

THEMEN MAKEDONISCHER GRABDENKMÄLER KLASSISCHER ZEIT

In: Ancient Macedonia, Fifth International Symposium,
Vol.1

Florens FELTEN

Seit geraumer Zeit ist klar, dass Alexander der Große in seiner bei Arrian (VII 9,2) überlieferten Rede an das meuternde Heer im Jahr 324 die Vergangenheit Makedoniens nicht ganz korrekt schildert: nicht erst sein Vater Philipp ist erster Zivilisator und Kultivator eines Volkes nomadisierender Halbwilder, die jämmerlich und in Zottelfelle gekleidet in den Bergen hausten.

Zivilisation und Kultur reichen auch hier durchaus weiter zurück. Seit Alexander I. werden Bemühungen um Anschluss an das geistige Leben S-Griechenlands fassbar, die in den Ambitionen des Archelaos I. ein erstes Mal kulminieren. Sicherlich war sein Streben mehr wert als ein boshafte Bonmot des Sokrates; zudem lässt seine Berufung der athenischen Tragödiendichter Euripides und Agathon nach Makedonien erkennen, dass ihm offenbar attischer Geist besonders am Herzen lag.

Der archäologische Befund unterstützt dieses Bild. Vor allem sind es Grabreliefs, die seit einiger Zeit vorhellenistisches Kunstleben in Makedonien sichern; ihnen sollen vor allem die folgenden Überlegungen gelten. Dabei sind zwei Bemerkungen vorzuschicken:

1. Ich beschränke mich auf die zentral- und süd-makedonischen Denkmäler als die Zeugnisse des makedonischen Kernlandes; ostmakedonische Grabreliefs – vor allem die umfangreiche Serie aus Amphipolis- müssen nicht nur deshalb außer acht bleiben, weil ihre zusammenhängende Publikation noch aussteht, sondern weil die Genese der hier gelegenen Orte zu stark außermakedonische Einflüsse impliziert – vor allem in der athenischen Gründung Amphipolis.
2. Die folgenden Beobachtungen stützen sich auf die grundlegenden Publikationen der zentral- und süd-makedonischen Grabreliefs von M. Andronikos, G. Bakalakis, E. Despina-Kostoglou, Chr. Saatsoglou-Paliadeli, Th. Stephanidou-Tiveriou und I. Akamatis, auch wenn diese nicht immer wieder im einzelnen zitiert werden können.

Bereits kurz nach Auffindung der ersten klassischen Grabreliefs in Makedonien wurde ihre grundsätzliche stilistische Position klar definiert: ihre tief greifende Abhängigkeit von inselionischen Vorbildern, zu der aber mit fortschreitender Zeit zunehmend attischer Einfluss hinzutritt, so dass schließlich die attische Komponente die Darstellungen prägt. Neue Beispiele klassischer Reliefgrabstelen haben dieses Bild immer wieder bestätigt – und sie haben eine weitere Erkenntnis gesichert: es handelt sich bei ihnen nicht etwa um Werke wandernder Bildhauer aus dem Süden, sondern in der Regel sind es Arbeiten einheimischer Meister. Diese Tatsache macht die Frage notwendig: wie konnten Bildtypen, die für die spezifischen Vorstellungen von Tod und Jenseits auf den Inseln und Attika entwickelt wurden und die schon in den unmittelbar benachbarten Landschaften den dort gültigen Vorstellungen nicht entsprechen konnten, in Makedonien einfach übernommen werden? Müssen daraus für Makedonien die gleichen Vorstellungen

erschlossen werden, oder zeigen die makedonischen Werke etwas „Eigenes“, das nicht allein mit „Provinzialismus“, d.h. Defizit an künstlerischer Qualität umschrieben werden kann?

