

GEORG DANEK

Troilos und Lykaon Ein Beitrag zur Intertextualität Homers*

Feindbilder in der Ilias

Die Achaier der Ilias beziehen für ihren Kampf keine Motivation daraus, dass die Trojaner ‚fremd‘, d. h. andersartig und somit minderwertig, wären.¹ Im Gegenteil: ‚fremdsprachig‘ (*barbarophōnoi*, Il. 2, 867) sind die Verbündeten aus Karien, ja alle Verbündeten der Trojaner in ihrem bunten Sprachengemisch (Il. 2, 803 und 4, 437–8). Die Trojaner selbst sind also nicht ‚fremdsprachig‘, sondern sprechen dieselbe Sprache wie die Achaier.² Ob man als achaischer Held gegen Trojaner kämpft oder aber gegen Thebaner, Eleer, Arkader und Kentauern, spielt für das Kampfverhalten keine Rolle.³

In pragmatischer Sicht ist Krieg zu führen vor allem harte Arbeit, um Beute zu erlangen, und zwar entweder persönliche Beute oder einen Anteil an der kollektiven Beute, die nach Verdienst aufgeteilt wird.⁴ Beute ist für alle Soldaten schon einmal notwendig, um den Kriegsverlauf selbst finanzieren zu können. So bezahlen die Achaier den Wein, den ihnen der Iason-Sohn Euneos aus Übersee (Lemnos) liefert, in Tauschwährung, die ausschließlich aus Kriegsbeute besteht: Metall (= Waffen und Rüstungen

* Frühere Versionen dieses Beitrags wurden als Vorträge an der Aristoteles-Universität Thessaloniki und an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften gehalten.

¹ Die Achaier der Ilias sind keine nationale Entität im Sinne der politischen Konstruktion der *Hellēnes* vom 5. Jahrhundert an (E. HALL 1989; J. H. HALL 2002). Sie weisen aber alle Wesensmerkmale des *Hellēnismos* auf, so wie sie Herodot für seine eigene Zeit definiert (8, 144): gleiches Blut (d. h. gemeinsame Herkunft, die über die engen Verwandtschaftsverhältnisse der Heroenwelt gegeben ist), gleiche Sprache, gemeinsame Götterkultstätten und -feste sowie gleiches Brauchtum. Vgl. dazu MITCHELL 2007.

² Vgl. ROSS 2005; zusammenfassend STOEVE SANDT 2004, 348: „Die Troianer der Ilias entsprechen in kaum einer Hinsicht dem späteren Barbarenklischee. Was politische Institutionen, Religion und Wertvorstellungen betrifft, zeichnet der Dichter ein einheitliches Bild von der ‚heroischen Gesellschaft‘, der die Troer und ihre Verbündeten ebenso angehören wie die Achaier.“

³ Sieben gegen Theben: 4, 376–98 und öfter; Eleer: 11, 670–761; Arkader: 7, 132–56; Kentauern: 1, 267–8.

⁴ Für die Unterscheidung zwischen persönlicher und kollektiver Beute vgl. READY 2007.

getöteter Feinde), Rinder (= erbeutete Viehherden) und Kriegsgefangene (Il. 7, 472–5):

... ἔνθεν ἄρ' οἰνίζοντο κάρη κομόωντες Ἀχαιοί,
 ἄλλοι μὲν χαλκῶ, ἄλλοι δ' αἰθωνι σιδήρῳ,
 ἄλλοι δὲ ῥινοῖς, ἄλλοι δ' αὐτῆσι βόεσσιν,
 ἄλλοι δ' ἀνδραπόδεσσι ...

... von dort holten sich den Wein die langhaarigen Achaier,
 die einen mit Bronze, die anderen mit funkelndem Eisen,
 andere mit Häuten, andere mit den Rindern selbst,
 andere mit Sklaven ...⁵

Für die Masse der Soldaten steht die fortlaufende Erringung von Beute so sehr im Vordergrund, dass sie bisweilen an den kollektiven Kriegszweck (Bezwingung der Feinde / Eroberung der Stadt) erinnert werden müssen, etwa wenn Nestor während der Verfolgung der fliehenden Troer die Truppen ermahnt (Il. 6, 68–71):

... μή τις νῦν ἐνάρων ἐπιβαλλόμενος μετόπισθεν
 μιμνέτω, ὡς κε πλεῖστα φέρων ἐπὶ νῆας ἵκηται·
 ἀλλ' ἄνδρας κτείνωμεν· ἔπειτα δὲ καὶ τὰ ἔκρηλοι
 νεκροὺς ἅμ πεδίον συλήσετε τεθνεϊῶτας.“

... dass jetzt keiner aus Gier nach Beute (*enara* = Rüstungen) zurück
 bleibe, um nur ja viel zu den Schiffen mitbringen zu können!
 Nein, töten wir die Männer! Später könnt ihr ja nach Belieben
 die gefallenen Toten quer über das Feld hin plündern!“

Die Erringung von Beute ist jedoch nicht zu trennen von der daraus abgeleiteten Position der einzelnen Helden innerhalb der Hierarchie der Achaier, der *timē*: Der Anteil an Beute, den man sich selbst erkämpft oder den man vom Kollektiv zugewiesen bekommt, ist ein direkter Gradmesser für den eigenen Stellenwert innerhalb der internen Rangordnung. Krieg ist der wichtigste Regulator für die internen Machtkämpfe innerhalb einer Gesellschaft von *status warriors*.⁶ Das Drama der Ilias-Handlung entzündet sich wesentlich an dem Machtkampf zwischen Achilleus und Agamemnon, in dem es (auch) um unterschiedliche Auffassungen über die Verteilung des je zukommenden Anteils an *timē* geht.

Der beste Gradmesser für die *timē* der einzelnen Helden sind Frauen als Beute: Nestor erhält eine Beutesklavin von den Achaiern, weil er der Beste im Rat ist (Il, 626–7); Beutefrauen sind Arbeitskräfte (1, 31; 1, 115; 6, 454–63; 11, 628–41 etc.), bringen „unermessliche Lösegelder“ ein, wenn sie von ihrer Familie wieder freigekauft werden (1, 13; 6, 427), und decken nach allgemeinem gesellschaftlichem Konsens das elementare Lebensbe-

⁵ Textgestaltung und Übersetzung aller zitierten Texte durch den Autor.

⁶ Grundlegend zu dem gesamten Themenkomplex: VAN WEES 1992.

dürfnis der Sexualität ab (1, 31; 9, 663–8; 24, 128–31; 24, 675–6).⁷ Die ungleiche Verteilung sexueller Ressourcen bildet einen wesentlichen Antrieb für das Konkurrenzverhalten der homerischen Kriegergesellschaft. Achilleus hat bei seinen Eroberungszügen Frauen aus Lyrnessos, Thebe, Tenedos, Skyros und Lesbos versklavt; Agamemnon verspricht ihm für den Fall, dass er wieder in den Kampf eintritt, die sieben schönsten „Frauen aus Lesbos“ sowie nach der Eroberung Troias zwanzig Frauen nach eigener Wahl (9, 128–30; 139–40). Gleichwohl kann die versklavte Briseis davon träumen, dass Achilleus sie nach Kriegsende zur rechtmäßigen Gattin machen werde (19, 295–9). Auch wenn die Erbeutung von Frauen also nur einen willkommenen Nebeneffekt im harten Kriegs(beute)geschäft darstellt, ist ihre ideologische Bedeutung zentral für die Definition der Rangordnung innerhalb der Kriegergesellschaft. Nicht zuletzt nimmt die Handlung der Ilias ihren Ausgang von Konflikten um die Beutesklavinnen Chryseis und Briseis.

Nichtsdestoweniger benötigt ein Krieg gegen äußere Feinde auch eine Art Rechtfertigung, sofern er nicht mit dem Stigma eines unmotivierten Übergriffs belastet sein will. Der Anlass dazu wird einem in der Regel (vorgeblich) vom Feind selbst geliefert, der mit einer Art von Feindseligkeit begonnen habe, so dass man sich berechtigt fühle, Gegenmaßnahmen zu ergreifen. Die Aggression des Gegners (*hybris*) kann in einem pragmatischen Akt der Schädigung bestehen,⁸ aber auch in der Verletzung eines religiös-rituell abgesicherten Rechtsverhältnisses (Eidbruch, Verletzung des Gastrechts).⁹ Beides ruft den Wunsch nach Vergeltung (*tisis*), ja nach Reparationszahlung über den erlittenen Schaden hinaus (*poine*) hervor.

Bei all dem gibt es in der Ilias eine große Bandbreite, wie die Feinde behandelt werden, und zwar sowohl während des Kampfes als auch nach diesem. Auf der einen Seite finden wir respektvollen, rituell oder vertraglich abgesicherten Umgang mit den Kampfgegnern unter Einhaltung ei-

⁷ Vgl. 1, 31 (Chryseis soll laut Agamemnon „mein Bett erwidern“); 2, 232–3 (Agamemnon verlangt laut Thersites eine Frau aus der gemeinsamen Beute, „damit er sich in Liebe vereine“); 8, 291 (Agamemnon verspricht Teukros eine Frau, „die mit ihm das gemeinsame Bett besteigen soll“); 24, 128–31 (Thetis fordert Achilleus auf, wieder zu essen und wieder mit einer Frau zu schlafen).

⁸ So verweist Achill darauf, dass er keinen persönlichen Kriegsgrund gegen die Troer habe, da diese ihn zuvor nicht geschädigt hätten: „Denn nicht wegen der Troer, der Speerkämpfer, kam ich ja / hierher, um zu kämpfen, da sie mir nichts schuldig sind. / Denn noch nie trieben sie meine Rinder davon oder Pferde, / noch haben sie je im großscholligen, Mann-ernährenden Phthia / die Ernte vernichtet, da ja sehr viel dazwischenliegt, / die schattigen Berge sowie auch das tosende Meer ...“ (1, 152–7).

⁹ Der Pfeilschuss des Pandaros (4, 64–7: Eidbruch) spiegelt innerhalb der Iliashandlung sowohl den Raub der Helena (3, 351–4: Bruch des Gastrechts) als auch den Mordversuch an Menelaos bei der Gesandtschaft zur Rückforderung Helenas (11, 138–41).

nes ungeschriebenen Verhaltenscodes;¹⁰ auf der anderen Seite reichen die Gräueltaten des Krieges bis hin zur Ermordung wehrloser, um Gnade flehender Gegner¹¹ und bis hin zum Wunsch, die gesamte männliche Bevölkerung des Feindes auszurotten, einschließlich der Kinder und noch ungeborenen Babys, oder sämtliche Frauen zu vergewaltigen.¹²

Die Bandbreite zwischen ‚humaner‘ und ‚inhumaner‘ Behandlung des Feindes ist bei Achilleus besonders stark ausgeprägt. Dabei fällt allerdings auf, dass ein deutlicher Gegensatz zwischen Achills Feind-Verhalten ‚vor der Ilias‘, d. h. vor dem Einsetzen der Handlung (präsent in analeptischen Rückblenden), und ‚in der Ilias‘, d. h. nach dem Tod des Patroklos, gezeichnet wird. Mit dieser *intratextuellen* chronologischen Schichtung (vor dem Einsatz des Plots – nach dem Einsatz des Plots) wird automatisch auch eine *intertextuelle* Beziehung (außerhalb der Ilias – innerhalb der Ilias) evoziert. Damit erweitert sich die Frage nach dem Verhalten Achills gegenüber den Feinden zu einer Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Achill-Bild der Ilias und dem Achill-Bild in der übrigen (d. h. auch der vorhomerischen) epischen Überlieferung. Wie komplex eine solche Fragestellung ist und zu welchen erhellenden Einsichten sie führen kann, sei vorab exemplarisch an einem intertextuellen Bezugsspiel der jüngsten Rezeptionsgeschichte illustriert.

Wolfgang Petersens „Troy“ und Christa Wolfs „Kassandra“

In einer markanten Szenensequenz aus Wolfgang Petersens Film „Troy“ (2004) springt Achilles als erster Grieche von seinem Schiff auf trojanischen Boden. Er bildet mit den Myrmidonen die Kampfformation einer *testudo*, bricht dann aus dieser hervor, durchbricht die Verteidigungslinien der Troer und kämpft sich seinen blutigen Weg voran bis zum Apollontempel hoch über dem Strand. Dort angekommen, schickt er seine Soldaten in das Innere, um den Tempel zu plündern (und die wehrlosen Priester zu töten).¹³ Als sein Vizekommandant ihn warnt, den Gott durch den ri-

¹⁰ Man denke hier an die Vertragsvereinbarungen vor den Zweikämpfen (3, 276–91; 7, 67–91), die Waffenstillstandsvereinbarungen (7, 375–432; 24, 656–804) oder die Begegnung der Gastfreunde Diomedes und Glaukos auf dem Schlachtfeld (6, 119–236).

¹¹ Zum Leitmotiv der (abgeschlagenen) Hikesie vgl. KELLY 2014.

¹² 6, 57–60 (Ermordung Ungeborener); 2, 354–6 (Massenvergewaltigung aller trojanischen Frauen durch die zahlenmäßig zehnfach überlegenen Achaier). Vgl. 22, 61–5 (Ermordung der Kinder, Massenvergewaltigung). Dies greift weit über das gesellschaftlich akzeptierte ‚Normverhalten‘ bei einer Städteroberung hinaus: Tötung der Männer, Versklavung der Frauen und Kinder (9, 593–4). Zum Zusammenhang zwischen männlicher Aggression, Krieg, Frauenraub und Vergewaltigungspolitik vgl. GOTTSCHALL 2008.

¹³ In diesem Tempel haben wir bereits in einer früheren Einstellung die frischgeweihte Apollon-Priesterin Briseis gemeinsam mit den anderen Priestern gesehen; erst später

tuellen Übergriff zu reizen, zückt er in einer emotionalen Aufwallung das Schwert und schlägt der goldenen Apollon-Statue vor dem Tempeleingang den Kopf ab. Als aber wenig später Hektor mit Verstärkung eintrifft und von den Myrmidonen eingekesselt wird, lässt ihn Achilles einfach laufen und kommentiert das mit der Bemerkung: „It is too early in the day for killing princes.”

Achills Verhältnis zum Feind – hier Kampfmaschine und Frevler, dort ‚edler Ritter‘ – wirkt seltsam ambivalent. Damit steht die Sequenz aber ganz in Einklang mit der Darstellung von Achills Charakter in der übrigen Handlung des Films: Achilles wurde schon zuvor als potenzielle Tötungsmaschine, die alle Autoritäten in Frage stellt, gezeichnet, jedoch auch als reflektierende Person, die zu edlen Gesten neigt und den Sinn von Heldentum in Frage stellt. Doch abgesehen von der führenden Rolle, die Achilleus bei der Einnahme der trojanischen Küste einnimmt, scheint kein einziges Detail dieser Szenenfolge auf antiken Quellen zu beruhen:¹⁴ Alle Texte der Antike stimmen darin überein, dass nicht Achilleus der erste Grieche war, der an Land sprang, sondern Protesilaos; nirgends erobert Achilleus einen Tempel des Apollon; und nirgends wird eine Konstellation erwähnt, in der Achilleus Hektor verschont.¹⁵ Im Übrigen wirkt die Enthauptung der goldenen Apollon-Statue unübersehbar wie ein Ersatzmotiv für die Enthauptung eines menschlichen Gegners.

Die Inspirationsquelle für den Drehbuchautor David Benioff lässt sich, wie ich meine, leicht eruieren: In Christa Wolfs Erzählung „Kassandra“ (1983) steht die Ich-Erzählerin Cassandra vor dem Apollontempel hoch über der Küste und beobachtet, wie die Griechen sich an Land kämpfen. Achill springt aus der Deckung der (genau beschriebenen) *testudo* seiner Kameraden hervor und verfolgt gezielt Troilos, Kassandras jüngsten Bruder. Dieser scheint schon bezwungen, kann aber noch einmal entkommen und flüchtet in den Tempel, wo er unter dem Schutz seiner Schwester, der Apollon-Priesterin, in Sicherheit scheint. Doch Achill betritt in voller Rüstung das Tempelinnere, schüttelt Cassandra ab, erdrosselt Troilos voll (sexuell aufgeladener) Mordlust und schlägt ihm anschließend „im Anblick der Apollon-Statue“ den Kopf ab. Für Cassandra ist Achill „der Feind, das Monstrum“ oder, auf eine prägnante Formel gebracht: „Achill das Vieh“.¹⁶

werden wir im Rückblick erfahren, dass die Myrmidonen sie jetzt gefangen nehmen, um sie im Zelt des Achilleus als seine persönliche Beutesklavin zu deponieren.

¹⁴ Zum Verhältnis des Films zu den antiken Quellen vgl. die Beiträge im Sammelband von WINKLER 2007.

¹⁵ In der *Ilias* behauptet Achilleus, dass Hektor in den ersten neun Kriegsjahren sich ihm nur ein einziges Mal zum Kampf gestellt habe, dabei aber nur mit Mühe sein Leben retten konnte (9, 352–5).

¹⁶ WOLF 2008 [1983], 95–98.

Würden wir an dieser Stelle nur Quellenforschung betreiben, so wäre der Fall bereits hinreichend geklärt: Es spricht alles dafür, dass der Drehbuchautor David Benioff (und/oder der deutsche Regisseur Wolfgang Petersen) für die Filmsequenz auf die Passage aus Christa Wolfs Erzählung ‚zurückgegriffen‘ hat,¹⁷ ohne dass wir uns darauf festlegen müssen, ob dies bewusst oder unbewusst geschehen sei, ob es sich um ‚Plagiat‘ oder ‚subtile Anspielung‘ handle. Vor allem die Enthauptung der Apollon-Statue im Film, die so sehr nach einem Ersatzmotiv für die Enthauptung eines Menschen aussieht, findet eine in sich völlig stimmige Erklärung, wenn sie durch die Enthauptung des Troilos „im Anblick der Apollon-Statue“ angeregt wurde.

