

**Felix PIRSON, Ansichten des Krieges. Kampfreiefs klassischer und hellenistischer Zeit im Kulturvergleich. DAI – Archäologische Forschungen Bd. 31. Wiesbaden: Reichert Verlag 2014, 408 S., 560 s/w-Abb., 60 Taf.**

Die Monographie von Felix Pirson untersucht Reliefs mit Kampfdarstellungen aus klassischer und hellenistischer Zeit aus verschiedenen Räumen und Zeiten mit dem Ziel, die in den Bildern jeweils geschehenden kulturellen Konstruktionen der Erfahrung von Krieg und Kampf nachzuzeichnen und anschließend miteinander zu vergleichen (S. 38). Die Arbeit zeichnet sich aus durch ihr dezidiert methodengeleitetes Vorgehen. Auf Fragen der Methode soll sich folglich auch diese Rezension konzentrieren. Zentrales Ergebnis der Arbeit ist die sowohl zeitliche wie räumliche Differenzierung der traditionellen, an den großen Epochengrenzen orientierten Gegenüberstellung zwischen archaischen, klassischen, hellenistischen und (später) römischen Bildern von Krieg und Kampf. Der Blick auf von der Forschung zur Entwicklung der Kampfikonographie bisher weniger beachteten Reliefs jenseits des kulturellen Zentrums Athen zeigt, dass es kein einheitliches, allein epochenspezifisches Bild von Krieg und Kampf gibt, sondern je nach kulturellem Kontext Krieg im Bild ganz unterschiedliche Ausprägungen erfahren kann.

Es werden einerseits solche kulturellen Kontexte zum Vergleich herangezogen, aus denen Kampfreiefs im untersuchten Zeitraum besonders zahlreich überliefert sind (so etwa aus Athen oder aus Etrurien), andererseits aber solche kulturellen Kontexte, deren Kampfreiefs von unseren an den Zentren der klassisch-hellenistischen Welt ausgebildeten Vorstellungen besonders signifikant abweichen, wie die Kampfreiefs aus Lykien oder aus dem graeco-skythischen Schwarzmeergebiet. Als fünfte, nicht durch den kulturellen Kontext, sondern die Entstehungszeit definierte Gruppe werden daneben hellenistische Kampfreiefs (mit Ausnahme der etruskischen) behandelt. Diese Ausnahme legitimiert der Autor mit der weniger dichten Überlieferung von Kampfreiefs in diesem Zeitraum, was eine nach kulturellen Kontexten differenzierte Untersuchung unmöglich macht (S. 38). Während die hellenistischen Kampfreiefs nur in Auswahl analysiert werden, wird für die anderen vier Gruppen Vollständigkeit angestrebt. Dass F. Pirson bei diesem sehr weitgesteckten Gegenstandsbereich ‚nur‘ auf die einigermaßen überschaubare Anzahl von 195 Reliefs kommt, erklärt sich v.a. dadurch, dass er sich auf die nicht-mythischen Bilder beschränkt. Indem sämtliche auf mythische Schlachten zu beziehende Kampfreiefs aus der Untersuchung ausgeschlossen werden, behandelt diese letztlich nur eine Minderheit der Kampfreiefs, welche uns aus klassischer und

hellenistischer Zeit überliefert sind. Auch die Vasenmalerei bleibt außerhalb des Untersuchungshorizonts und spielt an keiner Stelle der Argumentation eine entscheidende Rolle.<sup>1</sup>

Die behandelten Reliefs stammen in der großen Mehrzahl aus funerärem Kontext, sei es, dass sie Grabdenkmäler schmückten, wie im Falle der attischen Grabreliefs, der lykischen Architekturfriese dynastischer Grabanlagen, der Mehrzahl der behandelten hellenistischen Reliefs oder der etruskischen Aschenurnenreliefs, sei es, dass sie Grabbeigaben schmückten, wie im Falle der graeco-skythischen Goldappliken (was einen Gebrauch der entsprechenden Gegenstände vor ihrer Beigabe ins Grab natürlich nicht ausschließt). Die ausführlich behandelten Persomachie- und Griechenkampf-Friese vom Athena-Nike-Tempel in Athen bilden demgegenüber eindeutig die Ausnahme.

