

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 1979, HEFT 4

KARL SCHEFOLD

Die Antwort der
griechischen Kunst auf die Siege
Alexanders des Großen

Vorgetragen am 12. Januar 1979

MÜNCHEN 1979

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
In Kommission bei der C.H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

Mit zehn Abbildungen auf vier Tafeln

ISSN 0342-5991
ISBN 3 7696 1497 6

© Bayerische Akademie der Wissenschaften München, 1979
Druck der C.H.Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen
Printed in Germany

Man pflegt heute der ästhetischen Kunstbetrachtung das Programm einer historischen gegenüberzustellen und meint, damit etwas Neues zu sagen. In Wirklichkeit sind alle Geisteswissenschaften historisch. Allerdings traten in der Kunstwissenschaft die historischen Fragestellungen im engeren Sinn jahrzehntelang zurück, weil man sich bewußt wurde, daß das Kunstwerk zunächst nur als solches, also als ästhetisches Phänomen verstanden werden kann, wenn man seine Bedeutung für die politische Geschichte erkennen will. Man sah, daß die Formen der Kunst ihre eigene Geschichte haben. Auf diesem Weg hat man seit Riegl, Wickhoff und Wölfflin entdeckt, daß Form und Gehalt nicht zu trennen sind, daß die Formen Ausdruck existentieller Erfahrung, daß sie im weitesten Sinn des Wortes religiös sind. Religion wird dabei nicht im Sinn einer Konfession verstanden, sondern als Verantwortung des Menschen vor der Wirklichkeit, im Sinn von Albert Schweitzers „Ehrfurcht vor dem Leben“. Für die Deutung des Gehaltes der Form hat die Archäologie wohl am meisten von Ludwig Curtius, Gerhart Rodenwaldt, Ernst Buschor, Erwin Panofsky und Hans Sedlmayr gelernt;¹ Analoges auf dem rein historischen Gebiet durch Andreas Alföldis Nachweis emotioneller Kräfte in der Geschichte.²

Warum sich die neue historisierende Mode von diesem Weg abwendet, wird am deutlichsten bei Ranuccio Bianchi Bandinelli. Er hatte zunächst in Italien nach Emanuel Loewy die moderne Kunstwissenschaft am entschiedensten vertreten, dann aber jenen Weg von der Form zum Gehalt nicht mitgemacht. Nach dem zweiten Weltkrieg begann er die Geschichte der Kunst als untergeordneten Zweig der Archäologie zu erklären, eigentlich als

¹ Vgl. besonders E. Buschors und B. Schweitzers Beiträge in U. Hausmann, Allgemeine Grundlagen der Archäologie, im Handbuch der Archäologie (1969); H. Ladendorf, Kunstwissenschaft, in Universitas Litterarum 8, 1954, 615f. E. Panofsky, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (1975). Verf., Griechische Kunst als religiöses Phänomen (1959, ²1961). Ders., Römische Kunst als religiöses Phänomen (1964).

² Verf. Römische Kunst a. O. 112. Ders., Wort und Bild (1975) 144ff.

Hilfswissenschaft der Geschichte. Wichtiger sei die Geschichte der Produktion von Kunstwerken als Beitrag zur Geschichte der Gesellschaft, „die sich in ihren Ideen, in ihren ökonomischen Möglichkeiten und in ihren sozialen Bezügen ausdrückt“.³ Dahinter steht die marxistische Lehre von der ökonomischen Bedingtheit des geistigen Lebens.

Bei vielen droht aber noch eine tiefere Skepsis die Entdeckung des religiösen Gehalts der Form zu verschütten: die existentielle Verantwortung vor der Wirklichkeit ist unbequem, weil man dafür seine eigene neue Sprache finden muß, nicht mit überkommenen Wendungen antworten kann. Das modische Suchen nach naturwissenschaftlicher Exaktheit begegnet in der Deutung der Form tieferen Vorgängen, die sich nicht nur in der Kunst, sondern auf allen Gebieten des Lebens auswirken, auch im politischen Geschehen. Diese Vorgänge lassen sich nur beschreiben, nicht als naturwissenschaftliche Gesetze erfassen, denn sie sind so reich und so geheimnisvoll wie das Leben selbst. In der Einsicht in jene Vorgänge war einst Jacob Burckhardt seiner Zeit weit vorausgeeilt.

Bianchi Bandinelli bekennt einmal, daß er keine lebendige Beziehung zur griechischen Kunst mehr habe.⁴ Man könne heute die Fragen nicht mehr stellen, die die Entstehung eines griechischen Kunstwerkes begleitet haben, es sei denn, daß man durch die Form sein soziales und historisches Problem begreife. Es ist bezeichnend, daß er noch immer das Wort Naturalismus auf die griechische Kunst anwendet, obwohl er selbst weiß, daß es ihr um das Verstehen der Erscheinungen geht, nicht um ein äußeres Nachbilden. Das erste Drittel der Geschichte der griechischen Kunst, die geometrische Periode, kommt bei ihm nicht zur Geltung und ebensowenig, daß es sich bei sehr vielen griechischen Vasen um Meisterwerke hohen Ranges handelt: all das entspricht nicht seinem naturalistischen Mißverstehen. Deshalb lehnt er auch Buschors geniales Buch „Vom Sinn der griechischen Standbilder“ ab, den Nachweis, daß Kunst in der Geschichte immer wieder eine andere Funktion gehabt hat, daß sich im Stilwandel jene tieferen Vorgänge verbergen.

³ R. Bianchi-Bandinelli, *Klassische Archäologie* (1978) 141.

⁴ A. O. 68.

Nach solchen emotionalen Kräften möchte ich heute die Antwort der griechischen Kunst auf die Siege Alexanders des Großen befragen. Es wird sich dabei zeigen, welchen Rückschritt eine bloß historisierende Betrachtung bedeuten würde. Die Sprache der Kunst will gelernt sein wie jede andere Sprache. Versucht man sie zu verstehen, wird sie zu einem historischen Zeugnis, das oft deutlicher ist als umstrittene literarische Überlieferungen und vom religiösen Grund des Daseins zeugt⁵.

Die ersten Antworten auf einen Sieg Alexanders geben die Jugendbildnisse, vor allem der Kopf im Akropolismuseum mit seinen Wiederholungen (Taf. 1, 1.2) und der Alexander Rondanini in München. Man vermutet, daß die Originale (der Kopf der Akropolis ist wohl eine zeitgenössische Wiederholung des Porträts in Olympia), von Leochares und von Euphranor geschaffen wurden, unter dem Eindruck der Schlacht von Chäronea.⁶ Denn in dieser hatte der Achtzehnjährige Philipps II. linken Flügel geführt und Thebens Heilige Schar vernichtet. Bald nachher sahen ihn die Athener zum ersten- und einzigen Mal in Athen, denn er brachte die Asche der gefallenen Athener. Die bartlosen Bildnisse des jungen Fürsten heben sich scharf ab von den damals bekannten bärtigen Bildnissen von Herrschern und Feldherrn. Der Zeus des Leochares war das erste Götterbild mit so über der Stirn gestäubten Locken gewesen. Das Motiv wurde dann auch für andere Götter und für Alexander verwendet, nach dessen berühmtesten Bildnissen auch Pompeius eine solche

⁵ Vor welchen Schwierigkeiten die althistorische Alexanderforschung steht, zeigen die Ergebnisse einer neuen Tagung: *Entretiens sur l'antiquité classique*, publiés par Olivier Reverdin 22, 1975: *Alexandre le Grand, Image et réalité*. Oder die Literaturberichte: J. Seibert, *Alexander der Große* (1972) und in F. Schachermeyers letztem Alexanderbuch: *Alexander der Große*, Sitzungsberichte Wien 285, 1973. Aus tiefstem Erleben deutet den König Alexander Schenk Graf von Stauffenberg, *Macht und Recht* (1972) 140ff. Ferner steht der archäologischen Überlieferung A. Momigliano, *Alien Wisdom. The Limits of Hellenization* (1975). Obwohl er ein Kapitel über die Iraner hat, werden die Skythen und Rostovtzeffs Bücher nicht genannt, in denen so Wichtiges über die griechische Ethnographie steht.

⁶ G. Kleiner, *Das Bildnis Alexanders des Großen*, *Jahrbuch d. Instituts* 65/6, 1950/1, 206ff. G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks* (1965) Abb. 1727. 1729. T. Hölscher, *Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen* (Abh. Heidelberg 1970, 2) 39f.

„Anastole“ trug.⁷ Wie die Anastole das Übermenschliche symbolisiert, so das Jugendliche der Bildnisse das Heroische. Man hat sich dabei an Alexanders Vorbild Achill erinnert, ja, die Statue Rondanini konnte man geradezu für einen Achill halten.⁸ Die Kunst sucht mit solchen mythischen Erinnerungen das Numinose des jungen Genius zu verstehen.

Sie stellt nicht ein Ideal der Wirklichkeit gegenüber, wie der Klassizismus meinte und wie neulich wieder gesagt wurde,⁹ sondern sie sucht die Wirklichkeit aus deren Urbildern zu begreifen. Attische Grabmäler bilden Väter, Krieger, Mütter, Töchter, Söhne ohne individuelle Züge, weil sie so in höherer Wirklichkeit erscheinen als im zufälligen Alltag. Dagegen werden Wesen und Werk außerordentlicher Menschen seit der Klassik durch individuelle Züge charakterisiert, aber nur durch solche, die Wesen und Werk im künstlerischen Symbol sichtbar machen. Die klassischen Meister der Bildniskunst bringen als erste auf der Welt individuelle geistig-physische Existenz zur Erscheinung. Solches Individualisieren wird in den Bildnissen Alexanders immer deutlicher (Taf. 1. 2.4). Wir können das hier nicht verfolgen, so notwendig es wäre, die Abfolge der Bildnisse des Königs im Zusammenhang des Stilwandels von der Spätclassik zum Hellenismus zu verfolgen. Das Grundlegende hat Gerhard Kleiner darüber gesagt (oben Anm. 6).

Wie die Athener damals etwas von Achill in Alexander erfahren haben, so auch von Triptolemos, dem eleusinischen Heros, der den Menschen das Getreide bringt. Die Büste aus Eleusis, die nach der Zahl der Wiederholungen so berühmt war, kann nur Triptolemos-Alexander darstellen, denn eine der Repliken, die der Athener Agora, ist eindeutig als Alexander charakterisiert.¹⁰ Das kann nur bedeuten, daß man auch in den anderen Wieder-

⁷ Verf., *Ante cuncta laudabilis*, *Römische Mitteilungen* 57, 1942, 254 ff. Wichtig dazu H. Cahn, *Entretiens a. O.* (oben Anm. 5) 270.

