

ZUR HISTORISCHEN INTERPRETATION MEDIALER GEWALT

DARSTELLUNGEN VON LEIDEN UND STERBEN

IM ATHEN DES SPÄTEN 6. UND FRÜHEN 5. JH.V.CHR.¹

Mediale Gewalt und Ereignisgeschichte: erwartete Zusammenhänge

Wir sind es gewohnt, reale Gewalterfahrung und die Thematisierung von Gewalt in den Medien, sei es in der Literatur, in der Bildkunst oder im Film, in einem *engeren* kausalen Zusammenhang zu sehen. Dabei erscheint uns die Art und Weise, wie Gewalt in den Medien geschildert wird, als ein naheliegender ‘Spiegel’ für die realen Erfahrungen der Zeitgenossen: als ein Ausdruck ihrer Einstellungen gegenüber der Gewalt sowie als ein Zeugnis für ihre Auseinandersetzung mit ihren tatsächlichen Gewalterfahrungen. Und so verwundert es uns kaum, daß sich auch die kulturhistorischen Wissenschaften mehr und mehr den Darstellungen von Gewalt und Aggression zuwenden, um sie in einer entsprechenden Weise zu analysieren: nämlich als historische Zeugnisse für den Umgang der jeweiligen Gesellschaft mit der Gewalt².

Die Spielarten, in denen dabei das Zusammenwirken von realer Gewalterfahrung und medialer Thematisierung verstanden wird, können verschieden ausfallen. Zwei Beispiele, die zugleich die Pole im Spektrum an Möglichkeiten abstecken, mögen das illustrieren.

I. Die Bildkunst Neapels im Seicento ist durch eine auffallend extreme Gewaltikonographie charakterisiert³. Die Bilder führen in einer erstaunlich nahsichtigen und drastischen Weise den unmittelbaren Moment des Tötens vor Augen – wie dies ein Gemälde von Artemisia Gentileschi mit der Enthauptung des Holophernes durch Judith (Florenz, um 1620) exemplifizieren mag⁴ (Abb. 1): Das Bild zeigt eine Szene direkter Ausübung von Gewalt, in der Judith mit ihrem Schwert gerade das Haupt ihres Opfers vom Körper trennt; Blut spritzt aus der Wunde, Entsetzen und Schmerzen kennzeichnen das Antlitz des sterbenden Opfers, Entschlossenheit das der beiden Frauen, Judith und ihrer Dienerin. Drastischer läßt sich die grausame Tat kaum darstellen. Diese Form expliziter Darstellung von Gewalt wird von der Forschung in einem engeren historischen Zusammenhang mit der aggressiven und gewaltvollen Realität im Neapel des 17. Jh. gedeutet:

¹ Die Ausführungen gehen aus meiner Habilitationsarbeit zur medialen Gewalt in der Bildkunst Athens im 6. und 5. Jh.v.Chr. hervor (S. Muth, Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jh.v.Chr. [2008]); ich beschränke an dieser Stelle daher meine Argumentation auf das Notwendige. Dank für Diskussionen und Anregungen sage ich vor allem Luca Giuliani, Ralf von den Hoff, Felix Pirson, Rolf Schneider und Martin Zimmermann.

² Exemplarisch seien genannt: P. Hugger – U. Stadler (Hrsg.), Gewalt. Kulturelle Formen in Geschichte und Gegenwart (1995); M. Meumann – D. Niefanger (Hrsg.), Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jh. (1997); R.P. Sieferle – H. Breuninger (Hrsg.), Kulturen der Gewalt. Ritualisierung und Symbolisierung von Gewalt in der Geschichte (1998); G. Fischer – S. Moraw (Hrsg.), Die andere Seite der Klassik – Gewalt im 5. und 4. Jh.v.Chr. Kolloquium Bonn 2002 (2005).

³ Allgemein hierzu zuletzt: W.K. Lang, Grausame Bilder. Sadismus in der neapolitanischen Malerei von Caravaggio bis Giordano (2001).

⁴ Zum Gemälde der Artemisia Gentileschi: S. Stolzenwald, Artemisia Gentileschi (1991) 73-91 Abb. 55; R.W. Bissell, Artemisia Gentileschi and the Authority of Art (1999) 213-216 Abb. 77-79 Farb-Taf. XII; Lang a.O. 88-94 Abb. 4. Das Thema erfreut sich in der Malerei dieser Zeit grundsätzlich größerer Beliebtheit, zu weiteren Darstellungen s. Lang a.O. 79-96.

Das dichte und unmittelbare Erleben von Gewalttätigkeit und Aggression im Alltag findet hier in der Malerei ihre affirmative und wohl auch fasziniert-delektierende Verarbeitung⁵.

II. Das zweite Beispiel könnte dazu in einem kaum größeren Kontrast stehen: die deutsche Filmkultur während des Zweiten Weltkrieges⁶. Hier dominiert ein auffallendes Ausklammern gezeigter Gewalt. Filme wie etwa die 'Feuerzangenbowle' von Helmut Weiß⁷ (Abb. 2), einem der bezeichnenden Filme aus dem Jahr 1944, entwerfen im Bereich der medialen Fiktion eine gewaltfreie und heitere, geradezu harmlose Welt, die im eklatanten Gegensatz zu den Erfahrungen von Bedrohung und Gewalt im Alltag sowie zum Erleben der blutigen Realität des Krieges steht. Hier dient somit die Bild- bzw. Filmkunst, wie vom Regime auch explizit angeordnet, der kompensierenden Verdrängung aller gewaltvollen und belastenden Realität des Alltages.

Beide Beispiele führen also in unterschiedliche historische Realitäten, in denen Gewalt verschiedenartig definiert und erfahren wird. Und sie bezeugen zugleich unterschiedliche mediale Diskurse, in denen Gewalt entweder affirmativ thematisiert oder aber radikal ausgeblendet wird. Aber in beiden Fällen scheinen Realität und mediale Thematisierung jeweils in einem kausal verstehbaren und somit historisch interpretierbaren Konnex zu stehen.

Das Athen des späten 6. und frühen 5. Jh.: Ein Beispiel wider die Erwartungen?

Vor dem Hintergrund derartiger Beispiele mag man nun erwartungsvoll den Blick auf die antike Bilderwelt Athens des 6. und 5. Jh. v.Chr. richten. Eine Bilderwelt, die ein überaus reiches Repertoire an Darstellungen aggressiver Gewalttätigkeit aufweist, mit eindrucksvollen Szenen des Sterbens und Leidens in einer, für unser heutiges Verständnis teils beklemmenden Drastik. Wie verhalten sich hier, im antiken Athen, die Zeugnisse der medialen Gewalt zur historischen Realität? Bzw. umgekehrt gefragt: wie können wir die attischen Darstellungen der Gewalt als historische Zeugnisse für den Umgang der Athener mit der realen Gewalt zum Sprechen bringen?

Die Bilderwelt des archaischen und klassischen Athen erscheint für derartige Fragestellungen nach dem Zusammenspiel von medialem Diskurs und historischer Situation durchaus vielversprechend. Denn analog zu der bewegten Geschichte Athens im 6. und 5. Jh., vor allem seiner bewegten Kriegsführung, zeigen auch die Bilder jeweils markante Schwankungen, sowohl in der Dichte der Gewaltdarstellungen, als auch in der Drastik ihrer Ikonographie. Und der Verdacht ist naheliegend, daß die *eine* Schwankung etwas mit der *anderen* zu tun hat. Unter dem Auf und Ab der verschiedenen Bewegungen ist es vor allem eine Zeitstufe, die sich von den anderen auffallend unterscheidet: die Zeit des ausgehenden 6. und frühen 5. Jh., deren Bilderwelt eine extreme Affinität zu aggressiven und gewalthaltigen Szenen zeigt. Diese Zeitstufe mit ihrer

⁵ Generell zu diesen Fragen Lang a.O. passim. – Dazu scheinen bei Artemisia Gentileschi speziell persönliche Erfahrungen herein zu spielen, die man in der Brutalität ihrer Gewaltdarstellungen auch verarbeitet sieht, Lang a.O. 89-91. Es wäre jedoch falsch, die extreme Gewaltikonographie ihrer Gemälde allein aus diesen individuellen Erfahrungen zu erklären – zu sehr bindet sie konsequent in die allgemeinen Phänomene der neapolitanischen Malerei dieser Zeit ein.

⁶ Zum Konzept des ‚eskapistischen und volksberuhigenden Unterhaltungsfilms‘: F. Möller, Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich (1998) bes. 232. 257-262. 263-272. 272-282. (s. z.B. auch das Zitat aus dem Tagebuch Goebbels vom 31.3.1942 zur ‚Nacht in Venedig‘: „Dieser Film ist mustergültige Unterhaltung. Solche Produktionen können wir in der augenblicklichen Lage außerordentlich gut gebrauchen“ [ebd. 267]); Th. Hausmanninger, Filmgewalt im Spannungsfeld gesellschaftlicher Gewaltaffirmation und Gewaltdomestikation, in: Th. Hausmanninger - Th. Bohrmann (Hrsg.), Mediale Gewalt (2002) 265.

⁷ Th. Kramer (Hrsg.), Lexikon des deutschen Films (1995) 100-101; Möller a.O. 342-343.

gewalt-vollen Bilderwelt soll uns im folgenden als Fallbeispiel dienen, um die Fragen nach der historischen Interpretierbarkeit medialer Gewalt zu diskutieren.

Unsere primäre Quelle für die Strukturen dieser Bilderwelt sind die reichen Befunde der bemalten Luxuskeramik, die bei verschiedenen gehobenen Lebenssituationen ihre Verwendung fand: beim Symposion, im Kult, am Grab. Ihre besonders dichte Überlieferung gewährleistet eine entsprechende Repräsentativität der Phänomene. Und die Tatsache, daß wir die Vasenbilder trotz gewisser Unschärfen auf etwa 1-2 Jahrzehnte genau datieren können, erlaubt, die Phänomene auch historisch einigermaßen genau zu verankern⁸.

