

ALEXANDER IN RUVO, ERETRIA UND SIDON

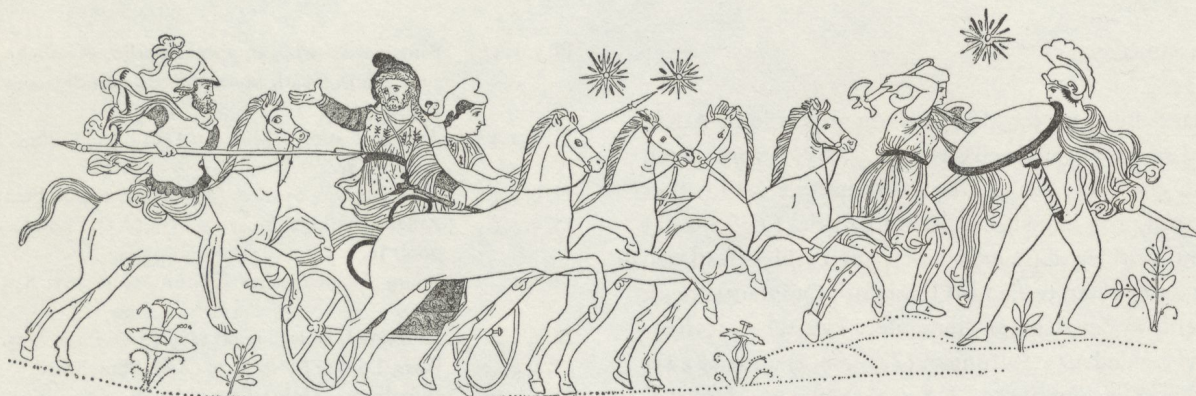


Abb. 1

Alexanders Siege über die Perser scheinen im letzten Drittel des vierten Jahrhunderts v. Chr. auch auf der Ebene der bildenden Kunst einen weitverbreiteten Niederschlag gefunden zu haben; dies geschah immer wieder in einem ganz bestimmten ikonographischen Schema. Was uns hier beschäftigen soll, sind Entstehung und Wandel dieses Schemas, und es mag berechtigt sein, einige längst bekannte und berühmte Denkmäler unter diesem spezifischen Gesichtspunkt erneut einer kurzen Betrachtung zu unterziehen¹.

Wir gehen aus von einer kleinen Gruppe apulischer und, soweit ihre Herkunft bekannt ist, in Ruvo gefundener Vasen²:

- Hölscher HB = T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (1973)
 Schefold AS = K. Schefold, *Der Alexander-Sarkophag* (1968)
 Schmidt AG = M. Schmidt, A. D. Trendall und A. Cambitoglou, *Eine Gruppe Apulischer Grabvasen in Basel. Studien zu Gehalt und Form der unteritalischen Sepulchralkunst* (= Veröffentlichungen des Antikenmuseums Basel 3, 1976)
 von Graeve AS = V. von Graeve, *Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt* (= *Istanbuler Forschungen* 28, 1970)

¹ Für die erste Anregung zur Beschäftigung mit diesem Thema und für manche aufschlußreiche Diskussion danke ich meinem verehrten Lehrer Karl Schefold. Wieviel der Aufsatz daneben in Fragestellung und Ergebnissen den Arbeiten von Tonio Hölscher verdankt, dürfte aus dem Text deutlich werden: er möchte denn auch als eine Randbemerkung zu dessen Historienbildern verstanden werden. Für eine kritische Lektüre des Manuskripts danke ich besonders H. A. Cahn (Basel), T. Hölscher (Heidelberg), Chr. Meier (Niederbachten), M. Schmidt und W. Zurfuh (Basel).

² Zuletzt behandelt von Hölscher HB 174 ff. mit Verweis auf die ältere Lit.

Amphora Neapel 3220 (*Textabb. 1*)³.

Amphorenfragment Kopenhagen, Nationalmuseum 13.320 (*Taf. 10, 6*)⁴.

Volutenkrater Neapel 3256 (*Textabb. 2*)⁵.

Verschollenes Gefäß, ehemals Slg. Hamilton, in einer Zeichnung von Tischbein überliefert (*Textabb. 3*)⁶.

Alle vier Bilder sind demselben Thema gewidmet: dem Sieg Alexanders über Dareios Kodomannos⁷. Die das Hauptgeschehen umgebenden Bildpartien variieren auf den einzelnen Vasen sehr stark: das Kampfgeschehen wird mit den verschiedensten Mitteln angedeutet, zuweilen gewinnt es sogar die Dimensionen eines kleinen Welttheaters, auf das die Götter freundlich herablicken. Dennoch bleibt der Kern der Darstellung jeweils unverändert⁸. Immer wieder sehen wir Alexander in Gestalt eines

³ Hölscher HB 174, 1.

⁴ H. Metzger, *A propos des images apuliennes de la bataille d'Alexandre et du conseil de Darius*, *Rev. des études grecques* 80, 1967, 312 Abb. 1; vgl. auch M. Schmidt, *Der Dareiosmaler und sein Umkreis* (1960) 54f. Taf. 9. Es handelt sich wohl um das künstlerisch bedeutendste Stück unter den apulischen Vasen dieses Themas, ist allerdings wegen seines Erhaltungszustandes in unserem Zusammenhang von geringerer Aussagekraft.

⁵ Hölscher HB 174, 2; J.-M. Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italote* (1975) II 8, 100 Taf. 81-83, 1.

⁶ Hölscher HB 174, 3; Moret a. O. II 5, 62 Taf. 83, 2.

⁷ Die zuerst von H. Heydemann, *Alexander der Große und Dareios Kodomannos auf unteritalischen Vasenbildern* (= *Hallisches Winckelmannsprogramm* 8, 1883) ausgesprochene Deutung ist heute praktisch unbestritten. Vgl. Metzger a. O. (oben Anm. 4) 308 ff.; Hölscher HB 175 ff.; Schmidt AG 107; anders Moret a. O. (oben Anm. 5) I 155 und Anm. 5.

⁸ Nur auf der Scherbe in Kopenhagen ist dieser Kern fast gänzlich verloren. Auf dem Krater in Neapel fehlt der Wagen des Viergespanns samt den Insassen; der Rest ist klar erkennbar.



Abb. 2

bärtigen Reiters mit Helm und langer, eingelegter Lanze dahinstürmen. Dareios ist auf einem Viergespann dargestellt, das sein Lenker zur Flucht treibt: er selbst wendet sich in einer flehentlichen Gebärde des Schreckens zurück, hat jeglichen Widerstand aufgegeben. Der Sieg Alexanders erscheint ebenso leicht wie vollkommen, glanzvoll gerade in seiner Mühelosigkeit.

Die Übereinstimmungen zwischen den betrachteten Vasen sind so eindeutig, daß man unmittelbar auf die Frage nach einem gemeinsamen Vorbild und somit nach dem Ursprung unseres Bildtypus verwiesen wird. Die Antwort, die gewöhnlich auf diese Frage gegeben wird, scheint zunächst keine Schwierigkeiten zu bereiten.

Die Vasenbilder aus Ruvo sollen auf eine der berühmtesten Schöpfungen des späten vierten Jahrhunderts zurückgreifen, auf das Monumentalgemälde des Philoxenos von Eretria, auf dem eine Schlacht zwischen Alexander und Dareios dargestellt war⁹. Von diesem Gemälde sind uns verschiedene Nachklänge faßbar, vor allem aber eine ausgezeichnete Kopie in dem Mosaik aus der Casa del Fauno in Pompeji (*Taf. 10, 1*), die das Werk des eretrischen Malers mit erstaunlicher Treue zu überliefern scheint¹⁰. Tatsächlich schildert auch das Mosaik als den Höhe-

punkt der Schlacht die Begegnung der beiden Gegner: Alexander zu Pferd, der mit eingelegter Lanze in die Mitte des feindlichen Heeres hineinbricht, und Dareios, der von der Höhe seines zu plötzlicher Flucht gewendeten Wagens, die eigene Niederlage überschauend, zurückblickt. Das Gemälde des Philoxenos dürfte bereits bald nach seiner Entstehung große Berühmtheit erlangt haben, und es wäre in der Tat vorstellbar, daß sich apulische Vasenmaler zumindest indirekt davon hätten anregen lassen. Es fehlt auch sonst in Italien nicht an solchen Reflexen. Neben der ausführlichen Mosaikkopie besitzen wir abgekürzte Fassungen von handwerklicherem Charakter in der Reliefkeramik und auf etruskischen Aschenkisten¹¹. Nur handelt es sich um Werke, die, wie auch das Mosaik, frühestens in die zweite Hälfte des zweiten Jahrhunderts zu datieren sind; man hat daher nicht zu Unrecht vermutet, daß das Originalgemälde nach der Schlacht von Pydna 168 v. Chr. aus Makedonien nach Rom

240, energisch bestritten worden; dagegen überzeugend Hölscher HB 158 ff. Zur Interpretation der in diesem Zusammenhang wesentlichen Pliniusstelle (*Nat. Hist.* 35, 110) vgl. auch R. Bianchi Bandinelli, *Critica d'Arte* 2, 1937, XXVf.; anders zuletzt J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art* (1974) 327 ff. s. v. compendiaria. Wir betrachten im folgenden die Zuschreibung des Mosaikvorbildes an Philoxenos wenn auch nicht als bewiesen so doch als wahrscheinlich genug, um von ihr als einer weitgehend gesicherten Arbeitshypothese auszugehen.

¹¹ A. von Salis, *Antike und Renaissance* (1947) 95 ff. Abb. 11 ff.; Hölscher HB 122 f.

⁹ Hölscher HB 170 f.

¹⁰ Grundlegend immer noch H. Fuhrmann, *Philoxenos von Eretria* (1931); zuletzt Hölscher HB 122 ff. mit ausführlichen Verweisen auf die ältere Literatur. Die Identifizierung des Mosaikvorbildes mit dem Gemälde des Philoxenos war von A. Rumpf, *Zum Alexander-Mosaik*, AM 77, 1962,



Abb. 3

transportiert worden, vorher in Italien jedoch mehr oder weniger unbekannt geblieben sei¹². Die apulischen Bilder wären also um anderthalb Jahrhunderte älter als die übrigen italischen Nachklänge. Aber sie springen nicht nur in chronologischer Hinsicht aus der Reihe. Ein Vergleich mit den etruskischen Aschenkisten etwa zeigt, dass zwar auch diese aus der Vielfalt des Originals nur einzelne Bildelemente übernommen haben; die Selektion ist aber von derjenigen der Vasenbilder grundverschieden. Hier steht nicht die Flucht des Dareios im Vordergrund, sondern jene Gruppe, die im Gemälde des Philoxenos in der linken Bildhälfte dominiert. Die Aufmerksamkeit des rezipierenden Künstlers haftet an der Gestalt des persischen Adligen, der sich bei Philoxenos Alexander in den Weg geworfen hat: er versucht gerade noch, sich vom Sturz seines Pferdes zu retten, da ist Alexander schon über ihm und stößt ihm die Lanze durch den Leib. Die dramatische Wucht dieser Gruppe hat den Betrachter derartig gefesselt, daß wir sie nicht nur auf den etruskischen Urnen, sondern auch in der übrigen vom Gemälde des Philoxenos ausgehenden ikonographischen Tradi-

tion¹³ immer wieder im Vordergrund finden. Die etruskischen Künstler gehen dabei in ihrer drastischen Reduktion oft so weit, dass der fliehende Dareios entweder ganz verkümmert und nur noch als Randfigur oder sogar überhaupt nicht mehr dargestellt wird. Nun wäre eine solche Einstellung bei Malern des späteren vierten Jahrhunderts kaum zu erwarten: für sie besaß das historische Ereignis noch eine ganz andere Aktualität als für die Etrusker, denen es wohl hauptsächlich um den motivischen Reiz der Vorlage ging. Es ist selbstverständlich, daß Dareios auf den Vasenbildern eine wichtige Rolle spielt; weniger selbstverständlich ist es aber, dass der gestürzte persische Reiter fehlt. Sollten die apulischen Künstler diese Gestalt als nebensächlich empfunden haben? Der Verzicht auf ein Element von so eminenter dramatischer Wirksamkeit wäre auf jeden Fall befremdlich, geradezu unbegreiflich aber bei Malern, die offenkundig möglichst breit und üppig zu schildern versuchen. So beschränkt sich der Dareiosmaler auf dem Neapler Volutenkrater keineswegs nur auf die Darstellung der Verfolgung: er versucht, das Schlachtgeschehen durch allerlei kämpfende Zweiergruppen anzudeuten

¹² Von Salis a. O. 96 f.

