

Die Amazonen – Zur Flexibilität eines Mythos

Anna Heinze

Mit der Literatur kamen auch die Amazonen in die Welt. In Homers vermutlich am Ende des 8. Jahrhunderts v. Chr. schriftlich fixierter *Ilias* werden die „männergleichen“ Frauen erwähnt, als kriegerisches Volk der Amazonen. Von ihrer ersten Erwähnung an sind ihre Beschreibungen mythisch aufgeladen: Sie wurden von sagenhaften Königinnen wie Orithya, Antiope, Hippolyte und natürlich Penthesilea, der letzten der Amazonenköniginnen, die nach Herodot im Trojanischen Krieg von Achilles getötet wurde, regiert. Die stolzen und unabhängigen Frauen ritten und kämpften wie die Männer, die sie nur zur Fortpflanzung nutzten. Die aus diesen Verbindungen hervorgegangenen Jungen wurden weggeschickt oder getötet. Dass dies eine ernste Bedrohung für die patriarchalische Gesellschaft darstellte, wird durch die zahlreichen Erzählungen der Helden von Achill bis Theseus deutlich, die gegen die Amazonen kämpften, um die ‚richtige Ordnung‘ wiederherzustellen. Angeblich ließen sich die Amazonen die rechte Brust amputieren, um besser mit Pfeil und Bogen schießen zu können. Sie wurden von den Griechen bekämpft und wanderten ins Land der Skythen aus.

Außer bei Homer tauchen die Erzählungen von den Amazonen bei zahlreichen weiteren Schriftstellern und in unzähligen Varianten auf: bei Aischylos, Thukydides, Hippokrates, Plutarch, Herodot, Pausanias, Strabon über Tacitus, Valerius Flaccus, Plinius und Properz bis hin zu Ammianus Marcellinus und Jordanes im 4. und 6. Jahrhundert n. Chr.¹

Heute herrscht in der Forschung überwiegend Konsens, dass es ein solches Amazonenvolk nie gegeben hat.² Dennoch weisen Grabfunde von mit Waffen beigesetzten Frauen im skythisch-steppennomadisch geprägten Kulturraum Eurasiens und in verschiedenen Ländern Osteuropas aus dem 7. bis 4. Jahrhundert v. Chr. auf einen historischen Kern des Mythos hin.³

Den bildenden Künsten aber waren und sind bis heute die Grenzen zwischen Fiktion und Faktizität einerlei (daher werden im Folgenden die Begriffe ‚Mythos‘ und ‚Historie‘ in Bezug auf die Amazonen nicht weiter unterschieden). Im Gegenteil, gerade das Spiel mit Wissen und Imagination des Publikums macht den Reiz der künstlerischen Umsetzungen des Stoffes aus.

Die bildliche Tradition beruft sich in aller Regel auf die literarischen Vorlagen. In der Antike sind es vor allem die Kampfdarstellungen (Kampf des Herakles gegen die Amazonen, Kampf der Amazonen gegen Theseus und die Hellenen, Achill tötet Penthesilea) sowie zahlreiche namenlose verwundete oder tote Amazonen, die auf Vasen, Sarkophagen oder Friesen erscheinen. In der nachantiken Kunst spielen die Amazonenschlachten eine wichtige Rolle. Nach vereinzelt mittelalterlichen Rezeptionsbeispielen (vor allem im Bereich der Buchmalerei) taucht in der italienischen Renaissance das Thema wieder öfter auf, wobei die zahlreichen spätrömischen Sarkophagreliefs hier eine wichtige Vermittlerrolle spielen.⁴

Die Faszination für die tapferen und kriegerischen Frauen ist bis in die Gegenwart immer wieder Motive für künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Thema. Drei Beispiele aus dem Bereich der Malerei des 17. und des 19. Jahrhunderts sowie aus der Gegenwartskunst sollen hier die produktive Anverwandlung des Mythos und seine Transformationsmodi darlegen.

Peter Paul Rubens' Amazonenschlacht – ein existenzielles Kriegsbild

Einen nachwirkenden Auftakt der neuzeitlichen Amazonenrezeption⁵ in der Malerei stellt Rubens' Gemälde *Amazonenschlacht* dar, das sich heute in der Alten Pinakothek in München befindet (Abb. 1). Es ist eine Szene von unbändiger Dynamik, deren Komposition sich in einer Kreisbewegung fast wie ein Wirbel über die Leinwand erstreckt. Alles scheint in Bewegung zu sein – die Körper der Menschen und Tiere, das Wasser, die Wolken. Wie in einem Knäuel sind die Figuren miteinander verwoben, so dass das Auge des Betrachters ständig in Bewegung ist. Es ist keine Szene des Triumphs des einen Heeres über das andere, sondern des Kampfes und der Grausamkeit. Dies scheint das Hauptthema des Bildes zu sein, dem es nicht um eine Narration geht, so dass das Gemälde in seinem historischen Kontext als ‚Bild des Krieges‘ gedeutet werden kann.⁶



Abb. 1: Peter Paul Rubens, *Die Amazonenschlacht*, um 1618. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek.

