113, 261–275.
- Rückert (1998) B. Rückert, *Die Herme im öffentlichen und privaten Leben der Griechen* (Regensburg).
- Rumpf (1962) A. Rumpf, *Zum Alexander-Mosaik*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Athen* 77, 229–241.
- Rumscheid/Held (1994) F. Rumscheid/W. Held, *Erinnerungen an Mozakis. Eine neugefundene Stockwerkstele aus dem bithynischen Tarsos*, *Istanbuler Mitteilungen* 44, 89–106.
- Ryberg (1955) I. Scott Ryberg, *Rites of the State Religion in Roman Art* (Rome).
- Ryberg (1967) I. Scott Ryberg, *Panel Reliefs of Marcus Aurelius* (New York).
- Saatsoglou-Paliadeli (2014) Chr. Saatsoglou-Paliadeli, *O zographos tou Dareiou kai to psephidoto tes Napoles*, in: *Egrapsen kai epoiesen. Festschrift M. Tiveriou* (Thessaloniki) 389–398.
- Sauron (1993) G. Sauron, *Nature et signification de la mégalographie énigmatique de Boscoreale*, *Revue des Études Latines* 71, 87–117.
- Sauron (2010) G. Sauron, *Une fresque en voie de guérison: La mégalographie de Boscoreale*, in: *Barbet/Verbanck-Piérard* (2010) 119–129.
- Sauron (2013) G. Sauron, *Une fresque en voie de guérison: La mégalographie de Boscoreale*, in: *A. Barbet/A. Verbanck-Piérard* (éds), *La villa romaine de Boscoreale et ses fresques* (Arles) 119–129.
- Schäfer, M. (2002) M. Schäfer, *Zwischen Adelsethos und Demokratie. Archäologische Quellen zu den Hippeis im archaischen und klassischen Athen* (München).
- Schäfer, Th. (1979) Th. Schäfer, *Zum Schlachtsarkophag Borghese*, *Mélanges de l'École Française de Rome/Antiquité* 91, 355–389.

- Schäfer, Th. (1986) Th. Schäfer, Römische Schlachtenbilder, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Madrid* 27, 345–364.
- Schäfer, Th. (1997) Th. Schäfer, *Andres agathoi. Studien zum Realitätsgehalt der Bewaffnung attischer Krieger auf Denkmälern klassischer Zeit* (München).
- Schäfer, Th. (2000) Th. Schäfer, Ein Schlachtfries von der Akropolis, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Athen* 115, 281–358.
- Schalles (1985) H.-J. Schalles, *Untersuchungen zur Kulturpolitik der pergamenischen Herrscher im dritten Jahrhundert v. Chr.* (Tübingen).
- Schauenburg (1975) K. Schauenburg, *ΕΡΥΜΕΔΩΝ ΕΙΜΙ*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Athen* 90, 97–121.
- Schefold (1946) K. Schefold, Kleisthenes, *Museum Helveticum* 3, 59–93.
- Schefold (1968) K. Schefold, *Der Alexander-Sarkophag* (Berlin).
- Schefold (1978) K. Schefold, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst* (München).
- Schefold (1993) K. Schefold, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der früh- und hocharchaischen Kunst* (München).
- Scheid (2016) J. Scheid, *Le lustrum et la lustratio. En finir avec la „purification“*, in: *Vestigia. Miscellanea di studi storico-religiosi in onore di Filippo Coarelli* (Stuttgart) 203–209.
- Scheid/Huet (2000) J. Scheid/V. Huet (éds), *Autour de la colonne Aurélienne. Geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome* (Turnhout).
- Schmalz (1983) B. Schmaltz, *Griechische Grabreliefs* (Darmstadt).
- Schmidt (1961) E. Schmidt, *Der große Altar zu Pergamon* (Leipzig).
- Schmidt-Dounas (1996) B. Schmidt-Dounas, *Die Halle des Antigonos Gonatas auf Delos. Ein Monument der Befreiung*, in: *Fremde Zeiten, Festschrift für J. Borchhardt* (Wien) 125–137.
- Schmidt-Doumas (2000) B. Schmidt-Doumas, *Geschenke erhalten die Freundschaft. Politik und Selbstdarstellung im Spiegel der Monumente* (Berlin).
- Schmuhl (2008) Y. Schmuhl, *Römische Siegesmonumente republikanischer Zeit* (Hamburg).
- Schnapp (1996) A. Schnapp, *Das Bild der Jugend in der griechischen Polis*, in: G. Levy/J. G. Schmitt (Hgg.), *Geschichte der Jugend I: Von der Antike bis zum Absolutismus* (Frankfurt) 21–69.
- Schneider (1975) L. Schneider, *Zur sozialen Bedeutung der archaischen Korenstatuen* (Hamburg).
- Schneider (1986) R. M. Schneider, *Bunte Barbaren. Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst* (Worms).
- Schneider (1998) R. M. Schneider, *Die Faszination des Feindes. Bilder der Parther und des Orients in Rom*, in: J. Wiesehöfer (Hg.), *Das Partherreich und seine Zeugnisse* (Stuttgart), 95–146.
- Schneider (2001) R. M. Schneider, *Barbar II (ikonographisch)*, *Reallexikon für Antike und Christentum Supplement-Band 1* (Stuttgart), 895–962.
- Schober (1936) A. Schober, *Das Gallierdenkmal Attalos' I. in Pergamon*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom* 51, 104–124.
- Schober (1938) A. Schober, *Epigonos von Pergamon und die frühpergamenische Kunst*, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 53, 126–149.
- Schober (1939) A. Schober, *Zu dem Weihgeschenke eines Attalos in Athen*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom* 54, 82–98.

