

Stefan Schmidt

GEWALT AN DEN GRÄBERN: GRAUSAME MYTHEN AUF VASEN AUS UNTERITALIEN UND SIZILIEN

Wenn wir uns mit Griechenland in der klassischen Zeit beschäftigen, denken wir zuallererst an Athen. Unsere Vorstellungen von Griechenland im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. sind fast ausschließlich geprägt von unserem Wissen über die dortigen Verhältnisse; und darüber wissen wir eine ganze Menge. Die griechische Welt beschränkte sich jedoch weder auf Attika noch auf das sogenannte griechische Mutterland. Die bevölkerungsreichsten griechischen Städte des 4. Jahrhunderts waren vielmehr Syrakus und Tarent. Sizilien und Unteritalien waren in klassischer Zeit keineswegs Randgebiete der griechischen Kultur. Davon zeugen nicht zuletzt die Nachrichten über den intensiven Austausch mit Athen und dem griechischen Mutterland. Berichtet wird über Reisen, die etwa Aischylos und Platon nach Syrakus unternahmen, und umgekehrt über die einflussreichen Besuche von Parmenides und Zenon sowie von Gorgias in Athen.¹

Über die politischen und sozialen Verhältnisse in Sizilien und Unteritalien sowie über das Leben der Menschen dort besitzen wir – wie aus den meisten anderen Bereichen des klassischen Griechenland auch – nur einen Bruchteil der Informationen, die uns für Athen zur Verfügung stehen. Das bedeutet gerade für die Beantwortung von kulturgeschichtlichen Fragen, wie der hier gestellten nach den Formen der Gewalt, dass wir Archäologen besonders gefordert sind. Unser Quellenmaterial, vor allem die Bilder auf den unzähligen bemalten Gefäßen, bildet vielfach den einzigen Zugang zu den Lebensformen und der Vorstellungswelt der Menschen in den griechischen Städten Italiens. Um so wichtiger ist es, bei ihrer Auswertung besondere methodische Umsicht walten zu lassen und die Eigenart archäologischer Quellen zu berücksichtigen.

Ein Bild wie die Darstellung der Geschehnisse am Grab des Patroklos vor Troia auf einem apulischen Volutenkrater in Neapel (*Abb. 1*)² reizt besonders,

¹ Zu Aischylos: S. Radt (Hrsg.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta III. Aeschylus* (1985) T. 1, 68–69; T. 3; T. 56; T. 162. – Zu Platon: Diog. Laert. III 18–23. – Zu Parmenides: Plat. Parm. 127 a–d; Th. 183 e; soph. 217 c. – Zu Zenon: Plat. Parm. 127 a–c; Alk. 1. 119 a; Plut. Perikles 4; Diog. Laert. IX 28. – Zu Gorgias: T. Buchheim (Hrsg.), *Gorgias von Leontinoi: Reden, Fragmente und Testimonien* (1989) T. 1; T. 2; T. 4; T. 7.

² Neapel, Mus. Arch. Naz. Inv. Nr. 81393 (Heyd. 3254): RVAp 495 Nr. 18/39; M. Schmidt, *Der Dareiosmaler und sein Umkreis* (1960) 32–42; LIMC I (1981) 118 s. v. Achilleus Nr. 487 (Kossatz-Deissmann); K. Schefold – F. Jung, *Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst* (1989) 230–231 Abb. 207; A. D. Trendall, *Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien* (1990) 105–106 Abb. 204 (engl. Orig.: *Red Figure Vases of South Italy and Sicily* [1989]); S. de Caro, *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli* (1994) 79; H. Schultze, *AA* 1998, 398–399 Abb. 10.

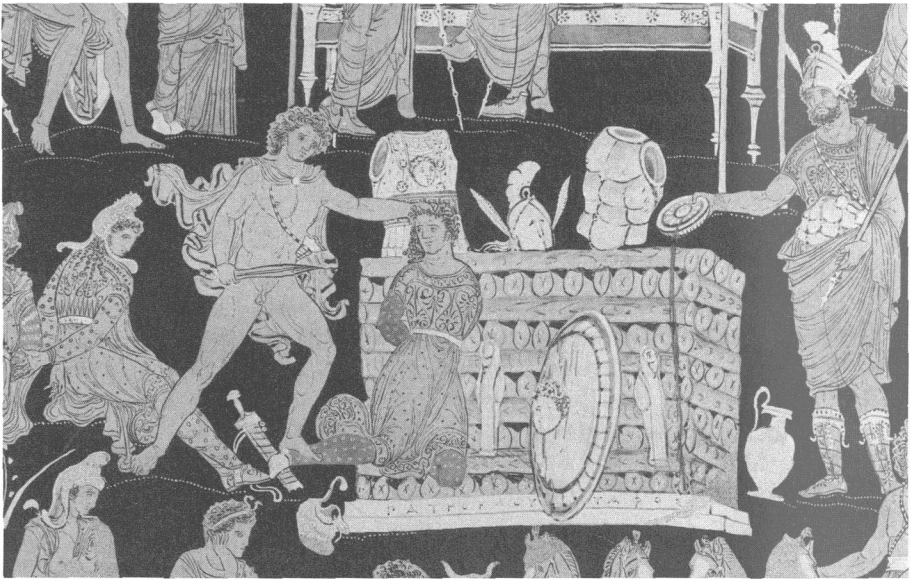


Abb. 1: Apulischer Volutenkrater, Neapel Mus. Archeol. Nazionale 81393

nach der Rolle zu fragen, die Gewalt für die Menschen in Tarent, dem mutmaßlichen Herstellungsort des Gefäßes spielte. Der fast 1,40 m große Krater, der zu den ikonographisch anspruchsvollen Prachtgefäßen des Dareios-Malers aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts gehört, zeigt in der Mitte der Vorderseite das einem Scheiterhaufen angegliche Grab des Patroklos; so die Inschrift auf dem Sockel. Darum herum ist, wie auf solchen mehrregistrigen Vasenbildern üblich, eine größere Zahl von Götter- und Heroengestalten geordnet. Im oberen Register sind es mit höchster Wahrscheinlichkeit Phoinix und Nestor, die greisen Ratgeber der Griechen im Trojanischen Krieg, die auf und vor einer Kline die Vorgänge besprechen. Links von ihnen sind die Dioskouren und Hera, rechts Athena, Hermes und Pan zu sehen. Im unteren Register ist das hervorstechende Motiv der Wagen des Achill, der von Automedon gelenkt wird, und an den noch immer die Leiche des Hektor gebunden ist. Diese hatte Achill zunächst um die Mauern Trojas und dann jeden Morgen um das Grabmal geschleift. Vor dem Gespann stehen zwei Frauen, von denen die rechte ein Becken mit Wasser aus einer Hydria füllt. Die beiden deuten die Pflege an, die dem Leichnam zusteht. Ob damit auf die Leichenwaschung verwiesen werden sollte, die Achill vor der Übergabe an Priamos schließlich doch noch anordnete,³ oder aber auf den Schutz vor Entstellungen, den die Götter dem malträtierten Körper des Hektor gewährten,⁴ bleibt fraglich. Für das Letztere sprechen die Schlangen im Haar der linken Frau; vielleicht sollten die beiden als Personifikationen oder göttliche Gestalten aufge-

³ Il. 24, 582.

⁴ Vgl. etwa Il. 24, 419.

fasst werden. Leider fehlen auf dieser Vase weitgehend die verdeutlichenden Inschriften, die auf anderen Gefäßen durchaus häufig zu finden sind. Am Grab des Patroklos im mittleren Register des Vasenbildes stehen rechts Agamemnon, der eine dem Toten gebührende Spende ausgießt, und links Achill der mit seinem Schwert einen gefangenen Trojaner ersticht. Drei weitere hocken gefesselt daneben und erwarten das gleiche Schicksal; ein vierter steht im unteren Register.