Im Übrigen ist die Rolle der Briseis im Film „Troy“ weit über diese Szene hinaus von der Gestalt der Cassandra beeinflusst.¹⁸ Dass es sich bei dem Vorbild aber nicht um die mythologische Figur schlechthin handelt, sondern exakt um die Protagonistin aus Christa Wolfs Erzählung, wird dann klar, wenn Briseis später im Film zu Achilles sagt: „I thought you are a dumb brute ... I could have forgiven a dumb brute!“ An dieser Stelle wird uns endgültig bewusst, dass Briseis bis zu diesem Zeitpunkt innerhalb der Filmhandlung Achilles mit den Augen von Christa Wolfs Ich-Erzählerin betrachtet hat, welche Achill nicht weniger als 24-mal als „Achill das Vieh“ bezeichnet.¹⁹ Doch in der Filmszene, in der Achilles über das Verhältnis zwischen Göttern und Menschen und über den Zusammenhang zwischen Heldentum und Unsterblichkeit sinniert, tritt Briseis aus Kassandras Fußstapfen heraus und hört auf, Achilles einfach nur zu verachten.²⁰ Wir, das Publikum, machen uns also durch den Filter der post-kassandreischen Briseis noch deutlicher bewusst, dass Achilles in diesem Film nicht einfach ‚Achill das Vieh‘ repräsentiert, auch wenn er diesem Rollenbild

¹⁷ Die alternative Erklärung einer ‚gemeinsamen Quelle‘ lässt sich ausschließen. Zwar benutzen sowohl Christa Wolf als auch David Benioff die Darstellung der griechischen Mythologie von Robert (RANKE-)GRAVES (1960 [1955]), in der die Ermordung des Troilos wie folgt erzählt wird: „[...] Troilos floh in den Tempel des Thymbraischen Apollon; doch Achilleus kümmerte sich wenig um den Zorn des Gottes, und da Troilos unnachgiebig blieb, enthauptete er ihn am Altar, dem gleichen Platz, an dem er später selbst sterben sollte.“ Doch erklärt das nicht die Übereinstimmungen in Detail zwischen der Szene in „Troy“ und in der „Kassandra“.

¹⁸ Vgl. BURGESS 2009, 167, mit weiterer Literatur. Die Briseis des Films übernimmt auch die Handlungsfunktionen weiterer Frauengestalten des Mythos: Chryseis, Athene, Klytämnestra und in der letzten Phase vor allem Polyxena. Vgl. dazu DANEK 2007, 80f.

¹⁹ In der für den Film relevanten englischen Übersetzung des Romans (WOLF 1984) heißt es konsequent „Achilles the brute“.

²⁰ Das Zitat signalisiert somit, dass die Briseis des Films sich hier vom Rollenvorbild der Cassandra emanzipiert und endgültig in die Rolle der Briseis der Ilias schlüpft; spätestens mit der Freigabe von Hektors Leichnam mutiert sie aber unmissverständlich zur Polyxena des nachhomerischen Mythos weiter.

über weite Strecken nahekommst, sondern an der vielschichtigen Gestalt aus Homers Ilias gemessen werden will.

Die Rolle des Achilles im Film „Troy“ ist also mit hoher Wahrscheinlichkeit anhand von Übereinstimmungen und Abweichungen mit Christa Wolfs „Kassandra“ geformt. Für klassische Vertreter des Modells der ‚Neoanalyse‘ würde dies schon ein befriedigendes Resultat darstellen.²¹ Aber welche Bedeutung hat das für die Rezeption des Films selbst? Man wird davon ausgehen können, dass unter den Zusehern weltweit die Zahl jener, die Christa Wolfs „Kassandra“ je gelesen hatten, im Promillebereich lag. Und selbst von den Lesern werden sich wohl nur wenige Personen beim ersten Anschauen des Films an die präzise Abfolge der Ereignisse rund um die Ermordung des Troilos in Wolfs „Kassandra“ erinnern haben können. Ich zumindest konnte mich beim ersten Mal im Kino nicht erinnern, und beim zweiten und dritten Ansehen noch immer nicht;²² ich habe auch sonst niemand angetroffen, dem die Übereinstimmung aufgefallen wäre, obwohl alle meine Freunde und Kollegen Christa Wolfs „Kassandra“ bei deren Erscheinen 1983 intensiv diskutiert haben.

Im Übrigen benötigt das Publikum des Films die intertextuelle Anspielung gar nicht, um die inhärente Aussage zu erfassen, da der Film den zugrundeliegenden Dialog zwischen ‚Modell‘ und ‚Kopie‘ ohnehin in seinen eigenen ‚Text‘ integriert hat: Wir haben ja schon vor dem Dialog zwischen Achilles und Briseis miterlebt, dass Achilles, sobald es zur Schlacht kommt, sich zum Berserker entwickelt und nicht einmal davor zurückschreckt, die Götter anzugreifen; auf der anderen Seite kann er es nicht mit seinem Heldenkodex vereinbaren, den mehr oder weniger wehrlosen Hektor zu töten. Der Film weist also schon dadurch (‚textimmanent‘) darauf hin, dass ein Unterschied darin besteht, wie Achilles handeln *könnte*, wenn er wollte, und wie er tatsächlich handelt, und er lässt somit keinen Zweifel daran aufkommen, dass der Achilles dieses Films sich nicht auf die Formel ‚Achill das Vieh‘ reduzieren lässt.

Trotzdem lässt sich nicht ignorieren, dass die intertextuelle Beziehung, sobald sie erst einmal registriert wird, auch tatsächlich besteht. Nachdem der Film erschienen war, habe ich Christa Wolfs Text wieder gelesen und war von Neuem davon beeindruckt, wie konsequent die Ich-Erzählerin ihren unerbittlichen Blick auf ‚Achill das Vieh‘ beibehält. Ich bin seitdem fest davon überzeugt, dass dieser Roman für David Benioff – nach Homers Ilias – die wichtigste Inspirationsquelle zur Gestaltung der Rollen von Achilles und Briseis war, auch wenn ich noch immer nicht entscheiden kann oder will, ob Benioff sich seiner ‚Übernahme‘ überhaupt bewusst

²¹ Zur Methode der Neoanalyse als Leitmodell der modernen Homerforschung vgl. zuletzt die Beiträge in MONTANARI u. a. 2012.

²² So auch nicht in DANEK 2007.

war oder ob er auf den Spuren eines Textes schrieb, dessen Lektüre schon lange zurücklag, oder ob die Anregung für diese Charakterisierung Achills vielleicht von dem Deutschen Wolfgang Petersen kam.

Der entscheidende Punkt liegt für mich auch ganz woanders, nämlich in der Tatsache, dass ich jetzt, da ich die „Kassandra“ wiedergelesen habe, nicht mehr imstande bin, den Film anzusehen, ohne an Christa Wolfs Version der Geschichte zu denken. Ich habe Kassandras Blick vor mir, wenn ich auf der Leinwand Achilles auf den Apollontempel zustürmen sehe, und ich kann mein Hirn nicht daran hindern, Troilos als die Leerstelle in dieser Filmszene zu lokalisieren: Achilles enthauptet die Apollon-Statue stellvertretend für den wehrlosen Knaben, und er lässt danach Hektor, der in die Fußstapfen seines hilflosen Bruders geschlüpft zu sein scheint, einfach laufen, anstatt ihn zu töten. Wie könnte ich mich dem entziehen, mich an Troilos zu erinnern? Aber wie kann ich es auch wiederum vermeiden, die Erinnerung an Troilos zu verdrängen, da ich von den Ereignissen auf der Kinoleinwand völlig gebannt bin? Gérard Genette hat dieses Janusgesicht der Intertextualität mit der Metapher des Palimpsests beschrieben:²³ Wir spüren, dass unter der Oberfläche des Textes, den wir lesen, etwas Anderes, Zusätzliches, ‚Eigentliches‘ verborgen liegt; doch da unsere Konzentration voll und ganz von dieser Oberfläche in Anspruch genommen wird, erliegen wir der Illusion, dass wir die darunter verborgenen Textschichten gar nicht in Anspruch nehmen, um zu einem vollständigen Verständnis des Textes zu gelangen.

Die Frage, wie Achilleus seine Feinde behandelt und betrachtet – als wehr- und gesichtslose Objekte, die er in einem wahren Blutausch hinschlachten kann, oder als gleichwertige Gegner, die gemäß den Regeln eines ungeschriebenen Heldenkodex eine respektvolle Behandlung verdienen –, scheint also unweigerlich mit der Frage nach intertextuellen Schichtungen der Achilleus-Figur verknüpft. Das leuchtet unmittelbar ein bei der Diskussion eines Films, für den wir uns in der Frage nach Quellen und Publikumsreaktionen auf relativ sicherem Boden bewegen. Sobald wir aber das Achill-Bild der Ilias in den Blick nehmen und nach dessen möglichen intertextuellen Bezugsebenen fragen, wird uns der fragmentarische Überlieferungszustand der frühgriechischen Epik abseits von Ilias und Odyssee schmerzlich bewusst; außerdem müssen wir uns vor Augen halten, dass wir es mit einem fast ausschließlich mündlichen Umfeld zu tun haben, in dem Zitate und literarische Anspielungen ganz anderen Voraussetzungen unterliegen als in einer etablierten Schriftkultur.²⁴ Und doch lässt sich die für den Film „Troy“ aufgeworfene Frage, wie ich zeigen möchte, mit

²³ Vgl. GENETTE 1982 mit meinen Bemerkungen in DANEK 2010b, vor allem 127–129.

²⁴ Zur Frage nach der Möglichkeit von Intertextualität in mündlichen Erzählkulturen vgl. DANEK 1998, passim, und 2002.

voller Berechtigung auch auf die Ilias übertragen: Können oder sollen wir Homers Ilias lesen, ohne uns an Troilos zu erinnern? Und konnten es Homers Zuhörer der ersten Generationen? Ich werde in der Folge diese Frage einengen: Wenn wir uns bei der Lektüre der Ilias an Troilos erinnern, wie wird dann davon unsere Auffassung von einer der eindrucksvollsten Szenen der Ilias beeinflusst, nämlich der Episode vom Tod des Lykaon?

Troilos in der Ilias

Der Text der Ilias selbst hat die Erinnerung an Troilos in sich eingeschrieben, wenn auch nur an einer einzigen Stelle, in einer einzigen expliziten Erwähnung. Priamos jedenfalls kann nicht aufhören, sich an Troilos zu erinnern, auch wenn dieser nach der Chronologie der Handlung schon lange tot sein muss. Der König erwähnt seinen geliebten Sohn, als er nach dem Tod Hektors seine noch verbliebenen Söhne als Nichtsnutze beschimpft (Il. 24, 255–8):

„... ὃ μοι ἐγὼ πανάποτμος, ἐπεὶ τέκον υἴας ἀρίστους
Τροίῃ ἐν εὐρείῃ – τῶν δ' οὐ τίνα φημι λελεῖφθαι –,
Μήστορά τ' ἀντίθεον καὶ Τρωΐλον ἱπποχάρμη
Ἐκτορά θ' ...“

„... Ach ich völlig Unglückseliger, da ich die besten Söhne zeugte
im weiten Troia – und von ihnen ist keiner, sag ich, verblieben –,
den gottgleichen Mestor und den Rossekämpfer Troilos
und Hektor ...“

Die Tötung des Troilos ist innerhalb der Handlungszeit der Ilias nicht erzählt, muss also vor dem Einsetzen des Plots erfolgt sein. Doch die beiläufige Art, wie Priamos sie erwähnt, suggeriert, dass sein internes Publikum (die Troer) deren Umstände kennt, und impliziert damit, dass das externe Publikum (die Hörer/Leser der Ilias) die lapidare Namensnennung um die Details der traditionellen Geschichte ergänzen konnte.²⁵

Lykaon in der Ilias

Genau umgekehrt ist es, wenn Priamos der Hoffnung Ausdruck verleiht, dass sein Sohn Lykaon noch am Leben sei, während die Hörer/Leser der Ilias bereits wissen, dass er Achilleus zum Opfer gefallen ist: Als Hektor sich vor den Mauern Troias Achilleus zum Zweikampf stellt, erinnert ihn

²⁵ Im Gegensatz zu Troilos ist unsere Evidenz für Mestor dürftig. Nur bei Apollodor ist erwähnt, dass Achilleus ihn in der Anfangsphase des Krieges tötet (epit. 3, 32). Eben dies lässt darauf schließen, dass die Episode schon in den Kyprien erzählt war (KULLMANN 1960, 283f.; WEST 2003, 78f. u. 13 und 2013, 120) und einen traditionellen Bestandteil des ‚Faktenkanons‘ des Troia-Mythos bildete (KULLMANN 1960, 12f.).

Priamos daran, dass Achilleus schon viele seiner Brüder getötet oder in die Sklaverei verkauft habe, und fährt dann fort (Il. 22, 46–50):

„... καὶ γὰρ νῦν δύο παῖδε, Λυκάονα καὶ Πολύδορον,
οὐ δύναμαι ἰδέειν Τρώων εἰς ἄστρῳ ἄλέντων,
τούς μοι Λαοθόη τέκετο κρείουσα γυναικῶν.
ἀλλ' εἰ μὲν ζώουσι μετὰ στρατῶ, ἧ τ' ἂν ἔπειτα
χαλκοῦ τε χρυσοῦ τ' ἀπολυσόμεθ' ...“

„... denn auch jetzt kann ich zwei Söhne, Lykaon und Polydoros,
nicht unter den Troern erblicken, die in die Stadt hineindrängen,
die zwei, die mir Laothoe gebar, die Herrin der Frauen.
Ja, wenn sie im Lager noch am Leben sind, dann werden wir freilich
mit Bronze und Gold sie freikaufen ...“

Wir wissen, dass Achilleus soeben Lykaon (Il. 21, 34–127) und Polydoros (Il. 20, 407–20) getötet hat;²⁶ Priamos weiß es noch nicht. Die Informationsdifferenz erzeugt also tragische Ironie.²⁷ Priamos wird bald erfahren, was mit diesen beiden Söhnen geschehen ist, und wir können postulieren, dass er elf Tage später,²⁸ wenn er neben Hektor und Troilos alle seine übrigen gefallenen Söhne beklagt, auch bereits Lykaon und Polydoros in seine Klage miteinschließt.

Die Parallele zwischen den beiden ‚Erinnerungen‘ des Priamos bewirkt jedenfalls, dass die Zuhörer/Leser der Ilias den motivischen Zusammenhang registrieren. Doch hat der Tod des Lykaon über die bloße Motivparallele hinaus etwas mit dem Tod des Troilos zu tun? Oder, noch einmal gefragt: Müssen wir uns an Troilos erinnern, wenn wir die Lykaon-Szene in der Ilias lesen? Immerhin fügt sich diese auch ohne Referenztext sehr gut in den größeren Zusammenhang der Ilias-Handlung und wurde immer schon als eine entscheidende Station in der inneren Entwicklung des Achil-

²⁶ Polydoros wird in allen anderen Quellen zu Kriegsbeginn als Kind von Priamos außer Landes gebracht und fällt später meist einem Mordanschlag zum Opfer. Falls solche Versionen schon in der frühen Überlieferung kursierten, spielt Homer auf sie an (20, 408–9: Priamos wollte Polydoros nicht in den Kampf ziehen lassen) und biegt sie ins Tragisch-Heroische um (20, 411–5: Polydoros fällt seinem jugendlichen Übermut zum Opfer und wird von Achilleus zwar nicht hinterrücks, aber in den Rücken getroffen).

²⁷ Vgl. DE JONG 2012, ad 22, 46–53, zur „pitiable dramatic irony“ und zur rhetorisch wirkungsvollen Koppelung von Lykaon und Polydoros, die in 21, 89–91 bereits vorweggenommen ist.

²⁸ Priamos begibt sich „am zwölften Tag“ (24, 31) nach dem Beginn der Schändung von Hektors Leiche (22, 395 ≈ 24, 22) zu Achilleus (BRÜGGER 2009, 29f., mit sorgfältiger Diskussion der bisher vorgeschlagenen Tagesrechnungen der Ilias). Analog dazu kehren die Götter „am zwölften Tag“ (1, 425), d. h. wohl nach ihrer Abreise zu den Aithiopen (1, 424, *chthizos*), auf den Olymp zurück. Der Handlungszeitraum der Ilias umfasst dann nicht 49 Tage (so zuletzt auch noch Brügger), sondern 48 Tage.

leus interpretiert.²⁹ Das bestätigt sich bereits bei einem ersten Blick auf die äußere Erzählstruktur der Szene innerhalb der Aristie des Achilleus:

Achilleus gelingt es in seinem Sturmloch nach der Rückkehr in die Schlacht, die Hälfte des troischen Heeres seitwärts in die Fluten des Skamander abzudrängen.³⁰ Als ihm der Priamos-Sohn Lykaon wieder aus dem Fluss entgegenkommt, referiert der Erzähler dessen Vorgeschichte: Achilleus hatte ihn schon einmal gefangen genommen und in die Sklaverei verkauft; doch Lykaon war es gelungen, zurück nach Troia zu kommen und wieder in den Kampf einzutreten. Achilleus registriert dies in einem Monolog mit Verwunderung und Sarkasmus; er verfehlt Lykaon mit einem ersten Lanzenstoß; der wehr- und waffenlose Lykaon bittet in einer langen Hikesie-Rede um sein Leben; Achilleus weist die Bitte in einer langen Gegenrede zurück, ersticht Lykaon mit dem Schwert, schleudert ihn am Fuß in den Fluss und hält eine Prahlrede, bevor er sich weiteren Opfern zuwendet. Die lange Szene lässt sich also auf folgende Kernelemente reduzieren (II. 21, 34–122):

ἐνθ' οὐ Πριάμοιο συνήντετο Δαρδανίδαο	34
ἐκ ποταμοῦ φεύγοντι Λυκάονι, τὸν ῥά ποτ' αὐτὸς ἦγε λαβῶν ...	36
... ἦτοι ὁ μὲν δόρυ μακρὸν ἀνέσχετο δῖος Ἀχιλλεὺς οὐτάμειναι μεμαῶς· ὁ δ' ὑπέδραμε καὶ λάβε γούνων κύψας· ἐγγεῖη δ' ἄρ' ὑπὲρ νότου ἐνὶ γαίῃ ἔστη ἰεμένη χροὸς ἄμειναι ἀνδρομέοιο. αὐτὰρ ὁ τῆ ἑτέρῃ μὲν ἐλὼν ἐλλίσσετο γούνων, τῆ δ' ἑτέρῃ ἔχεν ἔγχος ἀκαχμένον οὐδὲ μεθίει, καὶ μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα ...	67
ὣς φάτο· τοῦ δ' αὐτοῦ λυτοῦ γούνατα καὶ φίλον ἦτορ· ἔγχος μὲν ῥ' ἀφέηκεν, ὁ δ' ἔζετο χεῖρε πετάσας ἀμφοτέρας· Ἀχιλλεὺς δὲ ἐρυσσάμενος ξίφος ὄξυ τύψε κατὰ κληῖδα παρ' αὐχένα· πᾶν δέ οἱ εἶσω δῦ ξίφος ἀμφηκες. ὁ δ' ἄρα πρηνῆς ἐπὶ γαίῃ κεῖτο ταθεῖς· ἐκ δ' αἶμα μέλαν ῥέε, δεῦε δὲ γαῖαν. τὸν δ' Ἀχιλλεὺς ποταμόνδε λαβῶν ποδὸς ἦκε φέρεσθαι, καὶ οἱ ἐπευχόμενος ἔπεα πτερόεντ' ἀγόρευεν· „ἐνταυθοῖ νῦν κείσο μετ' ἰχθύσιν ...“	114
Da traf er auf einen Sohn des Priamos, des Dardaniden, der aus dem Fluss flüchtete, den Lykaon, den er einst selbst gefangen genommen hatte ...	34
... er also hob die lange Lanze, der edle Achilleus,	36
	67

²⁹ Vgl. vor allem SCHEIN 1984, 98f. u. 147–149; STOEVESSANDT 2004, 155f., mit neuerer Literatur.

