

Bernard Andreae

Seleukos Nikator als Pezhétairos im Alexandermosaik

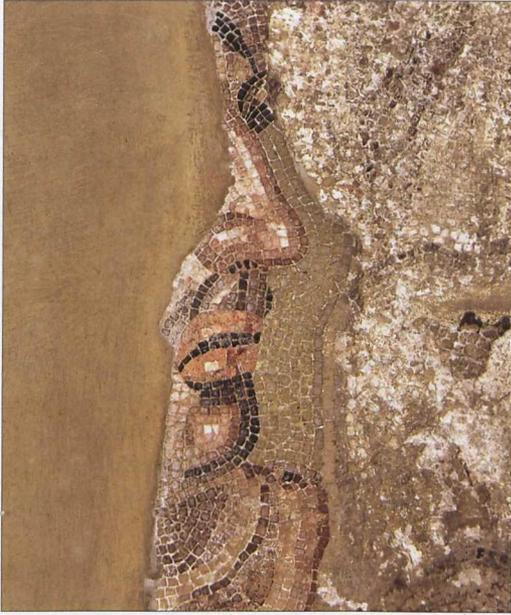
«Der flammende Blick Alexanders,
das Flackern im Auge des voranstürmenden Pferdes:
das ist die Sprache der hellenistischen Kunst.»
(Werner Schmalenbach 1952)

Das Alexandermosaik ist neuerdings durch eine ganze Reihe von Publikationen¹ wieder ins Interesse wissenschaftlicher Diskussion gerückt. Die Ergebnisse der Forschungen sind allerdings ziemlich kontrovers². Immerhin ist man sich darin einig, als Vorbild des Mosaiks ein griechisches Gemälde der Alexanderschlacht zu postulieren, das in dem Mosaik recht getreu wiedergegeben wurde. Auf Grund seines Stiles und aufgrund der angestrebten politischen Aussage würde man das vorauszusetzende Alexanderschlachtgemälde gern in einen engeren Zeitraum datieren und einen möglichen Auftraggeber namhaft machen.

In der neueren wissenschaftlichen Literatur klaffen die Datierungsvorschläge für das Vorbild des Alexandermosaiks aber weit auseinander. Wenn die soeben von Renate Bol³ gut begründete Datierung des berühmtem Alexandersarkophags aus Sidon in Istanbul⁴ um 320 richtig ist und die Reliefdarstellung, wie bisher angenommen, das Schlachtengemälde voraussetzt, müßte dieses unmittelbar nach Alexanders Tod im Jahre 323 entstanden sein. Klaus Stähler vertritt jedoch in der jüngsten Monographie über das Alexandermosaik⁵ einen besser begründeten Ansatz des Schlachtgemäldes im späten vierten Jahrhundert. Dieser Zeitpunkt wäre mit der Datierung des

Die Leitung des Archäologischen Nationalmuseums Neapel ermöglichte es, am 4. März 2003 neue Aufnahmen des Alexandermosaiks sowie des Seleukosporträts aus der Villa dei Papiri anzufertigen, wofür hier namentlich der Direktorin Maria Rosaria Boriello gedankt sei. – Datierungen beziehen sich durchwegs auf die vorchristliche Ära.

- 1 M. Donderer, Das pompejanische Alexandermosaik – Ein östliches Importstück, in: C. Börker – M. Donderer (Hrsg.), *Das antike Rom und der Osten. Festschrift für Klaus Parlasca zum 65. Geburtstag* (1990) 19–31; A. Cohen, *The Alexander Mosaic* (1997); F. Zevi, *RM* 105, 1998, 21–65 Taf. 10–17; M. Pfrommer, *Untersuchungen zur Chronologie und Komposition des Alexandermosaiks auf antiquarischer Grundlage* (1998); K. Stähler, *Das Alexandermosaik. Über Machterringung und Machtverlust* (1999); R. Bol, *AW* 31, 2000, 585–599; N. J. Koch, *Techne und Erfindung in der klassischen Malerei* (2000) 176–180; P. Moreno, *Apelle. La battaglia di Alessandro* (2000); I. Baldassarre u. a., *Pittura romana dall'ellenismo al tardo-antico* (2002) 74–78.
- 2 Da der vorliegende Beitrag auf ein von diesen Kontroversen unabhängiges Resultat ausgeht, wird hier auf eine Auseinandersetzung im Einzelnen verzichtet, zumal sich diese erübrigen würde, wenn das hier vorgetragene Ergebnis akzeptiert wird. Es sei aber dankbar hervorgehoben, daß die zitierten neuesten Studien den Autor, den die Beschäftigung mit dem Mosaik sein Leben lang begleitet hat, erst zu der hier behandelten Fragestellung geführt haben.
- 3 Bol a. O.
- 4 K. Schefold, *Der Alexandersarkophag* (1958); V. v. Graeve, *Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt* (Berlin 1970); B. Andreae, *Urne regali. I sarcofagi di Sidone*, *F[ranco] M[aria] R[icci]*. *Rivista d'arte e di cultura dell'immagine* 11, 1995, 23–52.
- 5 Stähler a. O.



Alexandersarkophags um 320 nur dann vereinbar, wenn man das Abhängigkeitsverhältnis umkehrte oder genauer, wenn man für beide Werke eine von einander unabhängige ikonographische Ableitung annähme. Das ist nicht ausgeschlossen, da die Komposition einer Kampfgruppe, in der ein Kämpfer seinen Gegner vom zusammenbrechenden Pferd stößt, schon in weit früheren Schlachtendarstellungen begegnet, zum Beispiel in der Schlacht zwischen Griechen und Persern am Südfries des Niketempels auf der Akropolis von Athen um 420⁶.

Stähler geht es, nicht anders als einer sogleich noch näher ins Auge zu fassenden neuesten Publikation von Michael Pfrommer⁷, um eine ohne weiteres annehmbare Voraussetzung: Ein geraume Zeit nach dem Tode Alexanders des Großen geschaffenes Alexanderschlachtgemälde durfte nicht nur für Griechen aussagefähig, sondern es sollte gewiß auch der persischstämmigen Bevölkerung in der hellenistischen Welt zugänglich sein. Da der ursprüngliche Standort des Gemäldes «im Schnittpunkt der beiden Welten angesiedelt war, mußte seine Bildgestaltung auch für persische Sehgewohnheiten verständlich sein»⁸.