Die Darstellung ist in verschiedener Hinsicht ungewöhnlich: Achilleus' Abschichtung der Trojaner als Rache für den Tod seines Freundes war, obwohl ein Motiv aus Homers *Ilias*,⁵ in der griechischen Bilderwelt bis dahin kein Thema. In der modernen Forschung wurde dieses Fehlen mit der Ablehnung von Menschenopfern durch die Griechen erklärt.⁶ Doch nicht nur die Auswahl dieser speziellen Szene ist ungewöhnlich. Die Darstellung solch offener Gewalt war auf den Vasen aus Unteritalien und Sizilien keineswegs die Regel. Es gibt sie zwar – und ich werde im Folgenden noch eine Reihe weiterer Gewaltdarstellungen besprechen – doch machen sie insgesamt nur einen kleinen Teil des Bildrepertoires aus. Viel häufiger ist die bereits von attischen Vasenbildern des 5. Jahrhunderts v. Chr. bekannte Tendenz zu beobachten, dass aus gewalttätigen oder aktionsbetonten Mythen statische und scheinbar friedvolle Bilder wurden. Als Beispiel sei etwa auf die Darstellung von Herakles und Kyknos auf einem apulischen Volutenkrater in Ruvo verwiesen.⁷ Während das Aufeinandertreffen der beiden Heroen in der spätarchaischen Kunst gern in Form eines heftigen und tödlichen Kampfes dargestellt worden war, stehen sie sich auf dem unteritalischen Bild ruhig gegenüber, umgeben von Hinweisen sowohl auf die vorbereitende Rüstung als auch auf den für Kyknos ungünstigen Ausgang des Kampfes. Ähnlich beruhigt ist auch das Bild von Zeus und Ganymed auf einer apulischen Pelike in Tarent.⁸ Aus der wilden Verfolgung des begehrten Knaben, die in der Archaik und der frühen Klassik gezeigt wurde, ist auf dem unteritalischen Vasenbild eine züchtige Liebeswerbung geworden, bei der Zeus dem sitzenden Ganymed einen Hahn als Geschenk anbietet.

In diesem Umfeld nimmt sich die Darstellung des Trojaneropfers durch Achill auf dem Neapler Krater sonderbar aus. Die Drastik der Handlung, die noch dadurch gesteigert wird, dass dabei Wehrlose getötet werden, kann, unter dem Aspekt der Gewalt betrachtet, schnell zu weitreichenden hypothetischen Schlüssen führen: Handelt es sich hier um eine bildliche Auseinandersetzung mit

⁵ II. 23, 175–176.

⁶ K. Schefold – F. Jung, Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst (1989) 230–231.

⁷ Ruvo, Slg. Jatta Inv. Nr. 1088: RVAp 39 Nr. 2/23; H. Sichtermann, Griechische Vasen aus Unteritalien aus der Sammlung Jatta in Ruvo (1966) 37–38 Nr. 42; K. Schefold – F. Jung, Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst (1988) 177 Abb. 215; A. D. Trendall, Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien (1990) 35 Abb. 57 (engl. Orig.: Red Figure Vases of South Italy and Sicily [1989]).

⁸ Tarent, Mus. Naz. Inv. Nr. 1175.03: RVAp 262 Nr. 10/18 Taf. 86, 1.2; LIMC II (1984) 142 s. v. Aphrodite Nr. 1489 (Delivorrias); A. D. Trendall, Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien (1990) 90 Abb. 130 (engl. Orig.: Red Figure Vases of South Italy and Sicily [1989]).

tatsächlichen, ‚alltäglichen‘ Gewalterfahrungen, die wir dem besonders kreativen und ambitionierten Vasenmaler verdanken? Oder schlägt sich in der Wahl dieser Szene die Faszination nieder, die eine Schaustellung von Gewalttätigkeiten haben konnte; gerade in einem gesellschaftlichen Umfeld, in dem offene Gewaltausübung ansonsten weitgehend tabuisiert war. In diesem Sinn hat etwa Karl Schefold das Bild auf der Patroklosvase mit der Begeisterung der Etrusker und der Römer für Kampfspiele im Amphitheater in Verbindung gebracht.⁹ So spannend Antworten darauf sein könnten; ich halte die Darstellungen auf den Vasen für ungeeignet, um sie in dieser Richtung auszuwerten. Was wir guten Gewissens aus den gewaltbetonten Szenen auf unteritalischen und sizilischen Vasen schließen dürfen, will ich im Folgenden kurz umreißen. Dabei werde ich in drei Schritten vom Speziellen zum Allgemeinen vorgehen: Zunächst soll beleuchtet werden, wie Achilleus auf den Vasenbildern charakterisiert wurde. Danach will ich versuchen eine Synthese zu bilden, welche Rolle Gewalt in der unteritalischen Vasenmalerei spielte. Und schließlich wird die Funktion der Vasenbilder zu berücksichtigen sein.

Betrachten wir also zunächst die Gestalt des Achill auf den Vasen aus Unteritalien und Sizilien.¹⁰ Bekanntermaßen wurde Achill immer wieder als zwiespältiger Held angesehen und gestaltet. Er ist von Homer bis Christa Wolf oft beides in einem: siegreicher Kämpfer und maßloser Schlächter, strahlendes Vorbild und moralische Grenzen verletzender Übermensch.¹¹ Dieses Doppelwesen lässt sich auch bei den Darstellungen Achills auf den unteritalischen Vasenbildern feststellen. Es gibt eine Reihe von Bildern, die ihn in seiner heldenhaften Rolle zeigen; so etwa bei der Ausrüstung mit neuen Waffen durch Thetis und die Nereiden.¹² Der größere Teil des Bildrepertoires besteht allerdings aus Themen, in denen sich Achilleus' Rolle nicht so eindeutig positiv bewerten lässt. Dazu gehört auf jeden Fall das Troianeropfer, bei dem er sich keineswegs besonders vorbildlich verhält. Die kritische Sicht auf Achills übertriebenes Handeln ist dabei keine moderne Bewertung, sondern bereits bei Homer angelegt. Das gilt für die Tötung der wehrlosen Gefangenen und noch mehr für die Schleifung von Hektors Leichnam, die wir als zweites Motiv auf dem Neapler Patroklos-Krater gesehen haben. Apollons Klage über die Auswüchse von Achills Trauer und Zorn am Beginn des 24. Gesangs der *Ilias* ist ein beredtes Zeugnis für die kritische Einschätzung seines ungezügelten Verhaltens.¹³ Noch deutlicher wurde im 4. Jahrhundert v. Chr. Platon. Als rigider Moralist setzte er in der *Politeia* explizit die Schleifung und die Gefangenentötung auf den Index derjenigen Mythen, die von der Jugend ferngehalten werden sollten.¹⁴

⁹ s. o. Anm. 6.

¹⁰ Vgl. die ältere Zusammenstellung von K. Schauenburg, BJ 161, 1961, 251–235.

¹¹ Vgl. den Beitrag von R. von den Hoff in diesem Band.

¹² Vgl. K. Schauenburg, AA 1990, 449–466.

¹³ Il. 24, 33–54.

¹⁴ Plat. rep. 391 b.

Nun waren gerade solche Episoden, in denen sich Achill besonders wild gebärdet, auf den unteritalischen Vasen offenbar besonders beliebt. Die Schleifung Hektors findet sich auf zwei weiteren apulischen Krateren.¹⁵ Ebenfalls auf einer Reihe von Gefäßen ist die Auflauerung beziehungsweise die Jagd auf Troilos, den trojanischen Königssohn, dargestellt.¹⁶ Auch dieser Angriff auf einen unbedarften Knaben, also keinen ebenbürtigen Gegner, lässt sich unter die schwer zu rechtfertigenden Taten des Achill subsumieren. Die Bilder zeigen entweder den schönen Knaben Troilos, der dem lauernden Achill zum Opfer fallen wird,¹⁷ oder aber dessen gewaltsamen Tod. Neben den schon in Attika üblichen Darstellungen, in denen Achill ihn vom fliehenden Pferd reißt,¹⁸ sind vor allem die beiden Bilder auf einem Kelchkrater und auf einer apulischen Amphore in Bari symptomatisch (*Abb. 2*).¹⁹ Der wehrlos am Boden kniende Troilos, der mit bitfflehend erhobenen Armen den Todesstoß erwartet, erinnert nicht von ungefähr an die zu opfernden Trojaner.