- Scholl (2010) A. Scholl, „Es sind da auch alte Athena-Statuen ...“ Pausanias und die vorpersischen Akropolis-Votive, in: R. Krumeich/Chr. Witschel (Hgg.), *Die Akropolis von Athen im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit* (Wiesbaden) 251–269.
- Schollmeyer (2001) P. Schollmeyer, *Antike Gespanndenkmäler* (Hamburg).
- Schöne (1987) A. Schöne, *Der Thiasos. Eine ikonographische Untersuchung über das Gefolge des Dionysos in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jhs. v. Chr.* (Göteborg).
- Schultz (2003) P. Schultz, *The Stoa Poikile, the Nike Temple Bastion and Cleon's shields from Pylos*, *Numismatica e Antichità Classiche* 32, 42–63.
- Schultz (2009) P. Schultz, *The North Frieze of the Temple of Athena Nike*, in: O. Palagia (ed.), *Art in Athens during the Peloponnesian War* (Cambridge), 128–167.
- Schweitzer (1953) B. Schweitzer, *Vom Sinn der Perspektive* (Tübingen).
- Schweitzer (1969) B. Schweitzer, *Die geometrische Kunst Griechenlands* (Köln).
- Scott (2010) M. Scott, *Delphi and Olympia. The Spacial Politics of Panhellenism in the Archaic and Classical Periods* (Cambridge).
- Seelentag (2004) G. Seelentag, *Taten und Tugenden Traians* (Stuttgart).
- Sehlmeyer (1999) M. Sehlmeyer, *Stadrömische Ehrenstatuen der republikanischen Zeit* (Stuttgart).
- Settis (1988) S. Settis (ed.), *La colonna Traiana* (Torino).
- Shapiro (1993) H. A. Shapiro, *Personifications in Greek Art* (Kilchberg/Zürich).
- Shear (1984) T. L. Shear Jr., *The Athenian Agora. Excavations of 1980–1982*, *Hesperia* 53, 1–57.
- Shear (2012/1) J. L. Shear, *Religion and the Polis. The Cult of the Tyrannicides at Athens*, *Kernos* 25, 28–55.
- Shear (2012/2) J. L. Shear, *The Tyrannicides, Their Cult and the Panathenaia*, *Journal of Hellenic Studies* 132, 1–13.
- Siewert (1982) P. Siewert, *Die Trittyen Attikas und die Heeresreform des Kleisthenes* (München).
- Simantoni-Bournia (2004) E. Simantoni-Bournia, *La céramique grecque à reliefs: Ateliers insulaires du VIIIème au VIème siècle av. J.-C.* (Geneva).
- Simon (1957) E. Simon, *Zur Augustusstatue von Primaporta*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom* 64, 46–68.
- Simon (1958) E. Simon, *Die Fürstenbilder von Boscoreale* (Baden-Baden).
- Simon (1963) E. Simon, *Ara Pacis Augustae* (Tübingen).
- Simon (1975) E. Simon, *Pergamon und Hesiod* (Mainz).
- Simon (1979) E. Simon, *Sterngottheiten auf zwei augusteischen Panzerstatuen*, *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft N. F.* 5, 263–272.
- Simon (1986) E. Simon, *Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende* (München).
- Simon (1988) E. Simon, *Eirene und Pax* (Stuttgart).
- Simon (2003) E. Simon, *Aias von Salamis als mythische Persönlichkeit* (Stuttgart).
- Simon/Hirmer (1976) E. Simon/M. Hirmer, *Die griechischen Vasen* (München).
- Small (2008) J. P. Small, *Visual Copies and Memory*, in: E. Mackay (ed.), *Orality, Literacy, Memory in the Ancient Greek and Roman World* (Leiden) 227–252.
- Smith (1988) R. R. R. Smith, *Hellenistic Royal Portraits* (Oxford).