⁸ E. Schwarzenberg, *Zum Alexander Rondanini*, in „*Wandlungen*“ (1975) 163 ff.

⁹ Hölscher a. O. (oben Anm. 6).

¹⁰ G. Schwarz, in *XI. International Congress of Classical Archaeology* (1978) 68 f. Dies., *Zum sogenannten Eubuleus*, *The Paul Getty Museum Journal* 2, 1975, 71 ff.

holungen Alexander als Triptolemos sah. Wie Triptolemos das Getreide so sollten Philipp II. und Alexander nach Isokrates' Lehre den Menschen griechische Bildung bringen. Diese Auffassung wirkt noch im Triptolemos der Tazza Farnese nach.¹¹

Nach den Jugendbildnissen ist die nächste Antwort der Kunst auf einen Sieg Alexanders die Statuengruppe, die er in Dion nach der Schlacht am Granikos weihte, von der Hand des Lysipp.¹² Statt des Kampfes selbst sah man ruhige Bildnisstatuen von Alexander und den 34 am Granikos Gefallenen: es ist der Typus des Weihgeschenktes der Lakedaimonier nach Aigospotamoi in Delphi: Götter und Heroisierte in ruhiger Haltung verbunden.¹³ So wollte Alexander auch später von den Künstlern seines Hofes nicht als Feldherr in der Schlacht sondern als Beherrscher des Erdkreises in mythischer Sphäre gesehen werden. Das hat die neuere Forschung nicht beachtet, obwohl es schon Heinrich Brunn aufgefallen ist, dem Meister der Geschichte der griechischen Künstler.¹⁴ Werke wie der Sarkophag mit dem Relief einer Alexanderschlacht (Taf. 2, 1) gehören nicht zur offiziellen Kunst¹⁵ und das Vorbild des Alexandermosaiks (Taf. 2, 2) zeigt eine völlig veränderte Auffassung des Königs, die erst nach seinem

¹¹ Wort und Bild a. O. (oben Anm. 2) 108. 114. 151. A. Alföldi, *Frugifer-Triptolemos im ptolemäisch-römischen Herrscherkult*, Chiron 1979. D. B. Thompson, *The Tazza Farnese reconsidered*, in H. Maehler und V. M. Strocka, *Das ptolemäische Ägypten* (1978) 113 ff.

¹² Overbeck, *Schriftquellen* Nr. 1485–1489. H. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler* (²1889) 1, 254 f. Anders J. Pollitt, *Art and Experience* (1972) 183. Zu Lysipps Alexanderbildern zuletzt E. Schwarzenberg, *Entretiens a. O.* (oben Anm. 5) 223 ff. Vgl. auch V. von Graeve, *Ein attisches Alexanderbildnis und seine Nachwirkung*, *Athenische Mitteilungen* 89, 1974, 231 ff. Ders., *Zum Herrscherbild Philipps II. und Philipps III. von Makedonien*, *Archäologischer Anzeiger* 1973, 244 ff.

¹³ J. Pouilloux-G. Roux, *Enigmes à Delphes* (1963) 16 ff. T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jh. v. Chr.* (1973) 158 ff.

¹⁴ Brunn a. O. (oben Anm. 12) 2, 181 f.

¹⁵ Was ich in meinem Buch über den Alexandersarkophag (1968) über dessen kunstgeschichtliche Stellung gesagt habe, muß ich jetzt ergänzen, nachdem ich V. von Graeve, *Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt* (Istanbuler Forschungen 28, 1970) und F. Hampl, *Anzeiger für die Altertumswissenschaft* 27, 1974, 84 f. nicht überzeugt habe. Vgl. auch Seibert a. O. (oben Anm. 5) 58 ff.

Tod unter Kassander möglich wurde.¹⁶ Alexander schätzte besonders das Gemälde des Apelles, das ihn mit dem Blitz in der Hand zeigte, weil man in ihm etwas von der Herrschergewalt seines göttlichen Ahnen empfand; in anderen Gemälden zeigte ihn Apelles mit Nike und den Dioskuren verbunden, auf einem Triumphwagen fahrend, mit dem gefesselten Dämon des Krieges zur Seite.¹⁷ Allein ein Gemälde im Vettierhaus in Pompeji gibt eine gewisse Vorstellung von der Auffassung des Apelles, wenn es auch keine genaue Kopie ist (Taf. 1, 3).

Nach den ungeheuren Leistungen des Feldzugs nach Indien zeigen Alexanders Tetradrachmen, die ihn als Herakles darstellen, nach 326 v. Chr. individuelle Züge zu ergreifendem Ernst gesteigert (Taf. 4, 1).¹⁸ Man hat vermutet, daß die Tetradrachmen Alexanders, welche die Heraklesköpfe der makedonischen Königsmünzen weiterbilden, die ältesten Münzporträts eines griechischen Fürsten, eine Antwort auf die Eroberung von Tyros 332 seien (Taf. 1, 4). Denn diese Eroberung hatte den König sieben Monate herculischer Anstrengung gekostet, und Herakles war ihm dabei im Traum erschienen. Aber man hat nachgewiesen, daß die Prägung dieser Tetradrachmenserie schon früher beginnt.

¹⁶ Hundert Jahre nach der Auffindung des Mosaiks hat H. Fuhrmann in seiner Dissertation über Philoxenos von Eretria (1931) die Geschichte der Forschung dargestellt und unsere Vorstellung vom Werk des Philoxenos bereichert; neuere Literatur bei Hölscher a. O. (oben Anm. 13) 122ff., B. Andrae, Das Alexandermosaik (1977, recensiert von A. de Francisci, *Cronache Pompeiane* 3, 1977, 232ff.) und L. Giuliani, *Alexander in Ruvo, Eretria und Sidon, Antike Kunst* 20, 1977, 26ff.

¹⁷ Brunn a. O. (oben Anm. 12) 141ff. P. Mingazzini, *Una copia dell'Alexandros Keraunophoros di Apelle*, *Jahrbuch Berl. Museen* 3, 1961, 7ff. Schwarzenberg a. O. (oben Anm. 12) 263, 3. Dort 257ff. zu den andern Alexandergemälden des Apelles.

¹⁸ K. Gebauer, *Alexanderbildnis und Alexandertypus*, *Athenische Mitteilungen* 63/4, 1938/9, 1ff. Zur Datierung dieser Individualisierung O. H. Zervos, *Early Tetradrachms of Ptolemy I*, *Museum Notes* 13, 1967 und H. Cahn, *Entretiens* a. O. (oben Anm. 5) 272, der auch die Widerlegungen von Kleiners These referiert, daß die Tetradrachmenserie mit Alexander als Herakles erst nach der Eroberung von Tyros beginne. Vgl. auch H. Cahn, *Griechische Münzen aus der Sammlung eines Kunstfreundes*, *Auktion* 28. 5. 1974 Zürich zu Nr. 235. Zu den Alexandermünzen zuletzt O. Morkholm, *The Alexander Coinage of Nicocles of Paphos, Chiron* 8, 1978, 135ff.

Jedenfalls durfte sich Alexander als wiedergekehrten Herakles empfinden, wenn er das Äußerste erduldet, erlitt und wagte, wenn er wie jener bis an den Okeanos vordringen, ja ihn befahren wollte. In seinen unerhörten Erfolgen wurde ihm gewiß, daß er wie Herakles und Dionysos ein Sohn des Zeus sei. Das war nicht Selbstüberhebung, sondern Alexanders Weise des Dankes an die Gottheit. Aus demselben Verlangen, dem Menschentum das Höchste abzugewinnen, seine göttliche Bestimmung zu verwirklichen, ist auch seine Erforschung der Erde und ihrer Völker und Tiere zu verstehen, in der er seinem Lehrer Aristoteles am nächsten ist. So hat denn auch Alexanders Erscheinung zu seinen Lebzeiten auf die Bilder von Göttern und Heroen gewirkt, auf Zeus, Apollon, Dionysos, Herakles, Helios und Achill.¹⁹ Von dieser Auffassung hat der große Meister noch viel bewahrt, der das Alexanderbildnis des Sarkophags geschaffen hat (Taf. 2, 1), vom klassischen Bild des jungen Gottes. Es steht den genannten Jugendbildnissen (Taf. 1) näher als denen der nach 326 geprägten Tetradrachmen (Taf. 4, 1). Das ist ein wichtiges Indiz für die Datierung des Sarkophags. Der majestätische Löwe auf Alexanders Helm und das Roß als Freund des Reiters erinnern sogar an die hohe Klassik, an die Pferde und Jünglinge vom Parthenon, an Phedias' Verbindung von Mensch und hoher Natur.

In schroffem Gegensatz zu den klassischen mythischen Vorstellungen der Alexanderbildnisse, die zu seinen Lebzeiten geschaffen wurden, steht die Antwort auf seine Siege, die im Mosaik der Alexanderschlacht überliefert ist (Taf. 2, 2). Nicht als göttlicher Weltherrscher erscheint er hier, sondern als zerstörender Blitz, als Mensch von dämonischer Gewalt, der in die Mitte des feindlichen Heeres gesprengt ist, obwohl er seinen Helm verloren hat. Von einem Daimon sprachen die archaischen Griechen bei einem numinosen Erlebnis, dessen Gott man noch nicht zu benennen wußte. Alexanders Augen sind dämonisch geöffnet, die Unterlippe ist vorgeschoben, mitleidlos, und die Wangen sind nicht so glatt geschabt wie beim göttlichen Sieger des Sarkophags: nur auf dem Mosaikbildnis Taf. 2, 2 ist der Backenbart nicht rasiert. Wohl sind die Haare noch über der

¹⁹ Hölscher, *Ideal a. O.* (oben Anm. 6) 43.

Stirn gesträubt, aber kürzer und wirrer; es ist das „Gorgohaupt mit Löwenmähne“ in Robert Boehringers Alexandergedicht. Auch Bukephalos ist unheimlicher als auf dem Sarkophag: dort atmet er die göttliche Natur seines Herrn, hier Wut und Schrecken. Das Gemälde ist einzigartig in seinem scharfen Gegensatz zur Selbstauffassung Alexanders, aber auch als Darstellung einer Schlacht: kein späteres Schlachtenbild kann sich diesem Vorbild entziehen, wenn es durch noch so entfernte Nachgestaltungen vermittelt ist.

Der ältere Plinius berichtet (NH 35, 110), Philoxenos von Eretria habe für König Kassander die Schlacht Alexanders mit Dareios gemalt, ein Bild, dem kein anderes vorzuziehen sei. Als man 1831 in Pompeji ein Wunder der Mosaikkunst fand, wurde bald vermutet, hier sei das Gemälde des Philoxenos treu wiedergegeben, das Plinius im Anschluß an einen hellenistischen Kunsthistoriker unvergleichlich nennt. Wir können uns heute ein Schlachtenbild kaum anders vorstellen als ein Gemeng von vielen Kämpfern. Aber die klassische Kunst war immer von der archaischen Weise ausgegangen, Einzelkämpfe und andere Einzelmotive aneinanderzureihen. Wohl gab es auch damals kunstvolle Überschneidungen von Figuren, aber nie diese dichte Ballung des Geschehens in einem entscheidenden Moment. Philoxenos war der erste, der das seelische Erlebnis eines so ungeheuren Augenblickes darzustellen wußte.