Eine weitere wütende und grausame Tat des Achilleus, die sich in der literarischen Überlieferung an den Tod der Penthesilea anschließt,²⁰ wurde auf einem apulischen Volutenkrater, heute in Boston,²¹ aufgegriffen: Achill erschlägt

¹⁵ Neapel, Mus. Arch. Naz. Inv. Nr. 82921 (Heyd. 3228): RVAp 145 Nr. 8/9; K. Schauenburg, BJ 161, 1961, 223–224 Taf. 45, 1; LIMC I (1981) 120. 140–141 s. v. Achilleus Nr. 501. 604 (Kossatz-Deissmann); Basel, Slg. Cahn: A. Cambitoglou – J. Chamay, *Céramique de Grande Grèce: La collection de fragments* Herbert A. Cahn (1997) 106–107 Nr. 50; LIMC I (1981) 140 s. v. Achilleus Nr. 601 (Kossatz-Deissmann).

¹⁶ Zusammengestellt von A. Cambitoglou, in: J. H. Betts (Hrsg.), *Studies in Honour of T. B. L. Webster II* (1988) 1–21 Taf. 1, 1–17. – Vgl. ders., in: *The Proceedings of the XIIth International Congress of Classical Archaeology, Athens 1984* (1988) 44–49; ders. – J. Wade, AK 15, 1972, 90–94; J. Chamay, AK 23, 1980, 48–53; LIMC I (1981) 75–95 s. v. Achilleus (Kossatz-Deissmann); LIMC VIII (1997) 91–94 s. v. Troilos (Kossatz-Deissmann).

¹⁷ A. Cambitoglou, in: J. H. Betts (Hrsg.), *Studies in Honour of T. B. L. Webster II* (1988) 2–5 Nr. A 1–2. B(I) 1–4.; 14–15; vgl. RVAp Suppl. II 135 Nr. 17/80.

¹⁸ J. Chamay, AK 23, 1980, 48–53; Cambitoglou a. O. 8–9 Nr. C(I) 1.

¹⁹ Privatsammlung: RVAp Suppl. I 57 Nr. 16/7a; Cambitoglou a. O. 8–9 Nr. C(I) 3 Taf. 1, 11; LIMC VIII (1997) 93 s. v. Troilos Nr. 14 (Kossatz-Deissmann). – Bari, Mus. Inv. Nr. 5590: RVAp 538 Nr. 18/324; J.-M. Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italote* (1975) 209 Nr. 135 Taf. 102, 1; J. Chamay, AK 23, 1980, 51 Taf. 16, 3; LIMC I (1981) 89 s. v. Achilleus Nr. 372 (Kossatz-Deissmann).

²⁰ Auch der Kampf mit Penthesilea findet sich auf unteritalischen Vasenbildern. Bei den auf diese Auseinandersetzung gedeuteten Darstellungen handelt es sich zwar vielfach um wenig spezifische Kämpfe eines Griechen mit einer Amazone. In drei Fällen ist jedoch tatsächlich die tragische Liebe dieses ungleichen Paares zu erkennen: Basel, Antikenmus.: RVAp 222 Nr. 8/260; LIMC I (1981) 165 s. v. Achilleus Nr. 741 (Kossatz-Deissmann); Adolphseck, Schloss Fasenerie Inv. 178; RVAp 416 Nr. 16/11; LIMC I (1981) 165 s. v. Achilleus Nr. 740 (Kossatz-Deissmann); Dublin, Mus. Inv. Nr. 960.2: LCS 410 Nr. 335; J. Chamay, AK 23, 1980, 51 Taf. 16, 4; LIMC I (1981) 165 s. v. Achilleus Nr. 742 (Kossatz-Deissmann). Achilleus stützt jeweils die tote Amazonenkönigin, während Eros herbeieilt. Das Thema und seine Gestaltung auf den Vasen hat weder mit der Sieghaftigkeit des Helden, noch mit seinem sinnlosen Töten zu tun. Der Akzent ist hier vielmehr auf die den Tod überdauernde Liebe gelegt.

²¹ Boston, MFA Inv. Nr. 03.804: RVAp 472 Nr. 17/75; A. D. Trendall – T. B. L. Webster, *Illustration of Greek Drama* (1971) 106–107 Nr. III. 4, 2; LIMC I (1981) 171–172 s. v. Achilleus



Abb. 2: Apulische Amphora, Bari Museo Archeologico 5590

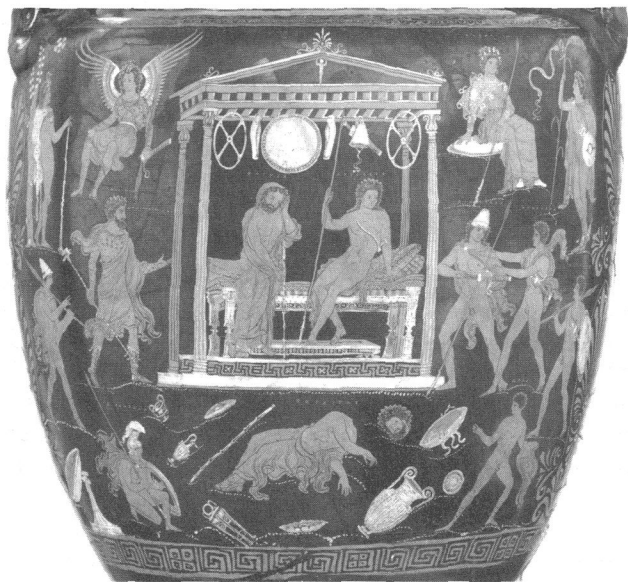


Abb. 3: Apulischer Volutenkrater, Boston Mus. of Fine Arts 03.804

den Thersites, der schon bei Homer als unangenehmer Spötter gestaltet wurde, für dessen Schmähungen und Hohn über sein Verhältnis zu der Amazonenkönigin. Dargestellt sind an zentraler Stelle Achill und sein bestürzter Ratgeber Phoinix in dem für apulische Vasenbilder typischen Pavillon, der hier den Charakter eines Zeltes oder Palastes angenommen hat (Abb. 3).²² Von links eilen gestikulierend Phorbas und Agamemnon heran. Von rechts nähern sich ein in schriftlich als ‚Aitolos‘ bezeichneter Krieger sowie Menelaos, der den aufgebracht sein Schwert zückenden Diomedes zurückzuhalten versucht. Unterhalb

Nr. 794 (Kossatz-Deissmann); K. Schefold – F. Jung, Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst (1989) 245–246 Abb. 222; J. M. Padgett u. a., Vase-Painting in Italy. Red-figure and related works in the Museum of Fine Arts, Boston (1993) 99–106 Nr. 38; LIMC VIII (1997) 1208 s. v. Thersites Nr. 3 (Zimmermann).