Rubens hatte zwei bekannte Schlachtengemälde vor Augen, als er seine *Amazonenschlacht* entwarf: Tizians *Schlacht von Spoleto* und Leonardos *Anghiari-Schlacht* – bzw. konnte auf Zeichnungen und Kopien von diesen Werken zurückgreifen, da diese im 17. Jahrhundert schon nicht mehr existierten. Tizians Gemälde für den Dogenpalast in Venedig wurde 1577 durch ein Feuer zerstört, aber ist durch eine Kopie (heute in den Uffizien) und eine eigenhändige Zeichnung im Louvre überliefert (Abb. 2). Im Vergleich wird deutlich, dass Rubens Tizians Komposition einer Schlachtenszene auf einer Brücke in großen Teilen übernommen hat. Die Kreisbewegung ist bereits bei Tizian durch den Brückenbogen und die sich daneben und darunter befindenden Menschen- und Tierkörper angelegt.



Abb. 2: Tizian, *Schlacht von Spoleto*, um 1538. Paris, Musée du Louvre.

Die Kraft und Dynamik seiner Darstellung entnahm Rubens jedoch Leonardos Komposition für den *Salone dei Cinquecento* im Palazzo Vecchio in Florenz mit den im Kampf ineinander verwobenen feindlichen Reitertruppen. Zwar mit einigen Modifikationen, doch mit deutlichem Verweis auf das Vorbild hat Rubens – von dem im Louvre eine Zeichnung nach einem unbekanntem Künstler nach Leonardos Entwurf existiert (Abb. 3) – die Reitergruppe ins Zentrum seines Gemäldes platziert. Anders als bei Leonardo, bei dem sich die Männer mitten im Kampf befinden, scheint bei Rubens die Schlacht allerdings schon entschieden: Die Amazone wird von den Soldaten von ihrem sich aufbäumenden Pferd gerissen.



Abb. 3: Peter Paul Rubens (und Zeichner des 16. Jahrhunderts nach Leonardos Karton), *Kampf um die Standarte aus der Anghiari-Schlacht*, um 1603. Paris, Musée du Louvre.

Leonardo setzte sich in dem Kapitel „Come si debbe figurar una battaglia“ seines *Trattato della pittura* (um 1500) auch theoretisch mit der Darstellung von Schlachten auseinander. Eines der Hauptanliegen ist für ihn dabei die Visualisierung von Bewegung mithilfe des Atmosphärischen, also mit der Darstellung von Dampf und Staub, von Licht und Luft:

Farai prima il fumo dell'artiglieria mischiato infra l'aria insieme con la polvere mossa dal movimento de' cavalli de' combattitori [...]. E le prime figure farai polverose ne' capelli e ciglia ed altri luoghi piani, atti a sostenere la polvere. Farai vincitori correnti con capelli e altre cose leggiere sparse al vento, con le ciglia basse, e caccino contrarie membra innanzi, cioè se manderanno innanzi il piè destro, che il braccio manco ancor esso venga innanzi; e se farai alcuno caduto, gli farai il segno dello sdruciolare su per la polvere condotta in sanguinoso fango; ed intorno alla mediocre liquidezza della terra farai vedere stampate le pedate degli uomini e de' cavalli di lí passati. Farai alcuni cavalli strascinar morto il loro signore, e di dietro a quello lasciare per la polvere ed il fango il segno dello strascinato corpo.⁷

Aber auch die Brutalität des Kampfes und der Schrecken des Krieges, die in Gesichtsausdrücken, Gesten und Haltungen sowie der roten Farbe des Blutes sichtbar werden, sind für Leonardo Darstellungsgegenstand:

Farai i vinti e battuti pallidi, con le ciglia alte nella loro congiunzione, e la carne che resta sopra di loro sia abbondante di dolenti cresse. Le faccie del naso sieno con alquante grinze partite in arco dalle narici, e terminate nel principio dell'occhio. Le narici alte, cagione di dette pieghe, e le labbra arcuate scoprono i denti di sopra. I denti spartiti in modo di gridare con lamento. Una delle mani faccia scudo ai paurosi occhi, voltando il di dentro verso il nemico, l'altra stia a terra a sostenere il levato busto. Altri farai gridanti con la bocca sbarrata, e fuggenti. Farai molte sorte d'armi infra i piedi de' combattitori, come scudi rotti, lance, spade rotte ed altre simili cose. Farai uomini morti, alcuni ricoperti mezzi dalla polvere, ed altri tutti. La polvere che si mischia con l'uscito sangue convertirsi in rosso fango, e vedere il sangue del suo colore correre con torto corso dal corpo alla polvere. Altri morendo stringere i denti, stravolgere gli occhi, stringer le pugna alla persona, e le gambe storte. Potrebbe si vedere alcuno, disarmato ed abbattuto dal nemico, volgersi a detto nemico e con morsi e graffi far crudele ed aspra vendetta. Potriasi vedere alcun cavallo leggiere correre con i crini sparsi al vento fra i nemici e con i piedi far molto danno, e vedersi alcuno stroppiato cadere in terra, farsi coperchio col suo scudo, ed il nemico chinato in basso far forza per dargli morte. Potrebbe si vedere molti uomini caduti in un gruppo sopra un cavallo morto.⁸

Rubens scheint hier viele der von Leonardo aufgeführten Elemente – schmerzverzerrte und angsterfüllte Gesichter, verdrehte Gliedmaßen, entblößte und leblose Körper, Blut, Staub, Waffen – aufzugreifen, was allerdings weniger zur Verherrlichung einer Partei der Kämpfenden führt, als zu einem ‚Realismus‘, der die Grausamkeit des Krieges veranschaulicht, wobei Rubens malerisch merklich expliziter als Tizian und Leonardo vorgeht.