Man hat die Zurückführung auf Philoxenos immer wieder und noch vor kurzem bezweifelt.²⁰ Ich möchte sie deshalb mit drei Argumenten sichern, die sich aus dem heute möglichen Verständnis der Stilgeschichte und der historischen Zusammenhänge gewinnen lassen. Das erste Argument für die Zurückführung des Mosaikes auf das „unvergleichliche“ Gemälde des Philoxenos ist die Nachwirkung des frühhellenistischen Vorbilds, das hier so treu kopiert ist wie ganz wenige griechische Gemälde. Arnold von Salis hat die Nachwirkung in seinem faszinierenden Buch „Antike und Renaissance“ (1947) geschildert, auf hellenistischen Bechern, etruskischen Aschenkisten, römischen historischen

²⁰ Nach A. Rumpf, *Athenische Mitteilungen* 77, 1962, 240, *Andreae a. O.* (oben Anm. 16).

Denkmälern und Sarkophagen, auf römischen und frühchristlichen Mosaiken, ja ein fernes Echo im siebzehnten Jahrhundert auf Pietro da Cortonas Gemälde von Alexanders Sieg im Konservatorenpalast auf dem Capitol.²¹ In dieser Reihe von Werken wird seit der Römerzeit anstelle der Tragödie des Besiegten immer mehr der Triumph des Siegers betont. Um so bedeutsamer ist es, daß sich im Zyklus der alttestamentlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore in Rom um 440 n. Chr. mehrfach die griechische Auffassung findet.²² So erinnert auf dem Mosaik des Untergangs der Ägypter im Roten Meer die großartige Würde des weißhaarigen, im Meer versinkenden Pharaos an die des Dareios auf der Alexanderschlacht (Taf. 3, 2). In der sonstigen römischen Kunst pflegt der Sieger wie in fast allen anderen Kulturen über den Unterworfenen zu triumphieren. Pharaos und Dareios aber wirken, obwohl sie besiegt sind, geradezu als Hauptperson, der Pharaos wenigstens im oberen Bildteil. Schon aus dieser Übereinstimmung ergibt sich, daß das Mosaik des Untergangs im Roten Meer keine römische Erfindung ist, sondern auf eine hellenistische Vorlage zurückgeht. Dazu kommt, daß es hellenistischer Gelehrsamkeit entspricht, heroische Vergangenheit durch die Verwendung von Streitwagen zu charakterisieren. Es läßt sich auch an anderen Mosaiken dieser Bilderfolge zeigen, daß sie auf eine frühhellenistische Bilderzählung zurückgeht.²³

²¹ Rom, Konservatorenpalast, A. von Salis, *Antike und Renaissance* 105ff. 249 Taf. 24.

²² J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten* (1916), besonders Taf. 18. B. Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom* (1975) 84ff. Bild 3 (Detail).

²³ Selbständige Bilderzählungen, nicht bloße Buchillustrationen versuche ich nachzuweisen in *Mélanges de l'Ecole Française de Rome, Antiquité* 88, 1976, 759ff.: *Bilderbücher als Vorbilder römischer Sarkophage*. K. Weitzmann, *Cyclic Illustration in Byzantine Manuscripts* (Dumbarton Oaks Center, Washington D. C. 1975) zeigt, daß die Bilderfolge der Wiener Genesis auch Ereignisse erzählt, die in diesem Text weggelassen sind. Die Bilderzählung muß also selbständig existiert haben, bevor sie mit diesem Text verbunden wurde; alexandrinisch-jüdischer Ursprung ist anzunehmen. Auch von den Oktateuchillustrationen zeigt Weitzmann, daß sie Teilkopien umfangreicher Bilderfolgen sind. Während das Bild im Hellenismus noch eine große Selbständigkeit besaß, wird es in der Römerzeit dem Text zugeordnet, im Mittelalter dem Text untergeordnet. Was die Josuarolle mit römischer Triumphal-

Im Mosaik des Untergangs im Roten Meer sind drei aufeinanderfolgende Szenen in derselben Landschaft „kontinuierend“ zusammengezogen: Der Auszug der verfolgenden Ägypter aus der Stadt, ihr Untergang und der Weiterzug der geretteten Israeliten am andern Ufer des Meeres. Auf Sarkophagen und Wandbildern nach derselben Vorlage sind die Szenen mehr getrennt. Auf der Holztür von Santa Sabina in Rom ist der ertrinkende Pharao auf seinem Streitwagen ähnlich groß gesehen, jedoch nach einer anderen hellenistischen Vorlage.²⁴ Die Vorbilder der ganzen mannigfach variierten Überlieferung können zeitlich vom Gemälde des Philoxenos nicht weit getrennt werden und kaum nach 250 v. Chr. entstanden sein, denn es fehlen hoch- und späthellenistische Elemente. Die Vorbilder können aber auch nicht viel älter sein als 250 v. Chr., denn die Landschaft spielt eine größere Rolle als auf dem Gemälde des Philoxenos und anderen Werken der Alexanderzeit.²⁵ Eher kann man die Landschaften mit Szenen der Odyssee im Vatikan vergleichen, die ebenfalls auf ein Bilderbuch um 250 v. Chr. zurückgehen müssen.²⁶ Zwar sind im Mosaik die plastischen Elemente der spätantiken Flüchtigkeit untergeordnet und die Motive sind expressiv zusammengedrängt, aber ein entsprechendes Verhältnis von Figuren und Kulissen findet sich nur im frühen Hellenismus. Endlich ist zu bedenken, daß es Massenszenen dieser Art erst seit dem Gemälde des Philoxenos gibt und daß sie im Mosaikzyklus von Santa Maria Maggiore in der Richtung zum

kunst gemeinsam hat, erklärt sich m. E. aus analogen hellenistischen Vorbildern. Weitzmann hält das kontinuierende Erzählen der Josuarolle, die einheitliche Landschaft und die Auffassung der Israeliten als vordringende Armee für eine Neuerung jenes Meisterwerkes der byzantinischen Renaissance. Hat diese aber nicht eher die Tendenz, große Vorbilder als Ganze zu kopieren? Die mittelalterlichen Bilderfolgen zu den Büchern der Könige gehören nach Weitzmann zur gleichen Bildrecension wie die Fresken der Synagoge von Dura, die auch er auf alexandrinische Bilderbuchrollen zurückführt. König David wird gefeiert, weil er für das Selbstbewußtsein der Juden in der Diaspora so wichtig war. Das David-Goliathbild des Pariser Psalters hat völlig hellenistischen Charakter mit den Personifikationen „Dynamis“ und „Alazoneia“.

²⁴ Brenk a. O. Abb. 28.

²⁵ Charakteristisch der Iliasfries im Homerischen Haus in Pompeji, Verf. a. O. (oben Anm. 23) 760f. Abb. 1.

²⁶ Vgl. Propyläenkunstgeschichte 1, 1967, 40f. Taf. 250b. 251b.

hohen Hellenismus hin entfaltet sind. Dagegen fehlt allen späteren Szenen dieser Art die plastische Spannung von Figur und Landschaft, soweit sie nicht auf hellenistische Vorbilder zurückgehen. Die immense Nachwirkung des frühen Hellenismus ist freilich von der Forschung noch wenig beachtet worden.

Für die Datierung des Vorbildes des Mosaikzyklus in den frühen Hellenismus zeugt auch die Disputation des jungen Mose mit den Weisen.²⁷ In der Bibel steht davon nur in der Apostelgeschichte 7, 22, daß Moses in aller Weisheit der Ägypter ausgebildet wurde. Aber Philon von Alexandrien, der 25 vor bis 40 nach Chr. lebte, berichtet ausführlich, wie der junge Moses auf die Fragen der ägyptischen, chaldäischen und griechischen Weisen so klug antwortete, daß er mehr sich zu erinnern als zu lernen schien und bald die schwierigsten Probleme aufwarf. Dabei denken wir an die Situation der Juden, die einen großen Teil der Stadtbevölkerung von Alexandria ausmachten und sich dichtend und denkend mit den griechischen Mitbürgern auseinandersetzten. Der Kern der Septuaginta, der griechischen Bibelübersetzung, soll auf einen Auftrag Ptolemaios II. (285–246 v. Chr.) zurückgehen.²⁸ Es sind jüdische Epen und Dramen griechischer Form mit biblischen Stoffen bezeugt, neuerdings auch biblische Bilderzyklen durch die Wandgemälde von Dura Europos, die sich auf ein alexandrinisches Bilderbuch zurückführen lassen.²⁹ Die hellenistischen Juden müssen angenommen haben, daß Bilderzählungen vom Bilderverbot nicht betroffen werden.

Das Mosaik des kleinen Moses stellt ihn nur griechischen Weisen gegenüber, die teils als Kyniker mit nackten Schultern, teils als Vertreter anderer Schulen mit Chiton und Himation so ausdrucksvoll charakterisiert sind, auch in den Altersstufen, daß man bestimmte Persönlichkeiten zu erkennen meint. Keinen der Figurentypen, keine der Gesten, keines der Bildnisse ist man gezwungen nach 250 v. Chr. zu datieren. Wohl aber entspricht das

²⁷ Wilpert a. O. (oben Anm. 22) Taf. 16. Brenk a. O. 79f.

²⁸ Anders Momigliano a. O. (oben Anm. 5) 91f. und besonders 116.

²⁹ C. H. Kraeling, *The Synagogue* (1956). J. Gutmann, *The Synagogue* (1973). Anders H. Strauss, *Die Kunst der Juden* (1972) 29ff. Vgl. aber Verf., *Vergessenes Pompeji* (1962) 55, 102, 151f. und oben Anm. 23.

Ganze den Philosophenmosaiken in Neapel und in der Villa Albani, die ebenfalls auf ein frühhellenistisches Gemälde zurückgehen.³⁰ Allerdings findet hier die Disputation im Freien statt, während der kleine Moses vor einer Schola disputiert, aber es liegt dieselbe Stilstufe zugrunde. In die Frühzeit des Hellenismus weist auch, daß Moses es nur mit Griechen zu tun hat, nicht mit Ägyptern und Chaldäern wie bei Philon. Erst in der Römerzeit war man so kosmopolitisch, das Nebeneinander von Ägyptern, Chaldäern und Griechen zu betonen. Im Hellenismus hatten sich die Juden nur mit der herrschenden griechischen Kultur auseinanderzusetzen. Das Bild illustriert also nicht Philons Bericht, sondern man muß einen frühhellenistischen Vorläufer voraussetzen, nach dem Moses nur mit Griechen disputierte.

