

Christian Russenberger, **Der Tod und die Mädchen. Amazonen auf römischen Sarkophagen.** Image and Context, Band 13. Verlag Walter de Gruyter, Berlin, München und Boston 2015. XV und 752 Seiten mit 227 Abbildungen, 38 Tafeln.

Die Amazonen auf römischen Sarkophagen, denen sich Christian Russenbergers Buch auf der Grundlage seiner 2010 angenommenen Züricher Dissertation widmet, sind gewiss kein unvertrautes Thema in der Klassischen Archäologie. So sind die stadtrömischen Amazonensarkophage erst kürzlich durch Dagmar Grassinger im Corpus der Antiken Sarkophagreliefs [im Folgenden: ASR] umfassend behandelt worden (Die mythologischen Sarkophage 1. Achill-Amazonen. ASR XII 1 [Berlin 1999] 129–191; 235–259). Dass dieses wichtige Grundlagenwerk weder im Gnomon noch in dieser Zeitschrift, sondern nur in kursorischer Form in einigen ausländischen Publikationsorganen einer Rezension für würdig befunden wurde, ist kein Ruhmesblatt und erschwert dem jetzigen Rezensenten teilweise die relative Einordnung der neuen Arbeit. Zumal bereits Grassinger für den Teil zu den Amazonen ein weidlich bestelltes Feld vorfand in der bis dahin maßgeblichen Arbeit des Rodenwaldt-Schülers Roman Redlich über Die Amazonensarkophage des 2. und 3. Jahrhunderts nach Christus (Berlin 1942), der Roberts grundlegende Typologie in ASR II deutlich weiterentwickelt. Inzwischen, aber für Russenberger zu spät, ist im Corpus auch die komplementäre Behandlung der attischen Amazonensarkophage von Carola Kintrup erschienen (Die attischen Sarkophage 2. Amazonomachie – Schlacht – Epinausomachie, ASR IX 2 [Berlin 2016] 49–104; 219–298). Benutzbar gewesen wäre als vorläufige Fassung allerdings – seltene Lücke in einer bemerkenswert dichten Literaturliste – Kintrups auf Microfiche veröffentlichte Dissertation (Diss. Münster 1996, Microfiche Marburg 1999).

Insofern mag die abermalige Behandlung des weithin selben Stoffes nach kurzer Zeit zunächst erstaunen. Allerdings lässt Grassingers im Corpus streng auf klassifikatorische Fragen der Typologie, Motivgeschichte und Stilchronologie begrenzte Behandlung, bei der ›Deutung‹ die im engen Sinne ikonographische Klärung bedeutet, fraglos Raum für weitergehende interpretatorische Überlegungen hin zu einem bildwissenschaftlichen »Beitrag zur Thanatologie der hohen und späten Kaiserzeit« (S. 9). Nach verschiedenen Beiträgen in Artikeln, nicht zuletzt von Grassinger selbst, betritt Russenberger auch damit kein unbeackertes Terrain, doch ist eine neuerliche Gesamtdarstellung in dieser Perspektive gerechtfertigt, wie das Buch erweist. Russenberger

geht aus von dem maßgeblich durch Paul Zanker und fürderhin besonders seitens Björn Christian Ewalds mit und seit »Mit Mythen leben« (München 2004) entwickelten Ansatz, die spezifische Rolle mythologischer Bilder für die Sepulkralkunst und ihre Rezeption verständlich zu machen, den er am Exempler der Amazonomachiedarstellungen einerseits umfassend entfaltet, andererseits aber historisch differenziert.