Es sind auffallend drastische und gewaltvolle Bilder, die die Luxuskeramik des frühen 5. Jh., d.h. im Umfeld der Perserkriege, schmücken. Bilder, wie sie zuvor im 6. Jh. in dieser Weise und Dichte nicht bekannt sind. So finden wir etwa die Darstellungen von hoplitischen Kämpfen in einer neuen Aggressivität erfaßt⁹: Auf einer Trinkschale in New York¹⁰ (Abb. 3), die um 490/80 entstanden ist, stößt ein griechischer Hoplit seinem unterliegenden Gegner die Lanze brutal in den Körper; der Unterliegende ist entkräftet zu Boden gesunken, kraftlos versucht er mit seiner Rechten noch sein Schwert zu ziehen, sein Kopf sinkt ihm auf die Brust, sein Auge bricht, blutende Wunden zeichnen den Körper. In einer erstaunlichen Nahsichtigkeit und Drastik werden hier das Töten und Sterben im Krieg vor Augen geführt. Vergleichen wir dagegen ältere Darstellungen entsprechender Hoplitenkämpfe, wie sie etwa auf einer Halsamphora in München¹¹ überliefert sind (um 540-20; Abb. 4), so zeigt sich, wie sehr die jüngeren Kampfszene pathetisch angereichert ist: Auf dem älteren Bild schwingt der Sieger lediglich seine Lanze bedrohlich gegen seinen Gegner, während dieser entkräftet in die Knie sinkt, seine Lanze senkt, aber fern von allen deutlichen Hinweisen auf Leiden und Sterben erscheint. Motive der expliziten Gewalt-

⁸ In jüngerer Zeit wurden wiederholt Zweifel an den geläufigen Datierungen der Vasenbilder des späten 6. und frühen 5. Jh. geäußert – so vor allem: E.D. Francis - M. Vicker, *ProcAmbrPhilSoc* 207, 1981, 97-136; V. Parker, *AA* 1994, 365-373; R. Neer, *Style and Politics in Athenian Vase-Painting* (2002) 186-205. Die Diskussionen um alternative Chronologiemodelle, mit Schwankungen um 2-4 Jahrzehnten, haben dabei die Möglichkeiten einer historischen Interpretation zunehmend in Frage gestellt. Inzwischen müssen die vorgebrachten Zweifel jedoch als nicht haltbar gelten, da sich die Fixpunkte des alten Chronologiemodells durch die neuen Auswertungen der Ostraka-Befunde zu bestätigen scheinen, dazu: S. Brenn, *Ostrakismos und Prominenz in Athen. Attische Bürger des 5. Jh. v.Chr. auf den Ostraka*. *Tyche Suppl.* 3 (2001) 209-211. 349. 351; M. Steskal, *Der Zerstörungsbefund 480/79 der Athener Akropolis. Eine Fallstudie zum etablierten Chronologiegerüst* (2004) 230-248.

⁹ Hierunter fallen verschiedene Bildthemen, da sowohl deskriptive als auch mythisch-narrative Darstellungen Hoplitenkämpfe zeigen. Überblicke über die Bildbefunde sind vorerst nur jeweils nach den einzelnen Themen möglich: 1) Nichtmythische Hoplitenkämpfe: C. Ellinghaus, *Aristokratische Leitbilder - Demokratische Leitbilder. Kampfdarstellungen auf athenischen Vasen* (1997) 95-155; T. Hölscher, *JRS* 93, 2003, 1-17 passim; Verf., in: Fischer - Moraw (Hrsg.) a.O. 185 ff. – 2) Kämpfe vor Troia: B. Knittlmayer, *Die attische Aristokratie und ihre Helden. Untersuchungen zu Darstellungen des trojanischen Sagenkreises im 6. und frühen 5. Jh. v.Chr.* (1997) 53-57. 67-71; M. Recke, *Gewalt und Leid. Das Bild des Krieges bei den Athenern im 6. und 5. Jh.v.Chr.* (2002) passim. – 3) Gigantomachie: F. Vian, *Répertoire des Gigantomachies figurées dans l'art grec et romain* (1951) 38-83 bes. 72-83; LIMC IV,1 (1988) 215-234 s.v. Gigantes Nr. I.C.2-3 passim [F. Vian - M.B. Moore]. – 4) Amazonomachie: D. v.Bothmer, *Amazons in Greek Art* (1957) bes. 131-149; LIMC I,1 (1981) 587-608 s.v. Amazones Nr. I.A-C.E [P. Devambez - A. Kauffmann-Samaras]. Für eine zusammenfassende Gegenüberstellung der verschiedenen Kampfbilder s. Verf., *Gewalt im Bild. Zum Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jh. v.Chr.* (2008) passim.

¹⁰ Att. rf. Schale des Douris, New York, Privatbesitz: D. Buitron-Olivier, *Douris*. *Kerameus* 9 (1995) 72 Nr. 5 Taf. 3.

¹¹ Att. sf. Halsamphora des Antimenes-Malers, München, Antikensammlungen 1548: ABV 273.112; Add² 35; CVA München 8 Taf. 386,3. 389,1; J. Burow, *Der Antimenesmaler*. *Kerameus* 7 (1989) 88 Nr. 78 Taf. 78A.

darstellung, Töten und Sterben, fehlen hier völlig. Dieser Gegensatz zwischen den weniger pathetischen, älteren Bildern des 6. Jh. und den pathetisch angereicherten Bildern des frühen 5. Jh. findet sich bei allen Themen – wie dies als beliebiges Beispiel die Bilder der Gigantomachie illustrieren mögen. Während auf einer Halsamphora in Paris¹² (um 540-30; Abb. 5) der Kampf des Gottes Poseidon gegen einen Giganten in einer vergleichbaren Zurückhaltung formuliert erscheint, bedient sich der Vasenmaler einer Trinkschale in Berlin¹³ (um 490/80; Abb. 6) wieder stärker der pathetischen Motive einer expliziten Gewaltdarstellung: Die Götter werfen die Usurpatoren brutal zu Boden und töten sie erbarmungslos, Waffen schlagen gegen die Körper, entkräftetes Stürzen und blutende Wunden kennzeichnen die Unterliegenden. Diese neue, aggressive Tonlage, in der die jüngeren Bilder Kampf und kriegerrische Gewalt beschreiben, mag freilich nicht verwundern, bedenken wir den ereignishistorischen Horizont, in dem diese Bilder entstanden sind und benutzt wurden: die Zeit der militärischen Auseinandersetzung Athens mit den Persern, mit den großen Schlachten von Marathon (490) sowie Salamis (480) und Plataia (479). Die Vermutung liegt somit nahe, daß wir in dieser hochgeheizten Gewaltikonographie die spezifischen Erfahrungen der Perserkriege widerspiegelt finden.

Auch andere Bilder scheinen einen solchen Zusammenhang plausibel zu machen. So finden wir in den ersten Jahrzehnten des 5. Jh. plötzlich verstärkt Darstellungen der mythischen Eroberung Troias – und zwar in einer neuen erweiterten Ikonographie, die die Verzweiflung der troianischen Männer und Frauen und das furchtbare Schicksal der Unterliegenden in den Vordergrund rückt¹⁴. Auf einer Schale in Paris¹⁵ um 490/80 (Abb. 7 A-B) schildert der Vasenmaler auf der einen Seite das Schicksal der troianischen Königsfamilie: Rechts erschlägt Neoptolemos den alten König Priamos mit dessen Enkel Astyanax, links führt ein andere Grieche die Königstochter Polyxena ab, um sie am Grab des Achill zu opfern. Auf der gegenüberliegenden Schalenseite werden die Opfer anonymer, die Gewalt aber nicht minder grausam: Zwei Troianer werden von den griechischen Kriegern erschlagen, während die troianischen Frauen entsetzt fliehen oder verzweifelt ihren Männern zu Hilfe eilen. Daß dies Thema der Stadteroberung und das Leiden der Besiegten damals solche Aufmerksamkeit fand, mag man ebenso am ehesten als Reaktion auf die realen Ängste der Athener verstehen, als Diskurs um die Schrecken der Stadteroberung, wie sie die Bewohner von Milet 494 hatten erfahren müssen und wie sie die Athener für sich auch gefürchtet haben mochten, mit Blick auf das heranziehende persische Heer.

All diese Bilder von aggressivem Kampf und Schrecken des Krieges scheinen also gut in die Zeit der Perserkriege zu passen. Und dieser Eindruck wird schließlich dadurch noch verstärkt, daß sich in den Jahrzehnten nach den Perserkriegen die Situation der Gewaltdarstellungen wieder

¹² Att. sf. Halsamphora des Schaukel-Malers, Paris, Louvre F226: ABV 308.66; CVA Paris. Louvre III He Taf. 42,1-2; E. Böhr, Der Schaukelmaler. *Kerameus* 4 (1982) 94 Nr. 99 Taf. 101A.

¹³ Att. rf. Schale des Brygos-Malers, Berlin, Antikensammlung F2239: ARV² 370.10; Para 365, 367; Add² 224; Beazley Archive 203909; CVA Berlin 2 Taf. 67,1-2. 68,1-4.

¹⁴ Hierzu vor allem: M.J. Anderson, *The Fall of Troy in Early Greek Pottery and Art* (1997) 192-245 bes. 229-245; M. Mangold, *Kassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern* (2000) bes. 122-129. 146-149; L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst* (2003) 208-220. 228-230; Recke a.O. 41-50; LIMC VIII,1 (1997) 650-656 s.v. Ilioupersis Nr. 5-11 [M. Pipili].

¹⁵ Att. rf. Schale des Brygos-Malers, Paris, Louvre G152: ARV² 369,1; Para 365; Add² 224; Beazley Archive 203900; LIMC VII Priamos Nr. 124*; ebd. VIII Ilioupersis Nr. 8*; Mangold a.O. 127-128; Giuliani a.O. 215-218 Abb. 44a-b; A. Samara-Kaufman, *Ellenikes Archaïotites sto Museo tou Louvrou* (2001) 285 Abb. 130a-b.

spürbar ändert. Es kommt zu einer allgemeinen Dämpfung der Gewaltikonographie¹⁶. Statt expliziter Gewalt zeigen die Bilder nun mehr und mehr implizite Gewalt, wie ein Krater in Paris¹⁷ um 460 (Abb. 8) illustrieren mag. Der Moment des Kampfes ist vorgeschoben, statt dem eigentlichen Augenblick des Tötens und Sterbens zeigt der Vasenmaler den Moment des Aufeinanderprallens der Gegner: der Stärkere greift kraftvoll und bedrohlich seinen Gegner an, dieser wendet sich ab und sucht zu fliehen, hält aber zugleich noch kraftvoll Schild und Lanze zur Gegenwehr. Im Bild selbst wird die Drastik des Kampfes somit zurückgenommen: Was folgen wird, das Töten und Sterben, verschiebt sich in die Phantasie des Betrachters, bleibt aber im Bild ausgespart. Auch hier mag der Verdacht naheliegen, daß dieser Wandel in der Gewaltikonographie etwas mit der Stimmung in Athen nach den Perserkriegen zu tun haben kann, im Sinne einer eventuellen Distanzierung von aggressiver Gewalttätigkeit, oder zumindest einer zunehmenden Reflexion auf die negativen Seiten der kriegerischen Gewalt.