³⁰ Seitwärts: Der Skamander fließt nicht quer über das Schlachtfeld (so zuletzt wieder CLAY 2011, 103, Anm. 25, mit Literatur), sondern bildet die „äußerste“, „linke“ Begrenzung des Schlachtfelds (*eschatiēi*: 11, 524; *ep' aristera*: 5, 355 in Verbindung mit 5, 36; 11, 498–9). Vgl. zuletzt BRÜGGER 2009, ad 24, 351 (mit Literatur).

um zuzustoßen; doch der unterlief ihn und packte seine Knie niedergeduckt; da stieß der Speer über seinem Rücken in die Erde, begierig, sich am Menschenfleische zu laben. Der aber griff mit der einen Hand an seine Knie und flehte, hielt mit der andren den spitzen Speer fest, ließ ihn nicht los, redete ihn an und sprach die gefiederten Worte ... 73

So sprach [Achilleus]; dem lösten sich Knie und liebes Herz. 114
Er ließ den Speer los, kniete sich hin und streckte die Hände aus, alle beide; Achilleus aber zückte sein scharfes Schwert und stieß am Hals beim Schlüsselbein zu; und ganz in ihn hinein tauchte das scharfe Schwert. Da lag er vornüber auf der Erde hingestreckt; das schwarze Blut floss heraus und tränkte die Erde. Ihn packte Achilleus am Fuß und schleuderte ihn in den Fluss und rühmte sich über ihn und sprach die gefiederten Worte:
„Dort kannst du jetzt bei den Fischen liegen ...“ 122

Bei formaler Betrachtungsweise lässt sich diese Szenenabfolge als Konglomerat typischer Motivelemente auffassen:³¹

- So bitten auch andere Trojaner auf dem Schlachtfeld um ihr Leben und werden trotzdem getötet, darunter der junge Tros von Achilleus selbst (20, 463–72).³²
- Auch die Priamiden Isos und Antiphos wurden bereits einmal von Achilleus gefangen genommen und werden bei ihrem erneuten Eintritt in den Kampf von Agamemnon getötet (11, 101–21).
- Auch ein weiteres Opfer Achills hat sich bereits als Sohn des Priamos und der Laothoë, also als Halbbruder Hektors erwiesen (Polydoros, 20, 407–20).
- Auch Achills Überfall auf Aineias abseits vom Schlachtfeld ist unmissverständlich als Hinterhalt (*lochos*) stilisiert (20, 89–91).³³

Darüber hinaus kann man fragen, ob die Episode von der Gefangennahme und dem Verkauf des Lykaon in die Sklaverei (die nach der Chronologie der Ilias *vor* dem Einsetzen des Plots stattgefunden hat) nicht schon in der vorhomerischen mündlichen Erzähltradition verankert war. Immerhin war die Episode nach dem Zeugnis des Proklos in den Kyklischen Kyprien enthalten.³⁴ Dieses Epos ist in seiner in der Antike bekannten schriftlichen Version zwar mit Sicherheit erst nach der Ilias entstanden und nimmt auf

³¹ Die wichtigsten Parallelstellen sind im Kommentar von RICHARDSON (1993, 56) verzeichnet.

³² Zur (abgeschlagenen) Hikesie als Leitmotiv der Ilias vgl. zuletzt READY 2005 sowie KELLY 2014.

³³ Zu Typologie und Ideologie des *lochos* in der frühgriechischen Epik ausführlich DUÉ / EBBOTT 2010, 31–87.

³⁴ Kypria, § 46 (Kullmann): Λυκάονά τε Πάτροκλος εἰς Λῆμον ἀγαγὼν ἀπεμπολεῖ („und Patroklos führt Lykaon nach Lemnos und verkauft ihn“). Vgl. Apollodor, Epitome 3,

deren Handlungsablauf Rücksicht; sein Material war aber sichtlich bereits in der (vorhomerischen) mündlichen Tradition kanonisch verankert und somit auch dem Dichter der Ilias und seinem primären Publikum bekannt.³⁵ Wir können also nicht mit Bestimmtheit entscheiden, ob der Dichter der Ilias die Lykaon-Geschichte aus der Tradition übernommen oder sie nicht vielmehr doch selbst erfunden hat.³⁶ Hier erscheint mir nun eine alte Hypothese von Kullmann noch immer erwägenswert:³⁷ Die Episode von Lykaons Gefangennahme und seinem Verkauf nach Lemnos, wie sie sowohl in der Ilias als auch in den Kyprien geschildert war, könnte alter Erzähltradition entstammen; deren Fortsetzung jedoch, Lykaons Rückkehr in die Schlacht und seine zweite, tödliche Begegnung mit Achilleus, könnte in der Ilias als Innovation und somit als Überraschung für das ursprüngliche Publikum, das mit der Tradition vertraut war, inszeniert sein.³⁸

Es scheint somit möglich, die Figur des Lykaon schon in der vorhomerischen Tradition zu verorten, die Weiterführung und Ausgestaltung seiner Biographie in der Ilias jedoch als Agglomerat typischer Motive aufzufassen. Doch bei aller Typizität verbleiben in der Lykaon-Szene zwei Motive – das eine in der Vorgeschichte (Gefangennahme und Verkauf), das andere bei der tödlichen Begegnung mit Achilleus –, die im Kontext der Ilias auffällig hervorstechen:

Erstens: Anders als in allen vergleichbaren Szenen der Ilias hat die Gefangennahme des Lykaon weder auf dem Schlachtfeld noch bei einem Beutezug im Umfeld von Troia stattgefunden. Der Erzähler selbst referiert die Umstände der Ergreifung so (Il. 21, 35–9):

... Λυκάωνι, τὸν ῥά ποτ' αὐτὸς
ἦγε λαβῶν ἐκ πατρὸς ἀλωῆς οὐκ ἐθέλοντα
ἐννύχιος προμολῶν· ὃ δ' ἔρινεὸν ὄξει χαλκῷ
τάμνε νέους ὄρηκας, ἴν' ἄρματος ἀντυγες εἶεν·
τῷ δ' ἄρ' ἀνώϊστον κακὸν ἤλυθε δῖος Ἀχιλλεύς ...

... den Lykaon, den er einst selbst
gegen seinen Willen in seines Vaters Garten gefangen hatte,
da er des Nachts ausgerückt war;³⁹ der schnitt mit scharfem Erz

32: καὶ νυκτὸς ἐλθὼν ἐπὶ τὴν πόλιν Λυκάωνα λαμβάνει („und [Achill] geht des Nachts an die Stadt heran und nimmt Lykaon gefangen“).

³⁵ Zum komplexen Verhältnis zwischen den Kyklischen Epen, ihrer Verankerung in der mündlichen Tradition und Homer (Ilias und Odyssee) vgl. KULLMANN 1960; BURGESS 2001; deutlich skeptischer zuletzt WEST 2013.

³⁶ Für eine Erfindung des Iliasdichters *ex nihilo* plädiert zuletzt WEST (2011, 375f. und 2013, 122).

³⁷ KULLMANN 1960, 249f.; skeptisch dazu TAPLIN 1992, 222, Anm. 20.

³⁸ Wir hätten mit dieser Annahme eine Parallele zu der oben vermuteten ‚Manipulation‘ des Polydoros-Mythos (vgl. Anm. 26).

³⁹ Der Aorist προμολῶν markiert eine Aktion, die dem Imperfekt ἦγε vorausgeht, kann also sehr gut Achills nächtlichen Aufbruch aus dem Lager bezeichnen (so AMEIS / HEN-

die jungen Triebe eines Ölbaums, um Wagenkränze zu bauen;
da kam ihm als unverhofftes Übel der edle Achilleus ...

In der Ilias wird suggeriert, dass vor dem Einsatz der Handlung die Gefangennahme von Troern immer direkt in der Schlacht (d. h. anstelle der Tötung des Bezwungenen) oder als Nebeneffekt bei Beutezügen erfolgt sei. Auch Achilleus selbst weist darauf hin, dass er vor dem Tod des Patroklos viele Troer, die auf dem Schlachtfeld um ihr Leben baten, verschont habe, „indem er sie lebend gefangen nahm und verkaufte“. ⁴⁰ In diesem Fall hingegen hat sich Achilleus in der Nacht, ⁴¹ offenbar unbegleitet, nahe an die Stadt angeschlichen, und das allein mit dem Zweck, am Morgen einen wehrlosen Troer gefangen zu nehmen. ⁴² Im Gegensatz zu Achills früheren Beutezügen in der näheren und weiteren Umgebung Troias, bei denen es immer um reiche materielle Beute (Stadteroberungen, Viehherden) ging und die Gefangennahme von Menschen nur einen willkommenen Nebeneffekt bildete, besteht bei diesem *lochos* das Ziel ausschließlich darin, den Gegner selbst kampflos, unter möglichst geringem Risiko, zu erbeuten und in einen materiellen Wert umzuwandeln. ⁴³ Damit steht dieser *lochos* im Gegensatz zu den in der Ilias als charakteristisch definierten Wesensmerkmalen eines *lochos*: Ein *lochos* erfordere höchsten Mut, da er der zu erwartenden (quantitativen oder qualitativen) Überlegenheit des zu überfallenden Gegners nur das Überraschungsmoment entgegensetzen könne. ⁴⁴

TZE 1905 ad 21, 37: „aus dem Lager, zu einem Streifzuge“. Somit erübrigen sich Erklärungsversuche, warum Lykaon mitten in der Nacht Zweige schneide (GANTZ 1993, 603; DUÉ / EBBOTT 2010, 76; WEST 2011, 376).

⁴⁰ Il. 21, 100–2; Priamos sagt, dass Achilleus viele seiner Söhne „getötet und nach fernen Inseln verkaufte“ (22, 44–5); Hekabe präzisiert, dass Achilleus „meine übrigen Söhne, die er fing, übers Meer nach Samothrake, Imbros und Lemnos verkaufte“ (24, 751–3).

⁴¹ Ein Hinterhalt (*lochos*) wird immer in der Nacht gelegt (9, 325; Od. 14, 468–502) und mündet am Morgen in einen Überfall auf mehr oder weniger bewaffnete Gegner: Auch überfallene Hirten sind bewaffnet und werden bei Gegenwehr getötet (6, 421–4; 11, 672–5; 18, 529), sofern sie nicht flüchten können (11, 676; 20, 89–91) oder gefangen genommen werden (11, 101–12; 11, 697).

⁴² Für die Auffälligkeit vgl. etwa GANTZ 1993, 603: „[...] with no explanation of why [...] Achilles should have been waiting for him.“

⁴³ Achilleus hat Lykaon nach Lemnos an den Iason-Sohn Euneos verkauft; ein „Gastfreund“ (nämlich der Familie des Priamos?) hat ihn dann freigekauft, so dass er zurück nach Troia „entkommen“ (ὄπεκπροφυγών, 21, 44) konnte. In 23, 740–7 hören wir, dass Euneos, der ‚Weinlieferant‘ der Achaier (vgl. oben S. 5), an Achilleus einen phönizischen Silberkrater als „Lohn“ (*ōnos*, 21, 41) gezahlt hat.

⁴⁴ Für Mut als Hauptvoraussetzung eines *lochos* vgl. Il. 1, 227f. (Achilleus spricht Agamemnon den Mut für den *lochos* ab); 13, 276–86 (Beschreibung des Verhaltens von mutigen und feigen Kriegerern während der Auflauerung); zum hohen Risiko vgl. Il. 4, 391–8 (Tötung von 51 Mitgliedern eines *lochos*); 6, 187–90 (Tötung sämtlicher Mitglieder eines *lochos*). Die Dolonie ist auch in dieser Hinsicht atypisch: Diomedes und Odysseus töten zunächst einen Gefangenen, dem sie bereits das Leben versprochen

Zweitens: Auch die Umstände der Tötung des Lykaon enthalten Details, die innerhalb der Ilias singularär sind. Lykaon lässt als Reaktion auf Achills Rede dessen Speer los, den er zuvor umklammert hielt, und gibt zugleich seinen rituellen Bittgestus (die Umklammerung von Achills Knien) freiwillig auf, indem er beide Hände ausstreckt (20, 116–7, *χεῖρε πετάσας / ἄμφοτέρας*). Dieser Gestus erfolgt in der Ilias sonst nur von Kampfpfern, die bereits (ein erstes Mal) getroffen sind und die Hände vergeblich nach ihren Gefährten ausstrecken.⁴⁵ Hier fühlt man sich hingegen an Szenen außerhalb des Schlachtfelds erinnert, wo ein Bittfleher seinem Adressaten die Hände entgegenstreckt,⁴⁶ wie man es sonst bei einem Gebet zu den Göttern macht.⁴⁷ Vor allem aber die Art der Tötung ist innerhalb der Ilias singularär: Achilleus stößt neben dem Schlüsselbein entlang dem Nacken zu, so dass das Schwert ganz in den Körper eindringt. Er sticht also dem vor ihm knieenden Lykaon von oben in den Brustkorb hinein. Lykaon fällt vornüber zu Boden;⁴⁸ das Blut strömt aus seiner Wunde und tränkt den Boden. Danach packt Achilleus den Toten am Fuß und schleudert ihn in den Fluss Skamander; auch dies ist innerhalb der Ilias singularär.

In mehreren Publikationen hat Margo Kitts darauf hingewiesen, dass die Eigentümlichkeiten dieser Tötung auf ein gemeinsames Comparandum verweisen:⁴⁹ Die Details evozieren ein rituelles Schlachtopfer. Lykaons Gestik erinnert an das Postulat der freiwilligen Unterwerfung des Opfertiers unter das Ritual; die Einstichstelle fungiert als epische Variante zum Aufstechen der Kehle des Opfertieres mit dem Zweck, die Hauptschlagader zu öffnen;⁵⁰ Lykaons Blut tränkt die Erde, so wie das Blut des Opfertiers den Altar benetzt; und schließlich wird Lykaon vom Skamander bis in das Meer geschwemmt, wo ihn die Fische fressen sollen (21, 124–7), so wie Talthybios den als Schwuopfer geschlachteten Widder „als Fraß für

haben, und schlachten danach dreizehn Schlafende ab. Zur Echtheitsfrage der Dolonie vgl. zuletzt DANEK 2012.

⁴⁵ 4, 523 = 13, 549, ἄμφο χεῖρε φίλοις ἐτάροισι πετάσας; 14, 495–6, χεῖρε πετάσας / ἄμφο.

⁴⁶ 22, 37: Priamos fleht Hektor an, nicht gegen Achilleus zu kämpfen; 24, 743: Ein Sterbender streckt aus dem Bett die Hände zu seiner Frau, um letzte Worte zu sprechen; 24, 506: Priamos streckt die Hände nach Achilleus aus, hier explizit zu seinem Gesicht (*stoma*), womit die Hikesie-Geste (Griff an das Kinn) bezeichnet ist. TAPLIN (1992, 224) erklärt Lykaons Geste so: “His gesture of acceptance releases Achilleus from the technical inhibition of suppliance and establishes a kind of complicity between them.”

⁴⁷ Das Ausstrecken der Hände zu den Göttern ist in der Ilias fünfzehnmal erwähnt.

⁴⁸ Auf das Gesicht zu fallen (*prēnēs*), bedeutet für einen homerischen Helden zusätzlichen Ehrverlust: vgl. KEFALIDOU 2010, 131–136.

⁴⁹ KITTS 1992 und zuletzt 2005, 162–170 (mit Verweis auf weitere Arbeiten).

⁵⁰ Die beste Illustration dazu ist die berühmte Darstellung der Opferung Polyxenas (LIMC, s. v. Polyxene, Nr. 26). Siehe Abb. 17.

die Fische“ in das Meer schleudert (19, 267–8). “In short, Achilles kills Lykaon by way of a mock oath-sacrifice.”⁵¹

Der bei Kitts dokumentierte Befund ist schlüssig, erklärt aber nicht, warum Lykaon und Achilleus in dieser Szene auf diese Weise agieren oder welche Funktion die Stilisierung von Lykaons Tötung als rituelles Menschenopfer für die Ilias-Handlung hat. Doch ist nicht zu verkennen, dass beide angeführten Auffälligkeiten (Auflauerung und Gefangennahme im ‚zivilen‘ Bereich; Pseudo-Opferung) deutliche Parallelen im Mythos vom Tod des Troilos finden: Auch Troilos wird von Achilleus in einem unkriegerischen Kontext nahe der Stadt überrascht und überfallen; bei seiner Auflauerung spielt der Aspekt der Beute auf den ersten Blick überhaupt keine Rolle; und auch seine Tötung ist als rituelle Opferung stilisiert, hier explizit an einem Altar. Können wir also die Eigentümlichkeiten der Lykaon-Szene besser verstehen, wenn wir sie mit der Troilos-Episode vergleichen? Zu diesem Zweck müssen wir zunächst bestimmen, warum Achilleus Troilos auflauert und warum er an ihm eine pseudo-rituelle Opferung vollzieht. Genau in diesen beiden Punkten gehen die Meinungen der Interpreten jedoch weit auseinander. Das ist nicht zuletzt durch den atypischen Überlieferungszustand des Troilos-Mythos bedingt und somit auch durch die Frage, inwiefern jene Formen des Mythos, die für das Verständnis der Ilias relevant sein konnten, also die der (vorhomerischen) episch-narrativen Erzählung, überhaupt bestimmbar sind. Ein Blick auf die Überlieferungslage ist somit unabdingbar.

