

Susanne Muth, **Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.** Image and Context, Band 1. Verlag Walter de Gruyter, Berlin und New York 2008. 800 Seiten mit 444 Abbildungen.

Das hier anzuzeigende Buch stellt den Leser und den Rezensenten auf eine harte Probe. Thema ist die Darstellung physischer Gewalt in der attischen Vasenmalerei des sechsten und fünften Jahrhunderts, die hier vorwiegend anhand von Bildern des bewaffneten Kampfes untersucht wird. In der abschließenden Zusammenfassung wird die Untersuchung als eine tastende »Diskussion um die Methode einer historischen Interpretation von medialer Gewalt« (S. 631) bezeichnet, die »von wirklichem Verstehen [...] noch weit entfernt« sei (S. 627). Dem kann man nur zustimmen. Im Nachhinein ist man versucht, dem Buch einen neuen Titel zu geben, der den

Interpretationsansatz und die Vorgehensweise vielleicht präziser umschreibt. Er könnte lauten: »Prolegomena zur Erkundung der Möglichkeit einer historischen Interpretation von Gewaltmotiven in Kampfszenen der attischen Vasenmalerei der archaischen und klassischen Zeit«. Es handelt sich um wortreiche Prolegomena, ausgebreitet auf über 750 Seiten, inklusive der Anmerkungen und der zahlreichen Abbildungen.

Das Thema Gewalt erfreut sich seit längerer Zeit in den geisteswissenschaftlichen Disziplinen erstaunlicher Beliebtheit. Dieses neuerwachte, inzwischen etwas nachlassende Interesse setzte etwa um die Mitte der neunziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts ein, zu einem Zeitpunkt, als sich in der Populärkultur, zum Beispiel im Film oder in Computerspielen, die Ausübung exzessiver Gewalt zu einem Kennzeichen kontrollierter Dominanz und ›Coolness‹ zu entwickeln begann. Ist der stark von moralischer Distanzierung geprägte Gewaltdiskurs in den Geisteswissenschaften vielleicht als die Antwort des kritischen Akademikers zu verstehen, der sich anschickt, eine der letzten Bastionen der politischen Korrektheit zu verteidigen?

Die Verfasserin neigt dazu, einfache Sachverhalte kompliziert, manchmal fast geheimnisvoll zu formulieren. Ich werde daher im Folgenden versuchen, ihre Gedankengänge in ein möglichst schlichtes Vokabular zu übersetzen.

In Vorwort (S. VII ff.) und Einleitung (S. 1 ff.) wird der Leser über die Fragestellung, die Materialauswahl und die methodischen Prämissen der Untersuchung informiert. Da in diesem ›theoretischen Abschnitt‹ des Buches die entscheidenden Weichenstellungen vorgenommen werden, muss dieser genauer betrachtet werden.

Thema ist die Darstellung von körperlicher Gewalt – eine genaue Definition wird vermieden – in ihrem historischen Wandel vom früheren sechsten bis in das späte fünfte vorchristliche Jahrhundert. Ursprünglich war geplant – dies ist für das Verständnis von Bedeutung –, die entsprechenden Bilder der attischen Vasenmalerei unmittelbar als »historische Zeugnisse für die Einstellung der Athener zur Gewalt sowie für ihre Verarbeitung von realen Kriegserfahrungen« zu »entschlüsseln«, um somit in »unbekannte Tiefen des mentalen und psychischen Haushalts der Athener« vorzudringen (S. VII). Dem stand freilich bald die Erkenntnis entgegen, dass bildliche Darstellungen nicht als unmittelbarer Ausdruck und Abbild der Lebenswirklichkeit gelten dürfen, sondern eigenen, bildimmanenten Gesetzen folgen, die es zunächst zu erkunden und – wiederum – »zu entschlüsseln« gelte. Die Autorin spricht im Folgenden dann gern – zur Abgrenzung von realen Gewalterfahrungen – von »medialer Gewalt« und meint damit, dass sie keine Geschichte der Gewalt per se, sondern vielmehr systemimmanent eine »Geschichte des Bildmotivs der Gewalt« zu schreiben beansprucht (S. 14). Zu erforschen seien also primär die »medialen Strukturen« der Darstellungen (S. 10). Dass Bilder nach ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten zu interpretieren sind und als historische Zeugnisse in gewisser

Weise ein »zusammenhängendes System«, vielleicht sogar – dies würde ich allerdings bezweifeln, s. u. – ein »geschlossenes System« darstellen (S. 15), ist allerdings eine Selbstverständlichkeit, die jedem Forscher auf diesem Gebiet zumindest theoretisch geläufig sein dürfte, auch wenn in der Praxis manchmal dagegen verstoßen wird. Das Problem liegt bekanntlich in der praktischen Umsetzung dieser Prämisse. Ob sich aus dieser ganz geläufigen Annahme ein »neuer Forschungsansatz« (S. 7) ergibt oder sich damit sogar eine »neu auszubildende historische Bildwissenschaft« (S. IX) begründen lässt, hängt demnach von dem Erfolg der vorliegenden Arbeit ab. Jedenfalls muss sich die Untersuchung an ihrem hohen Anspruch auch messen lassen.