¹³ Von Salis a. O. 89 ff.

und schiebt eine solche sogar zwischen Alexander und den fliehenden Großkönig (*Textabb. 2*). Immer handelt es sich aber um Figuren, die aus dem gängigen Typenrepertoire der unteritalischen Vasenmalerei stammen, nie ist von einem Reflex philoxenischer Gestalten auch nur eine Spur zu finden.

Wir können allerdings ohnehin ausschließen, daß unsere Vasenmaler das Original des Philoxenos, das sich vermutlich in Makedonien befand, jemals vor Augen gehabt hätten; ihr direktes Vorbild muß eine Darstellung gewesen sein, die nichts weiter als den angreifenden Reiter und den fliehenden Großkönig mit Gespann und Wagenlenker umfasste¹⁴. Das wäre freilich eine sehr abgeschwächte Wiederholung des Originals, ein kümmerlicher Nachklang, der von der ursprünglichen Dramatik des Philoxenos, die selbst in der verstümmelten und anspruchslosen Erzählweise der Aschenkisten noch zu spüren ist, nicht die geringste Vorstellung vermittelt hätte.

Aber kann das Vorbild der Vasenmaler überhaupt vom philoxenischen Gemälde abhängig gewesen sein? So einleuchtend diese Abhängigkeit auf Grund der ikonographischen Übereinstimmung auch zunächst noch zu sein scheint, chronologische Gründe sprechen dagegen. Das Gemälde der Alexanderschlacht wurde von Kassandros von Makedonien in Auftrag gegeben, dessen turbulente Laufbahn ihn erst nach dem Tode seines Vaters Antipatros 319 v. Chr. als eine der hervorstechendsten Persönlichkeiten im Konkurrenzkampf der Diadochen hervortreten ließ. Der Auftrag an Philoxenos läßt sich also sicherlich in das vorletzte Jahrzehnt (jedenfalls nicht früher) und darüber hinaus mit einiger Zuversicht ins Jahr 316 datieren, als Kassandros, nach der Hinrichtung der alten Königinmutter Olympias, wieder eine Versöhnung mit der Familie Alexanders anstrebte¹⁵. Demgegenüber kann sich die Datierung der Vasenbilder nur auf stilistische Kriterien stützen, wird aber dadurch erleichtert, daß sie, soweit sie sich zuschreiben lassen, alle von der Hand oder aus der Werkstatt des Dareiosmalers stammen¹⁶. Die Stilgeschichte dieses Meisters, dessen Wirkungszeit in das dritte Viertel des vierten Jahrhunderts fällt, erlaubt uns eine Datierung der

Alexandervasen um 330 beziehungsweise in die frühen zwanziger Jahre¹⁷. Dagegen würde eine Datierung ins spätere vorletzte Jahrzehnt¹⁸ uns zwingen, unsere Vorstellung von der Stilentwicklung der unteritalischen Vasenmalerei grundsätzlich zu revidieren. Ohne diese Möglichkeit unbedingt auszuschließen, wollen wir doch zunächst den Versuch unternehmen, den Ergebnissen der Stilgeschichte zu vertrauen. Wir haben also eine Reihe von Vasenbildern, die von einem Vorbild abhängig sind: dieses Vorbild beschränkte sich, wie wir gesehen haben, auf eine Darstellung von Alexander und dem fliehenden Dareios und muß sehr bald nach den Siegen Alexanders entstanden sein, etwa eine halbe Generation früher als das Gemälde des Philoxenos. Wie erklärt sich aber dann die Übereinstimmung zwischen Vasenbild und Gemälde? Ja, wie ist das Auftreten dieses ikonographischen Schemas vor der Erfindung des Philoxenos überhaupt möglich?

Wenden wir uns zunächst dieser zweiten Frage zu. Vergessen wir für einen Augenblick sowohl Philoxenos als auch die apulischen Vasenmaler und vergegenwärtigen wir uns die Lage eines fiktiven und beliebigen Illustrators, der sich unmittelbar nach den Siegesmeldungen, die aus Persien kamen, mit der Aufgabe konfrontiert sieht, diese Botschaft in Bildsprache umzusetzen. Wir haben es nicht mit einem großen Maler zu tun, sondern mit einem handwerklichen Zeichner, der sich soweit als möglich an erlernte, langbewährte Schemata hält und diese den unmittelbaren Anforderungen des jeweils darzustellenden Themas anzupassen versucht. Sein Bild soll klar und unmittelbar verständlich sein, der Sieg Alexanders und die Niederlage des Dareios müssen sich auf den ersten Blick daran ablesen lassen. Die Darstellung wird sich auf die beiden Hauptfiguren konzentrieren; nicht nur weil die gesamte «archaische und klassische Bildtradition... die Gegner als Einzelne einander gegenüberstellt»¹⁹, sondern weil dies darüber hinaus einem zeitgenössischen Topos entsprach: «Der Kampf zwischen Makedonen und Persern wurde im

¹⁴ So auch Hölscher HB 175.

¹⁵ Fuhrmann a. O. (oben Anm. 10) 38 ff.; M. Fortina, *Cassandro re di Macedonia* (1965) 39 f.; Hölscher HB 170 f.

¹⁶ Das Kopenhagener Fragment und der Volutenkrater in Neapel werden dem Dareiosmaler selbst zugeschrieben, die Neapler Amphora dem Europamaler. Vgl. Schmidt a. O. (oben Anm. 4) 54 f. 57; Moret a. O. (oben Anm. 5) II 8, 100.

¹⁷ Bezeichnenderweise hatte man die Vasen früher noch höher datiert und bestritten, daß ein Zusammenhang mit dem Alexanderzug bestehen könne, so immer noch Moret a. O. (oben Anm. 5) I 155. Vgl. aber A. D. Trendall, zitiert von Metzger a. O. (oben Anm. 4) 310 und zuletzt Schmidt AG 107 f., 401: «kaum lange nach 330 v. Chr.».

¹⁸ So Hölscher HB 175: «Auch eine Datierung nach 317/16 ist beim derzeitigen Stand des Wissens durchaus möglich», was von den Vasenspezialisten jedoch bestritten wird.

¹⁹ Hölscher HB 152.

wesentlichen als eine Entscheidung zwischen den beiden Königen angesehen..., als eine Reihe von grossen Agonen... um die Herrschaft»²⁰. In diesem persönlichen Agon muß Dareios als der Unterliegende dargestellt werden, und zwar fliehend, da er sich sowohl in Issos als in Gaugamela aus der verlorenen Schlacht hatte retten können. Zwangsläufig ergibt sich die Wahl eines Verfolgungsbildes, und zwar, entsprechend der althergebrachten Siegesrichtung, von links nach rechts. Ebenso selbstverständlich wird Alexander als Reiter dargestellt sein: nicht unbedingt wegen seines legendären Rufes als Pferdebezwinger, der in alter heroischer Tradition steht, wie auch der Ruhm seines Pferdes Bukephalos²¹; solche Topoi könnten auch später entstanden sein. Massgebend dürfte eher der einfache Tatbestand gewesen sein, daß die mit langen Lanzen bewaffnete und von Alexander persönlich angeführte Reiterei allgemein als der schlagkräftigste Teil des makedonischen Heeres galt.

Daß der junge König durch individuelle Porträtzüge gekennzeichnet sei, werden wir von unserem Illustrator hingegen nicht verlangen dürfen, denn es steht ihm keine diesbezügliche Tradition, auf die er sich stützen könnte, zur Verfügung. Mit gutem Gewissen wird er daher auf einen Kopftypus zurückgreifen, der vermutlich für Strategenbildnisse verwendet wurde: sein Alexander ist bärtig und trägt einen zurückgeschobenen korinthischen Helm²². Von Dareios wird unser Künstler auch nicht viel mehr wissen; wohl aber, daß der Großkönig die Schlacht von einem Wagen aus zu leiten pflegte. Eine genaue Vorstellung von

einem solchen Wagen hat er nicht, verwendet stattdessen ein griechisches Viergespann²³ und setzt dem Wagenlenker noch eine phrygische Mütze auf. Dareios selbst wird er aber fürstlich gekleidet darstellen, wie er sich mit einer Gebärde des Schreckens oder der Verzweiflung zu seinem Verfolger umwendet²⁴.

Wenn wir nun die Erfindung unseres Motivs gewissermassen experimentell nachvollziehen konnten, so bedeutet das freilich nicht, daß ein hypothetischer Illustrator den Sieg Alexanders theoretisch nicht auch anders hätte darstellen können. Die von uns skizzierte Lösung ist lediglich die einfachste und banalste, aber gerade in ihrer Banalität die einleuchtendste. Wir haben es also bei unserem ikonographischen Schema nicht mit dem vereinfachten Abklatsch, gewissermaßen der *imago facillior* einer bedeutenderen künstlerischen Erfindung, wie etwa jener des Philoxenos, zu tun. Das Schema entsteht ohne monumentales Vorbild, wohl aber im Rahmen einer bestimmten Stereotypie und nach dem Prinzip des geringsten ikonographischen Aufwandes²⁵. Bezeichnenderweise finden wir es auch nicht nur auf unseren apulischen Vasenbildern, sondern, mit geringen Abänderungen, auch in der Darstellung eines anderen Alexander-sieges wieder. Es handelt sich um einige seltene Dekadrachmen, die sich auf die Schlacht gegen Poros am Fluß Hidaspes im Jahr 326 v. Chr. beziehen (*Taf. 10, 3.4*)²⁶; die Münzen müssen noch zu

²³ Es ist bezeichnend, daß auch der Maler der Neapler Alexanderamphora dafür einen ganz geläufigen Typus verwendet. Genau das gleiche Viergespann finden wir etwa auf dem wenig älteren Volutenkrater des Dareiosmalers London F 279: A.D. Trendall und T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama* (1971) III 3, 24.

²⁴ Erst die Rückwendung macht es für den Betrachter deutlich, daß Dareios als Fliehender dargestellt ist. Ähnliche Gebärden finden sich auch in anderen Verfolgungsszenen: so etwa bereits auf dem Halsbild der Rückseite unseres Neapler Volutenkraters (Moret a.O. [oben Anm. 5] Taf. 81, 2). Vgl. auch die Amphoren Neapel H 3221 (Moret a.O. Taf. 94, 2) und H 1769 (Schmidt a.O. [oben Anm. 4] Abb. 14a). Wo das Charakteristikum der Rückwendung fehlt, handelt es sich um keine Verfolgung, sondern um friedlich hintereinanderher fahrende Gespanne: vgl. das Halsbild des Volutenkraters München 3297 (Schmidt a.O. Abb. 20). Alle als Beispiele angeführten Bilder stammen, wie auch unsere Alexandervasen, von der Hand oder aus der Werkstatt des Dareiosmalers.

²⁵ Ähnlich spricht J. Bialostocki, *Stil und Ikonographie* (1966) 113, von einem Gesetz der ikonographischen Schwere: allerdings in einem Sinn, der noch einer wesentlichen Klärung bedürfte.

²⁶ W.B. Kaiser, *Ein Meister der Glyptik aus dem Umkreis Alexanders des Großen*, *JdI* 77, 1962, 227ff. Abb. 1–4; Hölscher *HB* 172ff. 218; N. Dürr, *Neues aus Babylon*, *Schweizer Münzblätter* 24, 1974, 33ff.

²⁰ Hölscher a.O.

²¹ Plutarch, *Alexandros* vor allem 6 und 61; Arrian, *Anabasis* 5, 19, 4f.; Aelian, *de natura animalium* 6, 44.

²² Vgl. D. Pandermalis, *Untersuchungen zu den klassischen Strategenköpfen* (1969); zu den frühen Strategen ergänzend G. Dontas, *AntK* 19, 1976, 144f. Die Bezeichnung aller bärtigen und behelmten Bildnisse als Strategenköpfe beruht zwar auf einer Konvention, stützt sich jedoch auf das Periklesbildnis und erscheint für die ohnehin stark typologisierenden Porträts klassischer Zeit durchaus plausibel. Es ist im übrigen bezeichnend, daß Alexander – wie auch die meisten Strategenköpfe – einen korinthischen Helm trägt: also einen Typus, der in Wirklichkeit seit dem frühen fünften Jahrhundert kaum noch getragen wurde (vgl. A.M. Snodgrass, *Arms and Armours of the Greeks* [1967] 94; E. Kunze, *Olympiabericht* 5 [1956] 74). Es ist deutlich, daß der Helm hier als allgemein geläufige ikonographische Chiffre verwendet wird, die von dem realen Sachverhalt, ob Alexander einen Helm trug oder nicht, völlig absieht: sie kennzeichnet ihn mit Selbstverständlichkeit als Feldherrn. Später wurden dagegen behelmte Alexanderdarstellungen außerordentlich selten: vgl. K. Kraft, *Der behelmte Alexander der Große*, *Jb. für Numismatik und Geldgeschichte* 15, 1965, 24ff.

