

Ralf von den Hoff

DIE POSEN DES SIEGERS. DIE KONSTRUKTION VON ÜBERLEGENHEIT IN ATTISCHEN THESEUSBILDERN DES 5. JAHRHUNDERTS V. CHR.*

Helden sind Identifikationsfiguren. Identifikation geschieht durch die Bedeutung, die man ihnen innerhalb der Kultur rituell, visuell und sprachlich einräumt.¹ Sie geht von Individuen aus, ist zumeist aber ein kollektives Phänomen. Sind es ganze politische und kulturelle Gemeinschaften der Moderne, die sich mit Heroen identifizieren, so sprechen wir von ‚Nationalhelden‘.² Im politisch anders organisierten Griechenland archaischer und klassischer Zeit kann man von ‚Polisheroen‘ reden, die als Gründer, Stammväter oder Wohltäter zu kollektiven, allen Bürgern einer Polis gleichermaßen verbundenen Identifikationsfiguren werden.³ Als solche existieren sie nicht *a priori*, sondern werden konstruiert und – im Laufe der Zeit – neu definiert als idealtypische Repräsentanten unausgesprochener oder ausgesprochener Interessen der Bürger der Polis. Solche Konstruktionen sind folglich historisch bedingt und entspringen den Vorstellungen ihrer Produzenten und Rezipienten. Das bedeutet, daß sie Zeugnisse eben dieser ihnen impliziten Vorstellungen sind. Im Fall eines Polisheros: Zeugnisse der von einer

* Der Beitrag stellt einen zusammenfassenden Ausschnitt meiner Habilitationsschrift „Der Heros und die Polis. Wandlungen des Theseusbildes im Athen des 6. und 5. Jhs. v. Chr.“ (München 2000) dar. Von den Diskussionen während des Kolloquiums in Reinsburg hat er wesentlich profitiert. Mein diesbezüglicher Dank gilt B. Borg, L. Giuliani und S. Gödde. Ohne die anregende Diskussionsbereitschaft der Kollegen in Baltimore, D. Lyons, M. Roller und A. Shapiro, wäre er nicht in dieser Weise entstanden. Ihnen danke ich ebenfalls.

Folgende Abkürzungen werden verwendet:

LIMC Minotauros LIMC 6 (1992) 574 ff. s. v. Minotauros (S. Woodford)

LIMC Theseus LIMC 7 (1994) 922 ff. s. v. Theseus (J. Neils – S. Woodford)

¹ E. Mai, Verklärung. Zur Ikonographie des Heldenbildes, in: Kursbuch 108 (1992) 88 ff.; Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe 3 (1993) 109 ff. s. v. Heroismus (R. Faber); U. Frevert, Herren und Helden, in: R. van Dülmen (Hrsg.), Erfindung des Menschen: Schöpfungsträume und Körperbilder 1500–2000 (1998) 323 ff.

² Vgl. P. Nora (Hrsg.), *Le lieux de la mémoire* III 3 (1992) 631 ff.; 675 ff.; J. W. Baird, *To die for Germany: Heroes in the Nazi Pantheon* (1990). — Helden in Nationaldenkmälern: T. Nipperdey, HZ 206, 1968, 529 ff.; Nora a. O. II 3 (1986) 243 ff.; R. Roowaan, AKG 78, 1996, 453 ff.; Frevert a. O. 330 ff. – Vgl. auch M. Flacke (Hrsg.), *Mythen der Nationen*, Ausst. Kat. Berlin (1998).

³ A. Brelich, *Gli eroi greci* (1958) 129 ff.; F. Polignac, *La naissance de la cité grecque* (1984); W. Leschorn, *Gründer der Stadt* (1984); E. Kearns, *The Heroes of Attica* (1989) 44 ff.; insofern sind sie von nur individuell verehrten Heroen und von Heroen kleinerer Kollektive zu unterscheiden.

Mehrzahl der Bürger geteilten oder zumindest relativ dominanten Mentalität und der Ideologie einer Polis.⁴ Bilder sind ein Teil dieser kulturellen Konstruktion eines Polisheros. Sie sind damit Seismographen sich verändernder kollektiver Mentalitäten und Ideologien.⁵

Für das Athen des 5. Jahrhunderts v. Chr. ist zweifellos Theseus die wichtigste derartige Figur. *Theseidai*, Kinder des Theseus, nannten sich im 5. Jahrhundert v. Chr. die Bürger Athens.⁶ Kurz nach 475 hatten sie die angeblichen Gebeine eben jenes Heros, auf den sie sich damit gleichsam existenziell bezogen, in ihre Mitte, ins Zentrum der Polis überführt – ein bis in die Moderne geläufiger, identitätsstiftender Vorgang.⁷ In einer Vielzahl kultischer Feste und an Orten seines Wirkens wurde die Erinnerung an ihn wachgehalten.⁸ Auch die bildlichen Darstellungen des Theseus klassischer Zeit aus Athen werden also Hinweise geben können auf das, was den Athenern dieser Zeit wichtig war, weil sich in diesem Heros athenische Identität manifestierte.⁹

⁴ Zu Konzept und methodischen Grundlagen von Mentalitätsgeschichte: V. Sellin, HZ 241, 1985, 555 ff.; P. Burke, *History of European Ideas* 7, 1986, 439 ff.; U. Raulff (Hrsg.), *Mentalitäten-Geschichte* (1987); G. E. R. Lloyd, *Demystifying Mentalities* (1990); P. Dinzelsbacher (Hrsg.), *Europäische Mentalitätsgeschichte* (1993); A. Nünning (Hrsg.), *Metzler-Lexikon Literatur- und Kunsttheorie* (1998) 356 ff. s. v. Mentalität; Mentalitätsgeschichte (A. Simonis). – Zum Übergang von Mentalität zu Ideologie: G. Duby in: J. Le Goff (Hrsg.), *Constructing the Past* (1985) 151 ff.; Burke a. O. 445 f.; M. Vovelle, *Ideologies and Mentalities* (1990).

⁵ Die Vasenbildern insgesamt bezeichnet als Ausdruck von Geschmack und Ideologie beispielsweise F. Lissarrague, *L'autre guerrier* (1990) 1. T. Hölscher in: F. Graf (Hrsg.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft* (1993) 72 f., spricht von ihrer ideologischen Tendenz, ders., in: *Studi Italiani die Filologia Classica* 85, 1992, 465 ff. bes. 472 f., sowie jetzt in: A. H. Borbein – T. Hölscher – P. Zanker (Hrsg.), *Klassische Archäologie* (2000) 157 ff., bes. 159, von Mentalität. – Im Anschluß an Hölscher hat B. Knittlmayer, *Die attische Aristokratie und ihre Helden* (1997), den Versuch unternommen, Bilder als Ausdruck von Mentalität, hier der ‚Aristokratie‘ des 6. Jhs., zu untersuchen; vgl. dazu die Rez. des Verf. in: *Gnomon* 2001 (im Druck).

⁶ Soph. Oed. Col. 1066; vgl. Aischyl. Eum. 402 (Athen als Oikos des Theseus); 1026; Eurip. Tro. 289; 219 (Athen als Land des Theseus).

⁷ Plut. Theseus 36, 1–4; Kimon 8, 3–6; Paus. 3, 3, 7; vgl. F. Pfister, *Der Reliquienkult im Altertum* (1909) 188 ff.; J. von Ungern-Sternberg in: W. Schuller (Hrsg.), *Antike in der Moderne* (1985) 323 ff. (auch zu modernen Parallelen; vgl. auch Nora a. O. [Anm. 3] passim zur Rückführung der Gebeine Napoleons nach Paris); K. Tausend, *RhM* 132, 1989, 225 ff.; A. Moreau in: A. Motte (Hrsg.), *Mythe et politique*, Kolloquium Liège (1990) 209 ff.; D. Boedeker in: C. Dougherty – L. Kurke (Hrsg.), *Cultural politics in archaic Greece* (1993) 171 f.; D. Vivier, *RPhA* 13, 1995, 67 ff.; B. McCauley in: R. Hägg (Hrsg.), *Ancient Greek Hero Cult*, Kolloquium Göteborg (1999) 88 ff.; V. Gouschin, *G&R* 46, 1999, 168 ff.

⁸ C. Calame, *Thésée et l'imaginaire athénien* ²(1996) 291 ff.; J.-M. Luce, *RA* 1998, 3 ff.