Der Hauptunterschied zu Rubens' beiden Vorbildern besteht jedoch im Inhalt der Darstellung. Während sowohl Leonardo als auch Tizian sich auf historische Schlachten berufen, schafft Rubens die künstlerische Transformation eines Mythos. Dabei handelt es sich nicht um eine Glorifizierung

der Schlacht wie bei Leonardos und Tizians repräsentativen Gemälden, sondern um eine drastische Darstellung von Gewalt, wie sie beispielsweise der leblose Körper mit abgetrenntem Kopf am Schlussstein der Brücke oder die beiden weiblichen Leichen am linken unteren Bildrand verbildlichen. Auch geht es nicht um die Visualisierung einer konkreten mythologischen oder historischen Narration – Rubens' Darstellung lässt sich auf keine literarische Vorlage zurückführen.⁹ Dazu wäre Rubens, der ein exzellenter Kenner der klassischen Mythologie und Kunst war, selbstverständlich in der Lage gewesen. Es ist also eine bewusste Entscheidung gewesen, keine konkreten Personen oder Ereignisse, sondern ein allgemeines Kriegsbild zu malen. Warum aber entschied sich Rubens dann für die Amazonen als eine der beiden Kriegsparteien? Soll hier womöglich der Kampf zwischen den Geschlechtern repräsentiert sein? Zumindest fällt auf, dass die weiblichen Kämpferinnen den männlichen Kämpfern unterlegen scheinen. Es sind in der Mehrzahl Frauenkörper, die von den Pferden gezerrt werden, ihrer Kleidung entraubt, verletzt oder gar leblos sind. Es handelt sich im Übrigen auch nicht um heroische Kampfhandlungen mit würdevoll dargestellten Toten und triumphierenden Helden. Vielmehr wird den Amazonen in der Zurschaustellung ihrer entblößten und verletzten Körper die Ehre genommen. Die in ihrer Rezeptionsgeschichte oftmals so gerühmten, unerschrockenen und auch brutalen Heldinnen sind hier die Opfer. Damit greift Rubens direkt auf die Antike zurück. Sarkophagreliefs zeigen vielfach Schlachten mit sterbenden Amazonen.¹⁰ Eines der prominentesten Motive – zu denen beispielsweise auch der Typus der Amazone Patrizi gehört – ist dabei ein Krieger, der eine Amazone an ihren langen Haaren hält und auf ihr Bein tritt, um sie mit einem Schwert zu töten, die sogenannte ‚Tretergruppe‘¹¹ – aber dieses Motiv verwendet Rubens gerade nicht. Im Gegenteil, bei ihm ist in der linken oberen Bildecke eine Szene zu sehen, in der eine mit Federschmuck behelmte Amazone den abgetrennten Kopf eines Kämpfers in der Hand hält – die weiblichen Kämpferinnen sind also nicht nur Opfer. Allerdings ist auch die behelmte Amazone im Begriff, von einem Angreifer überwältigt zu werden.

Rubens' Zugriff auf das antike Referenzmaterial ist ein äußerst freier und subjektiver, und er schafft mit seinem Amazonenbild ein in seiner Drastik existenzielles Kriegsbild. Dennoch handelt es sich zugleich um eine künstlerische Ästhetisierung der Kämpfenden, die Sinnlichkeit der Frau ist in der Körperlichkeit der Verletzten und Toten noch immer vorhanden, auch wenn sie sich nicht in der auf die Antike zurückgehenden Idealpose des liegenden weiblichen Aktes, sondern in naturalistischeren Verdrehungen und Verrenkungen manifestiert. Der Anspruch, keine antikisierend-idealisierte Kampfhandlung, sondern eine eher naturalistisch-brutale darzustellen, mag mit Rubens' konkreter Erfahrung (insbesondere in seiner Position als Diplomat der spanisch-habsburgischen Krone seit 1623) der Konflikte seiner Gegenwart zusammenhängen und entspricht zugleich dem Anliegen der barocken Kunst, mit ihrem Illusionismus und effektivem Spiel mit Licht, Schatten und Bewegung der Massen direkt an die Affekte des Publikums zu appellieren.

Anselm Feuerbachs Amazonenschlacht – ein unverstandenes Historienbild



Abb. 4: Anselm Feuerbach, *Amazonenschlacht* (Ölstudie), 1856/57. Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte.