In den Langhausmosaiken von Santa Maria Maggiore sind nicht alt- und neutestamentliche Szenen gegenübergestellt, wie in andern Kirchen, sondern alle sind dem alten Testament entnommen. Das ist ganz im Sinn der römischen Tradition, in erster Linie griechische Mythen darzustellen, große vorbildliche Vergangenheit. So erklärt es sich, daß die frühchristliche Kunst so reich ist an originellen Szenen aus dem Alten Testament, auch aus den Apokryphen, während man Szenen des Neuen Testaments in römischer Weise aus griechischen Typen kontaminieren mußte. Die Erforschung der Kunst der Römerzeit leidet noch heute daran, daß man zu wenig darauf achtet, wie diese Kunst durch neue Synthesen griechischer Elemente charakterisiert wird. Nicht in neuen Bilderfindungen liegt die Größe der römischen Kunst, sondern in neuen Synthesen der bewunderten griechischen Vorbilder. Dagegen zeichnet sich die griechische Kunst durch ihr Verstehen der Wirklichkeit aus. Sie deutet sie aus ihrem göttlichen Grund, während die Römer die Wirklichkeit transzendierend überhöhen, bis schließlich die ganze heidnische und biblische Überlieferung christlich gedeutet wird. So faßten die christlichen Römer jede alttestamentliche Szene als Vordeutung

³⁰ Verf., *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker* (1943) 155, 1. G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks* (1965) 82 und besonders K. Gaiser, *Menander und der Peripatos*, *Antike und Abendland* 13, 1967, 10f. K. Parlasca in W. Helbig und H. Speier, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom* 4, 1973 Nr. 3350.

einer neutestamentlichen auf, insbesondere Moses als Praefiguration Christi und seine Disputation als Vorbild für den lehrenden Jesusknaben im Tempel.

Diese figurative Ausdeutung veranlaßte die Meister von Santa Maria Maggiore oft zu solchen Veränderungen der Vorlage, daß diese nicht mehr zu erkennen ist. So wurde die Tochter Pharaos, die sich im Bild über der Disputation des Mosesknaben annimmt, auf die Heidenkirche gedeutet, die sich Christus zuwendet. Dem entspricht die Pracht des Thrones, der Gewänder, des Schmuckes der Prinzessin und ihrer Hofdamen, die Kostbarkeit der Gaben und die fürstliche Tracht des Knaben. Wir bemerken nun, daß auch der Moses der Disputation diese Prinzenchlamys über seinem Chitoniskos erhalten hat. So farbig leuchtende Gestalten verraten auch sonst im Zyklus die spätantike Veränderung der hellenistischen Vorlage.

Eine Nachwirkung der Alexanderschlacht des Philoxenos hat A. von Salis auch auf dem Mosaik des Zyklus von Santa Maria Maggiore erkannt, auf dem Josua über die Amoriter siegt.³¹ Josua sprengt wie Alexander, barhaupt und in blinkendem Panzer, mit flatterndem Mantel und vor einem starrenden Lanzenwald einher. Aber der Inhalt des Geschehens ist ein anderer und auch der Stil des Vorbildes ist pathetischer, nicht mehr frühester Hellenismus, wie die Alexanderschlacht, sondern näher dem des Helios des unter Lysimachos um 280 gestifteten Tempels von Ilion,³² ja dem hohen Hellenismus, wie wir ihn voll entfaltet auf dem Kameo des Athenion in Neapel sehen, mit Zeus' Sieg über die Giganten.³³ Das bestätigt die Datierung des Vorbildes des Mosaikzyklus um 250 v. Chr., zwischen der Metope von Ilion und dem Kameo des Athenion. Ähnliche Schlachtenbilder der Marcussäule und römischer Sarkophage waren nicht das Vorbild des Mosaiks von Santa Maria Maggiore, wie

³¹ Salis a. O. (oben Anm. 21) 101 Taf. 22b. Wilpert a. O. (oben Anm. 22) Taf. 27. Brenk a. O. (oben Anm. 22) 103ff.

³² H. Jucker, Zur Heliosmetope von Ilion, AA. 1969, 248ff. U. Süssenbach, Der Frühhellenismus im griechischen Kampfreief (1971) 38ff.

³³ A. Furtwängler, Gemmen mit Künstlerinschriften, Jahrbuch des Instituts 3, 1888, 215f. Taf. 8, 19. G. M. A. Richter, A Handbook of Greek Art⁶ (1969) Abb. 357.

man gesagt hat, sondern setzen frühhellenistische Vorbilder voraus, die ebenfalls die Erfindung des Philoxenos weiterbilden. Der barhäuptige Feldherr des Schlachtsarkophags Ludovisi ähnelt überraschend dem Josua des Mosaiks³⁴ und geht vielleicht sogar auf dasselbe Vorbild zurück. Jedoch sind die Besiegten auf dem Mosaik in griechischer Weise würdiger gesehen als auf dem römischen Sarkophag; das Mosaik folgt dem hellenistischen Vorbild treuer. So verstanden, erhält der Zyklus von Santa Maria Maggiore eine Bedeutung für die Rekonstruktion der Malerei des dritten Jahrhunderts v. Chr., das wir so schlecht kennen. Und doch stammen überraschend viele Elemente der römischen Kunst aus dem Frühhellenismus und werden erst durch diese Zurückführung verständlich.

Von den unmittelbaren Nachbildungen der Alexanderschlacht des Philoxenos sind also die Mosaiken des ertrinkenden Pharaos und des siegreichen Josua zu unterscheiden. Hier handelt es sich nicht um bloße Varianten, sondern um selbständige griechische Bildschöpfungen, die der Alexanderschlacht nur Anregungen verdanken. Um so wichtiger sind sie als Zeugen der geistigen Bedeutung und der Nachwirkung des Gemäldes. Die Berühmtheit und die Nachwirkung sind das erste Argument dafür, das Mosaik auf das Gemälde des Philoxenos zurückzuführen.

Der zweite Grund ist Plinius' Angabe, Philoxenos habe Abkürzungen, *Compendiarias* erfunden. Das hat Franz Winter aus dem Stil des Gemäldes erklärt,³⁵ den wir heute noch deutlicher als den genialen Beginn des frühen Hellenismus verstehen. Er hebt sich vom vorausgehenden plastisch-linearen Stil der Spät-Klassik als ein malerischer in Wölfflins Sinn ab. Während die Klassik klare vollständige Umrisse der Gestalten liebt, wie noch der Alexandersarkophag Taf. 2, 1, sehen wir auf dem Mosaik (Taf. 3, 2), die Reiterei Alexanders fast nur mit ihren charakteristischen langen Lanzen angedeutet und so suggestive Fragmente von Figuren, daß die nur dreißig Gestalten, die man auf dem Mosaik zählen kann, die Vorstellung der beiden großen Heere hervorrufen. Philoxenos scheint z. B. das folgenreiche

³⁴ Th. Kraus, *Propyläen-Kunstgeschichte* 2, 1967 Abb. 244 (H. von Heintze). Helbig a. O. (oben Anm. 30) Nr. 2354 (B. Andreae).

³⁵ Das Alexander-Mosaik aus Pompeji (1909).

Motiv erfunden zu haben, eine Figur vom Rücken und zugleich von vorn zu zeigen wie bei dem verwundeten Perser, den sein blanker Schild spiegelt.³⁶ Der Unglückliche sucht sich mit dem Schild gegen den Wagen des Großkönigs zu decken, der ihn zu überfahren droht.

Die Kunst, mit einzelnen Figuren die Vorstellung einer großen Menge zu bewirken, nannten die Griechen *Phantasia*.³⁷ Eine *Phantasia* dieser Art ist der *Aristonautos* des bekannten Grabreliefs, das zu den spätesten, vor dem Luxusgesetz von 317 geschaffenen gehören muß.³⁸ Hier sehen wir zwar noch die ganze Gestalt, aber die harmonische klassische Rhythmik ist gebrochen. Das Ausschnitthafte des Bildes, das plötzliche Hervorstürmen des Kriegers und die herben Achsen sind frühhellenistisch und dem Stil der Alexanderschlacht schon nahe. Gemeinsam sind auch die kühnen Verkürzungen, aber neu ist auf dem Mosaik die Häufung der Überschneidungen mit den kurzen, oft abgerissenen Linien und den Umrissen, die verschwinden, kaum hat man sie erfaßt. Überschneidungen waren auch in älteren malerischen Stilen beliebt, aber nie waren die sichtbaren Ausschnitte der Figuren zu so ausdrucksvollen Symbolen geworden. Die Komposition ist nicht harmonisch wie noch die der Gemälde im Grab Philipps II. in Vergina³⁹ und die des Alexandersarkophags (Taf. 2, 1). Während spätklassische Körper von einer harmonischen Raumsphäre umgeben und dadurch ins Zeitlose gehoben sind, werden sie auf dem Gemälde der Alexanderschlacht zu Massen geballt und vom unendlichen Raum abgehoben (Taf. 2, 2. 3, 2). Dieser Konflikt von Körper und Apeiron, dem Ungreifbaren, bleibt ein wichtiges Kunstmittel des Hellenismus. An die Stelle des klassischen Gleichgewichts von Sein und Zeit tritt

³⁶ Zum Spiegelbild W. Herrmann, Festschrift G. von Lücken (1968) 667. Zum Interesse der Epoche für solche Probleme Brunn a. O. (oben Anm. 12) 2, 224f.

³⁷ A. Trendelenburg 70, BWPr (1910). P. H. von Blanckenhagen, in „Wandlungen, Studien zur antiken und neueren Kunst, E. Homann-Wedeking gewidmet“ (1975) 199f.

³⁸ H. Diepolder, Die attischen Grabreliefs (1931) Taf. 50. Zur Datierung zuletzt Süssenbach a. O. (oben Anm. 32) 19f.

³⁹ M. Andronikos, The Royal Tomb of Philip II, *Archaeology* 31, 1978, 33ff.

scharfes Erfassen des Moments. Der Stil des Philoxenos dissoniert, in Kraftzentren geballt, zwischen denen gleichsam Funken überspringen, als Symbole innerer Vorgänge, wie zwischen Alexander und Dareios.