⁹ In diesem Sinne vgl. zu Theseusbildern C. Dugas, *REG* 56, 1943, 1 ff.; dem steht eine große Anzahl von Arbeiten gegenüber, die eine personenbezogene und politisch-propagandistische Ausrichtung der Bilder postulieren, vgl. für Theseus nur: W. R. Connor in: A. G. Ward (Hrsg.), *The Quest for Theseus* (1970) 143 ff.; M. W. Taylor, *The Tyrant Slayers* (1981) 80 ff.; J. Boardman in: *The Eye of Greece*, Festschrift M. Robertson (1982) 1 ff.; J. Neils, *The Youthful Deeds of Theseus* (1987) 148 ff.; E. D. Francis, *Image and Idea in Fifth-Century Athens* (1990) 43 ff.; S. P. Morris, *Daidalos and the Origins of Greek Art* (1992) 336 ff.; H. A. Shapiro, *Mediterranean Historical Review* 7, 1992, 29 ff.; dazu u. Anm. 11. – Vgl. schon die Bemerkungen zu Theseus außerhalb der Bilderwelt: L. R. Farnell, *Greek Hero Cults and the Idea of Immortality*

In einer Fallstudie soll im folgenden ein Aspekt der Wandlungen, die das Bild des Theseus im Laufe des 5. Jahrhunderts in Athen durchmacht, diskutiert werden. Dabei steht die Rolle des Heros als Kämpfer gegen den Minotaurus und vergleichshalber andere fremde Kontrahenten im Mittelpunkt. Das Minotaurus-abenteuer muß zu den bedeutendsten Theseuserzählungen der Zeit gehört haben, weil es um die Rettung von Athenern aus Todesgefahr, um die mythische Existenz der Polis ging. Die Nachfahren der Geretteten waren noch immer für die Finanzierung des Theseuskultes verantwortlich. Bei den Oskophorien erzählte man Plutarch zufolge (Theseus 23, 4) *mythoi*, die sicherlich mit der Rettung der jungen Athenerinnen und Athener in Zusammenhang standen. Der Mythos war präsent, seine existenzielle Bedeutung für die Polis offensichtlich. Ziel der Studie ist es, den Habitus und das Verhalten des Heros und seine Bewertung im Bild als Hinweise auf implizite Vorstellungen zu Identität begründenden Verhaltensformen zu verstehen. Diese Frageweise ist notwendigerweise und in mehrerer Hinsicht einseitig. Sie zielt nicht darauf ab, Veränderungen der bildlichen Darstellungen oder sogar grundsätzliche formale oder stilistische Wandlungen abschließend zu *erklären*, sondern die Bilder unter einem eingeschränkten Aspekt als historische Zeugnisse zu *interpretieren*. Es geht auch nicht darum, ihre *explizite Aussage*, ihre Rezeption durch einen Betrachter zu rekonstruieren, sondern ihre *impliziten Grundlagen* aufzuzeigen. Ein solcher mentalitätsgeschichtlicher Ansatz bietet sich allein schon durch die große Zahl der erhaltenen Zeugnisse an und besitzt Vorteile gegenüber einem rezeptionsästhetischen, denn für viele Darstellungen ist weder ein exakter Rezeptionskontext zu rekonstruieren,¹⁰ noch handelt es sich bei den Vasenbildern um Objekte einer gezielten Manipulation oder Propaganda.¹¹ Und schließlich werden auch keinesfalls alle Aspekte, unter denen man mit Gewinn Bilder als Konstruktionen interpretieren könnte, angesprochen. Es geht nicht um Veränderungen ihrer Erzählweise,¹² um ihre Verbindung zum Kult¹³ oder um ihr Verhältnis zur großen Malerei oder zur Literatur,¹⁴ sondern

(1921) 339; H. Herter, RhM 88, 1939, 313; RE Suppl. 13 (1973) 1111 ff. s. v. Theseus (H. Herter: „Prototyp der Athener“); E. Kearns, The Heroes of Attica (1989) 117 f.; S. Mills, Theseus, Tragedy, and the Athenian Empire (1997) 1 f.; 265 ff.; seiner seit dem 19. Jh. geläufigen Bezeichnung als ‚Nationalheros‘ der Athener liegt diese Sicht ebenfalls zugrunde, vgl. schon K. Wernicke, JDAI 7, 1892, 212; W. R. Agard, Theseus – a national hero, CJ 29, 1928, 84 ff.

¹⁰ s. o. Anm. 4; vgl. Knittlmayer a. O. 18 f., die aber zwischen impliziten und expliziten Bedeutungen nicht unterscheidet und nach der ‚Ursache‘ der Bilder fragt.

¹¹ Vgl. die berechtigte Kritik an einem solchen Verständnis beispielsweise bei Hölscher a. O. (1993) 71 Anm. 8; H. Brandt, Chiron 27, 1997, 319 ff.; Knittlmayer a. O. 15 f.; erwägenswert ist demgegenüber der Ansatz von W. R. Connor, JHS 107, 1987, 40 ff.; vgl. auch D. Boedeker, Presenting the Past in Fifth-Century Athens, in: dies. – K. Raaflaub (Hrsg.), Democracy, Empire, and the Arts in Fifth-Century Athens (1998) 185 ff.

¹² K. Schefold, Götter- und Heldensagen der Griechen in der späarchaischen Kunst (1978) 150 ff.; 161 ff.; 274 ff.; ders.; Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst (1988) 230 ff.; 295 ff.; vgl. L. Giuliani, Bilder nach Homer (1998); M. Stansbury-O'Donnell, Pictorial Narrative in Ancient Greek Art (1999).

¹³ Calame a. O. passim.

¹⁴ Malerei: F. Prost, AC 66, 1997, 25 ff. – Theseus in Literatur und Drama des 5. Jhs.: H. Walker, Theseus and Athens (1995); Mills a. O. passim.

lediglich um eine der möglichen Interpretationen des im Bild gezeigten Verhaltens des Heros.

Der Kampf zwischen Theseus und dem Minotaurus, dessen Ausgang zugunsten des attischen Heros im Mythos die Rettung der dem kretischen Stiermenschen regelmäßig ausgelieferten attischen Jungen und Mädchen zur Folge hatte, war im 6. Jahrhundert das beliebteste Bildthema der attischen Vasenmalerei nach dem Löwenkampf des Herakles.¹⁵ Die Typologie der Szenen ist überaus einheitlich: Dargestellt ist der Kampf des Heros mit dem blanken Schwert gegen Minotaurus. Es geht um einen Waffenagon. Zuschauer, die am Rande des Geschehens Kränze oder Tänien für den Sieger bereithalten, weisen auf den Sieg des Heros hin, ohne diesen selbst zum Thema der Bilder zu machen, und unterstreichen überdies die Vorbildlichkeit, die sein Handeln beansprucht, vertreten die Polis, die ihn verehrt, im Bild.¹⁶ Mythische Figuren wohnen dem Geschehen nur sehr selten bei. Auf der Rückseite eines Kraters des frühen 5. Jahrhunderts von der Athener Akropolis¹⁷ sind es inschriftlich benannte attische Heroen. Damit wird der Agon sinnfällig als zentraler Teil der mythischen Geschichte Athens definiert. Erst im spätesten 6. Jahrhundert kann der Heros bisweilen ganz ohne Waffen agieren: Der Kampf wird jetzt auch als athletischer Ringeragon vorgestellt:¹⁸ ein neuer, allerdings sehr kurzlebiger Aspekt, eine neu konstruierte Rolle des Heros, parallel zum Aufleben athletischer Bilder in Athen überhaupt.¹⁹

Im 5. Jahrhundert bleibt der Minotauroskampf das beliebteste Theseusthema der attischen Bilderwelt.²⁰ Die Typologie des Waffenagons bleibt mehrheitlich

¹⁵ Zum Mythos: RE Suppl. 13 (1973) 1111 ff. s.v. Theseus (H. Herter); T. Gantz, *Early Greek Myth* (1993) 262 ff. – Bildliche Darstellungen: E. R. Young, *The slaying of the Minotaur* (1972) 98 ff.; F. Brommer, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage* ³(1973) 226 ff.; F. Brommer, *Theseus* (1982) 42 ff.; LIMC 6 (1992) 570 ff. s. v. Minos (J. Bazant); 574 f., LIMC Minotauros 574 f.; LIMC Theseus 940 f. Nr. 230–235; A. E. Szufnar, *Theseus and the Minotaur* (1995) 20 ff.