- Smith (1994) R. R. R. Smith, Spear-won Land at Boscoreale: On the Royal Paintings of a Roman Villa, *Journal of Roman Archaeology* 7, 100–128.
- Smith (2011) A. C. Smith, *Polis and Personification in Classical Athenian Art* (Leiden).
- Snodgrass (1965) A. M. Snodgrass, The Hoplite Reform and History, *Journal of Hellenic Studies* 84, 110–122.
- Snodgrass (1980) A. M. Snodgrass, *Archaic Greece. The Age of Experiment* (London u. a.)
- Snodgrass (1987) A. M. Snodgrass, *An Archaeology of Greece. The Present State and Future Scope of a Discipline* (Berkeley – Los Angeles – London).
- Snodgrass (1998) A. M. Snodgrass, *Homer and the Artists* (Cambridge).
- Sourvinou-Inwood (1987) Chr. Sourvinou-Inwood, A Series of Erotic Pursuits. Images and Meaning, *Journal of Hellenic Studies* 107, 131–153.
- Spahn (1977) P. Spahn, *Mittelschicht und Polisbildung* (Frankfurt a. M.).
- Spieß (1992) A. B. Spieß, *Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit* (Frankfurt a. M. u. a.).
- Squire (2009) M. Squire, *Art and Text in Graeco-Roman Antiquity* (Cambridge).
- Squire (2011) M. Squire, *The Art of the Body. Antiquity and its Legacy* (London).
- Stähler (1967) K. Stähler, *Grab und Psyche des Patroklos* (Münster).
- Stähler (1992) K. Stähler, *Griechische Geschichtsbilder klassischer Zeit* (Münster).
- Stähler (1993) K. Stähler, *Form und Funktion. Kunstwerke als politisches Ausdrucksmittel* (Münster).
- Stähler (1999) K. Stähler, *Das Alexandermosaik: Über Machterringung und Machtverlust* (Frankfurt am Main).
- Stähli (2005) A. Stähli, *Die Rhetorik der Gewalt in Bildern des archaischen und klassischen Griechenland*, in: Fischer/Moraw (2005) 19–44.
- Stansbury-O'Donnell (1999) M. D. Stansbury-O'Donnell, *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art* (Cambridge).
- Stansbury-O'Donnell (2005) M. D. Stansbury-O'Donnell, *The Painting Program in the Stoa Poikile*, in: J. M. Barringer/J. Hurwit (eds), *Periklean Athens and its Legacy* (Austin) 73–87.
- Stanzel (1991) M. Stanzel, *Die Tierreste aus dem Artemis-Heiligtum von Kalapodi* (München).
- Steier (1926) Steier, Löwe, *RE* 25, 970–971.
- Stein-Hölkeskamp/Hölkeskamp (2010) E. Stein-Hölkeskamp/K.-J. Hölkeskamp (Hgg.), *Die griechische Welt. Erinnerungsorte der Antike* (München).
- Steingraber (1985) St. Steingraber, *Etruskische Wandmalerei* (Stuttgart).
- Steingraber (2006) St. Steingraber, *Etruskische Wandmalerei* (München).
- Steinhart (1997) M. Steinhart, *Bemerkungen zu Rekonstruktion, Ikonographie und Inschrift des platäischen Weihgeschenkes*, *Bulletin de Correspondance Hellénique* 121, 33–69.
- Steinhart (2008) M. Steinhart, *Eine Liebestragödie: Penthesilea und Achill*, in: Wünsche (2008) 179–185.
- Stewart (1993) A. Stewart, *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics* (Berkeley).
- Stewart (1996) A. Stewart, *Rape?*, in: E. D. Reeder (ed.), *Pandora* (Baltimore) 74–90.
- Stewart (1997) A. Stewart, *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece* (Cambridge).
- Stewart (2004) A. Stewart, *Attalos, Athens, and the Acropolis* (Cambridge).
- Stewart (2008) A. Stewart, *Classical Greece and the Birth of Western Art* (Cambridge).

- Stewart (2014) A. Stewart, Two Notes on Greeks Bearing Arms: The Hoplites on the Chigi Jug and Gelon's Armed Aphrodite, in: O. Dally et al. (Hgg.), *Medien der Geschichte – Antikes Griechenland und Rom* (Berlin), 227–243.
- Stewart (2016/1) A. Stewart, The Borghese Ares Revisited, *Hesperia* 85, 577–626.
- Stewart (2016/2) The Nike of Samothrace: Another View, *American Journal of Archaeology* 120, 399–410.
- Stilp (2017) F. Stilp, *L'arc d'Orange. Origine et Nachleben* (Paris).
- Strobel (1994) K. Strobel, Keltensieg und Galatersieger, in: E. Schwertheim (Hg.), *Forschungen in Galatien. Asia Minor Studien 12* (Bonn) 67–96.
- Strocka (1967) V. M. Strocka, Piräusreliefs und Parthenoschild. Versuch einer Wiederherstellung der Amazonomachie des Phidias (Berlin).
- Strocka (1984) V. M. Strocka, Das Schildrelief – zum Stand der Forschung, in: E. Berger (Hg.), *Parthenon-Kongress Basel 1982* (Mainz), 188–196.
- Strocka (2015) V. M. Strocka, Der Manchinger Silberbecher, *Bonner Jahrbücher* 215, 323–352.
- Stroszeck (2014) J. Stroszeck, *Der Kerameikos in Athen. Geschichte, Bauten und Denkmäler im archäologischen Park* (Münster).
- Studniczka (1923/24) F. Studniczka, *Imagines Illustrium*, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 38–39, 64–118.
- Stupperich (1977) R. Stupperich, *Staatsbegräbnis und Privatgrabmal im klassischen Athen* (Münster).
- Süssenbach (1971) U. Süssenbach, *Der Frühhellenismus im griechischen Kampf-Relief* (Bonn).
- Tanner (2006) J. Tanner, *The Invention of Art History in Ancient Greece* (Cambridge).
- Tassi Scandone (2001) E. Tassi Scandone, *Verghe, scuri e fasci littori in Etruria* (Pisa).
- Taylor (1992) W. Taylor, *The Tyrant-Slayers. The Heroic Image in Fifth-Century B. C. Athenian Art and Politics* (Salem, N. H.).
- Taylor (2016) M. J. Taylor, *The Battle Scene on Aemilius Paullus' Pydna Monument. A Reconsideration*, *Hesperia* 85, 559–576.
- Themelis (1975) P. Themelis, *Zagora: Polis e Necropolis?* *Archaiologike Ephemeris*, 230–266.
- Themelis (2006) P. Themelis, *A Relief Pithos from Eretria: Iconography and Interpretation*, in: N. Chr. Stampolidis (ed.), *Genethlion Mouseiou Kykladikes technes* (Athena) 95–106.
- Thiersch (1931) G. Thiersch, *Die Nike von Samothrake: Ein rhodisches Werk und Anathem*. *Nachrichten der Göttinger Akademie der Wissenschaften*, 337–378.
- Thomas (1976) E. Thomas, *Mythos und Geschichte* (Köln).
- Thompson (1961) M. Thompson, *The New Style Silver Coinage of Athens* (New York).
- Töpfer (2011) K. Töpfer, *Signa militaria. Die römischen Feldzeichen in der Republik und im Prinzipat* (Mainz).
- Torelli (1968) M. Torelli, *Il donario di M. Fulvio Flacco nell'area sacra di S. Omobono*, *Quaderni dell'Istituto di Topografia Antica* 5, 71–76.
- Torelli (1981) M. Torelli, *Storia degli Etruschi* (Roma/Bari).
- Torelli (1997) M. Torelli, *Il rango, il rito e l'immagine* (Milano).
- Torelli (2003) M. Torelli, *The Frescoes of the Great Hall of the Villa at Boscoreale: Iconography and Politics*, in: *Myth, History and Culture in Republican Rome. Studies in Honour of T. P. Wiseman* (Exeter). Wieder abgedruckt:

