

Ralf von den Hoff
Handlungsporträt und
Herrscherbild

Die Heroisierung der Tat in
Bildnissen Alexanders des Großen

Wallstein

Ralf von den Hoff
Handlungsporträt und Herrscherbild

FIGURATIONEN DES HEROISCHEN
Herausgegeben von Ralf von den Hoff

Band 6

Ralf von den Hoff

Handlungsporträt und Herrscherbild

Die Heroisierung der Tat
in Bildnissen Alexanders des Großen

WALLSTEIN VERLAG

Gefördert durch die
Deutsche Forschungsgemeinschaft

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z.B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Ralf von den Hoff 2020

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2020
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond und der Frutiger

Umschlaggestaltung: Wallstein Verlag, Göttingen

ISBN (Print) 978-3-8353-3506-6

ISBN (Open Access) 978-3-8353-8029-5

DOI <https://doi.org/10.46500/83533506>

Inhalt

1. Herrscherqualitäten und Herrschertaten	7
2. Handlungsporträts: Die Tat als Leistung.	9
3. Visuelle Heroisierung und Mythisierung	12
4. Herrschaftskonzepte: Charisma und Bewährung	13
5. Jagd und Schlacht	15
6. Der König als Kriegerakteur und das »speergezwonnene Land«	17
7. Die Reitergemeinschaft der Granikos-Schlacht – Dion/Makedonien, 334/3 v. Chr.	19
8. Heroenmythos von Beginn an – Apulien, um 330/20 v. Chr.	21
9. Die Agency des Lanzenreiters – Babylon, um 325 v. Chr.	28
10. Gemeinsam mit dem Helden – Alexandernachfolger, spätes 4./frühes 3. Jh. v. Chr.	33
11. Das Handlungsporträt wird zum Modell – Mittelitalien, späte römische Republik	41
12. Eine mythologische Schmuckfigur – Herculaneum, vor 79 n. Chr.	54

13. Der homerische Held und die Weltgeschichte – Otiumvillen in Italien, 1. Jh. n. Chr.	61
Epilog: Der Kaiser, die Makedonen und Alexander – Beroia/Makedonien, 3. Jh. n. Chr.	70
Anmerkungen	79
Abbildungsnachweis	93
Dank	95

1. Herrscherqualitäten und Herrschertaten

In kaum einer historischen Figur der Antike verbinden sich in ähnlicher Weise außerordentliche Leistungen, Heroisierungen und Herrscherrolle wie in Alexander dem Großen (356-323 v. Chr.). Die unglaublichen Taten des jungen Königs und Eroberers haben trotz Kritik an seiner Grausamkeit und Zügellosigkeit bereits Zeitgenossen fasziniert: die Unterwerfung des gewaltigen persischen Reiches bis ins heutige Pakistan in nicht einmal 10 Jahren, die Siege über den übermächtigen persischen Großkönig bei Issos (333) und bei Gaugamela (331), der Einzug ins legendäre Babylon (331) – aber auch die Etablierung von Monarchie und großräumiger Herrschaft als leitenden Konzepten von Königtum in der griechischen Welt.¹ Das Erstaunen über seine Erfolge und das Interesse, seine beispiellose Macht als König zu legitimieren – und vielleicht auch seine Widersprüchlichkeit und Maßlosigkeit –, führten dazu, Alexander mit den Heroen der griechischen Mythologie zu vergleichen. Sein Herrschergeschlecht in Makedonien, die Argeaden, berief sich auf Herakles als Stammvater. Alexander selbst hat die Idee seiner Nähe zu den Helden Griechenlands befördert: Die *Ilias* führte er stets bei sich (Plutarch, *Vita Alexandri* 8,2); wie Protesilaos vor Troja sprang er, so erzählte man, als Erster ans Festland, als man im Persienzug Kleinasien erreichte (Arrian, *Anabasis* 1,11,7); und die Gräber der homerischen Heroen habe er bei Troja ehrerbietig besucht, ja, die Waffen der trojanischen Helden, die man dort zeigte, selbst benutzt (Plutarch, *Vita Alexandri* 15,7-8; Arrian, *Anabasis* 1,11,7-8). Kallisthenes von Olynth begleitete den Eroberungszug, um die »Taten Alexanders« (*Alexándrou práxeis*) festzuhalten (Arrian, *Anabasis* 4,10,12) – als könnte er ein neuer Homer, Alexander ein neuer Achilleus werden. Diodors *Weltgeschichte*

aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. resümiert: »In kurzer Zeit hat dieser König große Taten (*megálai práxeis*) vollbracht. Dank seiner Klugheit (*sýnesis*) und Tapferkeit (*andréia*) übertraf er an Größe der Leistungen (*mégethos ton érgon*) alle Könige, von denen die Erinnerung weiß.« (17,1,3-4).

Diodors Bemerkung ist bezeichnend: Einerseits lässt sie erkennen, dass Begriffe der ›Größe‹ (*megálos, mégethos*) Alexanders Außerordentlichkeit angemessen beschrieben – schon in der Antike wurde ihm der Beiname »der Große« gegeben. Andererseits zeigt sie, dass man diese Größe auf Taten des Königs (*práxeis; érga*) auf der einen und auf Qualitäten (*sýnesis, andréia*) auf der anderen Seite zurückführte. Beides, Alexanders Taten und Qualitäten, waren Themen der antiken Biographie und Historiographie. Von Kallisthenes ausgehend wurden Alexandergeschichten immer wieder neu erzählt. Eine komplexe Alexander-Mythographie war die Folge, bis hin zu romanhaften Darstellungen, die über die Antike hinaus fortlebten.²

2. Handlungsporträts: Die Tat als Leistung

Über Alexander berichteten seit seiner Jugend und bis über die Spätantike hinaus auch Bildnisse, vor allem gemalte und skulptierte Darstellungen, die ihn ehrten und im Sinne ihrer Auftraggeber bleibend erinnern sollten.³ Statt des historischen Alexander zeigen sie uns eine Figur, die von den Vorstellungen seiner Zeitgenossen und späteren Bewunderer geprägt ist. Sie erlauben es insofern, eine andere Alexander-Geschichte zu schreiben: eine Geschichte der Alexander-Bilder, die man sich, geprägt durch je eigene Interessen und Ideale, von einer ›Größe‹ der Geschichte machte.⁴

Welche Rolle in dieser Bild-Geschichte Heroisierungen spielten, ist vielfach untersucht worden. Schon zu Lebzeiten malte Apelles Alexander mit dem Blitz des Zeus in der Hand, ein Gemälde, das der Artemis von Ephesos geweiht wurde (Plinius, *Naturalis historia* 35,92). Kurz nach seinem Tod brachten seine Nachfolger Alexanders Kopfporträt erstmals auf Münzen und statteten es mit dem Horn des Zeus-Ammon aus – so wie ihn im Jahre 331 das Orakel von Siwa als Sohn des Zeus-Ammon und damit als Heros bezeichnet hatte (Plutarch, *Vita Alexandri* 27,4-11).⁵ Sein löwenhaftes Haar kann man als Hinweis auf den homerischen Vergleich von Heroen mit Löwen als den stärksten Tieren verstehen, während unmittelbare visuelle Angleichungen Alexanders an Achilleus oder Herakles bisher nicht sicher nachweisbar sind. Eine Wechselwirkung ihrer Darstellungen mit denjenigen Alexanders ist gleichwohl zu beobachten.⁶ Statuen zeigten Alexander im Brustpanzer stehend und zu Pferd als Feldherrn oder nackt, mit Lanze und Schwert, wie es für antike Heroen üblich war. Ein Strahlenkranz konnte seinen dem Sonnengott ähnlichen Glanz visualisieren.⁷ In metaphorischer oder ikonischer Weise, so hat die Forschung herausgearbeitet, wurden Ale-

xander in solchen Bildnissen besondere Qualitäten zugeschrieben: Jugend, Schönheit, heroenhafte Männlichkeit (*andréia*), Götternähe, soldatische Kraft, Löwenhaftigkeit und Glanz.

Bezeichnend ist es, dass viele Bildnisse dies in unbewegt dargestellten Figuren erreichten, als Einzelfiguren, als Köpfe auf Münzen, als Porträtbüsten oder -gemälde. Auf Begründungen für die Zuschreibung oder auf die Folgen der je gezeigten Qualitäten wurde dort nicht verwiesen. Vielmehr nährten sie die Illusion, diese Qualitäten gehörten wesentlich zum Dargestellten. Sie zeigten attributiv außerordentliche Qualitäten und Handlungspotenz des Herrschers.

Doch wie steht es mit den Taten Alexanders, die Diodor als Ausdruck seiner Qualitäten verstanden hat und die die Historiographie schilderte? Sie verwiesen auf eine Handlungsleistung. Auf Taten Alexanders bezog sich eine andere Form von Porträts: die sogenannten Handlungsporträts. Gemeint sind damit ganzfigurige Darstellungen einer historischen Figur in bewegter Aktion, sei es alleine oder in Interaktion mit anderen.⁸ Solche Handlungsporträts gab es im antiken Griechenland seit dem 6. Jh. v. Chr. Sie demonstrierten sozial oder politisch beispielhaftes Handeln als rühmende Auszeichnung der Dargestellten.⁹ Die Statuen, die man den Tyrannenmördern Harmodios und Aristogeiton 477/6 v. Chr. auf der Agora von Athen aufstellte, sind ein gutes Beispiel:¹⁰ Sie zeigten die beiden Attentäter im beispielhaften Vollzug ihrer Tat. Sie erschienen in altersspezifischen Angriffshaltungen, indes ohne ihren Gegner und gegen die Realität nackt. Auch fremde Könige visualisierte man in Handlungsporträts. So sah man auf attischer Luxuskeramik gegen 500/490 v. Chr., als man mit den Persern in Konflikt geriet, den legendären Lyder Kroisos als luxuriösen, frommen König beim Opfer thronend über

seiner Umwelt, aber auf dem Scheiterhaufen.¹¹ Dass es Alexanders Lehrer Aristoteles war, der den Maler Protogenes aufforderte, die Taten (*opera*) Alexanders um ihrer *aeternitas* (Ewigkeit) willen zu malen (Plinius, *Naturalis historia* 35,106), zeigt die Bedeutung von Handlungsporträts Alexanders an.

3. Visuelle Heroisierung und Mythisierung

Handlungsporträts sind vielfach als ›Historienbilder‹ bewertet worden. Sie bieten indes nur selten die Möglichkeit, historische Ereignisse besser zu verstehen, auf die sie Bezug nehmen können – denn auch diese Bezüge sind nicht illustrativer, sondern imaginiert-konstruktiver Art.¹² Vielmehr lassen sie zugeschriebene Handlungen und Qualitäten der Dargestellten als ein Beziehungsgeflecht erkennbar werden. So können relational definierte Faktoren wie Überlegenheit, Agency oder Hierarchien gegenüber metaphorisch artikulierten Zuschreibungen besser erkannt werden. Vor allem erlauben sie es, diese Zuschreibungen von heroen- oder götterähnlichen Qualitäten an einen Herrscher beispielsweise durch Attribute mit der Zuschreibung von heroenhaften Leistungen, also von ›Heldentaten‹, zu verbinden. Sie eröffnen deshalb die Möglichkeit, visuell nachzuweisen, wie metaphorischen Zuschreibungen heroenhafter Qualitäten Handlungen entsprachen. Durch Handlungsporträts kann man mithin den Bezug von Herrscherporträts zu Mythen besser bestimmen. Mythen nämlich erzählten Geschichten, also Sequenzen von Handlungen, und zur antiken Mythographie gehörten gerade diejenigen Geschichten, die das Handeln heroischer Figuren zum Thema hatten. Handlungsporträts Alexanders können also helfen zu klären, ob und wie nicht nur der Herrscher heroisiert wurde, sondern auch seine Taten, indem sie visuell den Charakter von Mythen erhielten – und in einer Bild-Geschichte zu verstehen, wie sich solche Heroisierungen und Mythisierungen wandelten und wie sie instrumentalisiert wurden.

4. Herrschaftskonzepte: Charisma und Bewährung

Die Zuschreibungen von Qualitäten, die statische Herrscherporträts ins Bild setzen, verweisen auf Handlungs- und Leistungspotenz. Dies vermittelt die visuelle Illusion, sie gehörten wesentlich zum Dargestellten, wie ein Blitz (des Zeus) in seiner Hand oder eine Keule (des Herakles) neben ihm. Dies lässt sich mit der hellenistischen Konzeption von monarchischer Herrschaft in Verbindung bringen. Insofern dabei nämlich heroenhafte oder götterähnliche Qualitäten als gegeben vorgestellt werden, kann man eine solche Art der Herrscherrepräsentation als charismatisch bezeichnen. Das Charisma des ›heroischen‹ Königs stellte, so hat Hans-Joachim Gehrke im Anschluss an Max Weber herausgearbeitet, eine Grundlage der hellenistischen Königsherrschaft dar.¹³ Für die Könige seit Alexander bezog es sich vor allem auf außerordentliche Leistungspotenz im Krieg. Statische Bildnisse propagierten deshalb sinnfällig den *sieghaften* König.

Die *dauerhafte* Legitimität einer solchen Herrschaft bedurfte, das hat Gehrke gleichfalls deutlich gemacht, jedoch der Aufrechterhaltung des Charismas, die es vor Veralltäglichen bewahrte. Dies war die Bedingung der Anerkennung durch Untertanen und damit von Gefolgschaft. Aufrechterhalten wurde es durch Bewährung, d.h. durch die Wiederholung konkreter, Charisma beglaubigender Leistungen. In Monarchien musste seit Alexander aus dem sieghaften König also der »*siegreiche*« König werden: zum Siegen verurteilt. Sein persönlicher Erfolg, seine eigene Tat stellte damit eine zweite *conditio sine qua non* der Monarchie Alexanders und seiner Nachfolger dar. Könige konnten dies durch entsprechende Praktiken und konkrete Siege unter Beweis stellen. Handlungsporträts eröffneten die visuelle Möglichkeit, vom König beim Vollzug einer

Tat zu berichten. So hatten sie Anteil am Bewährungsnachweis seiner Herrschaft. Dabei stellt sich die Frage, ob diese Legitimierungsstrategie, die seit der Epoche der Konkurrenz der Nachfolger Alexanders, der Diadochen, geläufig war, bereits mit Alexander einsetzte und welche Taten man ihm zunächst und in der Folge über mehr als 500 Jahre, von seiner Lebenszeit bis in die Epoche der römischen Kaiser, in welcher Weise visuell zuschrieb. Entstand dabei bereits unter Alexander – jenseits seiner konkreten Praxis der ›*imitatio heroica*‹¹⁴ – das visuelle Modell eines heroengleich handelnden Königs, der mythengleiche Taten vollbrachte, und wurde dies in der Folge instrumentalisiert?

5. Jagd und Schlacht

Zwei Handlungsfelder dominierten die Handlungsporträts Alexanders wie der hellenistischen Könige: Bilder der Jagd und Bilder der Schlacht. Schon für den Maler und Schüler des von Alexander geschätzten Bildhauers Lysipp von Sikyon, Euthykrates, sind Gemälde Alexanders bei der Jagd und in der Schlacht überliefert (Plinius, *Naturalis historia* 34,66).

Die königliche Jagd schloss an alte Traditionen des Herrschers als Retter vor den Gefahren der Wildnis an, aber auch – vor allem die Löwenjagd – an die Vorstellung der Überwindung des stärksten tierischen Gegners durch den noch stärkeren König. Die Jagd erlaubte es Alexander und seinen Nachfolgern, an die Jagdrituale der persischen Großkönige anzuknüpfen und zugleich eine in Makedonien und in der griechischen Mythologie langlebige Bildtradition aufzurufen.¹⁵ Diese setzte mit Darstellungen der kalydonischen Eberjagd und mythischer Löwenkämpfer im 7. und 6. Jh. v. Chr. ein und führte zum Gemälde einer königlichen Löwenjagd an einem der Herrschergräber des späten 4. Jhs. v. Chr. in der makedonischen Hauptstadt Aigai (Vergina), zu Jagd- neben Mythenbildern am Scheiterhaufen von Alexanders Gefährten Hephaistion Ende 324 in Ekbatana (Diodor, *Bibliothēke* 17, 115, 2-5), zum Relief der Löwenjagd auf dem Sarkophag eines Lokalkönigs in Sidon (›Alexandersarkophag‹) und zum ›Krateros-Monument‹ in Delphi kurz nach Alexanders Tod. Die Idee des Einzelkampfes in der individuellen Erlegung eines Tieres sowie der mythischen Jäger ließ sich dabei mit der kollektiven aristokratischen Praxis der Jagd koppeln. Die symbolische Bedeutung von Jagddarstellungen als Siegeszeichen und Nachweise der heroenhaften Leistungsfähigkeit eines Königs auch im Verbund mit seiner aristokratischen Gefolgschaft liegt damit auf der Hand.

Unmittelbarer mit der Herrschaftslegitimation Alexanders verbunden sind hingegen Schlachtdarstellungen, denn die kriegerische Bewährung des Königs während seines Persienzuges wurde – anders als seine Jagderfolge – zur legitimierenden Grundlage seiner Herrschaft. Man hat dies sehr konkret verstanden: Es war üblich, dass Alexander wie jeder spätere hellenistische König wann immer möglich »selbst, an vorderster Stelle ... am Kampf teilnimmt ... und ... seinen Heroismus nach außen hin sichtbar macht.«¹⁶ Idealerweise geschah dies im Zweikampf, der auch dem Kampfkonzepth der epischen Helden bei Homer entsprach, jedenfalls aber durch das außerordentliche Eingreifen des Königs selbst, der damit seine hohe Agency unter Beweis stellte.¹⁷

6. Der König als Kriegerakteur und das »speergewonnene Land«

Die antike Historiographie liefert dazu einen zusätzlichen Hinweis. Sie hält einen Topos für die militärische Eigenleistung hellenistischer Könige bereit: das »speergewonnene Land« (*doríktetos chóra*). Gemeint war damit die Inbesitznahme eroberten Landes durch den König, indem er es mit dem Speer als Waffe durchbohrte. Diodor überliefert bereits für Alexander, er habe 334 v. Chr. die Troas und damit Asien in Besitz genommen, indem er seinen Speer (*dóry*) vom Schiff aufs Land schleuderte (*Bibliothēke* 17,17,2-3). Auch wenn diese Episode in Teilen eine späte Erfindung sein könnte,¹⁸ so war die Idee doch für seine Nachfolger gültig und diente der Legitimation von Eroberung und königlichem Landbesitz. Damit war zwar kein Bezug auf den Sieg in der Schlacht, vielmehr auf den vom König beherrschten Raum hergestellt, aber doch ein Konzept etabliert, das eine individuelle Leistung mit dem Speer oder der Lanze als Waffe an die Herrschaftslegitimation koppelte und ebenfalls die hohe persönliche Agency des Königs zur Grundlage hatte.¹⁹ Zudem ist der Begriff bereits den attischen Tragikern des 5. Jhs. v. Chr. bekannt (Euripides, *Hekabe* 478), und schon bei Homer konnte als »speergeraubt« oder »speererbeutet« eine Person bezeichnet werden, über die man verfügte (Homer, *Ilias* 9,343; Sophokles, *Aias* 146). Der Begriff besitzt also homerisch-heroischen Charakter. Silvia Barbantani hat dargelegt, in welcher Intensität Speer und Lanze in der Dichtung des Hellenismus zu Ruhmeszeichen des Herrschers wurden, und dies bezog sich in vielen Aussagen gerade auf Alexander:²⁰ Lysipp hatte ihn »mit der Lanze« – und damit treffender als Apelles, der ihm einen Blitz in die Hand gab – dargestellt (Plutarch, *Moralia* 360D), und Alexander habe,

so fingierte man es im 1. Jh. n. Chr., seinen Speer als »Waffe seines unbesiegten Armes« der Artemis geweiht (Antiphilos von Byzanz: *Anthologia Palatina* 6,97). Siegesreichtum und Kampferfolg, Landerwerb und Lanzeinsatz, Agency und Tat des Herrschers waren im Diskurs um die Herrschaft in diesem Vorstellungsgefüge eng miteinander verwoben.

Damit lassen sich die Handlungsporträts Alexanders nicht nur daraufhin befragen, in welcher Weise sie Alexander eine außerordentliche Agency zuschrieben und ihn als siegreich wie Heroen der Vorzeit, seine Taten als mythisch imaginierten. Mit der Lanze tritt ein Objekt solcher visuellen Heroisierung in den Blick, dessen auszeichnender Charakter in Handlungsporträts ebenfalls zu prüfen sein wird.