Für das klassische S-Griechenland liegen genügend Untersuchungen zum Thema vor, so dass wir hier kurz zusammenfassen können: das Bild des Jenseits bleibt über Jahrhunderte hinweg in der Regel düster, im besten Fall blass, auf keinen Fall aber verheißungsvoll. Vorstellungen eines freudvollen Jenseits, das den Lohn für gottgefälliges Leben bringt, mögen sich in gewissen Kreisen –den Anhängern der Mysterien und der Orphik- entwickelt haben, die Allgemeinheit haben sie nicht erreicht; dort herrscht, was ein Leben nach dem Tod angeht, im besten Fall Zweifel, oft genug aber Ungläubigkeit bis hin zur totalen Leugnung. Die einschlägigen Quellen sind oft genug zusammengestellt worden: sie beginnen mit der düsteren Nekyiaschilderung im 11. Buch der Odyssee, führen über die zweiflerische Haltung des Hypereides in seiner Rede auf die im Lamischen Krieg gefallenen Athener (6,21) – „aber wenn es bewusstes Leben im Hades gibt“-, oder über die illusionslose Hoffnungslosigkeit des Euripides in den Troerinnen (636) – „das Nichtgeborene ist dem Totsein gleich“ zur kühlen Feststellung Platons im Phaidon (69 e) – „die meisten glauben, dass die Psyche wo auch immer zu existieren aufhört, wenn sie sich vom Körper trennt“-, und sie gipfeln im 13. Epigramm des Kallimachos, der alles diesbezügliche Denken mit „Pseudos“ und „Mythos“ –Lüge und Märchen- abtut.

Dass dergleichen den Totenkult beeinflusst haben muss liegt auf der Hand. So hat man oft genug konstatiert, wie karg etwa die klassischen Gräber Athens mit Beigaben ausgestattet sind –aber gerade das entspricht den euripideischen Feststellungen, dass es „die Toten kaum kümmern, wenn man sie mit reichen Gaben ausstatte“, ja, dass für sie vollzogene Handlungen „wertlose Bemühungen“ seien.

Eindrucksvollstes Zeugnis aber dieser Grundhaltung sind wohl die Grabreliefs. Denn wenn auch die attischen Grabstelen des Lapidarium in Verona Goethe im Jahr 1786 zu seiner ersten, grundsätzlich heute noch gültigen Charakterisierung dieser Denkmälergattung bewegt haben – „der Wind, der von den Gräbern der Alten herweht, kommt mit Wohlgerüchen wie über einen Rosenhügel. Die Grabmäler sind herzlich und rührend und stellen immer das Leben her...“-, so ist doch auch deutlich: dieser „Duft“ hat einen bitteren Beigeschmack, das „Leben“ ist vom weh- und schwermütigen Bewusstsein des hoffnungslosen Todes geprägt.

Es ist dabei gleichgültig, ob dies nun in der zurückhaltenden, auf demonstrative Emotion verzichtenden Sprache Attikas geäußert wird, oder in jener sinnfälligeren Sprache Ioniens, in der Trauer und Elemente des Totenkultes eine viel wichtigere Rolle spielen. Oft genug wurde die schwer analysierbare Vielschichtigkeit der Darstellungen betont, in denen das „Lebensbild“ und das „Bild der Verbundenheit“ mit dem Bewusstsein von Tod und Trennung durch den Tod zusammenfließen. Sie entspringt wohl der zugrunde liegenden Aporie, dass Faktizität und Hoffnungslosigkeit des Todes das unbefangene Lebensbild unmöglich machen –denn wie ließe sich feiern, was unwiederbringlich und ohne Hoffnung auf Ersatz verloren ist?