¹⁶ Vgl. nur: LIMC 3 (1986) 1050 ff. s. v. Ariadne Nr. 17*; 28* (W. A. Daszewski); LIMC Minotauros Nr. 10*; 18*; 20*; LIMC Theseus Nr. 234*–235*; CVA Leiden 1 Taf. 4 (NL 98), 1–3; CVA Malibu 1 Taf. 2 (USA 1112), 1; CVA Oxford Taf. 5 (GB 406), 1; 3; CVA Japan 2, Tokio Taf. 46 (J 96), 1–2. – Zur Deutung der Zuschauer: F. Brommer, *AA* 1982, 79 ff.; H. G. Hollein, *Bürgerbild und Bilderwelt der attischen Demokratie* (1988) 45 ff.; I. Scheibler in: *Ancient Greek and Related Pottery, Kolloquium Kopenhagen* (1988) 547 ff.; B. Kaeser in: ders. – K. Vierneisel (Hrsg.), *Kunst der Schale – Kultur des Trinkens*, *Ausst. Kat. München* (1990) 151 ff.

¹⁷ Rf. Kelchkrater Athen, Nationalmus. Akr. 735: ARV 259, 1; B. Graef – E. Langlotz, *Die attischen Vasen von der Akropolis zu Athen* 2 (1933) Nr. 735 Taf. 61; LIMC 6 (1992) 305 s. v. Lykos II Nr. 1* (G. Berger-Doer); H. A. Shapiro, *Mediterranean Historical Review* 7, 1992, 42 ff. Abb. 6–7. – Es handelt sich um mythische Gegner des Theseus: FG rHist Suppl. 2 (1954) 331 Anm. 14; U. Kron, *Die zehn attischen Phylen heroen*, 5. Beiheft MDAI (A) (1973) 115; J. Neils, *The Youthful Deeds of Theseus* (1987) 85.

¹⁸ Sf. Lekythos Tarent, Mus. 52161: ABV 476, 3; *Catalogo del Museo Nazionale di Taranto* I 3 (1994) 57 Farbabb. – Sf. Lekythos Utrecht: ABV 586. – Rf. Schale Florenz, Museo Archeologico 91465: ARV 108, 27; LIMC Theseus Nr. 33*.

¹⁹ Vgl. T. B. L. Webster, *Potter and Patron* (1972) 196 ff.; E. Gossens – S. Thielemans, *BABesch* 71, 1996, 59 ff.

²⁰ Brommer a. O. (1973) 239 ff.; Brommer a. O. (1982) 44 f. Taf. 12–14; 29 a; 31; LIMC a.

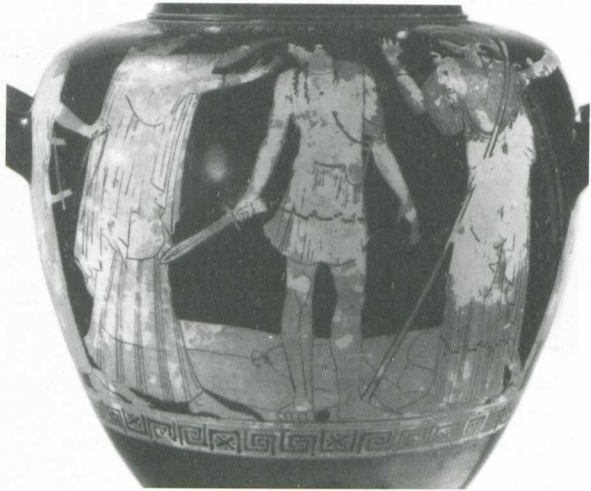


Abb. 1: Attisch-rotfiguriger
Stamnos, St. Petersburg Er-
mitage 804

erhalten. Einzig brutalere Griffe oder Tritte des Theseus können jetzt die Drastik seines Vorgehens deutlicher machen. Verrenkte Haltungen, flehende Gesten oder Frontalität des Minotauros weisen auf dessen Hilflosigkeit hin.²¹ Gegen. 480 indes erscheinen neben den weiter laufenden Kampfbildern ganz neuartige Darstellungen, die bis etwa 460/50 laufen: Auf einem Stamnos in St. Petersburg (Abb. 1)²² liegt Minotauros tot am Boden. Athena rechts hebt erfurchtsvoll die Hand gegenüber dem offenbar schon siegreichen Theseus in der Bildmitte; von links kommen junge Männer und Frauen, um ihn mit Tänien zu schmücken. Ein gegen 470 entstandenes Schalenfragment in San Antonio (Abb. 2)²³ ist vielleicht zu einer ähnlichen Szene zu ergänzen. Zumindest der tote Minotauros und zwei weitere Figuren, unter denen Theseus aber wohl kaum ist, sind gesichert. Auf einer wenig jüngeren Schale in London (Abb. 3)²⁴ hält Theseus neben dem sterbenden Minotauros wie auf dem Stamnos noch das Schwert. Jetzt hat Nike die Rolle der Tänienbringerin übernommen. Damit sind die neuen Aspekte des

O. s. v. Ariadne Nr. 22*; 33*; LIMC a. O. s. v. Minos I Nr. 19*–24*; LIMC Minotauros Nr. 22*–23*; 28*–29*; LIMC Theseus Nr. 39*; 42; 44*–47*; 49*; 52*; 54*–55*; 102*; 104*; 132*; 134*; 141*; 236–240*.

²¹ Rf. Schale Bologna, Mus. PU 270: ARV 192, 107; LIMC Theseus Nr. 40; CVA Bologna 5 Taf. 113 (I 1487). – Rf. Schale Oxford, Ashmolean Mus. 303: ARV 120, 7; Neils a. O. Taf. 6 Abb. 28. – Rf. Schale Florenz, Museo Archeologico 70800: ARV 413, 25; LIMC Minotauros Nr. 29*. – Flehende Gesten des Minotauros am Boden: LIMC Theseus Nr. 44*–45*; 102*.

²² Rf. Stamnos St. Petersburg, Ermitage 804: ARV 484, 16; F. P. Johnson, AJA 51, 1947, 241 Taf. 56; A. A. Peredolskaja, Krasnofigurnye atticeskie vazy v Ermitaze (1967) 105 f. Nr. 109 Taf. 80.

²³ Rf. Schalenfr. San Antonio (USA), Mus. of Art 86.134.62: J. Neils in: H. A. Shapiro (Hrsg.), Greek Vases in the San Antonio Mus. of Art (1995) 148 f. Nr. 74; es ist nicht ausgeschlossen, daß das Fragment zu einer Verhüllungsszene zu ergänzen ist, vgl. u. Anm. 32.

²⁴ Rf. Schale London, British Mus. 1920.2–16.4: ARV 853, 1; LIMC Minotauros Nr. 31; C. Thöne, Ikonographische Studien zur Nike (1999) 102; 151 Nr. Ea 34 Taf. 11, 2.

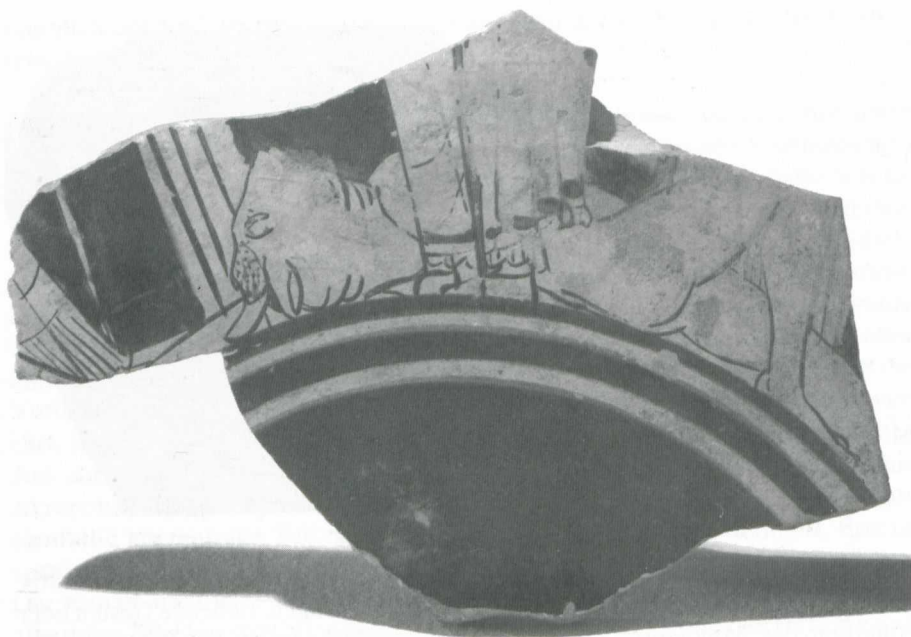


Abb. 2: Attisch-rotfiguriges Schalenfragment, San Antonio (TX) Mus. of Art 86.134.62