7. Die Reitergemeinschaft der Granikos-Schlacht – Dion/Makedonien, 334/3 v. Chr.

Alexander selbst war es, der sogleich nach dem ersten militärischen Erfolg bei der Eroberung Persiens, nach dem Sieg am Fluss Granikos im Jahre 334 v. Chr., durch die Stiftung eines Siegesmonuments in der Heimat aktiv wurde. Er dedizierte eine Statuengruppe ins Heiligtum des olympischen Zeus im makedonischen Dion. Die 25 Bronzefiguren stellten Alexander und die in der Schlacht gefallenen makedonischen Reiter dar. Lysipp von Sikyon schuf diese *turma Alexandri* (Plutarch, *Vita Alexandri* 16; Velleius Paterculus 1,11,3-4; Plinius, *Naturalis historia* 34,64; Arrian, *Anabasis* 1,16,4).²¹ Eine Vorstellung von ihrem Aussehen ist schwer zu gewinnen, da nur Texte sie erwähnen. Bisher dazu herangezogene angebliche Reproduktionen der Statuen gehen nicht sicher auf das Monument in Dion zurück. Dass die persischen Gegner der Makedonen ins Bild gesetzt worden wären, erwähnt kein Zeugnis, niemals wird von einem Schlachtbild, immer von der Reitereinheit gesprochen. Im Griechenland des 4. Jhs. v. Chr. wurden indes Gefallene in ihren Grabmonumenten nicht als Sterbende, sondern siegend und oft auf dem sich aufbäumenden Pferd, in der sogenannten Levade, dargestellt, wenn auch vielfach ohne Gegner.²² Bewegte Handlungsporträts sind deshalb auch für die *turma Alexandri* nicht ausgeschlossen. Gefallene konnten aber in Schlachtanathemen auch ruhig stehend dargestellt werden, und Statuengruppen mit solchen Figuren kennen wir bereits aus griechischen Heiligtümern des 5. Jhs. v. Chr.²³ Festhalten können wir mithin kaum mehr, als dass es sich bei der *turma Alexandri* um eine relativ große, militärisch ausgerichtete Siegesweihung mit stehenden oder bewegten Reiterfiguren handelte. Der Fokus lag auf der Erinnerung an die Gefallenen, die zum

Sieg beigetragen hatten und in Kleinasien bestattet worden waren, in ihrer Heimat Makedonien. Sollte es sich um eine dynamisch-bewegte Figurengruppe gehandelt haben, wäre die Weihung ein in dieser Form damals kaum zu erwartendes Monument und das erste Handlungsporträt des Königs mit seinen Reitergefährten gewesen. Sicher können wir sein, dass die Makedonen als autonomes Kollektiv dargestellt waren. Der individuelle Erfolg ihres Herrschers war hintangestellt: Lysipp habe, so berichtet Velleius Paterculus (1,11,4), Alexander zwischen seine Gefährten gestellt (*interponeret*), sodass der König als *primus inter pares* erschien. Das gezeigte Kollektiv war das der Hetairoi, der adeligen Makedonen, oder das der größeren Gruppe der Hetairenreiter,²⁴ die den Sieg als ihre gemeinsame Leistung für sich beanspruchten. Die *turma Alexandri* gab in diesem Kontext ideologische Leitlinien für den laufenden Eroberungszug und seine Beurteilung in Makedonien vor. Sie setzte auf das makedonische Kampfkollektiv von König und Elite und auf die herausragende militärische Leistung der Kavallerie mit ihrem König.

8. Heroenmythos von Beginn an – Apulien, um 330/20 v. Chr.

Die ersten Handlungsporträts Alexanders d. Gr., von deren Aussehen wir uns ein genaueres Bild machen können, waren gleichfalls unmittelbare Reaktionen auf die Erfolge seines Heeres in Persien seit 334 v. Chr. und die Entmachtung des persischen Großkönigs. Mehr als 1000 km von Babylon entfernt, wo sich Alexander seit 331 zumeist aufhielt, in Apulien im südlichen Italien rund um Tarent, ließen Mitglieder der lokalen Eliten im 4. Jh. v. Chr. große Sets aufwendig dekoriertes Keramikgefäße herstellen, die mit reichem Bilddekor versehen waren. Sie wurden bei Begräbnissen präsentiert, vermutlich im Zusammenhang mit Grabreden oder Erzählungen von Mythen, und anschließend mit ins Grab gegeben.²⁵ Entsprechend dominierten das Bildmedium mythologische Szenen zusammen mit Darstellungen der Verstorbenen in ihren Grabbauten. Eine Gruppe von inzwischen fünf dieser Gefäße fällt durch ein ungewöhnliches Bild auf, das mit leichten Variationen wiederholt wird (Abb. 1-2).²⁶ Von links stürmt ein bärtiger Reiter mit eingelegter Lanze heran. Er trägt einen korinthischen Helm und einen Brustpanzer. Vor ihm flieht eine Pferdequadriga nach rechts, in deren Wagen ein orientalisches gekleideter Bärtiger steht. Die Tiara weist ihn als persischen Großkönig aus. Gestikulierend wendet er sich dem Verfolger zu, während sein Wagenlenker das Gespann in die Gegenrichtung lenkt. Fußsoldaten und Reiter, manche von ihnen nackt, sind zu den Seiten in Kämpfe verwickelt oder in die Verfolgungsszene integriert. Oberhalb kann Nike, die Siegesgöttin, erscheinen, die Hellas, die Personifikation Griechenlands, bekränzt.²⁷ Es handelt sich also um eine Schlacht, in der der Perserkönig in die Flucht geschlagen wird und die den Sieg Griechenlands bedeutet.

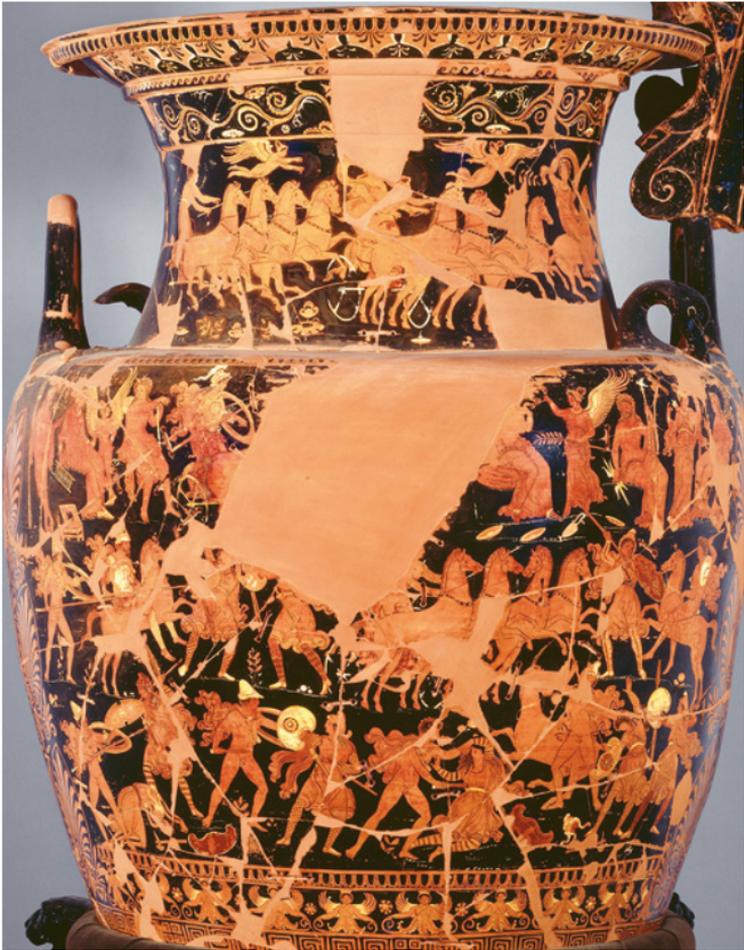


Abb. 1: Apulisch-rotfiguriger Volutenkrater des ›Darius-Malers‹, um 340/20 v. Chr., aus Ruvo mit Darstellung einer Alexanderschlacht. Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 3256

Die Gefäße lassen sich relativ gut datieren. Sie stammen aus der Werkstatt des sogenannten Darius-Malers, eines der herausragenden Produzenten apulischer Grabvasen zwischen etwa 340 und 320 v. Chr.²⁸ Aber wie ist die Szene in diesem Kontext zu verstehen? Um einen der Helden- und Göttermythen, mit denen der Maler viele seiner



Abb. 2: Apulisch-rotfigurige Amphora des ›Darius-Malers‹, um 340/20 v. Chr., aus Ruvo: Alexander verfolgt Dareios III. Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 3220

Gefäße dekorierte, kann es sich kaum handeln: Im Mythos gibt es keinen persischen Großkönig, der von einem Griechen verfolgt wird.²⁹ Auch der Sieg über Priamos, den oft persisch gekennzeichneten König der Trojaner, wird so nicht dargestellt. Darstellungen der älteren Perserkämpfe des frühen 5. Jhs. v. Chr. heben die griechischen Hopliten hervor, nicht einen Reiter und den Großkönig.³⁰ Schlachtszenen gehörten aber auch nicht zum Repertoire von Tragödien, deren Inhalte auf apulischen Grabvasen bisweilen referiert wurden. Fragt man, welcher Perserkampf in der Entstehungszeit der Gefäße um 340/20 v. Chr. ein solches Interesse gefunden haben könnte und zudem – zumindest später, wie in der Vorlage des sogenannten Alexandermosaiks (Abb. 5) – auch visuell im selben Typus der Verfolgung des Königs im Wagen durch einen Lanzenreiter imaginiert wurde, so ist es der Sieg Alexanders d. Gr. über Dareios III. Auf diese beiden Protagonisten muss der Maler Bezug genommen haben. Namensbeischriften hat er nicht ins Bild gesetzt und keinen Hinweis auf eine konkrete Schlacht gegeben. Zwar berichten die Geschichtsschreiber für Issos und Gaugamela davon, dass Alexanders Angriff

zur Flucht des Dareios geführt habe. Eine direkte Verfolgung ist historisch aber nicht überliefert.³¹ Es ging dem Darius-Maler offenbar weniger um die Illustration einer bestimmten historischen Szene als um ein grundsätzliches Bild des Alexandersieges. Die rahmenden Kampfszenen (Abb. 1) sind zudem konventionell gestaltet nach Mustern, die man in Apulien schon länger für Amazonomachien verwendete.³² Daneben fallen Abweichungen von üblichen Ikonographien umso mehr auf: Alexander wurde seit seinem ersten Porträts 340/30 in Griechenland immer unbärtig, nie mit einem Vollbart dargestellt. Der korinthische Helm, den der Reiter trägt, war damals nirgends mehr in Gebrauch, und Alexanders Helm sah, was die Historiker hervorheben, anders aus. Die Bilder beweisen also zwar, dass der Darius-Maler in Tarent von den Siegen Alexanders in Persien berichten wollte. Entweder aber lag ihm kein Bild Alexanders oder kein exakter Bericht vor – so wenige Jahre nach den Ereignissen wäre dies in Unteritalien auch verständlich –, oder er gestaltete die Szene in seinem Sinne um. Gleichwohl muss das Bild bei den lokalen Eliten Apuliens gefragt gewesen sein, denn der Darius-Maler benutzte es gleich mehrfach für unterschiedliche Abnehmer – so weit entfernt sich das Dargestellte auch zugetragen hatte. Die Bildformulierung muss sie überzeugt haben. Wir greifen hier also *in imaginibus* die Ideen, die man mit Alexanders Sieg unter dem Eindruck erster Informationen über seine Erfolge in Unteritalien verband.

Die Bild-Lösung, die der Darius-Maler für die Darstellung des Sieges Alexanders über Dareios III. fand, kann diese Ideen offenlegen. Der korinthische Helm, den der Makedone gegen die Realität trägt, gehörte seit Langem zu den gängigen Attributen militärisch erfolgreicher Heroen in Griechenland und Unteritalien. Dies demonstrieren beispielsweise Bilder des mythischen Gründers von Metapont

in Lukanien, Leukippos, auf Münzen der Stadt, die kaum 50km von Tarent entfernt liegt und nur wenig früher geprägt wurden.³³ Diese Bilder zeigen zudem, dass auch die ungewöhnliche Bärtigkeit Alexanders zur Bildkonvention solcher Heroen gehörte. Zudem waren Darstellungen von Königen in der griechischen und unteritalischen Bilderwelt bis zum 4. Jh. v.Chr. durchweg bärtig. Das Modell des jugendlichen Monarchen begründete erst Alexander.³⁴ Der Darius-Maler zeigte Alexander mithin wie einen Kriegsheros und folgte dabei den alten Konventionen der Herrscherikonographie.³⁵ Zudem hat er Alexander ohne Schuhe dargestellt, auch dies gegen die militärische Realität, üblich aber in Heroenbildern. Dass er zudem der griechischen, schon Homers *Ilias* prägenden Konvention folgte, eine Massenschlacht im Bild in Zweikämpfe aufzulösen, und unrealistisch nackte Kämpfer auftreten ließ, bestätigt diesen Befund einer visuellen Heroisierung der Szenerie.³⁶ Indem schließlich die Tat des Königs als direkter Agon der beiden Herrscher den breitesten Raum des Bildes einnimmt, wurden Alexanders außerordentliche Handlungsleistung und Agency visualisiert. Und dabei ist der Sieg des Reiters gewiss: Seine Lanze scheint den Perser im nächsten Moment zu durchbohren. Das Konzept, das der Darius-Maler befolgte, liegt auf der Hand: Die aktuellen griechischen Siege im Perserzug hat man in Apulien offenbar als eine heroengleiche Kampf*tat* des Königs Alexander verstanden, der als siegender Lanzenreiter vorgestellt wurde: Geschichte wurde zur heroenhaften Tat eines Einzelnen, ihr Protagonist als konventioneller König zum siegenden Held.³⁷

Auf den Grabgefäßen begleiten Götterversammlungen das Geschehen – ein weiteres homerisches Motiv. Andere Mythenbilder schmücken die übrigen Partien der großen Vasen: oft Verfolgungsszenen, auch im Wagen, häufig Mythen (Abb. 1). Alexanders Tat wurde also nicht nur hero-

enhaft gestaltet, sondern auch in einen mythengeladenen Kontext gestellt – und erhielt so schon wenige Jahre nach dem Ereignis selbst den Rang eines Mythos.

In welchem historischen Kontext dies geschah, ist nur zu vermuten. In Bildern am Grab wurde in Apulien von Sieg und Unterlegenheit erzählt, von Erfolg und Scheitern als Grunderfahrungen des Menschlichen, die bei den Bestattungen erzählerisch nacherlebt werden konnten. Die Mythenbilder deuten häufig Todesbezüge und Untergang an.³⁸ Die exemplarische Niederlage eines mächtigen Königs könnte so als Thema im Verwendungskontext der Gefäße wichtig gewesen sein. Die Bewohner Unteritaliens waren jedoch von den Perserkriegen nicht direkt betroffen. Gleichwohl hatten sie von Alexanders Erfolgen gehört – ja, sogar etwas gesehen: Nach dem Sieg bei Gaugamela 331 gab der Makedone einen Teil der Beute nach Kroton (Plutarch, *Vita Alexandri* 34), weil diese Stadt die Griechen schon 480 v. Chr. bei Salamis gegen die Perser unterstützt hatte. Im Œuvre des Darius-Malers stellt der große Perserkrater mit Dareios I. einen Bezug zur älteren Perservergangenheit her: Man sprach damals in Unteritalien offenbar über die Perser, den Rachefeldzug Alexanders und seine Siege.³⁹ Eine Gesandtschaft aus Unteritalien erreichte den Herrscher später in Babylon (Arrian, *Anabasis* 7,15,4). Informationen werden also geflossen sein. Das Interesse der Eliten in Apulien könnte geweckt oder gefördert worden sein, weil ein Onkel Alexanders, der gleichnamige König der Molosser in Nordgriechenland, seit 334/3 Apulien gegen Nachbarstämme militärisch unterstützte, ein eigenes Reich etablieren wollte, aber 331 fiel.⁴⁰ Er berief sich auf dieselbe Abstammung wie Alexander mütterlicherseits: von den Aiakiden und damit letztlich von Achilleus. Mit Bildern am Grab von den Erfolgen seines heroenhaften Neffen zu berichten könnte für die apulischen Eliten ein Zeichen

der Nähe zu dem Molosser oder der Unterstützung seiner Herrschaft gewesen sein, was sie zugleich mit dem berühmteren Alexander verband.

9. Die Agency des Lanzenreiters – Babylon, um 325 v. Chr.

Etwa zur gleichen Zeit wie in Apulien setzte man indes auch in Alexanders unmittelbarer Umgebung die Vorstellung des durch seine Tat ausgezeichneten Kämpfers in ein Handlungsporträt um. Uns sind inzwischen etwa zehn ungewöhnliche Silbermedaillons bekannt (Abb. 3), die sich in ihrem hohen, aber wenig einheitlichen Gewicht von um die 40 Gramm, ihrem Durchmesser von mehr als 3 cm, ihren fehlenden Beischriften und ihrem vielleicht durch schnelle Produktion bedingten, nachlässigen Prägecharakter, der sie wie abgenutzt erscheinen lässt, von konventionellen Münzen unterscheiden. Offenbar gehörten sie zu einer einmaligen Emission und dienten als Geschenke, beispielsweise an Soldaten, Offiziere oder Verbündete – sei es durch Alexander initiiert oder durch eine ihm nahe Person im Heer oder am Hof.⁴¹ Alle bekannten Fundorte liegen im Osten des Reiches und weisen auf eine dortige Prägestätte, wohl Babylon selbst.⁴²

Auf der einen Seite der Medaillons erkennt man Alexander im Brustpanzer mit der Chlamys (Abb. 3 rechts). Die Feder am Helm ist hier sehr realistisch sein Kennzeichen (Plutarch, *Vita Alexandri* 16,7; 32,8-11). Das Schwert hängt an seiner linken Seite, die linke Hand stützt er auf eine Lanze. Die rechte Hand präsentiert ein Blitzbündel, das Attribut des Zeus. Nike, die Siegesgöttin, bekrönt ihn. Der sieghafte Heerführer ist so statisch in Szene gesetzt, seine Herrscherrolle durch das Attribut des höchsten Olympiers metaphorisch zum Ausdruck gebracht, sein göttlicher Schutz durch Nike.⁴³ Die Darstellung der Gegenseite erklärt dies (Abb. 3 links): Von links reitet Alexander – wieder lassen besser geprägte Exemplare die Helmfeder erkennen⁴⁴ – gerüstet auf einem Pferd in der Levade heran. Er



Abb. 3: Silbermedaillon mit Darstellung Alexanders im Kampf und als Sieger, kurz nach 326 v. Chr. London, British Museum Inv. 1926,0402.1

verfolgt einen fliehenden großen Elefanten, auf dem zwei Personen mit ungriechischer Kopfbedeckung sitzen. Den linken hat Alexanders Lanze bereits durchbohrt, der rechte schwingt einen Speer. Die Szene ist zu identifizieren: Den Sieg in der ›Elefantenschlacht‹ erfocht Alexander gegen den indischen König Poros am Hydaspes, einem Nebenfluss des Indus, im Jahre 326 v. Chr. Poros wurde danach Verbündeter Alexanders. Die Medaillons beziehen sich auf diesen Sieg, müssen also nach 326 v. Chr. geprägt worden sein. Wie lange Alexanders konkreter Sieg der Erinnerung wert war, lässt sich nicht ermitteln. Spärliche Fundhinweise legen es nahe, dass die Medaillons gegen 323 v. Chr. bereits verfügbar waren. Dies würde für eine Prägung noch zu Lebzeiten des Königs oder unmittelbar nach seinem Tod sprechen und wird heute allgemein akzeptiert.

Wie hat man hier, unter dem Eindruck sicher lebhafter Erinnerung an Alexanders Kämpfe und den Schlachterfolg gegen Poros, das Handlungsporträt konzipiert? Im Prinzip geschieht dies ähnlich wie auf den apulischen Grabgefäßen (Abb. 1-2): Wieder sieht man keinen triumphalen Sieger, nicht den sich unterwerfenden Poros, nicht den Ausgang

der Schlacht. Vielmehr liegt die Vorstellung der Tat als Leistung und des direkten, entscheidenden Eingreifens Alexanders in einem kritischen Moment auch diesem Bild zugrunde. Das kleine Rund des Medaillons ließ ein größeres Schlachtbild auch nicht zu. Da Poros die Schlacht überlebte, kann er allenfalls der rechte Elefantenreiter sein, doch ist dieser ikonographisch nicht als Führer hervorgehoben. Der Münzschneider hat es also nicht darauf abgesehen, einen König zum Duellgegner Alexanders zu machen wie in Apulien. Gleichwohl bleibt es ein Bild, in dem der Makedone alleine und insofern im Zweikampf-Agon ›den‹ Elefanten – *pars pro toto* – und dessen Reiter besiegt. Noch deutlicher wird hier also die Handlungsmacht auf Alexander konzentriert. Es kommt hinzu, dass es ein Agon ungleicher Akteure ist: Der geradezu miniaturhafte Reiter schlägt alleine den gewaltigen Elefanten mit zwei Soldaten zurück, der bereits flieht. Alexander ist qualitativ und quantitativ unterlegen, doch er siegt und leistet damit Außerordentliches. Dies geschieht – so das Bild – durch die dynamische, aggressive Levade, in der er das Pferd zum Angriff lenkt, und durch die lange Lanze, die seine Gegner direkt erreicht – ähnlich wie in Apulien. Das Motiv des reitend seine(n) Gegner mit der Lanze angreifenden Feldherrn, das wir hier zum zweiten Male kennenlernen, wurde nicht für Alexander erfunden; vielmehr war es im späten 4. Jh. v. Chr. längst eine Bildformel, die dem rühmenden Lob – auch gefallener – Reiter diente, so auf Grabreliefs oder Stelen zur Erinnerung an eine siegreiche Schlacht.⁴⁵ Auch gerüstete Reiter kamen längst in diesem Darstellungstypus vor – gegen ähnlich überlegene und große Gegner wie hier indes nicht. Damit wird Alexander auf den ›Poros-Medaillons‹ zum ruhmreichen makedonischen Lanzenreiter *par excellence*: eine ›lanzengewonnene‹ Tat des Königs, durch die er sich bewährt, so charakterisiert das Bild der

Medaillons die Schlacht am Hydaspes in verkürzter Weise. Und die Gegenseite der Medaillons stellt dieser Leistung komplementär die entsprechenden Qualitäten des Königs gegenüber: seine Zeusverbindung und seine Sieghaftigkeit, als wollten die Medaillonseiten sich wechselseitig erklären, Charisma und Tat aufeinander beziehen.