Man hat den Ausdruck *Compendiaria*, Abkürzung, bei dem wir an unser Fremdwort *Compendium* denken, als impressionistische Malweise erklären wollen, weil Plinius sagt, Philoxenos habe so schnell gemalt wie sein Lehrer Nikomachos und dafür *Compendiarias* erfunden. Nun wird aber an Nikomachos ausdrücklich die Sorgfalt gerühmt und nichts von Abkürzungen gesagt, weil er noch der Spätklassik angehörte.⁴⁰ Erst Philoxenos, dem frühhellenistischen Schüler des Nikomachos werden Abkürzungen, *Compendiariae* zugeschrieben. Das kann aber keinerlei Art von Impressionismus bedeuten, denn andeutende Schnellmalerei ist der Kunst der Spätklassik und des frühen Hellenismus völlig fremd. *Compendiaria* bezeichnet also den suggestiv abkürzenden Stil, von dem wir gesehen haben, daß er selbst gegenüber dem Relief des Aristonantes einen wichtigen Schritt nach vorn, die Begründung der hellenistischen Malkunst bezeichnet, die sich scharf von der Spätklassik abhebt. In der Seele des Betrachters zerbricht der klassische Kosmos in eine Fülle von erschütternden einzelnen Erfahrungen wie in der expressionistischen Kunst unseres Jahrhunderts. Solcher Vielfalt wußte Philoxenos eine neue Einheit des tragischen Momentes abzugewinnen.

Das entspricht der dritten wichtigen Angabe des Plinius, Philoxenos habe das Bild für König Kassander gemalt. Kassander hat sich erst seit 306 König genannt, aber seine Regierung begann schon 316, nachdem er 317 Athen besetzt hatte. Weil das Bild in attischer Tradition steht, vermutet man, Kassander habe es nach 317 in Athen bei Philoxenos in Auftrag gegeben. Zu Lebzeiten Alexanders würde man eine Verherrlichung des Königs erwarten, so wie er auf dem Alexandersarkophag den Löwenhelm trägt (Taf. 2, 1), als neue Epiphanie des Heros Herakles. Die veränderte Auffassung Alexanders, die aus dem Gemälde spricht (Taf. 2, 2), paßt zu den Nachrichten, der Auf-

⁴⁰ Diesen Unterschied zwischen Nikomachos und Philoxenos hat Hölscher a. O. (oben Anm. 13) 160 übersehen.

traggeber Kassander habe Alexander gehaßt, dessen Familie er später umgebracht hat.⁴¹ Kassander war kurz vor Alexanders Tod von seinem Vater an den Hof gesandt worden, soll aber von Alexander tödlich gekränkt worden sein, dessen Weltbürgertum und Vergottung ihm zutiefst fremd waren. Kassander hat das Gemälde nur bestellt, weil er sich aus Gründen der Legitimität auf Alexanders Erbe berufen mußte. Auch der Philosoph Demetrios von Phaleron, den er als Regenten in Athen einsetzte, stand in seiner ganzen Art im Gegensatz zum Werk Alexanders. Akademie und Peripatos konnten diesem die Ermordung des Kallisthenes nie verzeihen.

Um so bewundernswerter ist es, wie Philoxenos der dämonischen Größe Alexanders gerecht geworden ist. Er hat tiefer gesehen als sein Auftraggeber, auf diesem „königlichsten Bild der Welt“, wie es Ludwig Curtius benannt hat.⁴² Die beherrschende und ergreifende Hauptfigur des Gemäldes ist, wie oft in der griechischen Kunst, der Besiegte (Taf. 3, 2). Der Perserkönig ragt höher aus als Alexander, fast wie der entlaubte Baum, dem er in der Komposition entspricht. Der Baum ist das Symbol seines Schicksals. Dareios' Gebärde wirkt weniger momentan als die der heftig erschrockenen Gefährten, zeitloser, wie die ragenden Äste des Baums. Dareios' Blick ist nicht auf Alexander gerichtet, sondern auch auf den gefallen Perser, den Alexanders Lanze durchbohrt hat.

Dieser innere Gehalt der Begegnung der Könige fehlt den Bildern, die schon zu Alexanders Lebzeiten den Eindruck seiner Schlachten im ganzen Erdkreis vermittelten. Denn Alexanders Wunsch, nicht im Kampf, sondern als göttlicher Weltherrscher dargestellt zu werden, gilt nur der monumentalen Kunst. Von Italien bis nach Indien erzählte man von seinen Taten, und so verbreiteten auch Bilderzählungen die Nachricht von seinen unerhörten Erfolgen. Aus solcher Trivialikonographie hat Luca Giuliani erklärt, daß man schon um 330 v. Chr. auf unteritali-

⁴¹ Realencyclopädie 10, 2293 s. v. Kassandros (F. Staehelin). A. Heuss, Alexander der Große und die politische Ideologie des Altertums, Antike und Abendland 4, 1954, 65 ff. Hölscher a. O. (oben Anm. 13) Anm. 1034. Schachermeyr a. O. (oben Anm. 5) 519, 571 f.

⁴² L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis (1929) 331.

schen Vasen sieht (Taf. 3, 1), wie Alexander als bärtiger Lanzenreiter angreift und Dareios seinen Streitwagen zur Flucht wendet.⁴³ Philoxenos hat Motive solcher Bilderzählungen verwendet, aber dem Geschehen erst die tiefe Deutung gegeben: denn auf den Vasenbildern trägt der bärtige Alexander einen Helm, es fehlen die Getreuen, die Dareios die Flucht ermöglichen, es fehlt die tragische Auffassung des Perserkönigs und damit der innere Gehalt der Begegnung der Könige. Wie die apulischen Vasen sind Zehndrachmenstücke von 326 v. Chr. zu beurteilen, die Alexanders Sieg über den indischen König Poros berichten.^{43a} Wieder greift Alexander behelmt mit der Lanze an, aber Poros flieht nicht wie Dareios, sondern zieht sich auf seinem Elefanten zurück und schleudert noch einen Speer: damit wird angedeutet, daß der indische König einen ehrenvollen Frieden mit Alexander schließen konnte, daß sein Reich nicht vernichtet wurde.

Im Gemälde des Philoxenos wird der unerbittliche Vollzug von Dareios' tragischem Schicksal durch herbe Achsen symbolisiert (Taf. 3, 2). Der Held nimmt im Sinn der Stoa das Unvermeidliche in seinen Willen auf, während der Heros der klassischen Tragödie am göttlichen Willen gescheitert war. So läßt sich auf manchen Gemälden dieser Zeit eine neue Auffassung der Tragischen nachweisen, aber auch in Bildnissen und grandios im Herakles Farnese Lysipps, dessen Spätwerke überhaupt Philoxenos nahestehen, im Sinn der fast ganz verlorenen Neuen Tragödie, der Pleiade des frühen Hellenismus.⁴⁴

Philoxenos hat im entscheidenden Moment der Schlacht das Vorausgehende und das Folgende konzentriert, Alexanders Angriff und Dareios' Flucht. Man hat mit Unrecht bezweifelt, daß die langen Lanzen im Hintergrund makedonischen Reitern gehören, die die Perser umgehen, denn diese Waffe, die den Persern fehlte, trug entscheidend zum Sieg der Makedonen bei, kann also nur diese charakterisieren. Drei der Lanzen senken sich schon

⁴³ Diese Trivialikonographie hat L. Giuliani a. O. (oben Anm. 16) gut charakterisiert und illustriert.

^{43a} Giuliani a. O. (oben Anm. 16) Taf. 10, 3.

⁴⁴ Verf., *Vergessenes Pompeji* (1960) 169 und *La Peinture Pompéienne* (1972) 175. 212 Taf. 51. Zum Herakles Farnese ders., *Wort und Bild* (1975) 92.

zum Angriff. Dagegen scheint die Fahne, von deren Zeichen nur kleine Reste erhalten sind, die persische zu sein.⁴⁵

Es ist überliefert, daß sich Freunde des Großkönigs in der Schlacht bei Gaugamela für ihn opferten und seine Flucht möglich machten. Das Motiv fehlt in der Trivialikonographie und auf dem Sarkophag fehlt Dareios' Flucht. Erst durch die Verbindung der Motive, des Opfers des Getreuen mit der Flucht seines Königs macht Philoxenos die Begegnung der Fürsten zu einer inneren. Alexanders Angriff wird aufgehalten, der Wagen kann zur Flucht wenden und ein anderer Getreuer ist vom Pferd gesprungen, um es dem Großkönig bereit zu halten. Die Verkürzung des Pferdes und das große Rad betonen wieder den Brennpunkt des Geschehens, das Momentane, wie auf keinem älteren Bild. Vom Wagen werden Verwundete überfahren und der Stallmeister blickt entsetzt auf Alexander, von dem alle diese Schrecken ausgehen. Der Wagenlenker wendet mit finster entschlossenem Antlitz sein Gespann zur Flucht, die Schlacht ist entschieden. Aus Blick, Haltung und Gebärde des Großkönigs spricht mehr das Entsetzen über das Geschick des gefallenen Freundes als die Angst ums eigene Unheil. Die geöffnete Hand weist auf den Gefallenen und scheint für ihn zu bitten. Der Köcher ist leer, Dareios hat seine Pfeile verschossen, in Haltung und Ausdruck verdichtet sich die Tragik des Geschehens. So umstritten auch die Gestalt des letzten Dareios war: Bei Philoxenos bewährt er noch einmal Würde und Adel der Könige aus der großen Zeit des Reiches. Ähnlich groß hatte Aischylos in seiner Tragödie „Die Perser“ deren Könige gesehen. Bei Philoxenos geht es aber um mehr: den Untergang des Weltreichs der Perser. Dieses Reich war seit Jahrhunderten von griechischer Kultur durchdrungen. An seiner Kunst hatten griechische Künstler entscheidenden Anteil gehabt, griechische Ärzte und Söldner waren in seinem Dienst; es war wohl das humanste der altorientalischen Reiche.

Der Meister des Alexandersarkophags (Taf. 2, 1) hat die grandiose Vision des Philoxenos vom Untergang des Dareios und

⁴⁵ So C. Nylander bei De Franciscis a. O. (oben Anm. 16) 234 und Congress a. O. (oben Anm. 10) 119.

seines Reiches noch nicht gekannt. Der Sarkophag muß nach Stil und Gehalt längere Zeit vor dem Gemälde, noch zu Lebzeiten Alexanders in Auftrag gegeben worden sein; wir sahen, daß das Alexanderbildnis des Sarkophags sich an die Jugendbildnisse anschließt (Taf. 1). Es wurde aber längere Zeit an dem Sarkophag gearbeitet, wie sich bei der Untersuchung des Stils zeigen wird.

