



**DIE STATUENGRUPPE  
VERMITTELTE  
nicht nur den Zeichenwert  
der Tat, sondern auch  
deren Affektpotential.  
Sie verwandelte die  
politisch-soziale  
Transgression  
des Attentats  
in ästhetische  
Transgression, sie  
sublimierte politische  
Gewalt durch Schönheit**

## Tyrannenmörder

Andreas Grüner

Im Zentrum des klassischen Athen, mitten auf der weiten Platzfläche der Agora, stellte die Bürgerschaft der Stadt zum zweiten Mal innerhalb weniger Jahrzehnte ein Denkmal für dieselben Attentäter auf. Harmodios und Aristogeiton, ein homoerotisches Paar, hatten im Jahre 514 vor Christus die damaligen Alleinherrscher der Polis umzubringen versucht. In dem Denkmal traten die zwei Männer dem Passanten überlebensgroß in der Sekunde des Attentats entgegen. Der eine, bartlos und jung, holt mit dem Schwert über dem Kopf zum Schlag aus, der andere, Ältere, hält sein nach hinten gezogenes Schwert zum Stich bereit. Beide Männer sind nackt, nur der ältere Harmodios hat einen Mantel über den waagrecht nach vorn gestreckten, linken Arm gelegt. Sie stehen im Ausfallschritt direkt nebeneinander und zielen auf das Mordopfer vor ihnen. Die athletisch höchsttrainierten Körper entfalteten sich vor allem in den Seitenansichten der Statuengruppe, da die Attentäter wie ein Keil nach vorne streben und als professionelle Kämpfer wenig Angriffsfläche bieten. Die Zielpersonen, die beiden alleinherrschenden Brüder Hippias und Hipparchos, Söhne des Tyrannen Peisistratos, sah man nicht. An ihre Stelle trat der Betrachter.

Interessanterweise überliefern antike Quellen, die Motive von Harmodios und Aristogeiton seien eigentlich keine politischen gewesen. Vielmehr hätte es sich um ein Eifersuchtsdrama gehandelt, weil einer der beiden Tyrannen dem jüngeren Attentäter nachgestellt hatte. Trotzdem hatte man den beiden mutigen Mördern ein Denkmal errichtet; das geschah nach einem Regimewechsel vier Jahre nach dem Attentat. Das Attentat selbst nämlich hatte, obwohl nur einer der beiden Tyrannen bei dem Angriff tatsächlich gestorben war, nach Ansicht der Athener zu eben diesem Regimewechsel geführt, zum Sturz der Tyrannenherrschaft und zur Einrichtung der neuen Demokratie.

Dieses erste Denkmal, ein Werk des archaischen Bildhauers Antenor, wurde wenig später im Zuge der größten Katastrophe Athens geraubt. Der Perserkönig, dessen Truppen die Stadt zerstörten, erkannte offenbar die konstitutive Bedeutung der beiden Attentäter und des Denkmals. Er ließ die Statuen abmontieren und nach Persien bringen. Später brachte Alexander der Große, nachdem er den Osten eroberte, dieses erste

Andreas Grüner (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Klassische Archäologie); [andreas.gruener@fau.de](mailto:andreas.gruener@fau.de);

© Andreas Grüner 2024, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

Denkmal nach Athen zurück. Fortan stand es wieder an seinem alten Platz, und zwar neben der Ersatzgruppe, die man am Ort beließ. Außer dem Attentäterpaar Harmodios und Aristogeiton und den beiden Tyrannenbrüdern Hippias und Hipparchos kennen wir zufälligerweise sogar die Namen des Künstlerpaares, das die neue Version herstellte, die beiden frühklassischen Meister Kritios und Nesiotes. Ihr bronzenes Original auf der Athener Agora ging am Ende der Antike ebenso verloren wie die zurückgeholte erste Version des Antenor.