Auch im Falle der Medaillons kommt eine mediale Ebene hinzu: Griechische Münzen außerhalb des Perserreiches hatten vor den ›Poros-Medaillons‹ Lebende nicht abgebildet, sondern Götter, Heroen und mythologische Szenen. Zwar sind die Medaillons keine eigentlichen Münzen, erlauben es also, Münzkonventionen zu brechen. Alexander als regierenden König und einen seiner Siege auf Edelmetallprägungen zu zeigen, war aber gleichwohl etwas Neues und alleine schon ein Faktor der Heroisierung des Königs und der Mythisierung seiner Tat, zumindest für griechische Augen.

Die ›Poros-Medaillons‹ erweisen mithin im direkten Umfeld Alexanders – so wenig wir dies exakt fassen können – starke heroisierende Züge. Diese liegen in der gezeigten agonalen Entscheidungssituation, in der Alexander eine hohe Agency als Einzelsieger und eine überragende dynamische Kraft durch den Sieg gegen Überlegene zugeschrieben wird. Wie schon in Apulien ist er der beispielhafte makedonische Lanzenreiter. Durch die Übertragung eines Herrscherporträts in einer Kampfszene auf ein geprägtes Silberstück wird das statische Porträt zudem medial heroisiert, die gezeigte Leistung zu einem mythosähnlichen Ereignis, wie es sich auch auf den apulischen Vasen kontextuell angedeutet hatte. Auf den Medaillons sind überdies ein statisches Bildnis attributiver Charakterisierung und ein Handlungsporträt einander gegenübergestellt: Die Tat und die Götterverbindung des Herrschers sind so in einen reziproken Zusammenhang gebracht, Charisma und Be-

währung im oben beschriebenen Sinne der Herrschaftslegitimation gekoppelt – wie es auch in der alexanderzeitlichen Geschichtsschreibung geschah, beispielsweise bei der Darstellung des Besuchs des Zeus-Ammon-Orakels der Oase Siwa und der dabei verdeutlichten Zeusnähe, ja Zeusabkunft des Herrrschers.⁴⁶

10. Gemeinsam mit dem Helden – Alexander- nachfolger, spätes 4./frühes 3. Jh. v. Chr.

Mit den zeitlich folgenden Handlungsporträts Alexanders erreichen wir die Epoche nach dem Tod des Makedonen, die von der Konkurrenz der Diadochen um seine Nachfolge als Könige in einzelnen Reichsteilen geprägt war. Der sogenannte Alexandersarkophag aus Sidon wurde als Grablege des Königs Abdalonymos von Sidon geschaffen, der von Alexander als lokaler Herrscher eingesetzt worden war.⁴⁷ Er starb vermutlich 312 v. Chr. und fand in der Königsnekropole von Sidon seine letzte Ruhestätte. Sein von griechischen Bildhauern gestalteter Marmorsarkophag war rundum mit Reliefs versehen. Dabei zeigte eine der Langseiten eine Löwenjagd von Persern und Griechen, die andere eine Schlachtszene (Abb. 4). Griechen und Makedonen kämpfen dort gegen Perser, ohne dass klarge-macht wäre, ob eine bestimmte Schlacht gemeint war. Links erkennt man einen Reiter in der Levade, der einen Löwenkopfhelm trägt und die Lanze gegen einen bereits stürzenden Perser schwingt. Zweifellos handelt es sich um Alexander. Der Löwenhelm ist indes ein Attribut, das der Realität nicht entsprach. Der Bildhauer hat sich nicht an den ihm vielleicht nicht verfügbaren (oder von ihm nicht adaptierten) Bildnissen Alexanders orientiert, die damals längst in größerer Zahl existierten. Vielmehr benutzte er die Heraklesköpfe der Münzprägungen Makedoniens als Modell, die sich durch Bilder des Herakles mit dem Löwenskalp auszeichnen, damals weit verbreitet waren und auch in Sidon geprägt wurden. Offenbar war ihm die enge, heroisierende Verbindung Alexanders mit dem Heros, den der Makedone zu seinen Vorfahren zählte, selbstverständlich und wichtig.⁴⁸ Aus dem Löwenskalp des Heros wurde in der ›realen‹ Schlacht der Helm des Königs. Die Kampf-



Abb. 4: Marmorsarkophag des Abdalonymos aus der Königsnekropole von Sidon, sog. Alexandersarkophag, um 312 v. Chr.: Schlacht zwischen Griechen und Persern. Istanbul, Arkeoloji Müzesi Inv. 370

pose des Reiters ist derjenigen Alexanders auf den Poros-Medaillons (Abb. 3 links) ähnlich. Wieder ist die Lanze die Waffe des Königs, auch wenn sie nun energisch geschwungen und nicht eingelegt geführt wird. Die aktive Dynamik Alexanders kommt so noch sinnfälliger zum Ausdruck. Doch damit steht er nicht alleine. Als Pendant zu Alexander fungiert am rechten Ende des Reliefs ein anderer Reiter in derselben Pose. Er trägt jedoch realistisch einen böotischen, also typischen griechischen Reiterhelm, was im Kontrast den heroenhaft-außeralltäglichen Charakter Alexanders unterstreicht. Beide rahmen symmetrisch die Schlacht in der Mitte, als könnten sie diese gemeinsam von den Flügeln her entscheiden. Beide sind zudem als einzige Figuren des Frieses freigestellt, also ganzfigurig sichtbar. Offenbar lebt die Gestaltung der Schlachtszene von der Spannung zwischen Alexanders Außeralltäglichkeit und seiner Kampfgemeinschaft mit anderen, zwischen der Schlacht in der Mitte, die einen weiteren hervorgehobenen makedonischen Reiter zentral in Szene setzt, und der Hervorhebung einzelner siegesentscheidender Kämpfer an den Seiten. Die Schlacht ist insgesamt gleichwohl als



Massenkampf konzipiert, in der aber jeder seinen individuellen Zweikampfgegner hat. Die makedonisch-griechischen Kämpfer handeln mithin agonial und erscheinen zugleich als Teil eines Ganzen. Das Kollektiv mit einzelnen *primi inter pares*, unter denen Alexander lediglich attributiv als heroenhaft gekennzeichnet ist, wird, so die Konzeption, zum Garanten des Sieges über die Perser. Insofern folgt das Bild Vorstellungen von der Handlung Alexanders, die dieser selbst in der Granikos-Weihung in Dion deutlich gemacht hatte. Dies unterscheidet das Handlungsporträt auf dem Sarkophag jedoch grundlegend von demjenigen der apulischen Grabgefäße, obgleich dort anders als auf den Poros-Medaillons ja ebenfalls eine Massenschlacht gezeigt wurde. Alexanders Rolle als einer der Führenden, aber als nicht alleine, sondern im Kollektiv Erfolgreicher ist auf einem Sarkophag bezeichnend, den einer seiner Gefolgsleute nach dem Tod des Königs für sich schaffen ließ. Offenbar bediente sich Abdalonymos in Sidon der Möglichkeit, Alexander im Verbund mit seinen Mitkämpfern – ganz im Sinne der makedonischen Adelsgesellschaft von *Hetairoi* – als erfolgreich darzustellen. Dies gab auch ihm

als von Alexander eingesetztem Lokalherrscher und damit Gefolgsmann des Königs die Möglichkeit zur Identifikation. Alexander als potenzieller Kampfgefährte macht die Nähe zu ihm zum Legitimationsfaktor für seine Nachfolger – so wie die Reitergruppe in Dion die Makedonen an Alexander gebunden hatte.

Das zweite Handlungsporträt aus der Zeit nach 323 v. Chr. ist uns durch das bekannte ›Alexandermosaik‹ bezeugt (Abb. 5).⁴⁹ Das Mosaik wurde gegen 100 v. Chr. in einem Haus in Pompeji verlegt. Für uns ist es hier zunächst wichtig, weil es – darin ist sich die Forschung einig – in wenig veränderter Form ein großes Gemälde reproduzierte, das nach dem Tod Alexanders geschaffen wurde – wo und wann ist im Detail umstritten, am ehesten bereits kurz vor oder nach 300 v. Chr. Unklar und viel diskutiert ist auch, wie für das Kampfrelief des ›Alexandersarkophags‹, ob in diesem Gemälde eine bestimmte Schlacht wiedergegeben wurde, sei es diejenige bei Issos oder die bei Gaugamela. Entscheidend für unsere Perspektive ist es indes, wie Alexander und seine Aktion nun in Szene gesetzt wurden, welches Verständnis seines Handelns dem Gemälde zugrunde lag.

Wieder reitet Alexander dynamisch von links heran, diesmal im Brustpanzer wie auf den apulischen Vasen, aber an der Spitze einer makedonischen Reitertruppe. Ohne Helm werden sein Porträt und seine Individualität nun besonders gut erkennbar – zugleich seine Bereitschaft, sich ohne Kopfschutz der Gefahr eines Angriffs auszusetzen. Der Porträtkopf folgt in manchen Zügen einem rundplastisch überlieferten Bildnis des Makedonen. Im Angriff hat er die Lanze eingelegt, die soeben einen vor ihm vom Pferd gehenden Perser erreicht hat – ein altes Kampfmotiv.⁵⁰ Offenbar lenkt dieser die Waffe aber an sich vorbei; sein Tod ist durch einen früheren Lanzentreffer in seinem Rücken

bedingt, den das Bild nur in einer Spiegelung erkennbar macht.⁵¹ Dieser Perser aber steht so dem Angriff Alexanders auf den Perserkönig im Weg, der weiter rechts auf seinem Wagen zu sehen ist. Blick und Geste Dareios' III. gehen zu Alexander – sein Gefährt aber lenkt der Wagenlenker bereits fliehend in die Gegenrichtung. Mit dem Sarkophagrelief (Abb. 4) vergleichbar ist, dass Alexander durch die relative kompositorische Freistellung und erhöhte Position seines Kopfes als eine Hauptfigur hervorgehoben ist – bis auf den blitzgeschmückten Panzer aber nicht durch auszeichnende Attribute; er ist vielmehr lebensnah, aber in höchster Energie und mit weit aufgerissenen Augen dargestellt. Die kompositorische Heraushebung verbindet ihn mit Dareios, dessen Oberkörper im Bild sogar noch deutlicher nach oben ragt. Schaut man nur darauf und auf Geste und Blicke des Persers, dann erscheint die Szene wie ein Zweikampf der beiden Könige. Alexanders Pose ähnelt derjenigen des ›Duells‹ auf den Poros-Medaillons: die dynamische Hebung des Pferdes, die zum Stoß eingelegte Lanze. *Prima vista* hat der Maler also einen ähnlichen Angriff Alexanders inszeniert, nun aber als Agon mit dem Perserkönig selbst. Auf den zweiten Blick aber wird klar: Alexanders Vorstoß trifft anders als auf den Medaillons (Abb. 3 links) nicht den eigentlichen Gegner; trotz des beherzten Angriffs wird seine Lanze Dareios nicht erreichen, der entkommt. Wir sehen ein unterbrochenes Duell – eher eine Verfolgung des fliehenden Gegners als den Sieg. Dies ähnelt den apulischen Grabvasen, obgleich sie den Sieg deutlicher machen (Abb. 1-2); doch ist die Schlacht nun auch weit mehr als ein Zweikampf mit weiteren Kampfgruppen. Das Geschehen ist figürlich viel dichter komponiert. Es fällt schwer, die übrigen Figuren des Geschehens genau zu unterscheiden. Sicher aber ist: Die vielen Figuren auch vorne zwischen dem Betrachter, Alexander und Dareios und die geneig-



Abb. 5: Mosaik aus der Casa del Fauno in Pompeji, sog. Alexandermosaik, mit Schlacht zwischen Alexander und Dareios III., gegen 100 v. Chr. nach Gemälde der Zeit um 300 v. Chr. Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 10020

ten und bewegten Lanzen hinten betten die Alexander-Dareios-Szene in ein räumlich größeres Geschehen ein, als es uns Sarkophagrelief, Medaillons und Grabvasen vorgeführt hatten.⁵² Alexander ist dabei – ähnlich der *turma Alexandri* in Dion – in eine Reitertruppe integriert, die von links heranstürmt und die ihn zusammen mit Fußsoldaten in gleicher Bewegungsrichtung umgibt. So wird er zu einer Figur hoher Agency, er greift als Vorkämpfer (*prómachos*) in diesem Sinne in geradezu homerischer Weise an. Noch stärker als auf dem Sarkophag, wo er links isoliert erscheint, setzt das Gemälde indes auf Alexander als *primus inter pares* im Rahmen der Kollektivität vor allem der Truppe, die er reitend anführt. Dazu fügt sich, dass der vor Alexander fallende Perser durch eine Lanze aus dem Makedonenheer, nicht aber durch Alexanders eigenen Angriff stirbt. Die Schilderung setzt auf den Makedonenkönig als herausragenden Kämpfer, der aber nur im Kollektiv seiner Getreuen zum Erfolg kommt – ikonographisch und typologisch ist dies weder heroisierend noch mythisierend, aber es hebt Alexander hervor, ohne ihn auszugrenzen.

Wir wissen nicht, wer das Schlachtgemälde in Auftrag gab, welches dem Mosaik zugrunde lag. Wir wissen aber, dass diejenigen Schlachtgemälde Alexanders aus der Zeit um 300, die in antiken Texten genannt werden, im Umfeld der Höfe seiner Nachfolger als Könige in Auftrag gegeben wurden, so von Kassander und von Ptolemaios. Und es waren ja gerade solche ehemaligen Kampfgefährten Alexanders, die damals zu seinen Nachfolgern und Königen wurden, diejenigen, die man sich hier neben ihm im Bild vorstellen konnte oder sah, wie schon am ›Alexandersarkophag‹ – und die in der Gemeinschaft mit ihrem König siegten.⁵³

Für die Handlungsporträts aus dem Umfeld der Nachfolger Alexanders gilt also: Der Blick wird auf Alexander und auf seine Leistungen als ein nicht-mythisiertes Gesche-

hen gelenkt, in dem die Makedonen in der Realität gemeinsam erfolgreich waren. Alexander wird als herausgehobene Figur vorgestellt, bewährt sich im agonalen Zweikampf; er ist aber vor allem einer von vielen, nicht alleine mit Agency versehen. Alexanders Nachfolger und ehemalige Gefolgsleute konnten mit solchen Bildern eines Königs, der zusammen mit ihnen, den *hetairoi*, kämpfte, Legitimität durch die mögliche Nähe zu ihm als ihrem Vorgänger unterstreichen. Heroisierende Züge waren dabei eher selten, Mythisierungen fanden nicht statt.

11. Das Handlungsporträt wird zum Modell – Mittelitalien, späte römische Republik

In Etrurien hat man solche Bilder offenbar auch fast 200 Jahre später gut gekannt, in der Zeit der späten römischen Republik. In inzwischen acht Exemplaren ist die Darstellung einer Perserschlacht auf etruskischen Aschenurnen belegt, die aus den Nekropolen von Perugia, ca. 120km nördlich von Rom, stammen (Abb. 6-8).⁵⁴ Die Kalksteinkisten gehören ins 2. oder frühere 1. Jh. v. Chr. und sind zwischen 50 und 70cm breit. Die Reliefs ihrer Frontseiten verbinden trotz mancher Differenzen charakteristische Darstellungsmotive, die im Folgenden erläutert seien. Ein gerüsteter, aber helmloser Reiter sprengt von links auf seinem Pferd über einen nackten Gefallenen am Boden hinweg. Der Reiter führt seine eingelegte Lanze gegen einen persisch gekleideten Gegner vor ihm, der von seinem gestürzten Pferd abzustiegen versucht. Dazu hat er sein linkes Bein bereits über den Pferderücken nach vorne gezogen. Seinen linken Arm nimmt er reflexartig hoch. Seine rechte Hand hingegen umgreift die Lanze des Reiters, sodass die Waffe ihr Ziel verfehlt. Auf einer Urne (Abb. 8) erscheint rechts davon ein Wagenrad und ein Wagenkasten mit einem nach links gewendeten Perser. Er streckt die rechte Hand vor. Hinter ihm steht ein vorgebeugter Mann, der sich in die Gegenrichtung wendet: offenbar der Wagenlenker, der den Wagen zur Flucht nach rechts gedreht hat. Die übrigen Figuren des Geschehens, die sich bisweilen an den Kämpfen beteiligen, variieren; auch der Turm einer Stadtbefestigung kann erscheinen (Abb. 7).

Die Urnen kommen aus unterschiedlichen Nekropolen Perugias und wurden in mindestens zwei lokalen Bildhauerwerkstätten hergestellt. Eine Perserschlacht taucht andernorts auf etruskischen Urnen nicht auf, auch wenn dort

Kampfszenen als solche reich belegt sind, wie in Chiusi und Volterra.⁵⁵ Zudem zeigen die typologischen Gemeinsamkeiten der Peruginer Urnen untereinander, dass ihre Bildhauer für die lokal verbreiteten Perserschlachten ein Grundmodell benutzten. Entscheidend ist dafür nicht die als einzelne eher konventionelle Figur des Lanzenreiters oder der Wagen, der nach rechts flieht. Die Annahme eines gemeinsamen Modells wird vielmehr durch die repetitive Kombination mehrerer Figuren in jeweils bis in Details identischer Bewegung und Abfolge nahegelegt, also eine verwandte Typologie: der Reiter im Galopp und mit Lanze, aber ohne Helm, mit einem Gegner, dessen Pferd stürzt, der abzustiegen versucht, den linken Arm reflexhaft hebt und die Lanze mit der Hand ergreift. Der Wagen mit einer nach links gestikulierenden Figur ist ein für Urnenreliefs zudem so ungewöhnliches Motiv, dass es, obgleich so nur einmal in der Serie dargestellt, gleichfalls zu diesem Grundmodell gehört haben muss. Viele andere Figuren hingegen werden variiert, zugefügt oder weggelassen. Sie lassen sich dem Modell nicht sicher zuordnen. Woher das Bildmodell stammte, lässt sich erschließen. Es gleicht, wie die Forschung längst erkannt hat, nur einem anderen Bild weitgehend, und zwar demjenigen, das auch dem ›Alexandermosaik‹ (Abb. 5) zugrunde lag.⁵⁶ Die Kernfiguren finden sich dort identisch wieder. Dass dieses Bild in Italien verfügbar war, beweist das Mosaik selbst, das ein Gemälde kopiert. Es wurde gegen 100 v. Chr. in Pompeji verlegt, also in etwa derselben Zeit, in der auch die Urnen entstanden. Offenbar nutzten die Bildhauer in Perugia eine Vorlage, die von demselben Gemälde abhängig war wie das Mosaik – unwahrscheinlicher, aber nicht ausgeschlossen ist es, dass das Gemälde selbst in Perugia oder andernorts, wie im damals beuteüberfluteten Rom, diese Vorlage war. Entscheidend scheint es aber bei den Urnen nicht gewesen



Abb. 6: Etruskische Aschenurne aus dem Hypogäum des Cai Cutu in Perugia mit Darstellung einer Perserschlacht, spätes 2./1. Jh. v. Chr. Perugia, Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria



Abb. 7: Etruskische Aschenurne aus Perugia mit Darstellung einer Perserschlacht, spätes 2./1. Jh. v. Chr. Perugia, Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria

zu sein, dieses Modell, wie in dem Mosaik, in weitgehend allen Details zu reproduzieren. Vielmehr wurde eine Kernszene adaptiert, unterschiedlichen Darstellungsbedürfnissen angepasst und figürlich reduziert, erweitert und variiert.

In der Massenproduktion etruskischer Kalksteinurnen verwendete man auch sonst Szenenmodelle und Einzelfiguren versatzstückhaft und wandelte sie ab.⁵⁷ Umso wichtiger ist es, die Spezifika der Peruginer Perserschlachten herauszuarbeiten. Als Kernszene war offenbar der sieghafte, in seinem Lanzenstoß gegen einen Perser aber erfolglose Reiter unverzichtbar, denn er erscheint durchweg – auch auf vielen anderen Urnen, dort aber nie im Kampf gegen einen Reiter oder Wagenfahrer. Die ihr Ziel verfehlende, in einem Bild – leider nur in Umzeichnung bekannt – sogar gebrochene Lanze erweist seinen ›Misserfolg‹ als einen wichtigen Faktor der Bilderzählung.⁵⁸ Der Wagen mit dem gestikulierenden Mann und seinem Wagenlenker (Abb. 8) spielte indes keine durchweg wichtige Rolle, denn er konnte auch unterschlagen oder durch einen Befestigungsturm (Abb. 7) ersetzt werden. Damit wird deutlich, dass es nicht darum ging, Alexander und Dareios III. zu zeigen, sondern vor allem um einen dynamischen Lanzenreiter, seinen energischen Angriff und seinen Misserfolg in der Schlacht. Gleichwohl blieb die Kennzeichnung der Gegner des Reiters als Perser durch ihre Tracht ein Leitmotiv. Ob eine der vielen Schlachten gegen Perser aus der griechischen Vergangenheit gemeint war – Perserkämpfe spielten um 100 v. Chr. im Mittelmeerraum keine Rolle, in Italien auch vorher nicht –, oder ob es um eine mythische Schlacht ging, die durch Orientalen beispielsweise mit Troja verknüpft werden konnte, machten die Bildhauer nicht deutlich. Alexander war auch nicht weiter als Individuum kenntlich gemacht.