Lebzeiten Alexanders, vermutlich in Babylon, geprägt worden sein. Das Kampfbild der Vorderseite bringt uns, obwohl es völlig aus dem Motivkreis der klassischen Münzkunst herausfällt, keinerlei Überraschungen: wieder ist die Handlung auf den Agon zwischen den zwei Hauptkontrahenten reduziert; wieder erscheint Alexander zu Pferd, behelmt, mit eingelegter Lanze. In einer beinahe voraussagbaren Abänderung unseres bisherigen Schemas flieht der Inderkönig nicht wie der persische auf einem Wagen, sondern, erwartungsgemäß, auf einem Elefanten, von einem Treiber begleitet; auch flieht er nicht klagend, sondern kämpfend, mit Speeren bewaffnet: tatsächlich unterlag er ehrenvoll, wurde von Alexander nach der Niederlage wieder eingesetzt und unterstützte die Makedonen tatkräftig. Sowohl im Fall der Niederlagen des Dareios als auch im Fall des Sieges über Poros stellte sich das Problem der bildlichen Darstellung beide Male ähnlich und wurde beide Male mit ähnlichen Mitteln gelöst. Diese Lösung ist von einer so elementaren Einfachheit, daß sich die Frage nach dem ersten Erfinder verbietet; vielleicht war es einer, vielleicht waren es mehrere, unabhängig voneinander. So könnte freilich auch die Bildfassung, der wir auf den Alexandervasen begegnen, in Apulien selbständig und ohne direkte Vorbilder entstanden sein. Schwer erklärbar bliebe dann allerdings die Tatsache, daß das Motiv eine halbe Generation später von Philoxenos wieder aufgegriffen wurde. Zufall? Philoxenos wird doch eher von einem Darstellungstypus ausgegangen sein, der allgemein bekannt und weit verbreitet war: so weit verbreitet, daß wir ihn sogar in Apulien wiederfinden. Das Epizentrum dieser Ausbreitung dürfte dann aber in jenem Umkreis zu lokalisieren sein, wo auch Interessen und Bedürfnisse zu vermuten sind, denen das Aufkommen unseres Bildtypus am ehesten entsprochen haben könnte²⁷.

Gehen wir noch einmal von der babylonischen Sonderprägung aus: im Gegensatz zu den Vasenbildern handelt es sich um eine offizielle Darstellung. Der Auftrag muß, wenn nicht von Alexander selbst, so doch aus seiner nächsten Umgebung gekommen sein, und man wird mit dem Entwurf des Münzbildes, ehe man den Stempel schneiden ließ, zufrieden gewesen sein. Das Auftauchen unseres Bildschemas auf so repräsentativer Ebene läßt

²⁷ Margot Schmidt sieht die Entstehung unseres Bildtypus im Zusammenhang mit «einer aktuellen Bildprägung der Alexanderzeit, die ..., vielleicht infolge ihres offiziellen Charakters als autorisierte zeitgeschichtliche Darstellung (?), den thematischen Kern des späteren Meisterwerkes bildete oder sogar bilden mußte» (Schmidt AG 108, 401).

aufhorchen und zeigt, daß es auch im Fall des Dareiosbildes zumindest voreilig wäre, die beinahe triviale Einfachheit der Bildform auf ein Unvermögen des erfindenden Künstlers zurückführen zu wollen: sie hat zweifellos auch funktionelle Gründe. Gerade weil die Botschaft sich inhaltlich auf ein so unerhörtes Ereignis bezieht, kann und muß sich der Künstler auf der formalen Ebene allgemein geläufiger Darstellungsmittel bedienen. Die moderne Kommunikationstheorie pflegt diese Geläufigkeit als Redundanz zu bezeichnen²⁸. Redundant sind dabei ganz allgemein jene Aspekte einer Botschaft, welche dem Empfänger bereits vertraut und unmittelbar verständlich sind, ihm folglich an sich keine zusätzliche Information vermitteln. Eine Botschaft, die auf jegliche Redundanz verzichtete, würde zwar einen maximalen Informationsgehalt erreichen, für den Empfänger aber unentzifferbar bleiben. Jede Botschaft muß folglich, insofern als sie vom Empfänger verstanden werden will, ein optimales Gleichgewicht zwischen Information und Redundanz anstreben, wobei gerade bei Botschaften mit neuartigem und daher besonders informationsreichem Inhalt die Ausdrucksmittel oft eine hohe Redundanz aufweisen werden²⁹. Im zeitgenössischen Kontext hatte die Redundanz der Bildform den handgreiflichen Sinn, jegliche Interpretationsschwierigkeit aus dem Weg zu räumen und den Betrachter schlagzeilenartig auf den Inhalt der Botschaft zu verweisen: «Großer makedonischer Sieg! Alexander schlägt Großkönig in die Flucht!» Dank seiner durchsichtigen Formelhaftigkeit hatte das Bild zugleich den Vorteil, daß es sich beliebig vervielfältigen ließ, stellte es doch an den Kopisten – in krassem Gegensatz etwa zum Gemälde des Philoxenos – die denkbar geringsten Anforderungen.

Es ist schwer zu glauben, daß die Propagandamöglichkeiten einer solchen bildlichen Nachrichtenübermittlung von inter-

²⁸ Der archäologische Leser möge diesen fremdartigen Einschub, der sich für das Verständnis des Folgenden doch als wesentlich erweisen dürfte, verzeihen und der theoretischen Mutwilligkeit des Verfassers mit Geduld begegnen. Zur Vermeidung von Mißverständnissen sei im übrigen darauf hingewiesen, daß in der Kybernetik, wo von einem menschlichen Empfänger der Botschaft weitgehend abstrahiert wird und wo Information und Redundanz genau quantifizierbare Größen darstellen, die Verwendung der Begriffe von der unsrigen etwas abweicht. (Redundanz als Weitschweifigkeit: vgl. etwa H. Sachsee, Einführung in die Kybernetik [1971] 34f. 47). Am besten eignet sich wohl für unsere Zwecke die außerordentlich klare, auf jeden mathematischen Formalismus verzichtende Einführung des Begriffs bei H. Seiffert, Information über die Information (1968) 61 ff.

²⁹ Vgl. A. Martinet, *Eléments de linguistique générale* (1960) 198 ff.

essierter makedonischer Seite aus völlig vernachlässigt worden wären. Dies um so mehr, als in der zeitgenössischen Historiographie die Frage nach der psychagogischen Wirkung einer historischen Darstellung heftig debattiert wurde. Selbst ein Befürworter schmuckloser geschichtlicher Sachlichkeit wie Ephoros, dessen Ablehnung jedes panegyrischen oder pathetischen Effektes von manchen Zeitgenossen als kraftlose Schaffheit kritisiert wurde, mußte sich, in einem ganz anderen Maße als die Historiker des fünften Jahrhunderts, seines Publikums bewußt werden³⁰. Um so stärker trat bei zweit- und dritrangigen Geschichtsschreibern die Rücksichtnahme auf publizistische Wirkung und Manipulierbarkeit in den Vordergrund³¹. Und ein Publikum, dessen Bedürfnissen eine solche, von Ephoros der Unlauterkeit bezichtigte, wir möchten fast sagen malerische Darstellungsweise entgegenkam, ein solches Publikum muß auch nach bildlichen Darstellungen historischer Begebenheiten verlangt haben. Historische Gemälde sind tatsächlich auch literarisch überliefert von so bedeutenden Malern wie Pamphilos und Euphranor³²; sollte es nun hierzu auf populärer Ebene keine Entsprechung gegeben haben? An dieser Stelle steht die Dürftigkeit der archäologischen Quellen in absolutem Gegensatz zu dem vermehrten Interesse an der Schilderung zeitgenössischer Ereignisse, das sich auf anderen Ebenen beobachten läßt und gerade in der Alexanderzeit einem vorläufigen Höhepunkt zustrebt³³. Das Versiegen der historischen Thematik in der Vasenmalerei, die im vierten Jahrhundert in absoluter Beziehungslosigkeit zur Zeitgeschichte zu stehen scheint³⁴, wird nur verständlich, wenn man parallel dazu das Aufkommen historischer Darstellungen in einer anderen Gattung, etwa auf Bilderbögen,

in Erwägung zieht³⁵. Gerade außerhalb von Athen könnte es dafür ein lebhaft interessiertes, unverwöhntes und nicht besonders wählerisches Publikum gegeben haben. Vor allem in Makedonien müßte eine historische Trivialikonographie in ihrer simplen und einprägsamen Formelhaftigkeit breiteste Kreise angesprochen haben³⁶. Wir dürfen also vielleicht mit einiger Berechtigung hinter den apulischen Vasenbildern das Vorbild einer uns verlorenen populären makedonischen Bildprägung vermuten. Dies um so mehr, als die Vasen aus der Werkstatt eines Meisters stammen, in dessen Umkreis man, auch was Sagenbilder betrifft, für makedonische Themen besonders hellhörig gewesen zu sein scheint³⁷. Erst vor einem solchen Hintergrund erhalten vermutlich unsere spärlichen Alexanderbilder aus Ruvo ihren angemessenen Stellenwert.

*

Wenn wir uns nun dem Gemälde des Philoxenos von Eretria zuwenden, so betreten wir eine völlig andere Ebene. Statt einer ungreifbaren, anonymen, nur schwer datierbaren Trivialikonographie, deren Erschließung uns weit weg vom festen Boden gesicherter archäologischer Tatsachen lockte, haben wir jetzt ein erstaunlich treu überliefertes Meisterwerk vor uns, dessen Autor, Auftraggeber und Entstehungszeit wir mit guten Gründen zu kennen glauben. Antipatros, der Vater des Kassandros, hatte sein Bildnis bei Nikomachos, einem der berühmtesten Vertreter der Vierfarbenmalerei, in Auftrag gegeben; dessen bekanntester Schüler, der den Lehrer in manchem noch übertroffen zu haben scheint, war Philoxenos. Er muß, als sich Kassandros an ihn wandte, bereits ein gefeierter Meister gewesen sein: der Makedone war nicht nur auf einen guten, son-

³⁰ F. Wehrli, Die Geschichtsschreibung im Lichte der antiken Theorie, in: *Theoria und Humanitas. Gesammelte Schriften zur antiken Gedankenwelt* (1972) 132 ff.

³¹ Vgl. zum Beispiel die Rolle des ansonsten unbekannten Historikers Antipatros im Brief des Speusipp: E. Bickermann und J. Sykutris, *Speusipps Brief an König Philipp, Berichte über die Verhandlungen der Sächs. Akademie...* Leipzig 80, 1928 Heft 3.

³² Hölscher HB 112 ff.

³³ A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur* 3 (1971) 855 ff.

³⁴ Die vier apulischen Vasenbilder stellen eine absolute Ausnahme dar; man könnte ihnen höchstens noch den Dareioskrater an die Seite stellen. Dies ist um so auffälliger, wenn man an den reichen Niederschlag denkt, den die unmittelbare Erfahrung der Perserkriege in der Vasenmalerei des fünften Jahrhunderts gefunden hatte. Vgl. Hölscher HB 38 ff., und Ein Kelchkrater mit Perserkampf, AntK 17, 1974, 78 ff.

³⁵ Die Existenz solcher Bilderbogen muss freilich rein hypothetischen Charakter behalten, und «es ist kaum ergiebig, Vermutungen darüber anzustellen, wie die weit beschränkteren Medien der Übermittlung unter den antiken Verhältnissen beschaffen gewesen sein könnten» (Schmidt AG 108). Anders K. Schefold, *Buch und Bild im Altertum*, in: *Wort und Bild* (1975) 125 ff.; vgl. auch Th. Birt, *Die Buchrolle in der Kunst* (1907).

³⁶ Es ist dementsprechend vielleicht kein Zufall, «daß nirgends erzählt wird, Alexander habe von einem namhaften Künstler die bildliche Darstellung einer seiner Schlachten verlangt» (H. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler* 2 [1859] 270). Eine elementare und leicht faßbare Bildprägung dürfte den Bedürfnissen des Publikums damals viel eher entsprechen haben als ein anspruchsvolles Historienbild von der Hand eines bedeutenden Künstlers.