Wie verhält es sich nun mit den Tod und Jenseits betreffenden Vorstellungen der Makedonen? Hier fehlen ähnlich explizite Schriftquellen, aber was wir gewissermaßen so nebenbei und auch jenseits des hier zur Debatte stehenden Zeitabschnittes aus schriftlichen Zeugnissen erkennen können, spricht eine recht andere Sprache. Das beginnt mit den Berichten über die unerhört aufwendige Leichenfeier für den 324 verstorbenen Alexanderfreund Hephaestion und die Weisung Alexanders an die Hellenen, diesen als Gott oder Heros zu verehren. Gewiss liegt es nahe, dies mit der auch

sonst bei Alexander feststellbaren Tendenz der eigenen Vergottung zu erklären –der „Parhedros“ eine Gottes muss eben zumindest ein Heros sein; einer solch einfachen Erklärung aber widerspricht die Tatsache, dass sich in Makedonien nicht selten Grabsteine hellenistischer Zeit offenbar einfacher Bürger finden, auf denen der Verstorbene als „Heros“ bezeichnet wird –ein Anspruch, den etwa Attika bis in die späteste Zeit hinein nicht kennt und der doch wohl deutlich zu erkennen gibt, dass hier die Existenz des Verstorbenen mit dem Tod nicht verlischt, sondern in ein anderes Stadium übergeht, das –einfachst gesagt und ohne sich auf eine Definition des Begriffes „Heros“ einzulassen- als positiv betrachtet werden kann.

Eben diesen Eindruck präzisieren die Funde aus makedonischen Gräbern seit dem Ende der archaischen Zeit bis in den Hellenismus hinein. So hat etwa die spätarchaische –frühklassische Nekropole von Sindos nicht nur einen Reichtum an Grabbeigaben erbracht, wie ihn gleichzeitige Nekropolen des südlichen Griechenlands nur selten kennen. Es sind auch Gegenstände darunter, die in südgriechischen Gräbern gänzlich unbekannt sind: so vor allem die zahlreichen Waffenbeigaben, die gelegentlich im Zusammenhang mit Goldmasken auftreten, wobei gerade der Werkstoff des Goldes sicherlich mehr als einfache Demonstration des Reichtums impliziert. Den Sinn der Waffen aber exemplifiziert wohl am besten das Grab 9: wenn hier –dem anthropologischen Befund nach- einem „kleinen Knaben“ Rüstungsstücke eines Erwachsenen beigegeben wurden, so muss doch wohl dahinter stehen, dass er im Jenseits ein Alter erreichen wird, in dem er Verwendung für sie hat. Und ähnlich wird man die hier singulär auftretenden Eisenmodelle von Tischen, Stühlen, Geräten zur Essenszubereitung, Wagen usw. deuten müssen –sie sollen im Jenseits zum Gebrauch dienen.

All die hier am Ende des 6. Jhs. feststellbaren Züge wiederholen und verstärken sich in der Folgezeit: so der in klassischen Gräbern S-Griechenlands völlig unbekannte Reichtum der Grabbeigaben, bei denen neben kostbaren silbernen und bronzenen Speise- und Trinkservicen weiterhin Waffen und Goldgegenstände eine große Rolle spielen. Und auch Gebrauchsgegenstände wie DreifüÙe und Mobiliar fehlen nicht, doch sind es nun nicht mehr kleinformatige Modelle sondern reich verzierte Throne, Klinen usw., die sich in richtiggehenden unterirdischen Häusern finden, wie sie sich im Lauf des 4. Jhs. als offenbar eigenständige makedonische Spezialität entwickeln. Die Bedeutsamkeit der Aussage einer solchen Gleichsetzung von Haus und Grab liegt auf der Hand.

Aber die Jenseitsvorstellungen müssen über die reine Projektion typischer Handlungen im Leben weit hinausgeführt haben. Gewiss war auch hier der Tod kein freudvolles Ereignis –das zeigt die dramatisch vorgetragene Entführung der Persephone durch Hades im Gemälde der N-Wand des „Persephonegrabes“ in Vergina. Ganz offenkundig wird die hier in einer für Attika völlig unbekanntem Weise im sepulkralen Zusammenhang als mythologisches Gleichnis eingesetzt: gleichbedeutend tritt sie wieder auf der Rückenlehne im „Eurydikegrab“ neben dem „Rhomaioisgrab“ auf –es sind Vorläufer von Szenen, wie wir sie später von römischen Gräbern und Sarkophagen her kennen. Aber es bleibt nicht beim einfachen Gleichnis: die in ihrer ganz andersartigen Farbigekeit als „schattenhafte“ Figuren gegebenen Sitzenden der S-Wand, von M. Andronikos wohl zu Recht als Moiren bezeichnet, und der Trauernden der N-Wand vermitteln ein bisher gänzlich unbekannt präzises Bild vom für alle gleichermaßen schicksalhaft bestimmten Herausgerissenwerden aus dem Leben in eine von Schatten bevölkerte Unterwelt –denn die Moiren sind ja erst seit Ovid