Abb. 8: Etruskische Aschenurne aus Perugia mit Darstellung einer Perserschlacht, spätes 2./1. Jh. v. Chr. (Umzeichnung). Verschollen

Die Figurenkonstellation des Schlachtbildes ist gegen 100 v. Chr. nicht nur in Pompeji und Perugia bezeugt, sondern auch in Isernia im mittelitalischen Samnitengebiet, an die 300km südlich von Perugia. Vor dort stammt das Kalksteinfragment eines Relieffrieses, das zu einem Grabmonument des späten 2. oder frühen 1. Jhs. v. Chr. gehörte (Abb. 9). Es ist in einer Länge von 1,10m erhalten.⁵⁹ Die Szene, deren rechtes Ende fehlt, lässt erneut den uns bekannten Lanzenreiter erkennen, der auf dem Pferd von links heranspringt. Wieder greift er einen Mann auf einem stürzenden Pferd an, der in gleicher Körperhaltung wie auf den Urnen und dem Mosaik mit seiner rechten Hand die Lanze packt und seine linke über den Kopf nimmt. Rechts davon erscheint das Rad eines Wagens. In diesem steht der uns schon bekannte persisch gekleidete Mann und blickt

auf den Reiter zurück; seine rechte Hand streckt er wieder in dessen Richtung aus. Neben ihm steht der Wagenlenker nach rechts. Die typologischen Gemeinsamkeiten mit den Urnen (Abb. 6-8) und dem Mosaik (Abb. 5) sind so eng – und sonst nirgends in dieser Weise zu beobachten –, dass dem Bildhauer in Isernia dasselbe Modell vorgelegen haben muss, in welcher medialen Form auch immer. Auch er gestaltete es um. Der Gestikulierende auf dem Wagen trägt zwar ein orientalisches Ärmelgewand, in seinem Arm aber ein königliches Szepter oder eine Lanze. Fehlten bei den Urnen die Pferde seines Wagens, so ist nun eine Biga dargestellt, anders als auf dem Mosaik. Eines ihrer Pferde stürzt – so energisch der Wagenlenker es auch steuert. Der Fluchtversuch scheitert mithin. Dem Bildhauer in Isernia ging es offenbar nicht nur um den Lanzenangriff des Reiters, dem der Perser auszuweichen versucht – auf stürzendem Pferd –, sondern auch um die scheiternde Flucht des Königswagens, was eine Neuinterpretation der Szene darstellt. Zwar erscheinen der Absteigende und der König im Wagen in orientalischer Tracht, rechts im Hintergrund sieht man aber einen nackten Kämpfer mit einem keltischen Schild, wie er in Bildern von Keltenkämpfen in Italien und auch auf etruskischen Urnen häufig vorkommt, vermutlich mit Bezug auf die Erfahrung keltischer Angriffe auf Italien in früherer Zeit, die in Etrurien bis in diese Zeit in Bildern erinnert wurden.⁶⁰ Das Bild einer Alexanderschlacht war hier offenbar nicht gemeint, wenn überhaupt die Darstellung einer bestimmten historischen Szene.

Doch damit nicht genug: Räumlich näher am Herstellungsort der Peruginer Urnen, im antiken Umbrien, liegt das Produktionszentrum einer Töpferwerkstatt, die in der Zeit kurz vor und nach 100 v. Chr. unter dem signierenden Töpfer C. Popilius arbeitete. Sie stellte späthellenistisch-italische Reliefkeramik her.⁶¹ Zu ihren aufwendigeren Pro-



Abb. 9: Fragment eines Relieffrieses aus Isernia mit Darstellung einer Schlacht (spätes 2./frühes 1. Jh. v. Chr.). Isernia, Antiquario Comunale 13511

dukten – und in seiner Form so ohne Parallele – gehört ein Skyphos mit zwei Vertikalhenkeln, der 7,3 cm hoch ist und einen Mündungsdurchmesser von 11,6 cm aufweist.⁶² Er wurde 1899 vom Museum of Fine Arts in Boston ohne Herkunftsangabe erworben. Die Wandung ist mit einem umlaufenden Relieffband dekoriert (Abb. 10). Die Figuren sind in Kämpfen, aber eher schematisch dargestellt, ja, scheinen geradezu in ihre Bestandteile zu zerfallen, sodass man zwar vier Fußsoldaten und eine Quadriga identifizieren kann, aber die Zahl der Reiter nicht vollständig klar ist. Es geht offenbar mehr um die Wirkung als Reliefgefäß und um das Gesamtbild als um die Lesung jeder einzelnen Figur.

Die Henkel unterbrechen dieses Gesamtbild und rahmen die beiden Ansichtsseiten des Skyphos. Auf der durch die Töpfersignatur hervorgehobenen Seite (Abb. 10 oben) sieht man eine Schlacht von Reitern und Fußsoldaten, die teilweise nackt sind. Dass Orientalen beteiligt sind, deutet ein Peltaschild im Bild an. Etwa in der Mitte der Frontseite mit der Töpfersignatur sieht man einen Reiter in der Le-

vade, der seine Lanze hinter sich nach unten stößt. Rechts kurz vor dem Henkel – also in wenig herausgehobener Position – ist ein nach rechts sprengender, gerüsteter, aber helmloser Reiter auf einer Fellschabracke zu erkennen. Er führt eine lange Lanze und entspricht typologisch dem Lanzenreiter des Mosaiks und der italischen Reliefs. Der Henkel grenzt ihn von der Gegenseite des Gefäßes ab, so dass sein Lanzenstoß zunächst ins Leere zu gehen scheint.

Auf der anderen Seite des Henkels (Abb. 10 unten) sinkt links – also dem Reiter gegenüber – ein Mann im orientalischen Ärmelgewand mit seinem Pferd zu Boden. Er hat den linken Arm über den Kopf genommen und greift mit der rechten Hand eine Lanze, die auf ihn zielt. Dies ist die typische Pose des absteigenden Gegners unseres Bildmodells. Die Rundung des Skyphos und der zwischen Lanzenreiter und Stürzendem angesetzte Henkel machten es dem Töpfer unmöglich, die Verlängerung der Lanze des Reiters auf diesen Gegner hin zu führen. Dies war ihm also kaum wichtig. Vielmehr scheint der Stürzende von einer anderen, schräg zur Waffe des Reiters geführten Lanze bedroht zu werden, die er ergreift – und wohl vom Körper ablenkt. Die Figur bildet das eigenständige linke Ende des Reliefs der Becherrückseite (Abb. 10 unten). In dessen Mitte ist eine räumlich freigestellte Szene gesetzt: ein in einer Quadriga fahrender Mann. Seine Geste und Haltung ebenso wie seine reiche Gewandung machen ihn zusammen mit seinem Nachbarn, dem Wagenlenker, als den fliehenden Perserkönig des Mosaiks (Abb. 5), der Urnen (Abb. 8) und des Isernia-Reliefs (Abb. 9) erkennbar. Links und rechts dieser Szene sind weitere Figuren zugefügt, die in den anderen Bildern nur cursorisch oder gar nicht auszumachen sind.

Auf dem Popilius-Becher sind die Figuren der Kernszene des ›Alexandermosaiks‹, der Peruginer Urnen und des Reliefs aus Isernia erkennbar, der Lanzenreiter, sein stürzen-

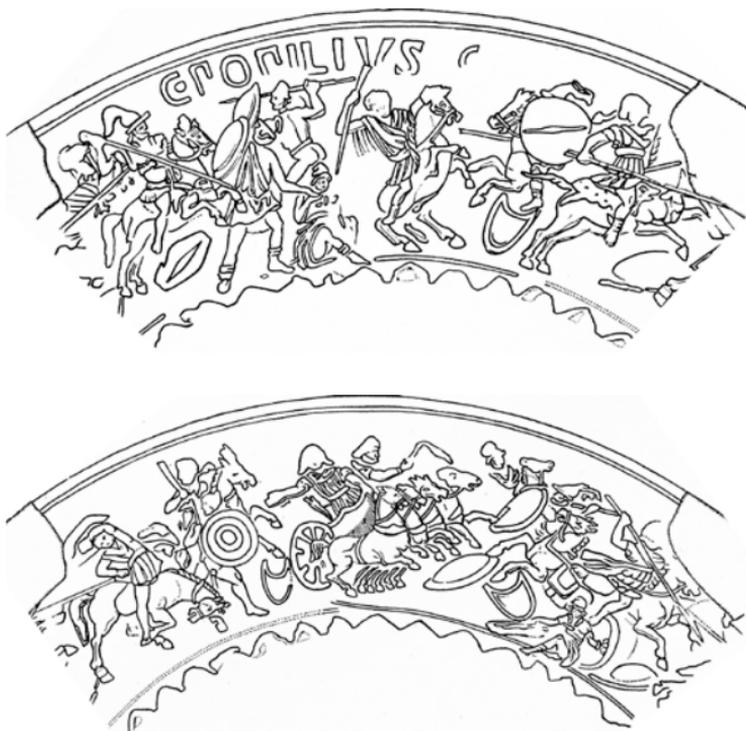


Abb. 10: Tonskyphos aus der Werkstatt des C. Popilius: Schlachtdarstellungen, um 100 v. Chr. (Umzeichnungen). Boston, Museum of Fine Arts Inv. 99.542

der Gegner und der fliehende Wagen. Insgesamt sind die Figuren noch stärker als in Isernia in die Breite auseinandergezogen, sicher um dem frieshaften Dekorationsprinzip des Skyphos zu entsprechen. Zudem sind mehr Akteure dargestellt als in den Steinreliefs, und zusammen mit der Kleinheit der Figuren ließ dies eine klare Kennzeichnung von Persern kaum zu, sodass der Töpfer Peltaschilde als verdeutlichende Attribute einsetzte. Er mag deshalb zwar noch an eine Perserschlacht auf beiden Bechenseiten gedacht haben, schuf aber vor allem ein Schlachtpanorama. Darin ähnelt die Dekoration den sogenannten Homeri-

schen Bechern, die im Hellenismus homerische Ereignisse oder Tragödienszenen als vielfigurige Bilder, oft mit sogar inschriftlich benannten Figuren und Szenen, zeigten.⁶³ Die Schlacht verteilte er dem Dekorationsprinzip eines Henkelbechers entsprechend auf zwei Gefäßseiten: Auf der Vorderseite geht es um die Schlacht, den dynamischen Kampf als solchen und vor allem um Sieger. Auf der Gegenseite geht es um die zentral gesetzte Fluchtszene und um Unterlegenheit. Die Trennung beider Seiten muss geradezu sinnwidrig erscheinen, wenn man das zugrunde liegende Bildmodell betrachtet: Die Trennung liegt etwa in der Mitte des Mosaikbildes, zwischen Alexander und dem Perserkönig. Deren agonale Gegenüberstellung war gerade eine Kernidee des Gemäldes der Alexanderschlacht, auf das das Mosaik und die Reliefdarstellungen zurückgingen. Dass der Töpfer, der dieses Modell oder eines seiner Derivate verwendete, also Wert darauf legte, eine Tat Alexanders wiederzugeben, erscheint eher ausgeschlossen. Er adaptierte vielmehr die Figurenkonstellation, ging aber freizügig damit um und schuf so ein neues Schlachtbild, das auf jeder Seite des Skyphos Grundsituationen exemplarisch in Szene setzte: einmal Sieg und Kampf (Abb. 10 oben), einmal Niederlage und Flucht (Abb. 10 unten). Die Hinweise auf Orientalen setzen das Geschehen weiterhin in ein dem Italischen fremdes und zeitlich fernes Ambiente. Dies könnte den hellenistisch-griechischen Charakter des Gefäßes unterstrichen haben. Ob die Bildhauer in Perugia und Isernia wesentlich mehr als der Töpfer in Umbrien an die Reproduktion des bedeutenden Gemäldes, geschweige denn an eine bestimmte Alexanderschlacht dachten, muss vor diesem Hintergrund fraglich bleiben.

Wir haben damit unterschiedliche Adaptionen und Umbildungen des Szenenmodells des frühhellenistischen Gemäl-

des einer Alexanderschlacht gegen Dareios III. verfolgt. An der Wende vom 2. zum 1. Jh. v. Chr. wurde dieses Handlungsporträt Alexanders in Italien mit wenigen Veränderungen reproduziert, um es als Mosaik in einem Wohnhaus in Pompeji zu verlegen. Etwa zur gleichen Zeit und danach haben es Steinmetz- und Keramikwerkstätten Etruriens und Umbriens adaptiert, in Teilen verändert, mit weiteren Figuren kombiniert und erweitert – in welcher Form sie es kannten, können wir nicht mehr erschließen. Auf den etruskischen Urnen kam es dabei auf die Darstellung einer Massenschlacht mit einem prominenten Kämpfer an, dessen Lanzenstoß vergeblich war; an einem Grabmal in Isernia ging es ebenfalls darum, zusätzlich aber prominent auch um das Scheitern der Flucht der Angegriffenen; auf dem aufwendigen Trinkgefäß setzte man hingegen eine Massenschlacht in Gegenüberstellung von Kampf und Flucht in Szene. Konstanz bestimmter Formelemente ging einher mit Wandlungen im Sinn der gezeigten Szenen. Insgesamt blieb die formale Referenz auf das Modell erhalten, die inhaltliche auf Alexanders außerordentliche Tat aber trat in den Hintergrund. Dass sie noch intendiert war, bleibt Spekulation; erkennbar gemacht wurde sie ebenso wenig wie Alexander selbst. Hinweise auf ein persisches Ambiente und damit auf ein Geschehen in räumlicher Ferne und in der Vergangenheit, wurden angebracht, konnten aber auch mit lokal relevanten Verweisen auf keltische Kampfgegner kombiniert werden oder das Geschehen mythisieren. Dass die Bilder sich inhaltlich auf ein bestimmtes oder sogar dasselbe Ereignis bezogen wie das ursprüngliche Alexandergemälde, liegt vor dem Hintergrund dieser Transformationen nicht nahe. Sie erschienen vielmehr als mythengeleiche, exemplarische Schlachtszenen.

Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Verfügbarkeit des alten Gemäldes, das vielleicht mit Beute oder durch Kauf

im 2. Jahrhundert v. Chr. nach Italien gekommen war, Anlass dafür gab, es dort als Modell für neue Bilder einzusetzen. Als Begründung für seine Adaptionen reicht dies indes nicht aus. Wir können mutmaßen, dass dieses Bild berühmt war, weshalb es im ›Alexandermosaik‹ reproduziert wurde. Es entsprach aber offenbar auch gängigen Vorstellungen von Schlacht und Flucht, Erfolg und Scheitern in besonderer Weise, sodass es sich auch für andere Adaptionen eignete – denn grundsätzliche Modelle für Schlachtbilder lagen den Bildhauern und Töpfern auch lokal schon reichlich vor. Der Besitzer der Casa del Fauno in Pompeji ließ es in einem prominenten Raum seines Hauses als großes Mosaik seinen Besuchern vorführen.⁶⁴ Auch dieser Vorgang zählt zu den Adaptionen des Modells im mittleren Italien während der späten römischen Republik. Dies mag in Zeiten der damaligen Krisen bei hoher interner Konkurrenz vor allem in militärischen Aktivitäten der Eliten Roms beispielsweise als Feldherren zu einer Reflexion über Königtum und Krieg angehalten oder zum Prestige des Hausbesitzers beigetragen haben, indem er seine Zuneigung zu Alexander dokumentierte – oder ein berühmtes Kunstwerk sein eigen nennen konnte. Dabei kam es auf Alexander und seinen königlichen Gegner auf der Flucht an.⁶⁵ An Gräbern in Italien hingegen war dies von geringerem Belang als die Unwägbarkeiten der Schlacht, die Sieg und Tod bringen konnte, Erfolg und Scheitern. Und auf Luxuskeramik mag es auch an hellenistische Vorbilder der Gefäßgattung oder an mythische Bilder auf hellenistischen Bechern erinnert haben – und an Zeiten, als Griechen noch gegen Perser kämpften.

Ein Handlungsporträt Alexanders konnte mehr als 200 Jahre nach seiner Entstehung offenbar einerseits weiterhin ein Exemplum der Tat des Makedonenkönigs sein; andererseits – und zeitgleich – konnte es im selben poli-

tisch-kulturellen Umfeld zu einem Bildmodell, zu einem mythenhaften, aber ohne eine konkrete Geschichte auskommenden formalen Exemplum werden, das man nicht verwendete, um eine Leistung Alexanders zu erinnern, sondern weil es Sieg, Überlegenheit, Flucht und Scheitern überzeugend in Szene setzte. Seines Wertes als Handlungsporträt Alexanders war es dabei zugunsten seines Wertes als formales und ästhetisches Modell verlustig gegangen.

12. Eine mythologische Schmuckfigur – Herculaneum, vor 79 n. Chr.

Vergessen war Alexander damals natürlich gleichwohl nicht, wie ja schon das ›Alexandermosaik‹ in Pompeji zeigt. Die bronzene Statuette Alexanders als Reiter aus dem benachbarten Herculaneum gehört neben dem Mosaik zu den heute bekanntesten Handlungsporträts des Makedonenkönigs (Abb. 11). Die Bronzefigur ist ohne ihre Basis 45 cm hoch und aus einzeln gegossenen Teilen zusammengesetzt.⁶⁶ Alexander sitzt auf seinem Pferd, das die Vorderläufe in der Levade erhebt. Er trägt einen hellenistischen Brustpanzer, darüber eine Chlamys, den makedonischen Reitermantel. Während seine gesenkte linke Hand wohl die heute verlorenen Pferdezügel hielt, ist die rechte erhoben; der Griff in ihrer Faust erweist, dass der König mit dem Schwert, dessen Griff noch vorhanden ist, zum Schlag zu seiner rechten Seite ausholt. Die leere Schwertscheide hängt an einem Gurt an seiner linken Seite. Offenbar ist also eine Kampfpose gemeint. Ein potenzieller Gegner wäre der Richtung des Blicks zufolge wenig unter Alexanders Brusthöhe anzunehmen, also wohl schon in Verteidigungshaltung.

Die Forschung hat breit diskutiert, ob es sich bei der Statuette um die verkleinerte Reproduktion einer berühmten älteren Bronzestatue Alexanders handelt. Man postulierte zumeist, dass diese zur *turma Alexandri* des Lysipp in Dion gehörte.⁶⁷ Dagegen sprechen indes gewichtige Argumente: Sicher ist, dass der Kopf der Statuette keine erkennbaren typologischen oder stilistischen Verbindungen zu den Werken Lysipps, geschweige denn zu einem seiner Alexanderporträts aufweist. Sicher ist auch, dass das Diadem, die hellenistische Königsinsignie *par excellence*, das der Reiter der Statuette trägt, für ein schon 334 entstande-



Abb. 11: Bronzestatuette Alexanders d. Gr. aus Herculaneum, spätes 1. Jh. v./1. Jh. n. Chr. Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 4996

nes Alexanderbildnis undenkbar ist.⁶⁸ Zumindest der Kopf der Statuette muss also als eigenständig gelten, obgleich er dieselbe Person darstellte wie die berühmte Statue Lysipps in der *turma*. Dass dann der Rest der Figur dieser Statue folgte, liegt nicht nahe.⁶⁹ Dass aber in der Statuette gleichwohl Alexander gemeint ist und kein anderer König, dafür sprechen die Bartlosigkeit mit dem langen, über der Stirn anastoléartig aufstrebenden Haar als distinktive Züge des Makedonen.⁷⁰

Die Statuette ist ein Produkt des 1. Jhs. v. oder n. Chr. Beim Vesuvausbruch 79 n. Chr. kam sie unter die Erde. Gefunden 1761 in Einzelteilen am Theater von Hercula-

neum, wie das Grabungstagebuch bezeugt,⁷¹ haben Materialanalysen bestätigt, dass sie nach der Auffindung zwar restauriert wurde, die Bestandteile aber – einschließlich der profilierten und mit Metallauflagen dekorierten Basis und der Pferdestütze in Form eines Schiffsruders – antik sind.⁷²

Zusammen mit der Alexanderstatuette wurde ein gleich großes Bronzepferd gefunden.⁷³ Der ehemals zweifellos aufsitzende Reiter wurde nicht geborgen. Die identische Ausführung vieler Oberflächendetails – von den Augen über die Mähne bis zu den Hautfalten – spricht dafür, dass es aus derselben Werkstatt wie das Alexanderpferd stammt.⁷⁴ Seinen Kopf aber wendet es in die entgegengesetzte Richtung. Der Mähnenzopf über der Stirn, der dem Alexanderpferd nicht entspricht, stellt einen weiteren Unterschied gegenüber dem Pferd des Makedonenkönigs dar. Auf dem Alexandermosaik sind durch einen solchen Zopf vor allem persische Pferde gekennzeichnet,⁷⁵ was dafür sprechen könnte, das Pferd für dasjenige eines Persers zu halten. Doch finden sich solche Stirnzöpfe auch bei Bronzepferden römischer Ehrenstatuen.⁷⁶

Bereits 1745 fand man ebenfalls in Herculaneum – ohne dass der Fundort heute bekannt ist – eine ikonographisch verwandte Bronzestatuette.⁷⁷ Auf einem Pferd in der Levante reitet eine speerschwingende, behelmte Amazone im gegürteten Chiton. Die Figur ist mit 55 cm Höhe kaum größer als die beiden anderen Bronzen; sie steht auf einer anders geformten, schlichteren Basis. Auch Details wie die Gestaltung des Pferdeschweifes oder die Oberfläche des Pferdekopfes unterscheiden sich von den beiden Bronzepferden. Gleichwohl sind die in Metall aufgelegten Floralornamente der Basis – die wegen ihrer Korrosionsspuren wohl antik ist – mit den beiden anderen Basen identisch. Mund und Untergesicht der Amazone stimmen eng mit denjenigen Alexanders überein, doch erscheint die Gestal-

tung der Stofffalten ihres Gewandes schematischer und linearer. Eine Herkunft aus derselben Werkstatt ist somit nicht ausgeschlossen, aber unsicher. Sicher wurde die Amazone aber in etwa in derselben Zeit am Ende der römischen Republik oder in der frühesten Kaiserzeit hergestellt wie die beiden anderen Bronzen und war wie diese beim Vesuvausbruch in Herculaneum in Verwendung.⁷⁸

In Herculaneum stellte man also im 1. Jh. v. und n. Chr. Bronzestatuetten her, die Reiterfiguren in Kampfposen darstellten. Dass sie auf je eigenen Basen standen, deutet an, dass es dabei nicht um Wiedergaben geschlossener Schlachtszenen oder konkreter Kämpferpaare ging. Als Alexanders Gegner scheidet die Amazone zudem allein schon aufgrund ihrer nicht zur Pose des Makedonen passenden Haltung aus. Zumindest die Alexanderstatuette und das heute ledige Pferd hatte man aber aufgrund ihrer gemeinsamen Herstellung und des identischen Fundortes in Herculaneum wohl zusammen aufgestellt, u.U. als Pendants. Dafür sprechen die ähnlichen Stützen und die komplementäre Haltung der Pferdeköpfe.⁷⁹ Sollte auf dem heute ledigen Pferd ein Perser gesessen haben, dann ließe sich aber auch dieser dann gleichgroße Kämpfer kaum als direktes Ziel von Alexanders nach untenweisendem Schwerthieb verstehen, allenfalls als ideeller Gegner.

