

EINLEITUNG

Die mediale Inszenierung von Kriegen ist ein besonders eindrückliches Phänomen der visuellen Kultur unserer Zeit. Der Einfluß von Bildern auf die öffentliche Meinung ist mittlerweile so evident, daß ihre Entstehungsbedingungen und ihre selektiven Sichtweisen selbst Gegenstand kritischer Reflektionen sind¹. Parallel zur Auseinandersetzung mit der journalistischen Sicht und Vermittlung von Krieg und Gewalt erlebte der kulturwissenschaftliche Diskurs über die Visualisierung beider Sujets während der Niederschrift dieser Studie einen vorläufigen Höhepunkt². Dabei ging es nicht nur um die Frage, wie die Bilder das faktische Geschehen vermitteln. Auch ihr Einfluß auf die Wahrnehmung der Ereignisse durch die Beteiligten wurde thematisiert. Michael Tucker, Autor eines Dokumentarfilms über das Leben US-amerikanischer Soldaten in Bagdad während des Irakkriegs 2004, bemerkte in diesem Zusammenhang zur Rolle filmischer Bilder in den Köpfen der GIs:

»This has become their movie, not mine – each person with their own reference. For the older officers (...) it's *M*A*S*H*. They brought aloha shirts for poolside BBQs. For others it's *Platoon* and *Full Metal Jacket*. You could see it in the way they ride in their Humvees [»High-Mobility Multipurpose Wheeled Vehicles«; Anm. d. Verf.]: one foot hanging out the door – helicopters with wheels (...). As much as they project cultural icons into their lives, through my viewfinder you can see that they are defining their own experience; (...)«³.

Damit ist ein zentraler Bereich der vorliegenden Arbeit angesprochen: die Frage nach den Deutungsmustern, die Bilder bei der Konstruktion von Kriegserfahrungen zur Verfügung stellen, und nach der Art und Weise, in der sie die Wahrnehmung von Krieg und Kampf beeinflussen. Demgegenüber verliert eine bestimmte historische Wirklichkeit hinter den Bildern, d. h. die tatsächlichen Kriegs- und Kampfhandlungen, in der Analyse und Interpretation der Kunstprodukte an Bedeutung. Ebenso wenig wie man die militärische Praxis moderner Kriege anhand der zitierten Kinofilme rekonstruieren würde, liegt der primäre Quellenwert der hier untersuchten Kampfdarstellungen klassischer und hellenistischer Zeit in der Dokumentation historischer Kriegsgeschehen und der damit verbundenen Schrecken. Auch die antiken Bilder erweisen sich als Zeugnisse selektiver Sichtweisen auf Krieg und Kampf, die den zeitgenössischen Betrachtern Deutungsmuster für die eigene Wahrnehmung zur Verfügung stellten (s. Kap. I 4). Analyse und Interpretation dieser Deutungsmuster tragen zwar viel zum Verständnis der Rolle von Krieg und militärischer Gewalt in unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten bei, sagen jedoch vergleichsweise wenig über den Krieg selbst aus. Insofern versteht sich die vorliegende Arbeit als Baustein einer Wahrnehmungsgeschichte des Krieges, die mediale Praktiken im Umgang mit einem zentralen Phänomen antiker wie moderner Kulturen untersucht⁴.

Gegenstand der Untersuchung

Die Eingrenzung des Untersuchungsgebietes beginnt mit der Definition des Begriffs »Krieg« als Sujet antiker Bilder⁵. In seiner Funktion als letztes gewaltsames Mittel zur Entscheidung von Konflikten zwischen gesell-

1 So gehören kritische Anmerkungen zur Objektivität von Berichten sogenannter *embedded journalists*, die in Kampfverbände »eingebettet« und unmittelbar am Geschehen beteiligt sind, spätestens seit dem Irakkrieg zu den selbstreferentiellen Topoi der Kriegsberichterstattung.

2 Neben Susan Sontags Buch »Regarding the Pain of Others« von 2003 (New York) seien noch folgende deutschsprachige Titel des gleichen Jahres genannt: Arbeitskreis Historische Bildforschung (Hrsg.), *Der Krieg im Bild – Bilder vom Krieg* (Frankfurt a. M. 2003) 11 Anm. 1 mit der Literatur zum Thema seit 1992; S. Martus – M. Münkler – W. Röcke (Hrsg.), *Schlachtfelder. Codierung von Gewalt im medialen Wandel* (Berlin 2003); V. Groebner, *Ungestalten. Die visuelle Kultur der Gewalt im Mittelalter* (München 2003). Zwei Kolloquien des Warburg-Hauses Hamburg (»War Visions. Bildkommunikation und Krieg« 7.–8.11.2003) und der Evangelischen Akademie in Loccum (»Kunst nach dem Krieg« 28.11.–

30.11.2003) widmeten sich ebenfalls dem Thema Krieg und Bildmedien.

3 Das Zitat findet sich unter der Rubrik »Baghdad Diaries«, Eintrag »March 01. 2004: We live in this movie« auf der Webseite <<http://www.gunnerpalace.com/content>> (Zugriff 22.10.2013) zum Film »Gunner Palace« (USA 2004). Es bezieht sich auf folgende Filme: *M.A.S.H* (USA 1970) Regie: R. Altman; *Platoon* (USA 1986) Regie: O. Stone; *Full Metal Jacket* (USA 1987) Regie: S. Kubrick.