Alles in allem scheinen also mancherlei Anknüpfungspunkte zwischen den konkreten Strukturen in der Darstellung von Gewalt in der Bildkunst und den konkreten historischen Erfahrungen der Athener im Kontext der Perserkriege zu existieren. Anknüpfungspunkte, die uns nun – ähnlich wie bei den beiden Beispielen am Anfang – auch im Fall der attischen Bilderwelt vermuten lassen, daß zwischen der medialen Gewalt und den historischen Erfahrungen ein engerer kausaler Zusammenhang postuliert werden darf. Ein Zusammenhang, der dann auch wiederum rechtfertigt, die Bilder entsprechend als aussagekräftige historische Zeugnisse für den Umgang der Athener mit der Gewalt zu diskutieren. In diesem Sinne ist dies auch von Seiten der Forschung häufiger getan worden: indem man die Bilder Athens als einen mehr oder minder direkten Spiegel der Erfahrungen und Einstellungen der Athener zu Kampf und Gewalt im Zeitalter der Perserkriege verstanden und interpretiert hat¹⁸.

Jedoch: so naheliegend eine solche Sicht auf die attische Bilderwelt auch sein mag – und die Aussicht verlockend, die Bilder als historische Zeugnisse für den Umgang der Athener mit der Gewalt in einer solch präzisen und aussagekräftigen Weise zu erschließen: Diese Sicht scheint dennoch nicht haltbar zu sein. Bindet man nämlich die Bilder des frühen 5. Jh. weiträumiger in die ikonographische Entwicklung der attischen Gewaltbilder des 6. und 5. Jh. ein, so verlieren die vermuteten Zusammenhänge mit den konkreten Erfahrungen der Perserkriege ihre Plausibilität. Und es treten dafür andere kausale Zusammenhänge in den Vordergrund, die schließlich auch eine andere Perspektive für die historische Interpretation dieser Bilder eröffnen.

Entgegen unseres ersten Eindrucks erweisen sich also die attischen Gewaltbilder keineswegs als ein gutes Beispiel für ein enges und unmittelbares Zusammenspiel von medialer Gewalt und Ereignisgeschichte – im Gegenteil. Und entsprechend möchte ich sie nun auch diskutieren: als ein Fallbeispiel für das komplexere Funktionieren der medialen Gewalt, das es immer zu bedenken gilt, wenn wir derartige Gewaltbilder als historische Zeugnisse ihrer jeweiligen Entstehungszeit befragen wollen.

¹⁶ Hierzu ausführlicher Verf. in: Fischer - Moraw (Hrsg.) a.O. 185 ff. sowie Verf., Gewalt im Bild a.O.

¹⁷ Att. rf. Volutenkrater des Niobiden-Malers, Paris, Louvre G343: ARV² 600.17; Add² 266; Beazley Archive 206948; CVA Paris, Louvre 8 II Id Taf. 5,3-4. 6,3-4; Samara-Kaufman a.O. 298 Abb. 139b.

¹⁸ So etwa zuletzt wieder (mit gegenläufigen Interpretationen) F. Felten, in: P. Scherrer - H. Tauber - H. Thür (Hrsg.), Steine und Wege. Festschrift für D. Knibbe, ÖJh Sonderband 32, 1992, 195-199 bes. 197-198, sowie Recke a.O. bes. 94. 217. 220-221. 231.

Die Zäsuren verfrühen sich: Die Eigendynamik der Gewaltikonographie

Charakteristisch für die Gewaltdarstellungen des frühen 5. Jh. ist, wie gesehen, ihre extrem pathetische Ikonographie des Tötens und Sterbens. Doch liegen die eigentlichen Anfänge dieser neuen Ikonographie früher. Und zwar zu früh, als daß ihr Aufkommen etwas mit den Erfahrungen der Perserkriege zu tun haben könnte.

Es ist vielmehr schon die Zeit um 530/20, ab der eine sukzessive Zunahme an drastischen Motiven zu beobachten ist. Dies zeigt sich sowohl in der Ikonographie des *Todes*, als auch in der des *Kampfes* – beide werden ab 530/20 durch neue Pathosformeln angereichert. So erscheinen etwa die im Kampf Gefallenen nun mehr und mehr in der Drastik ihres Sterbens erfaßt. Eine Bauchamphora in Zürich¹⁹ (um 540; Abb. 9), die einen Zweikampf über einem Gefallenen zeigt, repräsentiert die vorausgehende Ikonographie: Der Tote liegt ausgestreckt am Boden, mit angezogenen Beinen und geschlossenem Auge – es ist primär die Bewegungslosigkeit seiner Haltung, das Fehlen agiler Beweglichkeit als Charakteristikum der Lebenden, was ihn als Gefallenen auszeichnet. Wunden und Blut, als Hinweis auf die Ursache seines Todes, sind hingegen nicht angegeben: die Art und Weise seines Sterbens interessiert nicht – allein, daß er tot ist, zählt. Die Vasenbilder der folgenden Jahrzehnte entwickeln dagegen eine größere Aufmerksamkeit gegenüber dem Tod, wie es eine Bauchamphora im Kunsthandel²⁰ (um 520; Abb. 10) bezeugen mag. Sie zeigt nahezu dieselbe szenische Konstellation, mit einem Zweikampf über einem Gefallenen. Aber die Ikonographie des Todes hat sich merklich gewandelt: Der Leichnam liegt wieder am Boden ausgestreckt, ist nun aber am Körper von mehreren Wunden überzogen, aus denen Blut strömt; kraftlos ist sein Kopf nach hinten gekippt, das Auge geschlossen, der Mund aufgeklappt. Hier wird nun explizit auf das vorausgehende Verwundet-Werden im Kampf und das anschließende Sterben verwiesen. Diese Pathetisierung der Ikonographie des Todes verleiht zugleich der gesamten Kampfszene eine gesteigerte Dramatik, antizipiert doch der Gefallene das Schicksal, das einem der beiden Krieger ebenso droht. Der Diskurs um Kämpfen und Töten wird somit von einem stärker emotionalen Tenor erfaßt, der das Leiden und Sterben bewußter und auch nahsichtiger in den Blick nimmt.

Dasselbe gilt für die Ikonographie des Kampfes. Auch sie wird von einer zunehmenden Pathetisierung nun erfaßt. Grundsätzlich läßt sich Kampfgeschehen in zwei Szenen beschreiben: entweder als noch offener Kampf, in dem die beiden Kontrahenten aufeinanderstoßen, oder aber als schon entschiedener Kampf, mit einer klaren Trennung in Sieger und Unterliegender. Während die Vasenbilder der vorausgehenden Jahrzehnte beide Alternativen nahezu gleichgewichtet aufgriffen, wird ab 530/20 die zweite Version des entschiedenen Kampfes auffallend beliebter und verdrängt relativ schnell die alternative Version des offenen Kampfes²¹. Parallel zur wachsenden Beliebtheit bemächtigt sich auch eine neu ausgerichtete Gewaltikonographie der Darstellung des entschiedenen Kampfes. Die Kampfbilder der vorausgehenden, älteren Ikonographie²² verzichteten, wie oben schon gesehen, auf die Motive einer zu explizit und

¹⁹ Att. sf. Bauchamphora des Schaukel-Malers, Zürich, Univ. 2466: ABV 305.27; Add² 80; Beazley Archive 301507; Böhr a.O. 83 Nr. 36 Taf. 38. 39B; CVA Zürich 1, Taf. 8,1.3.

²⁰ Att. sf. Bauchamphora des Lysippides-Malers, New York, Kunsthandel: Christie's, New York, sale catalogue 11.6.2003, 92-93 Nr. 102.

²¹ Ab ca. 510/500 verschwinden die offenen Kampfszenen nahezu ganz aus der Kampfikonographie (und tauchen erst wieder ab 480/70 auf).

²² Gemeint sind hier die Bilder des 3. Viertels des 6. Jh., die eine eigene, zeitspezifische Kampfikonographie aufweisen, von der sich die folgenden Kampfbilder des ausgehenden 6. Jh. absetzen. Vor der Mitte des 6. Jh.

drastisch formulierten Gewalt (Abb. 4-5): Weder das Töten noch das Sterben wurden unmittelbar gezeigt; vielmehr beschränkte man sich darauf, die todbringende Waffe sich lediglich bedrohlich nähern und den Unterliegenden unter Aufgabe seiner kraftvollen Agilität zu Boden sinken zu lassen. Das ändert sich ab 530/20. Die Vasenmaler nehmen nun sowohl das Töten als auch das Sterben schärfer ins Auge. So finden sich zunehmend Bilder, in denen die Waffe des Siegers in den Körper seines Gegners stößt und diesen verwundet, wie etwa auf einer Bauchamphora im Kunsthandel²³ (um 530-20, Abb. 11). Während hier das Sterben des Unterliegenden noch wenig erfaßt ist, betonen andere Bilder um so nachdrücklicher auch das entkräftete Zusammenbrechen und Dahinscheiden der Kriegers: auf einer Halsamphora in Florenz²⁴ (um 520-10, Abb. 12) sinkt etwa der besiegte Gegner ohnmächtig zu Boden, sein Kopf kippt nach vorne, sein Auge bricht oder ist schon geschlossen, kraftlos senkt er die Rechte mit der Waffe. Diese Ikonographie des expliziten Tötens und des drastischen Sterbens verdichtet sich zum Ende des 6. Jh. mehr und mehr, wie ein Kelchkrater in New York²⁵ (um 510-500, Abb. 13) zeigen mag: Herakles bohrt seine Lanze in den Oberschenkel seines Gegners, Blut schießt aus der Wunde, während der unterliegende Krieger entkräftet nach hinten kippt, ohnmächtig und unfähig zu jeder Gegenwehr, mit brechenden Augen und bleckenden Zähnen, als Zeichen des Sterbens. Hier erscheinen die ikonographischen Mittel zur drastischen Formulierung des Sterbens voll ausgenutzt.