F. Pirson benennt mit aller wünschenswerten Klarheit die von ihm verfolgte Fragestellung: Es geht ihm um den „bildkünstlerischen Umgang mit den Phänomenen Krieg und Kampf“, den er „als Spiegel kultureller und politischer Dispositionen in verschiedenen historischen Kontexten“ interpretieren will. Insbesondere zielt seine Untersuchung auf die Deutungsmuster, welche diese Bilder „ihren Betrachtern bei der Konstruktion eigener Kriegs- und Kampferfahrungen zur Verfügung stellten“ (S. 38). Diese Fragestellung steht unmittelbar im Zusammenhang der in der jüngeren Vergangenheit in der deutschen klassischen Archäologie intensiv geführten Debatte um Kampf- und Gewaltikonographien,<sup>2</sup> schließt sich allgemein aber v.a. an die grundlegenden For-

<sup>1</sup> Diese unmittelbar aus der Konzentration auf Kampfreliefs sich ergebende Einschränkung des Gegenstandsbereichs bringt neben dem evidenten und eminent wichtigen praktischen Vorteil zwei Probleme mit sich: (1) Da klassische attische Grabreliefs erst im Reichen Stil wieder aufkommen und auch die Bauplastik bis dahin ausschließlich mythische Kämpfe ins Bild setzt, bleibt die für die Entwicklung der griechischen Kampfikonographie besonders prägende Zeit der Früh- und Hochklassik faktisch außerhalb des Untersuchungszeitraums. (2) Durch den Ausschluss der Vasenmalerei mit ihrer mit großem Abstand zahlreichsten Überlieferung klassischer Kampfbilder koppelt sich die vorliegende Studie etwas von den intensiven Diskussionen um Kampf- und Gewaltikonographien ab, welche v.a. in der jüngeren Vergangenheit in der deutschsprachigen klassischen Archäologie geführt wurden und sich insbesondere (wenn auch nicht ausschließlich) an der attischen Vasenmalerei entzündet hatten. Trotz dieser Problematik ist die Beschränkung auf Reliefs angesichts der auf den interkulturellen Vergleich ausgerichteten allgemeinen Fragestellung folgerichtig, hätte ein Einbezug der Vasenmalerei doch eine unwiederbringliche athenische Dominanz im Untersuchungsgegenstand zur Folge.

<sup>2</sup> Siehe etwa: G. Fischer/S. Moraw (Hgg.), *Die andere Seite der Klassik* (2005); B. Seidensticker/M. Vöhler (Hgg.), *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik* (Berlin 2006), mit Rez. durch N. Dietrich in: *Bonner Jahrbücher* 2009,

schungen von Tonio Hölscher seit den 70er Jahren zu griechischen Historienbildern und allgemeiner zu griechischen und römischen Bildkulturen an, und dies in mehrfacher Hinsicht: (1) bzgl. der (in Hölschers Forschungen zentralen) Thematik von Krieg und Kampf, (2) bzgl. der Konzentration in der Bildinterpretation auf Fragen der (politischen) Semantik, und (3) bzgl. des allgemeinen Bezugsrahmens, welcher für die Bildinterpretation gewählt wurde, nämlich das Spannungsverhältnis zwischen Bilderwelt und Lebenswelt.<sup>3</sup>

In selten anzutreffender Konsequenz sind der gewählte methodische Ansatz und die Strukturierung des Buches auf das Erkenntnisziel ausgerichtet. Auf eine knappe Einleitung (S: 35-42) folgen Vorbemerkungen zur Terminologie und Methode (Teil I: S. 43-50). Hier ist v.a. eine terminologische Entscheidung wichtig für den weiteren Verlauf der Arbeit. Im Gegensatz zu der in der deutschen klassischen Archäologie üblichen Unterscheidung der formalen Beschreibungskategorie des Typus als festgefügtes Formschema, das grundsätzlich mit verschiedenen Inhalten gefüllt werden kann, und der inhaltlichen Beschreibungskategorie des Motivs, das der Wiedergabe bestimmter Handlungen und Bildinhalte dient, sich dafür aber prinzipiell unterschiedlicher Figurentypen bedienen kann, werden beide Begriffe in dieser Studie miteinander kombiniert (S. 43-45), um Figurenschemata zu bilden, die unabhängig von ihrem konkreten Auftreten in einzelnen Bildern formal *und* inhaltlich vorbestimmt sind. Diese vom Autor im Fortlauf ‚Motive‘<sup>4</sup> genannten Zwitter aus ‚Typus‘ und ‚Motiv‘ bestimmen die gesamte in der Monographie geführte Diskussion. Der Autor ist sich der methodischen Problematik dieser terminologischen Entscheidung bewusst und bemüht sich folglich darum, diese für seinen Gegenstandsbereich zu rechtfertigen. Kronzeuge sind hier die Tyran-

---

359-362; S. Muth, Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. (2008), mit Rez. durch Chr. Kunze in: Bonner Jahrbücher 2010/11, 595-602. An dieser Stelle ist jedoch zu betonen, dass das vorliegende Buch in seinen Grundzügen bereits 2004 verfasst war, und die seitdem erschienene Literatur nicht mehr im vollen Maße berücksichtigt werden konnte (siehe Vorwort S. 11), darunter auch der wohl wichtigste – weil mit einer grundsätzlichen Gegenposition aufwartende – Beitrag von S. Muth (2008), zu dem sich F. Pirson nur in einem Absatz ausführlicher äußert (S. 41-42).