Im Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg befindet sich eine Ölskizze Anselm Feuerbachs (Abb. 4). Sie zeigt eine karge Landschaft, in der sich – merkwürdig vereinzelt – kämpfende Figurengruppen befinden. Sofort augenfällig ist die Tatsache, dass es sich überwiegend um Aktdarstellungen und um einen Kampf zwischen Männern und Frauen handelt, wobei die vom Licht angestrahlten, hellen Frauenleiber innerhalb der Komposition hervorstechen. Dieser ‚Geschlechterkampf‘ verweist ikonographisch in der Regel auf das Sujet der Amazonen. Und in der Tat handelt es sich bei der Oldenburger Skizze von 1856/57 um die früheste Fassung des Amazonenthemas, dem sich Feuerbach an verschiedenen Stellen widmete und das er 1873 in ein monumentales, annähernd sieben Meter breites Leinwandgemälde überführte (heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, Abb. 5). Gerahmt von Reiter- und Raptusgruppen in der linken und rechten Bildhälfte zeigt der zentrale Bereich der



Abb. 5: Anselm Feuerbach, *Amazonenschlacht*, 1873. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

Leinwand weibliche Liegeakte in diversen Posituren.¹² Es sind die verwundeten oder toten Amazonen, die auf Tüchern ausgebreitet dem Betrachter gleichsam präsentiert werden. Wie schon in der Oldenburger Skizze, aus der einzelne Figurengruppen wie Versatzstücke in die endgültige Fassung übertragen worden sind, spielt in dem ausgeführten Gemälde die Lichtführung eine wichtige Rolle, die auch hier insbesondere die hellen Körper der Frauen inszeniert.

Für Feuerbach selbst bedeutete das Gemälde einen Höhepunkt seiner künstlerischen Arbeit. Er plante, es seinem *Gastmahl des Plato* (Alte Nationalgalerie, Berlin) gegenüberzustellen, um dem Publikum die Polarität menschlichen Verhaltens vor Augen zu führen. Zur Ausstellung des Amazonengemäldes 1874 in Wien äußerte der Maler: „Wie einfach und groß und wie nobel, trotz der Nuditäten, steht die Schlacht da“.¹³ Beim Publikum kam insbesondere die Nacktheit der Figuren jedoch gar nicht gut an. Der Feuerbach-Biograf Julius Allgeyer berichtet von „brutalen Verunglimpfungen“ und „Gesten der Abscheu“, mit denen das „keusche Wiener Publikum“ auf die unerträgliche Nacktheit der Amazonen reagiert habe.¹⁴ Feuerbach malte daraufhin einzelne Gewandelemente, um zumindest die Intimbereiche der Kämpfenden zu verdecken. Es half allerdings nichts – Feuerbachs Entwurf eines zeitgemäßen Historiengemäldes stand der damaligen, insbesondere an den Akademien vertretenen Auffassung diametral entgegen. Anders als seine Malerkollegen Arnold Böcklin, Carl Rahl oder Hans Makart lehnte er eine epische Erzählweise, heroisierende Darstellung oder Gegenwartsbezüge ab.¹⁵ Bereits der antike Stoff war für ihn bildwürdiger als Themen der Neuzeit. Sein Anspruch war es, mit dem Gemälde Bildungskunst geschaffen zu haben: „Zur Beurteilung dieser Werke gehört ein hoher Bildungsgrad“.¹⁶ Vor diesem Hintergrund ist es umso erstaunlicher, dass Feuerbach in seinem Gemälde keine Hinweise auf eine konkrete Narration gibt, die ein Publikum mit entsprechender Bildung hätte benennen können. Offenbar ging es ihm weniger um eine inhaltliche als um eine visuelle Referenz. Als großer Verehrer der antiken Kunst schrieb Feuerbach 1870, er habe „eine herrliche Photographie eines antiken Sarkophags der besten Zeit gekauft, eine Amazonenschlacht darstellend.“ Darin finde er „über Bekleidung, Bewaffnung, Pferdegeschirr etc. die beste Auskunft.“¹⁷ An antiquarischer Genauigkeit war er also zumindest auf visueller Ebene durchaus interessiert, was sich dann auch in seinem Amazonengemälde widerspiegelt.

Welchen antiken Amazonensarkophag der Maler vor Augen hatte, lässt sich heute nicht mehr rekonstruieren. Schon Bruno Schröder hat auf das prominente Stück in den Vatikanischen Museen hingewiesen (Abb. 6),¹⁸ von dem sich zumindest die Gruppe des Rossebändigers mit reitender Amazone (auf dem Sarkophagrelief rechts, bei Feuerbach im Bild links) und die Gruppe von Achill mit der sterbenden Penthesilea (auf dem Sarkophag in der Mitte, bei Feuerbach im rechten Bildvordergrund) wiederfinden. Von anderen Sarkophagreliefs mit dem Amazonenthema stammen weitere von



Abb. 6: *Achilleus-Penthesilea-Sarkophag*, 1. Drittel 3. Jahrhundert n. Chr. Rom, Musei Vaticani, Cortile del Belvedere.