²² Vgl. H. Schultze, AA 1998; 390–392 Abb. 2.

des Pavillon ist der Grund für die Aufregung zu erkennen. Der Körper des Thersites liegt getrennt vom Kopf zwischen umgestürzten Gegenständen. Das Becken, der Volutenkrater und die Weinkanne könnten von einem gewaltsam beendeten Gelage stammen. Der Kantharos, die Phialen, das Louterion unten links und insbesondere der Dreifuß deuten jedoch eher auf einen heiligen Bezirk oder eine religiöse Feier als Umfeld des grausigen Geschehens. Der Leichnam wird bewacht von Automedon, dem Wagenlenker Achills. Am oberen Bildrand sind rechts des Pavillon Athena und Hermes anwesend; links davon sind es Pan und vor allem Poina, die personifizierte Rache des Achill.²³

Die Diskussion dieses Vasenbildes in der Forschung kreiste zumeist um ein Problem: Es gilt als typisches Beispiel für die Abhängigkeit der unteritalischen und sizilischen Vasenmalerei vom zeitgenössischen Theater. So hat etwa Giuseppe Morelli die Darstellung auf dem Krater jüngst erneut als Hauptquelle für die Rekonstruktion der weitgehend verlorenen Tragödie *Achilleus Thersitoktonos* des Cheremon herangezogen.²⁴ Für die Interpretation der Gewaltdarstellungen in den Bildern und der Rolle des Achill bedeutet diese postulierte Abhängigkeit eine nicht unerhebliche methodische Stolperschwelle. Wenn es wahr wäre, dass wir in den Vasendarstellungen eine Art bildlichen Schauspielersführer des 4. Jahrhunderts v. Chr. vorliegen hätten, müssten unsere Fragen an die Bilder vor allem auf eine dahinterstehende Praxis des Dramas sowie auf die Darstellungsabsichten der Schriftsteller gerichtet sein. Hier gilt es jedoch deutlich zu differenzieren.²⁵ Unbestreitbar ist, dass es Einflüsse des Theaters auf die Vasenmalerei in Unteritalien und Sizilien gab. Ihr Fehlen wäre sogar eher verwunderlich, schließlich haben wir Nachrichten über die sprichwörtliche Theaterbegeisterung der Tarentiner.²⁶ Fassbar sind sie vor allem in der bekannten Gattung der ‚Phlyakenvasen‘, die in vielen Details wie dem Bühnenaufbau und den Kostümen und Masken Eindrücke von komödiantischen Aufführungen wiedergeben. Aber auch bei anderen Darstellungen lassen sich hin und wieder einzelne Elemente feststellen, die aus dem Theater stammen. So wird beispielsweise auf einer lukianischen Oinochoe in Neapel der von Herakles bekämpfte, dreileibige Riese Geryoneus so gezeigt, wie man es auf der Bühne erwarten würde: mit einem verzierten Schauspielergewand und einer Maske mit drei Gesichtern (*Abb. 4*).²⁷ Wie eine bildliche Vorstellung dieses Ungeheuers aussah, die von der Inspiration durch das Theater unabhängig war, belegt etwa die attische Vasenmalerei der spätarchaischen Zeit: Dort wurde der Riese mit dreifachen Gliedmaßen und dreifacher Waffenausrüstung dargestellt. Solche Einflüsse dürfen jedoch nicht zu der Annahme verleiten,

²³ C. Aellen, *À la recherche de l'ordre cosmique* (1994) 39.

²⁴ So bereits C. Robert, *Archäologische Hermeneutik* (1919) 278–286. – G. Morelli, *Teatro attico e pittura vascolare: una tragedia di Cheremone nella ceramica italiota* (2001) 93–152.

²⁵ Vgl. die kritische Forschungsübersicht von O. Taplin, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting* (1993) 21–29; L. Giuliani, *Tragik, Trauer und Trost: Bildervasen für eine apulische Totenfeier* (1995) 15–19.

²⁶ A. Kossatz-Deissmann, *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen* (1978) 5; Taplin a. O. 14.

²⁷ Neapel, *Mus. Arch., Naz. Inv. Nr. 82286* (Heyd. 1924); *LCS 148 Nr. 836 Taf. 70, 4, 5*.

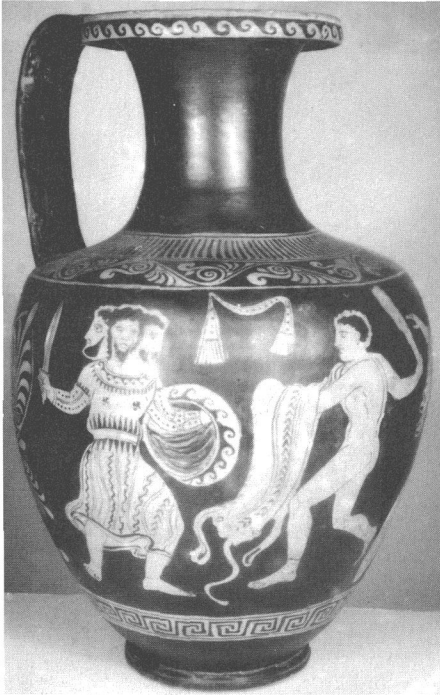


Abb. 4: Lukanische Oinochoe, Neapel
Mus. Archeol. Nazionale 82286

die Vasenbilder hätten insgesamt als Erinnerungen an gesehene Theateraufführungen gedient, oder gar den Zweck gehabt, eine Zusammenfassung des Inhalts zu geben. In den allermeisten Fällen nutzten die Vasenmaler lediglich die vielfältigen Anregungen, die die Behandlung mythischer Stoffe im Theater bot, für eigenständige Bilder. Neben dem altbekannten Argument, dass die Bilder oft gerade die Gewalttaten zeigen, die auf der Bühne nie zu sehen waren, sondern nur erzählt wurden, ist es vor allem die Auswahl der Themen, die für einen eigenen und spezifisch durch den Bildträger Vase geprägten Zugang zu den mythischen Themen spricht. Gerade der Überblick über die Darstellungen des Achilleus hat deutlich gemacht, dass ein Interesse an bestimmten Konstellationen die Vasenmaler bei der Auswahl der Szenen leitete. Man könnte sich eine Vielzahl von darstellenswerten Geschichten aus dem reichen Sagenschatz um die Person des Achill vorstellen; die unteritalischen Vasenmaler beschränkten sich jedoch auf Weniges. Häufig bevorzugten sie dabei Motive, in denen etwas von der ungezügelten Gewalt des Achill gegenüber seinen Gegnern und Opfern zum Ausdruck kommt.

Dieser Befund lässt sich durch einen umfassenden Blick auf die Darstellung besonders grausamer Szenen in der unteritalischen und sizilischen Vasenmalerei erweitern. Auch dabei lässt sich feststellen, dass keineswegs alle thematischen Möglichkeiten ausgeschöpft wurden, die das Spektrum der Theateraufführungen