³⁷ Vgl. Schmidt AG 108 und Anm. 402.

dern auch auf einen berühmten Maler angewiesen. Das Gemälde sollte ein politisches Denkmal werden, dessen Resonanz von Anfang an gesichert werden mußte; ein wenig bekannter Künstler hätte dem Zweck nicht entsprochen.

Um so erstaunlicher ist es, daß der berühmte Maler für die Komposition seines Werkes auf unser altes ikonographisches Grundmuster zurückgriff. Seine Wahl wird kaum durch den Auftraggeber bedingt gewesen sein. War die Verbindung des Themas mit diesem Bildtypus auch für Philoxenos, wie für das breite Publikum, so selbstverständlich, daß er ihn automatisch übernahm? Oder ist es vielmehr als Ausdruck künstlerischen Stolzes zu verstehen, als bewußte und paradoxe *tour de force*, daß er gerade das abgegriffene und ausgeleierte Schema wählte, um es in revolutionärer Weise umzugestalten? Indessen vermag eine solche eher psychologisch ausgerichtete Fragestellung nicht vollständig zu befriedigen. Was wir in diesem Gemälde vor uns haben stellt ja keineswegs etwa die optische Widerspiegelung vernommener Siegesmeldungen dar. Hier wird vielmehr ein historisches Ereignis grundsätzlich reflektiert, neu durchdrungen und einer unerhört vielschichtigen künstlerischen Analyse unterworfen. Zur Zeit, als die Nachricht der Alexandersiege noch frisch war, hätte eine ähnlich vielschichtige Behandlung des Themas – sofern überhaupt ein von den Ereignissen noch unmittelbar betroffener Künstler dazu imstande gewesen wäre – die Fassungskraft des Betrachters notwendigerweise überstiegen³⁸. Dem von den Siegesnachrichten überrumpelten Zeitgenossen mußte die unmittelbar zugängliche Banalität der ersten bildlichen Fassung gerade recht sein. Philoxenos operiert aber bereits auf einer Stufe, die die vorangegangene volkstümliche Behandlung des Themas unbedingt voraussetzt. Erst nachdem die simple Botschaft der Trivialikonographie: «Alexander siegt in Persien» ihren ursprünglichen Neuigkeitswert eingebüßt hatte, konnte er mit den komplexeren Mitteln seiner Kunst an das nunmehr redundant gewordene Thema herantreten, es umgestalten und ihm wiederum einen Gehalt von geradezu bestür-

zender Neuigkeit verleihen. Insofern wächst das Gemälde tatsächlich aus der Trivialikonographie hervor, und es ist durchaus konsequent, wenn Philoxenos seiner Komposition das triviale Schema zugrundelegt³⁹.

Bei der Untersuchung der Umgestaltung des Philoxenos beschränken wir uns auf eine Betrachtung der Hauptgruppe, die sich auf dem Bild in großartiger Weise aus dem Kampfgetümmel heraushebt. Die wesentlichste Veränderung ist ebenso einfach wie genial: Philoxenos trennt Alexander und Dareios durch jenen gestürzten Reiter, der für die Folgezeit verbindlich bleiben wird und von dessen Fehlen auf den Vasenbildern wir als von einem ersten Hinweis ausgegangen sind. Es ist übrigens bezeichnend, daß er auch für diese Gestalt keine Neuerfindung, sondern einen alten Typus verwendet. Die Erfindung geht vermutlich auf eine Gestalt aus der Amazonomachie des Zeusthrones von Olympia zurück⁴⁰, ist jedenfalls seit dem späteren fünften Jahrhundert geläufig⁴¹. Aber erst Philoxenos fügt die Einzelgestalt mit dem gestürzten Pferd, die in der älteren Tradition eine völlig abgeschlossene und ausgewogene Gruppe darstellt, in einen dramatischen Zusammenhang. Der Reiter, dessen Pferd in einer Blutlache verendet, will eben abspringen und hat sein Schwert schon halb aus der Scheide gezogen, als er von Alexanders Lanze gerammt wird. Der ganze Körper zuckt in ungeheurem Schmerz, der Mund ist stöhnend geöffnet, die Rechte umklammert wehrlos den Lanzenschaft. Erst die beklemmende Ohnmacht dieses Sterbens läßt die unerbittliche Wucht von Alexanders Vorstoß erkennen: unaufhaltsam ist er bis in die

³⁸ Die Hypothese einer Überforderung des Publikums durch die allzu geringe Redundanz eines Kunstwerks könnte sich in manchen Fällen als nützlich erweisen. Man denke etwa an die heftige emotionale Reaktion der Athener auf die 493/92 v. Chr. aufgeführte Tragödie des Phrynichos über die Zerstörung von Milet: Herodot 6, 21; A. J. Podlecki, *The Political Background of Aeschylean Tragedy* (1966) 14; V. Ehrenberg, *From Solon to Socrates* (1968) 126; A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen* ³ (1972) 60.

³⁹ Ein solcher Einfluß volkstümlicher Bildfassungen auf das Werk eines bedeutenden Künstlers läßt sich in einem anderen Fall – freilich unter ganz anderen historischen Umständen – tatsächlich belegen. Siehe E. H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse* (1963) 120ff.: *Imagery and Art in the Romantic Period*, wo die Abhängigkeit von Goyas «Erschiessung der Aufständischen am 3. Mai 1808» – also ebenfalls ein historisches Gemälde! – von gewissen wenig älteren Drucken der antinapoleonischen Imagerie populaire untersucht wird. Gombrich sieht darin ein Beispiel «of the direct influence which works of indifferent quality may yet exercise on the creation of a genius» (124): «the existing type of imagery provided the crystallising point for his creative imagination... Seen in this light the importance of imagery for the study of art becomes apparent. In tracing the motifs of these modest productions we not only study the pale reflections of creative art, but the nature of the language without which artistic creation would be impossible» (125f.).

⁴⁰ E. Bielefeld, *Amazonomachia* (1951) 33f. 83ff.

⁴¹ Nereidenmonument von Xanthos: JdI 29, 1914, 156 Beil. 2. Südfries des Athena-Niketempels: JdI 65/66, 1950/51, 161 Abb. 20.

Mitte des feindlichen Heeres vorgedrungen. Insofern als er aber den direkten Gegner, den Großkönig, suchte, hat er sein Ziel verfehlt, hat seine Lanze ein falsches Opfer gefunden. Der Perser, der sich ihm in die Bahn geworfen hat, wird plötzlich zum letzten, aber unüberwindlichen Hindernis, und Dareios entflieht. Im alten Motiv war diese Flucht lediglich als passive Wirkung verstanden worden: Alexander trieb den willenslosen Gegner vor sich her. Erst jetzt wird die Flucht zu einer aktiven und rettenden Entscheidung⁴², zu einer selbständigen Handlung. Ebenso neu wird auch die Rückwendung des Königs verstanden. Seine ehemals nur auf Alexander gerichtete Schreckensgebärde erhält durch das Opfer des persischen Reiters einen direkten Inhalt, sein Entsetzen findet in der Todesnot des Getreuen einen konkreten Bezugspunkt. Die verstärkte Spannung zwischen Flucht und Rückwendung läßt die Person des Dareios in ihrer ganzen Widersprüchlichkeit erscheinen. Auch der Gegensatz zwischen den tatsächlich auseinanderklaffenden zeitgenössischen Urteilen über den Großkönig: «feig, ohne Beharrlichkeit», aber auch wieder «tapfer, ein guter Feldherr und großer Patriot»⁴³ wird in der Dialektik der philoxenischen Darstellung aufgehoben und überwunden. Dadurch gewinnt Dareios auch die Größe, die ihn zum echten Gegenspieler Alexanders werden läßt. Andererseits sehen wir auch Alexander nicht mehr als leicht dahin reitende Erscheinung, deren mühelose Sieghaftigkeit auf den Vasenbildern geradezu attributiven Charakter besaß. Von diesem harmlosen Optimismus ist bei Philoxenos keine Spur mehr. Hier ist Alexander der «unheimliche Blitz, der ein ehrwürdiges Reich zerstört»⁴⁴, und sein Sieg kein Göttergeschenk: er wird gewonnen durch eine maßlose aber klarblickende Kühnheit des persönlichen Einsatzes⁴⁵, was er mit sich bringt ist Entsetzen und Tod. Ein moralisierender Vorwurf, etwa der Grausamkeit, wäre hier jedoch ebenso belanglos wie jener der Feigheit bei Dareios. Alexanders unerbittliche Leidenschaftlichkeit wird, durch die ebenso leidenschaftliche

Unerbittlichkeit der künstlerischen Darstellung, von vornherein dem Zugriff urteilender Äußerungen entzogen.

Diese außerordentlich persönliche, faszinierende und erschreckende Auffassung des jungen Königs konzentriert sich im Antlitz. Hier ist der ungeheure Abstand von der trivialikonographischen Überlieferung am deutlichsten spürbar. Jene bärtigen und behelmten Reiter waren nur zu einem Zeitpunkt möglich gewesen, als für breite Kreise Alexander tatsächlich noch nicht viel mehr war als der Erbe Philipps und ein siegreicher Heerführer⁴⁶. So absurd aber das Bild eines bärtigen Alexanders auch nachträglich erscheinen mag, von der Strategikonographie des vierten Jahrhunderts her gesehen war es vollkommen selbstverständlich und zeigt im Gegenteil, wie stark die Tradition war, von der sich Alexander in bewußter und revolutionärer Selbststilisierung abhob. Natürlich muß sich diese schon früh in einzelnen bedeutenden Bildnissen gespiegelt haben. Zum allgemeinen und endgültigen Durchbruch wird diese Idealvorstellung vielleicht aber erst in den zwanziger Jahren gekommen sein. Ihre Topoi müssen damals zum selbstverständlichen Inbegriff Alexanders geworden sein: Schönheit, Bartlosigkeit, ein feuchter, zum Himmel gerichteter Blick und langes, über der Stirn sich sträubendes Haar. Gerade bei einem postumen Bildnis, wie es jenes des Philoxenos ja ist, würde man eine enge Anlehnung an diesen überlieferten Typus erwarten: das Gegenteil ist der Fall. Philoxenos scheint von der älteren Tradition nur schematische Grundmuster und Einzelmotive übernommen zu haben, die stilistisch gewissermaßen unvorbelastet waren: leere Formen, die dem neuen Gehalt seiner künstlerischen Konzeption keinen Widerstand entgegenbrachten. Für das Alexanderbildnis wären ihm eine Reihe hervorragender Schöpfungen als mögliche Vorbilder zur Verfügung gestanden: die besten Künstler der Zeit hatten sich daran erprobt. Gerade die unbezweifelbare Bedeutung dieser Werke scheint jedoch einer Aneignung im Weg gestanden zu sein. Das Bildnis aus der Alexander-

⁴² Richtig Hölscher HB 276 Anm. 773.

⁴³ Hölscher HB 155 mit Anm. 956f. Ebenso gegensätzlich wie die antiken Urteile über Dareios sind bezeichnenderweise auch die modernen Interpretationen des Bildes.

⁴⁴ K. Schefold, *Gnomon* 35, 1963, 811.

⁴⁵ Aber auch durch überlegenes strategisches Planen, wie die Handlung im Hintergrund zeigt: die Perser werden von der makedonischen Reiterei eingekreist.

⁴⁶ In Makedonien wäre allerdings selbst zu einem so frühen Zeitpunkt die offizielle Darstellung eines bärtigen Alexanders kaum denkbar. Andererseits braucht die Bärtigkeit keineswegs auf den Ursprung unserer Bildfassung zurückzugehen: sie könnte auch erst sekundär, nach dem Gesetz der ikonographischen Schwerkraft, und gewissermaßen von selbst aufgekommen sein. Überall dort, wo die höchst unkonventionelle tatsächliche Bartlosigkeit Alexanders nicht allgemein bekannt war, mußte der Bart als ein ganz selbstverständliches und naheliegendes Attribut männlicher Tapferkeit erscheinen.

schlacht läßt sich mit keinem anderen vergleichen: es ist das individuellste und unmittelbarste, das wir kennen⁴⁷.