Feuerbach verwendete Motive wie dasjenige der ‚Helfergruppe‘, bei dem ein stehender Krieger eine am Boden lagernde Amazone an den Oberarmen greift, sowie der schon genannten ‚Tretergruppe‘ vom Schild der Athena Parthenos, bei der ein überlegener Kämpfer einer am Boden kniende Amazone in die Haare greift und auf einem Bein der Unterlegenen steht, den rechten Arm zum tödlichen Hieb ausholend.¹⁹

Auffallend sind nun die Transformationen, die Feuerbach bei der Aktualisierung dieser Motivübernahmen vornimmt: Die Rossebändiger-Gruppe verliert bei Feuerbach an Dramatik, da das Pferd sich nicht so stark aufbäumt und die Amazone daher nicht so überlegen wirkt; aus der Achill-Penthesilea-Gruppe macht Feuerbach eine Gruppe von zwei Männern, bei der ein älterer, bärtiger Mann einen jungen, offenbar verwundeten Krieger stützt; die ‚Helfergruppe‘ besteht bei Feuerbach aus zwei Amazonen im mittleren Bildhintergrund, von denen die eine versucht, ihre Gefährtin mit auf ihr Pferd zu ziehen; von der ‚Tretergruppe‘ übernimmt Feuerbach nur das Detail des Greifens in die Haare, was bei einem dunkelhäutigen Krieger und einer Amazone in der linken Bildhälfte zu erkennen ist.

Bereits in der Oldenburger Ölskizze, die wie ein kompositorisches Experiment gegenüber dem finalen Gemälde wirkt, hat Feuerbach einige dieser Motive erprobt und variiert, wie die ‚Helfergruppe‘ am linken Bildrand oder die Achill-Penthesilea-Gruppe im rechten Bildhintergrund. Außerdem findet sich hier die Gruppe der ‚Balgenden Buben‘, die der Künstler aus einem Relief des Konstantinbogens (wo auf dem Relief *Trajan in der Dakerschlacht* des großen trajanischen Frieses eine die Streitaxt schwingende Amazone dargestellt ist) abgeleitet hat und in den beiden vorderen Kampfgruppen variiert.²⁰

Die hohe Anzahl an Antikenreferenzen bei Feuerbach ist auffällig, ebenso wie sein künstlerisches Selbstbewusstsein, diese motivisch zu modifizieren. Auch die nachantike Tradition der Amazonendarstellungen wird er gekannt und studiert haben. Von einer Umsetzung von Leonardos Anweisungen zur Darstellung einer Schlachtenszene nimmt er Abstand und verzichtet auf Details wie zerbrochene Waffen, militärische Details oder sichtbare Wunden. Insgesamt grenzt er sich eindeutig von den bisher betrachteten Beispielen ab, indem er weder Rubens‘ dynamische Wirbelkomposition übernimmt noch auf die Tradition von Leonardos und Tizians Schlachtengemälde zurückgreift. Auch sind bei ihm keine vor Schmerz verzerrten Gesichter oder andere Äußerungen von Brutalität zu sehen. Feuerbachs Streben nach einer künstlerischen Erhabenheit und idealen Formenschönheit lässt seine Amazonenschlacht „von Affekten gereinigt“²¹ erscheinen, in der Gemetzel und Tod ohne Dynamik und Dramatik, sondern kontrolliert und geordnet wirken.

Feuerbachs Antikenreferenzen sind in erster Linie formale und motivische, wobei er einzelne Elemente aus ihren Zusammenhängen herausgreift, sich also auf bestimmte Figuren fokussiert und ihre Kontexte ausblendet, und diese aufs Neue zusammensetzt. Fast scheint es, als habe der Künstler in der Kombination verschiedener Vorbilder eine ideale Antike schaffen wollen, einen „fiktiven Archetypus“, wie es Doris Lehmann beschrieben hat.²² Ekkehard Mai sah in diesem Formzwang den Grund, warum Feuerbach nicht nur eklektizistisch, sondern fast „sprachlos“ in seiner Kunst zu werden drohte.²³ Diese Künstlichkeit sowie die Vielzahl an Motivzitate, die Feuerbach in seinem monumentalen Gemälde vereinte, führten dazu, dass das zeitgenössische

Publikum eine Auseinandersetzung mit dem Werk ablehnte. Hinzu kamen der fehlende narrative Rahmen und die fehlende dramatische Erzählweise. All diese Aspekte machten Feuerbachs *Amazonenschlacht*, in der die Formsprache Vorrang vor dem Inhalt hat, zu einem zu seiner Zeit unverstandenen Historienbild.

Michael Ramsauers Amazonenschlacht – ein neues Geschlechterbild

Das Thema der Amazonen ist bis in die Gegenwart präsent und hat längst auch die Bereiche der Popkultur erreicht (das prominenteste Beispiel ist vermutlich die Figur von *Wonder Woman*, die 1941 von dem als Feministen bekannten Psychologen und Comic-Fan William Moulton Marston geschaffen wurde und bezeichnenderweise Diana heißt). In den Bildenden Künsten wird das Sujet nach dem radikalen Bruch der Moderne zwar nicht mehr so häufig aufgegriffen. Es kommt aber immer wieder zu erstaunlichen malerischen Innovationen in der Auseinandersetzung mit dem Thema.