Nun führte allerdings die Begeisterung der späteren, römischen Eroberer für die alte Kunst ihrer griechischen Provinzen zur exzessiven Anfertigung marmorner Kopien von berühmten Werken, so auch von der zweiten Tyrannenmördergruppe. Durch den kritischen Vergleich der römischen Kopien können wir uns deswegen ein einigermaßen genaues Bild von der verlorenen frühklassischen Gruppe aus Bronze machen (Abb. 1). Die Rekonstruktion der Gruppe gibt der Forschung zwar immer noch einige Probleme auf, so etwa die genaue Position der beiden Körper in der ursprünglichen Aufstellung in Athen. Für die folgenden Überlegungen fallen diese aber nicht ins Gewicht. Soweit der archäologisch-historische Steckbrief der Tyrannenmördergruppe.

Das Attentat von 514 ist ein klassisches Beispiel für die Denkfigur des sogenannten zivilen Ungehorsams. Erstens stellte der Akt des Attentats auf die Tyrannen im Rahmen der herrschenden Normen zweifellos einen massiven Gesetzesbruch dar; selbst zweieinhalb Jahrtausende später bleibt die Frage des Tyrannenmordes immer noch ein ungeklärtes ethisches und juristisches Problem. Harmodios und Aristogeiton riskierten zweitens durch ihren zivilen Ungehorsam radikalster Form nicht nur unmittelbar im Akt des Attentats ihr Leben, sondern im Zweifelsfall auch eine drastische, spätere Bestrafung gemäß herrschenden Gesetzen. Entscheidend für das Attentat als kommunikativen Akt war zudem drittens die Durchführung in aller Öffentlichkeit: eine klare Botschaft, da jede mögliche Verheimlichung zugleich stets den Verdacht nach sich zieht, der oder die Täter seien entweder feige oder würden, noch schlimmer, nicht gänzlich von ihrem Vorhaben überzeugt sein. Viertens, der öffentliche Charakter des Attentats wies, obschon dieses paradoxerweise selbst ein Normbruch war, seinerseits auf eine Diskrepanz zwischen herrschenden Regeln, also denen der Tyrannenherrschaft, und universalen ethischen Normen hin. Schließlich resultierte aus dieser immensen ethischen Aufladung ebenso wie aus der geradezu selbstmörderisch heldenhaften Kühnheit des Attentats fünftens eine unausgesprochener, aber eben deswegen besonders wirksamer, pathosgeladener Appell an die Öffentlichkeit – der Appell zum Sturz des bestehenden Normengefüges oder zumindest zu einer gravierenden Kurskorrektur.



*Abb. 1: Rekonstruktion der Tyrannenmördergruppe des Kritios und Nesiotes, Rom, Museo dell'Arte classica, Università La Sapienza*

Exakt aus diesem Grund dürfte einige Jahre später die Bürgerschaft Athens das Attentat von 514 einer neuen, revolutionären Bildpraxis würdig befunden haben. Und dies, obwohl weder eine politische Absicht der Attentäter unstrittig feststand noch das Attentat unmittelbar zum Umsturz führte oder überhaupt erfolgreich war. Die Athener erkannten als den kritischen Moment der späteren politischen Neuerungen aber exakt die im späteren Denkmal dargestellte Sekunde. Sie stand als Auslöser einer Kettenreaktion von Ereignissen, die am Ende in den Systemwechsel mündete – der Urknall der politischen Freiheit in Athen. Entscheidend war dabei, dass man die Gewalt der spezifischen historischen Situation als so außerordentlich wahrnahm oder sich retrospektiv als so außerordentlich vorstellte, dass das Pathos des Attentats den Mordanschlag zur Symbolhandlung adelte – wenn es sich wirklich um ein Liebesdrama gehandelt hat, sogar um den Preis der historischen Wahrheit.