spezifisch mit Persephone verbunden und die Trauernde ist ja sicher bewusst eben nicht unverwechselbar als Demeter charakterisiert.

Und andere Grabmalereien erzählen die Geschichte gewissermaßen weiter: auf der Fassade des Grabes Lefkadia I tritt der von Hermes geleitete verstorbene Krieger vor die –wieder „unfarbig“ gegebenen-Totenrichter Aiakos und Rhadamanthys und stellt sich ihrem Schiedsspruch –ein Anlass zur Hoffnung! Denn der „Lohn der Tugend“, der in der Kranzverleihung auf der Fassade des Grabes im Bella-Tumulus greifbar wird, ist vielleicht Ergebnis eines solchen Richterspruchs.

Aber nicht nur solche Themen sind der Bilderwelt attischer Gräber –trotz Platon- unbekannt, noch ein weiterer Zug setzt die makedonische Grabthematik von jener anderer Landschaften ab: der immer wieder auftretende direkte Bezug auf den Verstorbenen und seine Handlungen im Leben. So treten nicht nur im „Philippsgrab“ qualitätvolle Kleinporträts aus Elfenbein unter den Grabfunden auf, die ursprünglich als Appliken in erzählendem Zusammenhang standen. Den Sinngehalt solcher Erzählungen lassen erhaltene Grabmalereien ahnen: der Jagdfries des „Philippsgrabes“ wird durch die Porträts Philipps und Alexanders, die M. Andronikos nachgewiesen hat, zumindest „bedingt“ zum Historienbild und ähnliche „Historienbilder“ finden sich auf anderen Gräbern –etwa auf der Fassade des Grabes Lefkadia I, wo der Weg der Präzisierung vom mythologischen Gleichnis der Kentaurenschlacht in den Metopen über die „historische“ Perserschlacht des Stuckfrieses bis hin zur Kampfgruppe mit Porträtendarstellung des Grabinhabers im Giebel mit Händen zu greifen ist. Weitere Perserschlachten, in denen wohl ebenfalls der Grabherr dargestellt gewesen sein dürfte, finden sich in Grab I in Dion und im Grab Lefkadia II („Kinch“) und auch als Giebelschmuck mögen Porträts häufiger verwendet worden sein: so

wurde für das liegende Paar des Grabgiebels von Lefkadia VII Porträtähnlichkeit postuliert.

Dieser Zug der Fixierung des Grabes auf seinen Inhaber und seine Taten unterscheidet sich grundsätzlich von dem sonst Üblichen. Wir brauchen nur an Attika zu denken, wo ältere Grabreliefs ohne die geringste Veränderung der Reliefdarstellung, allenfalls durch neue Namensaufschrift, auf neue „Besitzer“ umgeschrieben werden konnten –als prominenteste Beispiele sind etwa die Stelen für Hegeso oder für Demetria und Pamphile zu nennen; oder wo bedenkenlos weißgrundige Lekythen mit Frauendarstellungen für Männerbestattungen verwendet werden konnten und umgekehrt. Es ging eben nicht um die Fixierung des Bildinhaltes auf eine bestimmte historische Person, sondern um die Darstellung einer übergeordneten, sehr pauschalen und allgemein gültigen Vorstellungswelt.