Der Künstler Michael Ramsauer schuf 2019 ein großformatiges Ölgemälde mit dem Sujet der Amazonenschlacht (Abb. 7). Zu erkennen ist, wie sich die Kämpfenden, die Reiter- und Fußtruppen bilden, aufeinander zubewegen. Weder die Statik von Feuerbach noch die Wirbeldynamik von Rubens kommen in dieser Komposition zum Einsatz. Vielmehr wird hier für die künstlerische Umsetzung der Schlachtenszene ein Mittelweg gefunden: Noch sind keine Kämpfenden miteinander verwoben und liegen keine Verwundeten oder Toten auf dem Boden; der Zusammenprall der Heere steht offenbar kurz bevor. Dass Ramsauer einen anderen Moment als Rubens und Feuerbach wählt, stellt ein innovatives Moment in seiner künstlerischen Adaption des Mythos dar. Ihn interessiert nicht die schonungslose Dramatik des Kampfes oder die Erhabenheit klassischer Motive. Für Ramsauer ist die Spannung entscheidend, die sich im nächsten Moment entladen wird, wenn die Pfeile der gespannten Bögen abgeschossen werden und die stürmenden Pferde aufeinanderprallen. Es ist die Andeutung einer Entfesselung, die sich in Rubens' Darstellung gerade vollzieht und bei Feuerbach wie gebannt oder eingefroren scheint. Die Energie, die sich in Ramsauers Gemälde entladen wird, steckt nicht nur in der kompositionellen Anordnung der Figuren. Sie ist ebenso der Farbigkeit inhärent, in dem sich fast reibenden Zusammenspiel von Gelb- und Pinktönen. Die Farbe als Bedeutungsträger zu nutzen, sie zu befreien von jeglichem Naturalismus, rückt Ramsauer in die Nachfolge der Expressionisten. Dem entspricht auch der schnelle Pinselstrich, der in der Andeutung der Formen verharrt und an Details nicht interessiert ist. Dabei ist es bemerkenswert, wie es dem Künstler gelingt, das sich bis zum Horizont erstreckende Heer in erster Linie über die Farbe – und nicht die Form – für den Betrachter als ein solches erkennbar zu machen.

Die von Ramsauer verwendete Komposition hat ihr Vorbild in einem berühmten Schlachtengemälde der Renaissance, der *Alexanderschlacht* Albrecht Altdorfers von 1528/29. Ramsauer orientiert sich am Bildaufbau, an der Kleinteiligkeit der Darstellung sowie an einzelnen Details wie der glühenden Sonne am Horizont. Ein formales antikes Vorbild scheint es dagegen ebenso wenig zu geben, wie eine konkrete mythologische bzw. historische Narration. Das Thema erschließt sich fast aus



Abb. 7: Michael Ramsauer, Amazonenschlacht, 2019. Privatbesitz.

schließlich über den Bildtitel. Denn die relevante Information, dass es sich bei der dargestellten Schlacht um einen Kampf mit Amazonen handelt, ist durch die Formensprache des Künstlers kaum mehr zu erhalten: die Unterscheidung der Kämpfenden in Männer und Frauen, die bei Rubens und Feuerbach klar und deutlich vorgenommen wurde und in der Darstellung der menschlichen Akte elementarer Bildgegenstand ist. Die fast vollständige Auflösung der Geschlechter in Ramsauers neoexpressionistischer Bildsprache ist eine wesentliche Neuerung in der Geschichte der Darstellung von Amazonenschlachten. Bei genauem Hinsehen mögen einzelne Hinweise auf die weiblichen Kämpferinnen zu erkennen sein: die Frisuren, die Andeutung von Brüsten, die langen und feinen Glieder. Am linken Bildrand steht, an einen Baumstamm gelehnt, eine Beobachterfigur, die vielleicht als weiblich identifiziert werden kann. Sie verweist auf Amazonen als Einzelfiguren, die Ramsauer ebenfalls gemalt hat (Abb. 8). Wie stolze Kriegerinnen stehen sie mit ihren Waffen in der Landschaft, in Untersicht wiedergegeben, was ihren heroischen Charakter unterstreicht. Die Körper wirken durchlässig und dennoch stark und präsent. Ihre Haltungen sind vollkommen unklassisch. Im Gegenteil, es sind zeitgenössische Posen, wie man sie aus den Medien kennt,

selbstbewusst und den Betrachter herausfordernd. Der Antike scheint Ramsauer nichts außer der Anregung zum Sujet entnommen zu haben. Durch die völlige Loslösung vom antiken Referenzrahmen eröffnen sich neue Ausdrucksmöglichkeiten: Neoexpressionistische Bildsprache, aus unterschiedlichen Jahrhunderten tradierte Bild- und Motivformen sowie das klassische Bildthema werden bei Ramsauer auf innovative Art miteinander verbunden. Die kaum mehr in Männer und Frauen zu unterscheidenden Kämpfenden verleihen dieser Amazonenschlacht des 21. Jahrhunderts eine völlig neue Dimension: die Überwindung der Geschlechtlichkeit.



Abb. 8: Michael Ramsauer, *Amazonen*, 2019. Privatbesitz.