Troilos in der archaischen Literatur und Kunst

Die Behandlung des Troilos-Mythos ist für die Kypria, das erste Epos des Trojanischen Kyklos, bezeugt. Wir besitzen hier allerdings nur die Inhaltsangabe des Proklos, die sich für unsere Episode auf die lapidare Aussage beschränkt (§ 45 Kullmann): ... καὶ Τρωΐλον φονεύει („... und er [= Achilleus] tötet Troilos“). Mit gebührender Vorsicht lässt sich zur Rekonstruktion der Kyprien die Erzählung bei Apollodor hinzuziehen (Epit. 3, 32):⁵² μὴ θαρρύντων δὲ τῶν βαρβάρων Ἀχιλλεὺς ἐνεδρεύσας Τρωΐλον ἐν τῷ τοῦ Θυμβραίου Ἀπόλλωνος ἱερῷ φονεύει („während die Barbaren sich nicht hervorwagen, lauert Achilleus dem Troilos auf und tötet ihn im Heiligtum des Apollon Thymbraios“).⁵³

⁵¹ KITTs 2005, 170.

⁵² Apollodor greift für sein Referat des Troia-Mythos auf dieselben mythographischen Vorlagen zurück wie Proklos und kann daher gelegentlich zu dessen Ergänzung herangezogen werden (WEST 2013, 11–13).

⁵³ Der Wortlaut des Epitomators lässt offen, ob die Angabe „im Heiligtum des Apollon Thymbraios“ nur den Ort der Tötung oder zugleich auch den Ort der Auflauerung be-

Die Erzählung der Episode in den Kyprien muss relativ ausführlich gewesen sein, da Proklos sie sonst keiner Erwähnung für wert erachtet hätte. Angesichts der Überlieferungslage erübrigt es sich aber, darüber zu spekulieren, welche Details in jener Erzählung enthalten waren und welche nicht. Weitere Informationen über schriftlich fixierte Erzählungen des Troilos-Mythos in archaischer Zeit besitzen wir nicht.⁵⁴ Die nächstspäteren literarischen Quellen, in denen die Troilos-Geschichte ausführlich erzählt war, führen uns bereits in das 5. Jahrhundert, zu Tragödien des Phrynichos und des Sophokles. Zuletzt hat Sommerstein (2007) versucht, den Handlungsablauf der Tragödie „Troilos“ des Sophokles zu rekonstruieren. Doch gewinnen wir damit nichts für jene Versionen des Mythos, die vor dem 5. Jahrhundert kursierten, da die Dichter der attischen Tragödie mit ihren aus der Tradition übernommenen Stoffen bekanntlich sehr frei umgehen konnten. Falls etwa, wie man vermutet hat, Achilleus bei Phrynichos oder Sophokles den Troilos aus homoerotischen Motiven verfolgte,⁵⁵ müssen wir uns daran erinnern, dass auch Aischylos die Beziehung zwischen Achilleus und Patroklos als eine homoerotische gezeichnet und sich damit explizit gegen die Tradition der Ilias (und wohl auch der übrigen frühgriechischen Epik) gestellt hat.⁵⁶

Für die Form, in der der Mythos vor dem 5. Jahrhundert erzählt wurde, sind wir somit ausschließlich auf die Zeugnisse der Bilddenkmäler angewiesen.⁵⁷ Der Troilos-Mythos zählt zu den am besten bezeugten Mythen der archaischen Bildkunst: Allein für das 7. und 6. Jahrhundert sind in den einschlägigen Artikeln des LIMC ca. 120 Bilddokumente als Darstel-

zeichnet. Doch da für die Episode die Verfolgung des reitenden Troilos durch den laufenden Achilleus sichtlich konstitutiv ist, setzt Apollodor wohl als bekannt voraus, dass die beiden Orte nicht identisch sind.

⁵⁴ Schönheit und Ermordung des Troilos außerhalb der Stadt, mit Nennung einer Schwester (eines Bruders?), waren erwähnt bei Ibykos (fr. 282, 41–5 = S 151; fr. 282 B.12 = S 224), doch sicher nur in der üblichen raffenden, zitierenden Weise des Lyrikers.

⁵⁵ Sophokles könnte damit eine wichtige Quelle für Lykophron sein (Alexandra, v. 307–13), der unseren frühesten Textzeugen bietet, in dem unmissverständlich auf homoerotische Motive Achills bei der Aufklärung des Troilos angespielt wird. Ohne Kontext bleibt für uns das Zitat bei Athenaios 13, 564f: Φρύνιχος τε ἐπὶ τοῦ Τρωΐλου ἔφη „λάμπειν ἐπὶ πορφυραῖς παρῆσι φῶς ἔρωτος.“ („... und Phrynichos sagte über Troilos: ‚Es leuchtet auf purpurnen Wangen das Licht des Eros‘“; vgl. Ath. 13, 604a).

⁵⁶ Vgl. dazu KRAUS 1983.

⁵⁷ Hier sei vorweg bereits daran erinnert, dass es keinerlei Erkenntniswert hat, für das eine oder andere Bildmotiv hervorzuheben, dass es in der literarischen Überlieferung nicht bezeugt sei (so HEDREEN 2012, passim): In der literarischen Überlieferung vor dem fünften Jahrhundert ist außer dem Grundfaktum der Tötung des Troilos durch Achilleus einfach gar nichts bezeugt.

lung des Troilos-Mythos gewertet.⁵⁸ Die Abbildungen setzen sehr früh ein und bieten bereits zwischen 570 und 550 v. Chr. ein reiches Repertoire an unterschiedlichen Figurenkonstellationen, die sämtliche Phasen des Handlungsablaufs der erzählten Geschichte abdecken. Da in den üblichen Abhandlungen die Bilder nur grob in die vier Handlungsphasen „Auflauerung“, „Verfolgung“, „Tötung des Troilos“ und „Kampf um die Leiche“ eingeteilt, innerhalb dieser Kategorien aber nach anderen Aspekten gereiht werden,⁵⁹ sei hier exemplarisch ausgeführt, wie der Ablauf der Handlung im Detail in den unterschiedlichen Bildern sichtbar gemacht ist.⁶⁰

- Achilleus, in voller Rüstung, liegt auf Lauer hinter einem Brunnen(haus) (Abb. 1–3).
- Es nähern sich Polyxena (mit Wasserkrug) und Troilos (fast immer unbewaffnet, mit zwei Pferden).
 - Fast immer schreitet Polyxena voran, Troilos folgt hinten nach (Abb. 1).
 - Gelegentlich ist Polyxena allein, ohne Troilos.⁶¹
 - Sehr selten erscheint Troilos allein, ohne Polyxena (Abb. 4).⁶²
- Polyxena füllt den Wasserkrug am Brunnen, Troilos bleibt mit den Pferden hinter ihr.
 - Ganz selten versuchen auch die Pferde des Troilos vom Brunnen zu trinken (Abb. 2).
- Polyxena entdeckt Achilleus und dreht sich erschrocken zu Troilos um (Abb. 3, Abb. 5).
- Achilleus springt hinter dem Brunnen hervor (Abb. 6).
- Polyxena und Troilos fliehen vor Achilleus.

⁵⁸ Vgl. KOSSATZ-DEISSMANN 1981 (LIMC, s. v. Achilleus), mit den Ergänzungen in KOSSATZ-DEISSMANN 1997 (LIMC, s. v. Troilos).

⁵⁹ Das LIMC gliedert nach „schwarzfigurigen“ bzw. „rotfigurigen“ sowie „anderen“ Bildern, innerhalb dessen jeweils nach „attischen“ bzw. „nicht-attischen“ Gefäßen, innerhalb dessen wiederum alphabetisch nach den aktuellen Standorten.

⁶⁰ Die Bildnachweise im Einzelnen erübrigen sich dank der vorbildlichen Dokumentation in den LIMC-Artikeln (KOSSATZ-DEISSMANN 1981 und 1997; Verweise auf Bilder im LIMC beziehen sich im Folgenden, wenn nicht anders hervorgehoben, immer auf den Artikel „Achilleus“). Umfassende Dokumentation bereits bei ZINDEL 1974, 30–80 (mit Konzentration auf chronologische Entwicklungslinien) u. 105–127 (Katalog). Detaillierte Interpretation vieler Bilder bei HEDREEN 2001, 120–181.

⁶¹ Die Beschränkung auf Achilleus und Polyxena (nämlich als Abkürzung des Mythos) findet sich erst vom Ende des 6. Jahrhunderts an, vor allem auf (Grab-)Lekythen, wo sie vielleicht als thematische Bezugnahme auf die jeweils Verstorbene interpretiert werden kann.

⁶² Brunnenszenen ohne Polyxena finden sich vor dem 5. Jahrhundert offenbar nur auf etruskischen Vasen und sind daher nur von bedingter Aussagekraft für den von den griechischen Malern zugrunde gelegten Mythos (dazu siehe Anm. 84).

- Selten: Achilleus noch hinter dem Brunnen, Polyxena noch nahe am Brunnen, Troilos mit den Pferden schon davonsprengend (Abb. 7)
- Sehr häufig: Polyxena bereits voran (also entkommend), der reitende Troilos folgend, Achilleus hinten nachlaufend; der Wasserkrug zu Boden gefallen (zerbrochen) (Abb. 8)
- Achilleus nähert sich Troilos im Lauf.
 - Öfters: Troilos dreht sich nach seinem Verfolger um (Abb. 9).
 - Selten: Troilos versucht Achilleus abzuwehren.
- Achilleus holt den reitenden Troilos ein.
- Achilleus greift nach dem reitenden Troilos (Abb. 9).
- Achilleus packt den reitenden Troilos an den Haaren und zerrt ihn vom Pferd (Abb. 10).
- Achilleus zerrt Troilos an den Haaren zu einem Altar (Abb. 11a).
 - Alternativ: Achilleus zerrt Troilos am Arm oder trägt ihn über der Schulter.
 - Alternativ: Troilos flüchtet sich vor Achilleus auf den Altar und umklammert einen Baum (Abb. 12).
- Achilleus tötet Troilos an/auf dem Altar mit dem Schwert (Abb. 11b, Abb. 13).
- Achilleus hat Troilos den Kopf abgeschlagen und schleudert diesen den heraneilenden Troern entgegen (Hektor, Aineias) (Abb. 14, Abb. 15).

Diese Liste lässt keinen Zweifel daran aufkommen, dass die Maler der Bilder sich auf eine Erzählung bezogen, die in ihrem Ablauf weitgehend fixiert war: Alle oben aufgezählten Bildmotive fügen sich zu einem Handlungsablauf mit lückenloser Chronologie, und es gibt so gut wie keine alternativen, einander ausschließenden Bildmotive. Mit anderen Worten: Worauf sich die Maler bezogen und was sie bei den Betrachtern der Bilder als bekannt voraussetzten, war eine einzige, geradezu kanonische Version des Mythos.⁶³ Damit soll keineswegs gesagt sein, dass es sich dabei um die schriftliche Version der Kyprien gehandelt haben muss, und erst recht nicht, dass alle Maler (oder Betrachter) den Text der Kyprien aus eigener Lektüre kannten. Wir dürfen auch nicht automatisch davon ausgehen, dass alle Details der Geschichte, die in den einzelnen Bildphasen sichtbar werden, in der schriftlichen Version der Kyprien ausgeführt waren. Das Medium des Heldenepos war in der archaischen Zeit ja so gut wie ausschließlich der mündliche Vortrag, und Maler und Betrachter der Bilder kannten die Geschichte zweifellos nur von episch-rhapsodischen Vorträgen, die von

⁶³ Der Großteil dieser Bilder findet sich auf attischen schwarzfigurigen Vasen. Doch gibt es eine genügend große Anzahl von Bildern nicht-attischer Herkunft, die sich – bei aller Varianz – in den oben skizzierten einheitlichen Handlungsablauf fügen. Man kann also mit Zuversicht von einer panhellenischen Version des Mythos sprechen. Zu vermeintlich „dorischen“ Varianten des Mythos siehe unten.

Mal zu Mal individuell ausgestaltet sein konnten. Aber auch im mündlichen Vortrag muss die Troilos-Geschichte im 6. (und wohl auch schon im 7.) Jahrhundert offenbar in einer weitgehend fixierten Gestalt kursiert haben, zwar nicht was den Wortlaut betrifft, aber sehr wohl in Bezug auf die Handlungsabfolge.⁶⁴

So klar also der einheitliche Ablauf der von den Malern imaginierten Geschichte ist, so wenig erhalten wir aus den Bildern selbst eine Antwort auf jene zwei Fragen, die uns für den Vergleich mit der Lykaon-Szene der Ilias am meisten interessieren: Warum lauert Achilleus dem Troilos auf? Und warum tötet er Troilos in dieser spezifischen Weise, nämlich als quasi-rituelles Opfer am Altar des Apollon? Hier wird uns deutlich bewusst, dass die Bilder zwar jedes für sich allein genommen die Geschichte in ihrer Gesamtheit zitieren, voraussetzen und repräsentieren, dabei aber trotzdem nur eine Abfolge von *screenshots* liefern und keine Erklärung der Motivation der handelnden Akteure, keine Einbettung in einen größeren Handlungszusammenhang und keine Bewertung der Aktionen. All dies sind Elemente, die im Medium der sprachlichen Narration zur Verfügung stehen, etwa durch die Stimme eines Erzählers oder durch die Übertragung der Erzählerstimme auf die handlungsinternen Figuren (direkte Rede).⁶⁵ Dieses Manko wird allerdings durch bestimmte Elemente der Bildersprache ausgeglichen, die vor allem als ‚Zusätze‘ im Motivrepertoire sichtbar werden:

- Neben dem Altar, an dem Achilleus Troilos tötet, steht in einigen Darstellungen eine Palme (Abb. 11a) oder ein (stilisierter) Lorbeerbaum (Abb. 12). Beide Pflanzen sind dem Apollon heilig. Damit wird der Altar als ein Altar des Apollon oder vielleicht als Teil eines Apollon-Heiligtums markiert.⁶⁶
- Neben dem Brunnen, hinter dem Achilleus lauert, wächst oft ein (stilisierter) Lorbeerbaum (Abb. 1, Abb. 10). Alle Interpreten stimmen darin überein, dass damit nicht zwingend der Brunnen(bereich) als rituell zu Apollon gehörig markiert sein muss,⁶⁷ sondern vielmehr auf die Fortsetzung der Geschichte verwiesen wird, die am Altar des Apollon enden wird.

⁶⁴ KULLMANN (1960) ‚Faktenkanon‘ (vgl. oben Anm. 25) ist auf mündlich-epische Überlieferung gut anwendbar; vgl. dazu DANEK 2006.

⁶⁵ Grundlegend zum Verhältnis zwischen Text und Bild: GIULIANI 2003, 21–37 u. passim.

⁶⁶ Vgl. Anm. 53, zu der Frage, ob das Heiligtum des Apollon Thymbraios schon in den Kyprien der Ort des Geschehens war.

⁶⁷ Wenig überzeugend ist hingegen die Erklärung von DUÉ / EBBOTT 2010, 74: „A marshy or forested area provides good hiding places, and in ambush scenes in vase painting, we often see the location portrayed with plants of some kind.“

- Auf dem Brunnen(haus) sitzt oft ein Vogel, zumeist unmissverständlich ein Rabe (Abb. 2). Der Rabe ist Vogel des Apollon. Damit wird jedoch nicht, wie gelegentlich vorgeschlagen wurde, eine konkrete Aktion angedeutet,⁶⁸ sondern ebenfalls nur die Involvierung des Gottes in die Geschichte signalisiert.

Diese Auffassung stützt sich auf die Einsicht, dass wir es hier mit einer für die archaische Vasenmalerei gut bezeugten Darstellungstechnik zu tun haben: Die Maler platzieren mehrere Motive, die zu unterschiedlichen Phasen der zugrunde gelegten Geschichte gehören, auf einem einzigen Bild, um den Erzählablauf eben dieser Geschichte zur Gänze zu evozieren.⁶⁹ Die Maler der Troilos-Bilder signalisieren somit, dass zum Verständnis der dargestellten Geschichte die Rolle des Gottes Apollon unabdingbar ist. Es kann dann aber nicht nur darum gehen, dass damit einfach der Ort bezeichnet wird, an dem Achilleus Troilos tötet (töten wird). Dass dies am Altar (im heiligen Bereich) des Gottes geschieht, wird vielmehr als essenziell hervorgehoben. Die meisten Interpreten sehen diese Bedeutung darin, dass Apollon die Attacke des Achilleus auf sich selbst bezieht, dass damit also der Grund dafür bezeichnet ist, warum Apollon (gemeinsam mit Paris) Achilleus töten wird.⁷⁰

Weitere Bildelemente unterstützen diese Erklärungslinie:

- Hinter Achilleus (am Brunnen, bei der Verfolgung oder beim Kampf gegen die Trojaner am Apollon-Altar) steht Athene (Abb. 2, Abb. 9, Abb. 15): Damit ist jedenfalls signalisiert, dass Achilleus für seine Aktion die Unterstützung der Göttin genießt.⁷¹ Ein Reflex dieses Verhält-

⁶⁸ So hat man gemeint, dass der Rabe – wie auch sonst – als Botenvogel die Nachricht von Achills Übergriff an Apollon überbringe oder dass der Rabe gegenüber Achilleus eine drohende Stellung einnehme oder dass er Troilos warnen wolle.