Um das Thema näher einzugrenzen, konzentriert sich die Verfasserin auf Darstellungen des bewaffneten Kampfes, die im Folgenden meist pauschal als »Gewaltbilder« bezeichnet werden. Die Arbeit behandelt also ein Bildmaterial, das in jüngerer Zeit bereits mehrfach breit untersucht worden ist (s. zuletzt N. Dietrich, *Bonner Jahrb.* 209, 2009, 359–362; M. Recke, *Gewalt und Leid. Das Bild des Krieges bei den Athenern im 6. und 5. Jh. v. Chr.* [Istanbul 2002]; vgl. C. Ellinghaus, *Aristokratische Leitbilder – Demokratische Leitbilder. Kampfdarstellungen auf athenischen Vasen* [Münster 1997]; I. Mennenga, *Untersuchung zu Komposition und Deutung homerischer Zweikampfszenen in der griechischen Vasenmalerei* [Berlin 1976]). Die Verengung der Perspektive auf Kampfszenen ist keineswegs selbstverständlich. Es trifft zwar zu, dass Kampfdarstellungen das mit Abstand umfangreichste Bildmaterial darstellen, in dem körperliche Gewalt bildlich vor Augen geführt wird. Der Aussage jedoch, dass in Bildern des bewaffneten Kampfes das gesamte Spektrum von physischer Gewalt belegt sei (S. 21), wird man kaum zustimmen können. Extreme Formen der körperlichen Gewalt wie das Zerreißen von Körpern oder das Abtrennen von Gliedmaßen werden nämlich in Kampfdarstellungen bezeichnenderweise nicht oder nur in wenigen markanten Ausnahmefällen dargestellt. Da außerdem physische Gewalt ein notwendiger, ja selbstverständlicher Bestandteil kriegerischer Auseinandersetzungen ist, darf man bezweifeln, ob die entsprechenden Bilder für die beständig thematisierte Frage nach der ›Problematisierung‹ von Gewalt wirklich das geeignete Ausgangsmaterial sind. Dieses Problem wird den Leser während der gesamten Lektüre begleiten.

Auf einen sehr knapp gehaltenen Forschungsüberblick (S. 7 ff.) folgt dann die Präzisierung der Fragestellung. Den Ausgangspunkt bilden allgemeine Erwägungen zur Rezeption von sogenannten Gewaltbildern. Laut Muth folgt unsere heutige Wahrnehmung der Gewalt einem bestimmten, polarisierenden Muster (S. 9 f.): Werden im Bild die Schmerzen und das Leiden des Unterlegenen ausführlich dargestellt, so ergreifen wir automatisch Partei für das Gewaltopfer und distanzieren uns von dem Täter. Soll hingegen der Sieger beziehungsweise der Gewaltausübende in einem positiven Licht erscheinen, so sei es notwendig, dass der konkrete Gewaltakt im Bild

möglichst weit zurücktritt und marginalisiert wird. Mir scheint, nebenbei bemerkt, diese Einschätzung unserer heutigen Wahrnehmung stark idealisiert und eher von Wunschdenken geprägt zu sein (s. o.).

Im Folgenden wirft die Verfasserin einem Teil der bisherigen Forschung zu antiken Kampfszenen vor, dass dort unsere heutige Wahrnehmung der Gewalt unmittelbar auf antike Bildwerke übertragen werde, so etwa wenn man die teils sehr drastischen Kampfszenen auf Vasen des frühen fünften Jahrhunderts als Indizien für eine »zunehmend kritische Einstellung gegenüber Kampf und kriegerischer Gewalt« und für ein teilnehmendes Mitgefühl mit den Opfern von Gewalt bewerte (S. 9), zu der es infolge der Erfahrungen der Perserkriege in Athen gekommen sei. Ausdrücklich und wiederholt genannt wird hierzu die Monographie von Matthias Recke sowie einige kurze Aufsätze anderer Autoren (F. Felten in: P. Scherrer / H. Taeuber / H. Thür [Hrsg.], *Steine und Wege. Festschrift für Dieter Knibbe, ÖJh Sonderband 32* [Wien 1999] 195 ff.; W. Martini in: *Gießener Universitätsblätter* 19, 2, Dez. 1986, 92 f.). Abgesehen davon, dass die genannten Arbeiten in der Forschung nur wenig Resonanz gefunden haben, ist allerdings darauf hinzuweisen, dass die hier inkriminierte These dort weit vorsichtiger formuliert und vor allem anders begründet wird, meist nämlich mit dem Hinweis auf Darstellungen der Iliupersis sowie – bei Recke – mit den im frühen fünften Jahrhundert auffallend beliebten Bildern der Leichenbergung, die im Buch von Muth nur ganz am Rande behandelt werden. Jedenfalls ist damit eine – allerdings künstlich zugespitzte – Gegenposition benannt, an der sich die Untersuchung von Muth nun abzarbeiten sucht.

Die Überlegung, dass Bildmotive vergangener Zeiten nicht nach unserem heutigen Empfinden bewertet werden dürfen, sondern nach ihrer Verwendung in den historischen Bildkontexten beurteilt werden müssen, ist natürlich keineswegs neu, sondern entspricht einem seit langem geläufigen Standard. Umso überraschender ist es, dass die Verfasserin den Fragenkatalog, den sie an die antiken Bildwerke heranträgt, weitgehend an unserer angeblich heutigen Rezeption von Gewaltdarstellungen ausrichtet. Insistierend wird immer wieder nach der Parteinahme des antiken Betrachters gefragt – zugunsten des Siegers oder des Unterlegenen – sowie nach der Rolle, die dem verstärkten oder verminderten Einsatz offensichtlicher Gewaltmotive dabei als Lenkungsmittel zukommt. Sind also drastische Schilderungen von Grausamkeiten Zeichen einer Distanzierung von Gewalt und der Sympathie lenkung auf das Opfer (dies als »differenzierte Opferikonographie« bezeichnet, zum Beispiel S. 386)? Es geht also über weite Strecken der Untersuchung um die immer wieder neu aufgeworfene Frage, ob unsere heutige Bewertung von Gewalt den antiken Bildern angemessen ist oder nicht, was natürlich von vorneherein jeder Leser als unwahrscheinlich erachten dürfte.