- M. T., *Semainein significare*. Scritti vari di ermeneutica archeologica (Pisa/Roma 2012) 665–680.
- Torelli (2007) M. Torelli, *Le strategie di Kleitias*. Composizione e programma figurativo del vaso François (Milano).
- Torelli (2017) M. Torelli, *L'onore dei principes lucani*. Divagazioni sulle tombe dipinte di Paestum, in: M. Niola/G. Zuchtriegel (edd.), *Action Painting*. Rito e arte nelle tombe di Paestum (Paestum) 59–74.
- Touchefeu (1981/1) O. Touchefeu, *Aias I*, LIMC I, 312–336.
- Touchefeu (1981/2) O. Touchefeu, *Aias II*, LIMC I, 336–351.
- Touchefeu (1984) O. Touchefeu, *Astyanax I*, LIMC II, 929–937.
- Touchefeu (1990) O. Touchefeu, *L'humiliation d'Hector*, *Metis* 5, 157–165.
- Touchefeu-Meynier (1994) O. Touchefeu-Meynier, *Polyxene*, LIMC VII, 631–635.
- Trampedach (2015) K. Trampedach, *Politische Mantik*. Die Kommunikation über Götterzeichen und Orakel im klassischen Griechenland (Heidelberg).
- Travlos (1971) J. Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen* (Tübingen).
- Tréheux (1987) J. Tréheux, *Sur le Neorion de Délos*, *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 89, 168–184.
- Trillmich (1988) W. Trillmich, *Münzpropaganda*, in: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik* (Berlin), 474–528.
- Tyrrell (1984) W. M. Blake Tyrrell, *Amazons. A Study in Athenian Mythmaking* (Baltimore).
- Usener (1994) K. Usener, *Zur Existenz des Löwen im Griechenland der Antike*, *Symbolae Osloenses* 59, 5–33.
- Vanderpool (1966) E. Vanderpool, *A Monument to the Battle of Marathon*, *Hesperia* 35, 93–106.
- Vatin (1991) C. Vatin, *Monuments votifs de Delphes* (Roma).
- Vernant (1982) J.-P. Vernant, *La belle mort et le cadavre outragé*, in: G. Gnoli – J.-P. Vernant (éds.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes* (Paris) 45–76.
- Vierneisel/Kaeser (1990) K. Vierneisel/B. Kaeser (Hgg.), *Kunst der Schale – Kultur des Trinkens* (München).
- Völcker-Jansen (1993) W. Völcker-Janssen, *Kunst und Gesellschaft an den Höfen Alexanders des Großen und seiner Nachfolger* (München).
- Vos (1963) M. F. Vos, *Scythian Archers in Archaic Attic Vase Painting* (Groningen).
- Walter (2004) U. Walter, *Memoria und res publica*. Zur Geschichtskultur im republikanischen Rom (Frankfurt).
- Wannagat (2001) D. Wannagat, *Eurymedon eimi – Zeichen von ethnischer, sozialer und physischer Differenz in der Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, in: R. von den Hoff/St. Schmidt (Hgg.), *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr* (Stuttgart) 51–71.
- Webb (1996) P. A. Webb, *Hellenistic Architectural Sculpture* (Madison).
- Weber (1922/1) M. Weber, *Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft*, *Preußische Jahrbücher* 187, 1–12.
- Weber (1922/2) M. Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft* (Tübingen).
- Weber/Zimmermann (2003) G. Weber/M. Zimmermann (Hgg.), *Propaganda, Selbstdarstellung, Repräsentation im römischen Kaiserreich des 1. Jahrhunderts n. Chr.* (Stuttgart).