Auf der Vorderseite des Sarkophags ließ König Abdalonymos eine Löwenjagd darstellen, denn nach uralter Vorstellung ist der König, der den Löwen erlegt hat, dessen Nachfolger als Herr der Natur.⁴⁶ Diese Szene hatte ein aktuelles Interesse dadurch gewonnen, daß Alexander im Tierpark von Sidon eine Löwenjagd veranstaltete, an der vornehme Makedonen teilnahmen. Das lebhafteste Hin und Her der Bewegungen im Fries steigert sich zur Mitte hin, wo Abdalonymos' Roß von einem Löwen angefallen wird und eine Griechin, nach den Spuren eines Diadems Alexander selbst, dem Abdalonymos zu Hilfe kommt. Die Züge des Fürsten haben die Würde anderer spätklassischer Bildnisse orientalischer Herrscher.^{46a} Die Komposition der Frieze ist klassisch geschlossen, wirkt nicht als Ausschnitt aus einem größeren Zusammenhang wie das Gemälde des Philoxenos. Auch die rechte Nebenseite des Sarkophags gehört einem Jagdfries, die linke einem Kampf, bei dem Abdalonymos als Anführer von Griechen erscheint, im Sinn von Alexanders Idee der Verschmelzung der Völker seines Reichs, die auch im Hauptfries zum Ausdruck kommt.

Die drei besprochenen Frieze gehören zur traditionellen Repräsentation; an ihren ruhmreichen Ereignissen war Abdalonymos selbst beteiligt, nicht aber an der siegreichen Schlacht Alexanders, die er auf der andern Langseite darstellen ließ, weil er diesem Sieg seine Herrschaft verdankte. Es ist deshalb anzunehmen, daß das Relief der Alexanderschlacht als Rückseite des

⁴⁶ H. Straube, *Die Tierverkleidungen der afrikanischen Naturvölker*, Studien zur Völkerkunde 13, 1955, 25 ff. 60 ff. (für den Hinweis danke ich Meinrad Schuster).

^{46a} Zuletzt H. A. Cahn, *Dynast oder Satrap*, Schweizer Münzblätter 25, 1975, 84 ff. F. Bodenstein, *Satrapen und Dynasten auf phokäischen Hekten*, a. O. 26, 1976, 69 ff.

Sarkophags gedacht war, gleichsam als mythisches Beispiel, wie man sie in Dichtungen zum Ruhm von Helden erzählte. Trotzdem wurde der Sarkophag in der Grabkammer so aufgestellt, daß die Alexanderschlacht als Vorderseite erscheint; sie hatte damals als der Sarkophag aufgestellt wurde, das größte inhaltliche Interesse, wie noch heute.

Die Alexanderschlacht des Sarkophags besteht im Unterschied zum Gemälde aus traditionellen Typen. Alexander mit seinem Löwenhelm, ein zweiter Herakles, folgt noch der mythischen Auffassung, die er zu seinen Lebzeiten vom Künstler forderte. Einer der Kämpfer ist nackt, was Hölscher aus dem klassischen Preis griechischer athletischer Zucht erklärt hat. Das Motiv des mit dem Pferd Gestürzten gibt es vielfach seit dem reichen Stil. Auf dem Sarkophag ist es noch in klassischer Weise verstanden (Taf. 2, 1); die Gegner sind noch durch den Blick verbunden, der Unterliegende kann sich noch wehren, während er auf dem Gemälde von der Lanze des Königs durchbohrt wird, ein bis dahin unerhörtes Bild des Todesscheckens (Taf. 2, 2). Dieser vornehme Getreue ist wie der Großkönig selbst nicht gepanzert, im Unterschied zu den andern persischen Reitern, muß also höchsten Rang haben. Die ungewöhnliche Vorderansicht und die Betonung des Moments steigern das Erleben des Betrachters im Gegensatz zur objektiven klassischen Schilderung auf dem Sarkophag. Neben dem linken Arm des Gestürzten zückt ein Perser das Schwert, um den tollkühnen Alexander zu treffen. Wie sprechend all solche Details waren, ist auf dem Mosaik nicht immer so gut überliefert wie hier. So voll von blutigen Schrecken war noch nie eine Schlacht dargestellt worden. Der Maler sieht am Alexanderzug mehr Unheil als Triumph.

Den vorzüglichen Meistern des Sarkophags ist diese Auffassung noch fremd. Ihr Fries ist aus Zweikämpfen klassischer Tradition komponiert. Wie auf allen älteren griechischen Kampfbildern wird der Mensch in der Würde seiner ganzen Gestalt gesehen. Auf dem Gemälde ist er zum erstenmal ein kleines Element einer blutigen Massenschlacht. Auf dem Sarkophag ist Alexander nicht der Dämon, auf den alle Motive des Gemäldes bezogen sind, sondern nur einer der drei siegreichen Vorkämpfer. Wohl gibt es Überschneidungen, aber nirgends die suggestiven

Ausschnitte des Mosaiks. Auch die vorzügliche Arbeit der Bildhauer des Sarkophagkastens spricht für möglichst frühe Datierung des Beginns der Arbeiten. Hans Möbius schildert in seinem Buch über die Ornamente der griechischen Grabstelen den Unterschied zwischen der Qualität des Sarkophags und der überraschend dürftigen Akroteren.⁴⁷ Kleinodien der Dekoration nennt er die drei nur ornamentalverzierten Sarkophage aus der Königsgruft von Sidon, zusammen mit dem Alexandersarkophag. Sie sind gleichsam dessen Trabanten und mit ihm zusammen nach den jüngsten Elementen der Tholos von Epidauros ins Jahrzehnt nach 330 zu datieren. Im Unterschied zu den feinen ornamentalen und zu den Hauptfriesen scheinen die Firstakrotere, die Protomen und Löwen des Dachs später ausgeführt worden zu sein. Die Rosse und das Jagdwild des Sarkophagkastens gehören zu den schönsten Tierbildern. Der Kopf des Löwen, der das Roß des Abdalonymos anfällt, ist so majestätisch wie der auf Alexanders Helm, aber die Löwen der Eckakrotere erinnern in ihrem momentanen Pathos schon an den Bukephalos des Gemäldes und lassen auch die plastische Kraft des Löwen im Fries vermissen. Der Stil der Giebelreliefs entspricht dem gegen 317 datierten Aristonantes. So ist der Dachschmuck des Sarkophags vielleicht wirklich erst im vorletzten Jahrzehnt des vierten Jahrhunderts ausgeführt worden. Um so deutlicher erweist sich ihm gegenüber der spätklassische Charakter des Sarkophagkastens.

Man hat immer wieder versucht, auch diese Teile in die Diadochenzeit zu datieren und dafür eine konservative Kunstströmung postuliert, die neben dem bekannten schlichten Stil des frühen Hellenismus hergegangen wäre. Aber die so originellen Urkundenreliefs der Jahre 323–313, die Statue des Aischines von etwa 314, die des Herakles Farnese und die panathenäische Amphora von 314/3 bezeugen einen eindeutig nachklassischen Zeitstil, während wir für jene angenommene konservative Richtung keine Indizien haben.⁴⁸ Auf den genannten 320–310 datier-

⁴⁷ H. Möbius, Die Ornamente der griechischen Grabstelen (21968) 40. 112.

⁴⁸ G. Lippold, Die griechische Plastik (1950) Taf. 94, 4. 101, 1. Brunn-Bruckmann Taf. 785b. Römische Mitteilungen 47, 1932 Taf. 25. Verf., Bildnisse a. O. (oben Anm. 30) 103. Herakles Farnese: oben Anm. 44.

ten Werken finden wir überall die gebrochene Rhythmik und das scharfe Absetzen vom Raum wie auf dem Gemälde des Philoxenos; einen Pferde knecht und ausschnittshafte Motive im Gegensatz zu den in sich abgeschlossenen Friesen des Sarkophags, Züge, die dem Sarkophagkasten völlig fremd sind. Die letzten Urkundenreliefs führen Motive aus dem Alltag in eine Gattung ein, die bisher heroisch-mythischen Charakter gehabt hatte, so bürgerliche Tracht und ein Lesepult.

Auch mit der pathetischen höfischen Kunstrichtung hat der Sarkophag nichts zu tun, die Herbert Cahn an Münzbildern als eine der Wurzeln der hochhellenistischen Kunst nachgewiesen hat⁴⁹ (Taf. 4, 2). Das erste Hauptwerk dieser Richtung war Lysipps Alexander mit der Lanze, an den sich andere lysippische Alexanderbildnisse anschließen lassen (Kleiner a. O. [oben Anm. 6]; Schwarzenberg, *Entretiens* a. O. [oben Anm. 5]). Die Meister des Alexandersarkophags scheinen Lysipps Bildnisse noch nicht gekannt zu haben, wohl aber kannte sie Philoxenos und der Meister des Alexanderbildes der Münzen des Lysimachos (Taf. 4, 2), auf denen die dämonische Vision des Philoxenos in eine neue Göttlichkeit verwandelt ist.⁵⁰ Sie entfernt sich in ihrer leidenschaftlichen Ergriffenheit weit von den klassischen Bildern göttlichen Seins und auch von den stilleren Jugendporträts des Königs. In der Zeit des Lysimachosporträts wäre weder das des Philoxenos noch gar das des Sarkophags denkbar.

Die Wandlung des Stils vom harmonischen des Sarkophags zum dissonierenden der Zeit des Gemäldes entspricht der Wandlung der Auffassung des Königs vom mythischen Sieger des Sarkophags zum tragischen des Gemäldes. Ebenso wandelt sich das Verhältnis von Griechen und Persern: auf dem Sarkophag sind sie wo es möglich ist im Sinn von Alexanders Gestaltung seines Reiches verbündet, während auf dem Gemälde die alte Feindschaft in mannigfaltiger Weise geschildert wird. Das Jahrhundert seit Alexanders Tod kannte keine konservativen Kunst-

⁴⁹ H. Cahn, *Kleine Schriften zu Münzkunde und Archäologie* (1975) 115 ff. Diese Richtung verfolgt P. Goukowsky, *Essai sur les origines du mythe d'Alexandre*, 1978. Vgl. jetzt auch E. Will, C. Mossé, P. Goukowsky, *Le monde grec et l'Orient* 1977.

