



Abb. 1 A - D: "Sigma"-förmige Hof- und Innenanlagen.
 A: Abu Musa (Kgypten) - Vorplatz der sog. Omblika.
 B: Korinthische Hofanlage an der I. Kolumne.
 C: Hofanlage an der I. Kolumne.
 D: Hofanlage an der I. Kolumne.

DER ALEXANDERKOPF AUS PERGAMON UND DER "AICHMOPHOROS" DES LYSIPPOS

German Hafner

Seitdem F. Winter den im Jahre 1899 in Pergamon gefundenen überlebensgrossen Marmorkopf eines jungen Mannes mit über der Stirn sich aufstrebenden vollen Haar, (Abb. 1-5) wenn auch mit Vorbehalten, als Bildnis Alexanders vorgestellt hatte (1), ist kaum ernstlich an dieser Benennung gezweifelt worden. Strittig war lediglich der Grad der Abhängigkeit von einem Urbild aus der Zeit Alexanders selbst, wohl von der Hand des Lysippos, und die Stärke des Einflusses der pergamenischen Kunst, wie sie sich in dem grossen Fries des Altares darstellt, auf dieses grossartige Porträt (2).

Zwei Generationen von Archäologen waren ihm, fasziniert von dem Gedanken, ein Bildnis des grossen Makedonenkönigs vor sich zu haben, gleichsam mit Scheuklappen gegenübergetreten und blind für die Wahrheit; mit dieser Feststellung überraschte 1981 W. Radt (3), und mit der Behauptung, der Kopf sei weder ein Bildnis Alexanders noch überhaupt ein Porträt, sondern gehöre zu einer Gestalt des grossen Altarfrieses.

Wer nun aber erwartet, diese Kritik an der bisherigen Forschung sei durch schwerwiegende Argumente gestützt und der Beweis für die Zugehörigkeit des Kopfes zum grossen Fries schlagend erbracht, muss feststellen, dass Radt dergleichen nicht liefert. So konnte er nicht etwa die Gestalt des Frieses nennen, der der Kopf Bruch auf Bruch aufzusetzen sei, sondern muss ihn einer nicht erhaltenen zuweisen. Auch findet man anstelle einleuchtender Gedanken, die seine Theorie stützen könnten, nur leichtsinnige Behauptungen. Da sei "eine etwa handgrosse, roh gespitzt belassene Stelle am rechten Hinterkopf" (4) (Abb. 2) nur zu erklären, wenn der Kopf aus einem Relief stamme; aber die Erwartung, dass nun ähnliche Tatbestände am grossen Fries aufgezeigt würden, wird enttäuscht. Zweifellos richtig ist, dass der Bildhauer an dieser Stelle irgendwelche Schwierigkeiten zu überwinden hatte; was ihn behinderte, sei vielleicht "der eigene Arm oder der eines Gegners oder auch ein Gegenstand (z. B. Waffe, Schlangenleib)" (5) gewesen, aber nicht etwa der Reliefgrund, ein

Abschlussgesims oder sonst ein Element, das für einen Fries typisch wäre. Es wird auch nicht die Frage erörtert, warum denn der Bildhauer den gegebenen Schwierigkeiten nicht dadurch begegnete, dass er den schwer erreichbaren Teil des Kopfes separat arbeitete und anfügte; und von dieser Möglichkeit der Anstückung machten die Künstler des Altarfrieses doch so ausgiebig Gebrauch (6).

Unmöglich ist es auch, aus den Asymmetrieen des Kopfes (7) zu schliessen, er stamme aus einem Fries. So weit solche vorhanden sind, gehen sie nicht über das hinaus, was auch jede gute Rundplastik aufweist. Die Künstler pflegen damit auf den Blickwinkel des Betrachters Rücksicht zu nehmen, sodass Schlüsse auf die ehemalige Hauptansicht möglich sind, aber eben auch nicht mehr.