Zusammengefasst (die Darstellung schließt selbst mit einer konzisen Zusammenfassung S. 439–449, die eiligen Lesern empfohlen sei; anschließend S. 453–462 auch in englischer Übersetzung) lassen sich in der Nutzung der Amazonomachiebilder auf Sarkophagen deutlich unterschiedliche Phasen ausmachen. Für das Aufkommen der Thematik und die frühen Sarkophagreliefs hadrianischer bis frühantoninischer Zeit wird eine Deutung auf den Aspekt der Virtus abgelehnt. Vielmehr fokussierten die Reliefbilder auf die Opferperspektive der Amazonen und ihren als tragisch akzentuierten Tod. Sie erlaubten mithin eine Emotionalisierung der Trauer vor dem Schrecken des schicksalhaft-grausamen Todes, für die der Mythos ein notwendig distanzierender Modus sei (S. 67–230). Der Mythos, könnte man sagen, tritt hier ein für die Darstellung des Sterbens als ›Niederlage des Lebens‹, die durch die spezifisch römischen Konventionen der Ikonographie auf der lebensweltlichen Ebene verwehrt ist (vgl. bsd. S. 216–218). Vorbereitet sei eine solche Bedeutungsmöglichkeit in der unteritalischen Vasenmalerei, die sich von der Werthaltigkeit des Bildes im traditionellen griechischen Kanon erstmals absetze (S. 231–297). Vielgestaltiger ist das Bild in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts. Für die typologische Gruppe II (Gliederung grundsätzlich nach Grassinger, leicht modifiziert S. 41–55) kann Russenberger einen ausnahmsweise engen Austausch zwischen stadtrömischen und attischen Werkstätten nachweisen, der offenbar gehaltlich möglich wurde, da auch die römischen Werke einer traditionellen griechischen Interpretation des Mythos nicht im Dienst individueller Affekte, sondern zur Betonung des Wertekanons eines paradigmatischen Kampfetos folgten (S. 302–336). Andere Sarkophage fügten sich zumindest teilweise den auch anderweitig zu beobachtenden spätantoninischen Tendenzen, einerseits persönliche Qualitäten des Verstorbenen gezielter ins Bild zu setzen, andererseits das Pathos des gewaltvollen Sterbens weiter zu intensivieren (S. 337–379). In frühseverischer Zeit erfährt, das ist allgemein wohlbekannt, diese pathetische Emotionalisierung einen Höhepunkt und plötzlichen Abbruch. Die vormalige Vielfalt der Amazonensarkophage verengt sich auf die Achill-Penthesilea-Sarkophage der Gruppe VI. Wie überhaupt die mythologi-

schen Bildthemen des grausamen Sterbens verschwinden, akzentuierten sie das Amazonenthema mit gedämpftem Pathos auf die Bedeutung der Paarbeziehung und die Trauer um den persönlichen Verlust hin, so dass es zum repräsentativen Rollenbild mit regelmäßiger Porträthaftigkeit der Protagonisten werden könne (S. 383–420). Wenn auf die nachfolgende Entmythologisierung der Sepulkralkunst in tetrarchischer Zeit noch einmal eine kurzlebige »Remythologisierung« antwortete, verwende sie die Amazonomachie als eine im Grunde zusammenhanglose, parataktisch-additive Kombination abstrakter Begriffe (von Virtus einerseits, grausamem Tod andererseits), an deren inhärenter Widersprüchlichkeit sie dann auch wieder scheitere (S. 420–436). Mit dem Bedeutungsverlust seiner wichtigsten Funktion, einer »distanzierte[n], aber positive[n] Artikulation der Affekte [...] von Trauer und Tod« (S. 436), habe sich der Mythos als Thema der Sepulkralkunst überholt.

Wenn die Verwendung der Mythenbilder somit verstanden wird als ein spezifischer medialer Modus und »Bildraum« mit der »Möglichkeit [...], Inhalte zur Sprache zu bringen, die auf andere Weise kaum zu artikulieren wären« (S. 212), ist das im Anschluss an Zanker, Ewald und andere (dazu selbst besonders S. 521 f. Anm. 48) beinahe schon Gemeingut. Russenberger stellt jedoch auch in anderen Aspekten interessante Beobachtungen an, die auf allgemeinere, über sein Material hinausweisende Fragestellungen zielen. Noch nicht wirklich zufriedenstellend geklärt ist die Rolle, die die Verwendung von Porträts in den Sarkophagreliefs hat. Russenberger gibt dazu den Hinweis, dass zumindest das deutlich vermehrte Auftreten von Porträts in Mythenbildern seit dem frühen dritten Jahrhundert einhergeht mit der generellen Vermehrung der Informationen verschiedener medialer Qualität (Inschriften; Kombinationen nicht per se zusammengehöriger Bilder), die im Zusammenspiel »mit unterschiedlichen Darstellungsmedien präzisere einzelne Aussagen [...] treffen« (S. 398), wie es vormalig bereits die frühkaiserzeitlichen Grabaltäre ähnlich taten, wovon die Sarkophage zunächst abgekehrt waren. Das könnte durchaus weiterführend und ausbaufähig sein. Der Mythos tritt an dieser Stelle interessanterweise zurück ins Glied, da er in einem »primär auf die Repräsentation des Verstorbenen ausgerichteten« collageartigen »medialen Apparat« als Trostexemplum nunmehr nur noch ein »deutlich untergeordnetes Element« ist (S. 400). Man könnte vielleicht, noch stärker als Russenberger das selbst andeutet, daran die Tendenz zur »parataktischen Kombination einzelner abstrakter Begriffe« anschließen, wie sie die spätesten mythologischen Sarkophage zu konkreten Aussagen zu persönlichen, nun dezidiert mo-