So fundamental der Wille zum ästhetischen Normenbruch in der griechischen Klassik auch war, folgte die agonale Dialektik von Regel und Regelbruch ihrerseits klaren Regeln. Da war zum einen die Pflicht zur logischen Begründung. Man konnte und musste in einem neuen Werk bis zu einem gewissen Grad vom bestehenden Normenkatalog abweichen, einem Normenkatalog, der durch implizite Handwerkspraxis, soziale Kontrolle und explizite Vorschriften bis ins Detail zementiert war. Wich man allerdings in besonders radikaler Weise von den Konventionen ab, so musste die Begründung dafür hieb- und stichfest sein: Wenn es um Architektur ging, ließ sich auf statische, funktionale oder proportionale Logik berufen. Wenn es um das Bild eines Kampfes ging, war die Notwendigkeit der Handlungslogik zu verdeutlichen.

Zum zweiten galt für diese Begründungspflicht das eiserne Gesetz der Angemessenheit. Der Architekt konnte ein ionisches Tempelgebälk an einer bestimmten Stelle durchaus um einen feinen Ornamentstreifen bereichern, wo vorher niemals einer gewesen war. Die argwöhnischen Architektenkonkurrenten dürften in einem solchen Fall mit einer Begründung zufrieden gewesen sein, die einen überzeugenderen visuellen Ausgleich der Einzelteile versprach: »Beuys empfiehlt die Erhöhung der Berliner Mauer um 5 cm (bessere Proportion!)«. Ein rigoroser Paradigmenwechsel aber benötigte eine ebenso rigorose Begründung. Auf den Akt des Tyrannenmordes von 514 bezogen: Die Ungeheuerlichkeit der Tat, sprich, die sich selbst ermächtigende, bürgerliche Freiheit, einen solchen gewaltsamen Normenbruch zu begehen, erforderte nach dem ungeschriebenen Gesetz der Angemessenheit nicht nur einen adäquaten ästhetischen Ungehorsam, vor allem erlaubte sie ihn auch.

Nur so kann man verstehen, wie ein unerhörter Bildentwurf wie die Tyrannenmördergruppe als öffentliches Denkmal inmitten der Stadt überhaupt durch sämtliche, kritische Beschlussinstanzen der athenischen Demokratie marschieren konnte. Ein revolutionäres Ereignis bedarf eben eines revolutionären Bildes. Und nur ein ästhetischer Ungehorsam dieser Dimension war überhaupt in der Lage und geeignet, an ein entsprechendes unerhörtes Beispiel bürgerlichen Ungehorsams zu erinnern. In der Tat sind die Tyrannenmörder von Kritios und Nesiotes ein Musterbeispiel dafür, wie eng in der Kultur der Klassik Darstellungslogik mit politischer Logik, wie künstlerische Freiheit mit politischer Freiheit verknüpft sein konnte.

Die archäologische Forschung hat seit jeher die Kühnheit des Entwurfs, des Themas und des Motivs der Statuengruppe betont. Hier wurden in einem nie dagewesenen Akt

ästhetischer Selbstermächtigung darstellerische Normen gesprengt. Man sah die Abbildung und öffentliche Präsentation eines zum Umsturz führenden Gesetzesbruchs; den Moment eines tatsächlich geschehenen, also historischen Mordversuches; den Mord an einem Mitbürger, nicht an einem Feind; die Ehrung zweier Bürger, die durch keinerlei Amt ausgezeichnet waren; die überlebensgroße Ehrung zweier Bürger; überhaupt die öffentliche Ehrung zweier Bürger durch Statuen, was noch niemals zuvor geschehen war; den bildnerisch kühnen, elliptischen Kunstgriff, das oder die vorgesehenen Opfer des Attentats nicht abzubilden; die fein justierte Choreographie zweier männlicher Körper im Ausfallschritt; die überlebensgroße, dreidimensionale statuarische Inszenierung eines historischen Geschehens, gewissermaßen ein in Bronze perpetuiertes Reenactment, und so weiter.