4 Vgl. Buschmann – Carl 2001. Im Rahmen des DFG-Sonderforschungsbereiches 437 »Kriegserfahrungen. Krieg und Gesellschaft in der Neuzeit« an der Universität Tübingen behandelt ein Teilprojekt das Thema »Medialisierung von Kriegserfahrungen«.

5 Zur Schwierigkeit einer Begriffsdefinition von »Krieg« und »Kriegsbildern« s. Baumgarten u. a. 2003, 11–13 sowie Hanestad 2001, 110.

schaftlichen Kollektiven hat Krieg immer auch eine eminent politische Dimension, die in den hier behandelten Darstellungen allerdings kaum zum Ausdruck kommt. Sie zeigen bewaffnete Auseinandersetzungen in der Regel als Konfrontation zwischen einzelnen Akteuren, weswegen es sich mehr um ›Kampfdarstellungen‹ denn um ›Kriegsbilder‹ handelt. Nur selten ist das Aufeinandertreffen von Parteien thematisiert, und es sind Ausnahmefälle, in denen die Antagonisten als politische Mächte, wie z. B. Griechen und Perser, charakterisiert sind. Andererseits waren es kriegerische Auseinandersetzungen, die zur Entstehung einer Vielzahl der hier behandelten Bilder geführt haben und zugleich den Handlungsrahmen für die einzelnen Kampfszenen abgaben. Um beiden Aspekten gerecht zu werden, soll der Gegenstand der Untersuchung im folgenden als ›Bilder von Krieg und Kampf‹ umschrieben werden.

Die Kampfdarstellungen der griechisch-römischen Antike zeichnen sich durch eine bemerkenswerte Vielfalt aus, die nicht zuletzt in der Häufigkeit und Drastik des Gewalteinsetzes zum Ausdruck kommt. So erwecken einige Bilder den Anschein ästhetischer Überhöhung und Sublimation (Taf. 6, 1), während sich andere um eine möglichst explizite Vorführung brutaler Gewalt bemühen (Taf. 54, 4). Derartige Unterschiede gelten in der Forschung als Ausdruck grundsätzlicher kultureller und ideologischer Differenzen, wobei besonders die Auffassungen der klassischen Kunst Griechenlands (d. h. in der Regel Athens) und der römischen Kaiserzeit als nahezu konträr angesehen werden⁶. Demgegenüber ist hier ein anderer Ansatz gewählt: Ausgehend von der Prämisse, daß die Bilder bereits auf weniger evidente Unterschiede sowohl in ihrem Aufstellungskontext als auch im historischen Umfeld reagierten, sollen Kampfdarstellungen klassischer und hellenistischer Zeit aus unterschiedlichen geographischen und kulturellen Räumen analysiert und ihre divergierenden Sichtweisen miteinander verglichen werden. Mit der Konzentration auf den Zeitraum des späten 5. bis frühen 1. Jahrhunderts v. Chr. und der Ausblendung des römischen Materials soll verhindert werden, daß die feineren Unterschiede zwischen den verschiedenen Kontexten klassischer und hellenistischer Zeit vom Gegensatz der angeblichen Antipoden ›griechisch‹ und ›römisch‹ überlagert werden.

Voraussetzung für ein solches Vorgehen ist die Definition einzelner kultureller Komplexe, denen die Kampfdarstellungen entstammen. Gemeinsames Merkmal dieser Komplexe ist die Verwendung einer Bildsprache in griechischer Tradition, wodurch die Vergleichbarkeit der Bilder in bezug auf Motivrepertoire und formale Gestaltung sichergestellt ist. Eine weitere Übereinstimmung besteht in der mehrheitlichen Anbringung der Kampfdarstellungen auf Grabdenkmälern, was zur Folge hat, daß der größte Teil der hier untersuchten Bilder aus verwandten und insofern gut vergleichbaren Aufstellungskontexten stammt.

Von einem kulturellen Komplex ist dann die Rede, wenn mehrere Kampfdarstellungen in einem zeitlich und räumlich begrenzten Gebiet nachgewiesen werden können, in dem weitgehend einheitliche historische und kulturelle Rahmenbedingungen herrschten⁷. Für die klassische und hellenistische Zeit trifft dies auf Athen im späten 5. und im 4. Jahrhundert v. Chr. zu (Kap. IV), auf Lykien und das nördliche Schwarzmeergebiet im 4. Jahrhundert v. Chr. (Kap. V und VI) sowie auf Etrurien im 3. bis 1. Jahrhundert v. Chr. (Kap. VIII). Da Krieg und Kampf auch im Themenrepertoire der hellenistischen Kunst außerhalb Etruriens eine prominente Rolle spielen und die Bilder seit der späten Klassik signifikante formale und inhaltliche Entwicklungen durchlaufen haben, sollen die hellenistischen Kampfdarstellungen des ausgehenden 4. bis 1. Jahrhunderts v. Chr. wenigstens in Auswahl betrachtet werden (Kap. VII). Da sie sich jedoch nicht zu kulturellen Komplexen nach der oben genannten Definition gruppieren lassen, muß in ihrem Fall auf die Diskussion spezifischer Wahrnehmungen von Krieg und Kampf in einem klar umgrenzten historischen Kontext verzichtet werden.