Zum gleichen Ergebnis kommt, wie gesagt, auch die jüngste ausführliche und ungemein kenntnisreiche Untersuchung der Antiquaria in dem Bild durch Pfrommer⁹. Danach stammte das Bild aus einer Zeit, in der Griechentum und Persertum weitgehend miteinander verschmolzen waren. Pfrommer schlägt deshalb eine Datierung ins späte dritte oder frühe zweite Jahr-

6 Ebenda 33.

7 Pfrommer a. O.

8 Stähler a. O. 50.

9 Pfrommer a. O. Wie sehr die Belege für eine Spätdatierung des Vorbildes für das Mosaik hier gepreßt werden, zeigt die Bewertung des «bruchstückhaft erhaltenen Schildes» unter der Hinterhand des gestürzten Pferdes, «der als mittelitalisch-keltisches Scutum gedeutet werden könnte» (a. O. 122). Das Detail ist so undeutlich, daß man keine weitreichenden Schlüsse daraus ziehen darf. Eine «weiße Mittelrippe» und ein «länglicher, zum Teil verdeckter, gleichfalls weiß gehaltener Schildbuckel» sind beim besten Willen nicht zu erkennen. Deutlich zu erkennen ist hingegen die Schildform des Prometopidi-

Bildnisse Seleukos' I. Nikator:

Abb. 1 (Buchseite gegenüber, links) Fragmentiertes Profil im Alexandermosaik aus Pompeji, Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 1020

Abb. 2 (Buchseite gegenüber, rechts) Bildnisbüste mit Königsdiadem, römischer Bronzenachguß eines hellenistischen Originals aus der Villa der Pisonen bei Herkulanum, H. 0,56 m, Vorbild um 305, Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 5590

Abb. 3 (rechts) Tetradrachmon, geprägt im Auftrag des Philetairos von Pergamon gegen 274, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles



hundert vor. Das ist aber aus stilistischen Gründen unwahrscheinlich und auch aufgrund der zweifellos richtigen Beobachtungen Pfrommers nicht zwingend notwendig. Das Aufgehen der persischen Kultur in der griechischen eines Diadochenstaates und deren gegenseitige Durchdringung könnten sich auch in wesentlich kürzerer Zeit als hundert Jahren vollzogen haben. Gewöhnlich rechnet man für einen solchen Vorgang nicht mehr als eine Generation. Der Prozeß dieser Verschmelzung der beiden Kulturen war schon von Alexander dem Großen unmittelbar nach der Eroberung Persiens programmatisch eingeleitet worden und hatte mit der politisch überaus bedeutungsvollen Hochzeit von Susa im Jahre 324 einen ersten Höhepunkt erfahren. Ein mit den bisherigen Datierungsvorschlägen nicht schlechthin kollidierender Zeitansatz um 300 wäre also durchaus denkbar und aufgrund des Stiles auch nachvollziehbar.

Aus der von Michael Pfrommer aufgezeigten Aporie zwischen den im Mosaik anzutreffenden antiquarischen Details, die von einem Erfolg der «Verschmelzungspolitik» Alexanders und seiner Nachfolger zeugen, und der Beurteilung des Stiles, der im fortgeschrittenen dritten Jahrhundert nicht mehr belegt ist, führt möglicherweise der folgende Vorschlag heraus. Falls dieser Vorschlag überzeugend ist, erübrigt sich eine Auseinandersetzung mit allen Argumenten Pfrommers, die hier schon aus Platzgründen nicht geleistet werden kann. Diese Argumente erscheinen aber auch relativiert, wenn die mit dem neuen Vorschlag verbundene Datierung des

on bei dem gestürzten Pferd des von Alexander erstochenen Persers. Dieses Medaillon «imitiert mit seiner scharfen Mittelrippe und dem pointierten Buckel die Form eines Scutum» (a. O. 46). Die Frage ist nur, ob diese Schildform, die im italischen Bereich bereits in vorhellenistischer Zeit geläufig war, im Osten erst seit 270 bekannt wurde. Wenn diese Schildform tatsächlich eine grundsätzlich keltische sein sollte, muß man doch bedenken, daß keltische Söldner im 4. Jahrhundert im ganzen Mittelmeerraum präsent waren. So schlossen sie, wie Strabo 7, 3, 8 berichtet, schon 335 einen Freundschafts- und Symmachievertrag mit Alexander. Die Annahme, das Detail des Prometopidions in Form eines Keltenschildes bei einem Perserpferd, bringe «die ganze Chronologie ins Wanken», geht wohl zu weit.

Vorbildes des Alexandermosaiks akzeptiert wird. Der neue Vorschlag geht von der dem Betrachter sich immer wieder aufdrängenden Frage aus: Wer ist die Hauptfigur im Mosaik?

Der am höchsten aufragende Großkönig wohl kaum, denn er ist der Verlierer, auch wenn der Künstler ihn nicht ohne Bewunderung und aufrichtig empfundene Anteilnahme ins Bild gesetzt hat. Er hat ihn sogar, wenn auch in einem zutiefst tragischen Sinn, zur bestimmenden Figur des Bildaufbaus gemacht. Diese künstlerische Entscheidung dürfte kaum ohne die Zustimmung des Auftraggebers erfolgt sein.

Die den ersten Eindruck des Bildes beherrschende Gestalt des Großkönigs ist die Verkörperung einer Tragödie von welthistorischem Ausmaß. Das ikonologische Zeichen, das der Künstler dafür gefunden hat, ist der leere Köcher am Wagenkasten und der nutzlose Bogen in der linken Hand des Dareios. Diese Waffe macht im Kontrast zur ausgestreckten Rechten, die helfen, ja bestimmen möchte, seine in diesem Augenblick endgültig verlorene Macht anschaulich. Die Bewegung der Hand, die mit gespreizten Fingern geöffnete Handfläche in der Mitte der Gesamtkomposition ist eine der starken, sprechenden Gebärden des Bildes. Ist der Großkönig deshalb nicht doch die Hauptfigur des Mosaiks? Dagegen spricht eindeutig, daß das Bild nicht eine Niederlage, sondern einen Sieg verherrlicht.

Muß man deshalb den Sieger als Hauptperson im Bild ansehen? Das wäre naheliegend. Schließlich wird das Werk nach dem Namen des Siegers Alexandermosaik genannt. Der Makedonenkönig gilt als die größte Eroberergestalt der Weltgeschichte, und seine Erscheinung mit dem frei vor dem Himmel erscheinenden Kopf, den wehenden dunklen Haaren und dem lodernden Blick ist bestimmend für den Eindruck des Ganzen. Und doch, gerade in dem Maße, in dem es selbstverständlich erscheint, daß Alexander die Hauptperson ist, wird es für die besondere Aussage dieses Bildes nicht wirklich kennzeichnend. Die historisch bekannte Tatsache, daß es in dem Bild um die Schlacht gegen Dareios, zwischen makedonischem Griechentum und persischem Herrschaftsanspruch geht, ist zu allgemein, als daß sie das Besondere dieses «Wunders der Kunst» erklären könnte, von dem Goethe¹⁰ vorausgesagt hat, daß «Mitwelt und Nachwelt nicht hinreichen werden, es würdig zu commentieren». Er fügte allerdings hinzu, daß man erst «nach aufklärender Betrachtung und Untersuchung immer wieder zur einfachen reinen Bewunderung zurückzukehren genötigt sey». Aufklärend kommentieren muß man das Besondere im Bilde dieser Schlacht und nicht die evidente Tatsache, daß Alexander sie lenkt.

Unsere erneute Untersuchung ging von der grundlegenden Frage aus, wer die Hauptfigur im Alexandermosaik ist. Wenn weder Darius noch Alexander, wer dann?

Glück im Unglück hat am Rande der großen Lücke im linken Drittel des Bildes nicht nur den Oberkörper des Siegers, sondern auch ein nur wenig beachtetes Detail des Mosaiks von unschätzbbarer Bedeutung, aber schwieriger Deutung bewahrt: das Profil des Mannes unmittelbar hinter dem auf seinem Streitroß Bukephalos vorausstürmenden Alexander (Abb. 1). Dieser Kämpfer zu Fuß, der mitten in der Reiterschar an einer Stelle in direkter Nähe zu Alexander erscheint, wo man einen solchen Fußsoldaten weder vermuten würde noch einfach erklären kann, ist bisher rätselhaft geblieben. Neben dem Pferd Alexanders her schreitend deckt er die linke Flanke des Königs. Man muß in Gedanken den unteren Teil der Figur in der Lücke ergän-

¹⁰ Goethe an Zahn, 10. März 1832, in: Hamburger Ausgabe IV S. 475; B. Andreae, Goethes Betrachtung antiker Kunst, in: K. Scheurmann – U. Bongaerts-Schomer, «... endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!», Goethe in Rom I. Essays (1997) 132–139, bes. 136.