Die Bilder des frühen 5. Jh. (Abb. 3 und 6) mit ihrer auffallend drastischen Schilderung von Gewalt stehen also in einer klaren Tradition. Die Tendenz hin zu einer extremen Pathetisierung erfaßt die Gewaltikonographie schon seit 530/20 – eine Pathetisierung, die die Vasenmaler schnell in ihren Möglichkeiten auszubauen und auszuweiten verstehen und den Darstellungen von Kampf und Gewalt gerade durch die neue Nahsichtigkeit auf die Formen der expliziten Gewalt eine ungeheure emotionale Sprengkraft verleihen. Die drastischen Bilder des frühen 5. Jh. leiten sich unmittelbar aus dieser neuen Tendenz ab, steigern nochmals die pathetische Tonlage und reizen die Möglichkeiten nochmals aus. Aber die Zeit der Perserkriege bewirkt für sich genommen nur eine Steigerung und Zuspitzung einer schon zuvor entwickelten Tendenz. Die eigentliche Zäsur zu einer neuen Darstellung der Gewalt liegt eindeutig früher.

Unter dem Aspekt einer historischen Interpretation solcher Bilder mag diese Beobachtung überraschen. Und sie überrascht noch mehr, wenn wir uns klar machen, in welchem konkreten historischen Horizont eigentlich diese neue Ikonographie der Gewalt aufkommt. Nun ist die Geschichte Athens *vor* den Perserkriegen bekanntlich keine ereignisarme Zeit. Aber die Bilder tun uns auch hier keinen Gefallen. Ihr Aufkommen erfolgt eindeutig *nicht* in einer Zeit, in der wir einschneidende Erfahrungen im Bereich kriegerischer Auseinandersetzungen greifen können – was man zunächst als Motor für die Entdeckung einer neuen drastischeren Gewaltikonographie vielleicht vermuten würde. Zwar erlebt sich Athen am Ende des 6. Jh. sehr neuartig in seiner

zeigten die Bilder hingegen eine zum Teil ausgeprägte Ikonographie expliziter Gewalt, doch wurden diese Tendenzen um die Jahrhundertmitte dann zugunsten einer gedämpften Kampf- und Gewaltikonographie zurückgedrängt. Zu den Schwankungen in der Kampfikonographie des 6. Jh. ausführlicher Recke a.O. 11-20, 216-217 sowie Verf. in der in Anm. 9 angekündigten Arbeit.

²³ Att. sf. Bauchamphora des Schaukel-Malers, New York. Kunsthandel: Christie's, New York, sale catalogue 12.12.2002, Nr. 16.

²⁴ Att. sf. Halsamphora der Leagros-Gruppe, Florenz, Mus. Archeologico Etrusco 3822: ABV 367.88; Add² 98; Beazley Archive 302083; LIMC VII Kyknos I Nr. 124*.

²⁵ Att. rf. Kelchkrater des Euphronios, New York, New York, Shelby White and Leon Levy Collection: Add² 396; Beazley Archive 7501; Euphronios der Maler. Ausstellungskatalog Berlin, 20.3.-26.5. 1991 (1991) 106-113 Nr. 6.

militärischen Kraft und Sieghaftigkeit, indem die Bürgerschaft, nach Vertreibung des Tyrannen um 510, gleich bei den ersten militärischen Auseinandersetzungen, die sie zu bestehen hatte, den Sieg davon trug²⁶. Aus solchen Erfahrungen gewann die Kriegsthematik zweifelsohne eine neue Aktualität, und wurde auch Kampf nun bewußter und intensiver wahrgenommen. Doch zeigen die Vasenbilder eindeutig, daß es im Horizont der Bilder nicht erst damals zu einer neuen dramatischeren Sicht auf Kampf und kriegsrische Gewalttätigkeit kam – sondern schon zuvor, beginnend mit dem Jahrzehnt 530-20, im Vorfeld der neuen realen Erfahrungen von kriegerischer Gewalt und Kampf. Das heißt: wir können innerhalb der attischen Bilderwelt des ausgehenden 6. Jh. eine Veränderung in der Wahrnehmung von Gewalt und Kampf konstatieren, ohne daß wir analog im ereignisgeschichtlichen Horizont einschneidende Erfahrungen verifizieren können, die das Interesse an dieser neuen Form der Wahrnehmung erklären helfen. Eine verfrühte Ikonographie steht somit gewissermaßen einer verspäteten Ereignisgeschichte gegenüber – eine Konstellation, die aus der Sicht der traditionellen Modelle einer historischen Interpretation dieser Bilder unangenehm ist.

Neue Interessen im Vorfeld neuer Erfahrungen? Das thematische Spektrum weitet sich

Neben der Pathetisierung der Gewaltikonographie tritt noch ein zweites Phänomen, das ebenso für die Situation der medialen Gewalt im späten 6. Jh. charakteristisch ist – und das ebenso bei der Frage nach dem historischen Verständnis der neuen Bilder zu berücksichtigen ist: die Veränderung im thematischen Spektrum der Gewaltbilder. Denn parallel zu dem zunehmenden Blutrausch, in den die Bilder des ausgehenden 6. und frühen 5. Jh. geraten, vollzieht sich auch eine thematische Explosion der Gewaltszenen.

In den vorausgehenden Jahrzehnten des 6. Jh. waren es zunächst nur die verschiedenen hoplitischen Kämpfe in der Schlacht und die Kämpfe der Helden gegen exotische Monster, in denen sich vorrangig Gewalt thematisiert fand. Ab 530/20 vervielfältigten sich jedoch die Situationen der Konflikte: Gewalt allen Endes, so scheint es nun. So werden etwa seit 520 mehr und mehr, und zwar neuartig, Szenen beliebt, in denen die Helden *Verbrecher* niederkämpfen²⁷ – wie z.B. Theseus im Kampf gegen die Wegelagerer Skiron, Sinis und Prokrustes, oder Herakles gegen Antaios (Abb. 14²⁸). Charakteristisch dabei ist die betonte Aggressivität und brutale Gewalt, mit der die Helden gegen die Verbrecher vorgehen und sie ihrer gerechten Strafe zuführen; und ebenso charakteristisch ist die hilflose Ohnmacht, in die die verbrecherischen Riesen geraten. In ähnlicher Weise werden nun auch die verschiedenen mythischen *Frevler* genutzt, um die Macht und Stärke der Götter zu inszenieren²⁹. So wird etwa die Bestrafung des

²⁶ Zu den ersten militärischen Erfolgen der Athener nach dem Sturz der Tyrannis: D.M. Lewis, in: CAH² IV 301-302; M. Ostwald, ebd. 307-308; L.H. Jeffery, ebd. 360-362; J. Ober, in: Ders., *The Athenian Revolution. Essays on ancient Greek democracy and political theory* (1996) 32-52; G. Anderson, *The Athenian Experiment* (2003) 147-151.

²⁷ Zu den einzelnen Bildthemen: 1) Theseus im Kampf gegen Skiron, Sinis und Prokrustes: LIMC VII,1 (1994) 925-934 s.v. Theseus Nr. 32-43. 62-68. 97-110. 126-140 [J. Neils]; J. Neils, *The youthful deeds of Theseus* (1987) 31-108. – 2) Herakles gegen Antaios: LIMC I,1 (1981) 800-804. 809-810 s.v. Antaios I Nr. 1-30 [R. Olmos - L.J. Balmaseda].

²⁸ Abb.: Att. sf. Kolonnettenkrater der Leagros-Gruppe, Neapel, Mus. Archeologico Nazionale 2519: ABV 377.237; Add² 100; Beazley Archive 302318; LIMC I Antaios I Nr. 9*.

²⁹ Überblick über die einzelnen Bildthemen: 1) Argos: LIMC V,1 (1990) 661-665 s.v. Io I Nr. 2-8. 11-13 [N. Yalouris]; J.-M. Moret, RA 1990, 3-26. – 2) Aktaion: LIMC I,1 (1981) 454-458. 466-467 s.v. Aktaion Nr. 2-6. 15. 26-30. 33a [L. Guimond]; B. Cohen, in: B. Cohen (Hrsg.), *Not the Classical Ideal. Athens and the*

Argos durch Hermes als Bildthema nun beliebt; dazu kommen auch andere Bestrafungsszenen von Frevlern neu auf, wie der Tod des Aktaion, der auf Befehl der Artemis von seinen Hunden zerrissen wird, oder der des Pentheus, den die rasenden Bakchen in Stücke zerreißen.

Neben der Gewalt gegen Verbrecher und Frevler scheint auch die Gewalt gegen *Autoritätsfiguren* plötzlich Interesse zu gewinnen³⁰. So erschlägt der junge Herakles etwa seinen Lehrer Linos, weil er keine Lust auf musische Unterweisung hat, oder der Held erschlägt andere vornehme Greise. In ähnlicher Weise als Kampf der Generationen inszeniert, aber natürlich unter anderen ideologischen Vorzeichen steht die Ermordung des Usurpators Aigisthos durch Orestes (Abb. 15³¹), die ab 520-500 neu in der attischen Vasenmalerei aufkommt, vielleicht in Verbindung mit dem historischen Tyrannensturz. Ein weiteres neues Bildthema stellt die Gewalt gegen *Fremde* dar³². So gewinnen die Darstellungen vom Kampf des Herakles gegen Bousiris und die Ägypter ab 510 ein plötzliches Interesse; ähnliches gilt auch für die Bestrafung des Söhne des Eurytos durch Herakles, die häufig durch ihre un griechische Tracht als Fremde charakterisiert werden.

Schließlich entdecken die Gewaltbilder des ausgehenden 6. Jh. auch die *Frau*³³ – und zwar sowohl als Opfer als auch (und das ist noch erstaunlicher) als Täterin. So erscheinen etwa in den Bildern der Ilioupersis die anonymen Troianerinnen mehr und mehr in das Spiel der Gewalt verstrickt: indem sie entweder verzweifelt die griechischen Sieger angreifen (Abb. 7B), oder aber von diesen als Opfer bedroht und verfolgt werden. Die brutale Ermordung der Ismene durch Tydeus ist ein weiteres Bildthema, das die Frau als Opfer der Gewalt zeigt. Daneben treten gewalttätige Frauen auf: wie etwa Prokne, die ihren kleinen Sohn Itys mordet (Abb. 16³⁴), oder Klytaimnestra, die in den Bildern des Aigisthos-Mordes mit einer Axt einher stürmt, um Orestes zu töten; ferner die Gruppe der Bakchen, die den hilflosen Pentheus zerreißen, oder die Thrakerinnen, die ihnen dies dann ab 490/80 gleichtun und den Sänger Orpheus grausam morden.