Aus dem breiten inhaltlichen Spektrum antiker Kampfdarstellungen konzentriert sich die vorliegende Arbeit auf Bilder bewaffneter Auseinandersetzungen zwischen Gegnern, die den zeitgenössischen Betrachtern entweder aus eigener Anschauung bekannt waren oder zumindest ihrem historischen Umfeld entstammten.

Der Verzicht auf die Untersuchung von Mythenbildern steht im Einklang mit der Differenzierung zwischen Mythos und Geschichte, wie sie bereits von Herodot und Thukydides vorgenommen wurde. Beide begründen die geringere Glaubhaftigkeit der älteren, d. h. der mythischen Ereignisse, unter anderem mit dem

6 s. u. a. Rodenwaldt 1922, bes. 25–30; Zanker 1998, bes. 66 f.; Hölscher 2003a, bes. 11 f.

7 Aufgrund der hier angestrebten quantitativen Betrachtungsweise (s. u.) sind zwischen 15 und zwanzig Bilder mit annä-

hernd einhundert Akteuren als Minimum festgesetzt worden. Dementsprechend umfaßt das nördliche Schwarzmeergebiet als kleinster hier untersuchter Komplex 18 Kampfdarstellungen mit 89 Figuren.

größeren zeitlichen Abstand zur Gegenwart⁸. In den attischen Gefallenenreden klassischer Zeit kommt den Schilderungen historischer Heldentaten der Vorfahren eine dementsprechend größere Bedeutung zu als den sagenhaften Stoffen⁹. Parallel dazu etablieren sich während des 5. Jahrhunderts v. Chr. die historischen Gattungen in der Bildkunst¹⁰, d. h. die Wiedergabe von zeitgenössischen oder historisch verbürgten Ereignissen. Wir können also davon ausgehen, daß auch antiken Betrachtern beim Anblick von Mythenbildern in der Regel bewußt war, daß es sich nicht um Szenen aus ihrer eigenen Lebenswirklichkeit oder der ihrer unmittelbaren Vorfahren handelte. Eine noch unmittelbarere Projektionsebene als die Historienbilder boten die deskriptiven Kampfdarstellungen, die Zeit und Ort der Handlung offen lassen und somit jederzeit aktualisierbares Verhalten vor Augen führten¹¹.

Damit soll freilich nicht gesagt werden, daß mythische Kampfdarstellungen keine Deutungsmuster bei der Konstruktion von Kriegs- und Kampferfahrungen abgegeben hätten¹². Vielmehr gehört es zu den primären Funktionen von Mythenbildern, das Leben »begreifbar zu machen, es zu organisieren, zu stilisieren und letztlich zu konstruieren«¹³. Andererseits haben mythologische Sujets häufig eigene ikonographische Traditionen entwickelt, die sie von den Historienbildern und den aktualisierenden Darstellungsmodi unterscheiden und gleichzeitig die Distanz zur Gegenwart unterstreichen. Dies gilt besonders für die halbtierischen Giganten und Kentauren¹⁴, aber auch anthropomorphe Gegner wie die Amazonen weisen Motive auf, die in den hier behandelten Kampfdarstellungen nur ausnahmsweise belegt sind¹⁵. Vor diesem Hintergrund sind mythische Kämpfe von der Untersuchung ausgeklammert worden. Dennoch wäre es lohnend zu prüfen, inwiefern die im folgenden analysierten Ansichten von Krieg und Kampf auch Eingang in die Mythenbilder gefunden haben. Diese Frage kann hier freilich nur als Desiderat formuliert werden; ihre weitere Erörterung würde den Rahmen der Arbeit sprengen.

Der Anspruch größtmöglicher Homogenität sowohl in Hinblick auf die Verbreitung der Bilder als auch bezüglich ihrer funktionalen Kontexte hat zu einer weiteren Konzentration der Studie auf *Kampfreiefs* geführt. Vasenbilder hätten demgegenüber nur bis in spätklassische Zeit für einzelne Gebiete in ausreichender Menge zur Verfügung gestanden. Zudem treten sie in ganz unterschiedlichen Kontexten wie Haus, Grab oder Heiligtum auf, in denen jeweils andere Rezeptionsbedingungen herrschten. Reliefs sind hingegen in allen hier untersuchten Komplexen zahlreich vertreten¹⁶. Sie entstammen ganz überwiegend dem sepulkralen Bereich. Das gilt auch für die toreutischen Arbeiten des nördlichen Schwarzmeergebietes, deren Herstellungs- und Rezeptionsbedingungen gesondert untersucht werden (s. Kap. VI 2). Wenn darüber hinaus auch Bauskulptur von Ehrendenkmalern oder Sakralbauten einbezogen wurde, dann hat sie mit den Grabreliefs ihres kulturellen Komplexes zumindest die öffentliche Präsentation gemein.