- van Wees (2000) H. van Wees (ed.), *War and Violence in Ancient Greece* (London).
- van Wees (2004) H. van Wees, *Greek Warfare. Myths and Reality* (London).
- Wegner (1931) M. Wegner, Die kunstgeschichtliche Stellung der Marcussäule, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 46, 61–174.
- Wehgartner (2010) I. Wehgartner, Ein unbarmherziges Schicksal und seine Darstellung in der attischen Vasenmalerei“, in: C. Weiß/E. Simon (Hgg.), *Folia in memoriam R. Lindner collecta* 27–36.
- Welwei (1992) K.-W. Welwei, Athen. Vom neolithischen Siedlungsplatz zur archaischen Großpolis (Darmstadt).
- Wenger (2008) R. Wenger, *Strategie, Taktik und Gefechtstechnik in der Ilias* (Hamburg).
- Wenning (1978) R. Wenning, *Die Galateranatheme Attalos' I.* (Berlin).
- Wescoat (2005) B. D. Wescoat, Buildings for Votive Ships on Delos and Samothrace, in: M. Yeroulanou/M. Stamatopoulou (eds), *Architecture and Archaeology in the Cyclades. Papers in Honour of J. J. Coulton* (Oxford) 153–172.
- West (1969) W. C. West III, The Trophies of the Persian Wars, *Classical Philology* 64, 7–19.
- West (1996) W. C. West III, *Greek Public Monuments of the Persian Wars* (Ann Arbor).
- Westall (1996) R. Westall, The Forum Iulium, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom* 103, 83–118.
- Wiemer (2009) H.-U. Wiemer, Bild der Polis oder Bild des Königs, in: A. Matthaei/M. Zimmermann (Hgg.), *Die hellenistische Stadt als Lebensform I* (Berlin), 116–131.
- Willemsen (1957) F. Willemsen, *Dreifußkessel von Olympia* (Berlin).
- Willemsen (1977) F. Willemsen, Zu den Lakedaimoniergräbern im Kerameikos, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Athen* 92, 117–157.
- Williams (1991) D. Williams, Onesimos and the Getty Ilioupersis, in: *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 5, 41–64.
- Winkler (1991) L. Winkler, Die Opferszenen der Traianssäule. Bedeutung innerhalb der narrativen Systematik, in: Baumer/Hölscher/Winkler (1991) 267–277.
- Winkler-Horaček (2015) L. Winkler-Horaček, *Monster in der frühgriechischen Kunst* (Berlin).
- Winter (2009) N. A. Winter, Symbols of Wealth and Power. Architectural Terracotta Decoration in Etruria and Central Italy, 640–510 B. C. (Michigan).
- Woodford (1982) S. Woodford, Ajax and Achilles Playing a Game, *Journal of Hellenic Studies* 102, 173–185.
- 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, *American Journal of Archaeology* 84, 25–40.
- Wrede (2001) H. Wrede, *Senatorische Sarkophage Roms* (Mainz).
- Wünsche (2008) R. Wünsche (Hg.), *Starke Frauen. Kat. Ausstellung München* (München).
- Wüst (1959) R. Wüst, Zu den Hypomnemata Alexanders des Großen: Das Grabmal des Hephaestion, *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts* 44, 147–157.
- Wycheley (1957) R. E. Wycheley, *Literary and Epigraphical Testimonia. The Athenian Agora III* (Princeton).
- Zanker (1987; 2008⁵) P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (München).
- Zanker (1994) P. Zanker, *Bilderwelt und Gesellschaft im Imperium Romanum*, in: J. Martin (Hg.), *Das Alte Rom. Geschichte und Kultur des Imperium Romanum* (Gütersloh) 348–395.

- Zanker (1997) P. Zanker, *Der Kaiser baut fürs Volk* (Opladen).
- Zanker (2000) P. Zanker, *Die Frauen und Kinder der Barbaren auf der Marcussäule*, in: Scheid/Huet (2000) 163–174.
- Zanker (2009) P. Zanker, *L'imperatore come committente*, in: H. von Hesberg/P. Zanker (edd.), *Architettura romana: i grandi monumenti di Roma* (Milano), 78–95.
- Zanker (2012) P. Zanker, *Der Konstantinsbogen als Monument des Senats*, *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 12, 77–105.
- Zapheiropoulou (2006) N. Zapheiropoulou, *Geometric Battle Scenes on Vases from Paros*, in: E. Rystedt/B. Wells (eds), *Pictorial Pursuits. Figurative Painting on Mycenaean and Geometric Pottery*, 271–277.
- Zenzen (2018) N. Zenzen, *Das edle Ungeheuer. Die Semantik des Löwen in Bildwerken des antiken Orients und Griechenlands* (Rahden/Westfalen).
- Zenzen/Hölscher/Trampedach (2013) N. Zenzen/T. Hölscher/K. Trampedach (Hgg.), *Aneignung und Abgrenzung. Wechselnde Perspektiven auf die Antithese von Ost und West in der griechischen Antike* (Heidelberg).
- Zevi (1997) F. Zevi, *Il mosaico di Alessandro: qualche appunto*, in: *Ultra terminum vagari. Scritti in onore di Carl Nylander* (Roma) 385–397.
- Zevi (1998) F. Zevi, *Die Casa del Fauno in Pompeji und das Alexandermosaik*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom* 105, 21–65.
- Zevi (1999) F. Zevi, *Sepulcrum (Corneliorum) Scipionum*, *LTUR* 4, 281–285.
- Zimmermann (2013) M. Zimmermann, *Gewalt. Die dunkle Seite der Antike* (München).
- Zindel (1974) Chr. Zindel, *Drei vorhomerische Sagenversionen in der griechischen Kunst* (Basel).
- Zinserling (1959/60) G. Zinserling, *Studien zu den Historiendarstellungen der römischen Republik*, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena* 9, 403–448.
- Ziólkowski (1992) A. Ziólkowski, *The Temples of Mid-Republican Rome and their Historical and Topographical Context* (Rom).
- Zwierlein-Diehl (2007) E. Zwierlein-Diehl, *Antike Gemmen und ihr Nachleben* (Berlin).
- Zwikker (1941) W. Zwikker, *Studien zur Markussäule I* (Amsterdam).