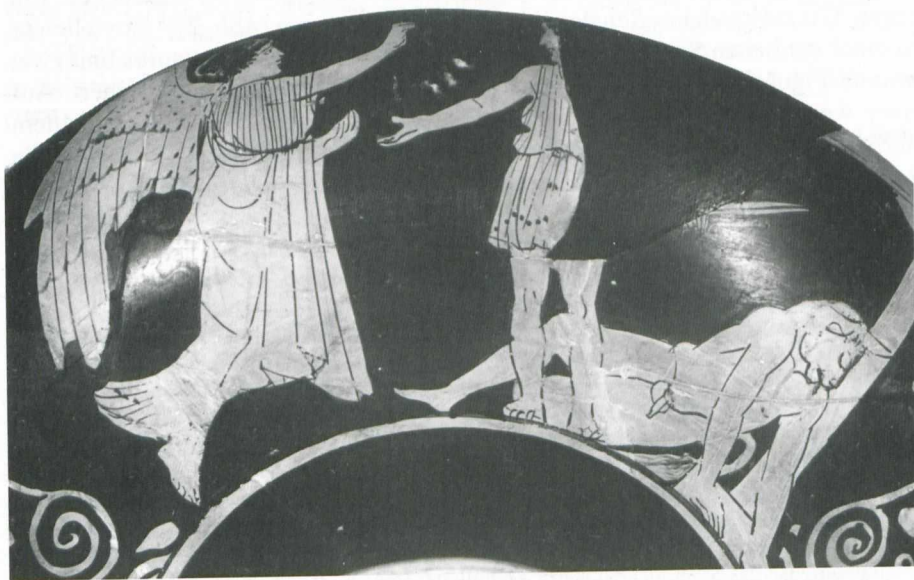


Abb. 3: Attisch-rotfigurige Schale, London British Mus. 1920.2-16.4

Bildtypus bezeichnet: Es geht nicht mehr um den agonalen Kampf, sondern Theseus ist kampfflos und bereits erfolgreich gezeigt.

Geläufige Verhaltensformen gegenüber Siegern oder geehrten Personen bilden Parallelen zu den neuen Bildern. Die Überreichung von Kränzen und Tänien ist typisch für Darstellungen siegreicher Athleten.²⁵ In Plutarchs Schilderung der Leichenrede auf die Gefallenen der Samosunternehmung wird Perikles Lob zuteil, und „als er von der Rednertribüne herabstieg, streckten ihm die Frauen die Hände entgegen und schmückten ihn mit Kränzen und Tänien wie einen siegreichen Wettkämpfer.“²⁶ Doch nicht nur das: Auch in anderen, jetzt aber von jeder Tat gelösten Theseusdarstellungen erscheint sie seit etwa 480.²⁷ Damit scheint ein wesentlicher, erst jetzt wichtig werdender Zug des Heros erfaßt zu sein, der anders als im 6. Jahrhundert vom eigentlichen Kampfgeschehen losgelöst ist. Des weiteren ist es auffällig, daß der Besiegte selbst, Minotauros, im Bild erscheint, und zwar nicht als im Kampf unterliegender, sondern als vollständig besiegter Gegner. In athletischen Darstellungen sieht man den Unterlegenen allenfalls am Ende des Kampfes, nach der Niederlage nicht vor 460/50 und natürlich, wie im sportlichen Agon üblich, nicht tot am Boden liegend.²⁸ Auch andere Heroen werden so nicht dargestellt. Vergleichbar wären höchstens die zeitgleichen Darstellungen des Herakles nach dem Löwenkampf. Aber dieser ist offensichtlich nicht der triumphale Sieger, sondern ein nachdenklicher Held.²⁹ Damit wird auch klar, daß es nicht allein um ein Phänomen des Verhältnisses von Mythenerzählung zu Bild, um die Darstellung eines späteren Moments im mythischen Handlungskontinuum geht,³⁰ sondern um spezifische Charakterisierungen. Überdies ist die Wahl eines späteren Augenblicks des Geschehens weder für alle Heraklesbilder, noch für andere Theseusdarstellungen der Zeit bezeugt. Es handelt sich also nicht um eine durchgängig zu beobachtende neue Sicht auf alle Erzählungen. Im Fall der Minotaurosbilder bleibt damit ihr besonderer Charakter aussagekräftig. Theseus beweist sich nicht mehr im Agon, er ist der überlegene, verehrungswürdige Sieger. Man hat gegen 480 eine neue und einzigartige Bildformulierung für die triumphale Sieghaftigkeit des Polisheros entworfen.³¹

²⁵ P. Valavanis, BCH 114, 1990, 338 ff.; E. Kephaliidou, NIKHTHΣ (1996) Taf. 5; 23; 28; 32; 38; 43; 44; 64; 68; 69; dies., Nikephoros 12, 1999, 97 ff.; vgl. M. Bentz, Panathenäische Preisamphoren, 18. Beiheft AK (1998) 80 ff.

²⁶ Plut. Perikles 28; vgl. Kephaliidou a. O. (1999) 103 f.

²⁷ Rf. Schale New York, Metropolitan Mus. 53.11.4: ARV 406, 7; H. A. Shapiro, AA 1982, 295 Abb. 6; ders., Metis 5, 1990, 122 Anm. 42; ders., Myth into Art (1994) 119 Abb. 84; Neils a. O. 96 f.; 151 Nr. 59 Abb. 48; LIMC Theseus Nr. 309*. – Rf. Spitzamphora Zürich, Universität L 5: ARV 1656; Neils a. O. 87; 159 Nr. 44; C. Isler-Kerenyi, Lieblinge der Meermädchen (1977) 20 ff. Abb. 1b.

²⁸ Valavanis a. O. 343 f.; Bentz a. O. 81; vgl. auch den Beitrag von M. Bentz und Christian Mann in diesem Band.

²⁹ LIMC 5 (1996) s.v. Herakles Nr. 1705 (Innenbild)*; 1917* (J. Boardman). – Das einzige ‚Triumphalbild‘ des Herakles (LIMC a. O. s.v. Herakles Nr. 2874*) könnte in Anlehnung an die Theseusdarstellungen entstanden sein.

³⁰ F. Brommer, Die Wahl des Augenblicks in der griechischen Kunst (1969) 19 ff.; vgl. zu Theseus ebenda 26 f.

³¹ Von einem triumphalen Motiv spricht für das Bild mit Nike jetzt auch Thöne a. O. 103.



Abb. 4: Attisch-rotfigurige Stamnosfragmente, Athen Nationalmus. Akr. 780

Einen ebenfalls neuen, aber andersartigen Aspekt setzt ein etwa zeitgleich um 470 entstandener Stamnos von der Athener Akropolis ins Bild (Abb. 4).³² Die erhaltenen Fragmente zeigen wiederum den toten Minotauros am Boden. Jetzt aber bemüht sich in Anwesenheit einer weiteren Figur rechts ein bärtiger Mann im Chiton, ein Tuch über ihn zu breiten. Derartige Vorgänge sind bekannt: Auf einer Schale in Malibu bedeckt Tekmessa die Leiche ihres von eigener Hand gestorbenen Mannes Aias.³³ Ein toter Krieger wird auf einem Kelchkrater in Agrigent von einem Tuch bedeckt vom Schlachtfeld geborgen.³⁴ Die Verhüllung geschieht, um den erniedrigenden Anblick von Blut und Wunden zu vermeiden, die Würde des Toten zu wahren. Damit legt das Bild von der Akropolis einen deutlichen Akzent darauf, daß Minotauros die Ehre des Toten zuteil wurde. Ausführende sind hier möglicherweise seine Angehörigen mit seinem Vater Minos, nicht aber Theseus, der in dieser Zeit niemals bärtig gezeigt wird. Das einzigartige Bild bezeugt, daß Theseus, der triumphale Sieger der anderen Bilder, die Wahrung der Würde des Unterlegenen gewährte, auch wenn es sich um ein Unwesen handelte, das die Polis in Gefahr gebracht hatte. Die Vorstellung der Überlegenheit des Heros, die zwischen 480 und 460/50 so deutlich zutage trat, konnte also zur selben Zeit in anderem Licht erscheinen. Nicht nur die Rolle des Siegers, auch die des würdevollen Unterlegenen wurde thematisiert – zwar nicht als maßgebliche Sicht einer Mehrheit, aber doch als Relativierung einer in den Bildern reflektierten Debatte um den in Theseus aufscheinenden Überlegenheitsanspruch.