Die Statuetten zeichnet vielmehr als Einzelstücke ein dekorativer Charakter aus. Die Schmuckbasen und die kunstvoll geformten Pferdestützen unterstreichen diese Funktion. Über den Ort, an dem solche Figuren zu sehen waren, können wir gleichwohl nur spekulieren. Der Fundort spricht für eine Aufstellung in einem Gebäude in der Nähe des Theaters. Befunde in aufwendig ausgestatteten Häusern Pompejis und Herculaneums beweisen, dass dort Bronzen dieser Größe aufgestellt sein konnten.

Eine gemeinsame Aufstellung der Amazone mit den anderen beiden Statuetten ist gleichwohl nicht zu erweisen – so sehr es die Forschung auch verführte, dass bei Diodor (*Bibliothēke* 17, 77, 1-3), Curtius Rufus (*Historiae Alexandri* 6, 5, 24-33) und Arrian (*Anabasis* 7, 13, 2-6), teilweise aber auch schon in der Alexanderzeit (Plutarch, *Vita Alexandri* 46, 1-2), von Treffen Alexanders mit Amazonen, bisweilen mit einer Königin namens Thalestris, berichtet wird.⁸⁰ Dort war aber gerade nicht von Kämpfen die Rede. Allerdings bezeugen solche Episoden eine frühzeitige literarische Mythisierung des Alexanderzuges. Sie stellten narrativ eine Verbindung zu den griechischen Heroen Herakles und Theseus als Amazonengegnern und zu Achilles als Geliebtem der Penthesileia her. Die Amazonenstatuette kann dies zwar nicht illustrieren, sollte aber aufgrund ähnlicher Datierung, Größe und Werkstatt Herkunft eine vergleichbare Funktion erfüllt haben wie die Alexanderstatuette. Unterlebensgroße Marmorfiguren kämpfender oder fallender Amazonen sind als Ausstattungstücke im kaiserzeitlichen Rom bekannt.⁸¹ Sie können als weitere Indizien für eine dekorative Verwendung solcher Darstellungen beispielsweise in Villen dienen – eine Verwendung, der in der späten römischen Republik und frühen Kaiserzeit in Italien offenbar auch eine Alexanderstatuette zugeführt werden konnte. Dies lässt immerhin den Schluss zu, dass damals Bilder mythischer Kampfthemen und Alexanderdarstellungen in verwandten Funktionen benutzt wurden – wie es ja auch die wenig älteren etruskischen Aschenurnen und schon die apulischen Grabgefäße gezeigt hatten: Heroenmythen und Alexandertaten erschienen in denselben Bildmedien. Dann rief das Alexanderbildnis als Einzelfigur – offenbar zusammen mit anderen ähnlichen Kampffiguren oder auch ideellen Gegnern – auch hier eine mythenhafte Vergangenheit auf, die konkreter ereig-

nisgeschichtlicher Einbindung entbehren konnte.⁸² Dass eine bestimmte Schlacht dargestellt war, liegt aufgrund des Charakters als Einzelfigur und des Verwendungszusammenhanges nicht nahe.

Die Statuette Alexanders zeigt den Eroberer aufgrund des rekonstruierten Herstellungs- und Verwendungskontextes als mythisierte und enthistorisierte Figur. Die Handlung, die in Szene gesetzt wurde, zielt gleichwohl auf eine bestimmte Vorstellung von seiner Person. Die Darstellung rühmt zum einen seine Dynamik. Beim Pferd in der Levade handelt es sich um die geläufigste Formel für energisches Agieren im Kampf, die auch den anderen besprochenen Handlungsporträts Alexanders eigen ist. Die militärisch-kriegerische Semantik wird durch seine Panzertracht unterstrichen. Indem Alexander mit dem Schwert zum Schlag gegen einen fiktiven Gegner ausholt, ist die Charakterisierung indes von den bisher üblichen Szenen im Lanzenkampf – wie ihn ja auch die Amazone zeigt – unterschieden. Das Schwert ist die Waffe des direkten Nahkampfes. Der Schlag, der über den Kopf nach vorne geführt wird, gilt seit dem 5. Jh. v. Chr. als finaler, endgültiger Hieb gegen einen Gegner, von dem man keine Gegenwehr mehr erwartet. Es ist der Schlag des Überlegenen, der im Griechischen bei einem Heros wie Theseus mit seiner *tolma*, seinem ungebrochenen Kampfesmut, verbunden wurde.⁸³ Die Figur Alexanders, die im 1. Jh. v. und n. Chr. in Herculaneum Interesse fand, ist mithin die eines Einzelkämpfers, der nicht nur mythischen Heroen ähnlich ist, sondern sich auch durch höchste Dynamik im direkten Angriff, Überlegenheitsbewusstsein und Siegeswillen auszeichnet. Jenseits gezielter Herrscherrepräsentation oder Alexander-Imitatio und jenseits des Verweises auf konkrete Siege des Makedonenkönigs gehörte dieses Bild – ebenso wie viele Mythenbilder, aber auch wie Genreplastik – offenbar zum

Bestand dekorativer Bildwerke in Häusern oder öffentlichen Bauten des spätrepublikanischen und frühkaiserzeitlichen Italien und erinnerte an den berühmten Eroberer und seine Leistungskraft, weniger aber an seine Geschichte und konkreten Taten. Neben den Kopfporträts Alexanders und einem Bild wie dem ›Alexandermosaik‹, die damals – wenn auch selten – zur Bildausstattung römischer Villen gehörten, konnte ein enthistorisiertes, aber implizit mythisiertes Handlungsporträt des Makedonenkönigs damals also ebenfalls zum Bestandteil römischen Ausstattungsluxus werden. Ob Alexander Eingang in die Wandmalerei der Zeit fand, wo mythologische Darstellungen dominant sind, ist hingegen umstritten.⁸⁴ Kampfszenen des Makedonen fehlten dort aber mit Sicherheit.

13. Der homerische Held und die Weltgeschichte – Otiumvillen in Italien, 1. Jh. n. Chr.

In einem anderen Bildmedium schrieb man Handlungsporträts Alexanders in der römischen Villegiatur explizit einem mythologischen Erinnerungskontext ein. Aus einer Meeresvilla bei Porcigliano,⁸⁵ etwa 10 km südlich von Ostia, in der Nähe des antiken Laurentum, stammt die ›Tabula Chigi‹ – benannt nach ihrem Ausgräber im Jahre 1777/8, Sigismondo Chigi (Abb. 12-13).⁸⁶ Es handelt sich um eine rechteckige Reliefplatte von 15,5 cm Höhe und 9 cm Breite. Sie ist vollständig erhalten und besteht aus *giallo antico*, dem wertvollen gelben nordafrikanischen Marmor. Hergestellt wurde sie im späten 1. Jh. v. oder im frühen 1. Jh. n. Chr. Dargestellt sind zwei weibliche Figuren, die als EUROPE links und ASIA rechts bezeichnet sind. Antithetisch rahmen sie einen Rundaltar mit der Darstellung eines sakralen Umzuges. Über dem Altar, und damit wie ein Sakralobjekt, halten sie einen Rundschild, der mit Reliefszenen einer Schlacht geschmückt ist. Eine Beischrift unter dem Schild benennt diese: »Die dritte und letzte Schlacht gegen Dareios, ausgefochten bei Arbela«. ⁸⁷ Arbela, das heutige Erbil im Nordirak, ist der Ort des letzten Sieges Alexanders über den persischen Großkönig im Jahre 331 v. Chr., der auch unter dem Ortsnamen Gaugamela bekannt ist. Das ganze Relief ist bildhaft von einem Rahmen umgeben, auf dem sich unten sein Stifter verewigt hat. Man liest: »Ich stamme über Herakles von Zeus ab, bin Sohn des Philipp und, aus dem Geschlecht der Aiakiden, meiner Mutter Olympias.« Alexander der Große soll also der Stifter der Relieftafel sein, die so zu einer fiktiven Stiftung des Makedonen wird. ⁸⁸ Oben liest man ebenfalls in der ersten Person: »Könige beugten sich unter meinem Speer (*dóry*) und so viele Völker wie der Ozean um die Erde rahmt.«



Abb. 12: Marmorrelief aus einer Villa bei Porcigliano, sog. Tabula Chigi, Ende 1. Jh. v./Anfang 1. Jh. n. Chr. Ehemals Rom, Sammlung Chigi, verschollen

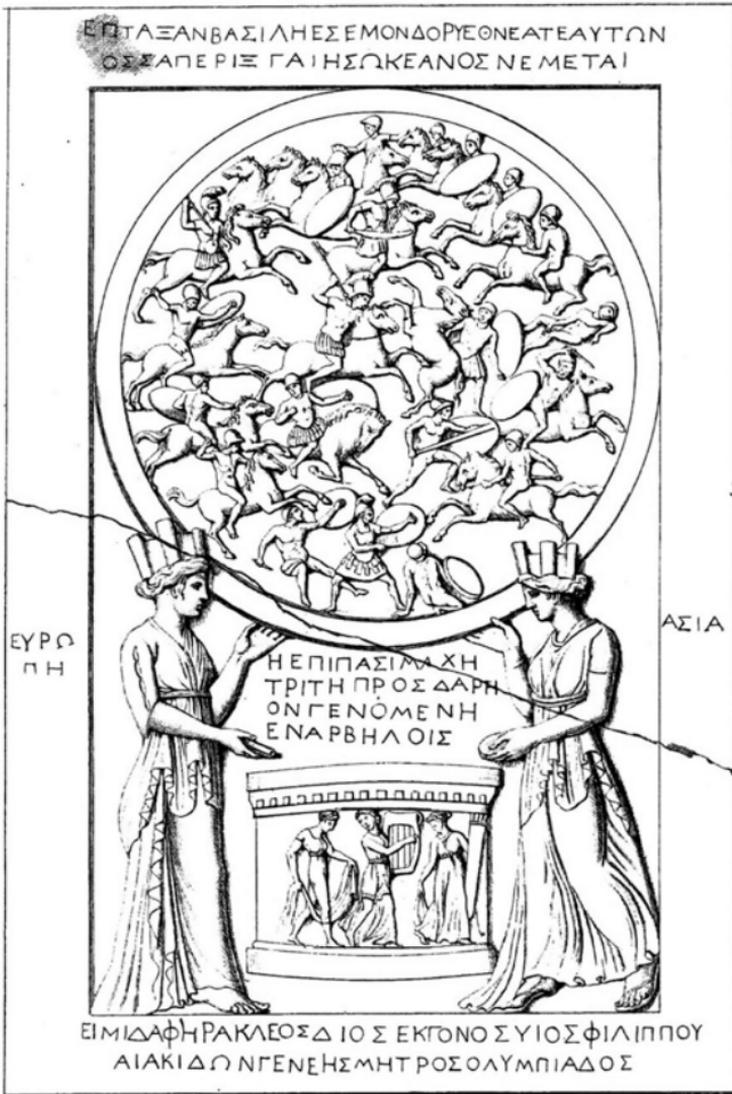


Abb. 13: Marmorrelief aus einer Villa bei Porcigliano, sog. Tabula Chigi, Ende 1. Jh. v./Anfang 1. Jh. n. Chr. (Umzeichnung). Ehemals Rom, Sammlung Chigi, verschollen

In Übereinstimmung mit dieser Aussage erscheinen die zwei Völkerpersonifikationen im Bild, Asia und Europa. Sie hat Alexander unterworfen, nun handeln sie gemeinsam.⁸⁹ Die kunstvolle Konstruktion verbindet unterschiedliche Fiktionsebenen – Alexander weiht ein Reliefbild, auf dem Asia und Europa einen Schild weihen, auf dem eine Schlacht dargestellt ist, die Alexander selbst siegreich ausgefochten hatte. Sie verbindet aber auch unterschiedliche inhaltliche Ebenen: die göttlich-heroische und königliche Abstammung Alexanders mit seinem Sieg bei Gaugamela als Grundlage seines weltgeschichtlichen Erfolges und seiner Herrschaft. Der Besitzer der Villa konnte sich so seinen Gästen als Besitzer eines Objektes präsentieren, das eine Dedikation durch den Welteroberer imaginierte und dessen Darstellung unterschiedliche Qualitäten und Leistungen des Makedonen erinnerte.⁹⁰

Die ›Tabula Chigi‹ ist als ›Tabula Alexandri‹ ohne Parallele, aber sie steht funktional nicht alleine. Sie gehört vielmehr zu einem ungewöhnlichen, aber äußerst spezifischen Bildmedium der frühen Kaiserzeit, zu den sogenannten ›Tabulae Iliacae‹, und wurde wie diese in der frühen römischen Kaiserzeit, am ehesten bereits unter Augustus oder Tiberius, hergestellt.⁹¹ Bei den ›Tabulae Iliacae‹ handelt es sich um zumeist rechteckige Reliefplatten von bis zu 25 cm Höhe. Dekoriert sind sie mit kleinen Szenen griechischer Mythen, besonders der homerischen Epen und der Iliupersis, der Eroberung Trojas. Den schwer zu überblickenden ›Wimmelbildern‹ sind Namensbeischriften der dargestellten Figuren und Ordnungszahlen der Gesänge in Homers Epen ebenso beigefügt wie lange, miniaturhafte Texte, in denen der Inhalt der homerischen Gesänge zusammengefasst wird. Die Rückseiten der Reliefs sind mit Buchstabenrätseln versehen.⁹² Gezeigt wurden sie – in welcher konkreten Form auch immer – in den Villen

Italiens. Statuen berühmter Griechen, Kunstwerke älterer Epochen und vieles mehr umgab sie dort als Besitztümer des Hausherrn. Durch ihre Präsentation schrieb dieser sich prestigeträchtig in den Bildungsdiskurs der Zeit und griechische Traditionen ein. Damit waren sie – wie das ›Alexandermosaik‹ und die Bronze aus Herculaneum – Teil der Otium-Kultur, welche die römische Elite in ihren Villen in unterschiedlichen Spielen mit und Anspielungen auf die griechische Kultur und Geschichte, auf Kunstwerke und Literatur praktizierte, um darin zu konkurrieren, wie Michael Squire herausgearbeitet hat.⁹³

Die Bewertung der Alexandertat in der Schlacht bei Gaugamela auf der Tabula konkretisiert sich, wenn man die Bildsemantik untersucht. Welche Art von Schild ist hier dargestellt? Wenn im Medium der ›Tabulae Iliacae‹ ein Rundschild erscheint, wie der hier dargestellte, dann geht es natürlich um den bekanntesten homerischen Rundschild: den Schild des Achilleus, den der Gott Hephaistos persönlich für ihn herstellte und den der Heros von seiner göttlichen Mutter Thetis erhielt.⁹⁴ Homer hat ihn im 18. Gesang der Ilias beschrieben. Manche ›Tabula Iliaca‹ ist sogar selbst in runder Form gestaltet und so als dieser mythische Schild aufgefasst – so wie die ›Tabula Chigi‹ eine Weihung Alexanders inszeniert. Ihr Schild stellt so eine Referenz zum Schild des Achilleus her und schafft eine implizite Verbindung zwischen homerischem Helden und Alexander, dessen heroenhafte menschlich-göttliche Abkunft ja auch explizit genannt wird.⁹⁵

Rundschilde mit Reliefdekor waren im 1. Jh. n. Chr. aber auch als Attribute berühmter griechischer Kultstatuen bekannt. So hielt die kolossale ›Athena Parthenos‹ des Phidias aus dem 5. Jh. v. Chr. einen Rundschild, dessen äußere Reliefs den Sieg des Theseus über die Amazonen zum Thema hatten. Reproduktionen und Neuschöpfun-

gen solcher Schilde (und der zugehörigen Statuen) auch in Miniaturformat waren gleichfalls feste Bestandteile der Bildungs- und Kunstkultur Italiens in der Kaiserzeit, wie der ›Strangford-Schild‹ dokumentiert,⁹⁶ aber auch das runde Niobidenrelief, das sich heute in London befindet und mythologische Figuren aus anderem Kontext in Schildform präsentiert.⁹⁷ Dies stellt den Schild Alexanders in einen divinen Zusammenhang. Er gleicht einem Götterschild ebenso wie dem legendären Schild, den die Götter im Mythos für Achilleus anfertigten. Ein Kenner der Historiographie wird auch daran erinnert, dass Alexander sich in Troja angeblich tatsächliche Waffen der mythischen Heroen angeeignete, die im dortigen Athenatempel aufbewahrt wurden (Arrian, *Anabasis* 1, 11, 7-8; Diodor, *Bibliotheke* 17, 18, 1). Die Mythisierung der Leistungen Alexanders geschieht in der ›Tabula Chigi‹ also durch ihren medialen Kontext und durch die formale und literarische Referenz auf den Schild des Achilleus: Der Schild selbst, der Gegenstand der ›Tabula Alexandri‹ »verherrlicht« bereits Alexander.⁹⁸ In späteren bildlichen Darstellungen Alexanders wird tatsächlich dessen eigener, reliefdekoriertes Schild als Zeichen seiner heroenhaften Qualitäten inszeniert.⁹⁹

Das eigentliche Handlungsporträt Alexanders findet sich im Falle der ›Tabula Chigi‹ auf diesem Schild – man könnte sagen: dort wo sonst die Bilder mythischer Heroen wie Theseus oder Achilleus erscheinen (Abb. 13). Eine Reiter Schlacht mit wenigen Fußsoldaten ist in Szene gesetzt. Die Schlachtreihen stoßen von rechts und links aufeinander, durchdringen sich aber auch in Zweikämpfen.¹⁰⁰ Die meisten Kämpfer sind gerüstet, manche sind nackt. Persische Tracht ist nicht erkennbar. Indem auch der Großkönig fehlt, wird ein klarer ikonographischer Bezug auf die Perserkämpfe Alexanders unterschlagen. Ins Zentrum ist ein Reiter in der Levade gesetzt. Wenn in einem Schlacht-

geschehen, das explizit als Sieg Alexanders bezeichnet wird, eine Figur in dieser Weise isoliert und hervorgehoben wird, dann wird man in ihr Alexander selbst erkennen.¹⁰¹ Er ist gerüstet und trägt einen Helm.¹⁰² Seine Lanze stößt in einer sieghaften Pose nach unten, wo aber ein Gegner fehlt. Vielmehr bäumt sich rechts der Szene ein Pferd auf, dessen Reiter am Boden steht. Offenbar kam es dem Bildhauer nicht auf eine schlüssig gestaltete Schlachtdarstellung an. Alexanders sieghafte Pose des Lanzenstoßes nach unten zeichnet auch weitere Reiter links aus. Ein fliehender Reiter hingegen erscheint rechts, auf ›persischer‹ Seite, wo eine Leiche liegt. Obgleich also keine triumphale Siegeszene gemeint ist, sehen wir Alexander als sieghaften Lanzenreiter in einer Schlacht von Siegenden und Unterlegenen, die um ihn tobt. Über konventionelle Einzelfiguren und eine eher einfache Gesamtkomposition geht der Reliefschild der *Tabula indus* nicht hinaus.¹⁰³

Die Ähnlichkeiten mit den bisher besprochenen Handlungsporträts Alexanders sind gleichwohl evident: Wieder erscheint sein Pferd im Sprung. Wieder kämpft er mit der Lanze und tritt als Vorkämpfer (*Promachos*) seiner Schlachtformation auf. Eine ikonographisch distinktive Kennzeichnung der Schlacht fehlt. Auch ein expliziter Bezug auf bekannte Alexanderbildnisse ist nicht erkennbar, zumal der Makedone, wie sonst nie, einen Helm trägt. Vielmehr ist es einzig die auf ihn zentrierte Komposition, die ihn hervorhebt. Er ist Teilnehmer einer Massenschlacht, und trotz hervorgehobener Position wird sein Sieg, wie im Alexandermosaik und am ›Alexandersarkophag‹, zum Teil des Sieges seines Heeres im Kampf. Eine direkte Heroisierung der Alexanderfigur lässt sich folglich nicht ausmachen. Verglichen mit der Umwandlung der Alexanderschlacht zum Exemplum eines Kampfes an sich, die die älteren italienischen Reliefs gezeigt haben, vollzieht sich hier ein gera-

dezu konträrer Vorgang: ein konventionelles Schlachtbild wird historisiert, indem es textlich in einen weltgeschichtlichen Kontext eingeschrieben wird und so der Erinnerung der einmaligen Leistung Alexanders dient.