Das beste Argument Radts wäre die "skizzenhafte Anlage der vom Betrachter abgewendeten Seite" (8) des Kopfes; nur hat diese bisher niemand bemerkt, und wie ein Vergleich der beiden Profile (9) (Abb. 3-4) zeigt, kann davon auch nicht die Rede sein. Es ist unverständlich wie Radt der Feststellung von H. Luschey widersprechen konnte, der Kopf sei "in der Ausarbeitung der Seiten gleichmässiger als der Kopf" (10), den er der Gestalt der Aphrodite im Nordfries aufsetzen konnte, und dessen Profile verdeutlichen wie die abgewendete Seite eines Reliefkopfes gegenüber der sichtbaren vernachlässigt wurde. "Skizzenhaft" ist der Alexanderkopf an keiner Seite, und Luschey hatte guten Grund, ihn nicht dem Altarfries zuzuweisen (11).

Wenn sich also das Ergebnis der Untersuchungen von Radt als verfehlt erweist und der Kopf nach wie vor als ein Bildnis und zwar als eines der schönsten Alexanderporträts gelten kann, so haben sie doch das Interesse auf zwei Punkte gelenkt, die neue Erkenntnisse versprechen.

Die eine Beobachtung betrifft die Frage der Hauptansicht des Kopfes, der bisher stets mit einer Wendung nach seiner linken Seite abgebildet wurde. Ein Vergleich der beiden Profile (12) lässt aber eindeutig erkennen, dass die linke Kopfseite an Haarmotiven etwas reicher und stärker untergegliedert ist als die rechte. Daraus ergibt sich der Schluss, dass eben diese linke Kopfseite, deren Abbildung bislang stets vermieden wurde, stärker in das Blickfeld gerückt war (13) (Abb. 5).

Wichtig ist zweitens jene unfertige Stelle am Hinterkopf, der bisher zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Sie verspricht Aufschluss über

das Motiv der Alexanderstatue, nach dem offenbar nie ernsthaft gefragt wurde (14) (Abb. 2).

Diese unfertige Stelle kann bei einer in sich geschlossener Statue - an einen Gruppenzusammenhang zu denken, fehlt jeder Anlass - nur durch den eigenen rechten Arm, der erhoben mit der Hand dem Kopf relativ nahe kam, bedingt sein. Damit ergibt sich ein Motiv, das eine aber nur oberflächliche Ähnlichkeit mit dem den Getty-Bronze (15) hat. Der Vergleich mit ihr führt nicht weiter, da dort die rechte Hand sich dem Kopf wesentlich weiter vorn nähert und die Geste, was auch immer sie bedeuten mag (16), nur einem Athleten ansteht. Zudem entspricht die Bronzestatue in ihrer ausgeglichenen Pose zu sehr dem allgemeinen spätclassischen Geschmack als dass sie Aufschluss geben könnte über eine Alexanderstatue, die dynamischer und offenbar von starker Bewegung beherrscht war.

Dies zeigt die Haltung des Kopfes, der dem Beschauer etwas die linke Seite zuwendete (Abb. 5). Bekanntlich pflegte Alexander seinem Kopf eine leichte Wendung nach links zu geben (17), und wie die Muskulatur am Hals des pergamenischen Kopfes zeigt, hat dieser Besonderheit sehr wohl berücksichtigt. Wenn sich trotzdem jene Hauptansicht ergeben konnte, so nur weil die rechte Schulter weit zurückgenommen war.

Ein so stark gedrehter Oberkörper mit erhobenem rechten Arm lässt den Gedanken zu, dass Alexander als Speerwerfer dargestellt war. Stammt der Kopf aus Pergamon von einem "Alexander mit der Lanze"?

Man wird einwenden, dass jenes berühmte Bildnis den Alexander nicht mit zum Wurf erhobener Lanze darstellte, sondern wie er sich auf diese stützt. Denn man glaubt ja zu wissen, wie dies Meisterwerke des Lysippos aussah, seitdem F. Winter (18) eine Bronzestatuetten des Louvre (19) als eine verkleinerte Nachbildung dieses Alexander vorstellte, der "mit der Linken einen langen stabartigen Gegenstand, also eine Lanze - denn an ein Szepter ist kaum zu denken - hoch aufstützend" (20) dargestellt sei. Und diese Interpretation der Louvre-Bronze hat sich allgemein durchgesetzt, nicht zuletzt nachdem J.J. Bernoulli (21) ihr Motiv eng mit der schriftlichen Überlieferung verband durch die Behauptung, jene berühmte Statue des Lysippos habe Alexander dargestellt, "ruhig stehend oder in Schrittstellung, die Lanze szepterartig aufgestützt, nach welchem letzteren Motiv sie denn auch kurzweg benannt wurde". So galt dieses als gesichert, und wo immer es bei Alexanderbildern auftauchte, wurde eine Beziehung zu dem "Alexander mit der Lanze" gesehen.