Register

- Abdalonymos von Sidon 187–190
Achill 30, 42, 45, 61–82, 169, 236, 256
Actium, Schlacht 253, 259, 260, 264, 269, 273, 277
Adler 173, 174
adlocutio 289, 298, 300 312, 314
adventus 291
Aemilius Paullus 227
Ägypten, Pharao als Kriegsherr 332
Aias I 42, 45, 74–78
Aias II 78, 80, 117, 156
Aitoler 197, 198
Akrostolion 93, 94
Akzeptanz-System 264
Alexander der Große 166, 167–192, 258
– Lebenslauf 169, 170
– Mosaik von Pompeii 177–187
– Porträts 167–169
Alföldi, Andreas 330
Amazonen 72, 107, 110, 111–115, 118–120, 210, 211
Amphiaros 34
Andersheit, Alterität 84, 90, 93, 151–153, 203–206
Antigonos Gonatas 193, 196, 198
Apollon 61, 63, 75
Apulien, Vasenbilder mit Alexanderschlacht 190, 191
Ares, Statue Typus Borghese 133
aretē 16, 32, 47, 149, 192
Aristoteles 170
Astyanax 78, 156
Athen
– Grab des Dexileos 142
– Heiligtum der Artemis Aristoboule 99
– Heiligtum des Theseus 111
– Staatsgrab der Spartaner 130
– Staatsgräber 123, 124
Athen, Agora 328
– Ehrenstatuen 135
– Hermen von Eion 99, 115
– Pfeiler-Denkmal Attalos' II. 214–216
– Statue und Altar der Eirene 130
– Statuen der Tyrannenmörder 114, 115
– Stoa Poikile 107, 112, 117, 124, 328
– Tempel der Eukleia 130
– Tempel des Hephaistos 114, 115
– Tyrannenmörder, Statuen 86, 87, 92, 98
Athen, Akropolis
– Athena Parthenos 110, 112
– Chalkider-Wagen 84–86
– Denkmal des Herakleitos 198
– Kleines attalisches Denkmal 210–216
– Parthenon 118, 211
– Parthenon, Beuteschilde Alexanders 227, 228
– Pfeiler Denkmal des Agrippa (Eumenes II. und Attalos II.?) 213–216
– Pfeilerdenkmal Attalos' I. 213–216
– Schiffsweihung 98
– Schlachtfries (Olympiodoros?) 220
– Standbild des Troianischen Pferdes 118
– Standbilder Eumenes' II. und Attalos' II. 210, 213–216
– Statue der Athena Promachos 106, 107
– Statue des Diitrephes 126
– Tempel der Athena Nike 121, 136
– Tempel (Balustrade) der Athena Nike 132, 133
Attalos I. 201, 206, 213–215
Attalos II. 213–215
Aufbruch zum Krieg 32–35, 145, 146
Augustus 166, 253, 254, 258, 259–287, 331
– Statue von Prima Porta 267–269
Babylon 172
„Barbaren“ 102, 271, 273, 274 *siehe auch*
Daker, Gallier, Germanen, Kelten,
Parther, Perser
Bellerophon 170
Bergung der Toten 17, 19, 32, 42, 44–46, 72
Beute 31, 93, 97–100, 223, 249
Beuteschilde 226, 227, 243, 248
Bogen, Bogenschütze 13, 14, 16, 17, 19, 21, 23, 32, 53–55, 75, 151–153, 172, 182
Bogendenkmal 274
Boreas 159, 160
Boscoreale, Silberbecher 279–282
Boscoreale, Villa, Wandgemälde 194–196
Burckhardt, Jacob 81, 256

- Caere, Tomba dei Rilievi 238
 Caesar 250, 252, 253
 – Brustpanzer aus Perlen 252
 Caligula 331
 Chaironeia, Tropaea des Sulla 250
 Charisma 169, 184, 229, 256, 257, 335
 Chiron 169
 Chronik (Bild) 297
 Claudius 277, 331
clementia 259, 283, 286, 290
clupeus virtutis 259, 261, 283
 Commodus 292, 293
concordia 284, 289
congiarium 293
consilium 298
- Daker 308, 320–323
 Dareios III. 179–185
 Decebalus 294, 304, 309
 Delos, Heiligtum
 – Denkmäler von Pergamon 201, 225
 – Schiffshalle 193
 – Statue des Apollon mit Keltenschilden 224
 Delphi, Heiligtum
 – Beuteschilde am Tempel 226
 – Denkmal der Aitolia 197
 – Denkmal der Liparäer 101
 – Denkmal der Orneaten 100
 – Denkmal des Lysander 130
 – Denkmäler der Phoker 100
 – Denkmäler der Tarentiner 101
 – Denkmäler von Pergamon 202
 – Dreifuß von Plataiai 94, 95
 – Halle der Athener 97, 98
 – Marathon-Denkmal der Athener 105, 106
 – Mastbaum von Aigina 96
 – Pfeilerdenkmal des Aemilius Paullus 207
 – Statue der Athena auf Palmbaum 97
 – Statue des Apollon von Salamis 93, 94
 Demetrios Poliorketes 193, 196, 224, 225
 Denkmal, öffentlich 91, 92
 Denkmäler, Rom, Praxis 262
dignitas 286, 290
 Dion, Statuengruppe Alexanders und seiner
 Hetairoi 186, 187
 Dionysos 192
 Dipylon-Schild 14, 15, 20, 21, 23, 52
- Domitian 331
 Douris von Samos 186
 Dreifuß 30, 94, 95
- Ehrenstatue 135, 201, 213, 223, 242
 Einzelkampf, Zweikampf 22, 31, 38–43, 47–
 49, 136–138
 Ekphora 9
 Elefant 171, 176, 192, 199
 Elefantenschlacht, Denkmal 199
enárgeia 186, 256
 Eos 72, 159
 Ephesos, Relief mit Keltenkampf 220
 Erbinna von Xanthos 138
 Eros, Erotik 65, 72
 Eumenes II. 210
 Eurymedon-Kanne Hamburg 153
 Exzess 61–65, 68–71, 78–80
- Familie, Oikos 33, 126–128, 141
 Feinde 255
 – isolierte Darstellung 252
felicitas 292
 Felsina, Grabstelen 234
 Festung 138, 148
fides 245, 248, 290, 298
 Frauen 126–128, 308
 Fregellae, Terrakottafriese 248
 Fremdheit *siehe* Andersheit, Alterität
 Frevel, Frevler 60, 63, 68, 71, 78, 80, 98,
 106, 117
- Gaugamela, Schlacht 179
 Gedächtnis, öffentliches 90, 91
 Geier 21, 22, 27
 Gemälde, römisch, Kriegs-Themen 244–246
siehe auch Athen, Agora, Stoa Poikile;
 Alexandermosaik; Bascoreale
 Germanen 273, 324
 Geschichtlichkeit, Geschichtsbewusstsein
 90, 91
 Geschichtsschreibung, „dramatische“ 186
 Gewalt 21, 23–26, 28, 29, 78–80, 146, 147,
 150, 316
 Giganten 111, 119, 210, 211, 216
 Globus 225, 252–254, 280
 Götterzeichen 316 *siehe auch* Omen