<sup>3</sup> Grundlegend T. Hölscher, Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (1973) und ders., Römische Bildsprache als semantisches System, AbhHeidelberg 2 (1987), v.a. 20-29. Siehe auch aus jüngerer Vergangenheit ders., Images of War in Greece and Rome. Between Military Practice, Public Memory, and Cultural Symbolism, JRS 93, 2003, 1-17. Zum Spannungsfeld von Bilderwelt und Lebenswelt, das sich durch Hölschers ganze bildwissenschaftliche Arbeit zieht, siehe etwa: ders., Fromme Frauen um Augustus. Konvergenzen und Divergenzen zwischen Bilderwelt und Lebenswelt, in: F. Hölscher/T. Hölscher (Hgg.), Römische Bilderwelten von der Wirklichkeit zum Bild und zurück (2007), 111-131.

<sup>4</sup> Um diese Verwendung des Begriffs von der üblichen zu unterscheiden, steht der Begriff im Folgenden in einfachen Anführungszeichen.

nenmörder und insbes. das sog. Harmodios-Motiv, das sich bekanntlich in zahlreichen Vasenbildern (allerdings auch solchen, die vor der Tyrannenmördergruppe entstanden sind) wiederfindet. Der Autor macht sich B. Fehrs Interpretation zu eigen, nach der mit den Haltungen und Kampfgebärden von Harmodios und Aristogeiton bestimmte ethische Werte einhergingen.<sup>5</sup> Daraus schließt F. Pirson, dass diese ethischen Werte auch noch auf jene Figuren zuträfen, welche in anderen Bildern analoge Kampfhaltungen annehmen – dass die von Fehr den Kampfgebärden der Tyrannenmörder zugesprochene Semantik also nicht nur an dieses konkrete Denkmal mit seiner spezifischen historischen, räumlichen und kontextuellen Einbettung in das Athen des 5. Jh., sondern auch noch an die vom konkreten Denkmal abstrahierten Formschemata der beiden Tyrannenmörder gebunden sei. Dem möchte ich entschieden widersprechen. So sehr *Figurentypen* auch bereits in früheren Epochen der griechischen Kunst ‚reisen‘ und von einem Bild auf andere übertragen werden können (wofür nicht zuletzt die vorliegende Studie zahlreiche Belege liefert), so muss die *kulturelle Semantik*, die einem Bildwerk von seinen Betrachtern je zugeschrieben wird, doch immer in seinem jeweiligen räumlichen und funktionalen Kontext von Neuem entstehen – denn diese ist nicht allein vom Bildwerk und seiner Ikonographie abhängig, sondern wird maßgeblich von eben jenem kulturellen, räumlichen und funktionalen Kontext bestimmt.

Mein Einwand dagegen, abstrakte Figurentypen unabhängig von den konkreten Bildern, in denen sie erscheinen, mit Inhalt zu füllen, wird dadurch entschärft, dass die Inhalte, mit denen F. Pirson jene Figurentypen in Teil II der Arbeit (S. 51-79) füllt, sich im Gegensatz zu B. Fehrs Deutung der Kampfgebärden von Harmodios und Aristogeiton auf sehr einfache Aussagen von der Art ‚Krieger siegt‘ oder ‚Krieger ist unterlegen‘ beschränken. Zu diesen Aussagen gelangt der Autor, indem er die einzelnen identifizierten und in schematischen Zeichnungen verdeutlichten formal-inhaltlich bestimmten ‚Motive‘ in die Motivgruppen der ‚Kämpfer‘, der ‚Unterlegenen‘, der ‚Besiegten‘, der ‚Gefallenen‘ und der ‚Verschreckten und Fliehenden‘ ordnet, an die sich noch die Gruppen der ‚Varia‘ und der ‚Reserve‘ anschließen (S. 51-53). Damit sind jedoch nur derartige inhaltliche Bestimmungen getroffen worden, die tatsächlich im abstrakten Formschema bereits angelegt sind und die ‚Reise‘ in einen anderen gesellschaftlichen Raum (etwa vom Heiligtum in die Nekropole) oder in eine andere Kultur oder Zeit unbeschadet überstehen werden. Gleichzeitig verliert das vom Autor eingeführte methodische Instrument der formal-inhaltlich bestimmten ‚Motive‘ damit an Aussagekraft, generiert es doch nur mehr sehr undifferenzierte inhaltliche Deutungen einzelner Bilder und Bildkomplexe. Das bildsprachliche System, welches der Autor auf diese Weise entschlüsseln