Offenbar um die »mediale Autarkie« von bildlichen Darstellungen gegenüber zum Beispiel literarischen oder historischen Zeugnissen zu betonen, verwendet Muth

bei der Besprechung der Bilder ein ungewöhnliches Beschreibungsverfahren, das man vielleicht als »einführende Deskription« bezeichnen darf. Es geht ihr darum, einen »Blick über die Schulter des Vasenmalers« zu werfen (S. 19), also den Entscheidungsprozess, den ein Maler bei der Entstehung eines Bildes durchläuft, irgendwie nachvollziehbar zu machen. Zu diesem Zweck werden hier stets die ikonographischen Voraussetzungen eines Bildthemas oder Bildmotivs diskutiert und mit der vorliegenden Darstellung verglichen. Dazu ein Beispiel: Kentauren, so Muth, sind in ihrem ikonographischen Potential auf Grund ihrer Erscheinung besonders bedrohliche, starke Gegner, Amazonen hingegen eher schwache, worauf der Maler dann bei der Austarierung der Kräfteverhältnisse innerhalb einer Kampfszene in unterschiedlicher Weise zu reagieren habe (s. z. B. S. 481 f.). Dieses Beschreibungsverfahren orientiert sich an der Untersuchung von Luca Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der antiken Kunst* (München 2003). Dort wird dieses Verfahren aber eingeführt, um grundsätzlich die Unterschiede zwischen bildlichen Darstellungen und sprachlichen Schilderungen zu beleuchten, die inhaltlichen Dimensionen der Bilder oder ihre historische Einbettung werden dagegen konsequenterweise ausdrücklich nicht in die Betrachtung einbezogen (s. Giuliani a. a. O. 15 f.). In der Untersuchung von Muth wird dieses Verfahren hingegen mit inhaltlichen und historischen Fragestellungen verknüpft. Auf die sich daraus ergebenden Probleme wird noch einzugehen sein. Ein Punkt muss jedoch im Vorfeld bereits angesprochen werden: So plausibel die Erörterungen zu den ikonographischen Voraussetzungen auch manchmal erscheinen mögen, so darf nicht verkannt werden, dass es sich im Grunde um reine Common-sense-Argumente, somit letztlich um ahistorische Argumente handelt, die nicht den Bildern selbst entnommen sind, sondern von außen an diese herangetragen werden.

Auf Grund eines selbst auferlegten medialen Reinheitsgebots (S. 16) beschränkt sich die Untersuchung auf Kampfdarstellungen in der attischen Vasenmalerei. In der Tat bieten die Zeugnisse dieser Gattung wegen ihrer reichen Überlieferung und vergleichsweise zuverlässigen Datierung den günstigsten Ausgangspunkt für eine solche Untersuchung (zur meines Erachtens gerechtfertigten Verteidigung der traditionellen Datierung s. S. 652 f. Anm. 25). Darstellungen in anderen Bildmedien, zum Beispiel der Bauskulptur, werden hingegen nur ausnahmsweise vergleichend hinzugezogen. Mit Verwunderung liest man allerdings die apriorische Feststellung, dass die – doch erheblich standardisierten – Bilder der Vasenmalerei »stärker auf die Interessen und Bedürfnisse des Einzelnen« ausgerichtet seien (S. 16). Im Gegensatz dazu seien etwa die Parthenonskulpturen als Vertreter einer »repräsentativen Bildgattung« auf eine – man lese und staune – »unmissverständliche und plakative« Aussage berechnet (S. 403).

Die Kampfdarstellungen werden im Folgenden thematisch gruppiert und innerhalb der jeweiligen Themengruppe in ihrer chronologischen Entwicklung

untersucht. Um einen »ersten Einblick in die grundsätzlichen Strukturen der Gewalt-Ikonographie zu erhalten« werden im Sinne einer »interessanten Versuchsanordnung« (S. 27) zunächst drei kürzere Kapitel vorangestellt, in denen Darstellungen der Kämpfe des Herakles gegen Kyknos (S. 28 ff.) und gegen Geryoneus (S. 64 ff.) sowie Bilder des trojanischen Krieges (mit inschriftlich benanntem Personal, S. 93 ff.) betrachtet werden. Dabei dienen die Kämpfe gegen Kyknos und Geryoneus als Beispiele für Themen, bei denen die Parteinahme des antiken Betrachters wohl eindeutig ist (zugunsten des Herakles, dessen Gewaltanwendung folglich als »gerecht« erscheine), während bei den Szenen des trojanischen Krieges die Parteinahme vermutlich eher ambivalent gewesen sein dürfte. Daraufhin werden in den materialreichen Hauptkapiteln des Buches die anonymen Hoplitenkämpfe (S. 139 ff.) sowie – als Beispiele des Kampfes von Griechen gegen »die Anderen« – die Bilder der Perserkriege (S. 239 ff.), der Gigantomachie (S. 268 ff.), der Amazonomachie (S. 329 ff.) und der Kentaumachie (S. 413 ff.) untersucht. In diesen reich bebilderten Abschnitten zeigt die Autorin eine souveräne Kenntnis des erhaltenen Bildmaterials, das möglichst vollständig gesammelt und am Ende des Buches in thematischer und chronologischer Ordnung listenartig (mit Angabe der Nummer des Beazleyarchivs) zusammengestellt wird (S. 758 ff.). Die Darstellungen werden in diesen Kapiteln in chronologische Gruppen zusammengefasst (580–550 v. Chr.; 550–530 v. Chr.; 500–480/70 v. Chr.; nach 470 v. Chr.) und fortlaufend interpretiert. Dabei gilt die Aufmerksamkeit zwei unterschiedlichen Aspekten: einerseits den themenübergreifenden Gemeinsamkeiten, die also auf allgemeine Veränderungen der Bildform und des Darstellungsinteresses schließen lassen, andererseits den themenspezifischen Unterschieden der betrachteten Kampfsujets. Die zu diesen Fragen getroffenen Beobachtungen verteilen sich auf zahlreiche verstreute Textpartien innerhalb der genannten Kapitel und sollen hier zusammenfassend betrachtet werden.

Die allgemeinen Veränderungen der Darstellungsweise sind rasch benannt. Bilder hocharchaischer Zeit (580–550 v. Chr.) zeigen bekanntlich eine Vorliebe für heftige Aktion und entsprechend auch für drastische Gewaltmotive (blutende Wunden, in den Körper dringende Speere und Schwerter, von Muth als »explizite Gewalt« bezeichnet). In den Jahren um 550–530 v. Chr. zeigt sich dann eine gewisse Beruhigung und Dämpfung der Ikonographie, die von Muth – meines Erachtens zu scharf – als ein Wandel von »expliziter« zu »impliziter Gewalt« beschrieben wird (z. B. S. 89; 166; »implizite Gewalt« soll bedeuten: keine blutenden Wunden; Speere oder Schwerter dringen nicht in den Körper ein, sondern sind nur »drohend« auf diesen ausgerichtet). Diese »ikonographische Beruhigung« hängt, wie ich anfügen möchte, vielleicht mit der allgemeinen Tendenz zur Standardisierung und Normierung der Figurentypen und Bildschemata zusammen, die in diesem Zeitraum – bei einer gleichzeitig starken Ausweitung der Bild-

produktion – zu beobachten sind. Die Tendenz zur »impliziten Gewalt« ist daher auch auf Bildern eher durchschnittlicher Qualität – und die hier betrachteten Kampfbilder fallen zum größten Teil in diese Kategorie – deutlicher zu beobachten als in den Spitzenwerken dieses Zeitraums.