Auf Grund des Fehlens einschlägiger Schriftquellen ist es schwer, über das aus den Grabbeigaben und –bildern Erschließbare hinaus die das Jenseits betreffende Gedankenwelt Makedoniens zu präzisieren, aber ein Monument mag immerhin etwas von ihrer Grundlage erkennen lassen: wie immer wir die Darstellungen des als Aschenurne verwendeten Kraters von Derveni deuten mögen –als Schilderung des Schicksals des Lykurg oder des Pentheus- es ist doch allemal klar, dass es nicht nur um die Erzählung eines beliebigen Mythos geht, dass die Erzählung nicht den geläufigen Regeln klassischer Ikonographie folgt. Polare Gegensätze prägen den Gesamtdekor: im Hauptbild jener zwischen ekstatischem Tanz, der selbst würdige Krieger in seinen Bann schlägt und Frauen und Mütter zu Mörderinnen macht, und der seligen Ruhe des Liebespaares aus Dionysos und Ariadne; in den Figurenpaaren der Schulter stehen sich Schlaf und Erwachen gegenüber, in den Masken der Henkelvoluten Zeus –der Herr des Himmels- und Hades –der

Herr der Unterwelt, bzw. Herakles –der Sieger im Werben um Deianeira, der ewiges Leben im Kreise der Götter gewinnt- und Acheloos –der Verlierer im Werben um Deianeira, der in enger Verbindung zur Unterwelt steht. Diese Kontrastierung, die die Mythenerzählung überdeckt und wichtiger scheint als diese, findet ihre Erklärung wohl in der Tat nur im Rahmen der orphischen Gedankenwelt, die ja auch durch den Fund eines orphischen Papyrus im Nebengrab unüberhörbar ins Spiel gebracht wird. Und in diesem Umkreis geht es eben nicht nur um Macht und Schicksal des Dionysos, sondern gerade auch um das Schicksal der Seele und die Erlangung eines seligen Lebens im Jenseits. Zeigt der Krater ein „Erwachen“ aus dem irdischen Leben voller Wirren und Frevel zu einem seligen Leben im Jenseits? Wie immer der Inhalt der Darstellungen präzise zu formulieren sein mag, soviel machen die Derveni-Funde doch wohl deutlich: in Makedonien ist die Beschäftigung mit dem Jenseits ausgeprägter als in S-Griechenland, und der Einfluss der sich damit befassenden Orphik reicht bis in die obersten gesellschaftlichen Schichten.

Vor diesem so ganz anders gearteten Hintergrund lohnt es sich zu prüfen, ob die einheimischen Grabreliefs nicht doch diesen Unterschieden Rechnung tragen, die übernommenen Formeln variierend adaptieren. Das ist in der Tat der Fall, wie bereits die ersten Beispiele der Serie aus der Zeit kurz nach der Mitte des 5. Jhs. zeigen. Zwei Züge zeichnen die Mädchenreliefs aus Thessaloniki und Dion aus: zum einen ihre auffällige Akribie in der Trachtschilderung –Armschmuck und Sakkos, bzw. die singuläre Gewandbefestigung mit Ring und Band; zum anderen die freie Hebung des Kopfes, die mit der freien Hebung und Aktion des rechten Armes korrespondiert. Es sind Gestalten, die in akribischer Schilderung ihres Äußeren mit unbefangener Geste charakteristisches Handeln demonstrieren –gleichgültig, ob in der

verlorenen Rechten Ball, Vogel oder Gefäß zu rekonstruieren sind. Sie zeigen nichts von der „Verschlossenheit“ der inselionischen Vorbilder, die eine eventuell angedeutete Beschäftigung allenfalls beiläufigen Charakter annehmen lassen –man vergleiche die parische Mädchenstele aus Neo Kallikratia.