Aber es sind nicht nur die Bilder kraftvollen Kämpfens, erbarmungslosen Bedrohens und brutalen Tötens, die ab dem späten 6. Jh. zunehmen. Auch die Bilder des aggressiven Streites

Construction of the Other in Greek Art (2000) 115-123. – 3) Pentheus: LIMC VII,1 (1994) 306-317 s.v. Pentheus Nr. 39-43 [J. Bažant - G. Berger-Doer]; Cohen a.O. 123-127.

³⁰ Zu den einzelnen Bildthemen: 1) Linos: LIMC IV,1 (1988) 833 s.v. Herakles Nr. 1667-1673 [J. Boardman]. – 2) Orestes - Aigisthos: LIMC I,1 (1981) 371-375. 378-379 s.v. Aigisthos Nr. 6-13. 23-25 [R.M. Gais]; A.J.N.W. Prag, The Oresteia. Iconographic and narrative tradition (1985) 10-34 bes. 13-30. 136-143 Taf. 8-20. 46-47; D. Knoepfler, Les Imagiers de l'Orestie (1993) bes. 40-49. 53-55.

³¹ Abb.: Att. rf. Pelike des Berliner Malers, Wien, Kunsthistorisches Museum 3725: ARV² 204.109; Add² 193; Para 342; Beazley Archive 201917; LIMC I Aigisthos Nr. 6*; Prag a.O. 15-16 Nr. C11 Taf. 9d; Knoepfler a.O. 42 Taf. III.

³² Zu den Bildthemen: 1) Herakles - Bousiris: LIMC III,1 (1986) 147-152 s.v. Bousiris Nr. 11-24 [A.-F. Laurens]; M.C. Miller, in: Cohen (Hrsg.) a.O. 413-442. – 2) Herakles - Söhne des Eurytos: LIMC IV,1 (1988) 117-119 s.v. Eurytos Nr. 3-7 [R. Olmos]; ebd. V,1 (1990) 738-741 s.v. Iphitos Nr. 2-7 [R. Olmos].

³³ Überblick über die einzelnen Bildthemen: 1) Ilioupersis: s.o. Anm. 14 sowie bes. Giuliani a.O. 216. 221-228. – 2) Ismene: A. Waiblinger, RA 1972, 233-242. – 3) Prokne: LIMC VII,1 (1994) 527-529 s.v. Prokne et Philomela Nr. 2-4 [E. Touloupa]. – 4) Klytaimnestra: s.o. Anm. 30 Nr. 2. – 5) Bakchen - Pentheus: s.o. Anm. 29 Nr. 3. – 6) Thrakerinnen - Orpheus: LIMC VII,1 (1994) 81-87. 100-101 s.v. Orpheus Nr. 28-29. 32-42. 52-55 [M.X. Gareizou]; M. Schmidt, AntK Beih 9, 1973, 95-105; D. Tsiaphaki, I thraki stin attiki eikonographia tou Sou aiona p.Chr. (1998) 48-62 Abb. 5-24; Cohen a.O. 107-115.

³⁴ Abb.: Att. rf. Schale des Magnoncourt-Malers, München, Antikensammlungen 2638 (1654): ARV² 456.1; Add² 243; Beazley Archive 212468; LIMC VII Prokne et Philomela Nr. 2*.

gewinnen ab 530/20 plötzlich ein auffallendes Interesse³⁵: so etwa die Darstellungen der aufbrausenden und streitenden Helden (Abb. 17³⁶), die den Konflikt jenseits der Schlacht, aus verletztem Ehrgefühl beschreibt; oder der Streit zwischen Herakles und Apoll (Abb. 18³⁷), bei dem der Held den Dreifuß des Gottes raubt, damit eine Konfliktsituation provoziert und überheblich den Gott zum Kräfteressen und Ringen um die Macht herausfordert.

Insgesamt fällt also auf, daß seit dem Jahrzehnt von 530/20, und dann in den folgenden Jahrzehnten mehr und mehr, das Interesse an Szenen des Konflikts, der Aggression und der gewaltsamen Auseinandersetzung spürbar zunimmt. Konflikt bzw. Konfliktbereitschaft werden dabei in den verschiedensten Konstellationen der gesellschaftlichen Interaktion explizit zum Thema gemacht. Und Gewalt und Aggression avancieren, zumindest im diskursiven Horizont der Bilder, zu – man möchte fast sagen – selbstverständlichen und alltäglichen Erfahrungen. Im einzelnen vollzieht sich dabei, diachron betrachtet, ein sukzessives Ausgreifen auf immer extremere Formen der Gewaltausübung, wie die Stratigraphie der thematischen Expansion zeigt: Anfangs sind es zunächst die Gewalt gegen Verbrecher und Frevler, sowie die Szenen des aufbrausenden Streites und des provozierten Konflikts, die als erste den Reigen der Gewaltdarstellungen spürbar erweitern. Um 510/500 kommen dann mehr und mehr außergewöhnlichere und in den Konstellationen überraschendere Gewaltszenen hinzu, wie etwa verstärkt Szenen der Gewalt gegen Autoritätsfiguren und Fremde, sowie gegen hilflose Opfer wie Frauen, Kinder, Greise, gleichzeitig aber auch Szenen der Gewalt von Frauen. Und dieses Ausgreifen auf solch exzeptionelle, drastische Gewaltszenen wird in den folgenden Jahrzehnten von 500-480 nochmals forciert. Schritt für Schritt versinken somit die attischen Vasenbilder im Rausch der Gewalt und Aggression.

Auch diese Entwicklung einer thematischen Expansion setzt jedoch früher ein, als man zunächst erwarten würde. Daß im Zuge der Bedrohung durch die Perser ein neues, anderes Verständnis gegenüber den Fremden eintritt, das dann auch Ausdruck in entsprechenden Szenen der Gewalt gegen Fremde finden kann, würde naheliegend erscheinen³⁸. Ebenso, daß die Athener damals gegenüber Szenen der Bedrohung hilfloser Opfer wie Frauen oder Kinder aufmerksamer wurden. Doch die betreffenden Bildthemen setzen mit ihrer Beliebtheit früher ein, als die neuen Erfahrungen während der Auseinandersetzung mit der persischen Bedrohung. Gleiches gilt auch

³⁵ Zu den Bildthemen: 1) Streitende Helden (z.T. Ajax und Odysseus im Streit um die Waffen Achills): Beazley Archive 30264, 43899, 200176, 200935, 201685, 203901, 204693, 204694, 205070, 301141, 302033, 303382, 330818, 350848. – 2) Herakles - Apoll: LIMC V,1 (1990) 134-139 s.v. Herakles IX B [S. Woodford, J. Boardman].

³⁶ Abb.: Att. sf. Hydria der Leagros-Gruppe, London, British Mus. B327: ABV 363.38; Add² 96; Beazley Archive 302033; CVA London Brit. Mus. 6 III He Taf. 86,3. 89,1; J. Charbonneaux u.a., *Das archaische Griechenland* (1969) 302 Abb. 346.

³⁷ Abb.: Att. sf. Bauchamphora des Malers von Tarquinia RC6847, Tarquinia, Mus. Nazionale RC6847: ABV 338.1; Add² 92; P.E. Arias - M. Hirmer, *Tausend Jahre Griechische Vasenkunst* (1960) 52 Taf. 71; LIMC V Herakles Nr. 2988*.

³⁸ So etwa W. Raack, *Zum Barbarenbild in der Kunst im 6. und 5. Jahrhundert v.Chr.* (1981) 101-163. 221-226; E. Hall, *Inventing the Barbarian* (1989) bes. 56-100; D. Castriota, *Myth, Ethos, and Actuality. Official Art in the Fifth-Century B.C. Athens* (1992) 3. 17-32; Cohen a.O. 5. 8-9; T. Hölscher, in: T. Hölscher (Hrsg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike* (2000) 301-304. Die Bilder der Perserkämpfe, untersucht man sie jedoch im weiteren Kontext der gesamten gleichzeitigen Kampfikonographie, scheinen dies nicht zu bestätigen; vielmehr deuten sie auf ein Ausbleiben eines sich neu konstituierenden Feind- bzw. Fremden-Bildes. Dazu ausführlicher an anderer Stelle; ähnliche Zweifel auf Grund der literarischen Quellen: St. Schmal, *Feindbilder bei den frühen Griechen* (1994) 74-168.

für die vorausgehenden Erfahrungen im Zuge des Tyrannen-Sturzes und der ersten militärischen Bewährungsproben der athenischen Bürgerschaft: Ihnen würde man ebenfalls eine entsprechende Kraft zuschreiben, die auch zu neuen Formen in der Definition eigener Identität führen konnte – Formen, die einerseits verstärkt den Aspekt der Überlegenheit und Macht aufgreifen, andererseits verstärkt über die Absetzung der eigenen Identität gegenüber verschiedenen Gegenpolen ethnischer, gesellschaftlicher, vielleicht auch geschlechter- und generationsspezifischer Art funktionieren. Aber auch hier setzen die neuen Vorstellungen zu früh in der Bilderwelt ein, als daß man ihr Aufkommen aus den neuen Erfahrungen der Athener am Ende des 6. Jh. erklären könnte. In allen Fällen scheinen die neuen Interessen also den neuen ereignisgeschichtlichen Erfahrungen voranzugehen.

Annäherung an ein historisches Verständnis der neuen Gewaltbilder

Wenn nun aber die traditionelle Erklärung der Neuerungen als Folge der ereignisgeschichtlichen Zäsuren versagt: wie sind die Phänomene in der medialen Gewalt des ausgehenden 6. Jh. dann historisch zu erklären?