In eine klarere Semantik als bisher wird dabei die ›Lanzenmacht‹ Alexanders gesetzt, indem er nicht nur die Lanze im Bild führt, sondern diese auch in der Beischrift als Zeichen der Herrschaft angesprochen wird – ein expliziter Hinweis auf das politische Konzept des ›speregewonnenen Landes‹ im Konzert von Handlungsporträt und Text.¹⁰⁴ Indem durch Inschriften zudem der Bezug auf Alexanders göttlich-königliche Abkunft und auf seine weltgeschichtliche Leistung hergestellt und der Konflikt Asiens und Europas aufgerufen wird, mag die ›Tabula Chigi‹ tatsächlich die Möglichkeit eröffnet haben, die im 1. Jh. n. Chr. – vor allem in augusteischer Zeit – aktuellen Auseinandersetzungen im Osten des Imperium Romanum, wie den Partherzug des C. Caesar, einem avisierten Nachfolger des Augustus, vergleichend zu erinnern.¹⁰⁵ Zu einem ideologischen Statement wird sie dadurch noch nicht, wohl aber zu einem Bild, das wie ein Mythenbild den Bezug auf die Gegenwart evoziert und durch diesen Bezug die Gegenwart sinnhaft zu deuten helfen kann – in diesem Sinne lässt sich die ›Tabula Chigi‹ in der Villa eines reichen Römers als Bestandteil auch des politischen Diskurses ihrer Zeit werten.

So sehr der politisch-historische Bezug des Handlungsporträts hier also vor allem textlich unterstrichen wird: Im diskursiven Kontext der Bildungskultur der römischen Elite und im medialen Kontext der ›Tabulae Iliacae‹, in textlichen Bezügen auf heroische Vorfahren, auf den Schild des Achilleus und Götterschilde sowie die weltgeschichtliche Leistung des Makedonen wird gleichwohl mit der ›Tabula Chigi‹ die Mythisierung einer Tat Alexanders auf die Spitze getrieben – wenn auch in einem geradezu un-

scheinbaren, miniaturhaften Handlungsporträt. Die Geschichte Alexanders ist hier Teil der Mythologie und der græcophilen Bildungskultur geworden – wie die ›Tabula Chigi‹ selbst im Medium der sogenannten ›Tabulae Iliacæ‹.

Epilog: Der Kaiser, die Makedonen und Alexander – Beroia/Makedonien, 3. Jh. n. Chr.

Zurück nach Makedonien, in die Heimat Alexanders, führen Handlungsporträts, die den Eroberer Asiens auch noch mehr als 500 Jahre nach seinem Tod im militärischen Kampf zeigen. Seit dem 2. Jh. v. Chr. gehörten die Städte (*póleis*) Griechenlands und Kleinasiens zum Imperium Romanum. Gleichwohl hatten sie nicht nur kulturell, sondern auch politisch manche Eigenständigkeit bewahrt. Dazu gehörte die Möglichkeit, eigene Münzen herauszugeben.¹⁰⁶ Solche städtischen Prägungen hatten im griechischen Raum seit jeher als Medium der Präsentation polisspezifischer Werte und Identität gedient und waren Faktoren der Konkurrenz der Städte um Anerkennung und Prestige – sei es, indem ihre Bilder auf Gründungsmythen der Städte hinwiesen, sei es auf ihre wichtigen Tempel, Bauwerke, Hauptgötter, Heroen oder auf genealogische Verbindungen.¹⁰⁷ Alexander der Große erschien seit dem 1. Jh. v. Chr. auf dieser medialen Bühne, indem sein Bildnis lokale Prägungen im Osten des Imperium Romanum schmückte, sei es als Kopfporträt der Vorder- oder als ganzfiguriges statisches oder Handlungsporträt auf der Gegenseite. Bereits kurz nach 90 v. Chr., unter dem Quaestor Aesillas, fungierte Alexanders Kopf als Münzbild der Makedonen.¹⁰⁸ Seit dem 1. Jh. n. Chr. geschah dies mit Kopfporträts und Handlungsbildern in seinen (angeblichen) Städtegründungen wie Alexandria bei Issos und in der Troas, in Aigai in Kilikien, dessen Name dem der makedonischen Königsstadt entsprach, und in Smyrna in Ionien, wo man Alexander in die Gründungsmythen der Stadt integrierte.¹⁰⁹ Eine weite und reiche Verbreitung erlebten solche numismatischen Lokalpatriotismen im späten 2. und frühen 3. Jh. n. Chr. im Nahen Osten, wie Alexandermünzen aus Abila und Kapitolias



Abb. 14: Bronzemünze des Koinon der Makedonen mit Alexanderbildnis und Reiter über unterlegenem Barbaren, 231-235 n. Chr. Berlin, Münzkabinett, Staatliche Museen Inv. 18206595

in Syrien, Gerasa in Arabien oder Caesarea in Phönikien zeigen.¹¹⁰

Aber auch das alte Alexanderzentrum, seine Heimat, berief sich auf ihn: Der makedonische Städtebund, das Koinon der Makedonen mit seinem Sitz in Beroia, prägte seit der Regierungszeit des Elagabal (218-222 n. Chr.) Bronzemünzen mit dem Kopf Alexanders im Profil auf den Vorderseiten und Handlungsporträts auf den Rückseiten (Abb. 14). Eine Namensbeischrift benennt das Kopfbildnis. Den unterschiedlichen Szenen der Rückseiten ist der Name des Städtebundes beigeschrieben, je nach dem Status Beroias zur jeweiligen Prägezeit auch die Zahl der Kaiserkultpriester (*neokóros*), die man aufweisen konnte. Die Prägungen laufen bis etwa zur Mitte des 3. Jhs. n. Chr.¹¹¹

Zu den Handlungsporträts auf diesen Prägungen zählen Darstellungen Alexanders bei der Zähmung seines Pferdes Bukephalos. Für uns von Interesse sind Bilder eines Lanzenreiters auf dem Pferd in Galopp oder Levade. Zu unterscheiden sind Darstellungen des Reiters alleine¹¹² von denjenigen der Jagd auf Löwe, Eber oder Schlange¹¹³ und von militärischen Kampfszenen (Abb. 14 rechts).¹¹⁴ Letztere

zeigen den Reiter nach rechts sprengend mit wehendem Mantel. Die Lanze wird eingelegt geführt, zum Wurf neben dem Kopf gehalten oder senkrecht nach unten gestoßen, wie Alexander schon auf der ›Tabula Chigi‹ erschienen war. Unter dem Pferd liegt in den Kampfszenen ein von der Lanze durchbohrter, wehrloser Oriental, der den finalen Sieg des Reiters deutlich macht. Die dynamische Energie ist hier also entweder formelhaft ohne Gegner in Szene gesetzt, wie schon in der Statuette aus Herculaneum, die Jagd ist als zweites Bewährungsfeld gekennzeichnet, oder aber die Überlegenheit und der direkte Einsatz der Lanze im Kampf gegen Barbaren sind inszeniert, um die individuelle Leistung und den persönlichen Sieg des Reiters im Perserkampf hervorzuheben. Der gefallene Orientale steht *pars pro toto* für die unterworfenen Barbaren, so wie Alexander in der Schlacht auf der ›Tabula Chigi‹ auch ohne direkten Gegner die Eroberung Asiens verdeutlicht hatte. Zudem folgt die Szene mit dem unter dem Pferd Sterbenden konventionellen Darstellungen überlegen siegender Reiter, wie wir sie schon seit dem 4. Jh. v. Chr. kennen und wie sie für römische Soldaten, vom einfachen Reitersoldaten bis zum Kaiser, bereits lange zum festen Bildrepertoire gehörten. Die Verbindung dieser Bildformel mit den Alexanderbildnissen der Vorderseiten der Münzen wertet das konventionelle Bildmodell des Lanzensiegers auf und stärkt zugleich seinen heroischen Charakter, indem es auf Alexander als ›großen Makedonen‹ projiziert wird.

Das Bild Alexanders mit der Lanze, der zu Pferd über einen am Boden sterbenden Perser hinwegspringt, den er tötet, muss damals als außerordentlich charakteristisch für die Vorstellungen angesehen worden sein, die man mit dem Makedonenkönig verband. Ebenso wie die Alexanderporträts und die Jagdszene nämlich hat man dieses Bildschema mit weiteren Handlungsporträts Alexanders



Abb. 15: Goldmedaillon aus Abukir mit Alexander als Sieger über unterlegenem Barbaren, 222-235 n. Chr. Lissabon, Calouste Gulbenkian Museum Inv. 2429

in einer Serie von wertvollen Goldmedaillons adaptiert (Abb. 15).¹¹⁵ Sie wurden in Hortfunden des südlichen und östlichen Mittelmeerraumes entdeckt. Ursprünglich hatten sie in der Regierungszeit des Severus Alexander (222-235 n. Chr.) entweder als Siegespreise bei den Agonen zur Erinnerung an Alexander gedient, die man in Beroia feierte, wo auch die Bronzemünzen herausgegeben wurden, oder, wie zuletzt vorgeschlagen, als Geschenke vielleicht des Oberpriesters der Makedonen für hochrangige Gäste oder Offizielle. Die Erinnerung an Alexander, seine Jagderfolge und seine Siegestaten muss damals mithin das Potenzial besessen haben, in besonderer Weise zum Prestige Makedoniens beizutragen: in der lokalen Münzprägung und in wertvollen Sonderemissionen.

Der mediale Kontext der makedonischen Lokalmünzen lässt genauer erkennen, wie man die Handlungsporträts Alexanders nun im Blick auf die Gegenwart bewertete. Auf den Münzen nämlich wechselte das Alexanderbildnis der Vorderseite mit dem dort konventionellen Kaiserporträt ab und stellte so implizit eine Gleichrangigkeit zwischen dem König der Vergangenheit und dem Kaiser der Gegenwart her.¹¹⁶ Auf Rückseiten von Münzen der hohen Kaiserzeit waren Handlungsporträts des Kaisers die Regel und also zu erwarten. Entsprechend gab das makedonische Koinon auch Bronzemünzen heraus, die das Kaiserbildnis auf dem Avers präsentierten, und deren Reiter auf dem Revers mit eingelegter Lanze, bei der Ankunft oder im Aufbruch in den Krieg, bisweilen mit Victoria als Hinweis auf die kaiserliche Sieghaftigkeit zu werten sind.¹¹⁷ Bilder des mit der Lanze als Reiter sieghaften Kaisers waren auch in stadtrömischen Münzen seit dem späten 1. Jh. n. Chr. häufiger geworden.¹¹⁸ Man wird im 3. Jh. also in Anbetracht des Lanzenreiters nicht unmittelbar an Alexander gedacht haben müssen, vor allem nicht, wenn die Vorderseite gar nicht Alexander zeigte – sondern auch an den regierenden Kaiser. Zwar lassen manche der nur wenige Zentimeter großen makedonischen Münzbilder erkennen, dass der galoppierende Reiter auf einer Fellschabracke sitzt, was ihn als Alexander erkennbar machte (vgl. Abb. 15).¹¹⁹ Dennoch werden heute die Rückseitenbilder der makedonischen Prägungen nicht nur als Kaiserdarstellungen angesehen, wenn dieser auch auf der Vorderseite erscheint, sondern in Einzelfällen auch dann, wenn Alexanderbildnisse die Vorderseite schmücken.¹²⁰ Auch werden Rückseitenbilder mit ruhig schreitendem Pferd in Form eines Adventus als Kaiserbilder angesehen, obgleich sich auf der Vorderseite ein Alexanderkopf findet.¹²¹ Im Einzelnen ist die Benennung also nicht so eindeutig, wie man erwarten würde. Wechsel-

weise Koppelungen und ähnliche Rückseiten demonstrieren in jedem Fall aber eine enge Verbindung, ja eine gewisse Austauschbarkeit, in die Alexander und die regierenden römischen Kaiser in diesen makedonischen Prägungen gebracht wurden. In die oben angesprochene Serie von Goldmedaillons ist entsprechend neben vielen Alexanderköpfen und Taten ein Bildniskopf des Kaisers Caracalla (211-217 n. Chr.) integriert, um durch den Verweis auf den Vater des damals regierenden Kaisers, Severus Alexander, Legitimität für dessen Herrschaft einzufordern und Kaiser und Alexander zu verbinden. Die Imitation Alexanders erlebte unter Caracalla und den folgenden severischen Herrschern auch sonst einen Aufschwung.¹²² Severus Alexander, der den Verweis auf den Makedonen ja auch im Namen und selbst einen Krieg gegen die Perser führte, habe sich, so wird berichtet, in der Kleidung Alexanders darstellen lassen (*Historia Augusta: Severus Alexander* 35, 9).

Die Bildthemen der Rückseiten der Lokalprägungen beschränken sich zudem nicht auf Alexander- oder Kaiserdarstellungen als Reiter. Diese wechseln mit Bildern ab, die auf den Kaiserkult, die Neokorie(n) Beroias oder Siegespreise bei den dort stattfindenden Agonen verweisen. Als mythische Figur kommt zudem Herakles mehrfach vor: Statuarisch erscheint er in einem Tempel, von seinen Taten wird der Sieg über den kretischen Stier erinnert.¹²³ So erhalten die übrigen Handlungsszenen eine zusätzliche kaiserbezogene und eine mythische Aura, verbinden erneut beide semantischen Felder – zumal Herakles auch als Ahnherr der Argeaden, der makedonischen Familie des Alexander galt.

Schließlich eröffnet der historische Kontext der Prägezeit eine weitere Sinndimension. Mit den Sassaniden standen den Römern seit dem frühen 3. Jh. n. Chr. im Osten wieder Perser als Gegner gegenüber. Offensiven des Se-

verus Alexander und des Gordian III. (235-244) waren die Folge, aber auch gefährliche Niederlagen. Der siegende Reiter der Münzbilder stellte die Unterlegenheit des Persers explizit heraus, und die Münzprägungen werden bisweilen sogar auf Auszüge zum oder Rückkehr des Kaisers aus dem Krieg bezogen.¹²⁴ Die Perser, so versicherten es die Münzen des makedonischen Koinons als Gesten des Kaiserlobes, hatte schon Alexander als Vorfahr zu unterlegenen Barbaren gemacht, und dies werde sich nun unter den regierenden römischen Kaisern erneut erweisen, die gegen Persien zu Felde zogen. Viele der Lanzenreiter auf den Münzen mögen also als Handlungsporträts Alexanders gesehen worden sein. Ob sie spezifische Alexandertaten darstellten oder Erfolge des regierenden römischen Kaisers, ob sie überhaupt auf bestimmte historische Ereignisse der Alexanderzeit oder auch des 3. Jhs. n. Chr. bezogen waren, das verunklären die Münzbilder. Sie folgten vielmehr mit dem sieghaften Lanzenreiter einem Bildschema, das durch Alexander eine Aufwertung erfahren hatte, ja, durch die Koppelung mit seinem Bildnis zusätzlich erfuhr, und dessen heroenhafter Charakter und mythisierte Aufladung so angewachsen war. Es war aber zugleich auch andernorts als Bildschema omnipräsent, ja zur Formel erstarrt, zudem enthistorisiert, nicht auf ein bestimmtes Ereignis oder eine bestimmte Person bezogen, sondern flexibel adaptierbar als Zeichen der Sieghaftigkeit. Die Bilder machen aber auch deutlich, dass die Verbindung des siegreichen Lanzenreiters in der Levade mit Alexander in der hohen römischen Kaiserzeit als Modellbild eines Siegers durchaus weiter gegeben war und das sieghafte Handeln des Makedonen dabei als mythengleiches Exemplum für die Leistungen auch der römischen Kaiser eingesetzt werden konnte. Alexander und der Kaiser, siegende römische Reiter und Alexander waren so in Bezug zueinander gesetzt: Der heroenhaft Alexan-

der ging als ein Präfigurat aktueller Akteure visuell in der Gegenwart auf – und umgekehrt. Alexanders Handlungsporträt als reitender Sieger im Kampf war »veralltäglich« und in das System exemplarischer, wertgeladener römischer Bilder integriert worden. Seinen identifikatorischen Charakter büßte es aber offenbar für die Makedonen, die sich darauf in Verbindung mit Alexanders Porträtköpfen auf ihren eigenen Münzen beriefen, weder als Nachfahren Alexanders noch als Untergebene des Kaisers in Rom ein. Sie vermochten es vielmehr, diese beiden Identitäten in ihren Alexander-Münzen visuell miteinander zu verbinden und die Tat des Kaisers und die Tat Alexanders so implizit aufeinander zu beziehen.

Anmerkungen

1 Robin Lane Fox: *Alexander the Great*, London 1973 (deutsch Stuttgart 2004); Alexander Demandt: *Alexander der Große. Leben und Legende*, München 2009; Waldemar Heckel und Lawrence A. Tritle (Hg.): *Alexander the Great. A New History*, Malden 2009; Hans-Joachim Gehrke: *Alexander der Große*, 5. Auflage, München 2009; Hugh Bowden: *Alexander the Great. A Very Short Introduction*, Oxford 2014; Hans-Ulrich Wiemer: *Alexander der Große*, 2. Auflage, München 2015; Sabine Müller: *Alexander der Große. Eroberung – Politik – Rezeption*, Stuttgart 2019.

2 Richard Stoneman u.a. (Hg.): *The Alexander Romance. History and Literature*, Groningen 2018; Kenneth R. Moore (Hg.): *Brill's Companion to the Reception of Alexander the Great*, Leiden 2018; zur historischen Überlieferung vgl. auch Wiemer, *Alexander* (Anm. 1), S. 16-38; Lennart Gilhaus: *Fragmente der Historiker: Die Alexanderhistoriker* (FGrHist 117-153), Stuttgart 2017.

3 Tonio Hölscher: *Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen*, Heidelberg 1971; Andrew Stewart: *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics*, Berkeley 1993.

4 Vgl. Karsten Dahmen: *The Legend of Alexander the Great on Greek and Roman Coins*, London 2007; Ralf von den Hoff: *Alexanderporträts und Bildnisse frühhellenistischer Herrscher*, in: Svend Hansen et al. (Hg.): *Alexander der Große und die Öffnung der Welt*, Regensburg 2009, S. 47-53; Anna Trofimova: *Imitatio Alexandri in Hellenistic Art. Portraits of Alexander the Great and Mythological Images*, Rom 2012; Ralf von den Hoff: *Neues im ›Alexanderland‹. Ein frühhellenistisches Bildnis Alexanders des Großen*, in: *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 17, 2014, S. 209-245, <<https://gfa.gbv.de/dr,gfa,017,2014,a,09.pdf>> (4.7.2019); Olga Palagia: *The Impact of Alexander the Great on the Arts of Greece*, Leiden 2015; Olga Palagia: *The Reception of Alexander in Hellenistic Art*, in: Moore, *Brill's Companion to Alexander* (Anm. 2), S. 140-161; Martin Dorka Moreno: *Imitatio Alexandri? Ähnlichkeitsrelationen zwischen Götter- sowie Heroenbildern und Porträts Alexanders des Großen in der griechisch-römischen Antike*, Rahden 2019; John Boardman: *Alexander the Great. From his Death to the Present Day*, Princeton 2019, sowie Martin Kovacs in seiner unpublizierten Freiburger Habilitationsschrift *›Vom Herrscher zum Heros. Die Bildnisse Alexanders des Großen und die Imitatio Alexandri‹* von 2017. – Zu performativen und historiographischen Alexander-Images: Angela Kühnen: *Die Imitatio Alexandri in der römischen Politik*, Münster 2008; Hans-Ulrich Wiemer: *Held, Gott oder*

Tyrann? Alexander der Große im frühen Hellenismus, in: *Hermes* 139, 2011, S. 179-204; Müller, Alexander (Anm. 1), S. 213-220.

5 Dahmen, *The Legend* (Anm. 4), S. 114-115; vgl. zu Siwa: Sabine Müller: *Die Problematik der Nachahmung. Imitatio und aemulatio bei Alexander III. von Makedonien*, in: Jochen Bung et al. (Hg.): *Plagiate. Fälschungen, Imitate und andere Strategien aus zweiter Hand*, Berlin 2011, S. 73-83, hier S. 77-79; Müller, Alexander (Anm. 1), S. 222-226.

6 Dorka Moreno, *Imitatio Alexandri?* (Anm. 4), S. 56-62; 65-104 (Achilleus); 105-148 (Herakles); vgl. auch Ulrich Huttner: *Die politische Rolle der Heraklesgestalt im griechischen Herrschertum*, Stuttgart 1997, hier bes. S. 86-123.

7 Stewart, *Faces of Power* (Anm. 3); Marianne Bergmann, *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Mainz 1998; Matteo Cadario: *La corazza di Alessandro. Loricati di tipo ellenistico dal IV secolo a. C. al II d. C.*, Mailand 2004; Ingrid Laube: *Thorakophoroi. Gestalt und Semantik des Brustpanzers in der Darstellung des 4. bis 1. Jhs. v. Chr.*, Rahden 2006, S. 72-75.

8 Zum Konzept des Handlungsporträts vgl. Rainer Schoch: *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1975.

9 Vgl. jetzt Catherine M. Keesling: *Early Greek Portraiture. Monuments and Histories*, Cambridge 2017, sowie grundlegend Tonio Hölscher: *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Würzburg 1973.

10 Vincent Azoulay: *The Tyrant-slayers of Ancient Athens. A Tale of Two Statues*, New York 2017; vgl. auch Peter Eich, Ralf von den Hoff und Sitta von Reden: *Freiheitsheld (Antike)*, in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch, Achim Aurnhammer, Georg Feitscher und Anna Schreurs-Morét, publiziert vom Sonderforschungsbereich 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg, Freiburg 11.6.2019. DOI: 10.6094/heroicum/fhhd1.0 (2. 12. 2019).

11 Hölscher, *Historienbilder* (Anm. 9), S. 30-31; Ralf von den Hoff: *König, Tyrann, Bürger, Heros, Gott: Bilder von Monarchen in der visuellen Kultur des antiken Griechenland*, in: Stefan Rebenich (Hg.): *Monarchische Herrschaft im Altertum*, Berlin 2017, S. 263-303, hier S. 274 Abb. 6.