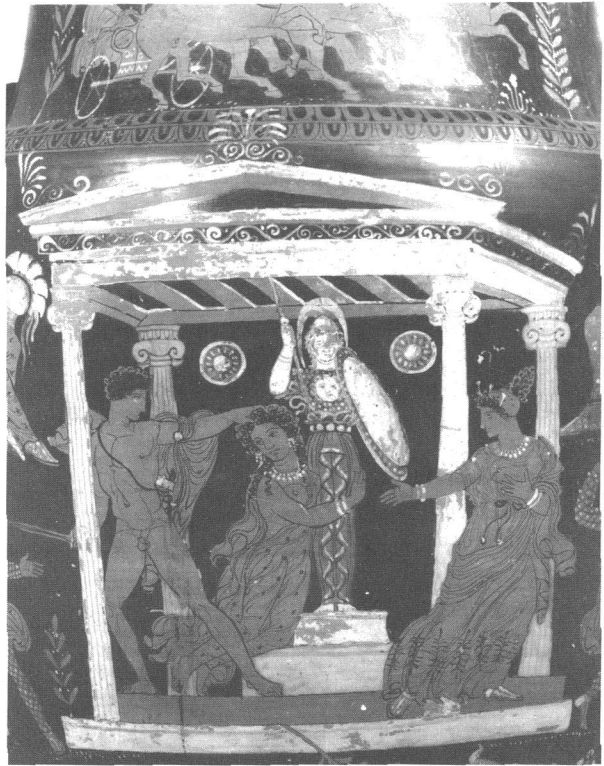


Abb. 5: Apulischer Volutenkrater, Neapel Mus. Archeol. Nazionale 82923

zweifellos geboten hätte. Vielmehr wurden solche Mythen bevorzugt, die bestimmten Grundsituationen folgen. Es ist hier gar nicht notwendig das gesamte Repertoire der Mythendarstellungen auszubreiten. An einigen Beispielen lassen sich die Besonderheiten aufzeigen, die symptomatisch für gewaltbetonende Mythenbilder auf unteritalischen Vasen sind. Zu beobachten ist, dass vielfach recht fragwürdige Heldentaten in den Mittelpunkt gerückt oder für darstellenswert gehalten wurden. So ist etwa der Angriff des Aias auf Cassandra die bei weitem am häufigsten dargestellte Episode aus dem Kreis der Ereignisse um den Fall Trojas.²⁸ Das dabei zumeist verwendete Schema kann das Bild auf einem apulischen Volutenkrater in Neapel vorführen (Abb. 5).²⁹ Cassandra, deren Kleidung in Unordnung geraten ist und den Körper teilweise entblößt, umklammert kniend die Kultstatue der Athena. Sie versucht damit, dem Aias zu widerstehen, der sie mit einem Griff in die Haare weg zu zerren versucht. Eine weitere Frau, die häufig als Priesterin gekennzeichnet ist, flieht vor diesem Angriff. Den Frevler

²⁸ J.-M. Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote* (1975) 9–27.

²⁹ Neapel, Mus. Arch. Naz. Inv. Nr. 82923 (Heyd. 3230): RVAp 421 Nr. 16/43; J. Charbonneau u. a., *Das Klassische Griechenland* (1971) 310 Abb. 359 (franz. Orig. *Grèce classique* [1969]); Moret a. O. 11. 218 Nr. 4 Taf. 4. 5.

des Aias, der sich über den Schutz des Heiligtums für die Verfolgte hinwegsetzt und sich an der trojanischen Königstochter vergehen wird, hatte schon die ältere attische Vasenmalerei gezeigt. Doch blieb das Motiv gegenüber den häufigen Darstellungen vom Tod des Priamos und des Astyanax eher selten, oder es wurde wie auf der berühmten spätarchaischen Hydria des Kleophrades-Malers in Neapel als Nebenschauplatz an den Rand des Bildes gerückt.³⁰ Im 5. Jahrhundert v. Chr. verschwand der Gewaltakt des Aias fast vollständig aus dem Repertoire der attischen Vasenmaler. Dass die unteritalischen Handwerker des 4. Jahrhunderts v. Chr. ihn in so großer Zahl und als selbständiges Thema wieder aufgriffen, ist offenbar symptomatisch. Die Bevorzugung von mythischen Gewalttaten, die in der attischen Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts v. Chr. ausgespart wurden, ist auch ein Charakteristikum der Achilleus-Bilder. Die Ermordung des Troilos und die Schleifung Hektors waren für die hochklassischen Vasenmaler in Athen ebenfalls keine Themen.

Andere mythische Gewalttaten waren bis dahin überhaupt noch nicht in Bilder umgesetzt worden: Erstmals wurde auf apulischen Vasen die Tötung der wehrlos schlafenden Thraker um ihren König Rhesos dargestellt. Diese bereits in der *Ilias* als schreckliches Blutbad geschilderte Episode des trojanischen Krieges³¹ zeigen etwa eine Situla in Neapel und zwei Volutenkratere in Berlin.³² Am unteren Bildrand ist jeweils Odysseus zu sehen, der die wunderbaren Pferde der Thraker wegführt. Dieser Raub war der Anlass für das Eindringen der Griechen in das Lager der Thraker, die bei dieser Gelegenheit aus reiner Mordlust hingemetzelt wurden. Auch der tödliche Streit zwischen den Dioskuren und den Apharetiden, der sich beim Raub der Töchter des Leukippos ereignete, ist ein neues Thema auf den Vasen aus Unteritalien. Dieser Frauenraub war in der attischen Vasenmalerei des späten 5. Jahrhunderts v. Chr. als zärtliches Liebesabenteuer gestaltet worden. Das bekannteste Beispiel ist die Darstellung auf der großen Hydria des Meidias in London.³³ Die gleichen szenischen Elemente, wie das Kultbild, die eilenden Frauen und die fast tänzerisch wirkenden Raubgruppen, finden sich auch auf einem etwa zur gleichen Zeit in Apulien entstandenen Volutenkrater.³⁴ Auf apulischen Gefäßen des 4. Jahrhunderts v. Chr. wird die Geschichte ganz anders betont. Die Bilder einer Lekythos in Richmond und einer

³⁰ Neapel, Mus. Arch. Naz. Inv. Nr. 81669 (Heyd. 2422): ARV² 189 Nr. 74; K. Schefold – F. Jung, Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst (1989) 284–285 Abb. 249; LIMC VIII (1997) 652 s. v. Ilioupersis Nr. 11 (Pipili).

³¹ Il. 10, 470–510.

³² Neapel, Mus. Arch. Naz. Inv. Nr. 81863 (Heyd. 2910): RVAp 417–418 Nr. 16/18; S. de Caro, Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli (1994) 77. – Berlin, Staatliche Mus. Inv. Nr. 3157: RVAp 441 Nr. 8/102a; J.-M. Moret, L'Ilioupersis dans la céramique italiote (1975) 187–188 Nr. 98 Taf. 86. – Berlin, Staatliche Mus. Inv. Nr. 1984.39: RVAp Suppl. II 146 Nr. 18/17a Taf. 35, 1; L. Giuliani, Tragik, Trauer und Trost: Bildervasen für eine apulische Totenfeier (1995) 94–102.

³³ London, Brit. Mus. Inv. Nr. E 224: ARV² 1313 Nr. 5; L. Burn, The Meidias Painter (1987) 15–25 Taf. 1–9.

³⁴ Ruvo Slg. Jatta Inv. Nr. 1096; RVAp 16 Nr. 1/52 Taf. 5, 1; H. Sichtermann, Griechische Vasen aus Unteritalien aus der Sammlung Jatta in Ruvo (1966) 35 Nr. 39 Taf. 61.



Abb. 6: Apulische Pelike,
Privatsammlung

Pelike in Privatbesitz (Abb. 6) zeigen im Zentrum heftige Kampfszenen.³⁵ Die Maler haben hier auf ausführlichere Erzählungen des Mythos zurückgegriffen. Danach sollen die Leukippiden zunächst den Söhnen des Aphareus, Lynkeus und Idas, versprochen gewesen sein. Als sich Kastor und Polydeukes an den Mädchen vergreifen, kommt es zum Kampf, bei dem Kastor und Lynkeus sterben und Idas von Zeus durch einen Blitz getötet wird. Wer mit wem kämpft und wer wen tötet,

³⁵ Richmond, Virginia Mus. Inv. Nr. 80.162: M. E. Mayo (Hrsg.), *The Art of South Italy: Vases from Magna Graecia* (1982) 128–132 Nr. 50; K. Schefold – F. Jung, *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst* (1988) 32 Abb. 20. – Privatsammlung: *Bilder der Hoffnung. Jenseitserwartungen auf Prunkgefäßen Süditaliens* (1995) 72–73 Nr. 29; LIMC VI (1992) 321 s. v. Lynkeus I et Idas Nr. 10 (Jones Roccas).

ist dabei in den verschiedenen schriftlich erhaltenen Versionen nicht einheitlich überliefert;³⁶ und auch die apulischen Vasenmaler haben ihre Figuren unterschiedlich benannt. Ihnen kam es vor allem darauf an, den Kämpfer zu zeigen, der im übermäßigen Zorn seinen Gegner mit einem eigentlich sakrosankten Grabmal zu erschlagen versucht.³⁷ Zumindest auf der Lekythos trifft ihn dafür der Blitz des Zeus.