ralischen Qualitäten aufwiesen (S. 423), und die Tendenz zur (neuerlichen) Ausdifferenzierung von Aussagen als einem Leitmotiv der Sepulkralkunst des dritten Jahrhunderts weiterentwickeln. Ein Musterbeispiel in diesem Sinne liefert der gallienische Große Ludovische Schlachtsarkophag, indem er dem großformatigen Schlachtreief mit mehreren separaten Relieffeldern, einer Inschriftentafel und dem Frauenporträt auf seinem Deckel ein ganzes Potpourri weiterer und vielgestaltiger Informationen hinzufügt.

Der Gedankenreichtum und das Reflexionsniveau der Arbeit drückt sich im Übrigen auch in zahlreichen längeren Anmerkungen aus, die exkursartig oft weit über das Thema im engeren Sinne hinausführen (von daher auch zu Recht aus dem Text ferngehalten sind, der bisweilen immer noch etwas ausschweift) und diese ergänzenden Aspekte sorgfältig und kenntnisreich diskutieren. Darauf kann hier nicht im Einzelnen eingegangen werden. Allgemein ist die Berücksichtigung der Literatur, soweit der Rezensent dies zu beurteilen vermag, von beeindruckender Vollständigkeit und Breite, ihre Diskussion reflektiert, kompetent und fair. Russenberger argumentiert sorgfältig, gemeinhin schlüssig und zielführend. Das heißt sicher nicht, dass man jedem Urteil zustimmen müsste. Das Buch ist durchaus auf seine Thesen hin geschrieben, mögliche Bedenken werden bisweilen auch rhetorisch an der Seite gehalten. So kann Russenberger im Gesamtbild überzeugend viele Indizien zusammentragen, dass die frühen Amazonensarkophage den tragischen Tod der Amazonen fokussieren und nicht die Virtus der Sieger; in praktisch jedem Einzelfall ist das Argument aber weniger klar und eindeutig, als es die Darstellung gerne hätte. Wenn somit im Folgenden zu einer Reihe einzelner Punkte im Detail kritische Anmerkungen formuliert werden, ist das zumeist weniger als dezidierte Einnahme einer Gegenposition zu lesen denn als Hinweis, dass einige Fragen weiterhin offen sind.

Einleitend wird der Denkmälerbestand noch einmal relativ ausführlich diskutiert (S. 15–41). Die im Ergebnis wenigen Abweichungen vom Sarkophagcorpus sind freilich sorgfältig und weitgehend überzeugend begründet. Die Fragmente ASR Nr. 111–113 in Sutri werden wohl zu Recht als stadtrömisch genommen (S. 23). Heikler ist die Beurteilung der monumentalen Achill-Penthesilea-Vorderseite in Benevent (ASR Nr. 137), die nach Guntram Koch, Francesca Valbruzzi und Dagmar Grassinger lokaler kampanischer Produktion entstammt, wogegen Russenberger für eine stadtrömische Arbeit argumentiert. Seine Vergleiche mit der doch eigentümlich flächig-undifferenzierten Figurenwand des Beneventer Reliefs können nicht abschließend überzeugen (S. 25–28). Weit wichtiger für die Argumentation der Arbeit ist

jedoch die Neudatierung des Sarkophags in San Simeon (ASR Nr. 104) an die Spitze der Reihe aller Amazonensarkophage in etwa hadrianische Zeit, für die alles in allem genügend stilistische und typologische Argumente vorgebracht werden (S. 29–36). Sicher zu Recht werden die Vorderseite im Louvre (ASR Nr. 95) und die Nebenseiten in Mantua (ASR Nr. 103) als zusammengehörig erkannt (S. 38–41). In der Besprechung von Grassingers Gruppenbildungen will Russenberger von der lobenswerten Prämisse ausgehen, dass eine Gliederung nur sinnvoll sei, »wenn daraus ein heuristischer Mehrwert resultiert« (S. 42). Dieser stellt sich bei einer Aufspaltung von eher inhomogenen Gruppen zu Einzelstücken freilich nur im Negativen ein (S. 41–58).