Für diese Individualisierung der beiden Hauptkontrahenten hatte Philoxenos, wie wir gesehen haben, bereits in der Grundkomposition seines Bildes die ersten Voraussetzungen geschaffen. Alexander und Dareios werden getrennt: erst dadurch können sie als gegensätzliche und komplementäre Pole erscheinen. Der sterbende Reiter, der sie trennt, wirkt aber zugleich als ein dramatischer Knotenpunkt, auf den beide bezogen sind und der beide in vielfältiger Weise miteinander verbindet. Gerade diese mannigfaltige Verknüpfung hat jedoch eine weitere, scheinbar selbstverständliche Folge: sie veranschaulicht die unmittelbare räumliche Verbindung der Gestalten und läßt uns den gleichzeitigen und momentanen Charakter des Geschehens erleben. Dargestellt wird nicht die Schlacht zwischen Griechen und Persern in ihrer Ausdehnung und Dauer, wie wir das aus der Malerei des fünften Jahrhunderts kennen, sondern ein bestimmter Ort des Schlachtfeldes zu einem ganz bestimmten Zeitpunkt. Es ist der Augenblick, in dem Alexander bis in die Mitte des feindlichen Heeres einbricht, es gleichzeitig jedoch Dareios gelingt, sein Gespann zur Flucht zu wenden: in diesem Moment begegnen sich beide. Durch die Betonung der Gleichzeitigkeit entsteht im Zuschauer auch die Vorstellung dessen, was voranging, nämlich Alexanders Vorstoß, und dessen, was folgen wird: die Flucht des Dareios. Diese Fixierung auf eine zeitliche Ebene gilt natürlich nicht nur von der Hauptgruppe, sondern stellt eines der Grundprinzipien des gesamten Bildes dar⁴⁸. Die Handlung einer jeden Figur ist eingefügt in eine bruchlose Kette von Ursache und Wirkung: jedes noch so unscheinbare Element findet darin seinen Platz⁴⁹.

⁴⁷ Hölscher HB 131. Die Einzigartigkeit dieser Auffassung Alexanders wird auch von G. Kleiner betont: Das Bildnis Alexanders des Großen, JdI 65/66, 1950/51, 224f. Er möchte darin jedoch vor allem die Spiegelung der Einstellung des Auftraggebers erkennen; dies heißt aber doch wohl der Genialität des Philoxenos zu wenig Rechnung tragen, um so mehr als dessen Alexander unauf löslich mit der Gesamtkonzeption des Bildes verbunden ist. Umgekehrt läßt dieses Bildnis in seiner erschreckenden Eindringlichkeit die von Plutarch (Alexandros 74, 4) überlieferte Geschichte verständlicher erscheinen: daß Kassandros noch Jahre später beim plötzlichen Anblick einer Statue Alexanders zitternd zusammengebrochen und nur mit Mühe wieder zu sich gekommen sei.

⁴⁸ Hölscher HB 164f.

⁴⁹ So auch die im Vordergrund am Boden liegenden Waffen. Besonders bezeichnend ist der Handlungszusammenhang bei den Figuren im Rücken von Alexander: vgl. Hölscher HB 138f.

In dieser Hinsicht steht das Gemälde des Philoxenos an einem kunstgeschichtlichen Wendepunkt. Hier wird noch einmal der stilistische Abstand deutlich, der es, auch abgesehen von allen Gattungsunterschieden, von den apulischen Vasenbildern trennt. Auf dem Neapler Volutenkrater etwa erschien das Kampfgeschehen, durchaus der klassischen Tradition entsprechend, in einzelne Zweiergruppen aufgelöst (*Textabb. 2*). Auch der Grieche und der Perser, die zwischen Alexander und Dareios stehen, nehmen auf die Verfolgung keinerlei Bezug und haben insofern wohl eine trennende, aber keine verbindende Funktion. Dieses Fehlen durchgehender Handlungszusammenhänge verleiht dem Vasenbild seine eigentümliche zeitlich-räumliche Unbestimmtheit. Auch auf dem von uns erschlossenen, wesentlich konzentrierter erzählenden Vorbild wurde eben nicht ein bestimmter Augenblick aus dem konkreten Verlauf einer Verfolgung geschildert, sondern es wurde, mittels der augenfälligsten Formel – nämlich «Verfolgung» – ein Sieg gefeiert. Dieser formelhafte Charakter erscheint jedoch bereits auf dem Münzbild der babylonischen Sonderprägung etwas verändert (*Taf. 10, 3*). So sehen wir zum Beispiel das Pferd Alexanders nicht mehr in stetem unveränderlichen Galopp, sondern in einer momentanen Bewegung, vor dem Elefanten, den es eben eingeholt hat, zurückschwendend. Auch Poros ist nicht in einer allgemein klagenden Gebärde dargestellt, sondern wie er auf seinen Verfolger zielt: der Bezug ist zugleich konkreter und präziser. Nicht nur inhaltlich aber treten die beiden Gegner in eine handgreiflichere Wechselbeziehung, auch die formalen Spannungen zwischen ihnen nehmen zu. Es besteht ein übersteigter Kontrast zwischen dem winzigen aber siegreichen Alexander auf seinem zurückschwendenden Pferd und dem langsam davontrottenden Elefanten mit den riesigen aber in die Defensive gedrängten Indern. Sowohl im momentanen Verstehen der Bewegungen als auch in der Steigerung der Kontraste und der sich darin ankündigenden Sprengung der klassischen Form steht das Münzbild nicht nur chronologisch sondern auch stilgeschichtlich auf halbem Weg zwischen den Vasenbildern und dem Gemälde. So veranschaulichen die betrachteten Werke die aufeinanderfolgenden Etappen einer Wandlung, die sich gerade auf der abstrakten Ebene der jeweiligen Raum- und Zeitauffassung am deutlichsten darstellen läßt⁵⁰. Selbst auf dieser scheinbar rein formalen Ebene können wir aber die inhaltlichen

⁵⁰ Vgl. Hölscher HB 165 ff.: dazu das folgende nur als Ergänzung.

Symptome einer grundsätzlichen Verschiebung der Bewußtseinslage greifen. Kehren wir, um dies zu verdeutlichen, noch einmal zu den apulischen Vasen zurück.

Mit der einzigen Ausnahme der Neapler Amphora (*Textabb. 1*) sind auf allen Darstellungen Götter zugegen. Auf dem Volutenkrater blicken sie aus einem oberen Register auf das irdische Geschehen herab (*Textabb. 2*): die Trennung zwischen menschlicher und göttlicher Sphäre ist hier noch relativ deutlich. In anderen Fällen kann sie jedoch verwischt werden, so etwa auf dem Hamilton-Gefäß, wo einige Götter bereits in das Geschehen herabzusinken scheinen (*Textabb. 3*). Noch weiter geht in dieser Richtung die Kopenhagener Scherbe (*Taf. 10, 6*): unmittelbar rechts vom Dareiosgespann erscheint hier die inschriftlich bezeichnete, von fliegenden Niken bekränzte Hellas. Ihre Beziehung zum Sieg Alexanders liegt auf der Hand; auf den anderen zwei Gefäßen sahen wir sie jedoch als überirdisches Wesen inmitten der Götterversammlung im oberen Register. Diese Trennung zwischen den Registern scheint auf der Scherbe weitgehend aufgehoben zu sein. Ebenso merkwürdig ist, daß Hellas von den Pferden, die mit voller Geschwindigkeit auf sie zu galoppieren, keine Notiz zu nehmen scheint. Zwischen ihr und dem Rest der Szene befindet sich folglich ein Bruch: der diskontinuierliche Charakter der Raum-Zeit-Struktur ist offenkundig. Ebenso deutlich wird aber der Zusammenhang, der zwischen dieser Art der Raumvorstellung und der Möglichkeit eines Eindringens göttlicher Wesen ins Diesseits besteht. Vier Generationen früher, zu Beginn der Klassik, hatte Polygnot in seinem Marathongemälde den entscheidenden Anteil der Götter am griechischen Sieg geschildert⁵¹; ebenso typisch war für seine Darstellung die Lockerheit der räumlichen und zeitlichen Fügung, die es ihm erlaubte, dem Beobachter in diskontinuierlicher Folge verschiedene Orte und Zeitpunkte der Schlacht vor Augen zu führen⁵². Auch auf unseren Vasenbildern sind Götter noch anwesend, zwar nicht direkt eingreifend, aber doch immerhin als potentiell wirksame Mächte. Bei Philoxenos gibt es indessen keine räumlichen Brüche mehr, in denen sich Götter offenbaren könnten. Die Vereinheitlichung des Raumes läuft zwangsläufig parallel mit einer Profanisierung: alle göttlichen Wirkungen sind aus dem Geschehen verbannt. Es gilt nur noch das ungehemmte Wechselspiel menschlicher Kräfte, das dementspre-

chend auch mit radikaler Schonungslosigkeit zur Darstellung gebracht wird.

Aber nicht nur das Verhältnis der Menschen zu den Göttern, auch jenes der Menschen zueinander hat sich entscheidend verändert. Der hoch- und spätklassische Künstler löste jeden weiteren Handlungszusammenhang auf in einzelne, inhaltlich abgeschlossene Gruppen. In den Darstellungen bewegte sich folglich jedes Individuum in Raum- und Zeitabschnitten, die begrenzt und überschaubar waren: jedem war etwa derselbe Spielraum zugeteilt, den jeder durch die Möglichkeiten seines Handelns tatsächlich ausfüllen konnte. Bei Philoxenos aber hat der Raum dieses menschliche Maß verloren⁵³. Man bewegt sich in räumlichen und zeitlichen Zusammenhängen, die die Reichweite jedes Einzelnen weit übersteigen. Seiner Grenzen beraubt und durch die neuen Verhältnisse überfordert, verliert das gewöhnliche Individuum seine relative Freiheit und sinkt in die Masse zurück. Hervor treten einzelne außerordentliche Persönlichkeiten, die den Überblick behalten und deren Möglichkeit, weitsichtig zu handeln, eine ungeheure Steigerung erfahren hat. Im grenzenlos ausgedehnten und entgöttlichten Raum wird Alexander zum Übermenschen. Bis zur Vergöttlichung ist es nur ein kleiner Schritt. Andere hatten ihn vollzogen⁵⁴, Philoxenos selbst nicht. Jeder Hinweis auf eine Apotheose Alexanders fehlt bei ihm und würde auch der klaren, tragischen Nüchternheit des Bildes zu tiefst widersprechen.

*

⁵³ Vgl. K. Schefold, *Gnomon* 35, 1963, 811: «Der Raum ist nicht mehr erklärendes Attribut der Gestalt; eine Spannung von Figur und Raum, die den ganzen Hellenismus beschäftigen wird, wird erstmals zum Träger einer neuen Auffassung von Welt und Geschichte.»

⁵⁴ Am konsequentesten wohl Apelles, der dem Alexander die Blitze des Zeus in die Hand legte. Dies muß freilich auch für die Zeitgenossen unerhört gewesen und auf heftigsten Widerspruch gestoßen sein: zum Beispiel bei Lysipp (Plutarch, *Moralia* 360 D = J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen* [1868] 1481). Eine möglicherweise getreue Kopie vom Gemälde des Apelles ist uns vielleicht erhalten in einer Wandmalerei aus dem Haus der Vettier: K. Schefold, *Die Wände Pompejis* (1957) VI 15, 1 c; HBr *Taf.* 46; zuletzt P. Mingazzini, *Una copia dell'Alexandros Keraunophoros di Apelle*, *Jb. der Berliner Museen* 3, 1961, 6 ff. Die Angleichung Alexanders an Zeus war im Vorbild so stark, daß bereits der römische Maler es nicht mehr als Alexander verstand und die Figur als jugendlichen Zeus in sein Bildprogramm einfügte. Seiner Deutung folgten bezeichnenderweise die meisten Archäologen, so zuletzt auch E. Schwarzenberg, *The Portraiture of Alexander*, in: *Alexandre le Grand. Image et Réalité* (= *Fondation Hardt, Entretiens* 22, 1976) 263 f.

⁵¹ Hölscher HB 60 ff.

⁵² Hölscher HB 53 f.

Wir haben bis jetzt den Wandel unseres Motivs von der Trivialikonographie bis zum Gemälde der Alexanderschlacht verfolgen können. Mit dieser Fassung war der künstlerische Höhepunkt erreicht, eine weitere Steigerung kaum denkbar. Die von Philoxenos gefundene Form mußte passiv rezipiert oder aber wieder aufgelöst werden. Dementsprechend finden wir in der letzten noch zu betrachtenden Darstellung, dem Schlachtfries vom Sarkophag des Abdalonymos⁵⁵ aus der Fürstennekropole von Sidon, auch keine eigentliche konsequente Fortbildung des Motivs. Philoxenische Elemente scheinen faßbar, aber wie im Prisma einer anderen und sehr unterschiedlichen künstlerischen Phantasie gebrochen, aufgelöst und variiert⁵⁶.