¹¹ A. Rumpf, AM 77, 1962, 229–241, bes. 231 f.

zen: der Unterkörper des Fußkämpfers erscheint hinter dem in der vordersten Raumschicht flächenparallel dargestellten Roß. Notwendigerweise waren die Beine dieses Fußkämpfers zwischen denen des Bukephalos zu sehen. Man erkannte also deutlich, daß er, so erstaunlich das klingt, mit dem voraussprengenden Alexander Schritt zu halten versucht.

Andreas Rumpf¹¹ wollte in ihm einen der ptolemäischen Großen aus der nächsten Umgebung des Königs erkennen, der von seinem zu Tode getroffenen Pferd abgesprungen sei, aber gleichwohl seinem Herrn beistehe. Er nannte als mögliche Persönlichkeit Ptolemaios, den Sohn des Lagos, den späteren Gründer der Pharaonendynastie der Ptolemäer in Ägypten. Er war einer der Hetairoi, der berittenen Leibwächter Alexanders, und man darf ihn in dessen Nähe vermuten. Da sein aquilines Profil¹² aber mit dem Profil des Mannes über der rechten Hand Alexanders nicht übereinstimmt, ist die Wissenschaft dem hypothetischen Vorschlag von Rumpf¹³ nicht gefolgt. Blockiert hat die Forschung jedoch, wie man jetzt feststellen muß, die zweite kurze Bemerkung von Rumpf, daß dieser Mann «obwohl selber demontiert, in einem kritischen Augenblick seinem König einen wichtigen Dienst erweist».

Für die auch von anderen Betrachtern¹⁴ schon vor Rumpf ausgesprochene Vermutung, dieser in meiner ersten Publikation zu dem Thema¹⁵ als einfacher Phalangit bezeichnete Kämpfer sei vom gestürzten Pferd abgesprungen, spricht eigentlich nichts. Sie ist vielmehr vollkommen unwahrscheinlich, weil ein Reiter beim Sturz vom Pferd unmöglich die fünf Meter lange Stoßlanze festhalten, aufspringen und mit ihr weiter kämpfen kann.

Es entgeht uns zwar wegen der großen Lücke, wie das Getümmel der Reiterschar hinter Alexander genau gestaltet war. Man sieht aber einen der Somatophylakes, einen Hetairoi, unmittelbar hinter der linken Schulter des Königs, wie er sich an der Seite des Pferdekopfes nach vorn reckt und die lange Lanze gegen einen barhäuptig andringenden, am Kopf schon verwundeten Gegner schwingt. Interessanterweise ist das Gesicht des mit einem böotischen Helm gewappneten Reiters vom hochgeworfenen Kopf seines Pferdes halb verdeckt. Man sollte ihn also nicht identifizieren können und ihn womöglich für den Auftraggeber des Bildes halten.

Ein weiterer Reiter links davon ist an der Schläfe verwundet und scheint seitlich vom Pferd zu sinken. Ein dritter, dessen Gesicht leider nicht erhalten ist, wendet den Kopf zurück, um zu sehen, ob sich Alexander und sein Reitertrupp nicht zu weit vom Gros des Heeres entfernt haben. Möglicherweise konnte man ihn trotz der weniger deutlichen Dreiviertelansicht aufgrund von bestimmten Porträtzügen benennen. Aber selbst wenn er einer der acht engsten Gefährten, einer der Leibwächter war, konnte man in ihm nicht die Hauptfigur erkennen, weil er durch wenigstens zwei weitere Reiter und den Fußkämpfer von Alexander getrennt war.

Unmittelbar neben dem Makedonenkönig erscheint vielmehr der Kämpfer, dessen in einem schmalen Streifen erhaltenes Profil wir ins Auge gefaßt haben. Auf ihn trifft eben das zu, was man bei den anderen Gefährten Alexanders im Mosaik vermißte. Er ist durch nichts vom König getrennt, und er zeigt sein charakteristisches Profil, sollte also einem zeitgenössischen Betrachter ohne weiteres erkennbar sein. Wenn er die Sarisse gegen den hochrangigen persischen Reiter mit blankem Schwert und weißer Kopfbinde führt, dann kann er, wie wir schon festgestellt haben, nicht vom Pferd geworfen sein, sondern muß als Fußkämpfer angesehen werden.

12 P. Franke, *Die griechische Münze* (1972) Taf. 218. 219 Abb. 799 Farbt. XIX.

13 Rumpf a. O. 240.

14 L. Curtius, *Wandmalerei Pompejis* (1929) 328.

15 B. Andreae, *Das Alexandermosaik*, *Opus Nobile* 14 (1959) 14.

In diesem Fall hat es eine besondere Bewandnis mit ihm. Denn in der historischen Schlacht kann ein Fußkämpfer schwerlich zusammen mit der in voller Karriere voran preschenden, von Alexander angeführten Reiterschar bis in die vorderste Linie vorgedrungen sein. Der Künstler muß die doppelte Aufgabe erhalten haben, entgegen der historischen Wahrscheinlichkeit direkt neben dem Feldherrn einen Sarissenkämpfer zu Fuß darzustellen und dessen Profil so deutlich zu zeichnen, daß er als historische Persönlichkeit erkennbar und benennbar war. Dies nachzuvollziehen ist eine wichtige Aufgabe der «aufklärender Betrachtung und Untersuchung» dieses «Wunders der Kunst».

In meiner früheren Darstellung des Alexandermosaiks¹⁶ bin ich unter dem Einfluß der Bemerkungen von Rumpf auf die Problematik dieser Figur nicht näher eingegangen, sondern habe nur den folgenden beschreibenden Satz eingefügt: «Finstere Entschlossenheit drückt sein Gesicht mit den verächtlich herab gezogenen Mundwinkeln aus». Das Profil dieses Mannes und die Tatsache, daß er als einziger Fußkämpfer in unmittelbarer Nähe Alexanders unter den berittenen Begleitern des Königs erscheint, bedürfen aber einer genaueren Erklärung.