Die gleiche Offenheit und Unbefangenheit im Auftreten begegnet auf den Kriegerstelen aus Pella in Istanbul und aus Vergina aus den Jahren nach 430. Die charakterisierende Aktion wird hier durch die Wahl des Themas ersetzt: wenn man zum in Attika und auf den Inseln kaum bekannten Thema des isolierten Kriegers greift, so bedeutet das eben die möglichst genaue Fixierung des Abbildes auf die Person des Dargestellten. Der dient auch die möglichst akribische Schilderung der Bewaffnung und, im Fall der Verginastele, auch der Tracht, die sich hier als speziell makedonische Variante des Mantels zu erkennen gibt. Wieder liefert der Vergleich mit einer etwa zeitgleichen Inselstele aus Andros in St. Petersburg den nötigen Kontrast. Von dieser jeder Individualität entkleideten, in tiefer Versunkenheit auftretenden Figur führt kein Weg zu den beiden Genannten, und schon gar keiner zu dem frontal-offenen, strahlenden Auftreten des jungen Leierspielers aus Potidea aus dem beginnenden 4. Jh. –die Stele aus Pella aber lässt es ahnen. Das Besondere, Eigene der makedonischen Stelen wird augenfällig, zu dem eben auch die spezielle Charakterisierung der Dargestellten gehört –hier dokumentiert durch das demonstrative „Vorzeigen“ der Leier. Eine solch ostentative Beschreibung der Person des Dargestellten findet sich in diesem Medium kaum anderswo, in Makedonien aber scheint sie in der einen oder anderen Form die Regel darzustellen. Denn wenn auch gelegentlich, wie auf der etwas älteren Stele des kleinen Xanthos aus Pella, jenes Element des „freimütigen Auftretens“ nicht betont wird, so bewirkt die überreiche Attributierung durch Vogel, Hund und Spielrädchen, dass

die Kopfneigung nicht zum Zeichen für Versunkenheit, sondern für Konzentration auf das Spiel wird –also Charakterisierung, zu der offenkundig auch die überdimensional große Namensbeischrift gehört. Es ist bezeichnend, dass bei der Beschreibung dieses Werkes der Begriff „Porträt“ gefallen ist, auch wenn individuelle Porträtzüge fehlen.

Vergleichbares lässt sich bei der Betrachtung der mehrfigurigen Stelen des 4. Jhs. erkennen, die sich immer deutlicher dem attischen Repertoire annähern, in dem das Thema „Verbundenheit“ im Vordergrund steht. Gerade die Stele des Demainetos aus Vergina macht diese Abhängigkeit manifest –sie ist ohne das Vorbild der attischen Dexileosstele nicht denkbar. Und dennoch werden auch bei dem schlechten Erhaltungszustand Unterschiede deutlich: auf der attischen Stele wird die Aktion von Pferd und Reiter von der Reaktion des Todgeweihten bedingt –die Beziehung zwischen Sieger und Unterliegendem gibt das Thema ab; auf der makedonischen Stele dagegen wird der nicht agierende Unterliegende zum bloßen Hindernis, über das der Sieger umso sieghafter hinwegsprengt –zum diesen charakterisierenden Attribut. Und wieder findet sich die überdimensionale Namensbeischrift in singulärer Anbringung auf eigener „Tafel“ im Bildfeld –wieder wird das Bild betont an der Person festgemacht, der Name gehört zum Bild.

Oder die Stele des Antigonos aus Vergina; ein Vergleich mit dem attischen „Vorbild“ auf der Stele des Aristion aus dem Kerameikos macht die Unterschiede deutlich: Blickverbindung zwischen Herrn und Dienerknaben, die den Diener des Aristion dazu zwingt, den Kopf schmerzhaft zurückzubeugen, gibt es hier nicht. Verbundenheit ist hier kein Thema –schon gar nicht die zwischen zwei Welten. Hier bleibt alles präzisierendes Attribut für den verstorbenen Antigonos – der Dienerknabe für seine Betätigung in der Palästra, der Vogel, den er mit freier Aktion der Rechten hält und auf den er seine

Aufmerksamkeit richtet, für seine Jugend, der Hund für seine Liebe zur Jagd. Und wieder ist die Namensnennung gewissermaßen Bestandteil der Komposition –das Epigramm links im Bildfeld findet seine Parallele nur in Makedonien.