So konnte O. Wulff (22) eine Statuette der Sammlung Nelidow die inzwischen mit ergänzten Unterschenkeln in eine amerikanische Privatsammlung gelangt ist (23), als eine Nachbildung der lysippischen Statue vorstellen, obwohl sie anders als die Louvre-Statuette eine Gestalt wiedergibt, die ihre Rechte in die Hüfte stützt (24). Die beiden Statuette geben also eine widersprüchliche Überlieferung, was nicht eben für die Richtigkeit des Weges spricht, auf dem sich die Forschung bewegte. G. Kleiner (25) versuchte, einen Ausweg zu finden, indem er zwei Statue des Lysippos postulierte, die das Grundmotiv variierten. Die Berühmtheit aber gerade der einen macht diesen Versuch nicht überzeugend. Das Problem würde sich allerdings lösen, wenn die Statuette Nelidow aus der Betrachtung ausscheiden muss, sei es, weil ihre Ergänzung mit einer Lanze problematisch ist (26), sei es dass ihr ein späteres Original zugrundeliegt (27), sei es dass sie überhaupt nicht antik, sondern ein Werk der Renaissance (28) ist.

Doch bleibt auch dann die Bronzestatuette im Louvre in ihrem Motiv nicht singulär, denn dieses kehrt wieder in einem Statuentypus, der durch zahlreiche Repliken gut bekannt ist. Ein lebensgroßer Torso (29) und einige Statuetten aus Marmor und Bronze (30) bezeugen die Berühmtheit dieses Bildnisses, das Alexander mit einem Aigis-Mantel bekleidet wiedergibt. Er ist also mit Zeus identifiziert und stützt sich mit der Rechten hoch auf ein "Zepter oder Speer" (31). Das Attribut in der Linken fehlt bei allen Repliken; Th. Schreiber (32) vermutete hier eine Nikestatuette, während Hoffmann (33) und Hornbostel (34) an ein Blitzbündel dachten.

Dem Zeus zum Verwechseln ähnlich war eine Alexanderstatue, die Pausanias (35) in Olympia als ein Weihgeschenk eines Korinthers aus dem 1. Jahrh. v. Chr. sah.

Ein Speer aber passt wenig zu einem solchen Zeus-Alexander; eher war es ein Zepter, worauf sich Alexander stützte. Ein langer Stab mit dekorativer Bekrönung war das Attribut des Zeus, aber auch das Abzeichen der Könige, besonders der persischen (36). Ein Zepter hätte also Alexander nicht nur mit Zeus identifiziert sondern ihn auch als König der Welt charakterisiert. Ein Bild, das die Vorstellungen von Alexander als Sieger, Welteroberer und Gott mit einander verbindet, hat offensichtlich der Stempelschneider der Dekadrachme aus Babylon (37) verwendet. Alexander trägt den Panzer und einen Helm, Nike fliegt auf ihn zu, wie zu einem siegreichen Feldherrn; der Blitz aber in seiner Rechten und das Zepter sind Attribute des Zeus. Denn worauf sich Alexander hier stützt ist nicht, wie meistens behauptet eine Lanze, sondern ein Zepter, dessen lilienförmige

Bekrönung in der kleinen Wiedergabe der Münze nur zu leicht missgedeutet werden konnte.