⁶⁹ Grundlegend GIULIANI 1996. So etwa auf der Lakonischen Schale, Paris, Cabinet des Médailles Inv. 190 (LIMC, s. v. Odysseus, 67): Odysseus führt mit der einen Hand den Speiß, der dem sitzenden Polyphem schon im Auge steckt; mit der anderen Hand hält er ihm den Weinkrug an den Mund (nämlich um ihn betrunken zu machen); und Polyphem hat zwei menschliche Unterschenkel in den Händen (nämlich die eines Gefährten, den er gerade verspeist). Vgl. GIULIANI 2003, 159–164; DANEK 2005, 16, mit Anwendung des Prinzips auf ein weiteres Bild.

⁷⁰ LOWENSTAM (2008, 139–148) argumentiert hingegen, dass Achilleus als ritueller Doppelgänger Apollons, geradezu stellvertretend für den Gott, Troilos an dessen Altar opfere (Lowenstam stützt sich dabei allerdings nur auf etruskische Vasen). Aber auch er konzidiert: “from a mythological point of view Achilleus’ murder of Troilos can explain Apollo’s anger” (147).

⁷¹ Vgl. LOWENSTAM 2008, 37: “Athena’s presence reveals unambiguous support for Achilleus’ endeavors.” Zu kurz greift Lowenstam hingegen mit der daraus abgeleiteten Schlussfolgerung: “[...] it indicates that in killing Troilos at Apollo’s altar Achilleus has not committed an impious deed of a sort that would require the gods to shun him.”

nisses findet sich in der Ilias, wenn Diomedes (der ‚Ersatz-Achilleus‘ des ersten Schlachttages) die persönliche Unterstützung Athenes genießt, jedoch, wenn er Apollon direkt angreift, Gefahr läuft, den Zorn des Gottes auf sich zu ziehen.⁷²

- Eine ähnliche Auffassung ist möglich, wenn Thetis hinter Achilleus stehend abgebildet ist: Die göttliche Mutter unterstützt ihren sterblichen Sohn, kann ihn aber nicht vor der Rache Apollons bewahren.
- Der gelegentlich hinter Achilleus auftauchende Hermes (Abb. 2, Abb. 15) lässt sich nicht eindeutig festlegen.⁷³ Hermes ist der Gott des Übergangs, nicht notwendig auch der Todesgeleiter. Er markiert die Situation vielleicht als Situation der Krise schlechthin, als Überschreitung einer Schwelle durch Achilleus.
- Auch die Präsenz weiterer Personen wurde unterschiedlich gedeutet: Priamos, Hekabe, Antenor fungieren dem Anschein nach als Beobachter des Geschehens, wahrscheinlich aber eher als jene, die von der Todesnachricht als erste erfahren und am stärksten betroffen sein werden; ein erwachsener Begleiter des Troilos (Abb. 1, Abb. 3) markiert diesen vielleicht als Knaben, der einen Erzieher an seiner Seite benötigt; weitere Mädchen an der Seite Polyxenas verdeutlichen vielleicht, dass die Ausgangssituation des Dramas zum allgemeinen Typus „wasserholende (und daher potenziell gefährdete) Mädchen“ gehört.
- Die meisten Diskussionen wurden durch weitere auf den Bildern sichtbare Tiere ausgelöst: eine Schlange am Brunnen; ein Hase im Lauf unter dem Pferd des fliehenden Troilos (Abb. 7); Vögel im Flug, die vielleicht/wahrscheinlich nicht Raben sind, sowohl während Polyxena und Troilos sich dem Brunnen nähern (Abb. 1, Abb. 3) als auch während sie fliehen (Abb. 7); ein Hahn, der auf dem Altar steht, über dem Achilleus Troilos schlachtet (Abb. 13); ein Entenvogel unter dem Pferd des fliehenden Troilos (Abb. 18).

Auch diese Details liefern aber keine Antwort auf die zwei Fragen, die uns interessieren: Warum lauert Achilleus dem Troilos auf? Und warum tötet er ihn ausgerechnet am oder auf dem Altar des Apollon? In den zwei Erklärungsmodellen, die zuletzt den meisten Einfluss hatten, wurde daher bezeichnenderweise auf Motive abgezielt, die nur in der literarischen Überlieferung eindeutig bezeugt sind, dort allerdings erst von hellenistischer Zeit an, sodass deren Gültigkeit für die archaischen Vasenbilder erst durch Interpretation hergestellt werden muss.

⁷² Vgl. dazu DANEK 2014, 148.

⁷³ Vgl. etwa ZINDEL 1974, 72 (zu LIMC 364): „Hinter Achill [...] stehen Athene und Hermes zu seinem Schutz bereit.“

Basierend auf älteren Arbeiten versucht Christian Zindel zu zeigen, dass in dem Mythos, der den Bildern zugrunde liege, Achilleus dem Troilos in erotischer Absicht auflauere und ihn dann töte, weil dieser seine Avancen zurückweise.⁷⁴ Da Zindel deutliche Hinweise darauf nur auf wenigen Vasenbildern von der Peloponnes (oder deren Einflussbereich) festmachen kann, folgert er, dass „der Sexualmord Achills in engstem Zusammenhang mit altem dorischem Sagengut [stehe], in dem päderastische Beziehungen als etwas völlig ‚Normales‘ angesehen wurden“ (79); dieser Aspekt des Mythos sei im ionischen Epos gezielt unterdrückt, in der attischen Tragödie hingegen wieder aufgenommen und dann bei Lykophron erstmals explizit bezeugt.⁷⁵

Als Hinweis auf Achills erotische Absicht führt Zindel Tiere mit symbolischer Aussagekraft an:⁷⁶ ein Hase, der unter den galoppierenden Pferden des fliehenden Troilos läuft (vier Vasen, vgl. Abb. 7); ein Hahn auf dem Apollon-Altar (Abb. 13).⁷⁷ Hasen sind auf Vasen von etwa 550 v. Chr. an als Liebesgeschenk deutbar, ebenso Hähne. Doch für den Hasen in unserem Kontext hat Beazley das Nötige gesagt: „It fills the void, and underlines the notion of speed.“⁷⁸ Auch Hähne erscheinen oft genug in nicht-erotischen Kontexten, z. B. auf den panathenäischen Preisamphoren, dort als Versinnbildlichung der Kompetitivität, d. h. der Überwindung des Rivalen.⁷⁹ Vor allem aber ist der Hahn, das Opfertier für Asklepios schlechthin, auch dem Apollon heilig (vgl. Abb. 20). Ist in dieser Darstellung also der Altar, auf

⁷⁴ ZINDEL 1974, basierend vor allem auf KUNZE 1950.

⁷⁵ Vgl. Anm. 55.

⁷⁶ ZINDEL (1974, 75) nennt sieben Vasen mit „Hinweisen auf eine Liebesgeschichte zwischen Achill und Troilos“. Weitere fünf Vasen („und andere mehr“) gehören „durch die stimmungsmäßige Expressivität in den Umkreis des Lustmordes“: „Sie zeichnen sich z. B. durch besondere Grausamkeit aus.“ Neuere Deutungen werten diesen Aspekt hingegen als „Problematisierung transgressiver Gewalt“ bzw. als „Helden-Hybris“: VON DEN HOFF 2002, 41f., gegen KNITTMAYER 1997, 96–98; VON DEN HOFF 2005; GIULIANI 2010. Relativierend STÄHLI 2005, 41f.: „Das Überschreiten des rechten Maßes zeigt sich im Ziel seines Handelns, nicht in der Gewalt, die er zur Erreichung dieses Zieles aufwendet.“

⁷⁷ Die erotische Interpretation von Hase und Hahn ist übernommen bei KOSSATZ-DEISSMANN (1981). Zwei weitere Vasen, die Zindel anführt, scheiden aus: Auf einer Vase (LIMC 290) wende sich der fliehende Troilos zu Achilleus um, wobei ein (erotischer?) Blickkontakt zwischen den beiden entstehe; doch ist das, wie so oft, nichts anderes als der Blickkontakt zwischen Mörder und Opfer. Und wenn ein Krieger auf einen nackten Jüngling mit Kranz in der Hand zuschreitet (LIMC 381: „ein Liebesgeschenk Achills an Troilos“), so sind damit kaum Achilleus und Troilos dargestellt; vgl. KOSSATZ-DEISSMANN 1981, 90.

⁷⁸ BEAZLEY 1951, 22. Zustimmung KNITTMAYER 1997, 94 mit Anm. 425. Man kann darüber hinaus den Aspekt der Flucht hinzufügen: Hasenjagd ist ein populäres Thema auf Vasen und impliziert dort nicht zwingend erotische Assoziationen.

⁷⁹ Hahn als Verweis auf Troilos als junger Adeliger: KNITTMAYER 1997, 94, Anm. 426.

dem Achilleus Troilos schlachtet, durch den Hahn als Apollon-Altar markiert, so wie sonst durch den Lorbeer, den Palmbaum oder den Dreifuß?

Zu dieser Erklärung fügt sich die älteste durch Namensbeischrift gesicherte Troilos-Darstellung (Abb. 18):⁸⁰ Troilos flieht vor Achilleus auf ein monströses Fabelwesen zu; unter seinem Pferd steht ein Vogel mit langem, zu Boden geneigtem Hals. Amandry hat den Vogel als Gans identifiziert.⁸¹ Die Gans hat in bestimmten Bild- und Textzusammenhängen erotischen Symbolgehalt, und man mag versucht sein, auch diese Darstellung als ‚erotische Jagd auf Troilos‘ zu interpretieren.⁸² Doch kann es sich bei dem Vogel ebenso gut um einen Schwan handeln; und der Schwan ist von frühester Zeit an eng mit Apollon verbunden (Abb. 19).⁸³

Als Resümee ergibt sich, dass jene Vögel, die nur auf Troilos und Achilleus bezogen sind, auf die Rolle verweisen, die Apollon in diesem Konflikt spielt. Auf allen anderen Vasen, wo (oft fliegende) Vögel erscheinen, die nicht sicher als Raben erkennbar sind und möglicherweise erotische Aussagekraft haben, ist auch Polyxena präsent. Man versteht nun, warum Zindel (1974, 42) so sehr bemüht ist, die Rolle Polyxenas in der dargestellten Geschichte als überflüssig, ja störend zu erklären, und warum er postuliert, sie sei kein alter Bestandteil epischer Versionen, sondern erst von den Malern in die Geschichte hineingetragen und zu einem fixen Bestandteil der visuellen Darstellungstradition gemacht worden. Man sieht: Polyxena stört – und zwar Zindels Argumentation. Von einer homoerotischen Absicht Achills bei der Aufklärung des Troilos, von der es literarisch vor der Tragödie (5. Jahrhundert) keine Spuren gibt, ist somit auch auf den Bildern der archaischen Zeit nichts zu erkennen.⁸⁴ Wenn wir

⁸⁰ LIMC, s. v. Achilleus, Nr. 331 (650–625 v. Chr.). Vgl. AMANDRY 1973. Zur korinthischen Namensform TROEILOS vgl. WACHTER 2001, 269f.

⁸¹ ZINDEL (1974, 116) und KOSSATZ-DEISSMANN (1981, 84) bieten keine Erklärung für den Vogel. BROMMER (1972, 460) bemerkt: „Offensichtlich hat dieses Sagenwesen ebenso wenig mit der übrigen Szene zu tun wie der Vogel unter dem Reiter.“

⁸² Ich habe in diesem Sinn argumentiert in DANEK 2010, 61, und habe in diese Deutungslinie auch fliegende, nicht näher identifizierbare Vögel (Tauben?) eingeschlossen. Doch fehlen sämtlichen fliegenden Vögeln spezifische Gattungsmerkmale.

⁸³ Das Schwanengespann des Apollon ist durch Himerios (or. 46 und 48) für Sappho, Alkaios und Pindar bezeugt. Vgl. AHL 1982.

⁸⁴ Zuletzt hat WULLSCHLEGER (2011) eine etruskische Vase publiziert, auf der (wie auch sonst fast nur auf etruskischen Vasen) Troilos ohne Polyxena vor dem Brunnen erscheint, von dem drei Vögel auffliegen (Abb. 4). Wullschleger deutet diese als Tauben und bezieht sie auf eine Mythenversion, die nur bei Servius bezeugt ist (ad Verg. Aen. 1, 474: *Troili amore Achillem ductum palumbes ei quibus ille delectabatur obiecis: quas cum vellet tenere, captus ab Achille in eius amplexibus perit*). Doch setzt Servius bereits die kreative Weiterverarbeitung von Mythen in der Strömung der ‚New Mythology‘ (1. Jahrhundert n. Chr.) voraus; und auf der Vase sind die Hälse der Vögel viel zu lang und dünn für Tauben; man denkt eher an Wachteln oder Rebhühner. Auch

klären wollen, warum Achilleus auf der Lauer liegt, werden wir Polyxena nicht ignorieren können.

Eine andere Argumentationslinie verfolgt Guy Hedreen. Er stützt sich auf literarisch bezeugte Versionen, in denen der Tod des Troilos eine notwendige Voraussetzung für den Fall Troias darstelle, und folgert daraus, dass Achilleus dem Knaben aus diesem Grund gezielt auflauere, um ihn zu töten. Mit dieser Deutung will Hedreen auch die Präsenz des Priamos auf einigen Troilos-Bildern erklären: Die Maler hätten damit daran erinnern wollen, dass für Priamos die Nachricht vom Tod des Troilos den Fall Troias besiegle.⁸⁵

Der Tod des Troilos als Voraussetzung für den Fall Troias wird öfters als Erklärung dafür angeführt, warum Achilleus ihm auflauere. Doch muss daran erinnert werden, dass dieses Motiv auf eine einzige antike Quelle zurückgeht, die Bacchides des Plautus, wo der Intrigen-Sklave Chrysalus in seiner berühmten Troia-Arie von den *tria fata* spricht, die für Troia den Untergang bedeutet hätten (v. 953–62).⁸⁶ Plautus geht an dieser Stelle jedoch nicht auf seine Vorlage, den *Dis exapatōn* des Menander, zurück,⁸⁷ sodass er als Quelle für eine Mythenversion der archaischen Zeit keine Aussagekraft hat. Die Präsenz des Priamos auf Troilos-Bildern muss also nicht als Hinweis auf die Orakel-Version gedeutet werden. Immerhin ist Troilos laut den Kyprien offenbar der erste Sohn des Priamos, der dem Krieg zum Opfer fällt. Die Überbringung der Todesnachricht an den Vater und König muss also in jeder Erzählung der Geschichte eine wichtige Rolle gespielt haben.

Es erübrigt sich hier, auf Hedreens weiter reichende Spekulationen einzugehen: Wenn Achilleus mit der Ermordung des Troilos den Zorn Apollons auf sich ziehe, sei das für die Eroberung Troias ebenfalls unabdingbar, da die Stadt nicht mit Gewalt, sondern nur durch List erobert werden könne. Achilleus werde daher (aufgrund der Kenntnis eines entsprechenden Orakels) von den treibenden Kräften im Heer der Achaier gezielt allein auf seine Freveltat angesetzt, damit nach seinem Tod durch Apollon der Weg für Odysseus und die List des Hölzernen Pferdes frei werde. So er-

hier zeigt sich, dass die etruskischen Maler dem Troilos-Mythos offenbar eigenständige Deutungsmodelle unterlegen, die wir nicht genau verstehen.

⁸⁵ HEDREEN 2001, 139–158; wiederholt und zusammengefasst in HEDREEN 2012, 139–141.

⁸⁶ Servius (ad Verg. Aen. 2, 13) zitiert ausdrücklich Plautus als Quelle. Der Mythographus Vaticanus (I 207) kombiniert sichtlich die Vergilstelle mit Plautus: *Troylu(s) Priami et Hecube filius cum equos extra muros exerceret, ab Achille per insidias vulneratur, exanimis in urbem equis religatur. cui dictum erat quod, si ad annos xx pervenisset, Troia everti non potuisset.*

⁸⁷ Vgl. BARSBY 1986, ad 953–5: “It seems unlikely that Plautus’ version derives either from *Dis Exapatōn* [...], or that Plautus simply invented it himself, which leads once more to the speculation that his source may lie in some Roman tragedy.”

kläre sich auch, warum Athene Achilleus in seinem Frevel gegen Apollon unterstütze: Auch die Göttin stelle das höhere Ziel, die Eroberung Troias, über das Leben ihres eigenen Schützlings.⁸⁸ Es versteht sich von selbst, dass von dieser Verschwörungsthese weder auf den Bildern noch in den literarischen Quellen auch nur die geringste Spur zu finden ist.

Auch Hedreen erklärt jene Bildelemente, die seiner Deutung im Wege stehen, als Zusätze der Maler, die nicht auf erzählten Mythenversionen basierten. So hätten erst die Maler das Brunnenhaus als Ort des Überfalls erfunden, um als visuelles Detail sichtbar zu machen, wie Achilleus dem Troilos auflauern konnte. Vor allem aber habe Polyxena ursprünglich in der Troilos-Geschichte nichts verloren gehabt, sondern sei erst von den Malern hinzugefügt worden, um das Motiv des Überfalls am Brunnen zu verdeutlichen und zugleich zu erklären, bei welcher Gelegenheit Achilleus das Mädchen zum ersten Mal erblickt habe; dies als Begründung dafür, warum er nach dem Fall Troias ihre Opferung an seinem Grab eingefordert habe. Diese Begründung sei in den Kyklischen Epen nicht enthalten gewesen, sodass spätere Autoren gezwungen gewesen seien, andere Situationen für die erste Begegnung zwischen Achilleus und Polyxena zu erfinden.⁸⁹

Hedreen versucht auf beide Fragen, die wir anfangs gestellt haben, eine Antwort zu geben: warum Achilleus dem Troilos auflauert (weil sein Tod Voraussetzung für den Fall Troias sei); und warum Achilleus ihn auf dem Altar des Apollon schlachtet (weil Apollons Zorn nötig sei, um Achilleus zu beseitigen, der der Eroberung Troias im Weg stehe). Für die erste Antwort muss Hedreen allerdings, wie schon zuvor Zindel, Polyxena für irrelevant erklären; und mit seiner zweiten Antwort weicht er wie Zindel der Frage nach der Figurenmotivation des Achilleus aus.⁹⁰ Uns interessiert jedoch eben diese Frage: Was bringt Achilleus als handelnde Person dazu, Troilos aufzulauern und ihn ausgerechnet auf dem Altar des Apollon zu töten?