Auch von der mörderischen Geschichte der Medea in Korinth, die Euripides gestaltet hat, sind für uns erstmals auf unteritalischen Vasen bildliche Fassungen zu greifen.³⁸ Dabei zeigen die früheren, zumeist noch im 5. Jahrhundert v. Chr. entstandenen Exemplare die dämonische Gestalt der Medea in ihrem Schlangewagen fliehend über den Leichen ihrer Söhne. Ihr Ehemann Iason, für dessen Untreue sie sich mit dem Kindermord rächte, versucht das Gespann vergeblich aufzuhalten. Auf Gefäßen des 4. Jahrhunderts v. Chr., wie beispielsweise zwei campanischen Amphoren in Paris,³⁹ wurde die Grausamkeit des Kindermords besonders herausgestellt: Ähnlich wie bei der Darstellung des Frevels an Cassandra und anderer Gewalttaten reißt Medea ihre Opfer an den Haaren und holt mit dem Schwert zum tödlichen Hieb aus. Gesteigert wird die Ungeheuerlichkeit der Tat noch dadurch, dass sie wiederum unter den Augen eines Asyl versprechenden Götterbildes beziehungsweise an einem Altar stattfindet. Eine ähnliche Darstellung des Mordes ist auch eingebunden in das umfangreiche Bildprogramm des großen Medea-Kraters in München (*Abb. 7*).⁴⁰ Dort sind die Opfer von Medeas zürnender Raserei zusammengestellt: Nicht nur über ihre Kinder bringt sie Verderben, sondern auch über Kreusa, die korinthische Königstochter, deren Leiden die Szene im zentralen Pavillon zeigt. Wie ein Motto der gesamten Darstellung ist im Zentrum des unteren Registers der Schlangewagen gezeigt, auf dem Medea fliehen wird. Dessen Lenker ist hier die Personifikation des Wütens. Inschriftlich ist die Gestalt als Oistros bezeichnet, im Bild ist sie mit den Verderben bringenden Fackeln der Erinyen und den Schlangen im Haar ausgestattet.⁴¹

Nicht völlig neu ist die Darstellung eines weiteren rasenden Familienmörders. Aus der klassischen Vasenmalerei Athens kennen wir allerdings lediglich zwei Darstellungen des thrakischen Königs Lykurg, der im von Dionysos gesand-

³⁶ LIMC VI (1992) 320 s. v. Lynkeus I et Idas (Jones Roccas).

³⁷ Motivisch zu vergleichen ist die Darstellung eines Steinwerfers auf einem apulischen Volutenkrater in Neapel, Biblioteca dei Gerolomini: RVAp 417 Nr. 16/15; A. Cambitoglou, in: J. H. Betts (Hrsg.), *Studies in Honour of T. B. L. Webster II* (1988) 10–11 Nr. C(II) 1 Taf. 1, 12, 13, die bislang wenig plausibel auf den Kampf um den toten Troilos gedeutet wurde.

³⁸ LIMC VI (1992) 386–398 s. v. Medea (Schmidt); O. Taplin, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting* (1993) 22–23.

³⁹ Paris, Louvre Inv. Nr. K 300: LCS 338 Nr. 786 Taf. 131; J.-M. Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italote* (1975) 217–218. 175 Nr. 116 Taf. 93, 2; LIMC VI (1992) 391 s. v. Medea Nr. 31 (Schmidt). – Paris, Cab. Méd. Inv. Nr. 876: LCS 325 Nr. 793; Moret a. O. 217–218. 174 Nr. 114 Taf. 92, 2; LIMC VI (1992) 391 s. v. Medea Nr. 30 (Schmidt).

⁴⁰ München, Antikenslg. Inv. Nr. 3296: RVAp 533 Nr. 18/283; K. Schefold – F. Jung, *Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst* (1989) 43 Abb. 27; LIMC VI (1992) 391 s. v. Medea Nr. 29 (Schmidt).

⁴¹ Vgl. C. Aellen, *À la recherche de l'ordre cosmique* (1994) 40–42.

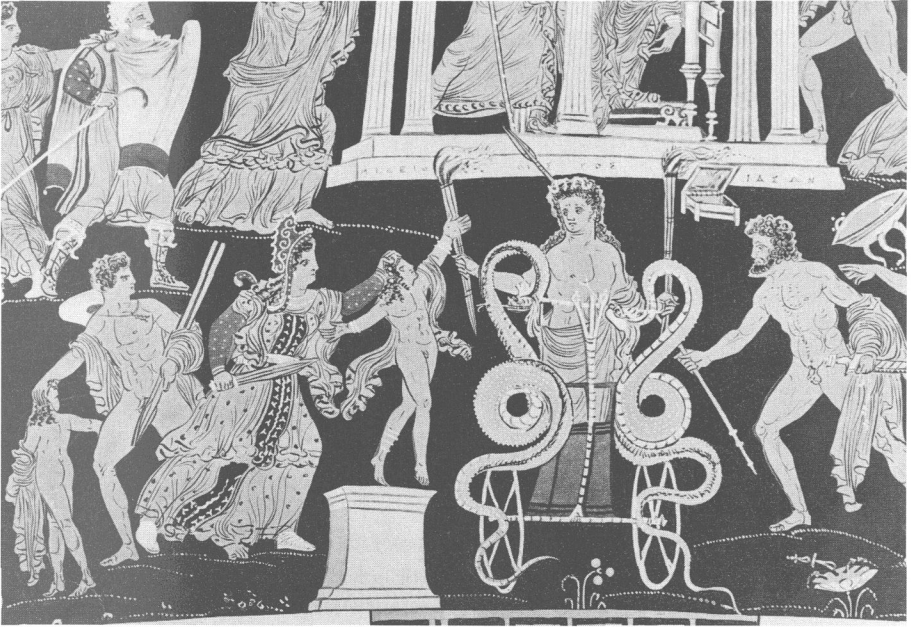


Abb. 7: Apulischer Volutenkrater, München Antikensmlg. 3296

ten Wahn seinen eigenen Sohn anstelle eines Weinstocks zerhackt. Die frühere findet sich auf einer Hydria in Krakau,⁴² die spätere auf einer Hydria in Rom.⁴³ In der unteritalischen Vasenmalerei sind Bilder dieses Mythos dagegen auffallend häufig.⁴⁴ Dort ist es jedoch nicht allein der Sohn, der Lykurgs mörderischem Wüten zum Opfer fällt, so wie auf einem Kolonnen-Krater in Ruvo.⁴⁵ In den meisten Darstellungen fallen dem wahnsinnigen König weitere Familienangehörige zum Opfer. Ein lukianischer Volutenkrater in Neapel (*Abb. 8*) und der bekannte Kelchkrater des Lykurgos-Malers in London zeigen jeweils, wie der tote Sohn von Helfern zur Seite gezogen wird, während Lykurg bereits eine Frau

⁴² Krakau, Mus. Inv. Nr. 1225: ARV² 1121 Nr. 17; K. Schefold, *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst* (1981) 186–187 Abb. 247; LIMC VI (1992) 313 s. v. Lykourgos Nr. 26 (Farnoux).

⁴³ Rom, Villa Giulia: ARV² 1343; LIMC VI (1992) 311 s. v. Lykourgos Nr. 12 (Farnoux); S. Moraw, *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.* (1998) Nr. 472 Abb. 60.

⁴⁴ L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique* ²(1967) 63–79; A. D. Trendall – T. B. L. Webster, *Illustration of Greek Drama* (1971) 49–52; D. F. Sutton, *Rivista di studi classici* 23, 1975, 356–360; LIMC VI (1992) 309–319 s. v. Lykourgos (Farnoux).