Wenig zu diskutieren gibt es zum Forschungsreferat bezüglich Bedeutungsgehalt des besprochenen Bildthemas in der griechischen Kunst (S. 70–95). Im Römischen zieht Russenberger die Deutung der Amazonomachie als Paradigma für Virtus von Anfang an in Zweifel. Dabei durchleuchtet er allfällige vorschnelle Assoziationen mit sicherlich berechtigter Skepsis, ohne dass die zum Teil jedenfalls überraschenden Bewertungen hier ad hoc angemessen eingeordnet werden könnten. Als alternative Rezeptionsmöglichkeit spricht er die Erotisierung der Amazonen als Metapher der Militia amoris im privaten Bereich an (S. 96–147).

Den bekannten frühantoinischen Amazonensarkophag im Museo Capitolino (ASR Nr. 94) säumen je eine Victoria mit Tropaeum und Girlande als rahmende Figuren. In seiner Argumentation gegen die »triumphale« Deutung des Bildes arbeitet Russenberger mit Recht die (trotz späterer Verwendungen etwa auf Schlachtsarkophagen) vorrangig sepulkrale Funktion der Victoria mit der Girlande heraus. Hat sie aber mehr Gewicht als ihr Gegenüber mit dem Tropaeum? (S. 155; 158–161) – Am erwähnten frühesten Amazonensarkophag in San Simeon ist die Deutung der Helfergruppe auf Achill und Penthesilea (auf der dann die »tragische« Interpretation wesentlich fußt!) höchst problematisch. Die Platzierung am Friesrand lässt hier eher nicht Hauptfiguren vermuten; bildsyntaktisch ist die Gruppe ein quasi-symmetrisches Pendant zur inhaltlich natürlich entgegengesetzten Tretergruppe am anderen Bildrand (S. 169 f. und weiter). – Zum Deckel der Arria Maximina ist die Zurückweisung der von Henning Wrede unterstellten sinnlosen Zusammenstellung nur zu berechtigt; freilich lässt sich das (im Hinblick auf seine Inschrift) Einzelstück argumentatorisch auch nicht wirklich als »exemplarisch« erweisen (S. 189). Beim aufschlussreichen Vergleich mit dem Grabgedicht der Marcia Helike sollte nicht übersehen werden, dass dieses statt des »einfache[n]

Hinweis[es] auf die amazonenhafte Schönheit« einen sehr präzisen Bezug zum Penthesileamythos enthält, da die Verstorbene doch »nach ihrem Tod noch mehr zur Liebe reizte« (S. 191). – Für sich genommen kein starkes Argument ist die Posteriorität der Sarkophage mit klarer definierter Virtus-Thematik, könnten die Amazonomachien ihnen doch darin mythologische Vorläufer gewesen sein (S. 67–69; 193). (Warum übrigens auch Russenberger, wie neuerdings viele, von »Schlachtsarkophagen« statt des eingeführten Begriffs »Schlachtsarkophage« spricht – s. zu diesen u. a. auch S. 155–157 –, bleibt unerfindlich; es gibt absolut keinen sinnvollen Grund für die Bevorzugung der pluralen Wendung.)

Dass Orest, wie Russenberger im Einklang mit Ewald und gegen Ruth Bielfeldt festhält, nicht »einseitig als moralisch positive Identifikationsfigur rezipiert werden sollte« (S. 195), formuliert vielleicht das Problem falsch. Die Tötung der Klytaimnestra lässt sich schwerlich als tragisches Todeschicksal rekonstruieren, auch wenn eine Erinye die Schwerthand führt. Diese vergleicht Russenberger (S. 202) etwas schief, aber prinzipiell berechtigt mit den Victorien, denen (bzw. Nike: S. 265 f.) er gerade abspricht, den Sieg, den sie auszeichnen, moralisch zu überhöhen. Das aber muss, egal in welcher Richtung, gar nicht dafür ausschlaggebend sein, ob die Rezeption hin zu einer Sieger- oder einer Opferperspektive gelenkt wird. Die Argumentation ist jedenfalls nicht kohärent. Auf ähnlicher Ebene zu überprüfen ist eine weitere Kritik an Bielfeldt an späterer Stelle, zur Deutung des Iliupersissarkophags in Mantua (S. 360–365). Während Russenberger sicher zu Recht eine, beiläufig geäußerte, falsche Moralisierung offenlegt, gibt er dieser damit selbstwidersprüchlich Gewicht für die Deutung und entzieht sich dem eigentlichen bildsprachlichen Argument, das danach fragt, ob die radikale Umwertung einer Bildformel denkbar ist. Man mag das gegen Bielfeldt bejahen, aber nicht anhand von Russenbergers Argumenten.

