

Robert Fleischer, *Der Klagefrauensarkophag aus Sidon*. Aufnahmen von Wolf Schiele. Istanbuler Forschungen 34. Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen 1983. VIII, 88 Seiten mit 4 Abbildungen, 48 Tafeln mit 74 Abbildungen.

Von den im Jahre 1887 in der 'Königs'-Nekropole von Aya'a bei Sidon entdeckten Sarkophagen haben jene vier, die mit umfassenden Reliefdarstellungen geschmückt sind, zu Recht die meiste Aufmerksamkeit beansprucht. Entstanden zwischen dem Ende des 5. und dem späten 4. Jahrh. v. Chr., bezeugen sie eine intensive Rezeption griechischer Kunst durch die führenden Schichten in der trotz persischer Oberherrschaft (welche bis zu Alexander dauerte) relativ selbständigen phönikischen Stadt. Die nach der Hochklassik einsetzende internationale Ausbreitung insbesondere attischer Kunstformen geht dem eigentlichen Hellenismus unmittelbar voraus. Sie läßt sich ebensogut wie in Sidon in Lykien beobachten, und kennzeichnend ist hier wie dort, daß eine in Griechenland geschaffene Formensprache dazu benutzt wird, vorwiegend nicht-griechische Inhalte auszudrücken, ja traditionell 'orientalische' Bildthemen in neuer Weise sinnfällig zu machen.

Die große *Editio princeps* der vier Sarkophage von HAMDY BEY und REINACH (1892) sowie ihre ausführliche Beschreibung durch MENDEL im Skulpturenkatalog des Istanbuler Museums (1912) hatten eine gute Grundlage für die weitere wissenschaftliche Arbeit gelegt. Doch mittlerweile wurde die Zeit reif für Monographien, die die Forschung zusammenfassen und weiterführen sowie die Dokumentation ergänzen sollten. Diese Monographien liegen jetzt vor, alle herausgegeben vom Deutschen Archäologischen Institut Istanbul, unter ihnen das hier zu besprechende Werk über den Klagefrauensarkophag. Früher erschienen die Bücher über den Satrapensarkophag (I. KLEEMANN [1958]) und den Alexandersarkophag (V. VON GRAEVE [1970]), soeben die Neubearbeitung des Lykischen Sarkophages durch B. SCHMIDT-DOUNAS (1985). Einen dem Klagefrauensarkophag kunstgeschichtlich nahestehenden Reliefzyklus aus Sidon veröffentlichte kürzlich R. A. STUCKY (*Tribune d'Echmoun* [1984]. Vgl. dazu R. FLEISCHER, *Gnomon* 57, 1985, 536 ff.).

Der Verf. beabsichtigt, den Klagefrauensarkophag 'erschöpfend zu besprechen und abzubilden, die Ergebnisse der früheren Forschung kritisch zusammenzufassen und nach Möglichkeit zu vermehren' (S. VII). Dazu gehört vor allem eine 'ausreichende photographische Dokumentation', die fehlte, obwohl Hamdy und Reinach auch hier Maßstäbe gesetzt hatten. Der Vergleich der Heliogravüren mit den gedruckten Neuaufnahmen von W. Schiele läßt wieder einmal zweifeln, ob in den vergangenen 90 Jahren bei der fotografischen Erfassung antiker Plastik und bei der Wiedergabe von Fotografien in archäologischen Publikationen Verbesserungen erzielt wurden, die dem allgemeinen technischen Fortschritt würdig zur Seite zu stellen wären. Die neuen Aufnahmen wirken oft flau; es fehlen Kontraste (Schatten werden zu gleichmäßig aufgehellt), die Plastizität insbesondere der Hochrelieffiguren der Klagefrauen erscheint eingeebnet, während der Sockelfries den Eindruck eines einheitlich ausgeleuchteten Gitterwerks vermittelt. Daß man Genauigkeit bei der Wiedergabe von auch graphischen Einzelheiten mit der Erfassung plastischer Werte verbinden kann, zeigen etwa die Fotos des Alexandersarkophages von D. Johannes in dem Buch von v. Graeve. Dort findet man auch eine genügende Anzahl von Detailaufnahmen, ohne die Fortschritte bei der Interpretation von Skulpturen heute kaum mehr zu erreichen sind. Wie gut W. Schiele gerade Details fotografiert, belegen seine Aufnahmen des Lykischen Sarkophages in der Publikation von Schmidt-Dounas. Im vorliegenden Werk vermißt man zumindest eine Auswahl von Fotos der Köpfe und der Gesichter der Klagefrauen, ebenso einzelner Figuren des Sockelfrieses (wo Köpfe und Gesichter unerkennbar bleiben) wie der Balustrade (wo es auf die Besonderheiten der Tracht ankommt). Keines der Pilasterkapitelle wird in einer eigenen scharfen Aufnahme gezeigt (unzureichend: Taf. 10,3), und die vom Verf. (S. 21) entdeckten Reste einer Figur auf der rechten Giebelschräge der Seite D ließen sich offenbar fotografisch nicht dokumentieren.