Mit der Öffentlichkeit der Bilder ist ein Aspekt der spezifischen medialen Qualitäten von Reliefs angesprochen, denen die Gattung ihre besondere Eignung als Träger publikumswirksamer Ansichten von Krieg und Kampf verdankt. Durch ihre überwiegende Herstellung aus Stein erheben Reliefs den Anspruch auf bleibenden Bestand und unterscheiden sich auch darin von den Vasenbildern¹⁷. Ihre materialbedingte Dauerhaftigkeit ist zudem Voraussetzung für die Außenanbringung bzw. die Aufstellung von Reliefs im Freien und damit für eine besonders intensive Kommunikation mit dem Publikum¹⁸. Henner von Hesberg hat jüngst darauf hingewiesen, daß die Wirksamkeit von Reliefs nicht nur durch die Plazierung an Bauwerken, sondern auch durch die Architektur als solche wichtige Impulse erfahren hat: »Mit der Rahmung durch Anten und Giebel wird die Semantik der Architektur auf die Reliefs übertragen und damit deren Qualität. ›Dauerhaft‹ und ›herausgehoben‹ wie ein Gebäude sollte die Stele erscheinen.«¹⁹ Doch sind Reliefs auch aufgrund gattungsspezifischer visueller Quali-

8 Hdt. 3, 122, 2; Thuk. 1, 73, 2; s. Stupperich 1977, I 50 mit Anm. 5; Steuernagel 1998, 138 mit Anm. 825.

9 Stupperich 1977, I 50 mit Anm. 8 mit Bezug auf Plat. *Mx.* 239 C 3–7.

10 Hölscher 1973, 200–214; Meyer 1983, 108 f.

11 Zu aktualisierenden Bildern s. Steuernagel 1998, 138 f. sowie hier S. 48 mit Anm. 65.

12 Für das Zusammenspiel von Mythen- und Historienbildern als Deutungsmuster s. z. B. das Bildrepertoire des Athena-Nike-Tempels in Athen (Kap. IV 2a).

13 de Angelis – Muth 1999, 7; s. auch Castriota 1992; Steuernagel 1998, 136 f.; Zanker – Ewald 2004, 36–42.

14 Giganten: LIMC IV 1 (1988) 251–268 s. v. Gigantes (F. Vian – M. B. Moore); zuletzt Giuliani 2000, 277–279. – Kentauren: Schiffler 1976; LIMC VIII 1 (1997) 700–706 s. v. Kentauroi et Kentaurides (M. Leventopoulou); zuletzt Hölscher 2000b, 292.

15 s. u. S. 179 mit Anm. 845.

16 Für das nördliche Schwarzmeergebiet sind auch toreutische Reliefs mit einbezogen wurden; s. Kap. VI.

17 Recke 2002, 5; von Hesberg 2003, 108.

18 von Hesberg 2003, 102–104.

19 von Hesberg 2003, 113–116; das Zitat auf S. 116.

täten, die besonders im Vergleich mit der Malerei deutlich werden, für eine Präsentation im architektonischen Kontext prädestiniert: »Das Relief also stellt die Ereignisse fixiert und unantastbar dar. Details und emotionale Qualitäten stehen dahinter zurück. Dagegen erhebt es den Anspruch, auf Dauer und über den aktuellen Zeitpunkt seiner unmittelbaren Inauguration hinaus zu wirken. Es ist also hervorragend geeignet, einem Bauwerk oder einem bestimmten Zweck zugeordnet zu sein.«²⁰ Große Architekturen boten zudem die Möglichkeit, ganz unterschiedliche Bauglieder wie Giebel, Metopen und Friese mit Reliefs zu besetzen. Auf diese Weise ließen sich fokussierende Darstellungen mit ausführlich beschreibenden Bildern kombinieren, woraus sich eine große Vielfalt möglicher Sichtweisen auf die Phänomene Krieg und Kampf ergab²¹. Gepaart mit dem Anspruch auf Beständigkeit im Kontext semantisch aufgeladener Bildträger wie Sakralbauten und Grabmäler waren Reliefs somit bestens geeignet, die öffentliche Wahrnehmung von Krieg und Kampf mitzugestalten.

Zielsetzung und Vorgehensweise

Ziel der vorliegenden Arbeit ist die vergleichende Betrachtung unterschiedlicher Auffassungen von Kampf, Sieg und kriegerischer Gewalt in Reliefs klassischer und hellenistischer Zeit aus verschiedenen zeitlich und räumlich definierten kulturellen Komplexen, die von Athen über Lykien und das nördliche Schwarzmeergebiet bis nach Etrurien reichen. Dahinter steht die Absicht, Übereinstimmungen und Differenzen im bildkünstlerischen Umgang mit den Phänomenen Krieg und Kampf zu analysieren und als Spiegel kultureller und politischer Dispositionen in verschiedenen historischen Kontexten zu interpretieren. Dabei geht es nicht allein um die Sichtweisen der Bilder auf die genannten Phänomene, sondern auch um die Frage, welche Deutungsmuster sie ihren Betrachtern bei der Konstruktion eigener Kriegs- und Kampferfahrungen zur Verfügung stellten. Darüber hinaus soll ein Beitrag zum Verständnis der Funktionsweise von Bildsprache unter wechselnden kulturellen wie kontextuellen Rahmenbedingungen geleistet werden.