Schließlich die „Jägerstele“ aus Kitros in Dion, die auf Grund der singulären Bedeutung, die dem Hund formal im Relief eingeräumt wird, getrost zu den „mehrfigurigen Reliefs“ gezählt werden darf. Aber trotz dieser parallelenlosen Aufwertung des Tieres und Unmittelbarkeit des Kontaktes zwischen Herrn und Hund wirkt die Verbundenheit zwischen ihnen weniger tief empfunden als auf der Münchener Jägerstele, auf der das Tier viel weniger Raum einnimmt, die Beziehung sich in räumlicher Distanz manifestiert. Der sich dem Tier nicht zuneigende, sondern fast frontal, aufgerichtet wiedergegebene Jäger von Kitros bleibt isoliert, zeigt im Griff zum Hund eher ein Besitzverhältnis als Verbundenheit an: wieder ist das Tier in erster Linie erläuterndes Attribut.

Nach allem ist klar, dass auch die am unverhohlensten attisierenden Reliefs –die „Familienreliefs“- nicht einfach die attische lectio –die Verbundenheit in der Trennung-vortragen können. In der Tat zeigt die „große Familienstele“ aus Vergina, dass alle jene Kategorien, die N. Himmelmann-Wildschütz und ihm folgend Ch. Karousos als thematische Anliegen der großen Gruppenstelen herausgearbeitet haben –die Charakterisierung der Toten in „Versunkenheit“, „Entrückung“ und „Verklärung“ inmitten der Angehörigen- hier keine Rolle spielen. Völlig gleichartig und gleichberechtigt treffen sich der durch sein Schwert als Krieger charakterisierte Stehende und die durch den Wollkorb als Hausfrau bezeichnete Sitzende im Handschlag; das auf unklarer Ebene stehende Kind in der Mitte blickt ins Leere, stellt keine intensive, gefühlsmäßige Beziehung zur Mutter her –ebenso wenig wie der Knabe am linken Rand zum Vater. Das Mädchen

„entschärft“ gewissermaßen nur den bei attischen Stelen so bedeutungs- und gefühlsgeladenen Zwischenraum zwischen den Gestalten. Die Kinder sind lediglich „Attribute“ der Eltern. So entsteht ein Bild, das nüchterner, spannungsloser, vielleicht aber auch ausgewogener erscheint als jedes attische Beispiel, und damit jener Eindruck „der Stille, der Ordnung, der Heiterkeit“, jene „Klarheit und Reinheit“, in der „jede einfache Sentimentalität“ zurückgedrängt wird –wie das M. Andronikos bei der Publikation des Reliefs empfunden und formuliert hat. Aus diesem „unproblematischen“ Gegenüber ist geradezu logisch zu folgern, dass beide Protagonisten derselben Sphäre angehören –wie es denn das wieder zur Komposition gehörige Epigramm im Bildfeld ausdrücklich konstatiert.

Diese nüchterne Gleichmäßigkeit, die die im attischen Bereich so häufig spürbar werdenden Fragen um das Wesen des Toten gar nicht erst aufkommen lässt, prägt auch andere Beispiele: etwa die bescheidene Stele des Kallias, die aus der Präzisierungssucht heraus entgegen der ikonographischen Tradition den Krieger mit Pferd in die Familienszene einbringt und alle drei Hauptfiguren –Krieger, Sitzenden, Stehende- namentlich benennt; aber auch die anspruchsvolle Stele aus Pella in London, bei der die Wichtigkeit der nachvollziehbaren Benennung der Gestalten in der völlig emotionslos vorgetragenen Schilderung einer vielköpfigen Familie mit Händen zu greifen ist. Der Bildhauer hat die Namen nicht etwa fortlaufend mit dem jeweiligen Vatersnamen auf den Naiskosarchitrav aufgetragen, sondern sie mit viel Bedacht in zwei Zeiten jeweils genau über dem Kopf der gemeinten Figur angebracht. Alle Erwachsenen tragen –oder trugen- ihren Namen, wieder lässt sich der Gedanken an „Porträts“ nicht abweisen.