In seiner Darstellung der Fundsituation (S. 1-6) folgt der Verf. der heute herrschenden, durch eine Reihe von Indizien gestützten Ansicht, daß die Nekropole von Aya'a tatsächlich die bis zu Abdalonymos benutzte 'Königs'-Nekropole sei und daß daher vermutlich Könige die Inhaber gerade der vier prächtigsten Sarkophage gewesen seien. Er referiert die jüngsten Forschungen zur Chronologie der sidonischen Könige und akzeptiert Gabelmanns Datierung des Lykischen Sarkophages (um 400 v. Chr.) und des Satrapensarkophages (um 380/370 v. Chr.) – dagegen verteidigt jetzt SCHMIDT-DOUNAS (*Der Lykische Sarkophag 100 ff.*) die traditionelle Abfolge 'Lykischer'-'Satrapen'; ihre Argumente haben mich nicht überzeugt.

Eine ausführliche 'Beschreibung' (S. 7-22) gilt zunächst der Architektur des Sarkophages und seinen plasti-

schen Aufsätzen, dann den Reliefs. Farbspuren werden sorgfältig registriert, auch wenn sie verschwunden, aber in älteren Publikationen angeführt sind. Manche Spuren hat der Verf. entdeckt, wobei er offenbar nur einfache Lampen benutzen konnte (zusammenfassend zur Polychromie des Sarkophages: S. 60). Die – neu erarbeitete – Beschreibung der Friese betont die jeweils dargestellte Handlung. Bei den Klagefrauen, deren reiche Tracht nicht immer vollständig erfaßt ist, werden die Gesten und vor allem der Gesichtsausdruck wohl zu weitgehend als Abbild von Trauer gedeutet (obwohl diese Deutung grundsätzlich zutrifft). Auf ein ähnliches Problem führt die Beschreibung der Männer auf den Balustradenreliefs (S. 19 f.): Sie tragen lange oder – über Hosen – kurze Gewänder mit Ärmeln und zeigen dennoch den Oberkörper – besonders dessen linke Hälfte, bei B4 und A4 die rechte Hälfte – sowie mehrfach auch einen Oberarm entblößt. Ohne hinreichend exakte Beschreibungen der jeweiligen Kleider zu geben (Detailabbildungen fehlen ebenfalls), nimmt der Verf. (mit anderen Interpreten) an, hier sei ein zum Zeichen der Trauer zerrissenes Gewand dargestellt. Doch 'Zerrissenes' ist nicht zu erkennen: Es sieht vielmehr so aus, als sei eine Art Ärmelchiton, nachdem er angelegt wurde, auf einer Schulter wieder gelöst worden, so daß der Stoff im Bogen nach unten fiel, ohne die Verbindung zum Ärmel zu verlieren (bei B1, A1, A6 erscheint statt eines ausschwingenden Bogens ein herabhängender Zipfel). Zumindest B6, A6 und B7 tragen auch einen Mantel, was die Interpretation der verschiedenen Falten zusätzlich erschwert (bei B7 liegt der Mantel auf beiden Schultern auf: Taf. 41,2). Parallelen für diese seltsame Tracht wurden bisher nicht ermittelt, der Kontext des Frieses macht einen 'sepulkralen' Bezug aber nicht unwahrscheinlich (vgl. S. 47 f.). Auch die Figur D1 auf der linken Giebelschräge der Seite D (Taf. 41,1) zerrißt schwerlich ihr Gewand (S. 55); vielleicht schlägt sie ihre Brust, oder sie vollführt mit beiden Armen nicht näher bestimmbar 'redende' Gesten, wie sie bei den anderen Giebelschrägen-Figuren vorkommen.