Wahrscheinlich stützt auch der Alexander der Statuette im Louvre sich nicht auf eine Lanze; Winters (38) Interpretation wurde wohl allzusehr durch sein Wissen um eine berühmte Statue "mit der Lanze" beeinflusst, vor allem als er den Gedanken an ein Zepter kurzerhand verwarf. Es ist doch auffallend, dass Alexander sich mit der Linken aufstützt; denn Linkshänder war er nicht (39). Offenbar brauchte er hier aber die Rechte für ein Attribut, das von grösserer Bedeutung war, und an der Statuette ist von der rechten Hand genug erhalten, um zu erkennen, dass die Finger sich um einen verhältnismässig dicken Gegenstand schlossen, der von oben her gepackt war. So fasst der Zeus des Leochares (40) das Blitzbündel, während er sich mit der Linken hoch auf sein Zepter stützt. Eine Ergänzung der Statuette in diesem Sinne bietet sich an, und wer in ihr Züge erkannte, die auf die Kunst des Leochares erinnerten, wird sich bestätigt fühlen.

Die Statuette im Louvre muss also ausscheiden, (41) wenn man nach der Statue des Alexander "mit der Lanze" sucht. Auch darf man sich nicht leiten lassen von der Behauptung Bernoullis (42), die Statue habe Alexander gezeigt, wie er die "Lanze szepterartig aufgestützt" habe, "nach welchem letzteren Motiv sie denn auch kurzweg benannt wurde"; denn von diesem Motiv ist in keiner antiken Quelle die Rede. Nur soviel ist durch die Angaben Plutarchs bekannt, dass Lysippos dem Alexander "eine Lanze in die Hand gegeben hat" (43), und dass die Statue "nach der Lanze" benannt wurde (44). Da Plutarch diese dem Apellesgemälde gegenüberstellt, muss bei ihr die Lanze ebenso bedeutungsvoll gewesen sein, wie dort der Blitz; sie war also nicht nur ein beiläufiges Attribut. Die Bezeichnung der Statue als "Alexander mit der Lanze" ist modern, und sie entspricht nicht dem Sprachgebrauch der antiken Kunstfreunde. Diese nannten z.B. einen Athleten mit einem Diskos einen "Diskobolos", einen mit einer Strigilis einen "Apoxyomenos", einen mit der Tanie einen "Diadumenos", einen mit einer Lanze einen "Doryphoros" Plutarch nennt den Namen der Alexanderstatue leider nicht, nur den des Apellesgemäldes, das heute allgemein als "Alexander mit dem Blitz" bekannt ist: "Alexander Keraunophoros". In Analogie dazu wäre der Alexander des Lysippos ein "Doryphoros", und Th. Schreiber (45) bezeichnete ihn auch so. Nur spricht Plutarch nicht von einem $\delta\delta\rho\nu$ sondern von $\lambda\delta\gamma\chi\eta$ und $\alpha\lambda\chi\mu\eta$ benutzt letztere Bezeichnung gerade dort, wo er sagt, danach sei die Statue genannt. Sie müsste also "Alexander Aichmophoros" geheissen haben (46).

Nach Plutarch (47) war diese Lanze ein Symbol der Tapferkeit Alexanders, seiner Eroberungen und eben die Waffe, "deren Ruhm Alexander eigentümlich zugehört und durch keine Zeit entrissen werden kann" geweiht; Alexander hatte diese seine Lanze selbst der Artemis mit einer Inschrift, deren Text leider nicht überliefert ist. Antiphilos von Byzanz besang sie:

"Speer Alexanders! Mit Inschrift! Sie weiss zu berichten, er stellte als ein Zeichen vom Krieg Artemis Weihend dich auf,
Wehr eines siegreichen Arms. Du herrliche Lanze, vor der sich als dich der Mächtige schwang, Meer und Land gebeugt!
Gnade! Nie kanntest du Furcht, o Speer; stets Furcht nur empfindet, wer dich betrachtet und denkt jener gewaltigen Faust." (Anth. Gr. 6,97)

Nach Ch. Picard (48) dachte der Dichter bei dieser Alexanderlanze, die wohl im ephesischen Artemistempel aufbewahrt wurde, zwar im allgemeinen an die errungenen Siege, aber speziell auch an jenen Speerwurf, mit dem Alexander am Hellespont symbolisch von Asien Besitz ergriff (49).