³² Rf. Stamnosfr. Athen, Nationalmus. Akr. 780: ARV 258, 28; Graef – Langlotz a. O. Nr. 780 Taf. 69; LIMC Minotauros Nr. 30*; zur möglichen Rekonstruktion eines weiteren Vasenbildes in dieser Art s.o. Anm. 23.

³³ Rf. Schale Malibu, Getty Mus. 86.AE.26: Beazley, Para 367, 1bis; LIMC 1 (1981) 132 s.v. Aias I Nr. 140* (O. Touchefeu); H. A. Shapiro, *Myth into Art* (1994) 152 f. Abb. 108. – Vgl. Soph. Aias 1003 ff.

³⁴ Rf. Kelchkrater Agrigent C 1956: ARV 32, 2; L. Braccisi (Hrsg.), *Veder Greco*, Ausst. Kat. Agrigent (1988) 220 f. Nr. 72; LIMC 8 (1997) 568 s.v. Eidola Nr. 19* (R. Vollkommer).

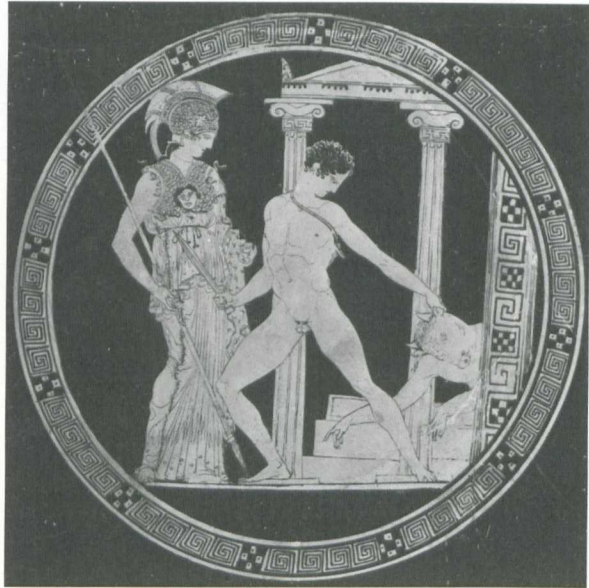


Abb. 5: Attisch-rotfigurige Schale, Madrid Museo Arqueológico 11265

Verfolgen wir die Minotaurosbilder weiter, in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts, so erscheinen um 440/30 erneut andersartige Darstellungen. Drei Zyklesschalen, die das ganze Spektrum der bekannten Theseustaten im Bild abrollen, besitzen gleichsam als Motto ein ungewöhnliches Innenbild (Abb. 5–6): Theseus zerzt den bereits geschlagenen Minotauros aus dem Labyrinth heraus.³⁵ Einmal, auf der Schale des Aison (Abb. 5), ist Athena anwesend. Der Heros hält in der rechten Hand noch das Schwert, mit der anderen hat er das Mischwesen am Ohr ergriffen. Dessen erschlafte Arme weisen zwar auf Leblosigkeit, das offene Auge erweist ihn aber als noch nicht tot. Um so mehr wird er den Schmerz, den der brutale Griff des Theseus hervorrufen muß, wahrnehmen, ebenso wie das folgende Aufschlagen des Körpers auf die vom Labyrinth nach draußen führenden Stufen. Theseus ist offenbar nicht zimperlich. Und er scheint sein Tun geradezu mit Leichtigkeit, nämlich mit der inaktiven linken Hand zu vollziehen, bewegt sich mit energischem Schritt und kraftvollem Oberkörper vorwärts. Hier also ist weder der Kampf, noch die Feier des Triumphes ins Bild gesetzt und schon gar nicht die achtungsvolle Behandlung des Unterlegenen. Vielmehr präsentieren die Bilder einen körperlich überlegenen Theseus, der das wehrlose Untier mit erniedrigender Gebärde und brutaler Gewalt behandelt. Dies ist um so auffälliger, weil die literarische Tradition von einem Herausschleifen des Mino-

³⁵ Rf. Schale Harrow, Harrow College 52: ARV¹ 660; LIMC Theseus Nr. 47*. – Rf. Schale London, British Mus. E 84: ARV 1269, 4; LIMC Theseus Nr. 46*. – Rf. Schale Madrid, Museo Arqueológico 11265: ARV 1174, 1; LIMC Theseus Nr. 52*; R. Olmos (Hrsg.), Coloquio sobre Theseo, Kolloquium Madrid (1992) 36 ff. Taf. 3. – Eine sf. Lekythos in Athen, Nationalmus. 1061 (Beazley, Para 292; C. Haspels, Attic Black-figured Lekythoi [1936] 268 Nr. 54 Taf. 54, 2–3), zeigt schon im frühen 5. Jh. eine einzelne verwandte Szene; allerdings versucht Minotauros sich hier noch mit Steinen zu wehren.

tauros aus dessen Labyrinth gar nichts weiß. Auch ist nicht ein späterer oder spannungsvoller Augenblick gewählt als bei den Siegerszenen. Das Geschehen ist vielmehr anders charakterisiert. Versuchen wir erneut, ähnliche Bilder ausfindig zu machen, so stößt man wiederum kaum auf Vergleichbares. Sieghafte Heroen werden so in der Regel nicht mit ihren Gegnern gezeigt. Allenfalls die Gewalt, mit der Herakles gegen die als minderwertige Barbaren gekennzeichnete Busirisgefolgschaft vorgeht, ist in der Brutalität verwandt, vielleicht noch die Untat des Neoptolemos bei der Tötung des jungen Astyanax.³⁶ Als Ausdruck von Hybris hat man indes Theseus Sieg über den Minotauros nie gesehen. Das aber bedeutet, daß Theseus hier genau das tut, was man als dem Polisher im fortgeschrittenen 5. Jahrhundert angemessen erachtete: Die brutale Entehrung des minderwertigen Unwesens, wie es Herakles gegen die Barbaren vorführt. Und dieses Verhalten erfährt seine Rechtfertigung zusätzlich noch dadurch, daß der Heros auch physisch als überlegen gezeigt und Athena anwesend gedacht wird. Wieder beleuchten die wenigen Darstellungen vor dem dominanten Hintergrund der weiter laufenden Kampfbilder traditioneller Form nur *einen* neuen Aspekt des Heros, eine Sicht aber, die vor 440 nicht geläufig war und sich sowohl von den Triumphbildern als auch von dem einzigartigen Verhüllungsbild unterscheidet.

Mit den insgesamt sieben besprochenen Minotaurosszenen sind immerhin kaum weniger als 10 % aller Darstellungen dieser Thematik im 5. Jahrhundert erfaßt.³⁷ Sie erscheinen in Werkstätten verschiedener Maler: Zeichen dafür, daß es sich nicht um abwegige oder individuelle Vorstellungen handelt, die hier zum Tragen kommen. Die beschriebenen Phänomene sind zugleich nicht gänzlich einzigartig. Auch in anderen Theseusbildern finden sich zunächst gegen 490/80 und dann kurz vor der Mitte des 5. Jahrhunderts neuartige Formulierungen. In der Kentauromachie erscheint um 490/80 das triumphale Motiv des Tretens auf den Feind.³⁸ Der Kampf gegen Skiron wurde zunächst als agonale Pankrationszene wiedergegeben. Gegen 460/50 setzen diese Bilder vollständig aus. Theseus schlägt in der Folgezeit über den Kopf ausholend mit dem Wasserbecken seines Gegners auf diesen ein³⁹ (Abb. 6). Die literarischen Quellen schildern das Geschehen niemals

³⁶ Herakles: Rf. Pelike Athen, Nationalmus. 9683: ARV 554, 82; J.-L. Durand, *Sacrifice et labour en Grèce ancienne* (1986) 108 f. Abb. 26 a–d; F. Lissarrague in: S. Settis (Hrsg.), *I Greci II* 2 (1997) 558 Abb. 14. – Neoptolemos: LIMC 2 (1984) 931 ff. s.v. Astyanax I Nr. 7*–24* (O. Touchefeu).