Die 'Auswertung' (S. 23–72) geht von den architektonischen Details zu den Reliefs und mündet in Überlegungen zur Polychromie, zu Datierung und Grabherr, zum Künstler und zum Typus des Sarkophages ('Bauwerk oder Truhe?'). Ornamentbänder, Kapitelle und Mittelakrotere werden in die griechische Kunstgeschichte eingeordnet (zum lesbischen Kymation jetzt: J. GANZERT, *Jahrb. DAI* 98, 1983, bes. 152), bei den Eckakroteren (Sphingen) und den verlorenen Aufsätzen auf der Balustrade (vermutlich Vasen und Palmetten) interessiert vor allem deren Verwendung in der Grabkunst. Die Aufsätze (S. 29 f.) wurden abgearbeitet, als man den Sarkophag in den niedrigen Raum stellte, in dem er gefunden wurde – vielleicht stand er vorher in einer anderen Kammer der Nekropole (dazu: S. 63 und jetzt SCHMIDT-DOUNAS, *Der Lykische Sarkophag* 40 f.). Auf Probleme der Ikonographie und der inhaltlichen Interpretation konzentriert sich die auswertende Besprechung der Friese. Überzeugend werden Versuche widerlegt, die einzelnen Szenen prägnant auf individuelle Lebensumstände zu beziehen. Deutlich tritt vielmehr ihre allgemeine Aussage hervor: Sie charakterisieren den Verstorbenen als Standesperson und eingebunden in überindividuelle Traditionen. Auf dem Sockelfries (S. 30–35) erscheint das alte Motiv der Jagd, das gerade auch im Orient fester Bestandteil herrscherlicher Repräsentation war. Keiner der Jäger ist so hervorgehoben, daß er als Abbild des Grabinhabers zu identifizieren wäre (zu den beiden Damhirschen, die auf den Schmalseiten als einzige Beutetiere lebend – für einen Tierpark? – mitgeführt werden, s. jetzt B. KAESER, *Münchener Jahrb.* 35, 1984, 35 f. Anm. 34).

Die Klagefrauen in der Hauptzone (S. 40–44) sind weder als Phönikerinnen noch als griechische Haremsdamen zu identifizieren, weder als gewerbsmäßige Klagefrauen noch als Familienangehörige des Toten und schon gar nicht als Musen oder überhaupt als Gestalten des Mythos (zum Wandel des Musenbildes fehlt S. 43 ein Hinweis auf D. PINKWART, *Das Relief des Archelaos von Priene* und die 'Musen des Philiskos' [1965] 174 ff.). Es handelt sich um griechisch gekleidete Frauen, die die Ruhestätte des Toten trauernd umgeben. Ihre typologischen Vorbilder haben sie zumeist auf attischen Grabstelen (S. 35 f.), nur das zwei Frauen beigegebene Tympanon deutet auf 'orientalische' Totenklage. Verewigung von Trauer und Klage als Echo des zu Lebzeiten erworbenen Ruhmes – vielleicht muß man sich wie bei den Sockelfriesen mit dieser allgemeinsten Deutung zufrieden geben. Eine stärker 'phönikische' Interpretation, wie der Verf. (S. 43 f.) sie vorschlägt, ist nicht mehr als eine vage Vermutung: 'Wenn wir in den Frauen Abstraktionen oder Allegorien von Sidonierinnen der Vorzeit oder Gegenwart sehen, die auf der mythischen Ebene von Eßmun, auf der realen jedoch um den toten König trauern, so wäre die gewöhnliche Totenklage um den Aspekt der, griechisch ausgedrückt, Heroisierung und Apotheose des Grabherrn bereichert'. Gerade der Verzicht auf alle Spezifika und selbst auf lebhaftere Trauergesten macht die Besonderheit der Darstellung aus: Er bezeugt eine Auffassung von Tod und Nachruhm, die sich von der in Ritualen verkörperten Tradition weit entfernt hat, die statt dessen die Trauer verinnerlicht und das Ereignis des Todes als Möglichkeit