Gleich am Anfang des Frieses (*Taf. 10, 2*) ist der Sieger unmißverständlich gekennzeichnet: Alexander lanzenschwingend auf dem sich bäumenden Pferd, vor ihm der gestürzte persische Reiter, im vergeblichen Versuch, dem Angriff zu entkommen. Dareios hingegen fehlt. Dies ist allerdings kaum, wie bei den etruskischen Urnen, durch mangelndes Interesse des Künstlers am historischen Ereignis zu erklären; das Fehlen des Großkönigs besitzt vielmehr in der Aussage des ganzen Werkes einen genauen Stellenwert. Trotz des relativ allgemeinen Charakters des Frieses können wir die dargestellte Begebenheit genau bestimmen. In einem Bericht des Curtius Rufus⁵⁷, der sich zwar wie ein von römischer Staatstugend gefärbtes Märchen liest, dennoch aber im Kern tatsächliche Begebenheiten zu überliefern scheint, heißt es, daß Alexander nach dem Sieg von Issos in Sidon als Befreier begrüßt wurde: er verjagte den feigen Despoten, der ein Parteigänger des Dareios gewesen war, und setzte auf Zusprache von Hephaistion einen verarmten Edelmann aus altem Königsgeschlecht, der in einem Garten der Vorstadt sein Dasein fristete, als neuen Herrscher ein. Dieser Mann aber war Abdalonymos, der Grabherr unseres Sarkophages; der Fries

muß sich also auf die Schlacht von Issos beziehen. Geschildert wird sie indessen nicht aus der Sicht eines fernen Beobachters und als weltgeschichtliches Ereignis, der Blickwinkel ist unmittelbarer und von persönlicher Art. Gefeierte wird ein Sieg, an dem Abdalonymos nicht beteiligt gewesen war, der aber in seinem Leben den entscheidenden Wendepunkt bedeutet hatte. Dementsprechend sind die Sieger, denen er den Thron verdankt, auch persönlich herausgehoben: in den drei griechischen Reitern erkennen wir Alexander, Hephaistion und vermutlich Antigonos Monophthalmos⁵⁸, der in der späteren Geschichte von Sidon eine wesentliche Rolle spielen sollte. Die Niederlage der Perser erscheint hingegen vollständig anonym. Aus der spezifischen Sicht des sidonischen Herrschers hat Dareios aufgehört eine Hauptperson des Geschehens zu sein⁵⁹.

Wenn Alexander aber, ohne einen doch noch einigermaßen ebenbürtigen Gegenspieler mehr zu haben, nur noch auf einen wehrlosen Gegner trifft, so entspricht dies, auch abgesehen von den Intentionen des Auftraggebers, einer durchaus veränderten künstlerischen Auffassung. Die Gruppe öffnet sich nicht mehr nach rechts, hat ihre spannungsreiche Dissonanz verloren: Sieger und Opfer sind einander zugewandt in einer abgeschlossenen, ausgewogenen Komposition.

Derselbe Wandel zum Wohltemperierten läßt sich auch an der Einzelgestalt beobachten. Der Alexander des Sarkophages setzt sich grundsätzlich ab von der eigenwilligen und formsprengenden Unbändigkeit seines philoxenischen Pendants; eher geht er auf das klassische Motiv des Dexileos zurück. Auch im Inhaltlichen ist eine Milderung festzustellen: der Perser ist zwar dem Angriff ausgeliefert, aber noch unverwundet. Im Absteigen begriffen duckt er sich, scheint sich hinter dem erhobenen rechten Arm, der das Schwert führt, beinahe zu verbergen, vermag jedoch dem Blick Alexanders nicht auszuweichen. An Stelle der mörderischen Lanze, die bei Philoxenos mit unerhörter Brutalität die einzige Verbindung zwischen den zwei Gestalten schuf, ist hier eine Begegnung der Blicke getreten. Dadurch wird aber der Perser, im Gemälde ein nebensächliches und hinderlich zuckendes Etwas, in das sich die Lanze beinahe versehentlich

⁵⁵ Daß der Grabherr des sogenannten Alexandersarkophages tatsächlich der König von Sidon Abdalonymos gewesen ist, darf im wesentlichen als gesichert gelten. Vgl. von Graeve AS 118 ff.

⁵⁶ Zu den Reflexen des philoxenischen Gemäldes im Fries des Sarkophages vgl. von Graeve AS 62 ff. «Daß in dem Relief das Kompositionsprinzip des Gemäldes übernommen» (63) worden wäre, trifft allerdings kaum zu. Anregend gewirkt haben lediglich einzelne Motive, und zwar keineswegs nur für den Schlachtfries. Vgl. etwa den Pferdebändiger aus dem Pantherjagdfries (von Graeve AS Taf. 43), in deutlicher Anlehnung an den abgestiegenen Reiter in der Mitte des philoxenischen Gemäldes.

⁵⁷ Curtius Rufus 4, 1, 15 ff.; vgl. auch von Graeve AS 125 ff.

⁵⁸ Von Graeve AS 135; Hölscher HB 189.

⁵⁹ Anders von Graeve AS, der den Grund für das Fehlen des Dareios darin sieht, daß die «beste Überlieferung... für Issos von einem Zusammentreffen» (134) nichts berichtet. Ob die Begegnung jedoch tatsächlich stattfand oder nicht, ist auf der Ebene der Botschaft – beim Sarkophag wie schon bei den Vasenbildern – vollkommen irrelevant.

verrannt hatte, bei all seiner Wehrlosigkeit doch wieder zum Gegner. Alexanders Auge ist mit außerordentlicher Intensität auf ihn gerichtet: vor diesem, fast mehr als vor der geschwungenen Waffe, scheint jener zurückzuweichen und fällt, noch bevor er getroffen wird. Alexander siegt also nicht erst durch physische Übermacht, sondern bereits durch seine Erscheinung. Seine Unwiderstehbarkeit wird nicht mehr als Folge konkreten Handelns, sondern als Attribut verstanden und ins Zeitlose gerückt. Es handelt sich dabei um eine Auffassung, die seltsam an jene der Vasenbilder erinnert, von derjenigen des Gemäldes aber vollständig verschieden ist. Ebenso deutlich ist dieser Unterschied auch im Bildnis faßbar.

Alexander wird nicht durch besonders individuelle Gesichtszüge charakterisiert. Das einzige, was ihn vor seinen Mitkämpfern auszeichnet, ist die besondere Intensität des Blicks und der Löwenhelm, dessen Wirkung durch die lebendig geöffneten Augen und bleckenden Zähne ins Übernatürliche gesteigert wird. Nun wird Alexander in keiner Schlacht jemals einen Löwenhelm getragen haben; die Darstellung wäre unverständlich, wenn sie nicht in einer bestimmten ikonographischen Tradition stünde. Der Kopf des Herakles im Löwenfell erscheint – zunächst bärtig, später jugendlich – bereits auf makedonischen Münzen vom Ende des fünften Jahrhunderts; auch in den Prägungen der Zeit Philipps des Zweiten stellt dieses Münzbild noch einen häufigen Typus dar. Seit den späten dreißiger Jahren scheint jedoch das früher noch ganz ideale Antlitz des jugendlichen Herakles nach und nach individuelle Züge anzunehmen und zu einem Bildnis Alexanders umgestaltet zu werden (*Taf. 10, 5*)⁶⁰. Es ist kaum möglich, in diesem Übergang eine genaue Grenze zu ziehen, denn es handelt sich um eine fortschreitende Verwischung der Unterschiede: Herakles verwandelt sich in

Alexander im selben Maße, in dem Alexander Herakles angeglichen wird. Zur Zeit der Entstehung des Sarkophages muß man jedenfalls in dem Bild bereits eindeutig Alexander erkannt haben, denn der Bildhauer verwendet den Löwenhelm zur unmißverständlichen Charakterisierung des jungen Königs. Er wird dabei wohl tatsächlich das Münzbild vor Augen gehabt haben und davon ausgegangen sein⁶¹, freilich nicht im Sinn einer passiven Umsetzung in große, vollplastische Formen. Sein Bildnis hat, gegenüber der Schwere des Münzbildes, eine Leichtigkeit, die durch die Konzentration des Ausdrucks nur gesteigert wird: es ist feuriger und zierlicher zugleich. Wenn sich die Abhängigkeit also auch nur auf das Motivische beschränkt, sie ist bezeichnend genug. Auf den Münzen entwickelt sich das individuelle Bildnis aus einem heroischen Idealtypus heraus, ohne seine Herkunft jemals gänzlich zu verleugnen; von dieser Basis geht der Sarkophagmeister aus, um das Individuum wieder ins Heroische aufzulösen. Die physiognomischen Züge verflüchtigen sich: übrig bleibt eine übermenschliche Aura sieghafter Leidenschaft. Philoxenos hatte das konkrete Antlitz einer einmaligen historischen Persönlichkeit dargestellt, der Sarkophagmeister sucht das leuchtende Ideal des glanz- und sagenumwitterten Herakliden; der Gegensatz könnte nicht schärfer sein.

Nun ist freilich der Unterschied zum Gemälde so deutlich, der unhellenistische und spätklassische Charakter der Alexandergruppe auf dem Schlachtfries so stark, daß man sich durchaus fragen kann, ob eine Abhängigkeit des Sarkophages von der philoxenischen Schlacht, wie wir sie bis jetzt stillschweigend angenommen haben, überhaupt möglich ist. Oder sollte die Abhängigkeit, wie im Fall der Vasenbilder, bloß eine scheinbare, der Sarkophag das ältere Werk sein⁶²? Lassen wir die

⁶⁰ Diesen Prozeß einer fortschreitenden Individualisierung des Alexanderbildnisses auf Münzen schilderte als erster K. Gebauer, *Alexanderbildnis und Alexandertypus*, *AM* 63/64, 1938/39, 1 ff. Unser Bild zeigt das bereits entwickelte Porträt auf einem Tetradrachmon von Alexandria aus den mittleren zwanziger Jahren. Die ältesten Heraklesköpfe erscheinen auf Münzen aus der Regierungszeit des Archelaos I. (413–399), den bartlosen Herakles gibt es hingegen erst seit Amyntas III. (389–69). Die ganze Diskussion über das numismatische Material wird zusammengefasst von A. R. Bellinger, *Essays on the Coinage of Alexander the Great*, *Numismatic Studies* 11, 1963, 13 ff. Vgl. auch T. Hölscher, *Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen* (1971) 46 f. und H. A. Cahn, *Frühhellenistische Münzkunst*, *Kleine Schriften zur Münzkunde und Archäologie* (1975) 118 f.

⁶¹ Anders von Graeve *AS* 148 f.; dagegen Hölscher a.O. (vorige Anm.) 46 und Anm. 173. Hölscher vermutet, daß der Meister des Issosfrieses nur mangels anderer Vorbilder auf den Münztypus zurückgegriffen habe; es scheint mir jedoch wahrscheinlicher, daß der Rückgriff als Ausdruck einer bewußten stilistischen Absicht zu verstehen sei.

⁶² Man kann auch tatsächlich mit Schefold *AS* 9, 11 f. 33 für eine Entstehung des Sarkophages in den zwanziger Jahren eintreten; muß dann aber ein Vorbild – am ehesten ein Monumentalgemälde – postulieren, das Alexander, Dareios und bereits auch den gestürzten Reiter enthalten hätte. Von diesem spätklassischen Gemälde wären dann auch die Alexanderschlacht des Philoxenos, die apulischen Vasenbilder (Schefold *AS* 5 f.) und die babylonische Münzprägung abhängig. Zu dieser in sich widerspruchsfreien Lösung möchte der vorliegende Versuch eine Alternative bieten. Freilich

kunstgeschichtlichen Aspekte dieser Frage zunächst beiseite und vergegenwärtigen wir uns die äußeren historischen Nachrichten, die zu einer zeitlichen Fixierung des Werkes beitragen können.

Sowohl auf den Friesen der Schmalseiten als auch in einem der Giebel finden wir Perser mit griechischen Rundschilden oder Rüstungen bewaffnet; darin können wir um so mehr eine Absicht erkennen, als im großen Schlachtfries solche Vermischungen sorgfältig vermieden werden. Makedonisch bewaffnete Perser aber gab es in Phönikien erst nach der von Alexander 324/23 v. Chr. durchgeführten Heeresreform, als Perser nach makedonischem Vorbild ausgerüstet und dem griechischen Heer eingegliedert wurden⁶³; dies scheint den Künstlern des Sarkophages geläufig gewesen zu sein. Ein weiterer Terminus post ist durch ein Giebelrelief gegeben: hier ist mit größter Wahrscheinlichkeit die 321 v. Chr. erfolgte Ermordung des Reichsverweisers Perdikkas durch Meuterer im eigenen Lager geschildert⁶⁴. Von seiten des Auftraggebers bedeutete diese Darstellung eine deutliche Parteinahme für den hauptsächlichen Gegner des Perdikkas: Antigonos Monophtalmos. Möglich ist eine solche Stellungnahme bereits gleich nach dem Tod des Perdikkas, plausibler wird sie aber nach 315 v. Chr., als Phönikien dem Machtbereich des Antigonos zugefallen war⁶⁵. Wir gelangen somit zu einer Datierung, die eine Abhängigkeit des Sarkophages vom Schlachtgemälde des Philoxenos durchaus ermöglicht. Dieses wird nach 316 vermutlich rasch berühmt geworden sein, und mehr als eine flüchtige Kopie, die rasch nach Sidon gelangt sein könnte, braucht der Sarkophagmeister auch gar nicht gekannt zu haben.