Wichtig ist zunächst ein negatives Ergebnis: Die Veränderungen in der Darstellung der Gewalt scheinen *nicht* aus tiefergreifenden Erfahrungen einer gewandelten Zeit der Bedrohung und Gewalttätigkeit, des Krieges und des Leidens zu resultieren. Und das bedeutet zugleich umgekehrt: sie sind auch nicht als unmittelbarer Spiegel für konkrete neue Erfahrungen im Umgang mit Gewalt im realen Alltag zu interpretieren. Was aber initiiert die Veränderungen dann – wenn nicht die Gewalt? Und für welche Verschiebungen im gesellschaftlichen Diskurs legen sie dann Zeugnis ab – wenn nicht für die Erfahrungen realer Gewalt?

Wir sind es von unserem Umgang mit unseren heutigen Gewaltbildern gewohnt, daß solche Bilder *auch* (vielleicht auch häufiger *primär*) Teil eines Diskurses über Gewalt sind: Wir reagieren auf diese Bilder selbstverständlich mit einer polarisierenden Parteinahme (für den Stärkeren *oder* für das Opfer) und mit einer klaren Bewertung der Gewalttat (als gesellschaftlich akzeptierte, sog. ‚legitime‘ *oder* verurteilenswerte, sog. ‚illegitime‘ Gewalt). Und entsprechend ist auch die Gewaltikonographie unserer Bilder darauf ausgerichtet, je nach Art der dargestellten Gewalttat diese Parteinahme und Bewertung des Betrachters zu lenken: indem unterschiedliche Strategien in der Wiedergabe expliziter oder impliziter Gewalt angewandt werden (sog. ‚saubere‘ versus ‚schmutzige‘ Gewalt). Vor dem Hintergrund dieses kulturell determinierten Umgangs mit der medialen Gewalt liegt es zunächst nahe, auch den Umgang der Athener mit ihren Gewaltbildern entsprechend zu rekonstruieren und die attischen Bilder gleichermaßen als Teile eines Diskurses über akzeptierte oder verurteilte Gewalt zu verstehen. Aber es spricht manches dafür, daß die Athener ihre Gewaltbilder sehr anders erfahren haben. Und daß sie diese keineswegs primär als Diskurs über Gewalt verstanden.

Dies andere Funktionieren der attischen Bilder wird vor allem aus der spezifischen Struktur evident, nach der die Ikonographie der Gewalt bei den verschiedenen Darstellungsthemen organisiert erscheint. Ganz offensichtlich ist, daß die attische Gewaltikonographie *nicht* nach irgendwelchen Bewertungsmaßstäben strukturiert ist, wie wir dies von unseren heutigen Gewaltbildern gewohnt sind: Gewaltszenen von ähnlicher Bewertung können in einer unterschiedlichen Gewaltikonographie dargestellt werden, Szenen von unterschiedlicher Bewertung in einer identischen Ikonographie. Möglichkeiten einer Steuerung des Betrachters in seiner emotionalen Parteinahme und Bewertung werden somit eindeutig in den attischen Bildern nicht gesucht. Die Struktur der Gewaltikonographie scheint vielmehr von anderen, deskriptiven

Kriterien bestimmt. Entscheidend ist dabei vor allem die offene Umschreibung des Kräfte- und Machtverhältnisses zwischen den Kontrahenten: Diese werden mit Hilfe der Gewaltikonographie in ihren jeweiligen Qualitäten, in ihrer Stärke und Überlegenheit bzw. ihrer Schwäche und ihrem Unterliegen, sowie in ihren kriegerischen Tugenden, dem Ausmaß ihres ruhmvollen Kämpfens, ihrer Tapferkeit, ihrer Kampfeswut etc., charakterisiert. So bedienen sich die Vasenmaler unterschiedlicher Ikonographien, je nachdem, ob etwa der Kampf zwischen zwei gleichstarken Helden vor Troia oder aber die Überwindung eines ruhmlos kämpfenden Verbrechers durch einen strahlenden Helden dargestellt werden soll. Und sie bedienen sich unterschiedlicher Ikonographien, je nachdem, ob etwa mehr die Tapferkeit des Stärkeren gezeigt werden soll (die ein ebenfalls noch bedrohliches Auftreten seines Gegners voraussetzt, d.h. eher eine implizite Gewaltdarstellung nahelegt), oder ob mehr seine kraftvolle Stärke und Überlegenheit betont werden soll (die wiederum ein drastischeres Unterliegen seines Gegners erfordert und somit zur expliziten Gewaltdarstellung führt). Aus diesen Formulierungen von Kräfte- und Machtkonstellationen resultieren also die ikonographischen Unterschiede zwischen den gleichzeitigen Gewaltbildern. Und hieraus resultieren auch vornehmlich die diachronen Verschiebungen in der Gewaltikonographie, bedingt durch die sich wandelnden Interessen in der Definition von kriegerischen Qualitäten und in der Formulierung von gesellschaftlicher Identität über Vorstellungen des Kräftemessens und des Konkurrierens.

Die Konsequenz ist somit klar: ‚Gewalt‘ ist in den attischen Darstellungen nicht als eigentliches Bild-*Thema* zu verstehen, sondern mehr als ein deskriptives Bild-*Motiv*. Es wird in den Bildern ‚Gewalt‘ dargestellt, aber nicht, weil man Gewalt darstellen möchte – sondern weil sie als Bildmotiv die einzige Möglichkeit eröffnet, im Bild *andere* Tatbestände zu beschreiben, um die es eigentlich primär geht: Stärke, Kraft, Überlegenheit etc. Denn derartige Wertvorstellungen bzw. Bildthemen können im Horizont einer Bild-Sprache schlichtweg nicht anders formuliert werden als eben über die Szenen des Kampfes und der Gewalttätigkeit: Stärke benötigt im Bild die Schwäche des Gegners, Überlegenheit das ohnmächtige Unterliegen des Anderen, um angemessen und eindrucksvoll vergegenwärtigt werden zu können. Die Ikonographie der Gewalt ist also vorrangig als ein bildsprachlich bestimmtes Phänomen zu verstehen: ihr Funktionieren richtet sich vornehmlich nach den Notwendigkeiten im Horizont des Bildmediums.

Funktionieren die attischen Gewaltbilder aber nun in dieser Weise, so verwundert es nicht länger, daß es eben nicht so sehr die konkreten Erfahrungen von Gewalt im realen Alltag bzw. deren Veränderungen waren, die sich in der Gewaltikonographie niederschlagen. Es waren vielmehr Interessensverschiebungen in der Definition der Kontrahenten (und dabei insbesondere des Stärkeren), die die Veränderungen in den Gewaltbildern bedingten. Hier liegt der Schlüssel zu einem neuen Verständnis der attischen Gewaltbilder – und zu ihrer historischen Interpretation.

Blicken wir aus dieser Perspektive erneut auf die Bilder, so zeigen sich klare Veränderungen im inhaltliche Interesse: Eindeutig bezeugen die ikonographischen Verschiebungen in den Gewaltbildern des ausgehenden 6. Jh. einen Wandel im gesellschaftlichen Diskurs, was die Bedeutung des Kräftemessens und was das Ideal der Überlegenheit für die Definition von sozialer Identität anbelangt. Ab 530/20 wird die Vorstellung von Stärke, Überlegenheit und Sieghaftigkeit – als Manifestation von Macht und Ansehen – im Denken der Athener zunehmend bedeutender. Entsprechend gewinnen auch Auseinandersetzung und Konkurrieren als Momente des Kräftemessens und des Sich-Bewährens einen neuen Stellenwert im gesellschaftlichen Diskurs. Wie sehr sich damals die Vorstellungen zuspitzen, wird besonders im Vergleich mit den

Bildern der direkt vorausgehenden Jahrzehnte evident. Damals dominierte zunächst noch mehr die Vorstellung vom Konflikt als einem Aufeinanderprallen annähernd gleichtapferer und starker Gegner: So begnügte man sich in den Darstellungen des entschiedenen Kampfes mit der Angabe des Stärker- und Schwächer-Seins, ohne krasse Polarisierung der Kontrahenten in ihren Rollen, und beließ somit dem unterlegenden Gegner auch noch ein gewisses Ausmaß an tapferem Kampf und kraftvoller Gegenwehr – um ihn nicht zuletzt auch als starken und gefährlichen Gegner des Siegers zu charakterisieren und damit auf die Tapferkeit des Stärkeren zu verweisen. Neben diesen Bildern des entschiedenen Kampfes waren damals ebenfalls die Bilder des offenen Kampfes beliebt, die die Auseinandersetzung sowieso lediglich als eine Situation des Kräfte-Messens gleichstarker Gegner formulierten. Diese Sicht ändert sich jedoch ab 530/20 radikal: Die Bilder des offenen Kampfes verlieren bezeichnenderweise schnell ihre Beliebtheit und das Repertoire der Gewaltbilder konzentriert sich schnell auf die Bilder der entschiedenen Kämpfe. Und diese erscheinen zugleich wiederum in einer immer extremeren Ikonographie, die von einer krassen Polarisierung der Gegner in ihre konträren Rollen, Sieger und Unterliegender, dominiert wird. Auseinandersetzung und Konflikt werden nun immer weniger als der eigentliche Vorgang des Kräfte-Messens verstanden; was offensichtlich immer mehr an diesen Bildern fasziniert, ist die Szene der *Entscheidung*, Sieg und Unterliegen. Damit sind freilich Verschiebungen auch in der Definition kriegerischer Qualitäten verbunden: das Ideal der Tapferkeit als vorrangiger Wert tritt deutlich zurück und es tritt dafür die Vorstellung der kraftvollen Stärke und mächtigen Überlegenheit betont nach vorne. Alles in allem fokussiert die neue Gewaltikonographie also den Diskurs um Kampf nun nachdrücklicher auf die Idee der Stärke und der Sieghaftigkeit. Explizite Gewalt gegen das unterliegende Opfer wird dabei als Zeichen von Stärke und sieghafter Überlegenheit interessant. Nicht so sehr das Leiden des Schwächeren (wie wir dies bei unseren heutigen Gewaltbildern primär wahrnehmen), sondern vielmehr die Stärke und Macht des Siegers ist es, die also an dieser neuen Ikonographie der Gewalt fasziniert. Und die die Vasenmaler dazu antreibt, das Potential dieser expliziten Gewaltikonographie in immer extremeren und nachdrücklicheren Formen auszureizen.