Seit etwa 530 v. Chr. wurde die Intensität der Kampfhandlungen wieder deutlicher dargestellt und durch Betroffenheitsgesten pathetisch überhöht, drastische Gewaltmotive breiten sich immer weiter aus (»explizite Gewalt«). Diese Tendenzen verdichten sich schließlich in den Kampfszenen der rotfigurigen Vasenmalerei von ungefähr 500 bis 480 v. Chr., in denen die drastische Schilderung des dramatischen Handlungsvollzugs bekanntlich ihren Höhepunkt erreicht. Dies hängt, worauf die Verfasserin nicht eingeht, natürlich auch mit allgemeinen künstlerischen Errungenschaften der Zeit zusammen, die sich nicht einseitig auf die Bildthematik des bewaffneten Kampfes und die diesbezüglichen Darstellungsstrategien beziehen lassen. Die von den Malern dieser Zeit stolz vorgeführte Fähigkeit zur Wiedergabe komplizierter, auch räumlich verdrehter Körperbewegungen und zur Verdichtung der Handlung im Sinne eines genauer beobachteten Wechselspiels von Aktion und Reaktion tragen sicherlich wesentlich zu diesen neuen, dramatisch akzentuierten Kampfdarstellungen bei.

Nach etwa 480/470 v. Chr. geht das Interesse an dramatischer Aktion und drastischer Motivik schrittweise verloren, und es entwickeln sich jene beruhigten, motivisch gedämpften Bilder, die typisch für die klassische Kunst des mittleren fünften Jahrhunderts sind. Zugleich – das hätte viel stärker herausgestellt werden müssen – geht die Zahl der erhaltenen Kampfdarstellungen seit etwa 470 v. Chr. deutlich, ja dramatisch zurück (gut ablesbar anhand der chronologisch geordneten Denkmälerliste S. 758 ff.).

Diese allgemeine ikonographische Entwicklung wird von der Autorin sicher richtig beobachtet, sie ist aber keineswegs überraschend, sondern lässt sich bekanntlich bei vielen Bildthemen in analoger Weise beobachten, so etwa anhand der Bilder vom Löwenkampf des Herakles. Merkwürdigerweise wird diese Entwicklung von Muth, wie ihre Formulierungen nahelegen, zum Teil als ein autonomer, gleichsam mechanischer Prozess verstanden. Den mehrfachen Wechsel von »expliziter« zu »impliziter Gewalt« bezeichnet sie als eine »periodische Wellenbewegung« (z. B. S. VII; 567), wobei das Eine jeweils als gleichsam automatische Reaktion auf das Andere (und dessen angebliche Defizite) verstanden wird. Immer wieder liest man, dass eine neue Entwicklung nun »zwangsläufig« eintreten musste (z. B. S. 292; 436; 550), dass Innovationen vorwiegend dem Interesse an einer »bildsprachlich verbesserten und wirkungsvolleren Formulierung« geschuldet seien (S. 602), da nun »die darstellerischen Grenzen« einer bestimmten Bildform »erreicht« seien (S. 232 f.), diese nicht mehr gesteigert werden könne oder weil eine tradierte Darstellungsweise »auf Dauer unbefriedigend« geworden sei (S. 575). Diese mechanistische Sicht ist offenbar der Preis für die

behauptete mediale Autonomie der Bildkunst als ein »geschlossenes System« (s. o.).

Aber möchte man diesen Preis wirklich zahlen? Die Entwicklungen der bildenden Kunst lassen sich kaum schlicht als die Suche nach dem »besseren Bild« beschreiben, da die Kriterien dafür, was als »gutes Bild« gilt, sich im Lauf der Zeit verändern – und eben darauf beruht die Historizität von Bildsystemen. Die Autorin möchte das auch keineswegs prinzipiell leugnen und unternimmt in ihrem Schlusskapitel ja auch den Versuch einer historischen Deutung dieser Entwicklung. Aber wie passt das zusammen?

Was die ebenfalls themenübergreifend zu beobachtende Entwicklung der Kampfschemata betrifft, so dominiert in hocharchaischer Zeit bekanntlich das sogenannte offene Kampfschema mit zwei symmetrisch in Angriffshaltung einander entgegentretenden Kombattanten (zu den Zahlenverhältnissen s. S. 196 f. 199). Dieses im interkulturellen Vergleich ganz ungewöhnliche Kampfschema führt Muth, wie schon die ältere Forschung, auf das »agonale Denken« der griechischen Kultur zurück. Krieg erscheint demzufolge als ein »tapferer Wettstreit«, zu dem zwei prinzipiell ebenbürtige Gegner gegeneinander antreten. In der Zeit nach der Mitte des sechsten Jahrhunderts verliert dieses Schema allmählich an Bedeutung und wird ab etwa 500 v. Chr. ganz aufgegeben. Erst im Kontext der »gedämpften« Kampfbilder des mittleren fünften Jahrhunderts wird es dann vereinzelt wieder aufgegriffen (S. 222). An seine Stelle treten nun asymmetrische Szenen, in denen der siegreiche Krieger mehr oder weniger deutlich von seinem unterlegenen Gegner abgesetzt ist. Ihren Höhepunkt erreicht diese Entwicklung in den dramatisch akzentuierten Kampfbildern der Jahrzehnte von etwa 500 bis 480 v. Chr.