Getrennt von der Menge des Heeres, das unter der Führung des Parmenion den Hellespont bei Sestos überquerte, setzte Alexander mit 60 Kriegsschiffen von Elaius aus nach Asien über. Er steuerte das Königsschiff persönlich und warf noch vom Schiff aus seine Lanze auf asiatischen Boden, sprang als Erster an Land und erklärte, er empfangen Asien als "speererworbenes Land" von den Göttern. Dies war eine Demonstration von wirkungsvoller Theatralik, aber es besteht kein Grund, die Episode für unhistorisch und für eine rein literarische Erfindung zu erklären (50). Alexander hatte Sinn für solche effektvollen Szenen im Bewusstsein ihrer Wirkung, und er hatte diese gut vorbereitet. Er wollte nicht auf sie verzichten, obwohl den Abergläubigen ein böses Beispiel schreckte. Es gab ja ein uraltes Orakel, demzufolge der Grieche, der als erster vor Troja an Land springe, auch als erster fallen würde, und an Protesilaos hatte es sich schrecklich bewahrheitet. Es galt den Geist des Protesilaos zu besänftigen. Daher ging Alexander zunächst nach Elaius zum Grab dieses Heros und opferte ihm, damit er, wie Arrian (51) ausdrücklich sagt, glücklicher sei. Damit brach er den alten Zauber und konnte nach der Überfahrt getrost als erster asiatischen Boden betreten, zumal dieser durch den Lanzenwurf vom Schiff aus bereits zu seinem Eigentum geworden war. Anders als den Protesilaos erwarteten ihn auch keine waffenstarrenden und zur Verteidigung ihres Vaterlandes entschlossene Krieger, sondern allenfalls einige verduzte Bauern und Hir-

ten, die sich schleunigst aus dem Staube machten. Die Szene war also im Grunde wenig heroisch, und doch gefiel sie Alexander, der wohl hoffte, sie würde Eindruck machen wenn man einst von seinen Taten erzähle. Zur Erinnerung würden Altäre für Zeus, Athena und Herakles errichtet. Von einer Statue, die dieses Ereignis verewigen sollte, weis die Überlieferung nichts, doch blieb dieser Lanzenwurf ein historischer, und ein Motiv, mit dem ein Künstler Alexander würdig als Welteroberer charakterisieren konnte. Denn, wenn, wie Diodor (52) berichtet, Alexander nach dem Betreten Asiens erklärte, er nehme dieses Land von den Göttern als "speererworben" (53) an, so sah er sich schon damals als den rechtmässigen Besitzer des gesamten Perserreiches, das es gleichsam nur noch zu verteidigen galt.

"Ich teile mir die Erde zu
Du, Zeus, behalte den Olymp!"

schrrieb, wie Plutarch (54) berichtet, ein Unbekannter auf den Sockel einer Alexanderstatue, und diese Episode gab auch Anlass für ein Epigramm:

"Wie der wagende Mut und die ganze Gestalt Alexanders lebt in Lysippos' Gebild! Welch eine Kraft in dem Erz! Blickt er nicht ehern empor zu Zeus, als wollte er sagen: "Ich teile mir die Erde zu, Zeus, du behalte den Olymp!" (Anth. Gr. 16, 120).

Es handelte sich also um eine Bronzestatue des Lysippos, deren Gesamteindruck es offenbar rechtfertigte, dass man diesem Alexander solche Worte in den Mund legen konnte; Plutarch fand sie nicht unpassend (55), zumal der Blick Alexanders aufwärts zum Himmel gerichtet war.

Diese Alexanderstatue des Lysippos war nach Plutarch dessen erstes Alexanderporträt und eben jenes, das ihm die Ehre einbrachte, Alexanders Hofbildhauer zu werden. Plutarch spricht von ihr, um sie dem Apellesgemälde gegenüberzustellen und an ihr zu loben, dass Lysippos mit der Lanze ein so passendes Symbol für den Eroberer gewählt zu haben. Es handelt sich also um den Alexander Aichmophoros, dem der Unbekannte die so selbstbewussten Worte in den Mund legte.