<sup>5</sup> B. Fehr, Die Tyrannentöter oder: Kann man der Demokratie ein Denkmal setzen? (1984).

möchte, bliebe so zwar unangreifbar, würde aber nur über sehr wenige ‚Vokabeln‘ verfügen – sicherlich nicht genügend, um damit das semantische Potenzial eines Bildes annähernd vollständig zu beschreiben. Für den Autor steht denn auch ein anderer Aspekt im Vordergrund, nämlich die bloße Feststellung, dass das von ihm diagnostizierte bildsprachliche System überhaupt konsistent ist, insofern fast sämtliche Figuren in den behandelten Reliefs in eine der oben genannten Kategorien hineinpassen, und den Bildhauern folglich an klaren Aussagen und Lesbarkeit der Bilder gelegen gewesen sei (siehe S. 78-79): Jede Figur ist in ihrer Position in der Skala zwischen Sieg und Niederlage fest definiert.<sup>6</sup>

Mit der Ordnung der Figuren in formal-inhaltliche ‚Motive‘ und der Definition von Motivgruppen ist die Grundlage gelegt für die quantitative Auswertung der zahlreichen Reliefs auf der Suche nach Grundzügen und Schwerpunkten der Darstellung, wie es der Titel von Teil III (S. 81-93) ankündigt. Dabei stellt der Autor die große Variabilität des Motivrepertoires heraus, welche er insbesondere daran ermisst, dass 40 % der identifizierten ‚Motive‘ nur ein einziges Mal auftreten. Des Weiteren stellt F. Pirson fest, dass gerade Figurenschemata erfolgreich Kämpfender besonders häufig wiederholt werden, während Unterlegene und Gefallene eine höhere Variabilität aufweisen. Daraus schließt er, dass die Posen der Sieger dadurch besonders tief im kulturellen Gedächtnis eingraben würden, und Körperkontrolle, welche durch die Wiederholung gleicher Schemata betont würde, gerade bei Siegern als besonders entscheidend angesehen worden wäre, und diese besonders eng mit der von den Bildern hervorgehobenen Eigenschaft der Sieghaftigkeit verbunden sei (S. 91-93).<sup>7</sup>

In den Teilen IV-VIII (S. 95-210) werden nacheinander die Kampfreiefs der einzelnen kulturellen Komplexe ‚Athen‘, ‚Lykien‘, ‚nördliches Schwarzmeer-

---

<sup>6</sup> Was auf den ersten Blick wie ein schlagender Beweis für die Existenz des bildsprachlichen Systems wirkt, verliert jedoch an Schärfe, sobald man sich vergegenwärtigt, dass mit den vom Autor definierten Motivgruppen sämtliche Abstufungen zwischen Sieg und vollständiger Niederlage abgedeckt sind. Wie sollte eine Figur in einem Kampfreief denn aussehen, um nicht entweder als Kämpfer, Unterlegener, Besiegter oder Gefallener gelten zu können? Mit dem gleichen Recht, mit dem F. Pirson betont, dass fast sämtliche Figuren in die von ihm definierten Kategorien passen und die Bilder folglich auf klare Ablesbarkeit von Kräfteverhältnissen ausgelegt seien, könnte man behaupten, dass die vielen Zwischenstufen zwischen vollständigem Sieg und vollständiger Niederlage umgekehrt zeigen, dass die Bildhauer ein besonderes Interesse an nicht ganz geklärten Kräfteverhältnissen hätten.