der Steigerung menschlicher Existenz begreift. Eine solche Auffassung, die wir von attischen Grabreliefs kennen, überrascht in dem ganz anderen Kontext der sidonischen Nekropole. Doch genau hier erfassen wir vielleicht das Singuläre, ja das Anstößige des Klagefrauensarkophages, nähern wir uns vielleicht auch der Individualität des Grabherrn und Auftraggebers (vgl. S. 75). Ähnlich wie die Klagefrauen dürften die – freilich weniger 'ideal' gestalteten – Männer auf den Giebelschrägen (S. 54 f.) zu deuten sein und auch die trauernden Frauen in den Giebeln (S. 58 f.). Wieder bieten attische, teilweise sepulkrale Denkmäler die besten Parallelen. Frauen zumeist ohne Attribute und mit reduzierter Gestik sind auch die 'Tanagrafiguren', die sich ausgehend von Athen seit dem späteren 4. Jahrh. mit der griechischen Kultur im Mittelmeergebiet ausbreiteten und gewöhnlich Grabbeigaben waren. Die Tanagrafiguren blieben bisher ungedeutet – ein Hinweis auf sie mag zu der Überlegung anregen, ob die 'Klagefrauen' nicht vielleicht eine Möglichkeit von Grabkunst formulieren, die bald eine übliche Praxis wurde.

Neben den groß herausgestellten Klagefrauen behaupten sich die traditionellen Bildthemen nur an untergeordneter Stelle: auf den Friesen des Sockels und der Balustrade. Die an den Langseiten der Balustrade zweimal in gleicher Form erscheinende Ekphora-Szene und ihre Ikonographie werden vom Verf. ausführlich diskutiert (S. 44–54). Wichtige ikonographische Parallelen aus dem 5. Jahrh. v. Chr. liefern die graecopersischen Reliefstelen aus der Umgebung von Daskyleion und die Malerei an der Südwand des lykischen Tumulusgrabes von Karaburun II bei Elmalı (Taf. 46). Diese schon von anderen herangezogenen Denkmäler erweisen, daß die mit einem gewölbten Deckel geschlossene Truhe auf dem von Stuten gezogenen Wagen ein (Holz-)Sarkophag ist. Wie hoch die Realitätstreue auch der Details derartiger Darstellungen veranschlagt werden kann, wird nicht eigens gefragt. Es ist aber keineswegs selbstverständlich, daß auf den genannten Monumenten die Größenverhältnisse der Wirklichkeit entsprechen und z. B. die Rekonstruktion der Maße von Sarkophag und Wagen erlauben (S. 51). Ob man von den nur wagenradgroßen Menschen auf der Daskyleion-Stele 5762 (S. 50 Taf. 45,3) auf beträchtliche Dimensionen der Sarkophagwagen schließen darf, erscheint zweifelhaft (zumal die entsprechenden Figuren auf den anderen Stelen größer sind). Im Zug an der Balustrade des Klagefrauensarkophages fällt die im Vergleich zu den anderen Pferden etwas geringere Größe der Sarkophagwagen-Pferde auf: Doch selbst das Urteil eines Zoologen zwingt nicht dazu, hier zwei verschiedene Rassen zu konstatieren (S. 49); wahrscheinlich sollten die Pferde den Sarkophagwagen nicht überragen und vielleicht auch als Stuten von den sie begleitenden Hengsten unterschieden werden. Im übrigen gibt es Größendifferenzen auf demselben Fries auch bei den Männern: B1–3 und B7 sind größer als B5–6, die den Sarkophagwagen rahmen. Ferner muß der Sarkophag nicht unbedingt quer auf dem einachsigen Wagen gestanden haben; seine Längsseite könnte 'abgekürzt' dargestellt sein. Jedenfalls fällt es schwer, auf der den Sarkophag am deutlichsten präsentierenden Daskyleion-Stele 5764 (S. 51 Taf. 45,1) eine Schmalseite zu erkennen, eine Schmalseite zudem, die um ein Interkolumnium breiter gewesen wäre als die des Klagefrauensarkophages. – Da der Sarkophagwagen zu einem festen Bildtypus wurde, kann man von ihm nicht ohne weiteres auf die Form der Ekphora des im Klagefrauensarkophag Bestatteten schließen. Der Verf. legt sich hier auch nicht ausdrücklich fest, diskutiert aber die Möglichkeiten der Verwendung von Holz- und Steinsarkophagen (S. 51 f.). Ob den besprochenen Ekphora-Szenen ein festes Schema zugrunde lag, innerhalb dessen zwischen Begräbnissen von Dynasten und solchen von weniger Prominenten unterschieden wurde (S. 48 ff. vgl. STUCKY, *Tribune* 31 f.), muß wohl offen bleiben; die wenigen erhaltenen Darstellungen sind in ihrem Charakter zu uneinheitlich (zur Deutung des Mannes im Thronwagen auf dem Gemälde im Tumulus Karaburun II [Taf. 46] überzeugend: S. 50 f.). Noch weniger absichern läßt sich die interessante Vermutung, daß es für die Kombination und die Abfolge der mit der Ekphora mehrfach verbundenen Mahl-, Jagd- und Kampfszenen bestimmte Regeln gab (S. 52 f.; 74).