Die ganze Schlachtdarstellung des Alexandermosaiks atmet den Geist der Beschreibung der Schlacht von Arbela des Kallisthenes von Olynth¹⁷, eines Großneffen des Aristoteles, dessen Einfluß als Hofhistoriograph des Alexanderzuges auf die Biographie des Königs als entscheidend angesehen wird. In seiner von Plutarch in der *Vita Alexandri* überlieferten lapidaren Beschreibung der Entscheidungsschlacht heißt es:

«Alexander suchte die besiegten Feinde auf die Mitte zu werfen, da dort Dareios seinen Platz hatte. Denn Alexander hatte ihn von fern durch die davor aufgestellten Abteilungen inmitten der berittenen königlichen Garde deutlich gesehen, wo er als Mann von hohem und schönem Wuchs auf seinem hochrädigen Wagen stehend unter allen kenntlich war. Eine zahlreiche Reiterschar, trefflich gerüstet, die den Wagen dicht umschloß, deckte den König und war festen Mutes, den Feinden tapferen Widerstand zu leisten. Aber Alexander ward ihnen, je näher er kam, desto furchtbarer, und da er die Weichenden auf diejenigen warf, welche noch standhielten, setzte er auch diese in Schrecken und jagte sie größtenteils auseinander. Die Edelsten und Tapfersten ließen sich jedoch in der Verteidigung ihres Königs niederhauen, fielen übereinander und hinderten so das Nachsetzen, indem sie noch sterbend den Feinden und deren Pferden ein Hemmnis waren.»¹⁸

In dieser Beschreibung ist Alexander allein derjenige, der den Großkönig in die Flucht schlägt. Es ist bekannt, wie eifersüchtig der Makedonenkönig darauf achtete, daß kein anderer den Ruhm seiner Taten schmälerte¹⁹. Er ließ Kallisthenes sogar wegen seiner Opposition gegen die Einführung der persischen Verehrungsform der Proskynese, des «hündischen» Niederfallens vor dem Herrscher, im Zusammenhang mit der sogenannten Pagenverschwörung hinrichten²⁰.

Bei diesem von Alexander zunächst hoch geschätzten, nach Vollendung der Biographie und vor allem der Beschreibung der Alexanderschlacht jedoch fallengelassenen Hofhistoriographen ist von den Gefährten, die zu Pferde mit ihrem Heerführer voran stürmen und ins Zentrum des feindlichen Heeres vorstoßen, mit keinem Wort die Rede, geschweige denn von einem Fußkämpfer, der das Wunder vollbringt, mit den berittenen Gefährten Schritt zu halten und seinen König gegen einen heransprengenden persischen Edlen zu decken. Dieser Perser ist durch

16 B. Andreae, *Das Alexandermosaik aus Pompeji* (1977) 17

17 L. Prandi, *Callistene. Uno storico tra Aristotele e i re macedoni* (1985).

18 Plut. *Alexander* 33.

die weiße Binde um seine Pelzmütze als hochgestellte Persönlichkeit gekennzeichnet. Als er die auf ihn gerichtete Sarisse des Fußkämpfers neben Alexander sieht, starrt er wie gebannt auf die tödliche Waffe und wirft sein Pferd herum, damit es ihm nicht genau so ergeht, wie dem Kameraden, der neben ihm vom Pferd gestochen wird. Selbst die Einzelheit, daß jener in der Verteidigung seines Königs sich selbst opfernde Perser nicht mehr die Zeit hatte, sein Schwert vollends aus der Scheide zu ziehen, während der Reiter mit der weißen Hauptbinde sein eigenes Schwert nutzlos nach oben streckt, scheint vom Künstler voller Bedacht gewählt. Er wollte den Fußkämpfer mit Alexander parallelisieren. Für das alles hatte er aber keinen Anhaltspunkt in der Schlachtenbeschreibung des Kallisthenes, die gleichwohl in der gesamten Darstellung anklingt. Während der Künstler sich also grundsätzlich nach der offiziellen Berichterstattung des Kallisthenes richtete, kann er schwerlich von selbst darauf gekommen sein, in historisch unwahrscheinlicher Weise einen Fußkämpfer, möglicherweise einen der Pezhétairoi, mitten unter die Hetairenreiterei zu setzen und auf die selbst im bedauerlichen Erhaltungszustand des Mosaiks noch erkennbare Weise durch Position und Profilierung hervorzuheben. Für diese außergewöhnliche Einzelheit muß der Künstler eine andere Quelle gehabt haben.

Die Ursache dafür ist ohne weiteres beim Auftraggeber des Bildes zu suchen. Je länger man darüber nachdenkt, desto weniger kann man umhin, diesen Fußkämpfer für die eigentliche Hauptfigur des ganzen Bildes zu halten. Denn er kann nur mit Absicht und Willen des Auftraggebers, der das Bild abnehmen mußte und damit eine Botschaft an die Betrachter verband, an seine Stelle neben Alexander geraten sein. Die weitere zwingende Schlußfolgerung dieser Überlegungen ist, daß der Auftraggeber selbst in diesem Fußkämpfer in der Schlachtendarstellung vergegenwärtigt sein wollte.

Unsere Forschungen müssen sich deshalb auf die Frage konzentrieren, ob man diesen Fußkämpfer mit einer bestimmten historischen Persönlichkeit identifizieren kann. Die Methode zur Lösung dieser Frage ist eine dreifache:

Erstens ist zu untersuchen, wer ein Interesse an der von Stähler und Pfrommer richtig herausgestellten Zielsetzung der Gesamtdarstellung in Richtung nicht nur auf makedonische, sondern auch auf persischstämmige Betrachter haben konnte.

Zweitens ist zu fragen, wer damit rechnen konnte, in einem Fußkämpfer unmittelbar neben Alexander als eine Persönlichkeit erkannt zu werden, die tatsächlich in entscheidender Position an der allen bekannten historischen Schlacht bei Arbela teilgenommen hat.

Und drittens ist die Porträtähnlichkeit der Profildarstellung des Fußkämpfers mit bekannten anderen Darstellungen auf Münzen oder in rundplastischen Bildnissen von historischen Persönlichkeiten zu überprüfen, auf welche diese Voraussetzungen zutreffen.

Als weitere Probe aufs Exempel kann man schließlich noch die Frage nach dem ikonographischen Verhältnis von Alexandersarkophag zum Schlachtgemälde untersuchen, das als Vorbild für das Alexandermosaik und weitere römische Schlachtendarstellungen diente.

Die erste Frage ist nicht schwer zu beantworten. Das Interesse an einer Vermischung makedonischer und persischer Interessen im Sinne des politischen Vermächtnisse von Alexander dem Großen war gewiß in dem Reich am größten, das die persischen Stammlande des Iran einschloß, das heißt im Reich Seleukos' I. Keiner der anderen Diadochen, weder Ptolemaios I.,

19 J. Seibert, *Alexander der Große* (1972, ²1994); F. Schachermeyer, *Alexander der Große. Das Problem seiner Persönlichkeit und seines Werkes* (1973).

20 Prandi a. O. 29–31.

noch Antipatros, Krateros, Eumenes, Polyperchon und Kassander hatten Perser in großem Ausmaß als Untertanen. Perdikkas fiel schon 321 einer Verschwörung zum Opfer. Auch der in seine Fußstapfen tretende Antigonos Monophthalmos konnte sich in Babylon nicht behaupten und konnte einen Anspruch auf den Iran nie verwirklichen. Der einzige, dem dies gelungen ist, war Seleukos I. Nikator. Er war auch der einzige der Diadochen, der seine ihm in der Hochzeit von Susa 324 von Alexander zugewiesene Frau Apame²¹ nie verlassen hat, auch als er 299 etwa sechsundfünfzigjährig aus politischen Gründen die zwanzigjährige Tochter Stratonike von Demetrios Poliorketes und dessen Frau Phila, eine Enkelin seines Erzfeindes Antigonos, heiratete. Er trat sie später sogar seinem Sohn Antiochos I. ab. Dieser war ein Sohn seiner ersten, ihm nach wie vor verbundenen Gattin Apame aus dem Geschlecht des persischen Religionsstifters Zarathustra. Durch sie war der gute Zusammenhalt zwischen Makedonen und Persern im Seleukidenreich gewährleistet, die auch in der Gestaltung des Alexanderschlachtgemäldes ihren Ausdruck findet.