Diese schon mehrfach untersuchte Entwicklung wird von der Verfasserin vor allem in dem Kapitel über die anonymen Hoplitenkämpfe nochmals genauer betrachtet (S. 142 ff.). Wie hier plausibel ausgeführt wird, kann die neue Konzentration auf teilweise krass asymmetrische Kampfszenen nicht bedeuten, dass das agonale Verständnis von Krieg nun prinzipiell außer Kraft gesetzt wäre. Dies hat allerdings bislang auch niemand ernsthaft behauptet. Beleg dafür ist zum einen die Tatsache, dass noch bei Bildern des fünften Jahrhunderts selbst bei Kämpfen gegen barbarische Gegner (zum Beispiel Perserkämpfe, Amazonomachie, Kentaumachie) immer wieder auch Vertreter der griechischen Seite als Unterliegende erscheinen. Zum anderen lässt sich bei mehrszelligen Bildern des anonymen Hoplitenkampfs beobachten, dass die Maler keinerlei Anstalten getroffen haben, die Kampfparteien unterscheidbar zu kennzeichnen (S. 145 ff.; hier hätten allerdings zur Verdeutlichung des Arguments die mehrszelligen Kampfbilder deutlicher von den einszelligen Darstellungen abgesetzt werden müssen.). Da sie auf eine solche Unterscheidung verzichteten, erweisen sich die Bilder schlicht als Darstellungen eines »erbitterten Kampfes« mit wechselndem Kriegsglück, ohne dass eine

Zuordnung der Kombattanten zu einer bestimmten Partei möglich oder auch nur intendiert erscheint.

Die Dominanz des Schemas des asymmetrischen Kampfes insbesondere in den drastischen Bildern des frühen fünften Jahrhunderts deutet die Verfasserin einerseits rein formal als Zeichen einer dramatischeren und »überzeugenderen« Darstellung von Kampfhandlungen und der dabei freigesetzten Aggressionen, andererseits auch inhaltlich als Indiz für eine zunehmend polarisierende Betrachtung des Geschehens, das nun deutlicher in Sieger und Besiegte unterteilt wird (also doch eine gewisse Erosion des agonalen Prinzips?). Dabei müssen, so Muth, entsprechend den Prinzipien des »agonalen Kampfverständnisses« die Motivik des Siegers und die des Besiegten relational aufeinander bezogen werden. Im Fokus stehe dabei die Gestalt des Siegers und die von ihm ausgeübte Gewalt. Die von dem Besiegten erlittene Grausamkeit diene dementsprechend positiv der Inszenierung des Siegers in seiner Kampfkraft und seinem Aggressionspotential.

Dies mag zwar zunächst plausibel erscheinen – der Gegenpol ist natürlich wieder die behauptete sympathienkende Funktion von Gewaltmotiven zugunsten des Gewaltopfers, s. o. – es bleibt aber eine bloße Annahme, die den Bildern selbst nicht zu entnehmen ist und zudem von den oben referierten Beobachtungen zu den mehrszelligen anonymen Hoplitenkämpfen, die keine Parteinarbeit erkennen lassen, nicht gerade nahegelegt wird. Überhaupt fragt sich der interessierte Leser schon seit langem, ob die Bilder überhaupt auf eine sympathisierende Parteinarbeit angelegt sind und primär dazu dienen, dem Betrachter bestimmte »Rollenbilder« bereitzustellen, mit denen er sich identifizieren kann. In der Zusammenfassung ihrer Betrachtungen leugnet Muth dann auch, dass es in diesen Bildern vordringlich um parteinehmende Bewertung geht (S. 564 ff.). Aber wie passt dies nun wieder mit der beständig beschworenen Behauptung zusammen, dass in den untersuchten Kampfbildern vordringlich eine Inszenierung des Siegers beziehungsweise ein »Diskurs« um die entsprechenden Qualitäten des Siegers zu erkennen sei?

Die kleinteilige Erörterung zu den themenspezifischen Unterschieden zwischen den verschiedenen untersuchten Sujets, also etwa zwischen Amazonomachie, Kentaumachie und Perserkämpfen, ist nur sehr schwer zu beurteilen. Hauptgrund dafür ist das eigenwillige Beschreibungs- und Interpretationsverfahren der Verfasserin. Dieses folgt nicht dem gewohnten Standard, dass nämlich die Bilder zunächst möglichst neutral beschrieben, dann die Beobachtungen zu Argumenten gebündelt und daraus dann in einer möglichst deutlichen Trennung von Befundaufnahme und Interpretation die Schlussfolgerungen gezogen werden. Stattdessen werden die Darstellungen in einem fortwährenden Gedankenfluss von Anfang an einem interpretierenden Diskurs unterzogen, bei dem unterschiedliche, oft auch wechselnde und den Bildern von außen aufgelegte Kriterien und Fragestellungen miteinander vermischt und in einem vielfach auch noch im Stil von »einerseits ...

andererseits« vorgetragenen Argumentationsstrom zusammengeführt werden. In die Deutung fließen folglich viele kleine Interpretationsentscheidungen ein, die im stetigen Fortschreiten des Textes in ihrer Summe vom Leser kaum überprüft und auch von der Autorin, wie die hier schon angedeuteten Inkonsistenzen nahelegen, kaum kontrolliert werden können. Der Leser sieht sich gleichsam an Deck eines schwankenden Schiffes auf hoher See versetzt und kann von hier aus beobachten, wie links und rechts die Bilder im Strom ihrer rhetorischen Bewältigung versinken.

Erschwerend kommt hinzu, dass die untersuchten Bilder niemals in ihrem gesamten Motivgefüge, sondern immer nur auf bestimmte Aspekte reduziert betrachtet werden, und zwar vornehmlich entsprechend dem am Anfang entworfenen Fragenkatalog (sympathielenkende Funktion von drastischer Gewaltmotivik; Parteinahme des Betrachters für den Sieger oder dessen Opfer; Verhältnis von Sieger und Unterlegenem). Gegen Ende des Buches wird dieser von der Autorin zudem noch – und der Leser ahnt das von Beginn an – als ein Kriterienkatalog bezeichnet, der dem Befund der Bilder nicht gerecht wird, sondern an diesem vorbeizieht (s. u.).