Die Jagdszenen am Sockelfries des Klagefrauensarkophages setzen sich – vor allem auf den Langseiten – aus stereotypen Gruppen zusammen, deren Umriß geometrischen Figuren wie Dreiecken und Parallelogrammen gleicht. Diese Gruppen können relativ isoliert nebeneinander stehen oder miteinander verzahnt sein, sie füllen die Friesfläche ziemlich gleichmäßig aus, wobei die dargestellten Aktionen sich bildparallel in einer schmalen Raumschicht vollziehen. So entsteht eine Abfolge jeweils ähnlicher Kompositionselemente, wodurch die Friese, obwohl sie figürliche Szenen zeigen, wie ornamental verziert erscheinen. F. Hiller konstatierte hier einen speziellen, im 4. Jahrh. für Reliefs in architektonischem Zusammenhang entwickelten 'Gattungsstil'. H. Wiegartz beschränkte dessen Geltungsbereich auf Reliefs, die die Stelle von Ornamentbändern einnehmen, und sprach anschaulicher von 'ornamentalem' Stil. Der Verf. (S. 33 f.) referiert die Diskussion und akzeptiert im Grundsatz Hillers Thesen (vgl. auch STUCKY, *Tribune* 38). Man kann jedoch fragen, welche kunstgeschichtlichen Einsichten gewonnen sind, wenn man das zweifellos auf-



fällige Phänomen wie ein Kuriosum isoliert betrachtet. Tatsächlich läßt es sich schon seit dem späteren 5. Jahrh. beobachten (z. B. am Fries des Niketempels auf der Athener Akropolis), und die im Laufe des 4. Jahrh. zunächst zunehmende, dann (z. B. am Alexandersarkophag) sich lockernde Verfestigung der Schemata verhindert nicht, daß in den betreffenden Werken (z. B. den Friesen des Maussolleion) auch der Zeitstil sich deutlich ausprägt (vgl. U. SÜSSENBACH, *Der Frühhellenismus im griechischen Kampf-Relief* [1971] 13 ff.; 16 ff.). Die Formelhaftigkeit aber ist nicht eigentlich gattungsbedingt; sie folgt vielmehr aus der generellen Tendenz der nachklassischen Kunst, klassische Bilderfindungen als gleichsam kanonisch zu übernehmen und typisiert zu verwenden. Für den Entwurfsvorgang – der Verf. (S. 34) nimmt mit Recht nur einen Künstler an – scheint mir aufschlußreich zu sein, daß auf beiden Langseiten des Sockelfrieses die Zahl der zu einer Jagdgruppe gehörenden Figuren nach rechts hin abnimmt. Auf dem Fries B wird die letzte Gruppe rechts zudem ungewöhnlich weit auseinandergezogen. Beides spricht nicht für eine besonders sorgfältige Planung. An den Schmalseiten des Sockelfrieses bewegt sich der Zug übrigens jeweils in Richtung auf die Langseite A, welche dadurch als Hauptseite definiert wird. Die vier Seiten des Sarkophags sind also nicht ganz 'gleichwertig' (anders: S. 76).