Diese gesteigerte Aufmerksamkeit gegenüber den Vorstellungen von Sieghaftigkeit und Überlegenheit, wie sie sich in der neu ausgerichteten Gewaltikonographie widerspiegelt, scheint auch hinter der thematischen Expansion der Gewaltbilder zu stehen. Denn wie das Interesse an einer expliziten Darstellung von überlegener Stärke wächst, so weitet sich auch das Interesse gegenüber möglichen Formen der Interaktion bzw. Spielarten von Konflikten, die sich in vielfältiger Weise als Themenfeld für die Vergegenwärtigung dieser Vorstellungen anbieten. Bezeichnend hierfür ist die Stratigraphie in der thematischen Expansion. Die ersten Bildthemen, die das Repertoire der Gewaltdarstellungen spürbar erweitern, bewegen sich wie gesehen zunächst in relativ naheliegenden Bahnen, was die Wahl der Konfliktsituationen anbelangt: zum einen die Szenen kraftvoller und aggressiver Siege der Helden und Götter gegen ohnmächtige Verbrecher und Frevler; und zum anderen die Szenen des hochbrausenden Streites zwischen den Helden aufgrund eines verletzten Ehrgefühls sowie der übermütigen Provokation mächtiger Gegner, wie im Streit zwischen Herakles und Apoll formuliert. Eine zunehmende Sorge um das eigene Ansehen und die eigene Vorrangstellung, basierend auf Stärke und Überlegenheit, und eine entsprechende risikofreudige Bereitschaft zu aggressiven Konflikten, alles um der Ehre und des Ruhmes willen, – dies scheint an neuen Interessen hinter diesen neuen Gewaltbildern zu stehen. In der Folgezeit weitet sich diese Tendenz dann konsequent auf andere und zum Teil außergewöhnlichere Formen gesellschaftlicher Interaktion aus: In ihnen bildet zwar die Gewalt

zunächst keinen zentralen oder zumindest ausschließlichen Erfahrungswert, doch bietet auch hier die Absetzung vom ‚Anderen‘ ein gewisses Potential für die Definition eigener gesellschaftlicher Identität. So sucht man nun auch bei der Definition von ethnischer, geschlechterspezifischer oder sogar generationsspezifischer Identität zunehmend die Vorstellungen von Macht und Überlegenheit – und läßt in den Bildern nun immer häufiger auch Fremde, Autoritätsfiguren, aber auch etwa Frauen oder Greise zu Opfern aggressiver Gewalt werden.

Insgesamt ist es also ein tiefgreifender Wandel im gesellschaftlichen Diskurs, der sich im Horizont der Gewaltbilder beobachten läßt³⁹. Ein Prozeß, der seinen (erkennbaren) Anfang in den Bildern um 530/20 nimmt: das heißt in einer Zeit, *bevor* sich in Athen die einschneidenden historischen Erfahrungen um den Tyrannensturz, die neue politische und militärische Konstituierung der Bürgerschaft sowie schließlich die Bewährung gegenüber den Persern ereignen sollten. Und zugleich in einer Zeit, in der die Athener kaum Situationen der kriegerischen Bewährung finden konnten, bedingt durch ihre ‚Demilitarisierung‘ unter Peisistratos nach der Schlacht bei Pallene um 546⁴⁰. Das bedeutet also: In einer eher ereignisarmen Zeit militärischer Betätigung vollzieht sich im Horizont der Gewaltbilder eine umfassende Neuorientierung im Diskurs um kriegerisches Ansehen und gesellschaftliche Macht⁴¹. Dies historisch zu erklären, wird man nur ansatzweise versuchen können. Grundsätzlich sind zwei Modelle denkbar: Entweder sind die Veränderungen in der Bilderwelt Ausdruck einer Kompensation für die real verwehrten Möglichkeiten sozialen Prestiges, die sich im Bereich der Phantasie dann um so freier Bahn bricht und dort die Ideale um kriegerischen Ruhm und gesellschaftliches Ansehen unbehindert feiert. Oder aber sie sind Folge eines zunehmenden Aufbrechens entsprechender Bedürfnisse nach einer wieder uneingeschränkteren gesellschaftlichen Inszenierung, die das Denken der athenischen Aristokraten damals überhaupt erfaßten – und die ihren Niederschlag unter anderem *auch* im Horizont der Bilder finden. Im einen Fall bliebe es also ein Phänomen allein im Bereich medialer Thematisierung, von historisch eher punktueller Bedeutung. Im anderen wäre es dagegen ein Phänomen des mentalen und psychischen Haushaltes allgemein, das nicht nur auf den Horizont der Bilder beschränkt bleibt – und das man durchaus im Zusammenhang mit den Ereignissen der folgenden Jahrzehnte sehen könnte: Die sich hochschaukelnden Kräfte des adligen Konkurrenzdenkens und Machstrebens, die wir schon ab 530/20 sich in den Gewaltbildern abzeichnen sehen, finden schließlich ihre Entladung in den Ereignissen um den Tyrannensturz und die sich daran anschließenden Ereignisse militärischer Bewährung Athens. Es ist eine generelle Frage des historischen Verständnisses, wie man sich geschichtliche Prozesse vorstellen und kulturelle Zusammenhänge

³⁹ Diesen Wandel zu rekonstruieren, bedeutet freilich streng genommen nichts anderes, als die in den Bildern beobachteten Phänomene auf eine andere Ebene, die des gesellschaftlichen Diskurses, zu projizieren: Methodisch ist das ein Zirkelschluß, zugleich aber auch bekanntlich ein probater Weg der historischen Bildinterpretation, den sich zu gehen lohnt, solange die Überlegungen historisch eine gewisse Plausibilität erhalten.

⁴⁰ Zur Kriegsführung Athens unter der Tyrannis: F.J. Frost, *Historia* 33, 1984, 283-294; F.E. Adcock, *CAH* IV 65; Lewis, *CAH*² IV 297-298. – Zur generellen Reduktion in den Möglichkeiten der Aristokraten, neben dem Tyrannen soziales Ansehen und Ruhm zu erlangen, s. auch E. Stein-Hölkeskamp, *Adelskultur und Polisgesellschaft* (1989) 145-152.

⁴¹ Die Veränderungen in den Kampfbildern sind nicht das einzige Indiz für eine sich wandelnde Einstellung zu Kampf und Kriegerum. In dieselbe Richtung weist auch das Aufkommen von Kriegerdarstellungen auf den attischen Grabstelen seit etwa 540/30, s. dazu zuletzt Recke a.O. 147-153. 212 (nicht plausibel die Erklärung für das Aufkommen ebd. 212 Anm. 638).

begreifen will: je nachdem wird jeder einzelne sich zwischen den beiden Erklärungsmodellen letztlich entscheiden.

Aber auch unabhängig davon, wie man das Aufbrechen der neuen Gewaltbilder um 530/20 historisch konkret erklären will, das Faktum bleibt: Der Ausgangspunkt für die Veränderungen im gesellschaftlichen Diskurs scheint in einer historischen Konstellation zu liegen, der wir zunächst eher geringere Kraft für derartige Umwälzungen beimessen würden – zumindest im Vergleich mit den epochalen Ereignissen dann im ausgehenden 6. und frühen 5. Jh. Aber entgegen unseren geläufigen Erwartungen erweist sich diese Konstellation als konsequenterreicher für die Ausrichtung des gesellschaftlichen Diskurses um soziales Prestige und Macht, während umgekehrt die Zeitstufen der ereignisgeschichtlichen Zäsuren überraschend wenig vergleichbare Auswirkungen auf diesen Diskurs haben⁴²; hier läuft vielmehr der Prozeß konsequent in den Bahnen weiter, in die er zuvor geleitet worden war⁴³.

Plädoyer für eine neue Sicht auf die Zeugnisse der medialen Gewalt

Wir hatten die attischen Gewaltbilder des späten 6. und frühen 5. Jh. als Fallbeispiel eingeführt, um an ihm grundsätzliche Fragen der historischen Interpretation medialer Gewalt zu diskutieren. Was folgt nun aus der Betrachtung der attischen Bilder?

Verschiedene Konsequenzen ergeben sich, die es grundsätzlich bei jeder historischen Interpretation von Darstellungen der Gewalt zu berücksichtigen gilt:

1) Darstellung von Gewalt muß keineswegs direkt Ausdruck der Erfahrungen von Gewalt und der Einstellungen zur Gewalt sein. Vielmehr können ganz andere Faktoren die Strukturen der Gewaltdarstellung bestimmen, die sich aus den spezifischen Rahmenbedingungen der medialen Thematisierung ergeben: etwa den konkreten Funktionen der Bildträger oder der Eigengesetzlichkeit medialer Formulierung, mit ihren Problemen und Grenzen. Wieweit Gewalt als *Bild-Motiv* oder aber als *Bild-Thema* zu verstehen ist, muß demnach immer im konkret vorliegenden Fall jeweils neu entschieden werden.

2) Das bedeutet umgekehrt, daß die Zeugnisse der medialen Gewalt auch nur bedingt als Indizien für den Umgang einer Gesellschaft mit ihren Gewalterfahrungen und für ihre Einstellung gegenüber der Gewalt verstanden werden können. Wie sich die medialen Zeugnisse zur den zeitgenössischen Erfahrungen und Einstellungen konkret verhalten, muß zunächst geprüft werden, bevor sich entscheiden läßt, welcher Art die historische Aussagekraft der betreffenden Gewaltbilder ist.

⁴² Selbst die extremen Erfahrungen der Perserkriege scheinen nur wenig Niederschlag in den zeitgenössischen Kampfbildern zu finden: Die Darstellungen, die Kämpfe zwischen Griechen und Perser zeigen, umfassen lediglich etwa 10% der nichtmythologischen Kampfbilder, d.h. nehmen nur einen verschwindend geringen Teil innerhalb der damaligen Kampfdarstellungen ein; zudem folgen die Perserkampfdarstellungen der geläufigen Ikonographie der sonstigen Kampfbilder und feiern wie diese die Stärke und Überlegenheit des (griechischen) Siegers. Hätten wir lediglich die Bilder als Zeugnisse, würde man für die Perserkriege wohl kaum eine derartig epochale Bedeutung vermuten wollen. Zu diesen Fragen an anderer Stelle.