Wenn man den Fußkämpfer des Mosaiks unter denjenigen Teilnehmern am Alexanderzug gegen Dareios suchen muß, die auch im Seleukidenreich noch eine entscheidende Rolle gespielt haben, dann ist der einzige, der hier in Frage kommt, der Begründer des Reiches, Seleukos I. Nikator selbst. Nach der Aussage Appians²² hatte Seleukos, über dessen Herkunft nur wenig bekannt ist, von Anfang an am Zug teilgenommen: «Man sagt, er habe noch als Soldat des Königs auf dem Zug gegen die Perser das Orakel des Didymeischen Apoll über die Rückkehr nach Makedonien befragt und folgenden Spruch zur Antwort erhalten: «Strebe doch nicht nach Europa, für dich ist Asien besser.» Nach Didyma kann Seleukos nur im Heer Alexanders im Jahr 334 gekommen sein, als er ungefähr einundzwanzig Jahre alt war. Auch Justin²³ und Pausanias²⁴ bestätigen, daß Seleukos zusammen mit Alexander von Makedonien aus zu dem Feldzug aufgebrochen ist. Entscheidend für unsere Frage ist, daß Appian²⁵ Seleukos als «stratiotes», als Fußsoldaten, bezeichnet. Wenn er Reiter gewesen wäre, müßte Appian ihn «hippeus» nennen, was nicht der Fall ist. Seleukos ist später im Indienfeldzug Alexanders in hohe Offiziersämter aufgestiegen. Aber wiederum für unsere Fragestellung interessant ist, daß er nach Arrian²⁶ nicht Reiter befehligte, sondern Kommandeur der königlichen Hypaspisten, also der Fußgarde war und sich als solcher immer im engsten Kreise des Königs aufzuhalten hatte²⁷. Als Alexander 323 in Babylon tödlich erkrankte, war Seleukos wieder in seiner Nähe und befragte den Gott Serapis vergeblich, ob eine Heilung möglich sei²⁸. Bemerkenswert ist an dieser Stelle, daß Seleukos beim unmittelbar nach dem Tode des Königs aufflammenden Diadochenstreit die Interessen des makedonischen Fußvolkes vertrat.

Die ganzen Streitigkeiten hatten ihre Ursache ja darin, daß sich die Infanterie sozial benachteiligt fühlte gegenüber der elitären Gruppe der Reiter. Zunächst wurde durch die Einsetzung

21 Arr. An. 7, 4, 4–8.

22 App. Syr. 56, 283, vgl. dazu G. Marasco, Appiano e la storia de Seleucidi fino all'ascesa al trono di Antiocho III (1982) 70 und K. Brodersen, Appians Abriß der Seleukidengeschichte. Text und Kommentar (1989) 133–135.

23 Iust. 15, 4, 6.

24 Paus. 1, 16, 1.

25 App. Syr. 56, 283

26 Arr. An. 5, 13, 4.

27 A. Mehl, Seleukos Nikator und sein Reich (1986) 13 f.

28 Arr. An. 7, 26, 2–3; Plut. Alexander 76, 9.

des Meleagros als für die Infanterie zuständiger Stellvertreter des Reichsverwesers Perdikkas ein Kompromiß zwischen den beiden Truppenteilen erzielt. Als Perdikkas dann aber den Tod des Meleagros herbeiführte, konnte er nicht umhin, auf die Vorstellungen und Wünsche seiner makedonischen Standesgenossen Rücksicht zu nehmen. Seleukos wurde nicht zum Satrapen gemacht, sondern erhielt das zentrale Amt des Kommandos über die makedonische Adelsreiterei. Darin wirkte sich der schon zuvor erzielte Kompromiß zwischen Infanterie und Kavallerie aus, weil man in Seleukos einen Mann hatte, der die Interessen der Fußkämpfer aufgrund seiner eigenen Geschichte gegenüber der jetzt von ihm befehligten Reiterei nicht vernachlässigte. Er wurde auf diese Weise Stellvertreter des Perdikkas, das heißt zweiter Mann im Reich und blieb es, bis er sich 321/20 an der Ermordung des Perdikkas beteiligte²⁹. In der Konferenz von Triparadeisos im Sommer oder Herbst 320 wurde er zum Dank dafür mit der Satrapie Babylon bedacht. Damit war die Grundlage für sein späteres großes Reich gelegt. Daß er seinen Aufstieg aus dem Fußvolk heraus geschafft hatte, geriet aber nie in Vergessenheit und bestimmte offenbar auch noch die Aussage des Alexanderschlachtgemäldes, falls der Fußkämpfer neben Alexander im Mosaik wirklich Seleukos ist.

Das ist nur dann denkbar, wenn man auch die dritte Frage nach der Übereinstimmung der bekannten Bildnisse Seleukos' I. mit dem Profil des Fußkämpfers im Mosaik positiv entscheiden kann. Dieser Vergleich ist bisher nie unternommen worden und konnte es wohl auch nicht, weil es keine für einen solchen Vergleich ausreichenden Abbildungen der Reste dieses Profils gab³⁰. Die neuen Aufnahmen des von der Stirn bis zum Kinn 11,2 cm messenden Profils sowie aus dem gleichen Blickwinkel auch Aufnahmen des Seleukosporträts aus der Villa dei Papiri erlauben einen solchen Vergleich³¹. Dabei muß man auch die postumen Münzbildnisse Seleukos' I.³², zum Beispiel auf den von Philetairos von Pergamon nach 281/80 – wohl erst zwischen 274 und 263 – geprägten Tetradrachmen zu Rate ziehen, mit deren Hilfe die Bronzebüste in Neapel identifiziert wurde. Ein prägefrisches Exemplar befindet sich in Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles³³. Es wird hier dem Vergleich zugrunde gelegt.

Dieser Vergleich zeigt eindeutig in allen drei Überlieferungsträgern, dem Mosaik (Abb. 1), der Münze (Abb. 2) und dem lebensgroßen Bronzeporträt (Abb. 3) das gleiche Profil. Es ist ausgezeichnet durch kurzgeschnittene Locken, die in die hohe Stirn mit ihrer kräftigen Protuberanz der Muskulatur fallen, eine lange gerade Nase mit flacher Wölbung des Nasenrückens, volle Lippen mit tief herabgezogenem Winkel, der dem Gesicht einen Zug von Verachtung gibt, und ein kantig vorspringendes energisches Kinn. Es kann demnach kaum ein Zweifel sein, daß der Stifter des im Mosaik exakt kopierten Gemäldes einer Alexanderschlacht aus der Zeit um 300 kein anderer war als der Diadoche Seleukos, der Begründer der Seleukidendynastie. Dabei ist noch einmal zu betonen, daß der Beweis für diese Benennung keineswegs nur auf der evidenten

29 Mehl a. O. 25 ff.

30 M. Pfrommer, Untersuchungen zur Chronologie und Komposition des Alexandermosaiks auf antiquarischer Grundlage (1998) 207 erklärt: «Angesichts des fragmentarischen Zustandes muß jede Identifikation spekulativ bleiben.»