Die Kategorien dieses ästhetischen Ungehorsams folgten passgenau den oben genannten Kategorien des zivilen Ungehorsams. Das Bild auf der Agora stellte erstens ein ganzes Set an Darstellungskonventionen infrage. Es brach vorsätzlich und in radikaler Weise mit ästhetischen Normen. Nicht nur die Künstler, auch die gesamte Bürgerschaft riskierte zweitens mit diesem für die griechischen Zeitgenossen unglaublichen Denkmal, die Grenzen der Akzeptanz von Bildern um öffentlichen Raum zu überschreiten. Man riskierte, sich damit im Konkurrenzkampf der griechischen Stadtstaaten nicht nur massiver Kritik auszusetzen, sondern im schlimmsten Fall sogar der Lächerlichkeit preiszugeben – »Die Athener setzen jetzt schon Mördern und Gesetzesbrechern Denkmäler!«. Wie der Attentatsversuch selbst in aller Öffentlichkeit begangen wurde, so stellten die Athener das Bild drittens am denkbar sichtbarsten und prominentesten Punkt der Polis auf, der freien Fläche der zentralen Platzanlage, dem Handlungsort zahlloser sakraler wie politischer Rituale und Institutionen. Wie das Attentat verwies das Denkmal viertens auf die fundamentale Diskrepanz von geschriebenem Gesetz und ethischer Norm. Und schließlich fünftens verewigten die Bürger Athens mit der Statuengruppe auch noch das Pathos des Moments. Sie machten die intrinsische Symbolkraft der Krisis sichtbar, indem sie die beiden Mörder in der Sekunde der Tat in Bronze gossen.

Die Statuengruppe vermittelte also nicht nur den Zeichenwert der Tat, sondern auch deren Affektpotential. Sie verwandelte die politisch-soziale Transgression des Attentats in ästhetische Transgression, sie sublimierte politische Gewalt durch Schönheit. Welche positiven Werte und Normen aber visualisierte sie? In einer merkwürdigen Koinzidenz scheint die Statuengruppe der Tyrannenmörder in ihrer spezifischen Gestaltung die Normentrias der französischen Republik vorwegzunehmen: Harmodios und Aristogeiton handeln gleichberechtigt und gleichverantwortlich, solidarisch und frei.

Die Größe der Körper, ihre sportlich hochtrainierte Form, der parallele Ausfallschritt der Männer und ihre Waffen, schließlich der gezeigte Moment der Tat binden die beiden Personen im Bild aufs Dichteste zusammen. Die konzertierte Aktion, bei der keine Arbeitsteilung professioneller Killer, sondern zwei zwar auf verschiedene Art ausgeführte, doch gleichzeitige, gleichwertige und gleich brutale Todesstöße zu sehen sind, demonstriert die gleiche, tatkräftige Absicht und vor allem die offenbare, geteilte Verantwortung der beiden Männer für den Mord. Hier handelt, so vermittelt die Doppelkomposition, kein möglicherweise irrer Einzeltäter. Es handeln in minutiöser Abstimmung zwei Freunde in brüderlicher Solidarität. Dass die beiden Freunde trotz dieser, ihre beiden Körper verschmelzenden Brüderlichkeit als rational und eigenverantwortlich agieren-

de Individuen agieren, das machen Kritios und Nesiotes auf prägnante Weise deutlich. Es ist ein älterer und ein jüngerer Mann, ein älterer und ein jüngerer Körper. Gleichzeitig extrapoliert die Statuengruppe die brüderlich entschlossene Solidarität der beiden in das Gemeinwesen – hin zu all jenen Bürgern Athens, die sich tagtäglich um das Denkmal bewegen und mit dem Denkmal leben. Im Augenblick höchster emotionaler Anspannung zutiefst konzentriert und damit zutiefst rational bestimmt agierend, verschaffen die Attentäter durch ihre heroische Tat gewissermaßen im Auftrag der Allgemeinheit einen neuen Verfassung Raum. Sie sind die Geburtshelfer der Demokratie, die nicht mehr auf der irrationalen Willkür einzelner, sondern der vernunftbasierten Kompromiss- und Solidaritätsbereitschaft aller beruht.