Ich komme zum Schluss, auch wenn sich die Reihe der einschlägigen Denkmäler erweitern ließe; es sind zumindest alle

wichtigsten Typen der relevanten südgriechischen Bildschemata zur Sprache gekommen. So unbestreitbar die Anlehnung der makedonischen Grabreliefs an die inselionischen und attischen Prototypen zu konstatieren ist, so gibt es doch bezeichnende Abwandlungen und Umbildungen, die, wie ich meine, im Dienst andersgearteter Jenseitsvorstellungen stehen. Die Sicherheit eines sinnvollen und vom Diesseits bestimmten Jenseits erlaubt die Darstellung des „unbelasteten“ Lebensbildes –und zwar in größtmöglicher Präzision: aus den „Sinnbildern“ der Vorlagen werden genau bezeichnete „Abbilder“, in eingeschränktem Sinn „Porträts“. Die Darstellungen lassen –im Gegensatz zu den attischen Beispielen- jede Frage nach dem Wesen des Toten verstummen: es handelt sich um nüchterne biographische Schilderungen, bei denen die genau beziehbare Nennung des Namens notwendiger Bestandteil ist.

Es scheint ein ähnliches Phänomen vorzuliegen wie im Fall sonstiger makedonischer Kunstübung –vor allem der gut untersuchten Baukunst: obwohl man in höchst eklektischer Weise auf andernorts vorgeprägte Formulierungen zurückgreift, erhalten diese doch in neuem Kontext und neuer Bedeutung einen eigenen „makedonischen“ Charakter.

Und der kann schließlich auch prägend werden. Wenn oft genug betont wurde, dass das „Mitteilungsbedürfnis“ auf den folgenden, hellenistischen Grabreliefs Griechenlands groß sei, dass man dort durch eine Häufung der Attribute versuche, den Verstorbenen möglichst präzise zu definieren, so sehen wir die Wurzeln für eine solche neue Entwicklung in den klassischen makedonischen Grabbildern vorgeprägt. Ein Grabepigramm wie jenes auf dem spät-hellenistischen Grabstein der Menophila aus Sardes in Istanbul, das die Attribute gewissermaßen in Worte übersetzt, könnte ein klassisches makedonisches Relief erläutern. Und wenn seit B.

Schweitzers Überlegungen zur griechischen Porträtkunst immer wieder die Grabkunst als mögliche Wurzel des hellenistischen Individualporträts in Erwägung gezogen wurde, so scheint in der Tat die Betrachtung der klassischen makedonischen Grabkunst solche Überlegungen zu stützen.

Was liegt näher, als die vereinheitlichende Kraft, die die Grabmäler der Folgezeit über weite Gebiete hinweg zu einer gemeinsamen Koine zusammenschmilzt, eben jener Macht zuzuschreiben, die Gleiches auch sonst in kultureller wie politischer Hinsicht bewirkt? Und hier vollzieht sich der Vorgang auf die gleiche Weise wie dort: nur das Aufgreifen bekannter Motive konnte, auch wenn der Inhalt sich wandelte, zum Entstehen einer Koine führen. Ein Versuch, wie auf der Reliefstele mit Mutter und Kind aus Pydna in Dion, völlig neue Inhalte – „Todesleid“ und „Das Sterben“ selbst – zu thematisieren, zeigt zwar mit aller Deutlichkeit noch einmal die grundsätzliche andere Gedankenwelt, die hinter den makedonischen Werken steht, doch es liegt auf der Hand, dass dergleichen im übrigen Griechenland keine Resonanz finden konnte: zu konträr steht es zu allem bisher Gewohnten, es musste ein Einzelstück bleiben.