31 M. R. Wójcik, La Villa dei Papiri a Ercolano. Contributo alla ricostruzione dell'ideologia della nobilitas tardo repubblicana (1986) 94 f. Nr. C 5; R. Fleischer, Studien zur seleukidischen Kunst I. Herrscherbildnisse (1999) 15 Taf. 7–10; B. Andreae, Skulptur des Hellenismus (2001) 64 f. Abb. 6. 7.

32 Fleischer a. O. 5–10.

33 E. T. Newell, The Pergamene Mint under Philetærus (1936); ders., Royal Greek Portrait Coins (1937).

Bildnisähnlichkeit beruht, sondern auf der Tatsache, daß kein anderer in Frage kommt, der als Pezhétairos, also als Fußkämpfer, unmittelbar hinter Alexander und neben dessen in voller Karriere voransprengenden Pferd dargestellt werden konnte. Es ist eine unbestreitbare historische Tatsache, daß Seleukos der einzige der Diadochen war, der in der Infanterie gedient und sich dort hochgearbeitet hatte.

Wenn Seleukos I. tatsächlich der Auftraggeber des Gemäldes einer Alexanderschlacht war, das als Vorbild für das Mosaik diente, dann ist ein möglicher Anlaß für diesen Auftrag nicht schwer zu finden. In seiner von Umschwüngen gekennzeichneten historischen Laufbahn hatte Seleukos zwei Schlachten zu bestehen, die in ihrer Bedeutung der von Gaugamela vergleichbar waren: Erstens diejenige bei Ipsos 301, in der Seleukos mit Hilfe der Kriegselefanten, die er gegen die indischen Besitzungen eingetauscht hatte, Antigonos Monophtalmos besiegte. Dieser verlor Herrschaft und Leben, und Seleukos kam in den Besitz fast des ganzen asiatischen Reiches Alexanders des Großen, das dieser mit der Entscheidungsschlacht von Gaugamela erobert hatte. Den noch fehlenden Teil erlangte Seleukos durch den Sieg von Kurupedion 281, wodurch er Lysimachos überwand, den letzten außer ihm noch lebenden Diadochen, der einundachtzigjährig auf dem Schlachtfeld den Tod fand.

Da Seleukos schon bald nach dieser Schlacht, die ihn als Herrn fast ganz Kleinasiens bestätigte und seinen beharrlich angestrebten Weg nach Makedonien frei machte, selbst von Ptolemaios Keraunos ermordet wurde, hatte er wohl keine Zeit mehr, ein Werk wie das Alexandergemälde in Auftrag zu geben. Es ist vielmehr wahrscheinlich, daß dieser Auftrag schon im Anschluß an den Sieg über Antigonos bei Ipsos erging.

Damals, um 300, hatte Seleukos an der Stelle der sieben Jahre zuvor von Antigonos am Unterlauf des syrischen Orontes gegründeten Stadt Antigoneia die neue Stadt Antiocheia ins Leben gerufen, die er nach seinem eigenen Vater Antiochos benannte. Offenbar im Zusammenhang mit dieser Neugründung erhielt der berühmte Lysippschüler Eutyichides von Sikyon³⁴ den Auftrag, eine Statue der Tyche dieser Stadt³⁵ zu schaffen, die ihren Platz in beherrschender Lage am Silpiosberg fand.

Seleukos stellte damit unter Beweis, daß er die politische Dimension von Kunstwerken zu schätzen wußte. Es ist daher denkbar, daß er damals in vergleichbarer Weise auch einen großen Maler mit einem Werk beauftragte, das seine eigene Bedeutung als einer der um den Vorrang streitenden Nachfolger Alexanders hervorheben sollte. Dafür war eine Darstellung der epochalen Schlacht von Gaugamela besonders geeignet, in welcher der Makedonenkönig mit der unmittelbaren Hilfe des Pezhétairos Seleukos den letzten Großkönig der Perser Darius III. besiegte. Da Seleukos hiermit seinen Anspruch auf die Alexandernachfolge begründen konnte, kommt als Aufstellungsort eines solchen Gemäldes eigentlich nur eine der Hauptstädte seines Reiches in Frage, in erster Linie wieder Antiochia.

34 Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker 35 (2002) 336–338 s. v. Eutyichides (I) (M. Flashar).

35 Paus. 6, 2, 6; Ioh. Mal. 9, 200; 27. Die Schriftquellen zu Eutyichides sind gesammelt bei Overbeck, Schriftquellen Nr. 1516. 1530–1536; T. Dohrn, Die Tyche von Antiochia (1960); LIMC I (1980) 840–851 s. v. Antiocheia (J. C. Balty); B. Fehr, *Lectio graeca, lectio orientalis*. Überlegungen zur Tyche von Antiocheia, in: *Visibile Religion* 7, 1990, 83–92; B. Sismondo Ridgway, *Hellenistic Sculpture I* (1990) 233–237; P. Pröttung, *Darstellungen der hellenistischen Stadttyche* (1995) 43–115; B. Andreae, *Skulptur des Hellenismus* (2001) 67 f. Taf. 13 Abb. 25–28.

36 Plin. nat. 35, 141.

Interessant ist, daß Plinius³⁶ auch einen Maler mit Namen Eutyichides kennt. Er erwähnt von ihm nur ein Gemälde mit der Darstellung eines von Nike gelenkten Zweigespannes. Wegen der Namensgleichheit gehen so gut wie alle Forscher³⁷ davon aus, daß es sich um denselben Künstler aus Sikyon handelt, der auch die Tyche schuf und offenbar – wie zahlreiche andere – Bildhauer und Maler war. Wenn das zutrifft, muß man sich fragen, ob Eutyichides nicht am Ende sogar der Maler der Alexanderschlacht gewesen sein könnte. Auszuschließen ist dies natürlich nicht, zumal an den Arbeiten des Eutyichides die veristische Oberflächenwiedergabe der Textilien vielgepriesen war³⁸. Das gleiche könnte man auch über die Gewanddarstellung des Mosaiks sagen. Deshalb ist die Frage legitim, und wenn wir sie übergehen, stellt sie gewiß der nächste. Andererseits ist die Überlieferung, die man zur Entscheidung der Frage heranziehen kann, so spärlich, daß es im Grunde unergiebig ist, das Thema weiter zu verfolgen. Es dürfte ja kaum gelingen, eine Vorstellung von dem erwähnten, Eutyichides zugeschriebenen Gemälde eines Zweigespannes der Siegesgöttin zu erlangen³⁹. Ein möglicherweise weiterführender direkter Stilvergleich ist deshalb nicht denkbar und eine irgendwie geartete stilistische Verwandtschaft zwischen den Repliken der Tyche des Eutyichides und dem Alexandermosaik ist nicht festzustellen. Die Namensgleichheit von Bildhauer und Maler reicht zudem nicht aus, eine Identität sicher zu begründen. So schön es wäre, wenigstens den Namen des Schöpfers dieses königlichen Bildes der Welt zu kennen, wie Ludwig Curtius⁴⁰ es genannt hat, so muß man doch zugeben, daß eine Autorschaft des Eutyichides von Sikyon, falls er auch Maler war, zwar naheliegend, aber in der gegenwärtigen Forschungslage kaum zu belegen ist.