Wie verhält sich dies aber zum stilistischen Befund? Tatsächlich hat die einigermaßen gesicherte Datierung oft den Anlaß gegeben, um den spätklassischen Charakter des Werkes zu leugnen oder jedenfalls sehr weitgehend zu relativieren. Gerade der

Schlachtfries wurde dabei gewöhnlich als der fortschrittlichste Teil des Werkes angesehen, der bereits hellenistische Formen verwende⁶⁶. Als Ganzes betrachtet scheint der Fries zunächst tatsächlich kaum den klaren und ungebrochenen Rhythmus einer spätklassischen Komposition aufzuweisen⁶⁷. Während die weiträumigere linke Bildhälfte eindeutig durch Alexanders ungehemmtes Vordringen beherrscht wird, staut sich das Geschehen rechts unübersichtlich zu einem chaotischen Getümmel. Dennoch liegt beiden Hälften ein in der Anordnung der Figuren streng symmetrisches Schema zugrunde⁶⁸. Wir brauchen nur von dem mittleren makedonischen Reiter auszugehen, um links und rechts deutliche Entsprechungen zu finden. Der Makedone befindet sich im Mittelpunkt eines Vierecks von Persern: oben ein Bogenschütze und ein Reiter, unten zwei Kniende, beide nach rechts gewandt. Nach außen folgen beiderseits ein nach links kämpfender Grieche und zwei Perser: einer zu Fuß, der andere beritten. Anfang und Ende des Frieses bilden, in rigoroser Entsprechung, Alexander und – vermutlich – Antigonos.

Dieser symmetrische Aufbau betrifft jedoch nur die zahlenmäßige Anordnung der Figuren: er wird im übrigen keineswegs hervorgehoben, sondern mit den verschiedensten Mitteln verschleiert. Bereits die Verteilung der Gestalten in Handlungsgruppen fällt in beiden Bildhälften verschieden aus, und Figuren, die sich im Stellenwert entsprechen, werden stark kontrastiert. Der zu Fuß kämpfende Grieche ist einmal zur Mitte hin bewegt, das andere Mal kämpft er nach außen; links erscheint er als vollgerüsteter Hoplit, wie er, ohne sich die geringste Blöße zu geben, mit erzgepanzelter Wucht gegen einen fliehenden Perser vorgeht; rechts wirft er sich in ungeschützter Nacktheit tollkühn dem Angriff eines persischen Reiters entgegen. Dieser wiederum entspricht motivisch nicht so sehr seinem

nicht ohne Zweifel: denn es ist «in solcher Situation fast ausnahmslos gewiss, daß der erfahrene Lehrer recht und der Anfänger unrecht hat» (H.-G. Gadamer, *Wahrheit in den Geisteswissenschaften* [1953], in: *Kleine Schriften I. Hermeneutik, Philosophie* [1967] 42).

⁶³ Von Graeve AS 100f.; zustimmend Schefold AS 33.

⁶⁴ Von Graeve AS 138ff.; vgl. auch Hölscher HB 194.

⁶⁵ Dazu Hölscher HB 194 und Anm. 1223. Von Graeve AS 142ff. nimmt als einen weiteren Terminus post die Schlacht bei Gaza 311 v. Chr. an, deren Darstellung er in dem einen Schmalseitenfries vermutet; dagegen mit Recht Schefold AS 33 und Hölscher HB 193.

⁶⁶ Von Graeve AS 167: «Der endgültige Übergang zu der neuen Formsprache ist von dem Relief der Löwenjagd zu dem der Alexanderschlacht zu beobachten. Der Bruch, der mit dem Tode Alexanders die Frühstufe des Hellenismus einleitet, geht mitten durch den Sarkophag.» Eine Äußerung, die, wenn sie zuträfe, eher für eine Datierung um 323 als nach 311 sprechen würde.

⁶⁷ Gesamtaufnahmen des Schlachtfrieses finden sich etwa bei Schefold AS Taf. 47, 48; von Graeve AS Taf. 25, 1; Hölscher HB Taf. 16.

⁶⁸ Dazu und zum folgenden vortrefflich F. Hiller, *Zu den Sarkophagreliefs des späten 4. Jh. v. Chr.*, Marburger Winckelmann-Programm 1961, 34ff.; vgl. auch von Graeve AS 50ff.

numerischen Pendant, dem Bogenschützen links, als dem berittenen Makedonen. Zusammen mit ihren Gegnern bilden die zwei Reiter eine Art gleichschenkliges Trapez, dem der vordere Bogenschütze und die Bewegungsrichtung der Pferde eine deutliche Rechtslastigkeit verleihen. So wird, gerade in der Mittelzone, die zugrunde liegende Regelmäßigkeit der Figurenverteilung durch ein ebenfalls symmetrisches aber exzentrisches, nach rechts verschobenes Kompositionsschema überlagert und weitgehend verunklärt. Ähnliches gilt für den ganzen Fries: wir finden die numerische Anordnung der Figuren, ihre inhaltliche Verknüpfung und die formalen Entsprechungen nie gleichgeschaltet sondern immer in widersprüchlicher gegenseitiger Überschneidung⁶⁹. Die dadurch erreichte Dynamisierung des Bildes hindert jedoch nicht, daß die einzelnen Prinzipien der mehrschichtigen Komposition, jedes für sich genommen, völlig unhellenistisch sind.

Ebenso unhellenistisch ist auch die mangelnde Einheitlichkeit der Handlung. So ist bereits der Bewegungsschub, der von Alexander auszugehen scheint, in keiner Weise inhaltlich konkret begründet. Die unmittelbare Wirkung des siegreichen Königs erschöpft sich im vorweggenommenen Sturz seines Gegners. Eine über das Formale hinausgehende Beziehung zur anschließenden und in die Gegenrichtung bewegten Gruppe ist kaum vorhanden. In der Mitte des Frieses wird dann freilich der ursprüngliche Bewegungsimpuls durch das Pferd des rückwärts kämpfenden Makedonen wieder aufgegriffen, um, abermals ohne einen inhaltlichen Übergang, im emporbrausenden persischen Reiter zu kulminieren. Wie in einer Wellenbewegung gleitet der Blick des Beobachters dann am einheitlich geschwungenen Körper des griechischen Fußkämpfers herab, und zum erstenmal wird das Auge auf die am Boden liegenden Gestalten gelenkt. Über diesen ruhenden Körpern ist nun plötzlich kein Gewühl, sondern Stille. In den leeren Raum sinkt langsam ein sterbender Perser; sein Pferd bäumt sich noch einmal auf, dem Lanzenstoß des letzten makedonischen Reiters entgegen. Bei diesem ist die feste Fügung senkrechter und waagrechter Achsen betont wie bei keiner anderen Figur. In unerschütterlicher Standfestigkeit bildet der vermutliche Antigonos, als wahrer Gegenpol zum dynamischen Alexander, den statischen Abschluß des Frieses. Durchaus bemerkenswert ist das Fehlen jener weitgreifenden

inhaltlichen Verklammerungen, die bei Philoxenos eine so wesentliche Rolle spielten. Als einziges Beispiel ließen sich die beiden persischen Bogenschützen anführen, die auf Alexander und Antigonos schießen und dadurch von der Mitte aus wieder eine Verbindung zu den äußersten Figuren des Frieses herstellen. Dieses Motiv läßt sich jedoch nur in sehr begrenztem Ausmaß als konkrete, zeitlich und räumlich genau bestimmte Handlung interpretieren. Die zwei Perser sind dabei, ihren Bogen zu spannen, und suchen im Schlachtgewühl noch ihr Ziel. Die noch nicht abgeschossenen Pfeile aber stecken bereits: einer in der Brust von Alexanders Pferd, der andere im Bein des Antigonos. Beide wirkungslos jedoch, denn das Verhalten der Getroffenen scheint keinen Bezug darauf zu nehmen. Mit seltener Deutlichkeit läßt sich hier also die konsequente Auflösung eines Zusammenhangs von Ursache und Wirkung beobachten. Wie aber im Fries kein durchgehendes zeitliches Kontinuum zu finden ist, so gibt es auch keine einheitliche Raumsphäre. Auf attischen Reliefs der dreißiger und zwanziger Jahre werden die Figuren dem Raum zunehmend untergeordnet und beginnen sich seit dem vorletzten Jahrzehnt in spannungsvollen Brechungen von ihm abzusetzen⁷⁰; am Sarkophag läßt sich gerade das Gegenteil feststellen. Hier wird der Raum durch die Plastizität der Körper geschaffen, ohne jemals einen selbständigen Darstellungswert zu erlangen: er bleibt durchaus sekundär, eine verbindende Funktion kommt ihm nicht zu. Wenn der Fries letztlich nicht in gebrochene Einzelpartien zerfällt, sondern den vollendeten Eindruck einer dynamischen Ganzheit bietet, so verdankt er dies also nicht der einheitlichen Wirkung eines räumlichen und zeitlichen Kontinuums. Es sind vielmehr formale Mittel, durch die das Auge des Beobachters in einem komplexen und spannungsreichen Übergang bruchlos von einer Gruppe zu anderen, vom Anfang bis zum Ende des Frieses geleitet wird. Diese Augenführung bildet tatsächlich den dominanten Charakterzug des ganzen Reliefbildes; ihr ordnet sich alles unter: Längen und

⁶⁹ Die Raumvorstellung des vorletzten Jahrzehnts ließe sich in beliebigen Variationen exemplifizieren. Um nur drei Beispiele zu nennen: Grabmal des Aristonantes, Athen NM 738: BrBr 470; Weihrelief Athen NM 1335: BrBr 62b; Grabrelief Athen NM 1005: A. Conze, *Die attischen Grabreliefs* 2, 1 (1900) Taf. 153. Die beste Darstellung vom Wandel des Verhältnisses von Figur und Raum gibt nach wie vor H. Speier, *Zweifiguren-Gruppen im fünften und vierten Jahrhundert v. Chr.*, RM 47, 1932, besonders 78 ff. und 88 f.; dort auch eine stilistisch begründete Frühdatierung des Sarkophages: 81, 1.

⁶⁹ Man vergleiche als Kontrast die durchaus gleichgeschaltete Komposition des Wiener Amazonensarkophages: Hiller a. O. (vorige Anm.) Taf. 6.

Kürzen, Zäsuren und Überschneidungen. Auch damit steht aber das Werk ungebrochen in klassischer Tradition; wie verträgt sich das mit einer Datierung ins vorletzte Jahrzehnt?

Man könnte die altertümliche Formensprache durch den Hinweis auf ein provinzielles Nachhinken der sidonischen Werkstatt erklären, und man braucht dann nur noch Qualität und Fortschrittlichkeit als ein und dasselbe anzusehen, um den Sarkophag als «kein erstklassiges Meisterwerk»⁷¹ oder als ein Produkt «trauriger Rückständigkeit» zu bezeichnen⁷². Es scheint indessen höchst fragwürdig, die Problematik eines Werkes kurzerhand damit zu lösen, daß man es durch ein ad hoc eingeführtes axiomatisches Qualitätsurteil für minderwertig erklärt; auch abgesehen davon, daß ein solcher Versuch in keiner Weise der künstlerischen Geschlossenheit des Reliefs gerecht wird. Vielleicht braucht man jedoch nur das evolutionistische Werturteil zu vermeiden, und das Problem löst sich von selbst: denn es ist schließlich ein Allgemeinplatz, daß «von zwei Kunstwerken das zeitlich jüngere sehr oft das stilistisch ältere ist»⁷³. Wir können uns sogar auf den radikalen Standpunkt stellen, daß im Rahmen einer stilistischen Betrachtung «das Chronologische gänzlich belanglos sei»⁷⁴. Ein späterliegendes Werk – wie der Sarkophag – kann in einem höheren Grade spätklassischen Charakter haben und ein früheres – wie das philoxenische Gemälde – stärker hellenistisch affiziert sein: gehen doch solche Wandlungen, wie jeder historische Prozeß, in einer unregelmäßigen und schwebenden Weise vor sich. Wir könnten also mit gutem Gewissen ein in Wirklichkeit vermutlich um 315 entstandenes Werk stilistisch in die zwanziger Jahre datieren, im Bewußtsein freilich, daß eine solche Datierung Modellcharakter besitzt und daß eine gewisse Diskrepanz zwischen unserem kunsthistorischen Modell und dem tatsächlichen Verlauf der Dinge durchaus in Kauf zu nehmen ist⁷⁵. Jedoch selbst eine so großzügige Einstel-

lung hilft uns eigentlich nicht weiter. Tatsächlich würden die Frieze des Sarkophages auch bei einer Datierung in die frühen zwanziger Jahre deutliche anachronistische Züge behalten: sie sind zwar durchwegs unhellenistisch, aber merkwürdigerweise vielleicht «noch mehr mit der reifen als mit der späten Klassik verbunden»⁷⁶. Auch wenn wir uns rein auf die kunsthistorische Betrachtung beschränken, bleibt eine widerspruchsfreie Bestimmung der Frieze mit eigentümlichen Schwierigkeiten verbunden.