<sup>7</sup> Auch wenn man der Hervorhebung von Sieghaftigkeit als wichtigstes Ziel von griechischen Kampfbildern unbedingt zustimmen sollte, ließe sich auf Grundlage der statistischen Auswertung auch für das genaue Gegenteil argumentieren, nämlich dass hohe Variabilität Ausweis besonderen Interesses an den Unterlegenen und Gefallenen sei.

gebiet', ‚Hellenismus‘ und ‚Etrurien‘ behandelt. Dabei verfährt der Autor immer nach einem analogen Schema: In einem ersten Schritt wird – soweit uns über Quellen erschlossen – die reale Praxis von Krieg und Kampf im jeweiligen kulturellen Komplex umrissen, eingebunden in einen kurzen Überblick über die (politisch-) historischen Rahmenbedingungen. In einem zweiten Schritt werden die räumlichen und funktionalen Kontexte der Bilder behandelt, womit die in den vorangegangenen Kapiteln erfolgte Abstraktion der Figurentypen von den konkreten Monumenten gewissermaßen wieder rückgängig gemacht wird. In einem dritten Schritt beschäftigt sich F. Pirson erneut mit den einzelnen Kampfmotiven, diesmal jedoch unter Berücksichtigung kontextueller Unterschiede zwischen verschiedenen Räumen (Heiligtum – Nekropole) und zwischen verschiedenen individuellen Bildträgern. In einem vierten Schritt werden formale Aspekte der Bilder in den Blick genommen, jedoch nicht im Sinne einer eigenständigen Ästhetik, sondern im Sinne formaler Mittel zur zusätzlichen Verdeutlichung inhaltlicher Aspekte dieser Bilder, wobei vor allem auf Fragen der räumlichen Komposition/Organisation der Kampfreliefs eingegangen wird. In einem fünften Unterkapitel geht es dann jeweils um die eigentliche übergeordnete Frage nach den in den Reliefs sich äußernden Ansichten des Krieges und nach der darin erfolgenden Konstruktion von Kriegserfahrung.

Erst in diesen je einem der kulturellen Komplexe gewidmeten Teilen IV-VII geht der Autor intensiv auf einzelne Denkmäler ein, mithin nachdem die Fragestellung und das methodische Instrumentarium bereits präzise festgelegt wurden, und auch schon eine überblicksartige Gesamtauswertung der Bilder erfolgt ist. Dies ist bezeichnend für das methodische Vorgehen dieser Studie, welches man grob gesprochen als ‚top-down‘ bezeichnen könnte. Der Vorteil solcher Verfahrensweise ist die vollkommen transparente Methode, welche dem Leser ermöglicht, den Argumentationsgang an jedem Punkt nachzuvollziehen und kritisch zu überprüfen. Der Nachteil dagegen ist, dass es die Arbeit am einzelnen Denkmal tendenziell zu einem Überprüfen bereits entwickelter Thesen degradiert. Die nahsichtige Analyse des Einzelbefunds in seinem Kontext wird so in ihrem heuristischen Potenzial beschnitten: Sie liefert Bestätigung oder Widerlegung, kann selbst aber kaum neue Fragen generieren. Die Ergebnisse der Untersuchungen zu den einzelnen kulturellen Komplexen verlassen denn auch nicht den in den Teilen I-III gesteckten Bezugsrahmen, sondern führen nur zu eher marginalen Präzisierungen und Ausdifferenzierungen der *in nuce* bereits vorgetragenen Thesen.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Dies kann man im Sinne stringenten Aufbaus und ‚erfolgreicher‘ Beantwortung gestellter Fragen natürlich als besondere Qualität der Arbeit ansehen. Wie auch immer man es beurteilen möchte, hat es im Laufe des Buches zahlreiche Wiederholungen als unausweichliche Folge.

Im Einzelnen versucht F. Pirson in seiner Analyse jeweils eine enge Entsprechung zwischen der Art, wie Kampf in den Reliefs dargestellt wird, auf der einen Seite, und politischer Verfasstheit, realer Kampfpraxis und den aus beidem erwachsenden ideologischen Konsequenzen in den einzelnen kulturellen Komplexen auf der anderen Seite herauszuarbeiten. Dies gelingt grundsätzlich auch. So fehlt etwa in den attischen Kampfreiefs, die in einem demokratisch verfassten Gemeinwesen entstanden sind, dessen Kriegführung maßgeblich auf einer Phalanx (in der Idee) gleicher Bürger beruhte und verhältnismäßig wenig Kriegsstrategie beinhaltete, jegliche Heraushebung einzelner Befehlshaber, im Gegensatz zu den Kampfreiefs, die lykische Dynastengräber schmücken. An den graeco-skythischen Kampfreiefs wiederum kann der Autor Elemente der auf schnell manövrierender Reiterei beruhenden Kriegführung der Steppennomaden des nördlichen Schwarzmeergebiets aufzeigen. Einen besonderen Schwerpunkt legt F. Pirson auf ‚korrekte‘ antiquarische Details der Bewaffnung, welche ihm als ein Beleg gelten für den tatsächlich vorhandenen Realitätsbezug der Bilder, den er allerdings zu Recht von allgemeinem Realismus absetzt. Des Weiteren gelingt es ihm, einige Vorurteile über vermeintlich mindere Qualität oder geringe schöpferische Kreativität der Bilder der graeco-skythischen oder etruskischen ‚Randkulturen‘ auszuräumen.<sup>9</sup> Allgemein erweist sich die Lektüre der Teile IV-VII zu den einzelnen kulturellen Komplexen als am gewinnbringendsten.