Eine genaue Analyse eines Bildes in all seinen Aspekten sucht man in dem gesamten Buch vergebens, die reichen Abbildungen wirken eher wie Illustrationen eines Gedankenganges, der den eigentlichen Befund zu überblenden droht. Es ist, nebenbei bemerkt, ein merkwürdiges Phänomen, dass in manchen neueren Arbeiten, die sich dezidiert einem bildwissenschaftlichen Ansatz verpflichtet fühlen, eine genaue und umfassende Betrachtung der Bilder selbst offenbar als verzichtbar angesehen wird, vgl. dazu die kritischen Bemerkungen von Michael Squire, *Rez.* zu F. und T. Hölscher (Hrsg.), *Römische Bilderwelten. Von der Wirklichkeit zum Bild und zurück*, *Bonner Jahrb.* 209, 2009, 291 f.

In einer Studie, die beständig den »medialen Eigenwert« von Vasenbildern zu betonen sucht, ist es nur schwer verständlich, weshalb die Frage nach der Funktion und dem Verwendungszweck der Gefäße nicht weiter diskutiert wird. Die Bilder der Vasen dienen laut Muth schlicht »der Unterhaltung«, gemeint ist offenbar: der Unterhaltung beim Symposium. Zumindest in manchen Fällen wäre eine Stellungnahme zu dieser kontrovers diskutierten Frage aber doch hilfreich gewesen. So wundert sich die Verfasserin darüber (S. 156), dass auf spätgeometrischen Vasenbildern – angeblich im Gegensatz zu späteren Darstellungen – manchmal das Gewaltopfer als Hauptmotiv einer Kampfdarstellung erscheint, was man doch wohl mit dem sepulkralen Verwendungszweck dieser Gefäße in Zusammenhang sehen könne. An anderer Stelle werden zwei Kampfscenen besprochen (S. 233 f.), die sich auf rotfigurigen Lutrophoren des mittleren beziehungsweise des späten fünften Jahrhunderts befinden. Die sepulkrale Konnotation dieser Gefäßform und daher auch der beiden untersuchten Bilder wird jedoch mit keinem Wort erwähnt, obwohl auf Abbildung 153 sogar als eindeutiges Bildzeichen eine zwischen den Kämpfern hervorstechende Grabstele zu erkennen ist.

Nach diesen Vorbemerkungen nun also zu den themenspezifischen Unterschieden zwischen den hier untersuchten Kampfsujets. Ich kann hier nur beispielhaft auf zwei Befunde kurz eingehen. Bei Bildern der thessalischen Kentaurenmachie dominiert in den Jahren zwischen etwa 530 und 510 ein ganz einseitiges Kampfschema, bei dem ein kraftvoll agierendes Kentaurenpaar ein oder zwei hoffnungslos unterlegene griechische Kämpfer niedermacht (S. 462 ff.). Dieses ikonographisch wohl aus der Tötung des Kaineus abgeleitete Schema ist in der Tat ungewöhnlich und widerstrebt auch dem üblichen Interpretationsmuster der Autorin, laut dem einem ikonographisch starken Kämpfer, wie einem Kentauren, eigentlich zur Erzeugung eines »spannenden Kampfeschehens« eine umso eindrucksvollere Auftritts seines Kontrahenten gegenübergestellt werden müsse. Aus diesem Grund möchte Muth in diesen Bildern ausnahmsweise einen »Diskurs über das Unterliegen« erkennen (S. 466 f.). Abgesehen davon, dass dies ein ganz beliebiger Vorschlag ist und ohnehin nur eine sprachliche Umformulierung der bildlichen Evidenz darstellt – statt: »unterliegende Griechen« eben: »Diskurs des Unterliegens« –, muss sich der Leser nun fragen, weshalb ein solcher Diskurs sich ausgerechnet am Kampf gegen unzivilisierte Naturwesen wie die Kentauren entzündet haben soll.

Bei der Untersuchung der Kämpfe zwischen Griechen und Persern stellt Muth im Einklang mit der älteren Forschung zu Recht fest, dass sich diese Bilder hinsichtlich der Kampfschemata und in ihrer Gewaltmotivik nicht von Darstellungen anonymer Hoplitenkämpfe unterscheiden und somit keine spezifische, etwa pejorativ gefärbte Bewertung der Perser erkennen lassen (S. 239 ff., bes. 245). Als Ausnahme gilt aber seit langem die Darstellung auf dem Innenbild einer Schale des Douris im Louvre (Abb. 156; vgl. als Parallele auch Abb. 157), wo ein Perser kopfüber in verrenkter Haltung mit frontal gezeigtem Kopf niedergestürzt ist und von seinem aufrecht stehenden griechischen Kontrahenten mühelos in den Staub gezwungen wird. Das ikonographische Schema erinnert an Darstellungen des jungen Theseus, der den Wegelagerer Skiron niederwirft (s. dazu W. Raeck, *Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr.* [Bonn 1981] 112 f. 127 ff.). Muth möchte die Sonderstellung dieses Bildes als eine despektierliche Darstellung des persischen Feindes allerdings nicht gelten lassen (S. 241 ff.), mit dem seltsamen und in der gesamten Untersuchung sonst nicht mehr verwendeten Argument, dass sie sich bei der Charakterisierung des Persers auch noch drastischere Gewaltmotive vorstellen könne. Sie vermisst hier etwa blutende Wunden oder eine in den Körper eindringende Waffe. Dieser Einwand zielt am Befund allerdings vorbei. Man kann im Gegenteil argumentieren, dass gerade das Fehlen solcher Details nochmals darauf hindeutet, dass der besiegte Perser eben kein satisfaktionsfähiger Gegner ist, der nicht in erbittertem Kampf besiegt werden muss, sondern von dem griechischen Kämpfer ohne Gegenwehr einfach niedergeworfen werden kann. Die ikonographische Sonderstellung dieses Bildes als eine despektierliche Dar-

stellung des persischen Feindes behält somit weiterhin ihre Gültigkeit.