Die Künstler Kritios und Nesiotes versuchten schließlich, die explizite Ehrung der zwei Attentäter mit dem impliziten Appell an das Prinzip der Freiheit zu verbinden, indem sie den kritischen Augenblick der konkreten Handlungssequenz abbildeten. Die Angreifer haben ihre Waffen gezogen, die hier, im Gegensatz zu einer Kampfsituation im Krieg, bis zum allerletzten Moment der Tat verborgen bleiben mussten. Gleichzeitig ist die Tat noch nicht vollzogen; auch die Szene des oder der bereits getroffen niedersinkenden Tyrannen wäre eine durchaus sinnvolle Wahl gewesen. Die Künstler haben sich aber bewusst nicht für diese Alternative entschieden, obwohl ihnen das Bildrepertoire ihrer Gegenwart für eine solche Szene zahlreiche effektvolle Bildschemata geboten hätte. Stattdessen boten sie dem Betrachter mit der Konzeption des Werkes, insbesondere im Aspekt des Standmotivs, präzise Hinweise, wie sich dieser entscheidende Moment in den nächsten Augenblicken entwickeln wird.

Die parallele Ausrichtung von Harmodios und Aristogeiton bezeichnet den Ort des Opfers im Bildraum. Der doppelte Ausfallschritt definiert dabei nicht nur die unmittelbare Präsenz des Tyrannen. Er definiert vor allem die existenzielle Dynamik der zur Freiheit leitenden Aktion. Das angespannte Muskelwerk der beiden hochtrainierten Körper offenbart den intrinsischen Impuls der Tat: Ein solcher Impuls, so suggeriert es das Körperbild, kann nur einem solch idealistischen und heroischen Grund wie der Idee der rettenden Befreiung des Gemeinwesens entspringen. Das sublime Pathos des kritischen Moments vermittelt das gleichermaßen erhabene Pathos der allgemeinen Idee.

Die Gruppe macht dieses Pathos aber nicht nur sichtbar, sondern auch körperlich nachföhlbar. Der vieldiskutierte Kunstgriff der Schöpfer, zwar die Täter, nicht aber die Opfer zu zeigen, findet hier eine seiner Erklärungen. Die Ellipse verweigert dem Opfer nicht nur die minimale Würde, im Bild seines eigenen Todes zumindest als Opfer auftreten zu dürfen. Der schwangere Moment des Bildes, das auf Ziel und Endpunkt der Aktion verzichtet, fordert den Rezipienten vor allem zu einer bildlichen oder sogar cineastischen Vorstellung des unmittelbar Bevorstehenden auf; die Vorstellung vom jungen Harmodios, der gleich mit seinem Schwert von oben auf das Opfer einhaut, an der Seite des älteren Aristogeiton, der in Sekundenbruchteilen seine eigene, tödliche Bewegung einleiten und mit seiner Waffe zustechen wird.

Gleichzeitig findet sich der Betrachter, was oft genug betont wurde, auf seinem Platz vor der Statuengruppe exakt in der Position des oder der Tyrannen, also des Attackierten, wieder. Die Gruppe fordert damit wie kaum ein anderer Entwurf der Zeit zum empathischen Sehen auf. Im Nachvollzug nicht nur der Situation des unsichtbaren Opfers, sondern vor allem der sichtbaren, blitzschnellen und kraftvollen körperlichen Aktionen der

Attentäter erlaubt es die Rezeptionstechnik des empathisch-dynamischen Nachvollzugs dem Betrachter, das sublime Pathos des dramatischen Augenblicks zu empfinden. Jenes Pathos, das, wie gesehen, auf direktem Wege zur intrinsischen Gewalt der abstrakten Freiheitsidee führt.