12 Hölscher, *Historienbilder* (Anm. 9); vgl. grundsätzlich Peter Burke: *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*, Berlin 2001; Ortwin Dally et al. (Hg.): *Medien der Geschichte – Antikes Griechenland und Rom*, Berlin 2014.

13 Hans-Joachim Gehrke: *Der siegreiche König. Überlegungen zur hellenistischen Monarchie*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 64, 1982,

S. 247-277; dazu jetzt Hans-Ulrich Wiemer: Siegen oder untergehen? Die hellenistische Monarchie in der neueren Forschung, in: Stefan Rebenich (Hg.): *Monarchische Herrschaft im Altertum*, Berlin 2017, S. 305-339.

14 Vgl. Ralf von den Hoff et al. (Hg.): *Imitatio heroica*. Heldenangleichung im Bildnis, Würzburg 2015, sowie zu Alexander bspw. Wiemer, Held, Gott oder Tyrann? (Anm. 4).

15 Wolfram Martini (Hg.): *Die Jagd der Eliten in den Erinnerungskulturen von der Antike bis in die Frühe Neuzeit*, Göttingen 2000; Martin Seyer: *Der Herrscher als Jäger. Untersuchungen zur königlichen Jagd im Persischen und Makedonischen Reich vom 6.–4. Jahrhundert v. Chr. sowie unter den Diadochen Alexanders des Großen*, Wien 2007; Jean Trinquier (Hg.): *Chasses antiques. Pratiques et représentations dans le monde gréco-romain*, Rennes 2009; Ada Cohen: *Art in the Era of Alexander the Great*, Cambridge 2010, S. 64-118; Hallie M. Franks: *Hunters, Heroes, Kings. The Frieze of Tomb II at Vergina*, Princeton 2012; Palagia, *The Impact on the Arts of Greece* (Anm. 4), S. 5-7; Palagia, *Reception* (Anm. 4), S. 149-153; Nicolas Zenzen: *Das edle Ungeheuer. Die Semantik des Löwen in Bildwerken des antiken Vorderen Orients und Griechenlands*, Tübingen 2018.

16 Gehrke, *Der siegreiche König* (Anm. 13), S. 255-256.

17 Vgl. Stefan Tilg und Ralf von den Hoff: *Zweikampf*, in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch, Achim Aurnhammer, Georg Feitscher und Anna Schreurs-Morét, publiziert vom Sonderforschungsbereich 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg, Freiburg 23.1.2018. DOI: 10.6094/heroicum/zweikampf (17.11.2019), sowie nun: Tonio Hölscher: *Krieg und Kunst im antiken Griechenland und Rom*, Berlin 2019.

18 Hans U. Instinsky: *Alexander der Große am Hellespont*, Godesberg 1949; Michael Zahrnt: *Alexanders Übergang über den Hellespont*, in: *Chiron* 26, 1996, S. 129-147.

19 Andreas Mehl: *Doriktetos chora*. Kritische Bemerkungen zum »Speererwerb« in Politik und Völkerrecht der hellenistischen Epoche, in: *Ancient Society* 11, 1980, S. 173-212; Richard A. Billows: *Kings and Colonists. Aspects of Macedonian Imperialism*, Leiden 1995, S. 25-27; Sabine Müller: *Herrschaftslegitimation in den frühhellenistischen Dynastien*, in: John E. Akude: *Politische Herrschaft jenseits des Staates*, Wiesbaden 2011, S. 157-182, hier bes. 162-163; vgl. auch Stewart, *Faces of Power* (Anm. 3), S. 158-190.

20 Silvia Barbantani: *The Glory of the Spear. A Powerful Symbol in Hellenistic Poetry and Art*, in: *Studi Classici e Orientali* 53, 2007, S. 67-138. Vgl. auch Silvia Barbantani: *His σῆμα are both continents. Alexander the Great in Hellenistic Poetry*, in: *Studi ellenistici* 31, 2017, S. 51-127.

21 Giuliana Calcani: Cavalieri di bronzo. La torma di Alessandro opera di Lisippo, Rom 1989; Klaus Bringmann und Hans von Steuben (Hg.): Schenkungen hellenistischer Herrscher an griechische Städte und Heiligtümer, Berlin 1995, S. 179-181 KNr. 112; Stewart, *Faces of Power* (Anm. 3), S. 123-130; 388-390; vgl. Hölscher, *Krieg und Kunst* (Anm. 17), S. 186-187.

22 Felix Pirson: Ansichten des Krieges. Kampfreliefs klassischer und hellenistischer Zeit, Wiesbaden 2014, S. 69-71; 102-105; Nathan T. Arington: *Ashes, Images, and Memories. The Presence of the War Dead in Fifth-century Athens*, Oxford 2015.

23 Chrissula Ioakimidiu: Die Statuenreihen griechischer Poleis und Bünde aus spätarchaischer und klassischer Zeit, München 1997.

24 Wiemer, Alexander (Anm. 1), S. 69-70.

25 Luca Giuliani: *Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier*, Berlin 1995.

26 Heinrich Heydemann: Alexander der Große und Dareios Kodomannos auf unteritalischen Vasenbildern, Halle 1883; Luca Giuliani: Alexander in Ruvo, Eretria und Sidon, in: *Antike Kunst* 20, 1977, S. 26-42; Angelika Geyer: *Geschichte als Mythos. Zu Alexanders ›Perserschlacht‹ auf apulischen Vasenbildern*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 108, 1993, S. 443-455; Stewart, *Faces of Power* (Anm. 3), S. 150-157; 431-432; Michael Pfrommer: *Chronologie und Komposition des Alexandermosaiks*, Mainz 1998, S. 136; 175-179; Paolo Moreno: *Apelles. The Alexander Mosaic*, Mailand 2001, S. 84-87; Paolo Moreno: *Alessandro Magno. Immagini come storia*, Rom 2004, 310-314, Abb. 414-420, Abb. 418-424; Maria G. Canosa: *Echi di vittorie orientali. La tomba dell'AGIP di Altamura, Tarent* 2003; Hölscher, *Krieg und Kunst* (Anm. 17), S. 190-191.

27 Kopenhagen, Nationalmuseet Inv. 13320: Stewart, *Faces of Power* (Anm. 3), S. 154; 431 Nr. 3 Abb. 28; <https://samlinger.natmus.dk/AS/asset/38374> (17.11.2019).

28 Margot Schmidt: *Der Dareiosmalerei und sein Umkreis. Untersuchungen zur spätapulischen Vasenmalerei*, Münster 1960; Christian Aellen et al. (Hg.): *Le peintre de Darius et son milieu. Vases grecs d'Italie méridionale*, Genf 1986; Arthur D. Trendall und Alexander Cambitoglou: *Red-figured Vases of Apulia 2*, Oxford 1982, S. 484-486; Arthur D. Trendall: *Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien*, Mainz 1991, S. 105-111.

29 Anders, aber ohne treffende Parallele für die Szene: Klaus Stähler: *Das Alexandermosaik*, Frankfurt 1999, S. 42-50, hier vor allem S. 46-48.

30 Hölscher, *Historienbilder* (Anm. 9), S. 38-68.

31 Vgl. Geyer, *Geschichte als Mythos* (Anm. 26), S. 443.

- 32** Geyer, Geschichte als Mythos (Anm. 26), S. 445 mit Anm. 13.
- 33** Thomas Schäfer: *Andres Agathoi. Studien zum Realitätsgehalt der Bewaffnung attischer Krieger auf Denkmälern klassischer Zeit*, München 1997, S. 43-70; zu Leukippos auf Münzen aus Metapont vgl. Ann Johnston: *The Coinage of Metapontum* 3, New York 1990, S. 63-64 A3.1-5.11 Taf. 1-4; S. 68-71 B1.1-4.4 Taf. 5-8.
- 34** von den Hoff, König, Tyrann, Bürger, Heros, Gott (Anm. 11), bes. S. 288-290.
- 35** So schon Stewart, *Faces of Power* (Anm. 3), S. 153; Hölscher, *Krieg und Kunst* (Anm. 17), S. 191.
- 36** Zum Zweikampfschema s. o. Anm. 17 sowie Hölscher, *Krieg und Kunst* (Anm. 17), S. 15-16; 46-56.
- 37** Pfrommer, *Chronologie* (Anm. 26), S. 178, sieht hier eher den »Triumph des Griechentums an sich« – doch erscheint das »Griechentum« sonst nie als bärtiger Reiter.
- 38** Vgl. die Auswertung bei Geyer, *Geschichte als Mythos* (Anm. 26), S. 448-450.
- 39** Françoise-Hélène Massa-Pairault: *Le peintre de Darius et l'actualité. De la Macédoine à la Grande Grèce*, in: Luisa Breglia Pulci Doria (Hg.): *L'incidenza dell'antico. Studi in memoria di Ettore Lepore* 2, Neapel 1996, S. 235-262.
- 40** Geyer, *Geschichte als Mythos* (Anm. 26), S. 443-455, vgl. aber Moreno, *Alessandro Magno* (Anm. 26), S. 310-314, der weiter konkrete Bilder als Vorlagen für die Alexanderkämpfe des Darius-Malers postuliert, ähnlich auch noch Giuliani, *Alexander in Ruvo* (Anm. 26), S. 26-42, anders bereits Stewart, *Faces of Power* (Anm. 3), S. 152-157.
- 41** Stewart, *Faces of Power* (Anm. 3), S. 201-206; Frank L. Holt: *Alexander the Great and the Mystery of the Elephant Medaillons*, Berkeley 2003; Wolfgang Messerschmidt: *Alexander von Makedonien auf zeitgenössischen Münzen*, in: Reinhard Dittmann (Hg.): *Altertumswissenschaften im Dialog. Festschrift für Wolfram Nagel*, Münster 2003, S. 369-395; Dahmen, *The Legend* (Anm. 4), S. 6-9; 109-111 Taf. 2; Karsten Dahmen: *Alexander und das Diadem*, in: Achim Lichtenberger (Hg.): *Das Diadem der hellenistischen Herrscher*, Bonn 2012, S. 281-292; Olga Palagia: *The Impact of Alexander the Great in the Art of Central Asia*, in: Richard Stoneman (Hg.): *The Alexander Romance in Persia and the East*, Groningen 2012, S. 371-373; Palagia, *The Impact on the Arts of Greece* (Anm. 4), S. 3; Müller, *Alexander* (Anm. 1), S. 185-187.
- 42** Dahmen, *The Legend* (Anm. 4), S. 7-9.
- 43** Bergmann, *Strahlen* (Anm. 7), S. 19.
- 44** Dass Alexander nicht gemeint wäre, scheidet so aus, vgl. auch Palagia, *Impact in the Arts of Central Asia* (Anm. 41), S. 371-373; anders Kay

Ehling: Dionysischer Indiieneroberer, in: Rupert Gebhard et al. (Hg.): Alexander der Große. Herrscher der Welt, Darmstadt 2013, 165-166.

45 S.o. Anm. 22.

46 Zum Siwa-Besuch s.o. Anm. 5.

47 Istanbul, Arkeoloji Müzesi Inv. 370: Hölscher, Historienbilder (Anm. 9), S. 189-196; Wolfgang Messerschmidt: Historische und ikonographische Untersuchungen zum Alexandersarkophag, in: Boreas 12, 1989, S. 64-92; Stewart, Faces of Power (Anm. 3), S. 294-306; 422-423; Seyer, Jagd (Anm. 15), S. 117-118; Pirson, Ansichten (Anm. 22), S. 180-183; Olga Palagia: Alexander's Battles against Persians in the Art of His Successors, in: Timothy Howe et al. (Hg.): Ancient Historiography on War and Empire, Cambridge 2017, 180-182; Hölscher, Krieg und Kunst (Anm. 17), S. 187-190; Müller, Alexander (Anm. 1), S. 116-117.

48 Dorka Moreno, *Imitatio Alexandri?* (Anm. 4), S. 127-128.

49 Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 10020: Ada Cohen: The Alexander Mosaic. Stories of Victory and Defeat, Cambridge 1997, S. 28-38.; Pfrommer, Chronologie (Anm. 26), passim; Klaus Stähler: Das Alexandermosaik, Frankfurt 1999; Moreno, Apelles (Anm. 26); Wolfgang Ehrhardt: Das Alexandermosaik oder: Wie authentisch muss eine historische Darstellung sein?, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung 114, 2008, S. 215-269; Palagia, Reception (Anm. 4), S. 145-147; Palagia, The Impact on the Arts of Greece (Anm. 4), S. 4-5; Hölscher, Krieg und Kunst (Anm. 17), S. 177-187 (mit weiterer Literatur).

50 Cohen, Alexander Mosaic (Anm. 49), S. 28-38; Ehrhardt, Alexandermosaik (Anm. 49), S. 254-255.

51 So m.E. überzeugend Wolfgang Ehrhardt: Betrachtungen zum Alexandermosaik, in: Ramazan Özgan'a Armağan. Festschrift für Ramazan Özgan, Istanbul 2005, S. 87-98; Erhardt, Alexandermosaik (Anm. 49), jetzt wieder anders Hölscher, Krieg und Kunst (Anm. 17), S. 179.

52 Dazu jetzt Hölscher, Krieg und Kunst (Anm. 17), S. 182 mit Anm. 24.

53 Vgl. Bernhard Andreae: Seleukos Nikator als Pezhétairos im Alexandermosaik, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung 111, 2004, S. 69-82.

54 Gustav Körte und Heinrich Brunn: I rilievi delle urne etrusche 3, Rom 1916, S. 143-144 Taf. 101-102; Heinrich Fuhrmann: Philoxenos von Eretria. Archäologische Untersuchungen über zwei Alexandermosaik, Göttingen 1931, S. 216 Anm. 26; Hölscher, Historienbilder (Anm. 9), S. 122-123 mit Anm. 677; Pfrommer, Chronologie (Anm. 26), S. 147 Abb. 24; weitere Exemplare: Gianna Dareggi: Urne del territorio perugino. Un gruppo inedito di cinerari etruschi ed etrusco-romani, Rom 1972,

S. 45 Nr. 27 Taf. 18, 1; Moreno, Apelles (Anm. 26), S. 93 Abb. 31; neuerdings zu diesen Urnenreliefs: Moreno, Alessandro Magno (Anm. 26), S. 320-322 Abb. 448-452; Pirson, Ansichten (Anm. 22), S. 193-194; 204-207; 255-256 E10-E14 Taf. 47; Francesco de Angelis: Miti greci in tombe etrusche. Le urne cinerarie di Chiusi, Rom 2015, 157.

55 Zu Schlachtszenen auf etruskischen Urnen: Pirson, Ansichten (Anm. 22), S. 187-210; de Angelis, Miti greci (Anm. 54), S. 157-193.

56 Zum Alexandermosaik s. o. Anm. 49.

57 Vgl. bspw. John R. Marszal: Ubiquitous Barbarians. Representations of the Gauls at Pergamon and Elsewhere, in: Nancy de Grummond (Hg.): From Pergamon to Sperlonga. Sculpture and Context, Berkeley 2000, S. 214, sowie jetzt die Untersuchungen von de Angelis, Miti greci (Anm. 54).

58 Vgl. Ehrhardt, Betrachtungen (Anm. 51), S. 92.

59 Isernia, Antiquario Comunale Inv. 13511: Raffaele Garrucci: Bassorilievi d'Isernia. Imitazione della pittura rappresentata nel celebre mosaici di Pompei detto di Alessandro, in: Annali dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica 29, 1857, S. 347-357 Taf. N; Fuhrmann, Philoxenos (Anm. 54), S. 213 Anm. 27; Bernhard Andreae: Römische Kunst, Freiburg 1973, S. 47-48 Abb. 18; Hölscher, Historienbilder (Anm. 9), S. 122-123 mit Anm. 679; Sylvia Diebner: Aesernia, Venafrum. Untersuchungen zu den römischen Steindenkmälern zweier Landstädte Mittelitaliens, Rom 1979, S. 131-132 Nr. Is23 Abb. 23 (mit älterer Literatur); Pfrommer, Chronologie (Anm. 26) S. 152-153 Taf. 10,3; Moreno, Alessandro Magno (Anm. 26) S. 320 Abb. 446; Cohen, Alexander Mosaic (Anm. 49), S. 63 Abb. 39.

60 Ursula Höckmann: Gallierdarstellungen in der etruskischen Grabkunst des 2. Jahrhunderts v. Chr., in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 106 (1991), S. 199-230; Pirson, Ansichten (Anm. 22), S. 187-210.

61 Paola Puppo: Le coppe megaresi in Italia, Rom 1995, hier S. 39-52.

62 Boston, Museum of Fine Arts Inv. 99.524: Paul Hartwig: Ein Tongefaess des C. Popilius mit Szenen der Alexanderschlacht, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung 13, 1898, S. 399-408 Taf. 11; Fuhrmann, Philoxenos (Anm. 54), S. 213 Anm. 28; Bernhard Andreae: Das Alexandermosaik aus Pompeji, Recklinghausen 1977, S. 10 Abb. 23; Hölscher, Historienbilder (Anm. 9), S. 123 Nr. 4 mit Anm. 678; Nicholas Yalouris et al. (Hg.): The Search for Alexander. An Exhibition, New York 1980, S. 122-123 Nr. 45; Puppo, Coppe megaresi (Anm. 61), S. 50-51 Nr. P11 Abb. 3; Pfrommer, Chronologie (Anm. 26), S. 146-152 Taf. 11-14,1; Ernst Künzl und Gerhard Koepfel: Souvenirs und Devotionalien. Zeugnisse des geschäftlichen, re-

ligiösen und kulturellen Tourismus im antiken Römerreich, Mainz 2002, S. 62-63 Abb. 114; Moreno, Alessandro Magno (Anm. 26), S. 321-322 Abb. 453-454; Dimitrios Panderimalis: Alexander the Great. Treasures from an Epic Era of Hellenism, New York 2004, S. 63 Nr. 20 (P. Adam-Veleni); Ehrhardt, Alexandermosaik (Anm. 49), S. 244 mit Anm. 180; s.a. <https://collections.mfa.org/objects/154499> (letzter Aufruf: 26. 1. 2020).

63 Ulrich Sinn: Die homerischen Becher. Hellenistische Reliefkeramik aus Makedonien, Berlin 1979; Udo Reinhardt: Hellenistische Reliefbecher mit Szenen aus Dramen des Euripides, in: Wiener Studien 121, 2008, S. 85-102.

64 Pompei. Pitture e mosaici 5, Rom 1994, S. 80-141 Abb. 1-84; Fausto Zevi und Luigi Pedicini: I mosaici della Casa del Fauno a Pompei, Rom 1998; sowie weitere Literatur zum Mosaik o. Anm. 49.

65 Vgl. die Interpretation bei Ehrhardt, Alexandermosaik (Anm. 49), und Hölscher, Krieg und Kunst (Anm. 17), S. 177-187.

66 Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 4996: Ellen Weski (Hg.): Die Pferde von San Marco, Berlin 1982, S. 162-163 Nr. 49; Calcani, Cavalieri (Anm. 21), S. 34-35; 47-48; 107; 110; 129 Abb. 6; 8; 61; 67; Brunilde S. Ridgway: Hellenistic Sculpture 1. The Styles of ca. 331 - 200 B.C., Bristol 1990, S. 119-121; Stewart, Faces of Power (Anm. 3), S. 45; 127-128; 426 Abb. 21; Paolo Moreno (Hg.): Lisippo. L'arte e la fortuna, Rom 1995, S. 152-153 Nr. 4.18.2 (G. Calcani); Moreno, Alessandro Magno (Anm. 26), S. 156-159; 256-257; 299 Abb. 237; 239-240; 246; 441; Panderimalis, Alexander (Anm. 62), S. 24-25 Nr. 4 (D. Panderimalis); Svend Hansen et al. (Hg.): Alexander der Große und die Öffnung der Welt, Regensburg 2009, S. 240 Nr. 1 (M. Rosario Borriello); Eugenio La Rocca (Hg.): I giorni di Roma. L'età della conquista, Mailand 2010, S. 208 Abb. 290-291 Nr. 11.22 (M. Cadario); Jens Daehner und Kenneth D.S. Lapatin (Hg.): Power and Pathos. Bronze Sculpture of the Hellenistic World, Florenz 2015, S. 188-189 Nr. 2 (K. Lapatin); Carlos A. Picón und Seán Hemingway (Hg.): Pergamon and the Hellenistic Kingdoms of the Ancient World, New York 2016, S. 114-115 Nr. 15 (F. Grasso); Salvatore Settis et al.: The Bronze Sculpture of Alexander the Great on Horseback. An Archaeometallurgical Study, in: Jens Daehner et al. (Hg.): Artistry in Bronze. The Greeks and their Legacy, Los Angeles 2017, Chapter 44 (<http://www.getty.edu/publications/artistryinbronze/conservation-and-analysis/44-siano/>) [(letzter Aufruf: 26. 1. 2020)].

67 Vgl. zur Forschungsgeschichte Calcani, Cavalieri (Anm. 21), S. 34-36; durchschlagend war dabei Calcani, Cavalieri (Anm. 21), mit ihren folgenden Beiträgen; kritisch schon Johann J. Bernoulli: Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Großen, München 1905, S. 100-101. – Zum Granikos-Monument in Dion s.o. Anm. 21.

68 Stewart, *Faces of Power* (Anm. 3), S. 45; 127-128; Cadario, *La corazza* (Anm. 7), S. 34 Anm. 79; von den Hoff, *Alexanderland* (Anm. 4), S. 212 Anm. 18.

69 M. Cadario erkennt in: *La Rocca, I giorni* (Anm. 66), S. 290, so viele Veränderungen gegenüber dem ›Original‹, dass dessen Bestand kaum erschließbar sei.