Im folgenden Kapitel (»Das Funktionieren der medialen Gewalt. Überlegungen zu einer Geschichte der Gewalt im Bild«, S. 521 ff.) werden weitere Bildthemen in die Diskussion mit einbezogen, etwa Darstellungen der Iliupersis, der Kämpfe von Hermes und Argos, von Theseus und Minotauros oder des Todes des Orpheus. Die Betrachtung der Bilder bleibt hier allerdings sehr summarisch und orientiert sich vor allem einseitig an dem nun schon bekannten Fragenkatalog, der auch bei den Bildern des bewaffneten Kampfs mit ermüdender Redundanz besprochen worden ist. Es geht dabei um die Parteinahme des Betrachters und um die Frage, ob der Darstellung von drastischer Gewalt in diesem Zusammenhang eine sympathielenkende Funktion zukommt – wie vorhersehbar mit negativem Ergebnis.

Es folgt dann in mehreren Schüben eine ausführliche Zusammenfassung der bisherigen Beobachtungen (S. 560 ff.). Kernpunkt ist einerseits, dass die hier untersuchten »Gewaltbilder« nicht explizit das Thema »Gewalt« selbst verfolgen, sondern schlicht gewalttätige Aktionen als unterschiedlich ausdeutbare Bildmotive enthalten (S. 560 ff.). Aber wer hat jemals etwas anderes behauptet? Das ist ungefähr so, als ob in einer Arbeit über das Bildmotiv der Eule der Bearbeiter sein Bildmaterial zunächst pauschal als »Eulenbilder« bezeichnet, um am Ende dann festzustellen, dass es sich nicht um »Eulenbilder« handelt, sondern um Bilder, in denen aus verschiedenen, noch zu eruiierenden Gründen eine Eule als Bildmotiv verwendet wird.

Der zweite Kernpunkt der Zusammenfassung lautet, dass die Bilder des bewaffneten Kampfes nicht vordringlich auf eine Parteinahme des Betrachters angelegt sind und dass den Gewaltmotiven in diesem Zusammenhang keine sympathielenkende Funktion zukommt (S. 564 ff.). Aber auch das hat bislang in solch zugespitzter Form niemand behauptet und war von vornherein zu erwarten. Der ermattete Leser sieht sich also gegen Ende der Untersuchung mit einem – wie die Autorin mehrfach ausdrücklich betont (zum Beispiel S. 546) – negativen Ergebnis konfrontiert. Eigentlich sollte man doch erwarten, dass eine inadäquate Fragestellung bereits im Vorfeld einer solchen Untersuchung ausgeschlossen wird, damit man sich mit aller Energie einem konstruktiven Ansatz widmen kann. In diesem Sinne ist es bezeichnend, dass die Zusammenfassung (S. 560 ff.) sowie besonders auch das abschließende Resümee (S. 631 ff.) sich in weiten Teilen wie variierte Umformulierungen des Einleitungskapitels (S. 3 ff.) ausnehmen. Am Ende der Lektüre sieht sich der zunehmend verzweifelnde Leser zurückversetzt auf »Start«.

Mit Spannung liest man daher das letzte Kapitel, in dem der Versuch einer historischen Auswertung versprochen wird (S. 618 ff.). Die Erwartungen werden jedoch enttäuscht. In diesem Abschnitt konzentriert sich die Autorin auf die themenübergreifenden Gemeinsamkeiten der von ihr untersuchten Kampfdarstellungen, während die themenspezifischen Unterschiede weitgehend

ausgeklammert werden. Zeitlich liegt der Fokus auf den dramatischen Kampfbildern des frühen fünften Jahrhunderts sowie auf den aktions- und emotionsgedämpften Darstellungen der Jahre seit etwa 470 v. Chr. Die asymmetrischen Kampfszenen des frühen fünften Jahrhunderts mit ihren teils drastischen Gewaltmotiven deutet die Verfasserin (S. 620 ff. 624 f.) als Symptom für eine »aufbrausende und sich hochheizende Konzentration auf ruhmvolle Überlegenheit und eindrucksvolle Macht, die möglicherweise auf ein entsprechendes ›Hochdrehen‹ eines konfliktbeladenen Konkurrenzdenkens und Machtstrebens verweist« (S. 625). Abgesehen von der ebenso kapriziösen wie vieldeutigen Formulierung ist dies natürlich nichts anderes als ein bloßer Analogieschluss von der bildlichen Evidenz, die zudem einseitig auf den Sieger bezogen wird, auf eine angeblich dieser zugrundeliegende ›Mentalität‹. Mit demselben Recht könnte etwa ein Bearbeiter von Symposionsdarstellungen dieses Zeitraums, die sich ebenfalls durch drastische Motive auszeichnen, als Ergebnis verkünden, dass die Athener des frühen fünften Jahrhunderts eben in »exzessiver Feierlaune« gewesen seien (auf Wunsch kann man das natürlich auch noch anspruchsvoller formulieren). Darf man solche Aussagen wirklich als historische Erkenntnis verbuchen?

Ein besonderes Anliegen ist der Autorin dann die Interpretation der motivisch wie dramatisch merkwürdig zurückhaltenden Kampfdarstellungen der Zeit von 470 v. Chr. an. Wirkungsästhetisch interpretiert Muth diese Darstellungen als Bilder, die wegen ihrer sparsamen Motivik in besonderem Maße die »Phantasie des Betrachters« herausfordern (z. B. S. 603) und die daher auf eine »intellektuelle Unterhaltung« des Betrachters abzielen (z. B. S. 626 f.). Dass die Reduktion von äußerlicher Handlung und kleinteiliger Motivik einer »gedanklichen Vertiefung« der Bilder dient, entspricht einer ganz geläufigen und traditionellen Sicht der frühklassischen Bildsprache, die in anderen Worten etwa schon von Ernst Buschor im Hinblick auf die Bildkomposition des Ostgiebels des Zeustempels in Olympia formuliert worden ist. Allerdings sind die von Muth untersuchten recht einförmigen und meist anspruchsarmen Kampfdarstellungen kaum das geeignete Material, um diesem Phänomen über ein bloßes Schlagwort wie »intellektuelle Unterhaltung« hinaus wirklich gerecht zu werden. Auf inhaltlicher Ebene deutet sie dann die Kampfdarstellungen dieses Zeitraums als Zeichen eines übersteigerten Überlegenheitsgefühls, das sich nicht mehr in konkreten Taten zu beweisen hat, sondern als selbstverständliche Eigenschaft dem siegreichen Kämpfer zukommt. Und sie verbindet dies natürlich mit dem »imperialistischen« Machtanspruch Athens in den Zeiten des attischen Seebundes (S. 622 ff.; vgl. S. 622: »zunehmend forcierter Diskurs um Sieghaftigkeit und Überlegenheit«). Diese Deutung, die sich wiederum unausgesprochen an der Figur des Siegers orientiert, scheint mir sehr problematisch. Es ist zwar zuzugeben, dass es in diesem Zeitraum in einigen wenigen Bildern auch Darstellungen eines triumphierenden Siegers gibt, dieses Motiv bleibt aber