- Grabdenkmal, Grabstatue, Grabrelief 141–143, 223
 Gräber, römisch 246
 Grablekythos 143
 Graburnen, etruskisch 234
 Grand Camée de France 269–272
 Granikos, Schlacht 186, 226
 „Größe“ 81, 82, 185, 256
- Hahn 65
 Hekabe 34, 69
 Hektor 34, 68, 69
 Held, Heldentum 58–82, 256
 Hephaistion 189, 190
 – Scheiterhaufen 172–175, 227
 Herakles 169, 218, 219
 Homer 14, 16, 20, 21, 27, 28, 30, 37, 47
honos 243, 245
 Hoplit 16–19, 34, 37, 38, 43, 49, 50, 109, 145–150, 172
 Hund 21, 27
 Hyphasis, Altäre Alexanders 170
 Hypnos 143
- Iason 169, 170
 Identität 83–90, 92, 93, 96, 109, 110, 162–164
 Ideologie 256, 264, 293, 298, 305, 310, 317, 328–330, 334–337
indulgentia 291
 Insignien 240, 328
 Isidas von Sparta 137
 Issos, Schlacht 179, 189
 Isthmia, Heiligtum, Statue des Poseidon von Plataiai 94
 Iuppiter 300, 310, 316
iustitia 259
- Karyatiden 273
 Kassander 187
 Kassandra 78, 117, 156
 Kelten 194, 196–216, 230, 234, 273, 323
 – Großes attisches Denkmal 201–210
 – Kleines attisches Denkmal *siehe* Athen, Akropolis
 – Kopf, Kairo 199
 Kentauren 106, 110, 114, 118–120, 173, 174
- Kistler, Erich 216
 Kleisthenes 84–87, 92
 Kleoitas, Grabmal 68, 82
 Konon 135
 Konsens 263, 264
 Konstantin 332
 Konstantins-Bogen 320
 Kontinuierende Bilderzählung 246, 311
 Körper 49
 Kroisos aus Athen, Grabstatue 56
- Leberschau 146
 Leichenhaufen 14, 316, 317
 Leitbilder, politisch 245, 248, 259–261, 265, 279, 284, 293, 328–330
 Lekythos *siehe* Grablekythos
liberalitas 293
 Liebe 159
 Liebe *siehe* Eros, Erotik
 Löwe 28, 173, 174
 Lustratio 289, 297
- Marathon 210
 – Schlacht 103, 107–109
 – Tropaion 103–105
 Marc Aurel 287–293, 310–320
 Marius 250
 Mars 280
 Meier, Christian 92, 123, 163
 Memnon 68, 72
 Menas, Grabrelief 223
 Menestheus 115
 Mieza 170
 Milet, Eroberung 79, 158
 Miltiades 105, 108, 135
 Mitleid, Mit-Leiden 147, 185, 209
 Mokazis, Grabrelief 223
 Monumentalität 91, 92
mos maiorum 245, 265
 Muth, Susanne 146, 147
 Mythos, Mythen 3, 20, 22, 34, 53, 58–82, 87–89, 101, 110–122, 155–162, 216–219, 236
- Nacktheit 50, 137, 149, 150
 Neoptolemos 78, 80, 156
 Nero 331