Schluss

Ogleich die obigen drei Beispiele willkürlich ausgewählt wurden, fällt eine Gemeinsamkeit auf: Trotz eines antiken Referenzrahmens, der eine Fülle von bildlichen und textlichen Amazonen-Narrativen bietet, verzichtet die neuzeitliche Rezeption auf die Darstellung eines konkreten Mythos bzw. einer konkreten Historie. Zwar nutzen alle drei Künstler das Potential der Antike, lösen sich jedoch – in unterschiedlichen Ausprägungen – zugleich von ihr, um ihren Amazonenbildern zeitgenössische Aussagen einzuverleiben. Hierzu wird der Amazonenmythos auf einen Kern reduziert, nämlich die Darstellung eines Kampfes. Dieses Grundthema steht in allen drei Fällen im Vordergrund und zeigt sich formal in dem wiederkehrenden Element der „kampfbestürzten Rosse“, in denen Wilhelm Pinder 1928 einen der Wege sah, „die Antike und Abendland auf das Tiefste [zu] verbinden“.²⁴

Rubens zeigt trotz aller künstlerischer Ästhetik die Gewalt und den Schmerz der Schlacht. Auch für ihn ist ein antiker Sarkophag als Ausgangspunkt für die Kämpfermotive nachgewiesen worden.²⁵ Doch sind eindeutige Objektreferentialitäten nicht mehr auszumachen, so unabhängig ist Rubens in der künstlerischen Bearbeitung des Stoffes. Im Gegenteil, wüsste man nichts von Rubens' Antikenbegeisterung und -kenntnis, könnte fast der Eindruck entstehen, er habe die Antike bewusst abgelehnt oder sich zumindest von ihr distanziert. In barocker Übertreibung und effektvoller Dramatik schuf er eine Allegorie des Krieges, um dessen Schrecken und Grausamkeiten dem Publikum vor Augen zu führen.

Auch Feuerbach ging es um den Dialog mit seinen Betrachterinnen und Betrachtern. Seine Hoffnung, ein gelehrtes Publikum würde die vielen – neu kombinierten – Antikenzitate entschlüsseln können und sich daran erfreuen, ging jedoch nicht auf. Schon der Skandal um die

Aktfiguren zeigt, dass die von Feuerbach vermutlich heroisch gemeinte (und damit auf die Antike verweisende) Nudität der Figuren dem Publikum narrativ nicht plausibel erschien, daher nicht legitim war und das *decorum* verletzte. Die plastische Ausführung, das innere Pathos der Figuren und die äußere Monumentalität erzeugen – positiv formuliert – die „Würde eines Denkmals“²⁶, lassen das Werk zugleich aber auch statisch und ein wenig reizlos wirken.

Bei Michael Ramsauer bleibt von der Antike im Grunde nur noch das im Bildtitel genannte Sujet übrig. Alles, was in den bisherigen Amazonenschlachten auf den ersten Blick zu erkennen und trotz des Fehlens eindeutiger narrativer Hinweise inhaltlich zu deuten war, bleibt bei Ramsauer in der Andeutung verborgen. Den Reiz seiner Darstellung macht ihre Offenheit aus, die ein hohes Imaginationsvermögen beim Publikum voraussetzt. Die Amazonenschlacht, die bislang immer auch ein Kampf der Geschlechter war, ist bei ihm zu einem Kampf zwischen Gleichen geworden.

Die sich ständig aktualisierende Aneignung des Amazonenmythos macht ebenso wie dessen Verbreitung (von der griechischen und römischen Antike, von der arabisch-orientalischen bis zur germano-skandinavisch-slawischen Tradition) deutlich, dass die „Denknotwendigkeit“ einer starken Frau, einer *femme forte*, eine überregionale und überzeitliche ist.²⁷ Dies wird vor allem in der genderspezifischen Auffassung der Figur der Amazone deutlich. In seinem antiken Ursprung ist der Amazonenmythos kein weiblicher Entwurf einer heldenhaften Kriegerin, sondern ein Resultat (männlicher) Angst vor nicht kontrollierbarer, unabhängiger Weiblichkeit. Im 17. Jahrhundert, zu Rubens' Zeit, gewinnt sie vielleicht wieder an Popularität, weil es das Jahrhundert ist, in dem starke Frauen in der historischen Realität wie auch in der Literatur sehr präsent sind.²⁸ Bei Feuerbach sollen die Figuren der Amazonen heroisch und nobel erscheinen, ihre dennoch zur Schau gestellte Nacktheit aber dient zugleich zur Befriedigung der Schaulust des (männlichen) Publikums. Erst Michael Ramsauer verschiebt den Fokus weg von ihrer Körperlichkeit und macht sie, in der Überwindung ihrer Geschlechtlichkeit, zu gleichberechtigten Kämpferinnen, die weder dämonisiert noch sexualisiert werden. Damit ist die Figur der Amazone vermutlich so weit entfernt von ihrem antiken Ursprung wie kaum jemals zuvor. Dass über die Auseinandersetzung mit ihr der antike Referenzbereich aber noch immer in den Aufnahmebereich unserer Gegenwart hineinwirkt, verdeutlicht das überzeitliche und flexible Potential des antiken Stoffes.

Anmerkungen

¹ Kroll 2001, S. 521 und ausführlich Samuel 1979.

² Busse 2010, S. 10 passim.

³ Busse 2010.

⁴ Siehe beispielsweise Koch, Sarkophagreliefs, Bd. II, Taf. 27–49.

⁵ Zur kulturellen Präsenz des Amazonenmythos in den vorigen Jahrhunderten seit dem Mittelalter siehe Kroll 2001, S. 524–535.

⁶ Poeschel 2001.

⁷ Leonardo 1882, S. 145.

⁸ Ebd.