Diesen Zielen dient die Analyse von insgesamt 195 Kampfreliiefs, die sich auf drei zentrale Elemente ihrer Bildsprache konzentriert: Zum einen geht es um das Motivrepertoire, d. h. um die Gesamtheit der Figurenschemata eines Reliefs, mit denen die Handlungen der Akteure ins Bild gesetzt sind und die somit zu Trägern der spezifischen Sichtweisen auf die Phänomene Krieg und Kampf werden. Zum zweiten geht es um grundlegende stilistische Eigenschaften, wie z. B. das Verhältnis zwischen Figur und Reliefgrund und damit verbunden um die Gestaltung des Bildraums; sie erzeugen in Kombination mit den Motivrepertoires die ästhetische Evidenz für die Botschaften der Bilder. Sowohl der Motivbegriff, als auch das hier zugrunde gelegte Verhältnis zwischen der Form und dem Inhalt von Bildern werden in Kap. I 1 und 2 ausführlich dargelegt. Gleiches gilt für den dritten Schwerpunkt der Analyse, die Darstellungsmodi der Kampfreliiefs (Kap. I 3): Die als heuristische Hilfsmittel definierten Kategorien »Historienbilder«, »Lebensbilder« und »Allgemeine Kampfdarstellungen« sollen zur Bestimmung der unterschiedlichen Darstellungsmodi beitragen, die auf zeitlicher und inhaltlicher Ebene das Verhältnis der Bilder zur Gegenwart zeitgenössischer Betrachter festlegen. Damit spielen die Darstellungsmodi vor allem in der Analyse der Deutungsmuster eine Rolle, die von den Bildern für die Konstruktion eigener Erfahrungen zur Verfügung gestellt wurden. Dieser Herangehensweise liegt ein konstruktivistischer Begriff von Kriegserfahrung zugrunde, der in Kap. I 4 erläutert wird.

Bevor die Kampfreliiefs der einzelnen kulturellen Komplexe unter den gerade genannten Aspekten analysiert werden, wendet sich die Studie zunächst der Gesamtheit aller untersuchten Bilder zu. Dabei geht es an erster Stelle um die Definition von Einzelmotiven und Motivgruppen, wie z. B. »Kämpfer«, »Unterlegene«, »Besiegte« und »Gefallene« (Kap. II 1 und 2). Auf dieser Basis sind die Figurenschemata aller Reliefs untersucht und im Katalog für jedes Stück vollständig klassifiziert worden. Daneben bietet der dokumentarische Teil der Arbeit eine Übersicht zur Gliederung des Motivrepertoires der hier behandelten Reliefs (»Gliederung Motive«) und eine Darstellung aller Figurenschemata mit schematischen Zeichnungen sowie Angaben zu ihrer Verbreitung

20 von Hesberg 2003, 118.

21 Vgl. Osborne 2000a.

und zahlenmäßigen Stärke («Übersicht Motive»)²². Damit ist die Grundlage für die quantitative Analyse der Motivrepertoires einzelner kultureller Komplexe, Denkmälergruppen und Einzelmonumente gelegt. Darüber hinaus werden erste Grundzüge der Wahrnehmung von Krieg und Kampf in den Bildern erkennbar. So läßt sich beispielsweise zeigen, daß einzelne Motive über ihre deskriptiven Funktionen hinaus auch inhaltliche Bedeutungen in sich tragen, mit denen Werturteile über die Akteure verbunden sind (Kap. II 3). Diesem Aspekt wird in einem eigenen Abschnitt des zweiten Kapitels nachgegangen (Kap. II 4), der mehrere Grundmotive antiker Kampfreiefs auf ihr Bedeutungsspektrum hin untersucht.

In einem nächsten Schritt wird das Motivrepertoire aller untersuchten Kampfreiefs auf Grundzüge der Darstellung von Krieg und Kampf sowie auf thematische Schwerpunktsetzungen und Ausblendungen hin analysiert (Kap. III 1 und 2). Dieser Teil der Arbeit verfolgt primär den heuristischen Zweck der Schaffung einer Grundlage für den Vergleich mit den Motivrepertoires der einzelnen kulturellen Komplexe. Welche Konstanten die Bildsprache und die inhaltlichen Schwerpunkte der Kampfdarstellungen tatsächlich aufweisen, kann aber erst am Ende der Arbeit im Rahmen eines Kulturvergleichs beurteilt werden (Kap. IX).

Den Auftakt zur Untersuchung der verschiedenen kulturellen Komplexe bildet jeweils ein kurzer Abriss zu Krieg und Militärwesen in der Entstehungszeit der Bilder (Kap. IV 1 bis VIII 1). Auf dieser Basis soll ermessen werden, inwieweit man bei den Betrachtern der Reliefs Kriegs- und Kampferfahrungen voraussetzen kann und welchen Stellenwert das Militärische im gesellschaftlichen Kontext der Bilder besaß. Diese Punkte sind vor allem für die Frage von Bedeutung, ob die Bilder über ihre Prägung durch kulturelle und politische Ideologien hinaus auch Bereiche von Krieg und Kampf thematisieren, deren Wahrnehmung von Erfahrungen aus der militärischen Praxis bestimmt war (s. Kap. I 4).

Durch die Berücksichtigung der Aufstellungs- und Rezeptionsbedingungen der Bilder und durch die gesellschaftliche Verortung ihrer Auftraggeber werden die kontextuellen Vorgaben für die Wahrnehmung von Krieg und Kampf in den Bildern herausgearbeitet (Kap. IV 2 bis VIII 2). Auf dieser Basis wird die Arbeit zeigen, daß die Kampfdarstellungen aus einem kulturellen Komplex nicht etwa homogene Produkte sind, sondern daß sie in hohem Maße kontextabhängig waren und infolgedessen mehrere Sichtweisen nebeneinander existieren konnten.