Sie gewinnt jetzt deutliche Konturen: nach oben schauend, als spräche er zu Zeus, stand Alexander da, die Lanze in der Hand, kraftvoll und wagemutig. So passt sie zu jener Szene am Hellespont, und auch daraus ist zu schliessen, dass Alexander mit zum Wurf bereiten Lanze dargestellt war, dabei die Linke, wie besitzergreifend, vorgestreckt. Dieses Motiv war ohnehin wahrscheinlich, da ein anderes kaum in Betracht kam. Polyklet

hatte seinem Doryphoros die Lanze so in die Hand gegeben, dass es den Anschein hat, er schultere sie (56). Diesen Doryphoros pflegte Lysippos als seinen Lehrmeister zu bezeichnen (57), und dass er ihn im Auge hatte, als er die Alexanderstatue schuf, liegt nahe. Es ist bekannt, wie sehr Alexander dem Vorbild des Achilleus nachstrebte (58), und dass der Doryphoros eben diesen darstelle, wird heute allgemein angenommen. Die Lanze war gleichermassen das Symbol der Heldentaten des Achilleus und des Alexander, und dieser weihte wohl nachdem er die des Achilleus im Athenatempel von Phaselis (59) gesehen hatte, die seine der Artemis (60). Es entsprach wohl der Selbsteinschätzung Alexanders, wenn man seine Erfolge an denen des Achilleus mass, dem es trotz aller Tapferkeit doch nicht einmal gelang, Troja zu erobern. So konnte auch für Lysippos der polykletische Achilleus nur ein Massstab für seine eigene Leistung und ein Muster sein, das es zu übertreffen galt. Die klassische Ausgewogenheit und Ruhe musste einer neuen Dynamik weichen, die Alexanders Kühnheit und Grösse entsprach.

Bei dem Anblick dieser Statue dachte wohl Jeder an den bekannten Auftritt am Hellespont, doch lag es dem Künstler fern, diesen etwa zu illustrieren; er stellte Alexander weder auf einem Schiff stehend (61) dar, noch in historischem Kostüm (62). Der achilleischen Gestalt war nur die Nacktheit eines Heroen angemessen. Die Lanze, die der historische Alexander vom Schiff aus weit an das Land geworfen hatte, war hier auf einen verhältnismässig nahen Punkt gerichtet, da man anders an einen Kampf hätte denken können. Da der Lanzenwurf auch nicht einem bestimmten Ziel galt, sondern dem ganzen Land, konnte Alexanders Blick sich zum Himmel richten. So machte die auf einem Sockel stehende Statue jenen Eindruck, den das Epigramm wiedergibt, zumal die vorgestreckte Linke Himmel und Erde zu trennen schien.

Diese souveräne Haltung Alexanders schliesst aus, dass er die Lanze mit grosser Anstrengung und weit nach hinten ausholend zu schleudern im Begriffe war; er hielt sie vielmehr wurfbereit über der Schulter. Lysippos war dadurch frei in der Gestaltung des Standmotivs, und vieles spricht dafür, dass er trotz des agierenden rechten Armes dem rechten Bein die Funktion des Standbeines gab. Damit erinnerte die Statue nicht nur an den Doryphoros sondern auch an die des Harmodios (63), was willkommen war, weil damit Alexander dem Befreier Athens vom Tyrannenjoch angeglichen wurde.

Das Standschema entspräche dann etwa dem des Apollon vom Belvedere und - spiegelbildlich-dem des Apoxyomenos.

Soweit sich nun die Statue des Alexander Aichmophoros in der Vorstellung wiedergewinnen lässt, muss diese einer Bronzestatuetten in Stuttgart (64) (Abb.6) recht ähnlich gewesen sein. Trotz des Diadems, das wohl der etruskische Künstler hinzufügte, kann nicht bezweifelt werden, dass die Statuette den grossen König darstellen soll, und sowohl das Standmotiv als auch die Aktion entsprechend dem, was für den Aichmophoros zu erschliessen war. Denn dieser Alexander stützt sich nicht etwa auf eine Lanze, sondern er hat sie mit der Rechten gepackt, um sie zu werfen, und zwar auf ein nahes Ziel am Boden vor ihm. Der angewinkelt vorgestreckte linke Arm bildet ein Gegengewicht. Zu beachten ist das um den Unterarm gewickelte Gewandstück, das der etruskische Künstler wohl aus seinem berühmten Vorbild entnommen hat. Denn dieses Motiv, das an die Aristogeitonstatue der Tyrannenmördergruppe erinnert, konnte dem Lysippos nur willkommen sein als ein weiteres Element, das sein Werk mit jenem nationalen Denkmal verbinden konnte (65).