In der Gesamtauswertung (Teil VIII: S. 211-216) werden sowohl die allen kulturellen Komplexen zugrunde liegende und grundsätzlich als griechisch anzusprechende Bildsprache betont, als auch die im Einzelnen erkennbaren Unterschiede. Als allgemeine Perspektive, mit welcher F. Pirson den Text beschließt, wird die Relativierung der pauschalen Unterscheidung zwischen „archaisch“, „klassisch“, „hellenistisch“ und „römisch“ in der Darstellung von Krieg und Kampf genannt – ein Ziel, dem der Autor mit seiner Monographie zweifellos näher gekommen ist.

Abschließend möchte ich noch einige Bemerkungen zu m.E. kritischen Punkten anfügen.

(1) Das gesamte Vorgehen der Arbeit beruht auf der (plausiblen) Arbeitshypothese, dass die Bildhauer solche Kampfreiefs herstellen, die den von ideologischen Prägungen und konkreten (Kriegs-) Erfahrungen genährten Erwar-

---

<sup>9</sup> Insbesondere hier erweist sich der Nutzen der quantitativen Auswertung der Figurentypen, auch wenn insgesamt der große dafür notwendige Aufwand m.E. in keinem Verhältnis zu ihrem überschaubaren heuristischen Wert steht.

tungen des Publikums entsprechen. Daraus ergibt sich für den Autor, dass man den Reliefs die kulturell konstruierten „Ansichten des Krieges“ unmittelbar ablesen könne. So sehr man dem im Grundsatz zustimmen wird, so geht durch eine solche faktische Gleichsetzung von Produktions- und Rezeptionsperspektive doch Einiges an heuristischem Potenzial verloren. Denn zwischen dem, was die Produzenten eines Bildes (Bildhauer *und* Auftraggeber) *herstellen wollten*, und dem, was sie *hergestellt haben*, mithin den Rezipienten zu sehen geben, kann es durchaus einen Unterschied geben, wie es das folgende banale Beispiel illustrieren mag: Die Produzenten der Friese des Athena-Nike-Tempels wollten einen prächtigen, mit passendem Dekor versehenen Tempel errichten. Das Ergebnis dieser dekorativen Produzentenabsicht waren höchst bezeichnende und für die Kultur der Zeit vielsagende Ansichten vom Krieg. Gerade in dem Auseinanderdriften von Absicht und Tat aber kristallisiert sich Ideologie mehr als irgendwo sonst. Das Kurzschließen von produktions- und rezeptionsästhetischer Perspektive vergibt damit wesentliches Erkenntnispotenzial.<sup>10</sup>

(2) Der reiche Abbildungsteil trennt konsequent die Bilder von ihrem Bildträger und verwandelt die grundsätzlich an Denkmälern angebrachten und in einem materiellen/architektonischen Kontext eingebundenen Kampfreiefs so zu autonomen Bildern – in deutlichem Gegensatz zu den vom Autor selbst formulierten Bildinterpretationsmaximen. Dies ist aus praktischen Gesichtspunkten natürlich nachvollziehbar und auch zu rechtfertigen. In noch radikalerer Form geschieht solches Abstrahieren der Bilder von ihrem Kontext jedoch durch die analytische Zerlegung der Reliefs in Figurentypen, die dann wie oben beschrieben als formal-inhaltlich bestimmte ‚Motive‘ gedeutet werden, die sich gewissermaßen wie ‚Bildvokabeln‘ in ein Lexikon ordnen ließen. Nach einer solchen radikalen Abstraktion von Bildbedeutung kann der Kontext trotz der vielfach erklärten und sicherlich auch redlichen Absicht des Autors kaum mehr wirklich heuristisch produktiv gemacht werden. In den Auswertungen ist es denn auch nicht der räumliche und funktionale Kontext der Bilder – allermeist die Nekropole, verbunden mit den zwischen Kommemorieren, Vergegenwärtigung und Repräsentation schillernden Funktionen der Bilder –, sondern fast ausschließlich ihr historischer Kontext, der sich als produktiv erweist. Es ist bezeichnend für das konsequente Bemühen des Autors