⁴⁵ Ruvo, Sammlung Jatta Inv. Nr. 32: RVAp 267 Nr. 10/50; H. Sichtermann, *Griechische Vasen aus Unteritalien aus der Sammlung Jatta in Ruvo* (1966) 40 Nr. 48 Taf. 80; LIMC VI (1992) 312 s. v. Lykourgos Nr. 14 (Farnoux).

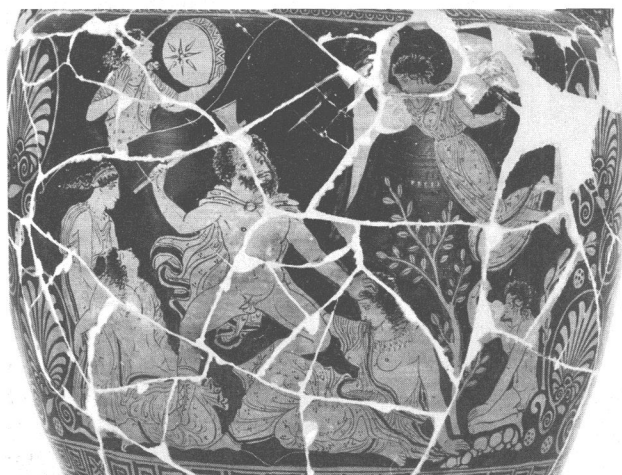


Abb. 8: Apulischer Volutenkrater, Neapel Mus. Archeol. Nazionale 82123

an den Haaren gepackt hat und mit der Doppelaxt zum tödlichen Schlag ausholt.⁴⁶ Auch auf einer apulischen Amphore in Neapel ist eine Frau, die sich wiederum an ein Götterbild klammert, das Opfer des Rasenden.⁴⁷ Der als weibliche Gestalt personifizierte Wahnsinn mit Jagdkleidung und Schlangen in den Haaren leitet Lykurg rechts der Statue bei seiner Tat. Offenbar war es für die Vasenmaler weniger wichtig, einer bestimmten Mythenvorlage zu folgen, als vielmehr die Wehrlosigkeit der Opfer besonders herauszustellen. Das mag auch erklären, warum auf einer apulischen Oinochoe in Privatbesitz⁴⁸ ausnahmsweise ein Mädchen getötet wird, während ein Knabe, eine Frau und ein alter Pädagoge die Hände flehend nach dem Mörder mit der Doppelaxt ausstrecken. Im Hintergrund ist ein Gebäude angedeutet, dessen Architrav und Giebel zerbrochen sind. Die Darstellung seines ruinösen Zustandes dient dazu, die zerstörerische Kraft der Tat besonders zu betonen. Dadurch kommt zum Ausdruck, daß der Ort – sei es ein Heiligtum oder aber der Palast des Lykurg – nicht nur im übertragenen Sinn durch den Wahnsinn geschändet wird. Dieser Umsturz der Ordnung durch die übermäßige Grausamkeit eines Täters lässt sich auf vielen unteritalischen

⁴⁶ Neapel, Mus. Arch. Naz. Inv. Nr. 82123 (Heyd. 3237): LCS 114 Nr. 593 Taf. 59, 7; J. Charbonneaux, *Das Klassische Griechenland* (1971) 306 Abb. 353 (franz. Orig. *Grèce classique* [1969]); LIMC VI (1992) 313 s. v. Lykourgos Nr. 27 (Farnoux). – London, British Mus. Inv. Nr. F 271: RVAp 415 Nr. 16/5 Taf. 147; A. D. Trendall, *Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien* (1990) Abb. 148 (engl. Orig.: *Red Figure Vases of South Italy and Sicily* [1989]); LIMC VI (1992) 313 s. v. Lykourgos Nr. 28 (Farnoux).

⁴⁷ Neapel, Mus. Arch. Naz. Inv. Nr. 81953 (Heyd. 3219): RVAp 497 Nr. 18/45 Taf. 178, 2; J.-M. Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote* (1975) 163–164 Nr. 105 Taf. 90, 1; LIMC VI (1992) 312 s. v. Lykourgos Nr. 20 (Farnoux); C. Aellen, *À la recherche de l'ordre cosmique* (1994) 82 Nr. 44 Taf. 54.

⁴⁸ Privatsammlung: *Bilder der Hoffnung. Jenseitserwartungen auf Prunkgefäßen Süditaliens* (1995) 44–45 Nr. 14.

Vasenbildern beobachten. Ich erinnere nur an die Zerstörungen, die auf dem Achill-Thersites-Krater zu sehen waren, oder aber an das ruinierte Grabmal in den Leukippidenraubszenen. Ein besonders auffälliges Beispiel für diese gestalterische Strategie ist zudem ein paestanischer Kelchkrater in Madrid, auf dem der Wahnsinn des Herakles dargestellt ist, der seinen Kindern das Leben kosten wird.⁴⁹ Die Unsinnigkeit und Gewaltsamkeit seines Vorgehens wird nicht zuletzt durch den am linken Bildrand aufgehäuften und brennenden Hausrat verdeutlicht.

Mit dieser Analyse der Phänomene sind wir nun an einen entscheidenden Punkt der kulturgeschichtlichen Auswertung der Bilder gekommen. Leicht wäre es, in dem Spektrum der Darstellungen eine Problematisierung von Gewalt in den unteritalischen Gesellschaften zu erkennen oder aber eine Neuinterpretation der Rolle von Heroen zu vermuten. Vor solchen Folgerungen muss jedoch meines Erachtens die Frage gestellt werden, ob die Vasenbilder überhaupt Teil eines Diskurses über Gewalt sind.⁵⁰ Einen wichtigen Aspekt dieser Bilder haben wir nämlich bei den Betrachtungen bislang ausgeblendet: ihren Kontext. Die Gefäße, die auf diese Weise geschmückt wurden, dienten fast ausschließlich zur Ausstattung von Gräbern oder Begräbnisfeierlichkeiten. Die unteritalische Vasenmalerei – zumindest die des fortgeschrittenen 4. Jahrhunderts v. Chr. – war vorrangig für sepulkrale Zusammenhänge bestimmt. Das lässt sich einerseits belegen durch die technischen Eigenheiten der Gefäße, wie etwa fehlende Böden oder der fehlende Überzug an den Innenseiten, womit sie für eine praktische Nutzung ungeeignet waren.⁵¹ Andererseits sprechen auch die Darstellungen selbst eine deutliche Sprache. Auf vielen der aufwändigeren Gefäße – auch auf vielen der hier angesprochenen – finden sich auf der Rückseite oder an anderen untergeordneten Stellen die typischen standardisierten Grabszenen, in denen junge Männer und Frauen mit Gaben neben einem Grabmal sitzen oder stehen. Vor dem Hintergrund dieses funktionalen Kontextes der Vasenbilder muss die Auswahl der gewalttätigen Gestalten des Mythos gesehen werden; auch die Bilder von den Grausamkeiten des Achill, die ich oben vorgestellt habe. Die deutlich gehäuft auftretenden Gewalttaten, die durch unberechenbaren Wahnsinn oder regelverletzende Überheblichkeit der Täter verursacht werden, lassen sich in diesem Zusammenhang nur als mythische Exempla für die Willkür und die Unbarmherzigkeit verstehen, mit denen Tod und Verderben über die Menschen kommen können.

Auch die auf den ersten Blick so irritierende Rolle Achills in den Vasenbildern als Mörder von Wehrlosen und übermäßig Strafender erhält damit einen

⁴⁹ Madrid, Mus. Inv. Nr. 11049: RVP 84, 89–90 Nr. 127 Taf. 46; Aellen a. O. (1994) 84 Nr. 8 Taf. 12–13.

⁵⁰ Zur Definition des Begriffs ›Diskurs‹ siehe R. von den Hoff – S. Schmidt, Konstruktionen von Wirklichkeit: Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (2001) 17–18.