⁹ Poeschel 2001, S. 96. Den Kupferstich von Lucas Vostermann nach seinem Gemälde, dessen Anfertigung Rubens mit Nachdruck forcierte, betitelte er in einem Brief allgemein mit „Eine Schlacht zwischen Griechen und Amazonen“ (siehe Poeschel 2001, S. 105). Den Stich widmete er im übrigen Aletheia Talbot, der Frau des Earl of Arundel – eine misogynne Deutung der Niederlage der Amazonen scheint also eher abwegig.

¹⁰ Russenberger 2015.

¹¹ Diese Szene geht auf Phidias zurück, der sie auf dem Schild der Athena Parthenos darstellte (siehe hierzu Bober/Rubinstein 1991, S. 177).

¹² Hier finden sich einige Anleihen aus der Kunstgeschichte. So ist beispielsweise der Rückenakt im Vordergrund auf die Haltung der Skulptur der *Notte* (Capella Medici, S. Lorenzo, Florenz) von Michelangelo zurückzuführen, während die Liegende auf dem blauen Tuch im Hintergrund auf Correggios *Venus aus dem Gemälde Venus, Mars und Amor* (Musée du Louvre, Paris) rekurriert.

¹³ Ecker 1991, S. 331.

¹⁴ Zit. n. Lehmann, 2004, S. 145.

¹⁵ Ebd., S. 145.

¹⁶ Feuerbach 1911, S. 303.

¹⁷ Allgeyer/Neumann 1904, S. 181.

¹⁸ Schröder 1924, S. 93.

¹⁹ Siehe zu den Motivgruppen Lehmann 2004, S. 146–147.

²⁰ Ecker 1991, Taf. 35.

²¹ Lehmann 2004, S. 151.

²² Ebd., S. 154.

²³ Mai 1987, S. 91.

²⁴ Pinder 1928, S. 373.

²⁵ Ebd., S. 353ff.

²⁶ Lehmann 2004, S. 152.

²⁷ Kroll 2001, S. 522.

²⁸ So z. B. Maria von Medici, Anna von Österreich oder Christina von Schweden (ebd., S. 523).

Literatur

Allgeyer/Neumann 1904 – Julius Allgeyer/Carl Neumann, *Anselm Feuerbach*, Bd. 2, Berlin/Stuttgart 1904.

Bober/Rubinstein 1991 – Phyllis Pray Bober / Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London 1991.

Busse 2010 – *Amazonen. Geheimnisvolle Kriegerinnen*, hg. v. Sabrina Busse, München 2010, Ausst.-Kat., Speyer, Historisches Museum der Pfalz, 2010–2011.

Ecker 1991 – Jürgen Ecker, *Anselm Feuerbach*, München 1991.

Feuerbach 1911 – Anselm Feuerbach, *Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter*, hg. v. Guido Josef Kern / Hermann Uhde-Bernays, Berlin 1911.

Kroll 2001 – Renate Kroll, Die Amazone zwischen Wunsch- und Schreckbild. Amazonomanie in der Frühen Neuzeit, in: *Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden. Religion – Geschlechter – Natur und Kultur*, hg. v. Klaus Garber, München 2001, S. 521–537.

Lehmann 2004 – Doris Lehmann, Anselm Feuerbachs Amazonenschlacht, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 2004, S. 143–156.

Leonardo 1882 – Leonardo da Vinci: *Das Buch von der Malerei (Il trattato della pittura)*. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270, hg. v. Heinrich Ludwig, 3 Bde., Wien 1882.

Mai 1987 – Ekkehard Mai, Im Widerspruch zur Zeit oder von der Tragik der Ideale. Feuerbachs Kunstentwürfe, in: *„In uns selbst liegt Italien“. Die Kunst der Deutsch-Römer*, hg. v. Christoph Heilmann, München 1987, S. 80–97, Ausst.-Kat., München, Haus der Kunst, 1987/88.

Pinder 1928 – Wilhelm Pinder, Antike Kampfmotive in neuerer Kunst, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1928, Neue Fassung 5, S. 353–375.

Poeschel 2001 – Sabine Poeschel, Rubens' „Battle of the Amazons“ as a War-Picture. The Modernisation of a Myth, in: *Artibus et Historiae*, 2001, Bd. 22, S. 91–108.

Robert 1890 – Carl Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, Bd. 2: Mythologische Zyklen, Berlin 1890.

Russenberger 2015 – Christian Russenberger, *Der Tod und die Mädchen. Amazonen auf römischen Sarkophagen*, Berlin/München 2015.

Samuel 1979 – Pierre Samuel, *Amazonen, Kriegerinnen und Kraftfrauen*, München 1979.

Schröder 1924 – Bruno Schröder, Anselm Feuerbach und die Antike, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 1924, Bd. 45, S. 85–111.

Bildnachweise

Abb. 1: © bpk, Bayerische Staatsgemäldesammlungen · Abb. 2: © bpk, RMN-Grand Palais / Michèle Bellot · Abb. 3: © RMN-Musée du Louvre · Abb. 4: © Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Foto: Sven Adelaide · Abb. 5: © bpk, Germanisches Nationalmuseum, Museen der Stadt Nürnberg / Monika Runge · Abb. 6: Foto: Anna Heinze · Abb. 7–8: © Michael Ramsauer