⁸⁸ HEDREEN 2001, 158–181; Zusammenfassung ohne Verschwörungstheorie: HEDREEN 2012, 143–146.

⁸⁹ HEDREEN 2001, 120–139, mit Verweis auf Schol. Eur. *Hec.* 41: ὁ δὲ τὰ Κυπριακὰ ποιήσας φησὶν ὑπὸ Ὀδυσσεύος καὶ Διομήδους ἐν τῇ τῆς πόλεως ἀλώσει τραυματισθεῖσαν ἀπολέσθαι, ταφῆναι δὲ ὑπὸ Νεοπτολέμου („Der Autor der *Kypriaka* behauptet, [Polyxena] sei von Odysseus und Diomedes bei der Eroberung der Stadt verletzt worden und gestorben, von Neoptolemos aber bestattet worden“). Dagegen überzeugend WEST 2013, 55, Anm. 1: “In sch. Eur. *Hec.* 41, however, where τὰ Κυπριακὰ is cited with reference to Polyxena’s death after the fall of Troy, the source is probably a prose history of Cyprus, the same one cited on *And.* 898 with ὁ τὰς Κυπριακὰς ἱστορίας συντάξας (*FGrHist* 758 F 6).”

⁹⁰ Derselbe Einwand gilt gegen die These von LOWENSTAM (2008, 145f.; vgl. oben Anm. 70), der zwischen einer rituellen Logik („Achilleus schlachtet Troilos als ritueller Stellvertreter Apollons“) und einer Handlungslogik des Mythos („Apollon tötet Achilleus wegen seines rituellen Übergriffs“) unterscheidet: Auch damit erhalten wir für die Tat des Achilleus keine Figurenmotivation.

Troilos und Achilleus: Die ‚einfache Geschichte‘⁹¹

Beginnen wir mit einer einfachen, aber überraschenden Frage: Wem lauert Achilleus eigentlich tatsächlich auf? Schließlich legt ein epischer Held sich nicht ohne Ziel und Absicht auf die Lauer, sondern wählt einen bestimmten Ort des Hinterhalts aus, weil er auf ein bestimmtes Opfer wartet. Die überwältigende Mehrheit der Bilder spricht nun eine klare Sprache: Achilleus liegt hinter dem Brunnen, und Polyxena erscheint mit einem Wasserkrug, um von eben diesem Brunnen Wasser zu holen; sie schreitet so gut wie immer voran, während Troilos ihr mit seinen Pferden folgt. Das Signal ist also klar: Polyxena ist die Überfallene, und sie wendet sich hilfeschend zu Troilos um, der nicht das primäre Ziel des Überfalls ist (Abb. 3, Abb. 5); sie ist auch in der ersten Phase der Flucht die unmittelbar Bedrohte, die sich nach ihrem Verfolger Achilleus umwendet (Abb. 6, Abb. 7).

Es ist eben diese Situation, die man an einem Brunnen vor der Stadt erwarten kann: Jemand kommt aus der Stadt, um Wasser zu holen. Dies ist die Aufgabe von Frauen, in erster Linie von Sklavinnen (Il. 6, 457; Od. 15, 442; 20, 154); doch wenn die Gefährten des Odysseus auf ihrem Weg in die Stadt der Laistrygonen ein Mädchen treffen, das Wasser holt, erweist sich dieses ebenfalls als die Tochter eines Königs (Od. 10, 105–8):

κούρη δὲ ξύμβληντο πρὸ ἄστεος ὕδρευούσῃ,
 θυγατέρ' ἰφθίμη Λαιστρυγόνος Ἀντιφάταο.
 ἢ μὲν ἄρ' ἐς κρήνην κατεβήσετο καλλιπέεθρον
 Ἄρτακίην· ἔνθεν γὰρ ὕδωρ προτὶ ἄστῃ φέρεσκον·

Da trafen sie auf ein Mädchen, das vor der Stadt Wasser holte,
 die stattliche Tochter des Laistrygonen Antiphates.
 Sie war eben zur schön fließenden Quelle (*krēnē*) gegangen,
 zur Artakia; denn von dort brachten sie das Wasser zur Stadt.

Achilleus lauert also hinter dem Brunnen, weil er ein Mädchen überfallen will. Dabei sei dahingestellt, ob er dieses vergewaltigen oder in das Schiffslager bringen und zu seiner Sklavin machen will.⁹² Wenn sich herausstellen sollte, dass die zu Erbeutende eine Königstochter ist, so stellt sie einen besonders hohen Beutewert (in Form von Lösegeld), aber auch ein besonders attraktives Sexualobjekt dar. Achilleus kann sich jedenfalls eine leichte Beute ohne nennenswerte Gegenwehr erhoffen.

Doch Achills Plan geht nicht auf. Polyxena ist nicht allein, und er kann sie nicht ungestört in Besitz nehmen. Die Präsenz ihres unbewaff-

⁹¹ Zum Konzept der ‚einfachen Geschichte‘ als logischer Abstraktion einer *fabula* vgl. HÖLSCHER 1990, 25–34; DANEK 1998, im Index, s. v. ‚einfache Geschichte‘.

⁹² Das eine schließt das andere nicht aus, wie uns das Schicksal Kassandras lehrt: Sie wird während der Eroberung Troias vom Kleinen Aias vergewaltigt, fällt danach aber als Beuteanteil (*geras*) Agamemnon zu, der sie als Sklavin nach Hause führt.

neten jungen Bruders verhindert jedenfalls, dass er sein Opfer auf der Stelle vergewaltigen kann; seine Anwesenheit würde es ihm aber auch erschweren, die weibliche Beute ungestört abzutransportieren. Das erklärt, warum Achilleus Polyxena ungehindert entkommen lässt, obwohl er die Fliehende mühelos einholen könnte: Sein ursprüngliches Ziel ist jetzt bereits vereitelt, und so richtet sich seine Aggression gegen den Urheber der Störung. Die Jagd nach (sexueller) Beute schlägt um in Rache für den Verlust der Beute.

Wir können somit verstehen, warum Achilleus nicht versucht, den wehrlosen Königssohn gefangen zu nehmen, um für ihn reiches Lösegeld zu erzielen. Zorn, ausgelöst durch Schmälerung der eigenen *timē*, kennt nur eine einzige Art der Genugtuung: die maximale Schädigung des Gegners. Im Rachemodus überschreiten Helden regelmäßig die Grenzen des gesellschaftlich Akzeptablen: Sie verweigern die Hikesie,⁹³ töten Wehrlose, verunstalten die Getöteten und verweigern ihre rituelle Bestattung. In diesem psychischen Rauschzustand (vergleichbar mit dem Mordrausch bei der Verfolgung fliehender Feinde oder bei einer Stadteroberung)⁹⁴ wird die Rache als kollektiv ausgeweitete Blutrache und daher als rituell angemessen, ja als ein von den Göttern eingeforderter Akt empfunden.

Achilleus tötet Troilos am Altar des Apollon, wobei es unerheblich ist, ob der Knabe sich schutzsuchend zu diesem geflüchtet hat (Abb. 12)⁹⁵ oder ob Achilleus selbst ihn dort hinzerrt (Abb. 11a): Troilos hat versucht, in den Schutzbereich des Gottes zu flüchten; die Pointe der Geschichte besteht darin, dass Achilleus, der Fußschnelle,⁹⁶ den zu Pferd Flüchtenden einholen kann, bevor dieser den schützenden Tempel erreicht, und ihn dann trotzdem in eben diesem sakralen Bereich ermordet. Achilleus sucht den rituellen Verstoß, weil er auch den Schutzgott seines Opfers als wirkungs-

⁹³ Agamemnon begründet die Verweigerung der Hikesie des Adrestos mit dem Raub der Helena und fordert die Ermordung aller ungeborenen Knaben (6, 55–60); in 11, 138–47 verweigert er die Hikesie der Antimachos-Söhne mit Hinweis auf den Mordanschlag ihres Vaters gegen Menelaos, schlägt danach einem der Söhne Kopf und Arme ab und rollt den Rumpf wie eine Walze über das Schlachtfeld: Ziel ist die Entehrung des Opfers noch über den Tod hinaus, und nicht einfach die Inanspruchnahme des Kriegsrechts (so KELLY 2014). Zu Kontrollverlust und Berserkerverhalten aufgrund von (vermeintlichem) Ehrverlust vgl. SHAY 1994.

⁹⁴ Die deutlichsten rituellen Verstöße während des Trojanischen Krieges geschehen während der Stadteroberung: die Ermordung des Priamos auf dem Zeus-Altar und die Vergewaltigung Kassandras im Athene-Tempel.

⁹⁵ Auf diesem Bild (LIMC 376: Schildband, Olympia, ca. 600 v. Chr.) ist Troilos deutlich als *hiketēs* dargestellt: Er kniet auf dem Altar und umklammert mit der linken Hand, stellvertretend für die Knie des Gottes, den Lorbeerbaum, während er die rechte Hand nach Achilleus ausstreckt, als ob er an sein Kinn greifen möchte. Achilleus unterbindet die rituelle Geste, indem er Troilos am Handgelenk packt.

⁹⁶ Zur Funktion dieser Wesenseigenheit des Achilleus vgl. DUNKLE 1997.

los erweisen will.⁹⁷ Sein Akt ist *hybris*, nicht aufgrund der Grausamkeit gegenüber dem wehrlosen Opfer, sondern durch den expliziten Angriff auf die rituelle Sphäre des Gottes.⁹⁸ Apollon wird Achilleus bestrafen, wenn auch nicht sofort.⁹⁹ Achilleus wird aber noch nach seinem Tod die ihm zustehende Beute einfordern und die Opferung Polyxenas an seinem Grab verlangen (Abb. 16, Abb. 17).¹⁰⁰

Das Bild des Achilleus, das sich in der Darstellung des Troilos-Mythos abzeichnet, entspricht somit dem archaischen Typus des Helden als Verkörperung brutaler Kraft und bedingungsloser Durchsetzung des eigenen Willens, wie wir es vor allem von Herakles kennen.¹⁰¹ Dieser Heldentypus sieht in jedem Feind das potenzielle Opfer, das gedemütigt, bezwungen und ausgelöscht werden muss, und in jeder Frau die potenzielle Beute, die zur Erhöhung des eigenen gesellschaftlichen Status und zur Befriedigung der eigenen Lust dient. Dieser Typus ist als Göttersohn ein Held mit Götternähe, der eben deshalb in einem konkreten Konflikt nicht vor der Konfrontation mit einem konkreten Gott zurückscheut. Die Bilder legen nahe, dass Achilleus in den mündlich-epischen Erzählungen der archaischen Zeit außerhalb der Ilias und der Odyssee, die den Malern und den Betrachtern der Bilder vertraut waren, als Verkörperung eben dieses Heldentypus dargestellt war.

Die Troilos-Bilder setzen um die Mitte des 7. Jahrhunderts ein (LIMC 331), also knapp nach den frühesten mythologischen Vasenbildern.¹⁰² Man kann mithin davon ausgehen, dass die Troilos-Geschichte als Teil des epischen Faktenkanons schon im 7. Jahrhundert in jener Form erzählt wurde, wie sie uns in den Bildern begegnet, und es gibt keinen Grund zur Annahme, dass diese Form nicht schon zur Zeit der Fixierung der Ilias

⁹⁷ Vgl. Od. 9, 525, wo Odysseus prahlt, dass Poseidon die Blendung seines Sohnes Polyphem nicht rückgängig machen könne.

⁹⁸ Vgl. MYLONOPOULOS 2013, 80: “[...] a somewhat perverted form of human sacrifice.” Achills *Hybris* gegenüber Troilos und Apollon ist die zentrale Aussage der Szene innerhalb des Bildprogramms der François-Vase: KREUZER 2005, 216–218. Zu Achills *Hybris* in der Ilias vgl. DANEK 2014, 146–150.

⁹⁹ Der Tod des Troilos gehört zu den ersten Aktionen der Achaier in Troia, der Tod des Achilleus in das zehnte Kriegsjahr.

¹⁰⁰ Vgl. OVERBECK 1853, 355 („[...] Polyxena, die Achilleus mit Troilos zusammen sah, die er im Leben begehrte, und noch nach dem Tode als Opfer verlangte [...]“); ROBERTSON 1990, 65 (“Waiting at the fountain to kill the boy, Achilleus sees and loves his sister”); zuletzt MYLONOPOULOS 2013, 72.

¹⁰¹ Zum Verhältnis zwischen Herakles, der Verkörperung von *biē*, und Achilleus in der Ilias vgl. SCHEIN 1984, 134–136.

¹⁰² Eine noch frühere Darstellung (LIMC 332a, um 700 v. Chr., Abb. 21) entspricht zwar dem späteren Typus der Troilos-Verfolgung, doch fehlen spezifische Merkmale, um sie als mythologische Szene klassifizieren zu können.

verbreitet war, unabhängig davon, wann wir diese ansetzen.¹⁰³ Die Mehrzahl der ersten Hörer der Ilias, eingebettet in die mündliche Erzähltradition, befand sich also in einer ähnlichen Lage wie ich als Leser von Christa Wolfs „Kassandra“ beim Ansehen des Films „Troy“: Sie hatten aus zahllosen epischen Vorträgen den Achilleus der Troilos-Episode im Kopf, und sie konnten sich gewissermaßen gar nicht dagegen wehren, die Lykaon-Szene der Ilias vor diesem Hintergrund wahrzunehmen und zu ihm in Beziehung zu setzen. Es gilt somit zu fragen, wie dadurch unser Verständnis der Ilias-Szene modifiziert wird.

Troilos und Lykaon in der Ilias

Wenn Achilleus wieder in den Kampf eingreift, ist es sein erklärtes Ziel, den Tod des Patroklos zu rächen. Die Rache richtet sich gegen alle Troer, vor allem aber gegen Hektor, dessen Begegnung er von Anfang an sucht (20, 75–8). Apollon zögert diese hinaus, indem er zunächst Aineias dazwischentreten lässt (20, 79–352) und dann Hektor auffordert, den Kontakt mit Achilleus zu meiden (20, 375–80). Achilleus setzt daraufhin zu einem innerhalb der Ilias beispiellosen Erfolgslauf an (20, 381–489):¹⁰⁴ Er tötet in Serie nicht weniger als 14 mit Namen benannte Troer, jeweils mit Angabe der Tötungsart (Waffe, betroffener Körperteil). Unterbrochen ist sein Siegeslauf durch Hektor, der ihm angesichts des Todes seines Bruders Polydoros entgegentritt, jedoch von Apollon in Nebel entrückt wird (20, 419–54). Abgesehen von diesem Intermezzo, in dem Achilleus drei kurze Reden hält, und dem ersten Tötungsakt, nach dem er sein Opfer in einem lapidaren, fast bürokratisch anmutenden Nekrolog würdigt (20, 389–93), spielt sich sein Morden gleichsam in völliger Stille ab: Achilleus tötet gründlich, geradezu *lege artis*, einen Gegner nach dem anderen, hält sich nicht damit auf, die Getöteten zu verstümmeln oder ihrer Rüstung zu berauben, sondern arbeitet sich durch die im Weg stehenden Körper hindurch seinem Ziel entgegen, den Mauern Troias und dem Todfeind Hektor.

¹⁰³ Hier ist nicht der Ort, um die Datierung der Ilias zu diskutieren. Jene Forscher, die an einen starken ‚Autor‘ der Ilias glauben (und daher das Konzept einer ‚Peisistratischen Rezension‘ ablehnen), plädieren zuletzt für eine schriftliche Fixierung der Ilias zwischen dem 8. Jahrhundert v. Chr. (Janko, Latacz) und 650 v. Chr. (Burkert, Kullmann, West).

¹⁰⁴ Achilleus wird nach dieser Phase eine weitere ungenannte Zahl von Troern im Fluss Skamander töten, und nach den ausgeführten Tötungsszenen von Lykaon und Asteropeios noch sechs katalogisch aufgezählte Paionier (21, 209–10). Zum Vergleich: Patroklos hat in seiner Aristie sieben ausführlich beschriebene Tötungsszenen, ergänzt durch zwei Namenskataloge von neun (16, 415–8) bzw. zehn Opfern (692–7). Diomedes im 5. Buch und Agamemnon im 11. Buch können jeweils acht Gegner in Serie erlegen.

Achilleus befindet sich im Rachemodus. Rache für Patroklos bedeutet, Hektor zu stellen, zu töten, zu entehren. Sämtliche anderen Tötungsakte sind Etappen auf dem Weg zu diesem Ziel, nicht mehr und nicht weniger. Auch wenn er dann die Troer auf ihrer heillosen Flucht seitlich in den Fluss Skamander abdrängt, ihnen nachspringt und mit dem Schwert ein anonymes Blutbad anrichtet, ist keine Emotion sichtbar. Achilleus ist Exekutor und Verwalter des Todes. Wenn er von der Tötungsarbeit, die den Skamander rot färbt, genug hat, erinnert er sich an seine selbst definierte Mission und nimmt zwölf junge Trojaner gefangen, um sie später bei der Bestattung des Patroklos zu schlachten. Auch hier keine Emotion: Achilleus exekutiert und administriert Verhaftung und Abtransport der halbwüchsigen Gegner – die er bei früherer Gelegenheit zweifellos gefangen genommen und gegen Lösegeld freigelassen hätte.