als Sonderfall auf die Darstellung mythischer Heldentaten beschränkt (z. B. Theseus und der Minotaurus etc.; vgl. S. 613 f. Abb. 442; 444). In Darstellungen des bewaffneten Kampfes lässt es sich nicht belegen. Und auf der mythischen Ebene steht es in Konkurrenz zu dem sogar beliebteren Motiv des nachdenklichen Siegers (zum Beispiel Herakles nach dem Löwenkampf), das von der Verfasserin nicht berücksichtigt wird. Den von Muth untersuchten Kampfdarstellungen, deren Zahl außerdem gerade in diesem Zeitraum stark zurückgeht, lässt sich die genannte Deutung nicht ablesen. Man hat eher den Eindruck, als würde hier das historische Klischee des imperialistischen Atheners der Seebundszeit schlicht den Bildern übergestülpt.

Es ist nicht zu hoffen, dass Untersuchungen dieser Art und dieser Methodik künftig Schule machen werden. Wenn es als ein legitimes Ziel einer Forschungsarbeit gelten darf, vordringlich von vornherein eine wenig vertrauenswürdige, zudem noch selbstkonstruierte These über hunderte von Seiten in die Aporie zu treiben, so lässt sich das ohnehin ausufernde archäologische Schrifttum problemlos ins Unendliche vermehren. Unglaubliche Thesen lassen sich beliebig entwerfen, dem Erkenntnisinteresse ist damit freilich nicht gedient.

Ein fachfremder Leser mag angesichts der hier zu besprechenden Arbeit den Eindruck gewinnen, dass die Klassische Archäologie, zumindest sofern sie sich mit der Interpretation von Bildern beschäftigt, offenbar eine arg erschöpfte Disziplin ist. Vielleicht sind die wichtigen Fragen ja längst beantwortet, oder sie lassen sich schlicht nicht beantworten, so dass sich die Fachvertreter gezwungen sehen, sich in selbstreferentiellen Dekonstruktionen und rhetorischen Fingerübungen zu ergehen. Dieser Eindruck jedoch wäre falsch. Auch bei den hier untersuchten Themen lassen sich problemlos interessante und fruchtbare Fragestellungen entwerfen. Was das Thema »Gewalt« betrifft, so fällt etwa auf, dass bei Darstellungen exzessiver Grausamkeit eine deutliche Tendenz besteht, diese ikonographisch an Bilder des rituellen Opfervollzugs anzunähern. Sie werden damit einerseits einem gewohnten Erfahrungsbereich eingegliedert, andererseits auf inhaltlicher Ebene in einen bestimmten Bezugsrahmen gesetzt, der, was die Bewertung betrifft, sich in einem Spannungsfeld zwischen »gerechtem Opfer« und »Sakrileg« bewegen kann. Ähnliches ließe sich meines Erachtens auch bei dem »Gewaltdiskurs« der attischen Tragödie feststellen.

Was das andere Thema, die Darstellungen des bewaffneten Kampfs, betrifft, so wäre etwa für die Zeit seit 480/70 v. Chr. vor allem der dramatische Bedeutungsrückgang dieser Bildthemen zu betonen. Besonders die Darstellung von Einzelkämpfen ist fortan kaum mehr zu belegen. Bezeichnend ist allerdings, dass sich bestimmte kriegerische Sujets auch weiterhin, wenn auch zahlenmäßig reduziert, einer gewissen Beliebtheit erfreuen konnten, nämlich vielfigurige Massenkämpfe vor allem gegen fremdartige Gegner (Amazonen, Kentauren). Hinzu kommt, dass sich bei diesen verbliebenen Bildern – ganz im Gegensatz zur archaischen Ikonographie – eine

deutliche Tendenz zur Anonymisierung des Personals beobachten lässt (das Phänomen wird auch von Muth beiläufig konstatiert, aber nicht weiter hinterfragt. Siehe S. 726 f. Anm. 8). Diese Veränderungen lassen sich gut mit der historischen Situation verbinden (vgl. dazu Verf. in: M. Meyer / R. von den Hoff [Hrsg.], *Helden wie sie. Übermensch – Vorbild – Kultfigur in der griechischen Antike*, Koll. Wien 2007 [Freiburg i. Br. 2010] 224 ff.). Es mangelt also keineswegs an ergiebigen Fragestellungen, man muss diese aber als solche erkennen und gezielt verfolgen.

Einem fachfremden Leser mag sich hier außerdem der Eindruck aufdrängen, dass die Interpretation von Bildern ein enorm schwieriges, ja dunkles Geschäft sei. Auch dies trifft nicht zu. Die Deutung von Bildern ist zwar manchmal ein mühsames Verfahren, aber theoretisch ist völlig klar, wie man dabei vorzugehen hat. Grundlage der Interpretation eines bestimmten Bildmotivs ist dessen konkrete Verwendung, und durch die genaue Betrachtung der Verwendungsregeln lassen sich nachvollziehbare Aussagen zur Bedeutung und Bewertung desselben gewinnen.

Bei aller Kritik muss abschließend betont werden, dass die hier besprochene Arbeit in ihrem Reflexionsbemühen und vor allem in ihrer rhetorischen Qualität den bisherigen Untersuchungen zu antiken Kampfdarstellungen deutlich überlegen ist. Umso bedauerlicher ist es, dass diese Fähigkeiten hier nicht in einem produktiven Sinne eingesetzt sind, sondern eher dazu dienen, die untersuchten Sachverhalte zu verdunkeln, anstatt sie zu erhellen.

Regensburg

Christian Kunze