³⁷ Als Berechnungsgrundlage dienten die bei Brommer a. O. (1974) 239 ff. aufgelisteten Vasen abzüglich der Exemplare, die noch ins 6. Jh. gehören; zu einem ähnlichen Ergebnis führt eine Recherche im Beazley Archive mit den zeitlichen Grenzen 500–450 und 450–400.

³⁸ Rf. Schale München, Antikensammlung 2640: ARV 402, 22; W. Raeck, *Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. und 5. Jh. v. Chr.* (1981) 113 f. (mit weiteren Beispielen); LIMC 8 (1997) 686 s. v. Kentauroi et Kentauroi Nr. 175* (L. Palaiokrassa); ein ähnliches Motiv könnte, der Beschreibung des Pausanias zufolge (1, 17, 2), seit 475/70 Teil des Kentauromachiegemäldes im Theseion gewesen sein, vgl. S. Woodford, *JHS* 94, 1974, 158 ff. mit hypothetischer Rekonstruktion Taf. 14 b; 15. – Zur Tradition des Motivs in griechisch-römischer Zeit: H. P. Laubscher, *JdI* 111, 1996, 231 ff.

³⁹ Pankrationszene: LIMC Theseus Nr. 33*; 36*; 39*; 44*; 97*; 101*; 102*; 104*; 106*. –



Abb. 6: Attisch-rotfigurige Schale, London British Mus. E 84

so. Die neue Art des Kampfes zeichnet sich durch zwei Besonderheiten aus: Der gezeigte Schlag des Überlegenen kann nur dann zur Anwendung kommen, wenn keine Gegenwehr mehr droht, wenn man sich gänzlich überlegen fühlt, wie man es offenbar für den Harmodios in der Statuengruppe der Tyrannenmörder 477/6 postulierte.⁴⁰ Und Theseus agiert mit dem Gerät seines Gegners, schlägt ihn wortwörtlich ‚mit den eigenen Waffen‘. Er hat seinem Kontrahenten dessen Besitz bereits entrissen, ist auch insofern überlegen. Im Kampf gegen Prokrustes führt der Heros seit etwa derselben Zeit, seit 460/50, ebenfalls den Siegerhieb des Überlegenen mit dessen Waffe (Abb. 6), wo er sich vorher handgreiflich seinem Gegner genähert hatte.⁴¹ Der Habitus des seine von vorneherein sichere Macht ausspielenden Kämpfers scheint sich in allen diesen Bildern seit 460/50 gegenüber älteren, stärker das Agonale hervorhebenden Darstellungen durchzusetzen. Hinzu kommt ein weiteres: Auch in den bildlichen Darstellungen dieser Erzählungen treten zwischen etwa 470/60 und 430/20 völlig andere Bilder neben die beschriebenen, Bilder, die – in völligem Gegensatz zur mythischen Tradition –

Schlag: LIMC Theseus Nr. 46*; 47*; 52*; 112*. – Es existiert nur eine einzige ältere Szene, bei der Theseus zum Schlag ausholt: LIMC Theseus Nr. 100*.

⁴⁰ B. Fehr, *Die Tyrannentöter* (1984) 20 ff.; auf die Frage, ob eine explizite Angleichung an die Statuen der ‚Demokratiebegründer‘ vorliegt, kann ich hier nicht eingehen. Die andersartigen Waffen in der Hand des Theseus machen dies zumindest in diesem Fall eher unwahrscheinlich.

⁴¹ Griff mit Hand: LIMC Theseus Nr. 33*; 36*; 126*–131*; 133*; 134*; 136*; 138*; 140*; 141*; 143*; 144*; läuft im späteren 5. Jh. weiter: LIMC Theseus Nr. 49*; 50*. – Schlag: LIMC Theseus Nr. 43*; 44*; 46*; 47*; 52*; 53*; nur ein einziges älteres Bild: LIMC Theseus Nr. 132*. – Ähnliches Motiv bei Sinis und Periphetes: LIMC Theseus Nr. 45*; 79*.

ein Gespräch zwischen dem Heros und seinem Kontrahenten zeigen.⁴² Hier geht es offenbar gar nicht um den Kampf mit Waffen, sondern um den mit Worten, um eine Auseinandersetzung, in der der Heros besonnen und ohne Gewalt zum Erfolg zu kommen trachtet oder zunächst die Situation sondiert. Darin zeichnet sich für die Jahrzehnte seit 470 bis nach der Mitte des 5. Jahrhunderts ein Diskurs um die geeigneten Mittel zum Erfolg ab, der den Anspruch auf Überlegenheit relativiert, ein Nebeneinander von Siegesgewißheit, Abwägen und Zurückhaltung, wie es sich vielleicht mit der Zeitgleichheit von Triumph- und Verhüllungsbildern des Minotaurosabentauers vergleichen lässt.

Es ist leicht, solche variablen Konstruktionen des Theseusbildes zu konstatieren und chronologisch differenziert zu erfassen. Weit schwieriger ist es, ihnen zugrunde liegende Vorstellungen als Bestandteile bestimmter Metalitäten oder Ideologien zu benennen, die Bildphänomene in einer mit der Wirklichkeit ihrer Zeit in Zusammenhang zu bringenden Art zu beschreiben und damit erst als ‚Konstruktionen von Wirklichkeit‘ verständlich zu machen. Dies kann nur im Vergleich mit anderen Quellen und in einer weiteren Untersuchung anderer Verhaltensformen des Theseus geschehen. Hier wird es nur um die Frage nach dem Verhalten gegenüber seinen Gegnern und um die Skizzierung von Vorschlägen gehen. Wenn sich also im Bild des Theseus wenigstens ein Teil der Identität der Athener manifestiert, so sind zunächst zwei grundsätzliche Beobachtungen aufschlußreich:

1. Das Bild des Polisheros wird in den Vasenbildern nicht als konsistentes entworfen. Es existieren zwar dominante oder Konjunktoren bestimmter Formen seiner Darstellung, die aber immer mit anderen konkurrieren. Die Bilder bestätigen, daß sich in der Figur des Theseus keine gesteuerte Propaganda, sondern eine Debatte um vorbildliche Verhaltensweisen und Vorstellungen innerhalb der Polis widerspiegelt, in der gleichwohl bestimmte Ideale dominieren. Der Polisheros wird in den Vasenbildern diskursiv konstruiert, sein Verhalten kann durchaus problematisiert werden.
2. Unter dieser Prämisse zeigt das beständige Fortleben und die Beliebtheit der traditionellen, hier nicht näher besprochenen Kampfbilder, daß die Vorstellung vom agonalen Kampf mit Gegnern der Polis das ganze 5. Jahrhundert hindurch von zentraler Bedeutung für die Identität der Athener war. Entscheidend ist nicht diese eher banale Feststellung,⁴³ sondern die Beobachtung, daß man diese Konflikte als regelhafte Agone verstand, in denen man seine individuellen Qualitäten erst unter Beweis stellen mußte, im realen sich Messen miteinander. Ein Ideal des 6. Jahrhunderts lebte hier mehr oder minder ungebrochen fort.⁴⁴ Bezeichnenderweise zeigt das einzige Minotau-

⁴² Sinis: LIMC Theseus Nr. 43*; 50*; 68*; 70*; 81*. – Skiron: LIMC Theseus Nr. 50*; 80*; 108*–110*; 113*; 114*.

⁴³ Zur Bedeutung des Agonalen: J. Huizinga, *Homo ludens* (1956); I. Weiler, *Agonales in Wettkämpfen der griechischen Mythologie* (1969); ders., *Der Agon im Mythos* (1974).