Doch dann zeigt Achilleus plötzlich Emotion,¹⁰⁵ da er sich an seine erste Begegnung mit Lykaon erinnert und sich die Diskrepanz zur aktuellen Situation bewusst macht. Mit Lykaons Auftauchen aus dem Fluss tauchen auch die Parallelen zwischen dessen Schicksal und dem des Troilos auf, und zwar sowohl in der erinnerten Phase der Geschichte (Gefangennahme, Verkauf) als auch in der aktuellen (Wiederbegegnung mit Achilleus, Tod von seiner Hand). In beiden Phasen sind Übereinstimmungen wie auch Diskrepanzen aussagekräftig:

Erste Phase: Auflauerung des Lykaon

- In der Troilos-Geschichte lauert Achilleus der Priamos-Tochter Polyxena auf, um sie gefangen zu nehmen, überrascht dabei aber auch den Priamos-Sohn Troilos. / In der Ilias lauert Achilleus dem Priamos-Sohn Lykaon auf, um ihn gefangen zu nehmen.
- Der Hinterhalt wird in beiden Fällen in der Nacht bezogen, da die Aktion selbst am frühen Morgen stattfinden soll. Das ist in der Troilos-Geschichte implizit vorausgesetzt, da der Morgen die natürliche Zeit für das Wasserholen ist; es wird explizit ausgesagt für die Auflauerung des Lykaon.
- Troilos trainiert seine Pferde (um sie später im Kampf einsetzen zu können?). / Lykaon schneidet Zweige, um daraus einen Pferdewagen (für den Kampf) zu bauen.
- Kontrast: Die Gefangennahme Polyxenas, und damit auch ihre Aufnahme als Sklavin in Achills Haushalt, wird durch das Dazwischentreten von Troilos verhindert. / Lykaon wird erfolgreich gefangen genommen und rituell korrekt behandelt, sodass er bei seiner zweiten Begegnung

¹⁰⁵ Die Emotion findet ihren Ausdruck in 53 ὀχθήσας („er empörte sich“) und 54 θαῦμα („Staunen“).

mit Achilleus postulieren kann, dass zwischen ihnen ein Pseudo-*xenia*-Verhältnis entstanden sei.

- Achilleus kann Polyxena daher nicht verkaufen oder um hohes Lösegeld ihren Eltern zurückerstatten. / Achilleus verkauft Lykaon um einen hohen Preis (wie das in der Vor-*mēnis*-Phase die übliche Praxis des Achill, aber auch der anderen Achaier war).

Die Parallelen bestätigen die Motivation des Achilleus im Troilos-Mythos: Er hat Polyxena aufgelauret, weil er sie zu seiner menschlichen Beute machen wollte. Die Ilias hingegen entwirft eine Vorgeschichte ihrer eigenen Handlung, in der den Achaiern Beutefrauen ausschließlich im Zuge von Stadteroberungen in die Hände gefallen sind, so wie auch männliche Kriegsgefangene entweder in der Schlacht oder als willkommener Nebeneffekt bei Beutezügen erbeutet wurden. Wenn nun Achilleus vor dem Einsetzen seiner *mēnis* Lykaon nur deshalb aufgelauret hat, weil es ihm um den hohen ‚Verkaufswert‘ des Königssohnes ging, erinnert dies deutlich an die berühmteste Auflauerungs-Szene in Achills Biographie: die Auflauerung der Polyxena, die zur Ermordung des Troilos geführt hat. Zugleich werden wir mit dieser Assoziation darauf aufmerksam gemacht, dass Achilleus den Lykaon, im Gegensatz zu dessen Bruder Troilos, korrekt behandelt hat: Er hat den Wehrlosen eben nicht bestialisch ermordet, sondern in sein ‚Haus‘ aufgenommen und gepflegt.

Zweite Phase: Tötung des Lykaon

- Troilos flüchtet vor Achilleus. / Das Motiv der Flucht zieht sich als Leitmotiv durch die gesamte Lykaon-Szene: Lykaon ist auf der Flucht aus dem Fluss (v. 35; 52); er ist zuvor aus Lemnos „entflohen“ (v. 44; 57); und er versucht jetzt vergeblich, dem Tod durch Achilleus zu entfliehen (v. 66; 103).
- Troilos ist auf fast allen Bildern als Jüngling oder Knabe, bartlos, rüstungslos und waffenlos dargestellt. / Lykaon ist, als er aus dem Fluss vor Achilleus tritt, „nackt, ohne Helm und Schild“ (v. 50).
- Achilleus schlachtet Troilos, der sich als *hiketēs* in den Schutz des Apollon flüchtet (flüchten will), am Altar des Gottes wie ein Opfertier mit dem Schwert.¹⁰⁶ / Achilleus tötet Lykaon, der den Status eines *hiketēs* beansprucht, in einer pseudo-rituellen Opferung mit dem Schwert.
- Achilleus hält Troilos kopfüber am Fuß über den Altar¹⁰⁷ und schleudert danach den abgeschlagenen Kopf den Troern entgegen.¹⁰⁸ / Achilleus packt den getöteten Lykaon am Fuß, schleudert ihn (nämlich kopfüber)

¹⁰⁶ Die Tötung des Troilos an oder auf dem Altar ist im Zeitraum von 625 bis 500 v. Chr. auf zwölf Vasen erkennbar: LIMC 359, 359a, 360–377.

¹⁰⁷ Achilleus hält Troilos kopfüber am Bein: LIMC 359 (?), 359a (?), 361, 365, 366.

¹⁰⁸ Achilleus schleudert den Kopf des Troilos: LIMC 359a, 360, 363, 364.

in den Fluss und hebt hervor, dass er dadurch die rituelle Bestattung seines Opfers verhindere.

- Achilleus demonstriert, dass Apollon den schutzsuchenden Troilos nicht retten kann, und wird vom Gott durch den Pfeil des Paris getötet. / Achilleus erinnert daran, dass auch er selbst im Kampf fallen werde – getroffen von Lanze oder Pfeil (v. 113). Danach wirft er Lykaons Leichnam in den Skamander und prahlt, dass selbst der von ihnen verehrte Flussgott die Troer nicht vor der Vernichtung bewahren könne (v. 130–2). Der Gott versucht daraufhin erzürnt (v. 136), Achilleus zu ertränken.

Die Parallelen machen sichtbar, dass Achilleus auch in der Lykaon-Szene im ‚Troilos-Modus‘ operiert, jedenfalls was bestimmte Aspekte seiner Handlungsweise betrifft: Wenn er den wehrlosen Lykaon aus dem Fluss kommen sieht, nimmt er ihn zunächst nur als Feind schlechthin wahr, der in kollektiver Rache für das erlittene Unrecht (die Tötung des *philos hetairois*) vernichtet werden muss. Das Prinzip der Rache, also der Ersatzleistung für einen erlittenen Verlust (*poine*), rechtfertigt die Ermordung des Wehrlosen sowie seine Auslöschung über den Tod hinaus, indem seine rituelle Bestattung verhindert wird.¹⁰⁹ Die offene Herausforderung der Gottheit dient als Beweis für die (vermeintliche) eigene Allmacht und ruft die Empörung und Gegenaktion (*nemesis*) des Gottes hervor. Auch wenn deren Konsequenzen in der Ilias durch das Eingreifen der griechenfreundlichen Götter verhindert werden, erinnern die Parallelen zur Troilos-Geschichte daran, dass Achilleus im traditionellen Mythos wegen eben eines solchen Verhaltens, das dort als *hybris* zu werten ist, von Apollon mit dem Tod bestraft wurde.

Die Unterschiede zwischen Troilos- und Lykaon-Geschichte lassen jedoch zugleich erkennen, dass Achills Handlungsweise in der Ilias und deren Motivation differenzierter beurteilt werden müssen. Dabei lassen sich zwei Aspekte unterscheiden: einerseits die religiöse Komponente (die quasi-rituelle Opferung), andererseits die emotionale Einstellung gegenüber dem Feind.

Für die Frage, warum Achilleus Lykaon in einer quasi-rituellen Opferung tötet, findet sich der entscheidende Hinweis im Kontext unserer Szene selbst. Unmittelbar bevor Achilleus Lykaon begegnet, nimmt er im Skamander zwölf junge Trojaner gefangen, um sie als Entschädigung (*poine*, 21, 28) für den Tod des Patroklos bei dessen Bestattung zu töten. Achilleus hat diese Aktion bereits gegenüber dem toten Patroklos angekündigt (18, 336–7),

¹⁰⁹ Auch bei Troilos bewirkt die Enthauptung des Getöteten (die primär wohl darauf abzielt, die heranstürmenden Troer aus ritueller Scheu aufzuhalten), dass die Leiche nicht mehr rituell korrekt bestattet werden kann.

wird diese Ankündigung wiederholen, nachdem er Hektor getötet hat (23, 22–3), wird die Tötung im Rahmen der Bestattungszeremonie durchführen (23, 175–6) und ihren Vollzug in seiner letzten Anrede an Patroklos bestätigen (23, 181–2). Die Tötung der „Troer-Söhne“,¹¹⁰ bei der auch durch das Verbum *apodeirotomeō* (‘die Kehle durchtrennen’) die rituelle Schlachtung eines Opfertieres evoziert wird, erfolgt direkt nach der Schlachtung typischer Opfertiere (Schafe/Ziegen, Rinder), aber auch untypischer Tiere (Pferde, Haushunde aus dem persönlichen Besitz des Achilleus); das bekräftigt, dass dieses Menschenopfer eine Intensivierung des charakteristischen Blutopfers im Rahmen des Bestattungsrituals darstellt, das die Seele des Verstorbenen entsühnen und ihren Übergang in den Hades befördern soll.

Indem Achilleus den wehrlosen Lykaon also unmittelbar nach der Gefangennahme der zwölf jungen Trojaner wie ein Opfertier tötet, gewinnt die (stellvertretende) Blutrache den Charakter der rituellen Entsühnung des verstorbenen Freundes; dieser Aspekt liegt ja wohl auch dem Prinzip der Blutrache zugrunde. Die Tötung des Lykaon nimmt damit gleichsam bereits einen Teil der Bestattungszeremonie des Patroklos vorweg und wird so rituell sanktioniert. Aus der Schlachtung des Troilos am Altar des Apollon als Provokation des Gottes ist also in der Lykaon-Szene die Bessänftigung der Seele des geliebten Freundes geworden. Die Abfolge der zwei Szenen „Gefangennahme von Gegnern zwecks Opferung zu einem späteren Zeitpunkt“ – „Tötung eines wehrlosen Gegners“ erinnert unmissverständlich an die Abfolge „Aufklärung und Entkommen der Polyxena – „Tötung des wehrlosen Troilos“ – „Opferung Polyxenas an Achills Grab zu einem späteren Zeitpunkt“.

Auch bei der Schändung von Hektors Leiche ist der rituelle Aspekt, nämlich die unmittelbare Bezugnahme auf das Grabmal des Patroklos und somit die Stilisierung zur Entsühnung der Seele des Verstorbenen, nicht zu übersehen. Erst das Eingreifen der Götter wird dieses Verhalten als unverhältnismäßig markieren, zugleich aber korrigieren und damit seine Bewertung als *hybris* ohne Konsequenzen bleiben lassen.¹¹¹

Fragen wir nach der emotionalen Einstellung Achills zu Lykaon als ‚Feind‘, so müssen wir den Dialog zwischen den beiden betrachten, den wir bislang ausgeklammert haben. Lykaon, der bereits den Bittgestus eines *hiketēs* eingenommen hat, spricht Achilleus mit folgenden Worten an (21, 74–7):

¹¹⁰ An allen drei Stellen werden die Geopferten explizit als „Kinder von ...“ markiert. Es hat sich gezeigt, dass es für die Tötung des Troilos wichtig ist, dass er der erste im Krieg getötete Sohn des Priamos ist. Bei der Tötung des Lykaon hebt Achilleus hervor, dass vor allem die Söhne des Priamos (stellvertretend für Hektor!) keine Gnade erhalten werden.

¹¹¹ Dazu ausführlich DANEK 2014.

„γουνούμαι σ', Ἀχιλεῦ· σὺ δέ μ' αἶδεο καί μ' ἐλέησον·
 ἀντί τοί εἰμ' ἰκέταο, διοτρεφές, αἰδοίοιο·
 πᾶρ γὰρ σοὶ πρώτῳ πασάμην Δημήτερος ἄκτῆν
 ἦματι τῷ, ὅτε μ' εἴλες ἐυκτιμένη ἐν ἄλωϊ.“

„Ich fleh dich an, Achill! Du scheue mich und erbarme dich meiner!
 Ich bin für dich wie ein *hiketēs*, du Zeusgenährter, der Scheu verdient!
 Denn bei dir hab ich als erstem die Frucht der Demeter gekostet
 an dem Tag, da du mich gefangen nahmst im gut angelegten Garten.“

Lykaon postuliert also, dass Achilleus mit seiner Aufnahme in sein ‚Haus‘ eine rituelle Verpflichtung eingegangen sei, die ihm dem Status eines *hiketēs* auch innerhalb der Schlacht garantiere. Lykaon beansprucht damit den Status eines ‚Eigenen‘ statt den eines ‚Feindes‘: *eleēson* („erbarme dich!“) sagt man nicht zu einem Fremden, sondern zu einem Mitglied der eigenen Gemeinschaft, mit dem man gesellschaftlich und emotional verbunden ist.¹¹² Mit denselben Worten spricht Hekabe ihren Sohn Hektor an, wenn sie ihn bittet, sich nicht dem Kampf mit Achilleus zu stellen, und dabei ihre Brüste vorzeigt (22, 82):

„Ἕκτορ, τέκνον ἐμόν, τάδε τ' αἶδεο καί μ' ἐλέησον ...“

„Hektor, mein Sohn, hab davor Scheu und erbarme dich meiner ...“

Wir erinnern uns auch daran, dass Aias während der Bittgesandtschaft Achilleus als „erbarmungslos“ (*nēlēs*, 9, 632) bezeichnet und ihn dann aufgefordert hat (9, 640):

„... αἶδεσσαι δὲ μέλαθρον· ὑπωρόφιοι δὲ τοί εἰμεν ...“

„... hab Scheu vor dem Haus; denn wir sind unter deinem Dach ...“

Aias hat in dieser Rede ausdrücklich auf das Prinzip verwiesen, erlittenes Unrecht durch eine *poinë* abzugelten und somit zu annullieren. Lykaon zielt mit seiner Anrede darauf ab, dass Achilleus ihn gefangen nehmen und anstelle der *poinë* für Patroklos *apoina* (Lösegeld) akzeptieren solle. Achilleus verweigert in seiner Antwort zwar diesen Anspruch (21, 99, μή μοι ἄποινα πιφάυσκεο, „sprich mir nicht von Lösegeld!“), begründet das aber damit, dass er vor dem Tod des Patroklos sehr wohl Gegner im Kampf verschont und stattdessen gefangen genommen habe; erst der Tod des Patroklos habe bewirkt, dass er alle Troer töten wolle, insbesondere alle Söhne des Priamos. Mit den Worten „... bis dahin war es mir lieber, Troer zu verschonen“ (τόφρα τι μοι πεφιδέσθαι ... φίλτερον ἦεν / Τρώων,

¹¹² Vgl. KIM 2000, 57: “‘to pity’ someone implies to consider that person as a φίλος to yourself; one does not pity one’s adversary.” Das bestätigt sich in der Ilias allerdings nur bis zur Lykaon-Szene; danach wird Achills Verhalten gegenüber den Troern hingegen mehrfach als (Verweigerung von) *eleos* (und *aidōs*) charakterisiert: 20, 465 (Tros, die ‚anticipatory doublet‘ von Lykaon!); 21, 174 (die im Fluss Getöteten); 22, 123; 24, 44 (Hektor); 22, 419; 24, 207; 24, 503 (Priamos).

21, 101–2) erinnert Achilleus an das, was in der Ilias als seine hervorstechende Eigenschaft vor dem Einsetzen der *mēnis* gezeichnet ist, seine *philotēs*,¹¹³ die vor allem seinen Gefährten gegolten hat, sich aber auch auf die Feinde erstrecken konnte.¹¹⁴ Hier findet Achilleus jedoch zu einer paradoxen Schlussfolgerung. Mit der Begründung, dass ja auch Patroklos gestorben sei und sogar er selbst, der Sohn einer Göttin, im Kampf fallen werde, verkündet er (21, 106):

„... ἀλλά, φίλος, θάνε καὶ σύ ...“

„... jedoch, *Lieber*, stirb auch du!“

Achilleus erkennt somit gleichsam Lykaons Anspruch an, als *philos* behandelt zu werden, verweigert ihm zugleich aber jene Behandlung, die nach gesellschaftlichem Einverständnis einem *philos* geschuldet wird, so wie er früher gegenüber Aias die Ansprüche der *philtatoi* (9, 642) zwar anerkannt hat, ihnen aber nicht nachgekommen ist. Stattdessen schickt er Lykaon in den Tod – in den ihm Patroklos schon vorangegangen ist und in den er selbst ihm bald nachfolgen wird – und signalisiert damit, dass seine *philotēs* genau darin, und eben nur darin, bestehe.¹¹⁵ Achilleus ist in dieser Szene nicht nur ein blindwütiger Berserker. Er agiert nicht nur im ‚Troilos-Modus‘, sondern ist sich der Dimensionen seines Handelns bewusst, sieht aber als einzig verbliebene Perspektive des Lebens seinen eigenen Tod und weitet diese Perspektive auf alle Menschen aus. Er wird in der Konfrontation mit Hektor wieder ganz auf seinen blindwütigen Hass zurückgeworfen werden, und es wird der Begegnung mit Priamos bedürfen, damit er seiner *philotēs* wieder ihren eigentlichen Sinn verleiht. Erst wenn er die Ansprüche des toten Hektor und des noch lebenden Vaters anerkannt und erfüllt hat, wird er zu Priamos sagen können (24, 650):

„ἔκτος μὲν δὴ λέξο, γέρον φίλε ...“

„Leg dich jetzt draußen hin, *lieber* Alter ...“

Resümee: Achilleus in der Ilias

Die Darstellung von Achilleus in der Ilias zitiert ein traditionelles Bild des Helden als Verkörperung elementarer Gewalt, und sie tut das, indem

¹¹³ Zu Achilleus als Verkörperung von *philotēs* vgl. SINOS 1980; MUELLNER 1996; KIM 2000; besonders aber SCHEIN 1984, 89–167.

¹¹⁴ Das ist nicht so außergewöhnlich, wie es erscheinen mag: Auch der Feind Glaukos erweist sich in der Schlacht für Diomedes als *xenos philos* (6, 224); und Hektor und Aias trennen sich nach ihrem formellen Zweikampf *en philoiēti* (7, 302).