<sup>10</sup> Auf einer konkreten Ebene äußert sich die geringe Bedeutung, die der Autor der Produktionsseite zumisst, in seiner nur quantitativen, nicht aber qualitativen Unterscheidung von zahlreich belegten Figurentypen einerseits und solchen, die nur einmal überliefert sind, andererseits. Aus Produzentenperspektive jedoch ist der Unterschied grundsätzlicher Art, muss man im einen Fall doch von der Verwendung eines existierenden Typus (im Sinne eines festgefügtten Formschemas) ausgehen, im anderen Fall aber von einer Neuschöpfung – ein Unterschied, der auch in hermeneutischer Hinsicht kaum irrelevant sein dürfte.



um methodisch kontrolliertes Arbeiten, dass der räumliche und funktionale Kontext dennoch so viel thematisiert wird. Er erscheint dabei aber vielfach mehr als potenzieller Störfaktor auf dem Weg zur Erschließung der von den Reliefs transportierten „Ansichten des Krieges“, den es methodisch korrekt ‚herauszurechnen‘ gilt, und weniger als zusätzlicher produktiver Ansatz zum Verständnis der Bilder.

(3) Das Erkenntnisinteresse und das methodische Vorgehen der Studie lassen sich im Rahmen der deutschen klassischen Archäologie sehr gut verorten, wo sie fest in darin geführten Debatten verankert sind. Aus der Perspektive gegenwärtiger Bildwissenschaften gilt dies allerdings nicht. An deren methodischer Entwicklung in den letzten Jahrzehnten gemessen, wäre die im vorliegenden Buch verwendete, grundsätzlich als semiotisch zu bezeichnende Methode wohl in die 80er Jahre des 20. Jh. zu verorten – eine Zeit, in der bekanntlich auch einige der für Erkenntnisinteresse und Methode dieser Studie grundlegenden Arbeiten von Tonio Hölscher entstanden sind. Das an den Entwicklungen der Bildwissenschaften gemessen Unzeitgemäße des vorliegenden Buches ist nicht *per se* kritisch zu beurteilen. Zum Problem wird es erst, wenn man als mit Bildern arbeitender klassischer Archäologe den Anspruch hat, mit der Kunstgeschichte (als der *nolens volens* maßgebenden bildwissenschaftlichen Disziplin) in einen Dialog zu treten, ebenso wie mit wachsenden Teilen der archäologischen Bildwissenschaften außerhalb der deutschen klassischen Archäologie.<sup>11</sup> Auch in diesem Fall bleibt das Festhalten an wissenschaftlichen Maximen, deren Entstehungszeit weiter zurückliegt, natürlich legitim, möchte man den jeweils aktuellen Trend nicht zum Gesetz erheben – unter der Voraussetzung allerdings, dass man Position bezieht gegenüber der Kritik, die an eigenen (im vorliegenden Fall semiotischen) methodischen Grundlagen geäußert wurde. Dies unterlässt F. Pirson jedoch. Bezogen auf das vorliegende Buch, das an den eigenen und hier mit seltener Konsequenz und wissenschaftlicher Redlichkeit verfolgten Erkenntniszielen und Methoden gemessen werden sollte, ist dies kein unbedingter Vorwurf. Bezüglich der klassisch archäologischen Bildwissenschaft in Deutschland insgesamt sollte man sich jedoch fragen, ob es nicht an der Zeit ist, die vor 30-40 Jahren zu Recht eingeleitete Abgrenzung von einer Kunstgeschichte, die mit der heute praktizierten fast nichts mehr gemein hat, zu überdenken.

---

<sup>11</sup> Zum konstruktiv-kritischen Zugang zu dem in der deutschen klassischen Archäologie weiterhin weit verbreiteten Konzept der semiotisch zu entschlüsselnden ‚Bildsprache‘ in der angelsächsischen Forschung, siehe Ja• Elsners exzellente Einleitung zur (lange überfälligen) englischen Übersetzung von Hölschers ‚Römischer Bildsprache‘: J. Elsner in: T. Hölscher, *The Language of Images in Roman Art*. Übers. von A. Snodgrass und A. Künzl-Snodgrass (2004), xv-xxxii.