⁵⁰ P. R. Franke-M. Hirmer, *Die griechische Münze* (1964) Taf. 176.

richtungen, wie man sie für den Sarkophag postuliert hat, sondern war eine kühne und auf allen Gebieten des Lebens schöpferische Zeit. Damals ist das Bedeutendste des Hellenismus geschaffen worden, wenn auch die frühhellenistische originale Kunst meist dem späteren Klassizismus zum Opfer gefallen ist. Dichter wie Kallimachos, Theokrit und Apollonios Rhodios, Philosophen wie Zenon, Epikur und ihre unmittelbaren Nachfolger hat es im späteren Hellenismus nicht mehr gegeben. Unter den Diadochen waren heroische Gestalten. Ihrer Gesinnung entspricht mehr das Gemälde als der Sarkophag. Sie beanspruchten zunächst im Gegensatz zu Alexander keine göttliche Verehrung, bis sie seit 306 den Königstitel annahmen. Das mythische Sehen Alexanders war ein Versuch gewesen, sein Geheimnis zu begreifen. Bei den hellenistischen Königen ist das Verhältnis zum Mythos ein anderes geworden. Der Mythos lebt nicht mehr sondern wird fixiert und tradiert; es mag schon ägyptisches theologisches Denken hereinwirken. Für solches Fixieren ist auch bezeichnend, daß das Leben des Mythos in der Kunst Bilderzählungen weicht, die sich womöglich an die alten Epen anschließen.⁵¹

Als Kassander das Gemälde in Auftrag gab, war nicht nur das Perserreich zerstört sondern auch das Alexanders begann zu zerbrechen. So sahen wir auf dem Gemälde die Tragödien des dämonischen Siegers und des Perserreichs in scharfem Gegensatz. Erst nach den punischen Kriegen begannen Mithridates und die Römer die Reichsideen Alexanders zu verwirklichen. Jetzt erst entsteht eine Kultur, die über alle Unterschiede der Sprachen und Völker hinweg einen einheitlichen Charakter besitzt, jetzt erst schaffen Dichtung und Bildkunst den Ausdruck für das Reich, das später das christliche wurde.

So weit sich die Epoche von Philoxenos' Gemälde von solchen Reichsideen entfernt, so nahe stehen sie Alexander, wie er auf dem Sarkophag erscheint. Wenn der König ein einheitliches griechisch-

⁵¹ Bedeutung des frühen Hellenismus: U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Hellenistische Dichtung* (1924) 72. Bilderzählungen: Verf. *Die frühhellenistische Bilderzählung der archaischen Heldensage*, in H. Brunner, R. Kannicht und K. Schwager, *Wort und Bild, Symposium . . . Tübingen 1977* (1979) Vgl. auch M. Görg, *Ptolemäische Theologie in der Septuaginta*, Maehler-Strocka a. O. (oben Anm. 11) 117 ff.

iranisches Reich zu schaffen versuchte, Ehen zwischen Griechen und Persern begünstigte, eine Reichsmünze und ein Herrscherkostüm aus griechischen und persischen Elementen schuf, vollendete er, soweit es ihm möglich war, die Hellenisierung, die so alt ist wie die griechische Kultur. In der späten Klassik war diese Hellenisierung zu einem geistigen Programm geworden. Isokrates hatte zum Krieg gegen die Perser in berühmten Reden aufgefördert und das Ideal griechischer Bildung formuliert. Alexander vollzog also ein Programm der Klassik, ging aber über die ursprüngliche Idee des Krieges gegen die Barbaren weit hinaus. Aus den Friesen des Sarkophags spricht ebenfalls mehr als die Idee des panhellenischen Krieges; es ist die Gleichstellung der griechischen, persischen und makedonischen Untertanen. Die Frage nach der Datierung des Sarkophags hat deshalb eine so große Bedeutung, weil er in der Diadochenzeit als eine veraltete abseitige Schöpfung erscheinen würde. Wenn er aber, wie wir meinen, um 325 entworfen wurde, ist er das bedeutendste erhaltene Monument der Epoche Alexanders.

Das Gemälde des Philoxenos dagegen war das genialste Werk des frühen Hellenismus, das wir neben Lysipps Herakles Farnese kennen. Dabei ist zu bedenken, daß der Begriff Hellenismus, wie er heute gebraucht wird, sich weit von seiner ursprünglichen Bedeutung entfernt hat: es ist die Periode, die mit der Krise des klassischen Stadtstaates beginnt, der Folge der Siege Philipps II. und Alexanders. Für das Verständnis der hellenistischen Periode ist das Gemälde so wichtig wie der Sarkophag für die Alexanderzeit ergiebig ist. Aus der Komposition des Gemäldes sprach die neue Auffassung des Tragischen, die der Stoa und der Neuen Tragödie entspricht, in scharfem Gegensatz zum Optimismus der Spätklassik, die das Leben gleichsam in die Sphäre der Ideen erhebt. Sie sucht das göttliche Sein, der Hellenismus das Erleben.

Die packende Gestaltung des Moments auf dem Gemälde hatte eine unendliche Nachwirkung. Der göttliche Grund des Geschehens wird als Tyche nur in ihrer Wirkung sichtbar, nicht als Gestalt. So reich die Spätklassik an Götterbildern war, so selten werden sie im frühen Hellenismus, wie die Tyche des Eutychides und der Helios in Rhodos, ein ebenso ungewöhnliches Werk des Chares, eines andern Schülers des Lysipp. Als Ptolemaios Soter

ein Kultbild des Serapis brauchte, ließ er die Statue des Hades von Bryaxis aus Sinope nach Alexandria überführen.⁵² Im Münchner Schlafenden Satyr sehen wir anstelle des Weingotts seinen Begleiter, der von Dionysos zu träumen scheint.⁵³ Kallimachos schildert in seinen Hymnen nicht die Gestalt der Götter sondern die numinosen Erfahrungen ihrer Verehrer. Vieles, was man im Hellenismus als gesucht empfunden hat, erklärt sich aus der Betonung des Erlebens. So schildert Apollonios den Eindruck, den Hera beim Besuch der Aphrodite macht, nicht die Göttin selbst, oder er schildert, was Medea und die Frauen von Lemnos empfinden, wenn sie den schönen Argonauten begegnen.^{53a}

Der frühe Hellenismus gibt damit eine neue Antwort auf Alexanders Siege, die weit von der des Philoxenos hinwegführt. Friedliche Symbole numinosen Erlebens herrschen nun vor. So viel auch jetzt noch gekämpft wird: die Kriege werden nicht mehr verklärt wie in der Spätclassik und auf dem Alexandersarkophag, sondern sie haben etwas vom Erschreckenden des Gemäldes des Philoxenos.⁵⁴ Aber Kampfbilder werden überhaupt seltener. Die Gruppe des siegreichen Ptolemaios Euergetes, die erst vor kurzem in ihrer Bedeutung erkannt wurde,⁵⁵ stellt die Überwindung des Gegners nicht als Ringen mit einem Gleichberechtigten dar wie die Klassik, sondern in ägyptischer Tradition als Gebärde des Siegs. Wenn in Bilderzählungen, wie wir sie als Vorbild für die Mosaiken von Santa Maria Maggiore erschlossen haben, Kampfbilder nicht zu vermeiden sind, spielt die Landschaft eine größere Rolle, als Ausdruck des Übermenschlichen. So werden auf den berühmten Odysseelandschaften des Vatikans die Götter nicht selbst sichtbar, nur etwa der Sturm, den Poseidon erregt und der die Bäume beugt, oder die geheimnisvolle Stimmung des

⁵² Lippold a. O. (oben Anm. 48) 257. Zuletzt B. Ashmole, Festschrift G. Kleiner (1976) 16. F. Schwarz, Nigra Maiestas, in *Classica et Provincialia* (1978) 189.

⁵³ Zum Folgenden Propyläenkunstgeschichte 1, 1967, 123ff. Abb. 126f.

^{53a} Wilamowitz a. O. (oben Anm. 51) 182. H. Fraenkel, Das Argonautenepos des Apollonios, *Museum Helveticum* 14, 1957, 11 ff.

⁵⁴ Vgl. Anm. 32.

⁵⁵ H. Kyrieleis, „Kathaper Hermes kai Horos“ *Antike Plastik* 12, 1973, 133ff.

Isisheiligtums im Palast der Kirke, wie im Apollonhymnus des Kallimachos⁵⁶ die Stimmung des Heiligtums den Gott ahnen läßt.

Überhaupt blüht nun die Landschaftsmalerei, wie sie an der Rückwand des Cubiculum von Boscoreale in New York am treuesten kopiert ist, schön auch in Mosaiken des Fortunaheiligtums von Praeneste, freier in unzähligen Szenen römischer Wände.⁵⁷ Meist wird das heilige Land der Isis geschildert, das als Reich der Ptolemäer große Teile der Ägäis umfaßte. Auf dem Nilmosaik in Palestrina sieht man die Freuden am Canopus, dem Heiligtum der Mysteriengötter bei Alexandria. Apollonios Rhodios rühmt in seinem Gedicht Kanobos die korinthische Ordnung des dortigen Serapistempels, das erste Beispiel eines Monumentalbaus korinthischer Ordnung.⁵⁸

Freilich wird er, dem Charakter dieser ganzen Kunst entsprechend, eher zierlich gewesen sein, und so ist es denn auch bezeichnend, daß die korinthische Ordnung zunächst im Innern von Gebäuden, nicht im monumentalen Außenbau entwickelt worden war. Derselbe Apollonios schildert am Palast des Aietes mit edlen Metallen verzierte Bauformen, wie sie an den Wänden von Boscoreale nachgebildet sind.⁵⁹ Dort sieht man auch korinthische, der Aphrodite heilige Rundtempel: es ist die alexandrinische Abwandlung des spätklassischen dorischen Rundtempels der Aphrodite von Knidos, der in der Villa Hadrians bei Tivoli kopiert ist. Die schönste, wenigstens in Ruinen erhaltene alexandrinische Sakrallandschaft ist das Heiligtum von Samothrake, aber Reste hat Hans Lauter auch in Rhodos nachgewiesen.⁶⁰ Freie Nachbildungen des Kanobos fanden sich in vielen pompejanischen Gärten. Die großartigste ist in der Villa

⁵⁶ Verf., Bilderzählung a. O. (oben Anm. 51) und Propyläenkunstgeschichte 1, 1967, 40f. Abb. 250f.

⁵⁷ Propyläenkunstgeschichte 1 Abb. 249. Verf., Der zweite Stil als Zeugnis alexandrinischer Architektur, in B. Andreae und H. Kyrieleis, Neue Forschungen in Pompeji (1975) 53ff. W. J. Th. Peters, Landscape in Romano-Campanian Mural Painting (1963).

⁵⁸ Wilamowitz a. O. (oben Anm. 51) 254f. Dort 134ff. über die Rühmung des Ptolemäerlands durch Theokrit.

⁵⁹ Vgl. Anm. 57.

⁶⁰ Hans Lauter, Kunst und Landschaft, Antike Kunst 15, 1972, 49ff.