70 Vgl. zu diesen Zügen jetzt Dorka Moreno, *Imitatio Alexandri?* (Anm. 4), S. 45-64.

71 Ridgway, *Hellenistic Sculpture* (Anm. 66), S. 142 Anm. 26; Settis et al., *The Bronze Sculpture* (Anm. 66). Zu Bestand und Restaurierung der Bronze bereits Lucia A. Scatozza Hörich, *Restauri alle collezioni del Museo Ercolense di Portici*, in: *Atti della Accademia Pontaniana* 31, 1982, S. 508-510 Nr. 6.

72 Anders jetzt wieder Hölscher, *Krieg und Kunst* (Anm. 17), S. 187 Anm. 29.

73 Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 4894 (<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/13455> [letzter Aufruf: 26.1.2020]); Bernoulli, *Darstellungen* (Anm. 67), S. 101; Weski, *Pferde* (Anm. 66), S. 163 Nr. 51; Calcani, *Cavaliere* (Anm. 21), S. 35 mit Anm. 123; 41-42; 106 Abb. 56-58; 62; Stewart, *Faces of Power* (Anm. 3), S. 124; 426 Abb. 22; Moreno, *Alessandro Magno* (Anm. 26), S. 156; 159; 256-257 Abb. 243.

74 Vgl. Daehner und Lapatin, *Power and Pathos* (Anm. 66), S. 189 zu Nr. 2.

75 Pfrommer, *Chronologie* (Anm. 26), S. 78-92; 124-125 Abb. 22-23.

76 Vgl. bspw. Weski, *Pferde* (Anm. 66), S. 43 Abb. 16; 189 Nr. 93; 194 Nr. 97-98; 196 Nr. 100;

77 Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 4999 (<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/13353> [letzter Aufruf: 26.1.2020]): Weski, *Pferde* (Anm. 66), S. 163 Nr. 50 Abb.; Ridgway, *Sculpture* (Anm. 66), S. 119-121 mit Anm. 25-26 Taf. 65; Stewart, *Faces of Power* (Anm. 3), S. 124; 127-128; 426 Abb. 23.

78 Als »Roman creation« bezeichnet von Stewart, *Faces of Power* (Anm. 3), S. 127-128.

79 Als Pendants sahen sie bereits bspw. Ridgway, *Sculpture* (Anm. 66), S. 119-120; *La Rocca, I giorni* (Anm. 66), S. 291 Nr. 11.22 (M. Cadario) u.a.

80 Zu Alexander und den Amazonen: Elizabeth Baynham: *Alexander and the Amazons*, in: *The Classical Quarterly* 51, 2001, S. 115-126. – Eine Illustration der Thalestris-Episode konnte sich in den Bronzefiguren Stewart, *Faces of Power* (Anm. 3), S. 127-128 vorstellen.

81 Vgl. Amazone mit unterlegenem Gegner, Rom, Galleria Borghese Inv. 245 + 822 (<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/15790>) –

Kämpfende Amazone, Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 124678 (<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/16988>). – Mit dem Pferd niedergehende Amazone (›Amazone Patrizi‹), Rom, Palazzo Patrizi (<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/29482>). – Fallende Amazone, Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6405 (<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/13299>). Letzte Aufrufe jeweils 26.1.2020.

82 Vgl. Ridgway, *Sculpture* (Anm. 66), S. 121 (›not necessarily historical‹).

83 Vgl. Ralf von den Hoff: Die Posen des Siegers. Die Konstruktion von Überlegenheit in attischen Theseusbildern des 5. Jahrhunderts v. Chr., in: Stefan Schmidt und Ralf von den Hoff (Hg.): *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Stuttgart 2001, S. 73–88.

84 Volker Michael Strocka: Aeneas, nicht Alexander. Zur Ikonographie des römischen Helden in der pompejanischen Wandmalerei, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 121, 2006, S. 269–314; Mario Grimaldi: Alessandro e forme di regalità ellenistica nella pittura romano-campana, in: Stephanus Mols et al. (Hg.): *Context and Meaning. Proceedings of the Twelfth International Conference of the Association internationale pour la peinture murale antique*, Leuven 2017, S. 119–124.

85 Zur Villa und zu den Funden aus dem Baukomplex: Richard Neudecker: *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*, Mainz 1988, S. 237–240.

86 Otto Jahn: *Griechische Bilderchroniken*, Bonn 1873, S. 54–56 Nr. 86 (M) Taf. VI; Fuhrmann, *Philoxenos* (Anm. 54), S. 84–88 Taf. 3; Anna Sadurska: *Les tables iliaques*, Warschau 1964, S. 74–78 Nr. 17 (M) Taf. 16–17; Moreno, *Alessandro Magno* (Anm. 26), S. 324–327 Abb. 459–462; Nina Valenzuela Montenegro: *Die Tabulae Iliacae. Mythos und Geschichte im Spiegel einer Gruppe frühkaiserzeitlicher Miniaturreliefs*, Berlin 2004, S. 268–275 (mit der älteren Literatur) Taf. 39–41; Paola Puppo: *La Tabula ›Chigi‹. Un riflesso delle conquiste romane in Oriente*, in: Joaquín Córdoba Zoilo et al. (Hg.): *Proceedings of the 5th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East 3*, Madrid 2008, S. 65–70; Michael Squire: *The Iliad in a Nutshell. Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*, Oxford 2011, S. 47–49; 66–67; 97; 406–407 Nr. 17 (M) Abb. 15; 30; David Petrain: *The Archaeology of the Epigrams from the Tabulae Iliacae. Adaptation, Allusion, Alteration*, in: *Mnemosyne* 65, 2012, S. 597–635 (zum Funddatum S. 600 Anm. 4; zum gegenwärtig unbekanntem Aufbewahrungsort: S. 631–632). – Vgl. zum Bildmedium überdies: Paola Puppo: *Le Tabulae Iliacae. Studio per una riedizione*, in: Carlo Ampolo (Hg.): *Immagine e immagini della Sicilia e di altre isole del Mediterraneo antico*, Pisa 2009, S. 829–849; David Petrain: *Ho-*

mer in Stone. *The Tabulae Iliacae in their Roman Context*, Cambridge 2014.

87 *Inscriptiones Graecae XIV Nr. 1296* (s. <https://epigraphy.packhum.org/text/141282> [letzter Aufruf: 26.1.2020]); Valenzuela Montenegro, *Tabulae Iliacae* (Anm. 86), S. 268-269; Petrain, *Archaeology* (Anm. 86), S. 600-614.

88 Sadurska, *Les tables* (Anm. 86), S. 76; vgl. Petrain, *Archaeology* (Anm. 86), S. 606-609.

89 Vgl. Petrain, *Archaeology* (Anm. 86), S. 603-606, der auch die Genese der beiden Epigramme herausgearbeitet hat. Es handelt sich demnach wohl nicht um in ihrer jetzigen Form hellenistische Texte.

90 Besitztümer Alexanders galten in der späten Republik und frühen Kaiserzeit Italiens als prestigeträchtiges Eigentum, vgl. *Anthologia Palatina* 9, 552 (Schwert Alexanders bei L. Calpurnius Piso); vgl. Valenzuela Montenegro, *Tabulae Iliacae* (Anm. 86), S. 270.

91 S. die o. Anm. 86 genannte Literatur zu diesem Bildmedium.

92 Squire, *The Iliad* (Anm. 86), S. 197-246.

93 Squire, *The Iliad* (Anm. 86), S. 67-85.

94 Rita Amedick: Der Schild des Achilleus in der hellenistisch-römischen ikonographischen Tradition, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 114, 1999, S. 157-206.

95 So bereits Squire, *The Iliad* (Anm. 86), S. 49; 358 Anm. 137.

96 Gabriele Nick: *Die Athena Parthenos. Studien zum griechischen Kultbild und seiner Rezeption*, Mainz 2002.

97 London, *British Museum Inv. 1877.2-27.1 (2200)*: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 7, Zürich 1994, S. 921 Nr. 33 (Wilfred Geominy).

98 So Valenzuela Montenegro, *Tabulae Iliacae* (Anm. 86), S. 275.

99 Karsten Dahmen, *Alexanderschilde und Alexanders Schild(e)*, in: *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 11, 2008, S. 125-133 (https://gfa.gbv.de/dr_gfa_011_2008_a_08.pdf [letzter Aufruf: 26.1.2020]).

100 Vgl. die detaillierte Beschreibung bei Jahn, *Bildchroniken* (Anm. 86), S. 55, und Valenzuela Montenegro, *Tabulae Iliacae* (Anm. 86), S. 272-273 mit Taf. 39.

101 Valenzuela Montenegro, *Tabulae Iliacae* (Anm. 86), S. 273.

102 In der Umzeichnung bei Jahn, *Bildchroniken* (Anm. 86) Taf. VI M, meint man zunächst einen zurückgeschobenen korinthischen Helm zu erkennen, also ein anachronistisches, heroisierendes Attribut, was aber die Photographien D-DAI-ROM-31.54 und 31.55 nicht bestätigen, da Augenlöcher und Nasenschutz nicht auszumachen sind und man hochgeklappte Wagenklappen zu erkennen meint.

103 Zur römischen Konzeption des Schildreliefs, das wohl kein älteres Vorbild hatte, Stewart, *Faces of Power* (Anm. 3), S. 133 Anm. 37; Valenzuela Montenegro, *Tabulae Iliacae* (Anm. 86), S. 273-275.

104 Zur Bedeutung der Lanze s.o. Anm. 19; vgl. auch Billows, *Kings and Colonists* (Anm. 19), S. 25-27. – Ähnlich deutet das Bild Martin Kovacs in seiner bisher unpublizierten Freiburger Habilitationsschrift.

105 So bereits sehr explizit Sadurska, *Les tables* (Anm. 86), S. 77-78; nur Untertöne in dieser Richtung sieht Philip R. Hardie: *Imago mundi. Cosmological and Ideological Aspects of the Shield of Achilles*, in: *Journal of Hellenic Studies* 105, 1985, S. 11-31, hier 30-31; überzeugend dazu Petrain, *Archaeology* (Anm. 86), S. 611-613 (keine Propaganda, sondern »pleasure to combine«). Vgl. aber Puppo, *Le tabule* (Anm. 86); sowie grundsätzlich Barbantani, *His σθημα* (Anm. 20), S. 51-127.

106 Kenneth W. Harl: *Civic Coins and Civic Politics in the Roman East, A.D. 180 – 275*, Berkeley 1987; Kevin Butcher: *Roman Provincial Coins. An Introduction to the ›Greek Imperials‹*, London 1988; Margret K. Nollé und Johannes Nollé: *Götter, Städte, Feste. Kleinasiatische Münzen der römischen Kaiserzeit*, München 1994; Ruth Lindner: *Mythos und Identität. Studien zur Selbstdarstellung kleinasiatischer Städte in der römischen Kaiserzeit*, Stuttgart 1994; Barbara Burrell: *Neokoroi. Greek Cities and Roman Emperors*, Boston 2004; Ann Johnston: *Greek Imperial Denominations, ca 200 – 275. A Study of the Roman Provincial Coinage of Asia Minor*, London 2007; Marguerite Spoerri Butcher: *Roman Provincial Coinage 7, 1. Province d'Asie*, London 2006.

107 Christopher Howgego (Hg.): *Coinage and Identity in the Roman Provinces*, Oxford 2005.

108 Dahmen, *The Legend* (Anm. 4), S. 18-21; 122-123 Taf. 10.

109 Dahmen, *The Legend* (Anm. 4), S. 21-22; 26-28; 123-125; 127-130 Taf. 11-12; 14-15.

110 Dahmen, *The Legend* (Anm. 4), S. 28-31; 131-135 Taf. 17-20.

111 Dahmen, *The Legend* (Anm. 4), S. 31-33; 136-141 Taf. 21-23; die grundlegende Studie bleibt Hugo Gaebler: *Die antiken Münzen Nord-Griechenlands 3. Makedonia und Paionia 1*, Berlin 1906; 2, Berlin 1935; zu den Alexanderbildern des Makedonischen Koinon zudem: Karsten Dahmen: *The Alexander Busts of the Macedonian Koinon. New Evidence for Sequence and Chronology*, in: *The Numismatic Chronicle* 165, 2005, 179-181; Karsten Dahmen: *Alexander in Gold and Silver*, in: *American Journal of Numismatics* 20, 2008, 505-509; Kühnen, *Die Imitatio* (Anm. 4), S. 33-51.

112 Gaebler, *Münzen 1* (Anm. 111), S. 99 Nr. 350; 100 Nr. 354; S. 105-106 Nr. 374-385; S. 109 Nr. 405-406; S. 190 Nr. 865-866; Gaebler, *Mün-*

zen 2 (Anm. 111), S. 14 Nr. 37 Taf. IV 22; Dahmen, The Legend (Anm. 4), S. 139 Taf. 22.5; Dahmen, The Alexander Busts (Anm. 111), S. 180-181 Taf. 15, 3.

113 Gaebler, Münzen 1 (Anm. 111), S. 99 Nr. 349; S. 103 Nr. 370-372; S. 112 Nr. 419-420; S. 192 Nr. 872-873; S. 193 Nr. 875; Gaebler, Münzen 2 (Anm. 111), Taf. V 9; Dahmen, The Legend (Anm. 4), S. 139 Taf. 22.3-4.

114 Gaebler, Münzen 1 (Anm. 111), S. 99 Nr. 348; S. 111 Nr. 418 Taf. V 3; S. 164 Nr. 723; Gaebler, Münzen 2 (Anm. 111), S. 14 Nr. 36 Taf. V 8. – Die Koppelungen dieser unterschiedlichen Rückseitenbilder mit den Alexanderporträts der Vorderseiten stellt Gaebler, Münzen 1 (Anm. 111), S. 15-19 zusammen; vgl. zu den Rückseitenthemen auch Kühnen, Die *Imitatio* (Anm. 4), S. 34.

115 Zu dieser Goldemission: Heinrich Dressel: Fünf Goldmedaillons aus dem Funde von Abukir, Berlin 1906; Dahmen, The Legend (Anm. 4), S. 34-37; 142-152 Taf. 25-27; Dahmen, Alexander in Gold (Anm. 111), S. 493-546; Karsten Dahmen und Bernhard Weisser: Goldene Alexander zum Geschenk, in: Stella Drogou et al. (Hg.): Kermatia Philias. Festschrift Y. Touratsoglou, Athen 2009, 343-359; Karsten Dahmen: Medaillons from Aboukir in the Calouste Gulbenkian Museum, Lissabon 2013. – Alexander als Lanzenreiter mit unterlegenem Gegner (Lissabon, Museu Calouste Gulbenkian Inv. 2429): Dressel, Fünf Goldmedaillons, Typ H; Dahmen, Alexander in Gold (Anm. 111), S. 502; 528 Taf. 104 Typ H; Dahmen, Medaillons (Anm. 115), S. 20-21 Nr. 3.

116 Vgl. die Kaiserbildnisse mit Rückseitenbildern der Jagd, wie Gaebler, Münzen 1 (Anm. 111) S. 91 Nr. 311, mit dem Lanzenreiter alleine, wie ebenda S. 91 Nr. 308; S. 92 Nr. 312, z.T. auch ohne Lanze und mit erhobener Hand wie ebenda S. 88 Nr. 298 Taf. III 25; 90 Nr. 305; 93 Nr. 313, oder mit Nike wie ebenda S. 91 Nr. 310; 111 Nr. 417 Taf. V 1.

117 S. vorherige Anm. sowie auch noch später Gaebler, Münzen 1 (Anm. 111), S. 93 Nr. 312.

118 Vgl. nur Johannes Bergemann: Römische Reiterstatuen. Ehrendenkmäler im öffentlichen Bereich, Mainz 1990, S. 177-178 bspw. M117 Taf. 92 l; M 124 Taf. 93 a (Lanzenreiter alleine); S. 181 M180 Taf. 93 k (Reiter in der Levade); sowie vor allem seit Vespasian im selben Schema wie der Alexanderreiter mit Gegner, so ebenda, S. 174 M62 Taf. 91g; M69 Taf. 91 k; S. 176 M92 Taf. 92 c; S. 182-183 Nr. M157, M200, M204 Taf. 93 f; Taf. 94 a, c.

119 Fellschabracke als Zeichen Alexanders: Gaebler, Münzen 1 (Anm. 111), 19.

120 So bspw. Gaebler, Münzen 1 (Anm. 111), S. 12 (Adventus und Rückkehr des Kaisers, bzw. Profectio), oder ebenda S. 140 Nr. 375.

121 So bei Gaebler, Münzen 1 (Anm. 111), S. 140 Nr. 578 Taf. V 6 (Adventus-Motiv).

122 Dieter Salzmann: Alexanderschilde. Numismatische Zeugnisse für die Alexanderverehrung Caracallas, in: Johannes Bergemann (Hg.): Wissenschaft mit Enthusiasmus, Rahden 2001, S. 173-191; Kühnen, Die *Imitatio* (Anm. 4), S. 175-193.

123 Stier: Gaebler, Münzen 1 (Anm. 111), S. 135 Nr. 549; S. 163 Nr. 721; Gaebler, Münzen 2 (Anm. 111), S. 15 Nr. 55 Taf. V 1. – Tempel, Typus Herakles Farnese: Gaebler, Münzen 1 (Anm. 111), S. 160 Nr. 703; S. 181 Nr. 814; Gaebler, Münzen 2 (Anm. 111), S. 15 Nr. 45 Taf. V 2. – Als Alexandertat ›entspricht‹ dem auf den Münzen die Zähmung des Bukephalos, wie Gaebler, Münzen 1 (Anm. 111), Taf. IV 16; Gaebler, Münzen 2 (Anm. 111), Taf. V 2; vgl. Gaebler, Münzen 1 (Anm. 111), S. 19.

124 Gaebler, Münzen 1 (Anm. 111), S. 12-14; 20; vgl. bspw. Gaebler, Münzen 1 (Anm. 111) S. 100 zu Nr. 356; S. 111 zu Nr. 417; S. 140 zu Nr. 574; S. 160 zu Nr. 705; S. 183 zu Nr. 826-828.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1-2; 5: Foto Archivio dell'arte Pedicini, Luciano Pedicini
Abb. 3: © The Trustees of the British Museum London
Abb. 4: nach Peter C. Bol (Hg.): Geschichte der antiken Bildhauerkunst
2: Klassische Plastik, Mainz 2004, Abbildung 471c.
Abb. 6-7: © Polo Museale dell'Umbria/Museo Archeologico Nazionale
di Perugia
Abb. 8: nach Gustav Körte: I rilievi delle urne etrusche 3, Berlin 1916,
tavola 111, 1
Abb. 9: Foto Deutsches Archäologisches Institut Rom, D-DAI-
ROM-75.2536
Abb. 10: nach Bernard Andreae: Das Alexandermosaik aus Pompeji,
Recklinghausen 1977, Abb. 23
Abb. 11: nach Jens M. Daehner und Kenneth Lapatin (Hg.): Power and
Pathos. Bronze Sculpture of the Hellenistic World, Florenz 2015,
S. 188
Abb. 12: Foto Deutsches Archäologisches Institut Rom, D-DAI-
ROM-31.54
Abb. 13: nach Otto Jahn: Griechische Bilderchroniken, Bonn 1873, Tafel
6 M
Abb. 14: © Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußi-
scher Kulturbesitz, Foto: Reinhard Saczewski
Abb. 15: Foto Karsten Dahmen

Dank

Das vorliegende Buch ist im Rahmen des Freiburger DFG-Sonderforschungsbereichs 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne« entstanden. Es ging aus den Arbeiten im Teilprojekt B1 zu den Heroisierungen Alexanders des Großen hervor, das von 2012 bis 2016 gefördert wurde. Den unermüdlichen Alexanderforschern in diesem Projekt, Martin Kovacs und Martin Dorka Moreno, danke ich für viele Diskussionen und Anregungen. Nur im Verbund mit ihren Ideen, die sie in Monographien niedergelegt haben, konnten sich die meinen, zum Teil schon lange gewachsenen zu diesem Buch verdichten. Ohne die inspirierende Atmosphäre und die Ruhe, die mir ein Gastaufenthalt am Käte Hamburger Kolleg »Morphomata. Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen« der Universität zu Köln im Wintersemester 2018/19 gewährte, wäre die Fertigstellung des Buches unmöglich gewesen. Dietrich Boschung war dort ein immer inspirierender Gesprächspartner nicht nur zu Fragen des antiken Porträts. Von den Diskussionen im Kolleg »Morphomata« in Köln habe ich mehr profitiert, als dem Text zu entnehmen ist. In solchen Institutionen kann Forschung zu ihrem Ende gedeihen. Vorträge in Bochum, Freiburg, Gießen, Köln und Oxford haben mir durch Kritik und Diskussionen geholfen, die Ideen zu präzisieren. Gleichwohl bleiben Studien zu Einzelfragen der hier behandelten Bildwerke, auf denen manche der vorgebrachten Thesen fußen, neue, erst im Laufe der Arbeit sichtbar gewordene Desiderate, denen ich an anderer Stelle nachkommen möchte.

Mein Dank gilt Tobias Wild für die Hilfe bei der Korrektur, Joshua Lötscher für Hinweise zum römischen Kaiserbild ›in Aktion‹ und Hans-Joachim Gehrke, der das Manuskript einer kritischen Lektüre unterzogen hat. Massimo Nafissi half in Perugia bei der Bildbeschaffung, ebenso Karsten Dahmen und Bernhard Weisser in Berlin, Daria Lanzaolo in Rom und Luciano Pedicini in Neapel. Die wie immer wunderbare Unterstützung, die ich durch alle Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Abteilung Klassische Archäologie und unseres Helden-SFB erfahren habe, hat vieles, so auch diese Publikation, erst möglich gemacht.

Freiburg, im Dezember 2019