Der analytische Teil behandelt zunächst das Motivrepertoire der Kampfreiefs (Kap. IV 3 bis VIII 3) und dann ihre ästhetische Evidenz (Kap. IV 4 bis VIII 4). Dabei werden je nach Beschaffenheit des Materials und seiner Überlieferungssituation unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt. Auf diese Weise sollen gerade im Bereich der formalen Gestaltung möglichst viele bildkünstlerische Mittel zur Sprache kommen, die bei der Wahrnehmung von Krieg und Kampf eine wesentliche Rolle spielten. Die Untersuchung der Motivrepertoires konzentriert sich zunächst auf die quantitative Verteilung der verschiedenen Motivgruppen, die erste Aufschlüsse über inhaltliche Schwerpunkte der Bilder, wie z. B. die plakative Hervorhebung des Sieges oder auch die Thematisierung militärischer Führerschaft, erlaubt. Da weder die Zahl der untersuchten Objekte noch die angewandte Methode den Ansprüchen einer statistischen Erhebung genügen, können auf diese Weise allerdings nur Tendenzen in den Sichtweisen der Bilder aufgezeigt werden. Ihre weitere Verifizierung erfolgt mit Hilfe signifikanter Einzelmotive und Motivkombinationen.

Die so gewonnenen Ergebnisse werden für jeden Komplex in einem Schlußteil zusammengeführt, der Schwerpunkte und Ausblendungen in der Wahrnehmung von Krieg und Kampf im Rahmen des gesellschaftlichen und kulturellen Umfelds der Bilder diskutiert (Kap. IV 5 bis VIII 5). Dabei kommen auch die Darstellungsmodi der Reliefs zur Sprache, die verdeutlichen, auf welchen Ebenen die Deutungsmuster operierten, die die Bilder bei der Konstruktion von Kriegs- und Kampferfahrungen zur Verfügung stellten: Wurde der einzelne Kämpfer mit seinen individuellen Fähigkeiten angesprochen, oder ging es um die Verortung des eigenen Handelns in einem positiv bewerteten Kollektiv? Orientierte man sich an einer mächtigen Führungspersönlichkeit, oder war eine Gruppe gleichberechtigter Akteure Träger des Erfolgs? Standen physische Aspekte wie Kraft und Schnelligkeit im Mittelpunkt der Wahrnehmung, oder legte man das Augenmerk eher auf militärische Gesichtspunkte wie Bewaffnung, Rüstung oder den Kampf zu Fuß oder zu Pferd?

22 Die dort gemachten Zahlen- und Prozentangaben sind mehrfach überprüft worden. Dennoch muß bei ca. 1330 ausgewerteten Figuren mit einer Fehlerquote von insgesamt bis zu

+/- 10 Figuren gerechnet werden, die allerdings keinen Einfluß auf die Ergebnisse der quantitativen Analysen hat.

Als Fazit der Studie faßt das letzte Kapitel zunächst die Gemeinsamkeiten der Kampfreiefs in bezug auf Grundzüge der Bildsprache und inhaltliche Schwerpunktsetzungen ins Auge (Kap. IX 1). Dabei wird deutlich, welche Elemente einer Bildsprache griechischer Tradition unter wechselnden kulturellen Rahmenbedingungen auf Akzeptanz stießen und somit auch die Wahrnehmung von Krieg und Kampf mitgestalteten.

Im Mittelpunkt stehen jedoch die Differenzen, die sich in den Sichtweisen der verschiedenen kulturellen Komplexe auftun (Kap. IX 2). Parameter des Vergleichs sind unter anderem die Bedeutung, die der Vorführung des Sieges im Unterschied zum Kampf zugemessen wurde, die Verbreitung und Funktion extremer Gewalt in Kampfhandlungen, die Rollen von Individuum und Kollektiv als handelnde Instanzen oder der Stellenwert, den die militärische Praxis in der Wahrnehmung der Bilder einnimmt. Auf diese Weise werden Unterschiede zwischen den verschiedenen Zeiten und Räumen erkennbar, die Ausdruck spezifischer kultureller und politischer Dispositionen im Umgang mit den Phänomenen Krieg und Kampf sind.

Forschungsgeschichte

Kampfdarstellungen zählen nicht nur zu den häufigsten, sondern auch zu den vielfältigsten und beeindruckendsten Sujets der antiken Kunst. Dennoch hat die archäologische Forschung den Reliefbildern von Krieg und Kampf bisher nur wenige Studien gewidmet, die sich ausführlich mit Ikonographie und Stil, der Bildsprache oder den Botschaften von Kampfreiefs beschäftigen. Deren kunstgeschichtliche Bedeutung läßt sich eher an der Zahl der Untersuchungen ermessen, die Kampfreiefs als Bestandteile größerer Monumente, als Vertreter einzelner Objektgattungen oder als Quellen für übergeordnete kulturhistorische Fragestellungen behandeln²³.

Den Ursachen für diese Diskrepanz soll hier nicht weiter nachgegangen werden. Die Standortbestimmung der vorliegenden Arbeit im Verhältnis zur bisherigen Forschung macht jedoch deutlich, daß erst die Rezeption verschiedener älterer und jüngerer Ansätze den Weg zu einem Vorgehen geebnet hat, das die Bildsprache von Kampfreiefs als möglichst vielschichtiges und zugleich kontextbezogenes Phänomen untersucht. So unterscheidet sich die vorliegende Studie vor allem in drei Punkten von der älteren Forschung: Durch die systematische Kombination ikonographischer und stilistischer Aspekte bei der inhaltlichen Analyse der Bilder, durch die Berücksichtigung ihrer Funktion als Deutungsmuster im Rahmen der Konstruktion von Kriegs- und Kampferfahrungen und schließlich durch die vergleichende Betrachtung von Kampfdarstellungen aus unterschiedlichen kulturellen Komplexen. Dies geschieht auf Basis einer facettenreichen wissenschaftlichen Tradition, deren Hauptrichtungen im folgenden anhand einiger ihrer Vertreter dargestellt werden sollen.