Ganz anders steht es mit den Reliefs in den Giebeln. Wir brauchen nur einen Blick auf die Darstellung der Ermordung des Perdikkas zu werfen⁷⁷, um jene unmißverständlich und eindeutig hellenistische Formensprache zu finden, die wir im großen Schlachtfries vergebens gesucht hatten. Hier wird durch schräge und kontrastierende Bewegungsrichtungen eine neue Räumlichkeit realisiert. «Die Komposition öffnet sich ganz nach vorn»⁷⁸, am krassesten in der Gestalt des Perdikkas, dessen Tod dem Beobachter schonungslos vor Augen geführt wird. Von keiner Figur, weder Freund noch Feind, wird der Sterbende auch nur eines Blickes gewürdigt; in dem schrillen Zucken seiner Glieder entläßt sich die Brutalität der ganzen Szene, die mehr an eine Schlachtung als an einen Kampf erinnert. Allen Bewegungen ist eine abrupte Plötzlichkeit eigen, und wie jede Gestalt, so ist auch der Giebel als Ganzes von Dissonanzen beherrscht. Formal stehen die einzelnen Gruppen völlig beziehungslos zueinander, nicht jedoch inhaltlich. Unbemerkt schleicht links ein Knecht einem verwundeten Soldaten zu Hilfe; angstvoll wirft er aber über die Schulter noch einen entsetzten Blick zurück; das genügt, um eine Verbindung zur grauisigen Mittelszene zu schaffen und uns die Gleichzeitigkeit der Ereignisse vor Augen zu führen.

Es ist deutlich, daß dieses Giebelrelief, trotz seines vergleichsweise bescheideneren Ranges, stilistisch auf derselben Stufe wie

⁷¹ H. Lauter, *Gnomon* 45, 1973, 182.

⁷² Schefold AS 33: freilich im Sinn einer *reductio ad absurdum*.

⁷³ E. Panofsky, Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts (1924) IX.

⁷⁴ W. Weisbach, Stilbegriffe und Stilphänomene (1957) 48, wo vom Übergang zwischen Renaissance und Barock die Rede ist. Auch der folgende Satz lehnt sich eng an Weisbachs Formulierungen an.

⁷⁵ Beinahe selbstverständlich klingen heute vielleicht die vorsichtigen Bemerkungen von W. Pinder, Das Problem der Generation ²(1928) 4f.: «Da die Daten älterer Kunstgeschichte, wenn sie überhaupt vorkommen, sich sehr viel häufiger auf Werke als auf Menschen beziehen, so hat sich ein Datierungsnetz aus Werken über ein an sich ungeklärtes Geschichtsbild hingespinnen, das wir nur allzugen als Ersatz der uns doch unerreichbaren

wirklichen Vorgänge nehmen.» Dadurch «bilden sich Zahlenreihen als Namen unzulässig vereinfachter geistiger Lagen, die uns eine Folge eindeutiger, eindimensionaler Gegenwart vorspiegeln.» Wobei man oft vergißt, «daß es diese einfachen Gegenwart eben überhaupt nicht gibt.»⁷⁶ K. Schefold, Die Griechen und ihre Nachbarn (= Propyläen Kunstgeschichte 1, 1967) 98; vgl. auch Schefold AS 33: «Selbst wenn man den Sarkophag um 325 datiert, steht er im Zerbrechen der spätklassischen geschlossenen Raumkomposition hinter attischen Werken zurück.»

⁷⁷ Von Graeve AS, Giebel C: Taf II, 1; 66, 1; 67, 1; 68, 1; Schefold AS Taf. 17.20.

⁷⁸ Schefold AS 15.

das Gemälde des Philoxenos steht. Im Rahmen des Bildschmucks des Sarkophages werden die Giebel andererseits von der *communis opinio* untergeordneten Meistern beziehungsweise Gehilfen zugeschrieben⁷⁹. Auch sonst lassen sich gerade dort, wo die Hauptmeister die Arbeit an Hilfskräfte delegierten, meistens jüngere Züge entdecken: besonders deutlich etwa in den Akroterpalmetten⁸⁰ und allgemein in der Ornamentik des Daches. Ist es aber denkbar, daß gerade die unbedeutenderen Meister hier Zukunftweisendes geschaffen haben sollten? Die Modernität solcher Partien zeigt vielmehr deutlich, daß auch der Stil der Hauptmeister keineswegs Ausdruck einer provinziellen Verspätung ist: die zeitgenössische Formensprache war ihnen mindestens ebenso bekannt wie ihren Gehilfen. Sie müssen jedoch den stilistischen Wandel, wie er sich vor ihren Augen vollzog, als einen krisenhaften Zerfall betrachtet haben, und wie stark dieser schon fortgeschritten war, zeigen gerade jene Randpartien, wo sich Zeitgenössisches ungewollt breit macht. Als Ganzes gesehen steht der Sarkophag jedoch eindeutig im Zeichen der Reaktion und stellt die hervorragende Äußerung einer konsequent zurückblickenden künstlerischen Absicht dar. Dennoch führt dieses Werk nicht einfach die Tradition der zwanziger Jahre ungebrochen fort: seine klassische Formensprache ist nicht so sehr übernommen als neu gewonnen in einer lebendigen Überwindung zeitgenössischer Tendenzen. Besonders bezeichnend ist das Verhältnis des Meisters des Schlachtfrieses zum Gemälde des Philoxenos: seine Abhängigkeit beschränkt sich auf das Motivische, der Stil des Vorbildes erscheint jedoch, insofern er überhaupt zur Kenntnis genommen wurde, völlig verwandelt. Mit seltener Unbeschwertheit setzt sich dieser Meister über eines der bedeutendsten Werke der frühen Diadochenzeit hinweg. In den Friesen des Sarkophages verbindet sich eine so reiche Vielfalt der Formen zu einem so abgerundeten Wohlklang, wie dies – um in der Sprache der Kulturmorphologen zu reden – nur bei einem überreifen Spätwerk möglich sein kann. So läßt gerade eine Datierung in die Zeit des frühen Hellenismus die nachklassische Klassizität des Sarkophages in ihrer eigentümlichen Großartigkeit verstehen.

⁷⁹ Zur unterschiedlichen Ausführung von Graeve AS 80; den Entwurf des Perdikkasgiebels möchte er allerdings dem Meister der Issoschlacht zuschreiben, was mir abwegig erscheint.

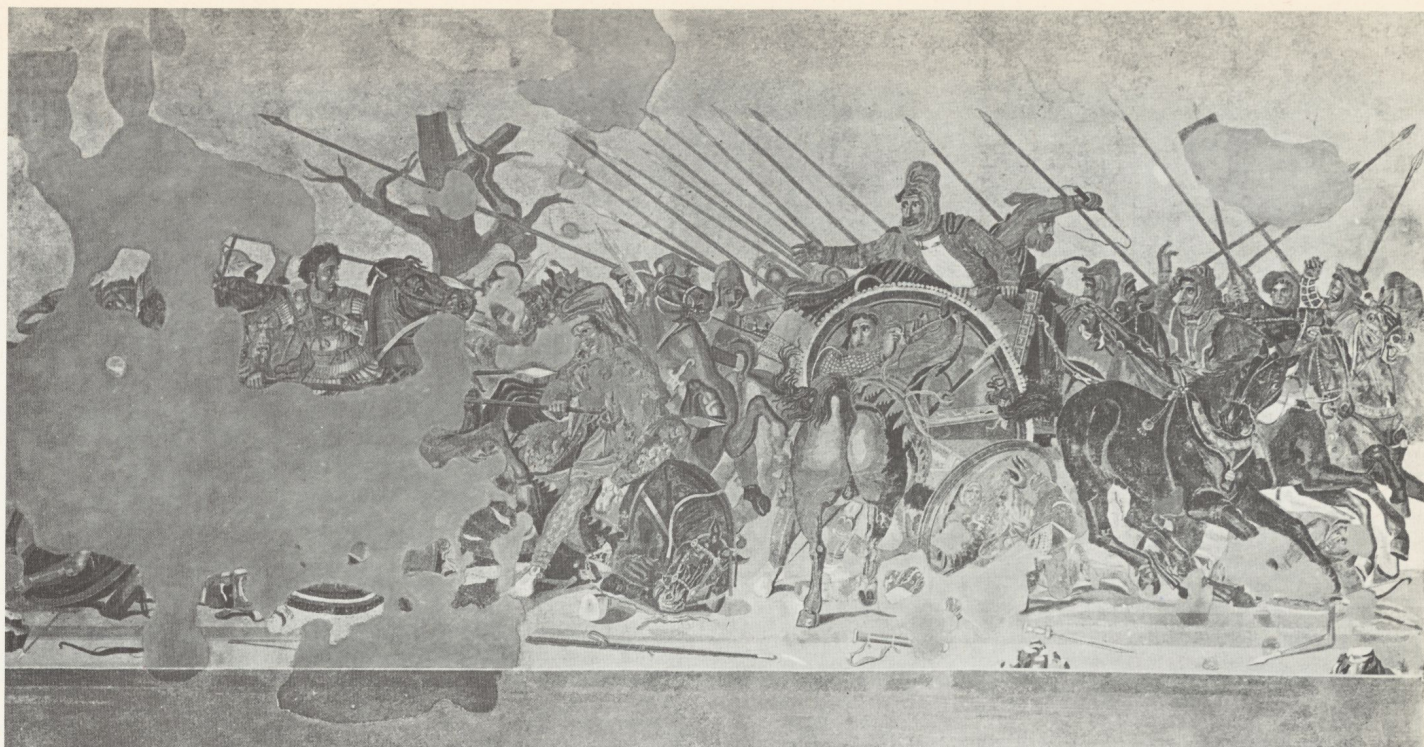
⁸⁰ So bereits H. Möbius, Die Ornamente der griechischen Grabstelen klassischer und nachklassischer Zeit (1929) 40 und, noch deutlicher, ²(1968) 112; vgl. von Graeve AS 168.

TAFELVERZEICHNIS

- | | |
|--------------|---|
| Taf. 10, 1 | Alexandermosaik. Neapel, Museo Nazionale. Phot. DAI Rom. |
| Taf. 10, 2 | Alexandersarkophag, Detail. Istanbul, Archäologisches Museum. Phot. D. Johannes. |
| Taf. 10, 3.4 | Dekadrachmon Alexanders des Großen. London, British Museum. Nach Hölscher HB Taf. 15, 1.2. |
| Taf. 10, 5 | Tetradrachmon von Alexandria. Ehemals Basel, Privatbesitz. Nach H. A. Cahn, Kleine Schriften (oben Anm. 60) 123 Abb. 7. |
| Taf. 10, 6 | Amphorenfragment des Dareiosmalers. Kopenhagen, Nationalmuseum 13.320. Phot. Nat. Mus., Dept. of Near Eastern and Class. Ant. Neg. no. 988. |

TEXTABBILDUNGEN

- | | |
|--------|---|
| Abb. 1 | Amphora des Europamalers. Neapel, Nationalmuseum 3220. Nach Heydemann (oben Anm. 7) Faltaf. oben. |
| Abb. 2 | Volutenkrater des Dareiosmalers. Neapel, Nationalmuseum 3256. Nach C. Robert, Hallisches Winckelmannsprogramm 18, 1895, 37. |
| Abb. 3 | Verschollenes apulisches Gefäß, ehemals Slg. Hamilton. Nach Heydemann Faltaf. unten. |



I



2



3



4



5



6