⁴³ Wie man sich diesen Prozeß im einzelnen vorstellen soll, läßt sich schwer entscheiden – kann es doch zu einer Intensivierung einer zuvor schon angelegten Tendenz immer aus zwei Gründen kommen: entweder entstehen aus neuen Erfahrungen weitere Impulse, die die begonnene Tendenz zusätzlich verstärken; oder aber bild- bzw. diskurs-immanente Rahmenbedingungen stiften zu einer stetigen Steigerung der einmal eingeschlagenen Richtung an. Was für die Situation um 500-480 konkret zutrifft, bleibt offen; plausibel erscheint aber zumindest ein Mit-Wirken zusätzlich verstärkender Impulse durch die neuen Erfahrungen.

3) Gleichmaßen vorsichtig ist auch der Zusammenhang mit der Ereignisgeschichte zu diskutieren: Engere kausale Zusammenhänge zwischen ereignisgeschichtlichen punktuellen Erfahrungen, insbesondere von Krieg und Bedrohung, und der Formulierung medialer Gewalt können nie Prämisse, sondern bestenfalls Ergebnis der Interpretation sein. Ziel muß es immer sein, die Gewaltbilder zunächst als eigenwertige Zeugnisse zu befragen und sie gemäß den Spielregeln ihres Funktionierens im medialen Horizont zu verstehen: hier entscheidet sich, in welcher Dimension und Richtung sie weitergehend historisch ausgewertet werden können.

4) Grundsätzlich sind dabei unsere Erwartungen bezüglich der Kraft zentraler historischer Ereignisse zu überdenken. Wieweit epochale Zäsuren in der konkreten Ereignisgeschichte oder aber langsam sich wandelnde Konstellationen im mentalen und psychischen Haushalt der Gesellschaft einschneidende Veränderungen im kulturellen Gefüge bedingen, ist von Fall zu Fall zu prüfen. Eine Antwort hierauf kann nur die konkrete Situation der jeweiligen Gewaltbilder, und zwar eingebettet in den Kontext ihrer weiteren Geschichte und Entwicklung, bieten: indem zuerst bildimmanent die spezifischen Prozesse analysiert werden – und die betreffenden Beobachtungen dann als eigenwertige historische Zeugnisse der überlieferten (Ereignis-)Geschichte ihrer Entstehungszeit gegenübergestellt werden.

5) All dies lehrt, daß wir uns bei den Zeugnissen medialer Gewalt, soweit sie anderen Kulturen entstammen, immer ihrer (partiellen) Fremdheit bewußt sein müssen – und entsprechend offen ihnen begegnen. Dies kann nur gelingen, wenn wir uns zunächst möglichst umfassend klar machen, wie wir selbst mit unseren heutigen Gewaltbildern umgehen, wie diese in ihrem Funktionieren strukturiert sind, welche Erwartungen wir an sie herantragen – und welche Interessen und Bedürfnisse durch diese Bilder in unserer eigenen heutigen Kultur befriedigt werden. Nur vor diesem Hintergrund können wir verhindern, daß wir allzu viele falsche Prämissen an die Gewaltbilder anderer, uns fremder Kulturen herantragen.

Ganz ohne Zweifel: Mediale Gewalt ist *immer* ein historisch aussagekräftiges Zeugnis. Die Frage ist nur, wofür. Und die Frage ist, wieweit speziell für die Erfahrungen der Zeitgenossen mit der realen Gewalt und ihre Auseinandersetzung mit diesen Erfahrungen. Im ‚schlimmsten‘ Fall kann der Umgang mit der medialen Gewalt nur sehr kompliziert mit den Strukturen der realen Gewalterfahrungen zusammenhängen. Dies scheint im Athen des ausgehenden 6. Jh. und frühen 5. Jh. v.Chr. so gewesen zu sein: Dort begannen die medialen Zeugnisse früher, sich dem Rausch der Gewalt hinzugeben, als es die Zeitgenossen in der Realität taten.

(Abschluß des Manuskripts: 2006)

ABBILDUNGEN



Abb. 1:
Judith enthauptet
Holofernes.
Gemälde von A.
Gentileschi, Florenz,
um 1620



Abb. 2:
Die Feuerzangenbowle.
Film von H. Weiß, 1944

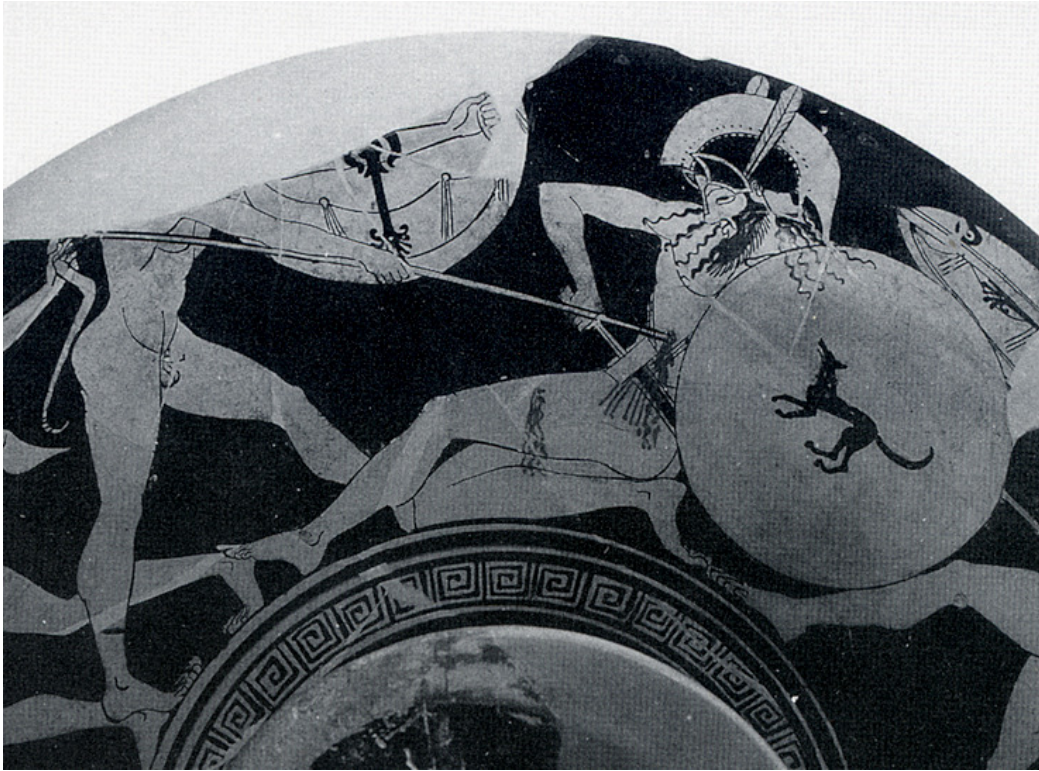


Abb. 3: Hoplitenkampf. Attisch-rotfig. Schale in New York, um 490/80 v.Chr.



Abb. 4: Hoplitenkampf. Attisch-schwarzfig. Amphora in München, um 540-520 v.Chr.



Abb. 5: Kampf des Poseidon gegen einen Giganten. Attisch-schwarzfig. Amphora in Paris, um 540-30 v.Chr.



Abb. 6: Kampf der Götter gegen die Giganten. Attisch-rotfig. Schale in Berlin, um 490/80 v.Chr.



Abb. 7 A-B: Eroberung Troias. Attisch-rotfig. Schale in Paris, um 490/80 v.Chr



Abb. 8: Hoplitenkampf. Attisch-rotfig. Krater in Paris, um 460 v.Chr.



Abb. 9: Hoplitenkampf über Gefallenem. Attisch-schwarzfig. Amphora in Zürich, um 540 v.Chr



Abb. 10: Hoplitenkampf über einem Gefallenem. Attisch-schwarzfig. Amphora im Kunsthandel, um 520



Abb. 11: Kampf des Herakles gegen Kyknos. Attisch-schwarzfig. Amphora im Kunsthandel, um 530-20 v.Chr.



Abb. 12: Kampf des Herakles gegen Kyknos, Attisch-schwarzfig. Amphora in Florenz, um 520-10 v.Chr.



Abb. 13: Kampf des Herakles gegen Kyknos. Attisch-rotfig. Krater in New York, um 510-500 v.Chr.



Abb. 14: Herakles bezwingt Antaios. Attisch-schwarzfig. Krater in Neapel, um 520-500 v.Chr.



Abb. 15: Orestes tötet Aigisthos. Attisch-rotfig. Pelike in Wien, um 520-500 v.Chr.



Abb. 16: Prokne tötet ihren Sohn Itys. Attisch-rotfig. Schale in München, um 510-500 v.Chr.



Abb. 17: Streitende Helden. Attisch-schwarzfig. Hydria in London, um 520-500 v.Chr.



Abb. 18: Streit zwischen Herakles und Apoll. Attisch-schwarzfig. Amphora in Tarquinia, um 520-10 v.Chr.

Abbildungsnachweise:

- 1 nach S. Stolzenwald, Artemisia Gentileschi (1991) 83 Abb. 55
- 2 nach Th. Kramer (Hrgs.), Lexikon des deutschen Films (1995) 101 Abb.
- 3 nach D. Buitron-Olivier, Douris (1995) Taf. 3 Nr. 5
- 4 nach J. Burow, Der Antimenesmaler (1989) Taf. 78A Nr. 78
- 5 nach E. Böhr, Der Schaukelmaler (1982) Taf. 101A Nr. 99
- 6 nach CVA Berlin 2 Taf. 67,2
- 7 A-B Photo Museum für Abgüsse, München
- 8 nach A. Samara-Kaufman, Ellenikes Archaïotites sto Museio tou Louvrou (2001) 298 Abb. 139b
- 9 nach Böhr a.O. Taf. 39B Nr. 36
- 10 nach Christies', New York, sale catalogue 11.6.2003, Nr. 102
- 11 nach Christies', New York, sale catalogue 12.12.2002, Nr. 16
- 12 nach LIMC VII,2 (1994) 707 Nr. Kyknos I 124
- 13 nach Euphronios der Maler. Ausstellungskatalog Berlin 1991 (1991) 108 Abb.
- 14 nach LIMC I,2 (1981) 649 Nr. Antaios I 9
- 15 Photo Museum für Abgüsse, München
- 16 nach LIMC VII (1994) 418 Nr. Prokne et Philomela 2
- 17 nach J. Charbonneaux u.a., Das archaische Griechenland (1969) 302 Abb. 346
- 18 Photo Museum für Abgüsse, München