Das Affektpotenzial der konkreten, unmittelbar evidenten Form des bronzenen Bildes – sprich, die unmittelbare Wirkung der Statuen – geht dabei untrennbar mit der Assoziation der historischen Handlung einher. Im Sinne der Rezeptionsästhetik Humes und Fechners führt auch bei den Tyrannenmördern ein positives Wissen zu einer emotionalen Aufladung oder Umwertung des Artefakts; das Wissen über die Entstehungsumstände, die Rolle oder Bedeutung eines Bildwerks oder auch die Projektion von Inhalten und Ideen. Wir wissen, dass die beiden Männer mit Schwert in Athen als Zeichen politischer Freiheit gelesen wurden, und dementsprechend modifiziert oder sogar verstärkt sich die Wirkung oder, psychologisch gesagt, der Impact des Objekts. Es ist also ein doppeltes Wirkungspotenzial, das die Rezeption der Statuen bestimmt. Es wird einerseits durch die kognitive Vergegenwärtigung der historischen Befreiungstat, andererseits durch die Rezeption der von der konkreten bildlichen Gestalt der beiden Statuen erzeugten Wirkung freigesetzt.

Paradoxerweise liegt in diesem doppelten, von Kritios und Nesiotes sorgsam ausartierten, psychologischen Wirkungspotenzial womöglich ein Schlüssel zur Aktualität von antiken Bildern wie demjenigen der Tyrannenmörder. Die Wirkung des Bildes auf den Betrachter ist wortwörtlich im Augenblick evident. Sie ist für den heutigen Rezipienten im unmittelbaren Akt der Rezeption ebenso unhinterfragbar präsent wie es die historische Tat selbst in ihrem einmaligen und unwiederholbaren Moment des Jahres 514 und wie es das bronzene Bildwerk auf der Agora von Athen gewesen ist. Im Moment der Wahrnehmung relativiert die Wirkung des Abbilds dessen materielle Gebundenheit und dessen geschichtlich-soziale Kontingenz. Die unmittelbare Emphase des Werks im Angesicht des Betrachters durchbricht die eiserne festgefügte, zeitliche Determiniertheit der Statuengruppe. Sie verweist den gesellschaftlichen, räumlichen und politischen Rahmen ihrer Entstehung, der für die archäologische Analyse so oft im Zentrum steht, auf seinen sekundären Platz.

Im wissenschaftlichen Sinne ist es unmöglich, unsere vielfältigen, individuellen Reaktionen auf die Statuengruppe mit den Wirkungsabsichten der Produzenten und Auftraggeber gesichert abzugleichen. Ebenso können wir über das Wirkungsspektrum im griechischen Zielpublikum des fünften Jahrhunderts vor Christus nur vage spekulieren. Die eklatant fragmentarische Natur unseres historischen und archäologischen Wissens, das heikle Problem anthropologischer und psychologischer Konstanten, vor allem aber unsere vom klassischen Athen so weit entfernte, ganz anders ausgeprägte historische Situation verweigern uns hier jede endgültige, empirisch tragfähige Antwort. Warum aber, so wäre provokant zu fragen, sollten diese Unsicherheiten so entscheidend sein, dass man sich der Frage nach dem Potenzial zur Vermittlung universeller ethischer Werte, die ein solch altes Medium besitzt, vollständig verweigern sollte? Zumal es sich bei diesen, für das Werk beanspruchten Werten möglicherweise – oder, wie in unserem Beispiel, sogar durchaus wahrscheinlich – doch nicht um Anachronismen, sondern um historische Intention handeln könnte. Warum sollte die stets gegebene Möglichkeit einer ahistorischen Projektion, ist man sich der damit verbundenen Probleme methodisch gewahr,

dazu führen, das eminent positive Potenzial eines solchen Bildes – in unserem Beispiel den Appell zur Freiheit – nicht auf seine Wirksamkeit in unserem eigenen historischen Kontext hin analytisch zu befragen? Es ist erklärte archäologische Aufgabe, die Absichten, Botschaften und Wirkungen eines solchen Bildes in seinem individuellen geschichtlichen Kontext zu untersuchen. Ist es nicht gleichermaßen Aufgabe des Archäologen, auf dieses Potenzial im Zusammenhang unserer eigenen Situation hinzuweisen, und zwar nicht nur in museumspädagogischem oder medial popularisiertem Rahmen?