Weitgehend unabhängig von der hier im Mittelpunkt der Untersuchung stehenden Frage nach dem Auftraggeber des Gemäldes, das dem Mosaik zugrunde liegt, ist diejenige, warum das Thema der Alexanderschlacht und darüber hinaus die historische Gestalt Alexanders des Großen überhaupt in spätrepublikanischer Zeit, gegen Ende des zweiten Jahrhunderts wieder virulent wurden. Das Thema ist zu umfassend, als daß hier eine Antwort darauf gegeben werden könnte, zumal dies nicht die Aufgabe eines Archäologen, sondern der Historiker ist. Klar ist, daß der Herrschaftsbereich der Römer zum Vergleich mit den Eroberungen Alexanders herausforderte, als sie nach dem Wirken des Titus Quinctius Flamininus im Zweiten Makedonischen Krieg und besonders nach dem Frieden von Apameia 188 erkannten, daß das ehrenwerte Ziel, den hellenistischen Staaten ein Höchstmaß an außenpolitischer Selbständigkeit zu erhalten, mit der römischen Vorherrschaft nicht zu vereinbaren war. Dieser Vergleich des entstehenden römischen Weltreiches mit den Eroberungen Alexanders lag auch deshalb nahe, weil Alexander in den hellenistischen Staaten immer als Gründerheros verehrt worden war, so daß diese Verehrung selbstverständlich auch im römischen Nachfolgestaat übernommen wurde. Nach der Überwindung Antiochos' III. in der Schlacht von Magnesia 190 und des Königs Perseus in der Schlacht von Kynoskephalai 168, nach der Einrichtung der Provinz Macedonia 148, der

37 C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde*. Lateinisch – deutsch, Buch xxxv. Farben. Malerei. Plastik, Hrsg. und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler (1978) 244; R. Neudecker in: *Der Neue Pauly* IV (1998) 323 s. v. Eutyichides bezeichnet ihn als Bildhauer und Maler; desgleichen Flashar a. O. 338: der Maler identisch mit Eutyichides I.

38 Neudecker a. O. 323.

39 Der Versuch von T. Dohrn, *RM* 96, 1989, 305–312, die in Rom gefundene Terrakottagruppe eines von Nike gelenkten Viergespanns (nicht Zweigespanns!) auf das Gemälde des Eutyichides zurückzuführen, wird von Flashar a. O. «als anregend, aber vorerst Spekulation» bezeichnet.

40 L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis* (1929) 336.

attalidischen Erbschaft 133, welcher das Vermächtnis der Kyrenaika an die Römer durch Ptolemaios Euergetes II. 162 vorausging, auch wenn es damals noch nicht verwirklicht, sondern erst von Apion 96 in die Tat umgesetzt wurde; des weiteren mit dem Klientelkönigtum der späten Ptolemäer in Ägypten, das spätestens nach dem Auftritt des Konsularen Popilius Laenas gegenüber Antiochos IV. in Alexandria 168 nicht mehr zu verkennen war, sowie mit der endgültigen Überwindung Mithridates' VI. durch Pompejus 63 und der anschließenden Einrichtung der Provinz Syria, sahen sich die Römer in einer vergleichbaren Situation wie der große Makedonenkönig nach Vollendung seiner Eroberungszüge. Dieser Bezug ist von der Geschichtsschreibung immer wieder hervorgehoben worden⁴¹. Bekannt sind die Tatsachen, daß Pompejus sich wie Alexander den Beinamen Magnus, der Große, beilegte⁴² und daß Octavian, der spätere Augustus, nach der Eroberung Alexandrias bis zur Begründung des Prinzipats mit dem Profilbild Alexanders des Großen siegelte, nachdem er zunächst ein Bild der Sphinx verwendet hatte⁴³ und wahrscheinlich erst seit 27 sein eigenes Bildnis bevorzugte. Der Vergleich zwischen Caesar und Alexander war inzwischen schon zum *Topos* geworden⁴⁴.

Eine neue Frage ist jedoch diejenige, ob es dem Auftraggeber des Mosaiks im Haus des Faun in Pompeji gegen Ende des zweiten Jahrhunderts bekannt war, daß das von ihm gewählte Vorbild nicht nur Alexander den Großen selbst, sondern auch denjenigen Diadochen verherrlichte, der als der erste Wiederhersteller des Alexanderreiches zu gelten hatte, und ob diese Tatsache für seine Wahl, gerade dieses Gemälde in seinem palastartigen Haus in Pompeji in Mosaik kopieren zu lassen, relevant gewesen sein könnte.

In diesem Zusammenhang erscheint es bemerkenswert, daß in der größten aus dem Altertum überkommenen Porträtgalerie, derjenigen aus der Villa der Pisonen bei Herkulanum⁴⁵ zwar die Bildnisse der meisten hellenistischen Herrscher, darunter das einzige bekannte⁴⁶ Seleukos' I. (Abb. 2) gefunden wurden, aber kein Bildnis Alexanders⁴⁷. Sollte dem mit der julischen Familie versippten Besitzer dieser Villa der Größenwahn des Makedonenkönigs mißfallen haben und die historische Tatsache bewußt gewesen sein, daß der Makedonenkönig ein Weltreich zwar erobern, aber eine politische Zielsetzung nicht erreichen konnte, sondern daß dies erst seinen Nachfolgern und allen voran Seleukos I. möglich war, dem Schöpfer des weitestgehend mit dem von Alexander eroberten Gebiet übereinstimmenden, von der Ägäis bis zum Iran reichenden Staatsgebildes. Wenn dem so wäre, dürfte man vielleicht auch auf den Auftraggeber des Mosaiks im Haus des Faun⁴⁸ zurückschließen und vermuten, daß er im Bewußtsein dieses historischen Sachverhaltes seine Entscheidung getroffen hat, gerade dieses Bild einer Alexanderschlacht zur Anschauung für die Besucher seines Hauses auszuwählen. Die mit diesen Überlegungen eröffneten Fragen können – wenn überhaupt – nur von professionellen Histo-

41 A. Heuss, *AuA* 4, 1954, 65–104, bes. 79–84.

42 *Plut.* Pompejus 2 und 46.

43 *Suet.* Aug. 50; *Plin. nat.* 37, 10, vgl. H. U. Instinsky, *Das Siegel des Kaisers Augustus. Ein Kapitel zur Geschichte des antiken Herrschersiegels* (1962).

44 *Strab.* 13, 594–595 nennt Caesar «Philalexandros».

45 D. Pandermalis, *AM* 83, 1971, 173–209.

46 Die Identifizierung des wahrscheinlich Attalos I. darstellenden Porträts aus Pergamon in Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung Inv. P 130 durch R. Fleischer, *Studien zur seleukidischen Kunst I. Herrscherbildnisse* (1999) 10–15, wird von der Forschung nicht nachvollzogen; B. Knittlmayer – W.-D. Heilmeyer (Hrsg.), *Staatliche Museen zu Berlin. Die Antikensammlung. Altes Museum, Pergamonmuseum* (1998) 188 Nr. 112 (M. Hoffer).

rikern beantwortet werden. Die Archäologie kann ihnen aber wichtige Argumente für die Behandlung dieser Frage an die Hand geben, wenn sie den Infanteriegeneral und Diadochen Seleukos I. als Stifter eines den Römern wohlbekanntes und von ihnen geschätztes Gemälde der Alexanderschlacht kenntlich macht, das allerdings erst nach der Schlacht von Ipsos 301 v. Chr. geschaffen wurde und sicher nicht eines der beiden aus der Literatur bekannten Gemälde des gleichen Themas war, nämlich von Philoxenos von Eretria⁴⁹ beziehungsweise von der Malerin Helena, Tochter des Timon aus Ägypten⁵⁰.