Mit der überzeugenden Nachzeichnung der komplexen Motivgenealogie in der typologischen Gruppe II einher gehen chronologische Fragen, in denen Russenberger wohl Recht zu geben ist, den attischen Klinendeckelsarkophag aus Saloniki im Louvre samt seiner Porträts bereits mittelan-toninisch zu datieren, was die Einführung von Klinendeckeln in der attischen Produktion gegenüber der herrschenden Meinung etwas vorverlegt (S. 302–324, bes. 317–321; begrifflicher Lapsus S. 318: Die Porträts bieten keinen Terminus ante quem!). Die in einigen Motiven und konzeptuell ähnlichen frühesten Schlachtsarkophage Cava de' Tirreni und Farfa (zu diesen S. 332–336), die keine Galatomachien darstellen (aber auch nicht einheitlich Kämpfe gegen östliche Krieger!), gehören

in einen ähnlichen Horizont. Sie sind nicht ganz gleichzeitig: Der Sarkophag in der Badia di Cava ist kaum später als 160 anzusetzen, derjenige in Farfa rückt schon an den Ammendola-Sarkophag im Jahrzehnt 170 bis 180 heran (Rez. demnächst in ASR I 1).

Mit Recht Abstand nehmend vom alleinigen Fokus auf die Markussäule und damit kaiserliche Ideologie wird für den »spätantoinischen Stilwandel« im Anschluss an Ralf von den Hoff »eine generelle Steigerung der emotionalen Intensität, die auch die Dichotomie zwischen Siegern und Besiegten betreffen kann«, konstatiert (S. 368 f.). Diese spätantoinische Expressivität sei jedoch »etwas grundlegend Anderes« als diejenige, die man im spätantiken Stil sehe. Gelte diese so, weil sie mit tendenziell abstrakten oder vereinfachten Formen präzise Aussagen formuliere, betreffe sie gerade nicht die für jene ausschlaggebende Darstellung emotionaler Kategorien (S. 369–372). Treffend ist beobachtet, dass just die auf spätantike Formen vorausweisenden Schematismen der Säulenreliefs im »flimmernden Chaos« der – einen auf Anhieb übersichtlichen Bildaufbau eben nicht anstrebenden – Sarkophagreliefs gerade kein Gegenstück haben (m. Anm. 262 S. 631). Wenn damit dem maßgeblich von Oldřich Pelikán gezeichneten Entwicklungsgang zu den spätantiken Formen widersprochen wird, ist das eine bedenkenswerte Anregung, aber zum Gesamtbild doch ergänzungsbedürftig. Denn zum einen kann man den wesentlich im Formalen beschreibbaren spätantoinischen Stilwandel nicht auf die Darstellung emotionaler Kategorien verengen. Zum anderen ist es reduktiv und widersprüchlich, ihn als »immanente Entwicklung der stadtrömischen Sepulkralkunst zu verstehen«, als einen Entwicklungsschritt eines dezidiert »partikularen« Stilwollens (S. 369; 372), wenn zuvor völlig zu Recht die gattungsübergreifende Fassbarkeit der Phänomene betont wird (S. 368).

Bei dem frühseverischen Sarkophag in Mazara del Vallo (ASR Nr. 116; S. 373–376) steht die exorbitante Hervorhebung des übergroßen Amazonenbezwingers – herausgehobener als jeder Feldherr eines Schlachtsarkophages – der von Russenberger präferierten Akzentuierung auf den grausamen Tod der Amazone entgegen. In der um dieselbe Zeit einsetzenden Serie der kanonischen Achill-Penthesilea-Sarkophage der Gruppe VI (S. 383–420) sieht er angesichts der fast durchgängigen Porträtausstattung beider Protagonisten im Einklang mit der vorausgehenden Forschung vor allem repräsentative Rollenbilder von Ehepaaren. (In Anm. 4 S. 634 ist die Verschreibung »Julia Mamaea« statt richtig »Domna« zu korrigieren, welche das dort formulierte richtige Argument gerade ruinieren würde.) Dass im Gegensatz zur

»Norm« der Paarporträts die Blicke voneinander abgewandt sind, ist sicher aussagekräftig (S. 394–396), aber es ist doch eher eine Bildformel des Abschieds, im Gegensatz zu derjenigen der Verbundenheit, denn eine emphatisch pathetische Inszenierung.

Die kritischen Einzelanmerkungen wollen zu weiterem Nachdenken anregen. Den Wert der kundigen, gedankenreichen und sorgfältigen Arbeit schmälern sie nicht. Wie in der Reihe nicht anders gewohnt, ist der Band üppig und meist in bester Qualität illustriert. Dankbar ist der Benutzer für die Beigabe von Registern, insbesondere der Stücke nach Aufbewahrungsorten.

Saarbrücken

Arne Thomsen