Die Klagefrauen waren wohl ebenfalls das Werk nur eines Bildhauers (S. 37 f.), auch sie sind in Gruppen, in Dreiergruppen, untergliedert (S. 39 f.). Die Zusammenstellung von motivischen und stilistischen Parallelen zu den einzelnen Figuren (S. 35 ff.) wirkt etwas zufällig, zumal zwischen typologischer und stilistischer Verwandtschaft nicht strikt unterschieden ist. Vergleiche vor allem mit Figuren auf attischen Grabreliefs erweisen die enge Verbindung des Künstlers oder der Werkstatt des Sarkophages zu Athen und bestätigen, was bereits die Untersuchung der Ornamentik ergab. Auch für die Datierung wird so ein Rahmen gewonnen, obgleich die betreffenden Hinweise zu knapp und meist wenig präzise sind. Der Verf. nennt statt dessen die Analysen anderer (S. 37; 61), die das allgemein akzeptierte Datum 'gegen oder um die Mitte des 4. Jahrh. v. Chr.' begründeten. Er selbst verspricht sich offenbar von 'äußeren' Kriterien, d. h. der Identifizierung des Grabherren, eine exaktere Zeitbestimmung (S. 61 ff.) und argumentiert etwa so: Da der Sarkophag stilistisch 'gegen' die Mitte des 4. Jahrh., also eher vor als nach 350 v. Chr. zu datieren ist, kommt als Inhaber der hier schon mehrfach vorgeschlagene Straton I. in Frage, der zwischen etwa 375 und 358 v. Chr. regierte. Der Sarkophag wurde von wenigen Künstlern ohne erkennbaren 'Zeitdruck' (S. 63) und deshalb wohl noch zu Lebzeiten Stratons geschaffen, vielleicht seit 367, dem vermutlichen Datum der Verleihung der attischen Proxenie an den König, als dessen Beziehungen zu Athen besonders eng wurden. Doch 'sicher' können die Resultate einer derartigen mit zahlreichen Unbekannten operierenden Beweisführung nicht sein, und nicht besser steht es mit Erwägungen, warum eine postume Anfertigung des Sarkophages unwahrscheinlich sei und ob das Vorherrschende von Darstellungen 'unpolitischer' Trauer auf den Philhellenismus des Bestatteten oder auf dessen unrühmliches Ende bezogen werden könne (S. 63). Die Diskrepanz von fast zwanzig Jahren zwischen dem stilkritisch ermittelten Datum 'gegen 350' und dem anderweitig erschlossenen 'vielleicht seit 367' ist einer Erörterung offenbar nicht wert. Demgegenüber gilt es festzuhalten, daß die Stilkritik eine den historischen Wahrscheinlichkeitsrechnungen zumindest gleichrangige Methode ist und daß wir über die Stilgeschichte des 4. Jahrh. relativ gut informiert sind, vor allem dann, wenn es sich um attische oder attisch beeinflusste Werke handelt.

Zur Zeitbestimmung des Klagefrauensarkophages bieten sich als Vergleichsstücke die attischen Urkundenreliefs an, auf deren festen Daten auch die Chronologie der attischen Grabreliefs beruht. Das Urkundenrelief von 362/361 zeigt bei zwei stehenden Frauen nebeneinander einen relativ breit gelagerten, weich schwingenden Körper (Personifikation der Peloponnes) und einen mehr blockhaften, stärker an seine Achse gebundenen (Athena). Die gleichen Unterschiede finden sich bei den Klagefrauen, wenn man z. B. A1, A4, B2, B4 mit A3, A5, B1 und B3 vergleicht. Die Tendenz zu einer kompakteren Erscheinung und zur Konzentration auf die Körperachse ist die fortschrittlichere, wie das Urkundenrelief von 355/354 belegt. Unter den Klagefrauen herrscht diese Tendenz zweifellos vor, und daraus folgt ein Datum um 360/350 v. Chr. (vgl. R. KABUS-JAHN, *Studien zu Frauenfiguren des 4. Jahrh. v. Chr.* [1963] 25 ff.). Die 'fortschrittliche' Tendenz hat sich noch stärker durchgesetzt auf der aus Sidon stammenden 'Tribune d'Echmoun'; die dort erscheinenden Gestalten sind härter gefügt und steiler aufstrebend als die Klagefrauen, womit sie den Figuren auf dem Urkundenrelief von 347/346 nahekommen (sowie der wohl um die Mitte des 4. Jahrh. geschaffenen 'Artemisia' vom Maussolleion). Die Tribune entstand demnach etwas später als der Klagefrauensarkophag (STUCKY, *Tribune* 42 nennt ca. 350 v. Chr. als untere zeitliche Grenze, bezeichnet aber a. a. O. 34 Straton I. als möglichen Auftraggeber, ebenso Verf. S. 62; vgl. jetzt A. LINFERT, *Bonner Jahrb.* 185, 1985, 598 ff., der wenig überzeugend eine Datierung in das 3. Jahrh. v. Chr. vorschlägt). Den Klage-