Mit der Erwähnung weiterer Darstellungen der Alexanderschlacht, von denen auch wir noch Kenntnis haben, rückt die oben liegengelassene Frage nach dem Verhältnis von Alexandersarkophag⁵¹ und Alexandermosaik wieder ins Blickfeld. Die überzeugende Frühdatierung des Sarkophags durch Bol⁵², die zu einer Umkehrung des Abhängigkeitsverhältnisses von Sarkophagrelief und Mosaikvorbild führte, war ja eines der jüngsten Forschungsergebnisse, welche ein neues Interesse am Mosaik eröffneten.

Als Abdalonymos von Tyros um 320 bei attischen Bildhauern den Sarkophag in Auftrag gab, gingen diese von einer Typologie der Alexanderschlacht aus, die auch dem Schöpfer des um 300 im Auftrag Seleukos' I. entstandenen Gemälde bekannt war. Da dieser den Sarkophag schwerlich aus eigener Anschauung gekannt hat, könnte man überhaupt daran zweifeln, ob ein Abhängigkeitsverhältnis besteht. Angesichts der engen ikonographischen Übereinstimmung wird man dies jedoch nicht ausschließen können.

Man muß vielmehr annehmen, daß es gegen Ende des vierten Jahrhunderts schon eine bestimmte Ikonographie der Alexanderschlacht gab, die sich in Übereinstimmung mit der offiziellen historischen Darstellung befand, wie Plutarch sie überliefert⁵³. Es muß, wie auch die Überlieferung von Künstlern wie Philoxenos von Eretria und der Malerin Helena bezeugt, die Alexandergemälde geschaffen haben, eine ganze Reihe von Denkmälern gegeben haben, aus denen die Römer eine Auswahl treffen konnten.

Der Vergleich zwischen Sarkophag und Mosaik legt die Annahme nahe, daß in solchen Darstellungen auf jeden Fall der von links heran sprengende Sieger auf dem Bukephalos begegnete. Eine solche Figur des heranreitenden, die Lanze mit erhobenem Arm schwingenden Alexander ist im Relief des Sarkophages von Abdalonymos die entscheidende Figur des Bildaufbaus. Ihr wird eine ähnliche Figur am anderen Ende des Relieffrieses gegenübergestellt. Zwischen diesen beiden Reitern werden die Perser von griechischen Reitern und Fußsoldaten zu Paaren getrieben. Der Perserkönig Dareios selbst ist nicht dargestellt, sondern die Mitte des Bildes nimmt ein Grieche mit böotischem Helm ein, der im Vorbeisprengen auf einen ins Knie gesunkenen Perser einhaut. Die beiden Flügel der friesartigen Bildentwicklung werden durch die vorstellbare

47 M. R. Wójcik, *La Villa dei Papiri a Ercolano* (1986) 83: «È da segnalare infatti tra le molte presenze di diadochi e dinasti la «visibile assenza» di Alessandro il Grande estremamente significativa e chiaramente voluta; ... Escluso quindi il tyrannus, il resto dei sovrani raffigurati nella villa sembra rappresentare un mondo politico ideale».

48 Zum Besitzer des Hauses des Faun vgl. F. Zevi, *RM* 105, 1998, 21–65 Taf. 10–17.

49 Plin. nat. 35, 110; Fuhrmann, Heinrich, *Philoxenos von Eretria* (1931).

50 Phot. 482.

51 Siehe Anm. 4.

52 R. Bol, *AW* 31, 2000, 585–599.

53 Plut. Alexander 33.

Flugbahn von Pfeilen zusammen gehalten, die ein stehender Bogenschütze links vom Reiter in der Mitte nach links und ein kniender rechts von ihm nach rechts abschießen. Im Übrigen ist keine durchgehende Kampfbewegung zu erkennen, sondern die Schlacht ist – wie in der älteren griechischen Schlachtdarstellung überhaupt – in Zweikämpfe aufgelöst. Die Komposition der Alexanderschlacht auf dem Abdalonymossarkophag erweist sich dadurch als stilistisch älter denn diejenige des Mosaiks, die das Aufeinandertreffen von Massen schildert. Dadurch wird der eingangs erwähnte Ansatz von Bol nachdrücklich bestätigt.

Hier geht es aber um etwas anderes. Der Sarkophag bietet neben dem reitenden Alexander keinen Raum für einen Kämpfer zu Fuß, wie ihn das Mosaik zeigt. Da dieser Fußkämpfer nach allem Gesagten kein anderer sein kann als der Auftraggeber des der Mosaikkopie zugrundeliegenden Bildes, ist die Einführung dieser Figur in die Alexanderschlachtdarstellungen eine wahrscheinlich einmalige Neuerung der Zeit um 300, die nur bei Seleukos I. sinnvoll war. Sie fehlte gewiß in allen anderen Darstellungen des gleichen Themas, die auch ein Römer wie der Besitzer der Casa del Fauno in Pompeji noch kennen konnte.

Wenn er sich entschloß, diejenige Auswahl zu treffen, die tatsächlich verwirklicht wurde, dann war das eine persönliche Entscheidung, deren Beweggründe wir natürlich nicht nachrechnen können. Es bleibt aber interessant, daß er nicht notwendig dieses Bild kopieren lassen mußte, weil es kein anderes gab, oder weil es das berühmteste gewesen wäre. Wir müssen vielmehr annehmen, daß das Vorbild des Alexandersarkophags zu seiner Zeit bekannter war, wenn Abdalonymos es als die Anregung für seinen Sarkophag akzeptiert hat, und daß es andere, auch den Römern noch zugängliche, berühmte Bilder gab, wenn Plinius Philoxenos von Eretria und die Bibliothek des Photios die Malerin Helena der Erwähnung für wert erachteten, nicht aber den Schöpfer der von Seleukos I. in Auftrag gegebenen Alexanderschlacht.

Damit scheint der Kreis der Argumente geschlossen. Wir wollen vermeiden, uns weiter im Kreise zu drehen. Wenn wir deshalb hier abbrechen, kann das aber nicht bedeuten, daß mit den hier gemachten Feststellungen nicht neue Fragestellungen eröffnet wären, auf die hier noch keine Antworten gegeben werden konnten. Es bleibt nur der Wunsch: *Vivant sequentes!*

Prof. Dr. Bernard Andreae, Via del Monte della Farina 30, 00186 Rom, Italien,
bernardandreae@gmx.net

Résumé. Il quadro con la battaglia di Alessandro, tramandatoci dall'omonimo mosaico di Pompei, viene giudicato nella recente letteratura in maniera controversa. Le proposte di datazione vanno dall'ipotesi di una creazione di Apelle, il cui floruit fu nel 332, fino all'avanzato terzo secolo a. C., passando per una datazione dell'opera verso la fine del quarto secolo. Sulla base dell'identificazione del profilo di un fante presso la mano destra di Alessandro con Seleuco I si propone di identificare con questo diadoco il committente del quadro, dipinto probabilmente subito dopo la battaglia di Ipsos del 301.

Bildquelle: Autor.