¹¹⁵ Vgl. SCHEIN 1984, 148f.: “He does not speak sarcastically when he addresses Lykaon as ‘friend’ (*philos*, 21.106). Rather, he invites the Trojan youth to join him in the only solidarity of their shared mortality, the solidarity of death.”

sie eine konkrete Geschichte evoziert, die dem ursprünglichen Publikum bekannt war, nämlich die Troilos-Episode.¹¹⁶ Das Zitat ist markiert durch zwei auffällige Details in der Darstellung der Lykaon-Episode, die innerhalb der Ilias singularär sind, aber identische Details in der Troilos-Episode evozieren. Vor dieser Folie zeichnet sich nun das Bild eines völlig andersgearteten Helden ab, der geradezu als Verkörperung von *philotēs* erscheint und dessen Verlust der *philotēs* durch seine *mēnis*, die Entrüstung über den von Agamemnon zugefügten Ehrverlust, und durch den Schmerz über die Tötung seines Freundes Patroklos erklärt wird. Achilleus findet innerhalb der Ilias aber in einem schrittweisen Prozess wieder zu seinem ‚wahren‘ Charakter zurück, wird sich auch der Problematik seines Berserkertums bewusst¹¹⁷ und kann zuletzt seine *philotēs* in eine neu gewonnene tiefere Einsicht in die *conditio humana* integrieren.

Krieg gehört innerhalb der archaischen Gesellschaft zur *conditio humana*, so wie Geburt, Leben und Tod. Krieg führt aber nicht per se zur Aufhebung sämtlicher gesellschaftlicher Kontrollmechanismen, sondern gestattet sehr wohl die respektvolle Behandlung des Feindes nach ungeschriebenen Regeln. Es ist erst die Verletzung dieser Regeln, sowohl zwischen Gegnern als auch innerhalb der eigenen Reihen, die dazu führt, dass die Kontrolle über die eigenen Emotionen sukzessive verloren geht und die Gewalt eskaliert. Der Achilleus der Ilias verachtet nicht seine Feinde, nur weil sie Feinde sind; aber er verfolgt Agamemnon mit seinem überdimensionierten Hass, weil dieser seine *timē*, also seinen gesellschaftlichen – und damit existenziellen – Status, beschädigt hat; und er verfolgt Hektor und alle Troer erst nach dem Tod des Patroklos mit seiner blindwütigen Rache.¹¹⁸ In der griechischen Heldenwelt sind diese Prozesse jedoch reversibel: Achilleus kann sich wieder mit sich selbst versöhnen, in seine eigene Gemeinschaft zurückkehren und zu einem respektvollen Umgang mit den Feinden zurückfinden.¹¹⁹ Die Lykaon-Episode bildet den ersten Schritt auf Achills Weg zurück zu seinem ‚eigentlichen‘ Wesen. Dieses Signal wird innerhalb der Ilias durch den Verweis auf die intertextuelle Bezugsfolie der traditionellen Troilos-Geschichte noch prägnanter.

¹¹⁶ Der Achilleus des ‚Troilos-Modus‘ verdient zweifellos das Etikett ‚Achill das Vieh‘. Vgl. SCHMIDT 1999, gegen LATACZ 1995.

¹¹⁷ In der Ilias ist es zweifellos Lykaon, der am ehesten zu Achilleus sagen könnte: “I thought you are a dumb brute ...”

¹¹⁸ In diesem Sinne SHAY 1994.

¹¹⁹ Vgl. SCHMIDT 1999, 115f., gegen SHAY 1994.

Bibliographie

- AHL, F. M. (1982): Amber, Avallon, and Apollo's Singing Swan. In: *American Journal of Philology* 103, 373–411.
- AMANDRY, P. (1973): Note sur l'aryballe Canellopoulos 1319. In: *Bulletin de correspondance hellénique* 97, 195–200.
- AMEIS, K. F. / HENTZE, C. (1905): *Homers Ilias*. Bd. 2.3 (19–21). 4. Aufl. Leipzig / Berlin [Nachdruck Amsterdam 1965].
- BARSBY, J. (1986): *Plautus Bacchides*. Warminster.
- BEAZLEY, J. D. (1951): *The Development of Attic Black-Figure*. Berkeley.
- BROMMER, F. (1972): Vier mythologische Vasenbilder in Griechenland. In: *Athens Annals of Archaeology* 5, 451–462.
- BRÜGGER, C. (2009): *Homers Ilias*. Gesamtkommentar. Bd. 8: 24. Gesang. Faszikel 2: Kommentar. Basel / New York.
- BURGESS, J. S. (2001): *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*. Baltimore / London.
- BURGESS, J. S. (2009): Achilles' Heel: The Historicity of the Film *Troy*. In: K. MYRSIADES (Hg.): *Reading Homer: Film and Text*. Madison, NJ, 163–185.
- CLAY, J. S. (2011): *Homer's Trojan Theatre. Space, Vision, and Memory in the Iliad*. Cambridge.
- DANEK, G. (1998): *Epos und Zitat. Studien zu den Quellen der Odyssee*. Wien.
- DANEK, G. (2002): Traditional referentiality and Homeric intertextuality. In: F. MONTANARI (Hg.): *Omero tremila anni dopo. Atti del Congresso di Genova 6–8 luglio 2000*. Roma, 3–19.
- DANEK, G. (2005): Antenor und die Bittgesandtschaft: *Ilias*, Bakchylides 15 und der Astarita-Krater. In: *Wiener Studien* 118, 5–20.
- DANEK, G. (2006): Heldenepos als Medium historischer Erinnerung: Homer und das südslawische Heldenlied. In: A. EBENBAUER / J. KELLER (Hg.): *Das Nibelungenlied und die Europäische Heldendichtung*. Wien, 39–56.
- DANEK, G. (2007): The Story of Troy through the Centuries. In: WINKLER 2007, 68–84.
- DANEK, G. (2010a): Der homerische Held zwischen heroischer Monomanie und gesellschaftlicher Verantwortung. In: MEYER / VON DEN HOFF 2010, 55–70.
- DANEK, G. (2010b): The Homeric Epics as Palimpsests. In: P. S. ALEXANDER / A. LANGE / R. J. PILLINGER (Hg.): *In the Second Degree. Paratextual Literature in Ancient Near Eastern and Ancient Mediterranean Culture*. Leiden / Boston, 123–136.
- DANEK, G. (2012): The Doloneia Revisited. In: Ø. ANDERSEN / D. T. T. HAUG (Hg.): *Relative Chronology in Early Greek Epic Poetry*. Cambridge, 106–121.
- DANEK, G. (2014): Achilles Hybristēs? Tisis and Nemesis in *Iliad* 24. In: M. CHRISTOPOULOS / M. PAIZI-APOSTOLOPOULOU (Hg.): *Crime and Punishment in Homeric and Archaic Epic. Proceedings of the 12th International Symposium on the Odyssey*. Ithaca, 137–152.
- DUÉ, C. / EBBOTT, M. (2010): *Iliad 10 and the Poetics of Ambush. A Multitext Edition with Essays and Commentary*. Washington, D. C.
- DUNKLE, R. (1997): Swift-footed Achilles. In: *Classical World* 90, 227–234.
- FISCHER G. / MORAW S. (Hg.) (2005): *Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jh. v. Chr.* Stuttgart.
- GANTZ, T. (1993): *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*. Baltimore / London.
- GENETTE, G. (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris.
- GIULIANI, L. (1996): Laokoon in der Höhle des Polyphem. Zur einfachen Form des Erzählens in Bild und Text. In: *Poetica* 28, 1–47.

- GIULIANI, L. (2003): Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst. München.
- GIULIANI, L. (2010): Helden-Hybris. In: MEYER / VON DEN HOFF 2010, 193–214.
- GOTTSCHALL, J. (2008): The Rape of Troy. Evolution, Violence, and the World of Homer. Cambridge.
- HALL, E. (1989): Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy. Oxford.
- HALL, J. M. (2002): Hellenicity. Between Ethnicity and Culture. Chicago / London.
- HEDREEN, G. (2001): Capturing Troy. The Narrative Function of Landscape in Archaic and Classical Greek Art. Ann Arbor.
- HEDREEN, G. (2012): Vase-painting and Narrative Logic: Achilles and Troilos in Athens and Etruria. In: S. SCHIERUP / B. B. RASMUSSEN (Hg.): Red-Figure Pottery in its Ancient Setting. Acts of the International Colloquium Copenhagen 2009. Aarhus, 133–146.
- HOELSCHER, U. (1990): Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman. 3. Aufl. München.
- VON DEN HOFF, R. (2002): [Rezension zu KNITTMAYER 1997]. In: Gnomon 74, 36–42.
- VON DEN HOFF, R. (2005): 'Achill, das Vieh'? Zur Problematisierung transgressiver Gewalt in klassischen Vasenbildern. In: FISCHER / MORAW 2005, 225–246.
- DE JONG, I. J. F. (2012): Homer. Iliad. Book XXII. Cambridge.
- KAKRIDIS, I. TH. (Hg.) (1987): Ελληνική Μυθολογία. Bd. 5: Τρωικός πόλεμος. Athen.
- KEFALIDOU, E. (2010): Dead Man Face Down: Homer, Art and Archaeology. In: E. WALTER-KARYDI (Hg.): Myths, Texts, Images. Homeric Epics and Ancient Art. Proceedings of the 11th International Symposium on the Odyssey (15–19 September 2009). Ithaca, 121–151.
- KELLY, G. P. (2014): Battlefield Supplication in the Iliad. In: Classical World 107, 147–167.
- KIM, J. (2000): The Pity of Achilles. Oral Style and the Unity of the Iliad. Lanham, MA.
- KITTS, M. (1992): The Sacrifice of Lycaon. In: Mêtis 7, 161–176.
- KITTS, M. (2005): Sanctified Violence in Homeric Society: Oath-Making Rituals and Narratives in the Iliad. Cambridge.
- KNITTMAYER, B. (1997): Die attische Aristokratie und ihre Helden. Untersuchungen zu Darstellungen des trojanischen Sagenkreises im 6. und frühen 5. Jahrhundert v. Chr. Heidelberg.
- KOSSATZ-DEISSMANN, A. (1981): Achilleus. In: LIMC I.1, 37–200.
- KOSSATZ-DEISSMANN, A. (1997): Troilos. In: LIMC VIII.1, 91–94.
- KRAUS, W. (1983): Aischylos als Erotiker betrachtet. In: Wiener Studien 96, 5–22.
- KRAUSKOPF, I. (1974): Der thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst. Mainz.
- KREUZER, B. (2005): Zurück in die Zukunft? ‚Homerische‘ Werte und ‚solonische‘ Programmatik auf dem Klitiaskrater in Florenz. In: Jahrbuch des Österreichischen Archäologischen Instituts 74, 175–224.
- KULLMANN, W. (1960): Die Quellen der Ilias (Troischer Sagenkreis). Wiesbaden.
- KUNZE, E. (1950): Archaische Schildbänder. Olympische Forschungen II. Berlin.
- LATACZ, J. (1995): Achilleus. Wandlungen eines europäischen Heldenbildes. Stuttgart / Leipzig.
- LATACZ, J. u. a. (Hg.) (2008): Homer. Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst. München.
- LIMC = Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae
- LOWENSTAM, S. (2008): As Witnessed by Images. The Trojan War Tradition in Greek and Etruscan Art. Baltimore.
- MEYER, M. / VON DEN HOFF, R. (Hg.) (2010): Helden wie sie. Übermensch – Vorbild – Kultfigur in der griechischen Antike. Freiburg i. Br. / Berlin / Wien.

- MITCHELL, L. (2007): *Panhellenism and the Barbarian in Archaic and Classical Greece*. Swansea.
- MONTANARI, F. / RENGAKOS, A. / TSAGALIS, C. (Hg.) (2012): *Homeric Contexts. Neanalysis and the Interpretation of Oral Poetry*. Berlin.
- MUELLNER, L. (1996): *The Anger of Achilles. Mēnis in Greek Epic*. Ithaca.
- MYLONOPOULOS, J. (2013): *Gory Details? The Iconography of Human Sacrifice in Greek Art*. In: P. BONNECHERE / R. GAGNÉ (Hg.): *Human Sacrifice. Cross-Cultural Perspectives and Representations*. Liège, 61–85.
- OVERBECK, J. (1853): *Galerie heroischer Bildwerke der alten Kunst*. Bd. 1: *Die Bildwerke zum thebischen und troischen Heldenkreis*. Braunschweig.
- RANKE-GRAVES, R. VON (1960): *Griechische Mythologie*. Übers. von H. SEINFELD. Reinbek bei Hamburg [= *The Greek Myths*, London 1955].
- READY, J. L. (2005): *Iliad 22.123–128 and the Erotics of Supplication*. In: *Classical Bulletin* 81, 145–164.
- READY, J. L. (2007): *Toil and Trouble: The Acquisition of Spoils in the Iliad*. In: *Transactions of the American Philological Association* 137, 3–43.
- RICHARDSON, N. (1993): *The Iliad: A Commentary*. Vol. VI: *Books 21–24*. Oxford.
- ROBERTSON, M. (1990): *Troilos and Polyxene: Notes on a Changing Legend*. In: J.-P. DESCOEUDRES (Hg.): *Eumousia. Ceramic and Iconographic Studies in Honour of A. Cambitoglou*. Sydney, 63–70.
- ROSS, S. A. (2005): *Barbarophonos: Language and Panhellenism in the Iliad*. In: *Classical Philology* 100, 299–316.
- SCHEIN, S. (1984): *The Mortal Hero. An Introduction to Homer's Iliad*. Berkeley.
- SCHMIDT, E. A. (1999). *Achill*. In: H. HOFMANN (Hg.): *Antike Mythen in der europäischen Tradition*. Tübingen, 91–125.
- SHAY, J. (1994): *Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character*. New York.
- SINOS, D. S. (1980): *Achilles, Patroclus and the Meaning of Philos*. Innsbruck.
- STÄHLI, A. (2005): *Die Rhetorik der Gewalt in Bildern des archaischen und klassischen Griechenland*. In: FISCHER / MORAW 2005, 19–44.
- STOEVE SANDT, M. (2004): *Feinde – Gegner – Opfer. Zur Darstellung der Troianer in den Kampfszenen der Ilias*. Basel.
- TAPLIN, O. (1992): *Homeric Soundings. The Shaping of the Iliad*. Oxford.
- WACHTER, R. (2001): *Non-Attic Greek Vase Inscriptions*. Oxford.
- VAN WEES, H. (1992): *Status Warriors. War, Violence, and Society in Homer and History*. Amsterdam.
- WEST, M. L. (2003): *Greek Epic Fragments: From the Seventh to the Fifth Centuries BC*. Cambridge, MA / London.
- WEST, M. L. (2011): *The Making of the Iliad. Disquisition and Analytical Comment*. Oxford.
- WEST, M. L. (2013): *The Epic Cycle. A Commentary on the Lost Troy Epics*. Oxford.
- WILSON, D. F. (2002): *Ransom, Revenge, and Heroic Identity in the Iliad*. Cambridge.
- WINKLER, M. M. (Hg.) (2007): *Troy: From Homer's 'Iliad' to Hollywood Epic*. Oxford.
- WOLF, C. (1984): *Cassandra*, trans. by J. VAN HEURCK. New York.
- WOLF, C. (2008 [1983]): *Kassandra. Erzählung*. Frankfurt a. M.
- WULLSCHLEGER, M. (2011): *Achille e Troilo su un'hydria etrusca inedita. Alcune osservazioni sull'imagerie del Pittore del Vaticano 238*. In: *Mediterranea* 8, 241–266.
- ZINDEL, C. (1974): *Drei vorhomerische Sagenversionen in der griechischen Kunst*. Basel.



Abb. 1: Attische Amphore (Vulci), 570–560 v. Chr., München (LIMC 230)
(nach KAKRIDIS 1987, 88)



Abb. 2: Attische Hydria, 560–550 v. Chr., New York Metropolitan Museum (LIMC 234)
(nach LIMC)



Abb. 3: Attische Hydria, ca. 530 v. Chr., Boston MFA (LIMC 216)
(nach LIMC)



Abb. 4: Etruskische Hydria, Ende 6. Jahrhundert v. Chr., Genf
(nach WULLSCHLEGER 2011, 242)



Abb. 5: Lakonischer Dinos, 560–540 v. Chr., Louvre (LIMC 256)
(nach LIMC)



Abb. 6/7: Siana-Schale, 570–560 v. Chr., Louvre (LIMC 310)



Abb. 8: Siana-Schale, 570–560 v. Chr., New York Metropolitan Museum (LIMC 303)
(nach KAKRIDIS 1987, 88)



Abb. 9: Attische Hydria, ca. 540 v. Chr., Leipzig (LIMC 298)
(nach LATACZ u. a. 2008, 354)



Abb. 10: Etruskische Amphore, 540–530 v. Chr., Louvre (LIMC Achle 17)
(nach KRAUSKOPF 1974, Tafel 14.2)



Abb. 11a/b: Rotfigurige Kylix, ca. 490 v. Chr., Perugia (LIMC 370)
 (© MCAD Library)



Abb. 12: Schildband-Bronzeblech, ca. 600 v. Chr., Olympia (LIMC 376) (nach LIMC)



Abb. 13: Schildband-Bronzeblech, ca. 580 v. Chr., Olympia (LIMC 377) (nach LIMC)



Abb. 14: Attische Hydria, ca. 510 v. Chr., British Museum (LIMC 363)
(nach LATA CZ u. a. 2008, 355)



Abb. 15: Attische Amphore (Vulci), ca. 570 v. Chr., München 1426 (LIMC 364)
(nach KAKRIDIS 1987, 89)



Abb. 16: Etruskische Amphore, ca. 530 v. Chr., Louvre (LIMC Polyxene 16)
(nach LIMC)



Abb. 17: Attische Amphore, 570–550 v. Chr., British Museum (LIMC Polyxene 26)
(nach KAKRIDIS 1987, 161)



Abb. 18: Protokorinthischer Aryballos, 650–625 v. Chr., Athen (LIMC 331)
(nach BURGESS 2001, 29)



Abb. 19: Klazomenai, Drachme, 387–360 v. Chr., Kunstmarkt



Abb. 20: Tyndaris, Bronze, um 344 v. Chr., Kunstmarkt



Abb. 21: Frühprotokorinthischer Aryballos, ca. 700 v. Chr., British Museum (LIMC 332a)
(nach LATACZ u. a. 2008, 352)