frauensarkophag aber kann man schwerlich früher als 360 v. Chr. ansetzen; denn bei einem von der attischen Kunst abhängigen Werk wird man die von den Urkundenreliefs gelieferten Daten allenfalls als terminus ad quem, besser als terminus post quem benutzen, selbst wenn am Klagefrauensarkophag die Auswahl der Frauentypen zeigt, daß der Künstler über das gerade 'Moderne' gut informiert war. Ist der Sarkophag auch eher nach als vor dem Tode des Königs gearbeitet worden, so kann Straton I. dennoch in ihm bestattet gewesen sein. Wie viele Künstler insgesamt an dem umfangreichen Werk beteiligt waren, bleibt ungewiß (S. 64 f.): Die Architekturornamentik läßt an den einzelnen Seiten verschiedene Hände erkennen, während die Reliefs des Sockels, der Hauptzone und des Deckels jeweils einem Meister zuzuweisen sind. Die Künstler stammten aus Attika, wahrscheinlicher aus einer attisch geprägten Werkstatt in Sidon.

Der Klagefrauensarkophag ist, wie der Verf. (S. 66 ff.) zeigt, aus der Grundform einer Truhe entwickelt, doch wurde deren Erscheinungsbild so stark architektonisiert, daß man ein Gebäude vor sich zu haben glaubt. Vor allem die Mittelzone mit den Säulen und den halbhohe Balustraden in den Interkolumnien, wo die Klagefrauen stehen oder sitzen, vermittelt diesen Eindruck. Es ist allerdings schwer verständlich, daß der Verf. die blaue Färbung der Felder über den Balustraden (S. 9) als Angabe des freien Luftraumes deutet (S. 70; 73), womit die bei einem Sarkophag wichtige Vorstellung eines den Toten bergenden Gehäuses zugunsten der Illusion eines luftigen Baldachins aufgegeben würde. Außer der blauen Farbe spricht nichts dafür, daß der Entwerfer des Sarkophages den Kasten nicht als ein zweckbestimmtes 'Möbel', sondern als Träger illusionistischer Bilder auffaßte. Ein genetisch kaum ableitbarer Zusatz ist die Balustrade auf dem Dach: Sie liefert den technisch notwendigen Hintergrund für die Friesfiguren, die rundplastischen Dachschrägen vertreten (S. 56 ff.; 71). Auch sonst läßt der Sarkophag eine Vorliebe für üppigen Dekor erkennen. Der Verf. gebraucht in diesem Zusammenhang den Begriff 'untektonisch' (S. 69; 75), den Archäologen gern anwenden, um Nichtgriechisches ex negativo zu definieren (dazu REZ., *Archiv für Begriffsgeschichte* 26, 1982, 60 ff.). – Eine 'Zusammenfassung' (S. 73–76) beschließt das Buch.

Der Verf. hat den Klagefrauensarkophag als ein in seiner gedanklichen Konzeption und in seiner künstlerischen Ausführung vielschichtiges Gebilde beschrieben und seine inhaltlich wie formal komplexe Struktur zu erhellen unternommen. Es ist sein Verdienst, mit einem Résumé des Forschungsstandes zugleich eine neue Diskussion eröffnet zu haben.

Berlin

Adolf H. Borbein