⁴⁴ Vgl. die Verleihungen von Siegespreisen nach den Schlachten beim Kap Artemision, bei Salamis und bei Plataiai (Hdt. 8, 11; 93; 9, 71) oder die Beibehaltung der traditionellen Wert-

rosbild eines öffentlichen, staatlichen Monuments des 5. Jahrhunderts, die Metope vom Hephaisteion in Athen gegen 460/50,⁴⁵ eine solche Kampfszene und weder Triumph noch Demütigung des Gegners. Hier wird, anders als auf den Vasen, offenbar gezielt ein bestimmter Bestandteil athenischer Ideologie in der Öffentlichkeit präsentiert.⁴⁶

Rekapitulieren wir nun mit Blick auf die ihnen impliziten Vorstellungen zum Verhalten des Heros nochmals die Veränderungen der Vasenbilder: Gegen 480 wird ein neues, einzigartiges Bild des triumphal sieghaften Polisherros kreiert (*Abb. 1–3*). Es fokussiert den Blick erstmals ausschließlich auf den Erfolg, der Gegner ist nurmehr eine unbedeutende Nebenfigur. Am ehesten wird man dies als Zeugnis für einen auf die eigene Polis konzentrierten Blick und für ein Wissen um die eigene Sieghaftigkeit verstehen können, als Ausdruck eines gewachsenen Selbstbewußtseins im individuellen und kollektiven Handeln. An der Ausprägung einer solchen Siegermentalität haben die Erfolge Athens gegen die Perser sicherlich wesentlich mitgewirkt. Nicht umsonst bezeichneten sich die Athener selbstbewußt als ‚Retter von Hellas‘ (Hdt. 7, 139; Thuk. 1, 69, 2), hoben hervor, daß ihr allein errungener Sieg von Marathon ihre Führungsrolle prädestiniere (Hdt. 9, 27). Die Triumphalbilder des Theseus gehören genau in die Phase der Erinnerung an diesen Sieg durch attische Votive in panhellenischen Heiligtümern, mit denen man sich des Triumphes versicherte. Dieses neue Siegerbewußtsein aber wird offenbar nicht absolut gesetzt, sondern eingebunden in eine Debatte, die auch die Würde des Gegners, gleichsam seine Partei – in der Verhüllungsszene (*Abb. 4*) – thematisiert. Hier wird ein Problem behandelt, um das es auch in späteren Dramen des 5. Jahrhunderts, wie im ‚Aias‘ und in der ‚Antigone‘ des Sophokles, geht: Der würdevolle Umgang mit den Leichen von Gefallenen, die nicht zur Polis gehörten oder ihr sogar feindlich gesinnt waren.⁴⁷ In den ‚Schutzflehenden‘ des Euripides wird dieses Thema sogar an der Figur des Theseus selbst exemplifiziert, der die von anderen verweigerte Bestattung der gefallenen Argiver erst ermöglicht und so seine und damit Athens Gerechtigkeit und Humanität unter Beweis stellt.⁴⁸ Die Bilder bezeugen, daß man schon wesentlich früher, in der Zeit unmittelbar nach Salamis, in der Figur des Theseus nicht allein die gnadenlose Ausnutzung des Anspruchs auf Sieghaftigkeit thematisierte, sondern zugleich das Problem der Besiegten. Man mag die Form, in der Aischylos ‚Perser‘ 472 den Triumph von Salamis nicht ohne Mitleid für das gleichwohl ihrer Hybris angemessene Schicksal der Unterlegenen und aus deren Sicht auf die

begriffe Ruhm und Ehre bei Perikles (Thuk. 2, 64, 3 ff.), vgl. A. Rengakos, *Form und Wandel des Machtdenkens der Athener* (1984) 49 ff.

⁴⁵ F. Brommer, *Theseus* (1982) Taf. 4 b; LIMC *Theseus* Nr. 55*; vgl. auch die Metope des Athenerschatzhauses in Delphi: Brommer a. O. Taf. 4 a; LIMC *Theseus* Nr. 54*.

⁴⁶ s. u. auch zum andersartigen Befund in der Tragödie.

⁴⁷ C. Meier, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie* (1988) 186 ff.; 208 ff.

⁴⁸ H. Walker, *Theseus and Athens* (1995) 160 ff.; S. Mills, *Theseus, Tragedy, and the Athenian Empire* (1997) 88 ff.; vgl. M. H. Shaw, *Hermes* 110, 1982, 3 ff. bes. 9 f.; U. Neumann, *Gegenwart und mythische Vergangenheit bei Euripides* (1995) 149 ff.

Bühne brachten, für ein Zeichen verwandter Vorstellungen halten.⁴⁹ Die gegen 470/60 einsetzenden Gesprächsszenen des Theseus weisen – in anderem mythischen Kontext – auf einen zugleich existierenden Diskurs um die geeigneten Mittel zum Erfolg im Kampf: Einsicht und Voraussicht stehen hier neben den traditionellen Kampfbildern. Die dafür verwendeten griechischen Begriffe *pro-noia* und *synesis* sind zentrale Schlagwörter der Periklesreden bei Thukydides, wie Rengakos herausgearbeitet hat;⁵⁰ und gerade Thukydides bezeichnet auch Theseus als *synetos*, als einsichtig und klug (2, 15, 2).⁵¹ Dies ist selbstverständlich nicht schon immer gegebener Bestandteil seiner Figur, sondern wird, wie die Bilder zeigen, spätestens seit 470/60 im Umgang mit seinen Kontrahenten herausgestellt.

Eine Akzentverschiebung ist seit 460/50, seit dem Einsetzen der Bilder zu beobachten, die Theseus im sog. Siegerhieb zeigen (Abb. 6). Man begegnet jetzt dem Kontrahenten schon im Bewußtsein des Erfolges energisch. Will man auch dies mit einem zeitgenössischen Begriff bezeichnen, so liegt es nahe, den Weg über verwandte Ikonographien zu gehen. Harmodios, der jüngere Tyrannentöter, wurde 477/6 im Bild ebenso charakterisiert. Das Urteil des Thukydides über diese Tat, das mit dem ikonographisch als Zeichen von Siegesgewissheit und Mut festgelegten Siegerhieb übereingeht, ist ihre Beschreibung als *tolma*, als kühner Wagemut (6, 54, 1; 56, 3; 59, 1). Damit ist zugleich ein Begriff angesprochen, der zentral für die Beschreibung der Athener bei Thukydides und für ihr Selbstverständnis spätestens zu seiner Zeit gewesen sein muß. Explizit wird Athens Kontrahenten eben diese Qualität abgesprochen.⁵² Später wird bei Isokrates (10, 25) die *tolma* als Zug des Theseus selbst erwähnt.⁵³ Die Bilder des Polisherros lassen den Schluß zu, daß der Anspruch auf solche *tolma* begründende Überlegenheit schon seit etwa 470/60 ein wesentlicher Zug athenischer Identität war.

Die entsprechenden Bilder laufen bis zum Ende des Jahrhunderts weiter, gegen 450 aber verschwinden die Triumphbilder des Theseus. Stattdessen erscheinen seit 440/30 Darstellungen, die den Konflikt zwischen Heros und Gegner erneut ins Zentrum stellen, allerdings in einer neuen Form: Es geht nicht um den agonalen Kampf, sondern um die Entehrung des Unterlegenen (Abb. 5–6). Man ist nicht nur siegessicher, sondern beansprucht für sich, die als legitim erachtete Macht gnadenlos auszuspielen. Ähnliches liegt der Darstellung der Athener bei Thukydides spätestens seit dem Tod des Perikles zugrunde. Ihre *dynamis*, ihre Autorität und Macht – eine Eigenschaft, die Thukydides auch Theseus selbst zuschreibt (2, 15, 2) –, ihre Pleonexie, das Streben nach immer mehr, sind sein

⁴⁹ Meier a. O. 76 ff.; C. Pelling, Aeschylus' Persae and History, in: ders. (Hrsg.), Greek Tragedy and the Historian (1997) 13 ff.

⁵⁰ Rengakos a. O. 37 ff. (Thuk. 2, 60 ff.).

⁵¹ *Synesis* als Teil des athenischen Herrschaftsprinzips: Thuk. 1, 74, 1; 2, 62, 3–4; Rengakos a. O. 45 ff.