Der typologisch-motivgeschichtliche Ansatz erfuhr eine erste systematische Ausprägung in Oscar Bies Untersuchung »Kampfgruppe und Kämpfertypen in der Antike« von 1891. Während dieser Studie keine lang andauernde Rezeption beschieden war, haben die Figurenschemata, die Erwin Bielefeld in der Untersuchung »Amazonomachia. Beiträge zur Motivwanderung in der antiken Kunst« aus dem Jahr 1951 definiert hat, bis heute Gültigkeit. Sie waren allerdings nur Mittel zum Zweck für das primäre Anliegen der Arbeit, das in der Rückführung einzelner Kampfmotive auf berühmte Vorbilder der Flächenkunst des 5. Jahrhunderts v. Chr. bestand. In Studien z. B. von Bernhard Andreae oder zuletzt Paolo Moreno lebt dieser Ansatz fort²⁴. Dabei hat sich allerdings als problematisch erwiesen, daß andere Aspekte, die für die Verbreitung von Motiven gleichermaßen verantwortlich gewesen sein könnten, durch die Konzentration auf ein berühmtes Vorbild oder eine überragende Künstlerpersönlichkeit aus dem Blickfeld geraten (s. Kap. II 4 und III 1). So wird häufig nicht berücksichtigt, daß an prominenter Stelle wiederholte Figurenschemata in der Regel Träger signifikanter inhaltlicher Bedeutungen sind, sich ihre Verbreitung also auch mit einer besonderen Qualität als visuelle Zeichen erklären läßt. Diesen Aspekt von Kampfmotiven hat Burkhard Fehr anhand der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton ausführlich diskutiert (Abb. 4)²⁵. Dem hier gewählten Vorgehen noch näher stehen die Überlegungen Thomas Schäfers zu einem frühhellenistischen Fries von der Akropolis (Taf. 34, 1–35, 1), in denen

23 Einen umfassenden Überblick bietet das Literaturverzeichnis S. 14–32.

24 Andreae 1956; Moreno 2002.

25 Fehr 1984; s. auch Shefton 1960 und Suter 1975.

er besonders signifikante Figurenschemata einzeln und in Kombinationen auf ihre inhaltliche Bedeutung hin befragt²⁶.

Formanalytische Untersuchungen, z. B. von Friedrich Hiller oder Uwe Süssenbach, haben entscheidend zum Verständnis der Bildsprache von Kampfreliefs beigetragen und dabei vor allem deutlich gemacht, wie gestalterische Elemente das visuelle Erscheinungsbild der Reliefs bestimmen²⁷. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit sind besonders Studien von Interesse, die einen Bezug zwischen der formalen Gestaltung von Kampfreliefs und ihren Botschaften herstellen. Derartige Zusammenhänge hat man bisher vor allem an Kampfdarstellungen der römischen Kaiserzeit beobachtet²⁸, zuletzt sind sie von Christian Kunze aber auch für spätklassische und hellenistische Reliefs thematisiert worden²⁹.

Formale Aspekte wie die kompositorische Organisation der Bilder spielen aber auch in Untersuchungen eine Rolle, die sich den Darstellungsmodi bei der Wiedergabe von Krieg und Kampf widmen. Hier ist an erster Stelle Tonio Hölschers Arbeit »Griechische Historienbilder« von 1973 zu nennen, in der die Kampfdarstellungen einen breiten Raum einnehmen. Unter Berücksichtigung vor allem der räumlichen und zeitlichen Auffassung der Ereignisse und des Verhältnisses der Einzelfigur zum Bildraum und zu den übrigen Akteuren kann Hölscher unterschiedliche Formen der Wahrnehmung historischer Wirklichkeit herausarbeiten³⁰. Dieses Ziel verfolgt auch Schäfer, der den »Realitätsgehalt« attischer Kriegerbilder klassischer Zeit anhand von Antiquaria zu bestimmen und zu interpretieren sucht³¹. Gemäß der Konzentration beider Arbeiten auf die Art der Wahrnehmung geschichtlicher Ereignisse bzw. auf die Historizität der Bilder wird die Wiedergabe des Kämpfens allerdings nur in sehr allgemeiner Form behandelt. Dementsprechend finden Werturteile über Akteure oder Parteien, die in den Bildern anhand von Einzelmotiven und Motivkombinationen getroffen werden, kaum Beachtung. Gleiches gilt für die Ausführungen Dirk Steuernagels zu den Funktionen von Kampfdarstellungen innerhalb der hellenistischen Bilderwelt Etruriens. Die Bedeutung seiner Studie für die vorliegende Arbeit liegt vor allem in der Analyse der Funktionen historischer und aktualisierender Bildkategorien im spezifischen Rezeptionskontext etruskischer Gräber³².