- Nike 175, 193, 201, 225
 – auf Schiffsbug 224, 225
 Nobilität 241
 Nord-Barbaren 271
- Odysseus 26
 Oikos *siehe* Familie
 Olympia, Heiligtum
 – Denkmal der Apolloniaten 102
 – Denkmal (Nike) der Messenier und Naupaktier 128
 – Statue des Zeus von Plataiai 94
 – Waffenweihungen 30, 105, 128
 Olympiodoros 220
 Omen 300
 Opfer 82, 96, 100, 132, 133, 146, 157, 170, 175, 233, 236, 248, 280, 286, 292, 305, 311
 Orange, Ehrenbogen 274–278
 Orientalen 271, 274
 Orpheus 160–162
- Paestum, Grabmalerei, Heimkehr vom Krieg 231–234
 Panegyrik (Bild) 266–272, 282
 Paris 75
 Parther 267, 273
 Patroklos 69
 Pausanias von Sparta 55, 96, 117
 Peisistratos 56
 Pektoral von Reiterstatuen 326
 Penelope 126–128
 Penthesilea 68, 72, 80, 169
 Pergamon
 – Athena-Heiligtum, Waffenreliefs 227
 – Großer Altar 216–219
 – Kelten-Denkmal 200–210
 – Standbild Attalos' III. 223
 Perikles 118, 126, 128, 164
 Persepolis, Statue der Penelope 126–128
 Perser, Perserkriege 90, 92–100, 121, 150–155
 Perugia, Sarkophag mit Heimkehr vom Krieg 231
 Phalanx *siehe* Schlachtreihe
 Philosoph, Philosophie 195
 Philoxenos von Eretria 177, 187
- Phylarchos 186
pietas 245, 259, 283 285, 286 289, 292
 Plataiai, Schlacht 94
 Plataiai, Tropaia 104
 Polis 10, 47
 Polyxena 61, 62, 66, 158
 Pompeii, Alexandermosaik 328
 Pompeius 248, 250, 252, 272
 – Bildnis aus Perlen 252
 Populus Romanus 280
 Poros 170–172
 Poseidon 159, 160
 Priamos 34, 69, 78, 156
 Profectio 288, 297, 311
 Prothesis 9, 13, 17, 71
providentia 286, 289, 298, 305
 Prozession 9, 13, 192, 193, 231, 234, 238, 266, 328
 Ptolemaios I. 175
 Ptolemaios II., Prozession 192, 193, 267
 Pyrenäen, Tropaeum des Pompeius 250
- Raum 15, 39, 181–184
 Realität, Realismus, ‚konzeptionell‘ 2–6, 16, 46–56, 144, 180
 Reiter 16
 Rex datus 291
 Rhoxane 170
 Ritual 230, 231, 234, 238, 240, 266, 280, 284, 293, 305, 311, 327, 328, 330–334
 Rodenwaldt, Gerhard 284
 Rom
 – Ara Pacis 263, 273
 – Augustus-Forum 263, 273
 – Curia des Senats, Statue der Victoria 280
 – Ehrenbogen des Claudius 277
 – Ehrenbogen des Konstantin 287, 332–334
 – Ehrenbogen des Marc Aurel 287–293
 – Esquilin, Fabier-Grab 246
 – Grab der Scipionen 248
 – Großer Traianischer Fries 320–323, 337
 – Heiligtum der Fortuna und der Mater Matuta 244
 – Marcussäule 310–320, 337
 – Privathäuser, Beutewaffen 248
 – Tempel aus manubiae 245
 – Tempel des Apollo in circo, Fries 274

- Theater des Pompeius, Statuen der nationes 272, 273
- Tomba Arieti 248
- Traians-Forum 263
- Traianssäule 293–310, 337
- Tropaea des Marius 250
- Rom, Forum Romanum
 - *clupeus virtutis* 259–261, 265, 283, 329
 - Curia des Senats, Statue der Victoria 253, 259–261
 - Ehrenstatuen 242–244
 - *rostra* 243
 - Schlachtgemälde des Mn. Valerius Mesalla 243
- Rom, Kapitol
 - Denkmal des Bocchus 250
 - Tempel des Iuppiter Optimus Maximus 292
- Roma 280
- Rüstung passim, besonders 50, 52, 77, 175, 193

- Salamis, Seeschlacht 93
- Salamis, Tropaia 104
- salus* 245
- Samniten 243, 246
- Samothrake, Nike-Denkmal 224, 225
- Sarkophage, etruskisch 234, 238–240
- Sarkophage, römisch
 - Feldherren 284
 - Schlacht 323–326
- Schema, Schemata 41
- Schiff 20, 23, 24, 26, 27, 30, 31
- Schiff, Kriegsschiff 93, 98, 172, 173, 224
- Schiff, Schiffskampf, Schiffbruch 19, 110
- Schild 34, 45, 51, 52
 - „böotisch“ 52
- Schlachtreihe, Phalanx 36–38, 46–49, 139
- Schlangen 173, 174
- Scipio Aemilianus 185, 209
- Seewesen 193
- severitas* 290
- Sidon, sog. Alexander-Sarkophag 187–190
- Sirenen 174
- Skythen, Skythische Tracht 32, 53–55
- Sparta
 - Denkmal (2 Niken) des Lysander 128
- Staatsgräber Athen 123, 124, 141
- Stier 173, 174
- Stilwandel, antoninisch 318–320
- Submissio *siehe* Unterwerfung
- Sulla 164, 250

- Taman, Kampfrelief 139
- Tarquinia, Tomba Giglioli 238
- Thanatos 143
- Theateranlage 272
- Themistokles 99, 158
- Theseus 87–89, 99, 106, 108, 111–114, 115, 170
- Thetis 72
- Thraker 160–162
- Tiberius 269–272, 280, 331
- Tierfriese 10
- Titus 331
- Tod 21, 23–26, 28, 29, 42, 67, 68, 122–128 und passim
- Traian 293–310, 313, 320–323, 331
- Triumph 231, 233, 234, 242, 243, 248, 252, 259, 280, 292, 331, 332
- Troia, Troianischer Krieg 23, 60–81, 101, 102, 107, 115–121, 156, 236
- Troilos 61–68, 75, 80
- Tropaion, Tropaeum 31, 104, 105, 130, 175, 225, 228, 250, 251

- Unterwerfung 280, 290, 291, 316

- Venus 252, 253, 280, 282
- Vernant, Jean-Pierre 45
- Vespasian 331
- Victoria 245, 253, 259, 260, 264, 292, 306, 311
- virtus* 243, 245, 248, 259, 283, 289, 292, 298
- Vulci, Tomba François 236–238

- Waffen passim, besonders 50, 51, 174, 175, 183, 184, 223, 225
- Waffenfriese, Waffenreliefs 225–229, 238, 277
- Waffenweiheung 30
- Wagen, Kriegswagen 16, 20, 21, 52, 68, 85, 175–177

Weber, Max 258, 334–337

Weltherrschaft 166, 167, 195, 250, 254, 255,
282

Wirklichkeit *siehe* Realität

Xanthos, Nereiden-Monument 138, 139

Zela, Denkmal Caesars 250

Zeus 72, 159, 160