Hadrians erhalten. In den Satyrn, die das Gebälk tragen, ließen sich ägyptisierende frühhellenistische Vorbilder erkennen.⁶¹

So könnte man die ganze frühhellenistische Kultur als kritische Antwort auf die Siege Alexanders schildern. Für die meisten hatte er zu weit hinweggeführt von den Wurzeln griechischer Art. Man redet gern von der hellenistischen Gelehrsamkeit, aber zu wenig davon, was sie bedeutet: eine Rückwendung zum religiösen Ursprung der griechischen Kultur, zur Literatur der alten Zeit, die man herausgab und in Bilderbüchern nacherzählte.⁶² Man fühlte, daß eine große Periode abgeschlossen war, und da war es ein großer Gedanke, den literarischen Nachlaß der Vorzeit zu sammeln. Ebenso friedlich ist das bürgerliche Lustspiel, das Menander, nicht weniger revolutionär als Philoxenos, wenige Jahre vor dessen Alexanderschlacht geschaffen hatte, und das wir nun ebenfalls aus Bilderzählungen kennen.⁶³ Dazu kommt eine neue Blüte der Bildnisse der Dichter, Redner und Denker, zumal von Lustspieldichtern und in der Epoche, in der sich Athen unter dem Schutz der Ptolemäer vor dem chremonideischen Krieg eines Nachsommers seiner Freiheit erfreute. Damals wurde das Bildnis des Demosthenes geweiht, des Gegners der makedonischen Könige. In der Erinnerung an die Überlieferung der Polis gewinnt man einen Halt gegen die unermeßlichen Möglichkeiten der neu erweiterten Welt. Man errichtet Zenon, Epikur und ihren Schülern Standbilder, den Lehrern, die im erschütterten Weltzustand dem Einzelnen neuen Halt geben. Auch die Bildnisse der Lustspieldichter sind überraschend ernst. Menander war mit Epikur befreundet, und Epikurs Bildnis ähnelt das vermutliche des Lustspieldichters Philemon.⁶⁴ Nie ist der Kampf des bilden-

⁶¹ Verf., *Aphrodite von Knidos, Isis und Serapis*, *Antike Kunst* 7, 1964, 56ff.

⁶² Vgl. oben Anm. 51. Apollonios versucht „altepisch, archaisch zu reden, weil er dies dem heroischen Stoff für angemessen hielt“ (Wilamowitz a. O. (oben Anm. 51) 228).

⁶³ S. Charitonidis†. L. Kahil. R. Ginouvès, *Les mosaïques de la Maison de Ménandre à Mytilène*, 7. Beiheft zu *Antike Kunst* 1970, 97ff. Vgl. auch die Friese von Delos, B. de Meneses, *Explor. arch. de Délos* 27, 1970 151ff.

⁶⁴ Verf., *Griechische Dichterbildnisse* (1965) 29ff. Abb. 17. Zustimmung F. Eichler, *Anzeiger für die Altertumswiss.* 20, 1967, 123; vorsichtig G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks* (1965) 236f. Dagegen H. von Heintze,

den Geistes mit dem Grenzenlosen und mit dem Tod ergreifender geschildert worden als in diesen tief beseelten Werken.

Alexander hatte kolossale Bauten geplant; charakteristisch ist, was vom Scheiterhaufen für Hephaistion überliefert wird. Unter den Nachfolgern aber bricht die große Form der Klassik zusammen. Es ist eine Krise des Monumentalen zu beobachten, die sich im kleinen Format der Bau- und Bildwerke und besonders darin äußert, daß mit dem bürgerlichen Lustspiel auch die kleinen Tanagraterrakotten beliebt werden. Die anmutigen Statuetten von Mädchen und Kindern, die zu Tausenden fürs Haus und Grab hergestellt wurden, haben so wenig mit dem großen Geschehen der Zeit zu tun, daß man nie aus solcher Kunst auf die Geschichte der Epoche schließen könnte.

Mit der Krise des Formats geht die von Plastik und Raum zusammen. Wie der Geist sich den neu eröffneten Weiten verschließt, hüllen die Gestalten sich wie frierend in ihre Mäntel, statt sich harmonisch mit der umgebenden Atmosphäre zu verbinden wie in der Klassik. Die Oberflächen ziehen sich zu abstrakten, scharf brechenden Formen zusammen; man hat diesen Stil kristallin genannt. Auch das Zeitmaß der Erzählung erhält kurze, scharfe Rhythmen im Gegensatz zum harmonischen Sein der Klassik; es ist die Blütezeit des Epigramms. Der Sinn aller dieser Erscheinungen, der uns heute am meisten bewegt, war es, zu den Wurzeln griechischer Art zurückzukehren: man ließ sich durch die unermeßlich erweiterten materiellen Möglichkeiten nicht beirren, sondern fand neue Formen für religiöse Erfahrung, die überdauern.

So entschieden sich der frühe Hellenismus also von Alexanders Siegen abwandte, konnte er doch die Nachwirkung der numinosen heroischen Selbstauffassung des Königs nicht verhindern. Alexander blieb für das Altertum „der Inbegriff monarchischer Allmacht, die Inkarnation königlicher Würde und königlichen Anspruchs schlechthin“.⁶⁵ Diese Vision blieb auf die Dauer stärker als die Kritik, die im Gemälde des Philoxenos zuerst

Gymnasium 79, 1972, 466ff. in ihrer Recension von G. Hafners Versuch, das Bildnis Ennius zu benennen (G. Hafner, Das Bildnis des E. (1968).

⁶⁵ Heuss a. O. (oben Anm. 41) 73ff.

und am mächtigsten monumentale Gestalt erhalten hat. Es gehört zum griechischen Wunder, daß beides nebeneinandersteht, die numinose und die tragische Vision. Philoxenos verdanken wir das ergreifende und unvergleichliche Gestalten der Tragik des großen Menschen und seiner Wirkung. In solchem tragischen Sehen der Existenz erfüllt sich das Wesen der griechischen Kultur.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Taf. 1, 1.2.* Kopf einer Bildnisstatue Alexanders des Großen im Akropolis-museum, gefunden beim Erechtheion, Athen. Maria S. Brouskari, Musée de l'Acropole (1974) Nr. 1331 Abb. 352f. Vgl. Anm. 6.
- Taf. 1, 3.* Alexander als Zeus, Wandbild im Haus der Vettier in Pompeji VI 15, 1 e. K. Schefold, Die Wände Pompejis (1957) 142. P. Herrmann-F. Bruckmann, Denkmäler der Malerei des Altertums (1906ff.) Taf. 46 rechts. Vgl. Anm. 17.
- Taf. 1, 4.* Alexander als Herakles. Tetradrachme, geprägt in Alexandria. Münzen und Medaillen A. G. Basel. Vente Publique 28, 1964 Nr. 117. Vgl. Anm. 18.
- Taf. 2, 1.* Alexander besiegt einen Perser. Vom Sarkophag des Königs Abdalonymos von Sidon. Istanbul, Antikenmuseum; vgl. Anm. 15.
- Taf. 2, 2.* Alexander tötet einen der Nächsten des Perserkönigs. Vom Mosaik der Alexanderschlacht aus dem Haus des Faun in Pompeji VI 12 (37) Schefold a. O. (oben zu Taf. 1, 3) 128. Vgl. Anm. 16.
- Taf. 3, 1.* Dareios flieht vor dem angreifenden Alexander. Von der panathenäischen Amphora Neapel H. 3220. L. Giuliani, a. O. (oben Anm. 16) 26 Abb. 1. J. M. Moret, L'Ilioupersis dans la céramique italote 1, 1975, 155, 6.
- Taf. 3, 2.* Dareios flieht auf dem Mosaik der Alexanderschlacht, vgl. Taf. 2, 2.
- Taf. 4, 1.* Alexander als Herakles. Nach 326 geprägtes Exemplar der Tetradrachmenserie oben Taf. 1, 4 mit individuelleren Zügen. P. R. Franke-M. Hirmer, Die griechische Münze (1964) Taf. 172 Abb. 569. Vgl. Anm. 18.
- Taf. 4, 2.* Alexander mit Diadem und Widderhorn des Zeus Ammon. Tetradrachmon, unter Lysimachos geprägt. Franke-Hirmer a. O. 176 Abb. 580. M. Thompson, The Mints of Lysimachos, Essays Robinson (1968) 195. Münzen und Medaillen A. G. Basel, Vente Publique 54, 1978, Nr. 165.

TAFELN

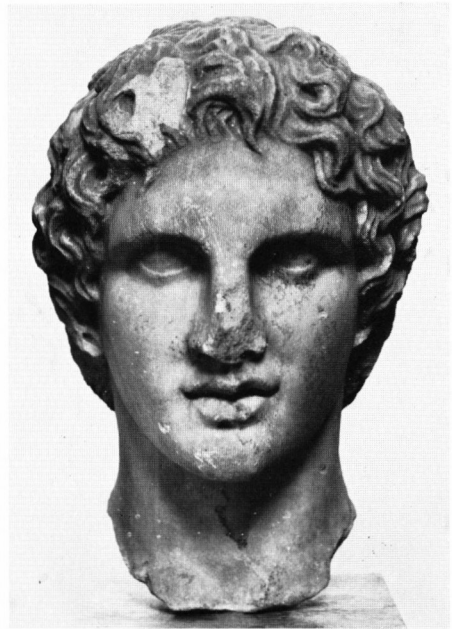
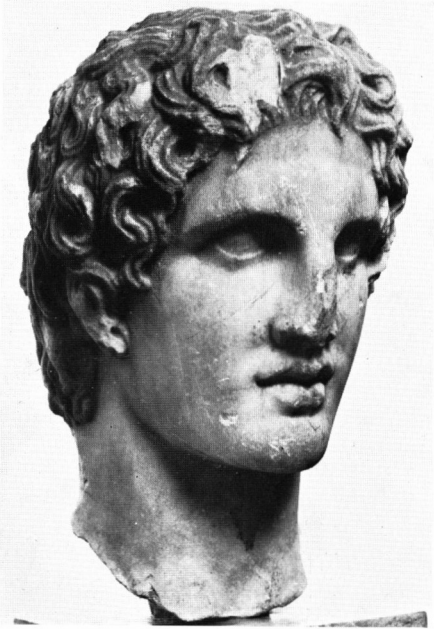


Abb. 1 + 2. Kopf einer Bildnisstatue Alexanders des Großen im Akropolismuseum Athen, gefunden beim Erechtheion.



Abb. 3. Alexander als Zeus, Wandbild im Haus der Vettier in Pompeji.



Abb. 4. Alexander als Herakles. Tetrachme, geprägt in Alexandria.



Abb. 1. Alexander besiegt einen Perser. Vom Sarkophag des Königs Abdalonymos von Sidon. Istanbul, Antikenmuseum.



Abb. 2. Alexander tötet einen der Nächsten des Perserkönigs. Vom Mosaik der Alexanderschlacht aus dem Haus des Faun in Pompeji.



Abb. 1. Dareios flieht vor dem angreifenden Alexander. Von der panathenäischen Amphora Neapel H. 3220.



Abb. 2. Dareios flieht auf dem Mosaik der Alexanderschlacht, vgl. Taf. 2, 2.



Abb. 1. Alexander als Herakles.



Abb. 2. Alexander mit Diadem und Widderhorn
des Zeus Ammon.