Mehr Aufmerksamkeit haben Fragen nach der Darstellung von Unter- und Überlegenheit, Sieg und Niederlage oder auch extremer Gewalt in Untersuchungen erfahren, die Kampfdarstellungen unter einem kulturhistorischen Ansatz betrachten³³. Diese Arbeiten konzentrierten sich zuletzt fast ausschließlich auf Vasenbilder aus Athen. In der bislang umfassendsten Studie zu Gewaltdarstellungen in der attischen Vasenmalerei des 6.–5. Jahrhunderts v. Chr. erhebt Susanne Muth den Anspruch auf eine grundsätzliche Neubewertung des Phänomens³⁴. Ihre Grundthese ist, daß die Bilder keine positive oder negative Bewertung von Gewalt vornehmen – d. h. Gewalt als solche nicht Thema der Bilder ist –, sondern vielmehr einen Diskurs über Macht, Stärke und Sieg führen. Die Befähigung zur Anwendung von Gewalt und deren Grad werden dabei zu Mitteln der Distinktion zwischen einzelnen Parteien und Kontrahenten³⁵. Damit wendet sich Muth gegen die jüngst immer wieder vertretene Ansicht, die Bilder würden eine kritische Haltung gegenüber dem (exzessiven) Einsatz von Gewalt einnehmen³⁶. Während die distinktiven Funktionen bildlicher Gewalt auch in der vorliegenden Arbeit herausgestellt werden³⁷, unterscheidet sich das methodische Vorgehen beider Studien grundsätzlich: Bei der Analyse von Motiven als Bedeutungsträger berücksichtigt Muth Körperhaltung und Waffenführung der Akteure nicht in gleichem Maße, sondern nimmt – jedenfalls für bestimmte Phasen der attischen Vasenmalerei – eine Differenzierung zwischen »Posen der Krieger« und »Führung der Waffen« vor, wobei sie ersteren höchstens eine nachgeordnete Bedeutung für das Verständnis der Kampfszenen einräumt³⁸. Durch die selektive Analyse der Motive als Bedeutungsträger und die Konzentration auf die Beschreibung von Kräfteverhältnissen werden wichtige Diskursebenen der Kampfszenen übersehen³⁹. Dies führt letztlich zu einer allgemeinen und

26 Schäfer 2000; Schäfer 2005.

27 Hiller 1961; Hiller 1962; Süssenbach 1971; s. auch Borbein 1973, 91–101.

28 Leander Touati 1987, 27–37; Philipp 1991; Pirson 1996.

29 Kunze 2002.

30 s. dazu Fehr 1977, bes. 182–184.

31 Schäfer 1997.

32 Steuernagel 1998, bes. 136–140.

33 Für den Aspekt der Gewalt trifft dies vor allem auf Recke 2002 zu; s. auch die verschiedenen Beiträge in Fischer – Moraw 2005. Jüngere Arbeiten zu Kampfdarstellungen und Kriegerbildern, wie z. B. Lissarague 1990; Ellinghaus 1997

und Knittlmayer 1997, thematisieren die hier genannten Aspekte hingegen kaum.

34 Muth 2008; s. auch Muth 2003; 2005; 2006 und 2009.

35 s. vor allem Muth 2008, bes. 545–566.

36 Vor allem contra Recke 2002; s. u. S. 91.

37 Zur funktionalen Analyse extremer Gewalt in Kampfdarstellungen s. u. S. 90–92 sowie bereits Pirson 2009, bes. 234 f. 248.

38 Muth 2008, 231.

39 z. B. der Diskurs um das »richtige Kämpfen«, der gerade für zeitgenössische Betrachter mit eigenen Kriegserfahrungen von Interesse gewesen sein dürfte (s. Kap. IV 5).

nicht aus den Szenen selbst abgeleiteten Rekonstruktion von Wahrnehmungsmustern, die die Vasenbilder zeitgenössischen Betrachtern zur Verfügung gestellt haben sollen⁴⁰. Diese ganz aus Sicht der vorliegenden Arbeit formulierte Kritik betrifft freilich nur einen Aspekt der vielschichtigen Studie von Muth, deren Bedeutung als Ganze hier nicht gewürdigt werden kann.

Neben den zuletzt erwähnten, auf das archaische und klassische Athen beschränkten Untersuchungen sind auch in jüngerer Zeit wieder Arbeiten zu Kriegs- und Gewaltbildern erschienen, die die Sichtweisen griechischer und römischer Bilder kontrastierend gegenüberstellen. Diese Herangehensweise führt aber nahezu zwangsläufig zu einer einseitigen Fokussierung auf die prägende Wirkung, die kulturelle Grundüberzeugungen oder politische Ideologien auf die Wahrnehmung von Krieg und Gewalt in den Bildern hatten⁴¹. Andere Bedeutungsebenen der Kampfdarstellungen sowie die Vielfalt an inhaltlich differenzierten Formulierungen des Themas werden vom Kontrast zwischen den vermeintlichen Antipoden Griechenland und Rom überschattet.

Vor diesem Hintergrund ist es ein primäres Anliegen der vorliegenden Arbeit, den Stellenwert und die Funktionsweisen von Kampfdarstellungen kontextbezogen zu analysieren. Dazu trägt auch der hier gewählte kulturvergleichende Ansatz bei, indem er die Wirkung, die weniger evidente Faktoren wie z. B. bildsprachliche Traditionen, spezifische Rezeptionsbedingungen oder die militärische Praxis auf die Wahrnehmung von Krieg und Kampf hatten, herausarbeitet und der historischen Interpretation zugänglich macht.

40 Muth 2008, 167 f.

41 s. o. S. 36 mit Anm. 6.