⁵¹ H. Lohmann, JDAI 97, 1982, 191–249; K. Schauenburg, JDAI 104, 1989, 31–35; L. Giuliani, Tragik, Trauer und Trost: Bildervasen für eine apulische Totenfeier (1995) 19. 143–150.

Sinn. In diesen Darstellungen ist er nicht die Verkörperung des vorbildlichen Helden, sondern er gleicht eher einem Todesdämon, der erbarmungslos mit seinen Opfern umgeht. Mit dieser Zuspitzung wurde ein Aspekt der literarischen Gestalt Achilleus hervorgehoben, der sich mit der traditionellen Motivik griechischer Totenklage besonders gut verbinden ließ. In Grabinschriften und -epigrammen gehören die Vorwürfe an die Adresse des grausam zuschlagenden Todesgeschicks zum gängigen Repertoire. Dabei wird allerdings nur selten der Tod selbst personifiziert und angesprochen. Zumeist sind es Hades oder ein weniger spezifischer Daimon, die als Täter angeklagt werden. Vorgeworfen wird ihnen vor allem die Willkür und die Härte ihres Tuns. Der Begriff, der dabei am häufigsten verwendet wird, ist ›*nelees* – erbarmungslos‹.⁵² Daneben kommt eine wenig festgelegte Auswahl von Bezeichnungen für ›wild‹, ›grausam‹ und ›entsetzlich‹ vor.⁵³ Dieses Spektrum von Eigenschaften läßt sich fast wörtlich auch in der *Ilias* als Beschreibung von Achills Verhalten finden. Zentral sind die Charakterisierungen durch Phoinix und Aias in der Schilderung der Gesandtschaft zu Achill;⁵⁴ oder auch Patroklos' Vorwurf am Beginn des 16. Gesanges.⁵⁵ In all diesen Fällen ist ›*nelees* – erbarmungslos‹ das wichtigste Stichwort. Von Aias wird er zugleich ›*agrios* – wild/grausam‹ genannt.⁵⁶ Das ist auch der Kern von Apollons Klage über den zügellosen Umgang Achills mit der Leiche des Hektor.⁵⁷ Schließlich ist bei der blutrünstigen Verfolgung der fliehenden Trojaner am Ende des 20. Gesanges auch die explizite Gleichsetzung des rasenden Achill mit dem Daimon zu finden.⁵⁸

Gewalttätigkeiten – das hat die Übersicht gezeigt – kommen auf den unteritalischen und sizilischen Vasenbildern vor allem in Verbindung mit solchen Mythen vor, die die grausamen Taten als unsinnig oder doch zumindest als fragwürdig erscheinen lassen. Man mag vielleicht im Einzelnen daran zweifeln, ob nicht unsere moderne Sicht die negative Bewertung des Täters beeinflusst. Doch sichert die Häufung der Beispiele ebenso wie die bildliche Charakterisierung der Handlung, etwa durch die Personifikationen oder die Zerstörungen, dass auch die damaligen Betrachter und die Hersteller der Vasenbilder diese Einschätzung der Gewalttaten teilten. Es läßt sich also für eine Vielzahl der Bilder von grausamen Mythen in der unteritalischen Vasenmalerei eine Opferperspektive rekonstruieren. Nicht die Täter sind die Identifikationsobjekte; nicht die Heldenhaftigkeit ihrer Handlungen wird hervorgehoben, sondern das Unglück und das Verderben, das sie über ihre Opfer bringen.

⁵² z. B. Anth. Pal. VII 308. 334. 556. 602; W. Peek, Griechische Vers-Inschriften 1 (1955) Nr. 957.

⁵³ z. B. Anth. Pal. VII 439. 483. 560. 568, 3; W. Peek, Griechische Grabgedichte (1960) Nr. 93. 444. 467. – Vgl. Peek a. O. 39.

⁵⁴ Il. 9, 497.632.

⁵⁵ Il. 16, 33; vgl. auch 16, 204.

⁵⁶ Il. 9, 692.

⁵⁷ Il. 24, 41.

⁵⁸ Il. 20, 493.

Die Bestimmung der Gefäße zur Verwendung im Umfeld von Tod und Begräbnis und die Parallelen zu schriftlich überlieferten Aussagen aus diesem Bereich zeigen, dass die Bilder ihren Platz in einem Diskurs über den Tod hatten. Hier wurde nicht Gewalt verherrlicht oder problematisiert. Es ging vielmehr darum, anhand mythischer Exempla die Erbarmungslosigkeit und die Unberechenbarkeit vorzuführen mit denen der Tod zuschlagen konnte. Dazu bedurfte es möglichst grausamer und gewaltbetonter Bilder.

Es ließe sich einwenden, dass sich, neben dieser primären Aussage, in den Darstellungen von Grausamkeiten auch etwas von einem Gewaltdiskurs widerspiegeln, den es in den griechischen Städten Unteritaliens und Siziliens gegeben haben mag. Doch sind die Vasenbilder kaum dazu geeignet, Erkenntnisse über die Richtung und die Grundlinien eines solchen Diskurses zu erlangen. Auch dabei stellen sich ähnliche methodische Probleme, wie bei der diskutierten Abhängigkeit der Darstellungen auf den Gefäßen von den Aufführungen im Theater. Die Vasenmaler mögen zwar in irgendeiner Form von den vorherrschenden Ansichten über Gewaltausübung geleitet worden sein, die Gewichtung und die Auswahl der gezeigten Taten waren jedoch vor allem durch den funktionalen Kontext der Vasenbilder bedingt.

Einen Hinweis darauf, wie eng die mythischen Exempla von erbarmungslosen und rasenden Gewalttätern mit der Funktion der Bilder im sepulkralen Bereich verbunden waren, liefert zuletzt ein Blick über die Grenzen der unteritalischen Vasenmalerei hinaus. Gerade die so wenig heroenhaften Taten des Achill, die Tötung des Troilos und die Opferung der Trojaner an Patroklos' Grab, erfreuten sich in der etruskischen Grabkunst besonderer Beliebtheit; so auf Sarkophagen, Bronzecisten und in den seltenen Fällen, in denen bei der Bemalung der Gräber griechische Mythen verwendet wurden.⁵⁹ Auch dort konnten die Bilder als Gleichnis des sinnlosen, aber unausweichlichen Todes dienen.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: nach FR III (1932) Taf. 89 (Detail)

Abb. 2: Photo DAI Rom, Neg. Nr. 62.1142

Abb. 3: Photo © 2003 Museum of Fine Arts, Boston

Abb. 4: Photo Soprintendenza Archeologica per le Province di Napoli e Caserta, Neg. Nr. 219

Abb. 5: Photo DAI Rom, Neg. Nr. 72.1917

Abb. 6: nach Bilder der Hoffnung. Jenseitserwartungen auf Prunkgefäßen Südtaliens (1995) 73

Abb. 7: nach FR III (1932) Taf. 88 (Detail)

Abb. 8: Photo Soprintendenza Archeologica per le Province di Napoli e Caserta, Neg. Nr. 153643

⁵⁹ Siehe etwa LIMC I (1981) 200–214 s. v. Achle (Camporeale). – Zu Achill und Troilos: F. Prayon, MDAI(R) 84, 1977, 181–197; L. Cerciari, DArch (Ser. 3) 8, 1990(2), 61–66. – Zur Opferung der Trojaner: D. Steuernagel, Menschenopfer und Mord am Altar (1998) 19–28. Wichtigstes Beispiel ist die Tomba François, in der nicht nur die Gefangenentötung, sondern auch der Frevel an Cassandra und der tödliche Bruderzwist zwischen Eteokles und Polyneikes dargestellt sind: S. Steingräber (Hrsg.), Etruskische Wandmalerei (1985) 385–386; Steuernagel a. O. 44–50 sowie dessen Beitrag in diesem Band.