⁵² Grundlegend: S. Forde, The ambition to rule (1989) 17 ff.; Rengakos a. O. 47; vgl. auch G. Grossmann, Politische Schlagwörter aus der Zeit des peloponnesischen Krieges (1950) 117; L. Carter, The quiet Athenian (1986) 12; Mills a. O. 67 f.

⁵³ Auch bei Plut. Theseus 30, 1.

Leitthema.⁵⁴ Deren Ausnutzung als Recht des Stärkeren, die athenische „ideology of power“ folgt zeitgenössischen sophistischen Vorstellungen.⁵⁵ Als mit den Bildern nicht in Verbindung stehendes, aber gleichwohl ähnliche Handlungsprinzipien reflektierendes Ereignis kann man den Umgang Athens mit den Bewohnern von Melos 416/5 ansehen, den Thukydides in einer sicherlich geläufigen Vorstellungen des späten 5. Jahrhunderts angemessenen Form konstruiert hat:⁵⁶ „Nicht um Mannesehre (*andragathia*) geht der Kampf (*agon*) für euch von gleich zu gleich .., sondern um euer Leben geht die Beratung, daß Ihr den weitaus Stärkeren (*kreissones*) Euch nicht widersetzt“ (Thuk. 5, 101), läßt er die Athener sagen. Man könnte dies ebenso gut als Beschreibung eines der wesentlichen neuen Aspekte der besprochenen Minotaurosbilder des späten 5. Jahrhunderts gegenüber den agonalen älteren Darstellungen verstehen. Das als typisch für die Zeit unmittelbar nach Salamis Herausgearbeitete, die reflektierende Debatte um Möglichkeiten und Folgen von Macht und die parallele Vorstellung vom triumphalen Sieger, tritt, folgt man den Bildzeugnissen, bereits unter Perikles gegen etwa 440/30 zurück zugunsten der Präsentation dieser Überlegenheit im Angesicht des erniedrigten Unterlegenen.

Es deutet sich damit an, daß die bildlichen Darstellungen, die gegenüber Thukydides den Vorteil der echten Primärquellen für die Zeit um die Mitte des Jahrhunderts und davor besitzen, unter Umständen differenzierter und chronologisch gegliederter Bestandteile und Wandlungen Athenischer Mentalität und Ideologie repräsentieren können als es andere Quellen vermögen. Ihre Analyse in diesem Sinne erfüllt damit eine Forderung, die schon 1958 Hermann Strasburger stellte, nämlich Thukydides anhand dessen zu überprüfen, „was sich sonst über die politischen Ausdrucks- und Umgangsformen (der Zeit) ermitteln läßt“ (Bilder lagen damals nicht auf seinem Weg).⁵⁷ Sie gehen aber als eigenständige Quellen noch darüber hinaus. Die Athener haben die erfolgreiche agonale Auseinandersetzung mit ihren Gegnern durchweg für einen zentralen Bestandteil ihrer Identität gehalten. Sie scheinen sich – im Bild ihres zentralen Polisheros – aus einer den Erfolgen gegen die Perser unmittelbar folgenden Siegesgewißheit im 5. Jahrhun-

⁵⁴ E. Bar-Hen, *Scripta classica israelia* 2, 1975, 73 ff. – *Dynamis* in Verbindung mit *tolma*: Thuk. 1, 70, 3.

⁵⁵ Hinweise auf das Recht des Stärkeren als Naturrecht bei Thuk. 1, 76, 2 ff. und dann gehäuft: 4, 61, 5; 5, 89; 5, 105; auch in den Mythos transponiert: 1, 8, 3 (Minos; Thalassokratie). – „Ideology of power“: K. Raaflaub in: J. Balcer – H.-J. Gehrke (Hrsg.), *Studien zum attischen Seebund* (1984) 51; G. Crane, *Thukydides and the Ancient Simplicity* (1998) 293. – Zu Sophistik und athenischem Machdenken: E. Kiechle, *Gymnasium* 70, 1963, 284 ff.; O. Lendle, Einführung in die griechische Geschichtsschreibung (1992) 98 f.; A.B. Bosworth, *JHS* 113, 1993, 38 ff.

⁵⁶ Rengakos a. O. 93 ff.; Bosworth a. O. 30 ff.; Crane a. O. 237 ff.; 285 ff.; M. Vickers, *Historia* 48, 1999, 257 ff.

⁵⁷ H. Strasburger, *Hermes* 86, 1958, 17 ff., jetzt in: W. Schmitthenner (Hrsg.), *Studien zur Alten Geschichte* 2 (1982) 676 ff. das Zitat: 677. Strasburgers Ergebnis, die Reden bei Thukydides seien keine historisch in die Zeit der Pentekontaetie passenden Zeugnisse, wird durch die Bilder nicht bestätigt, vgl. auch Raaflaub a. O. 46 ff.; W. Nicolai, *Hermes* 124, 1996, 264 ff.

dert zunächst mehr und mehr durch ein Bewußtsein ihrer Überlegenheit definiert zu haben, allerdings im Bezug auf ihre Machtausübung durchaus zurückhaltend und reflektiert. Bereits zur Zeit des Perikles trat ein aggressiver, die Würde der Gegner mißachtender Überlegenheitsanspruch an Stelle dessen, der für das späte 5. Jahrhundert charakteristisch blieb. Es ist ein methodisch nicht unproblematisches Unterfangen, Bildkonstruktionen und Konstruktionen von Historie in dieser Art und Weise in Bezug zueinander und zu einer für uns nur durch sie faßbare mentalen Wirklichkeit zu setzen. Eine weiteres Theseuskonstrukt erschwert dies noch, denn es ist ein auffälliger Zug, daß derselbe Heros, dessen Bilder zu unserem Urteil führten, in der Tragödie des späteren 5. Jahrhunderts zwar bisweilen als selbstgerechte, aber zumeist als den Idealen von Mitleid, Hilfe und Freundschaft aufgeschlossene Figur konstruiert wurde, die demokratische und humanitäre Züge trägt.⁵⁸ Konstruktionen des Polisheros unterscheiden sich also in unterschiedlichen kulturellen Bereichen. Die weitaus öffentlichere Funktion der Tragödie mag Anlaß zu einer stärker ideologisch tendenziösen Darstellung geboten haben; wir haben im Falle des Hephaisteions bereits einen ähnlichen Fall genannt.⁵⁹ Die Vasenbilder scheinen als eher private, im Inneren der Polis kursierende und für ihre Mitglieder gefertigte Produkte die existierenden Debatten offener und anders zu spiegeln, sich aber seit etwa 440 in das offenbar jetzt dominante, auch von Thukydides gezeichnete Selbstverständnis des imperialistischen Athen einzuordnen – gerade während Theseus auf der Bühne als Wohltäter erscheint. Will man eine Vorstellung von der Mentalität der Athener in Zeiten der Demokratie gewinnen, so dürfen die alles andere als ‚klassischen‘ Elemente von Gewaltbereitschaft und Willen zur Mißachtung anderer Positionen, die die Theseusbilder offenbaren, nicht außer Acht bleiben. Die früher und erst unlängst wieder geäußerte These, die Griechen und damit auch die Athener hätten auf die Darstellung des die Würde des Unterlegenen mißachtenden Triumphes grundsätzlich verzichtet,⁶⁰ verliert mit dem Bild, das sie von ihrem Polisheros entworfen haben, zumindest implizit ihre Gültigkeit.

Abbildungsnachweis:

- Abb. 1:* Photo State Hermitage, St. Petersburg
Abb. 2: Photo Museum San Antonio (Texas/USA)
Abb. 3: Photo British Museum, London
Abb. 4: nach LIMC Theseus Nr. 31 Taf.
Abb. 5: Photo Museo Archeologico, Madrid
Abb. 6: Photo British Museum, London

⁵⁸ B. Smarczyk, Untersuchungen zur Religionspolitik und politischen Propaganda Athens (1984) 22 ff. mit Anm. 64; M. Ryzman, RBPh 70, 1992, 5 ff.; Neumann a. O. (Anm. 48) 149 ff.; Mills a. O. 87 ff.

⁵⁹ s. o. zu Anm. 45.

⁶⁰ G. Rodenwaldt, JdI 37, 1922, 22 ff.; ders., Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst (1935) 7 f.; W. Gauer in: E. Pöhlmann (Hrsg.), Griechische Klassik, Kolloquium Blau-beuren (1994) 8; ders., Saeculum 49, 1998, 38.