Welcher alternative Zugriff auf das untersuchte Material könnte jedoch den hier vorgebrachten Kritikpunkten Rechnung tragen? Eine vollständige Antwort auf diese eigentlich entscheidende Frage muss der Rezensent schuldig bleiben. Eine mögliche Richtung, die man hier einschlagen könnte, bestünde darin, explizit nach den *medialen Eigengesetzlichkeiten* der untersuchten Bilder zu fragen. Welche Faktoren bestimmen die konkrete Ausformung der Kampfbilder außer dem inhaltlichen Darstellungswillen des Produzenten/den inhaltlichen Erwartungen der Rezipienten? Hier müsste zuvorderst die Art des Bildträgers eine Rolle spielen, welche sich zwischen einem attischen Grabrelief, einer etruskischen Aschurne, graeco-skythischen Goldappliken und Architekturfriese lykischer dynastischer Grabanlagen natürlich grundsätzlich unterscheidet. In all diesen Fällen ist die allgemeine räumliche Struktur des Reliefs nicht durch den Inhalt der Darstellung, sondern durch die Art des zu schmückenden Gegenstands bestimmt. Sind die signifikanten Unterschiede in der Darstellung von Krieg und Kampf, welche Felix Pirson zwischen attischen Grabreliefs einerseits und den Niketempelfriese sowie den attischen Staatsgräbern andererseits aufzeigen kann, in erster Linie Folge der spezifischen „Ansicht des Krieges“ im demokratischen Athen, welche die übermäßige Heraushebung einzelner Akteure als Verstoß gegen das Gleichheitsprinzip verbietet und starke Hervorhebung von Sieghaftigkeit nur auf den kollektiven Monumenten Tempel und Staatsgrab, nicht aber auf privaten Grabmälern zulässt? Oder ist es in erster Linie die Friesform der Reliefs an den Staatsgräbern und dem Niketempel, welche es erlaubt, verteilt auf eine Vielzahl einzelner Kampfgruppen ein weiteres Spektrum von Kräfteverhältnissen zwischen ausgeglichenem Zweikampf und vollständigem/r Sieg/Niederlage darzustellen, im Gegensatz zur Metopenform der privaten Grabreliefs, welche die Darstellung *per se* auf *eine* Kampfgruppe reduziert, die folglich ganz allein die konkurrierenden Darstellungsinhalte von Sieghaftigkeit einerseits und den Gefahren des Krieges und folglich der Tapferkeit des Kriegers andererseits miteinander verbinden muss, und daher keinen allzu vollständigen, mithin ‚leichten‘ Sieg vorführt?<sup>12</sup> Bei den attischen Grabreliefs und ihren medialen Eigengesetzlichkeiten wäre m.E. auch die Frage wichtig, warum Kampfreliefs darauf gemessen an der Zahl von ‚Familienbildern‘ so selten sind, während etwa auf etruskischen Aschurnen das Thema Krieg und Kampf viel dominanter erscheint. Inwieweit spielt hier die Tatsache eine Rolle, dass die Reliefs auf etruskischen Aschurnen meist mit dem ganz und gar unkriegerischen vollplastischen Bild des beim Gelage liegenden Verstorbenen kombiniert werden, das Relief mithin nur ein ‚Nebenbild‘ der eigentlichen Repräsentation des Verstorbenen als wohllebenden Zecher darstellt?<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Diese mögliche alternative Perspektive schließt sich offenbar an das von Muth (2008) vorgeschlagene allgemeine Interpretationsmodell von Kampfbildern an.

Juniorprof. Dr. Nikolaus Dietrich  
Institut für Klassische Archäologie  
Universität Heidelberg  
Marstallhof 4  
D-69117 Heidelberg  
E-Mail: nikolaus.dietrich@zaw.uni-heidelberg.de

---

<sup>13</sup> Solcherlei Fragen nähmen mehr die Bildträger und die verschiedenen Möglichkeiten, diesen mit ‚passenden‘ Reliefs zu schmücken, zum Ausgangspunkt, und nicht die von ihrem Bildträger abstrahierten Reliefs. Die Homogenität des Materials würde dadurch verloren gehen. Schließlich ist ein Kampfreliet mit einem anderen Kampfreliet vergleichbar, nicht aber eine Aschenurne mit einem Tempel. Einem statistischen Ansatz würde so die Grundlage entzogen, was diese Fragen grundsätzlich mit dem von Felix Pirson gewählten Untersuchungsansatz inkompatibel machen würde. Welcher Ansatz weiterführender ist, dies mag jedoch von unterschiedlichen Wissenschaftlern verschieden bewertet werden.