Dies erschiene schon allein deswegen ratsam, um dem Missbrauch solcher Bildpotenziale antiker Werke, für den nicht nur die Diktaturen des zwanzigsten Jahrhunderts genügend Beispiele liefern, wirksam und begründet zu begegnen. Das im positiven Sinne anregende Potenzial solcher fernen Artefakte nicht kritisch zu aktualisieren, sondern es hinter dem historistischen Panzerglas der archäologischen Vitrine wegzusperren, bedeutet nicht nur, auf relevante Instrumente zu verzichten, die zur Verbesserung unserer Gesellschaft beitragen könnten. Es bedeutet auch, sich als Altertumswissenschaftler der Verantwortung für alle negativen Instrumentalisierungen antiker Artefakte, die den von ihren Schöpfern und Auftraggebern intendierten Werten entgegenstehen, zu entziehen.

Hinter den konkreten Formen des Marmors steht die Idee der Freiheit. Und die Idee der Freiheit war es, die – ungeachtet ihrer spezifischen historischen Ausprägung im antiken Athen – neben den Faktoren der sozialen, ästhetischen und handwerklichen Kontingenzen ihrer Entstehungszeit die konkreten Formen des Marmors bestimmte. Die Tyrannenmördergruppe gehört damit, soweit wir das nach weit über hundert Jahren archäologischer und althistorischer Forschung beurteilen können, zu einer spezifischen Gruppe von antiken Werken, deren Ziel und Absicht wohl tatsächlich in einem ethisch-normativen Bildexperiment im Sinne der viel späteren Aufklärung lag: in dem Versuch nämlich, universelle menschliche Werte im Bild sichtbar zu machen – und durch die Effekte eines solchen Artefakts dazu beizutragen, diese universellen Werte im jeweils gegenwärtigen gesellschaftlichen Bezugsrahmen zu verwirklichen. Der leere Fleck vor den nackten Attentätern im knirschenden Kies des Athener Marktplatzes bleibt für die Gewaltherrscher aller Zeiten reserviert.

## Literatur

- Burgos – Lintott 2023: A. Burgos – S. Lintott, *Artistic, Artworld, and Aesthetic Disobedience*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 81, 2, 2023, 173–187
- Brunnsäker 1971: S. Brunnsäker, *The Tyrant-Slayers of Kritios and Nesiotes* (Stockholm 1971)
- Dietrich 2013: N. Dietrich, *Unvollständige Bilder im spätarchaischen und frühklassischen Athen*, *AntK* 56, 2013, 37–55
- Fehr 1984: B. Fehr, *Die Tyrannentöter oder: Kann man der Demokratie ein Denkmal setzen?* (Frankfurt 1984)
- Hölscher 2010: F. Hölscher, *Die Tyrannenmörder – ein Denkmal der Demokratie*, in: K.-J. Hölskeskamp – E. Stein-Hölskeskamp (Hg.), *Die griechische Welt. Erinnerungsorte der Antike* (München 2010) 244–258

Hölscher 2012: T. Hölscher, Bilderwelt, Lebensordnung und die Rolle des Betrachters im antiken Griechenland, in: O. Dally – S. Moraw – H. Ziemssen (Hg.), Bild – Raum – Handlung. Perspektiven der Archäologie (Boston 2012) 19–44, bes. 23–26  
Taylor 1991: M. W. Taylor, The Tyrant-Slayers (Salem 1991)

## Abbildungsnachweis

Abb. 1: H. Schwanke, DAI Rom, Neg. 84.3297