So kann die Statuette in Stuttgart als ein Reflex des Aichmophoros angesehen werden, freilich nur als ein matter und handwerklicher (66). Beachtlich ist aber, wie gut der etruskische Künstler dennoch jenes merkwürdige Nebeneinander von Lanzenwurf und Aufblicken zum Himmel erfasste, das für das Meisterwerk charakteristisch war. Dieses selbst brachte aber das Vorwärtsdrängende, Sieghafte Alexanders und das Heroische seiner Gesten noch stärker zum Bewusstsein, durch ein kraftvolleres Zurückdrehen des Oberkörpers und ein energischeres Ausgreifen der vorgestreckten Linken.

Der Kopf dieses Alexander Aichmophoros muss dieselbe Haltung und Hauptansicht gehabt haben, wie sie für den Alexander aus Pergamon erschlossen wurde, dessen unfertige Stelle am Hinterkopf vermuten liess, dass er als Speerwerfer dargestellt war. Und diese findet nun auch ihre befriedigende Erklärung als Rest eines technischen Hilfsmittels. Bei der Übertragung nämlich des Bronzeoriginals in Marmor hielt es der Bildhauer für notwendig, zwischen dem Kopf und dem erhobenen Arm einen Verbindungssteg stehen zu lassen (67) vor allen Dingen, um die Statue für den Transport weniger anfällig zu machen. Erst als diese auf ihrem Sockel stand, wurde diese Stütze beseitigt und die Stelle schlecht und recht überarbeitet; sehen konnte man sie von unten ohnehin nicht. Dann wurde auch die aus Bronzeblech gearbeitete Lanze eingesetzt.

Wenn sich also der Kopf aus Pergamon als eine Nachbildung des lysippischen Alexander Aichmophoros erweist, so muss doch bedacht

werden, dass die Umsetzung in Marmor und in grösseres Format manche Veränderung zur Folge gehabt haben wird, und dass es dem Bildhauer nicht auf eine genaue Kopie ankam. Dennoch bewahrt der Kopf den Stil Lysipps gewiss recht gut, zumal der Bildhauer wohl einer der Schüler, des Meisters war. Aus Gründen, die an anderer Stelle dargelegt werden, ergibt sich **eine** Datierung der pergamener Statue um 280 v. Chr. Wer den Kopf mit der kunst des **grossen** Altarfrieses verbinden will, muss also die Strahlkraft der Kunst des Lysippos in Rechnung stellen, mit dessen Schülern und Nachfolgern Plinius (68) die klassische griechische Kunst enden liess, der er die grosse pergamenische noch zurechnete.

BIBLIOTHEK DER UNIVERSITÄT ZÜRICH

ANMERKUNGEN

- 1) F. Winter, in: AvP 7, 147 ff. Nr. 131 Taf. 33 Beibl. 21.
- 2) Übersicht über die Beurteilung und die Literatur bei W. Radt, AA 1981, 58 Anm. 2
- 3) s. Anm. 2 S. 583 ff.
- 4) Radt a.O. 585
- 5) a. O. 593 f.
- 6) s. AvP 3, 2 S. 119 f.
- 7) a.O. 590
- 8) a.O. 590
- 9) AvP 3 Beibl. 21. Radt a.O. 591 Abb. 5.8.
- 10) 116/117. BWPr. 1962, 30 Anm. 12
- 11) Lushey a.O.
- 12) s. Anm. 9
- 13) Radt a.O. 589 Abb. 2 und 4 geht jedoch zu weit.
- 14) E. Buschor, Das hellenistische Bildnis (1949) 27 und G. Lippold, Hdb. Griech. Plastik (1950) 280 verwiesen auf die Statuette Nelidow, s. Anm. 22
- 15) J. Frel, The Getty Bronze (1978). C. Rolley-Hirmer, Die griechische Bronze (1984) 43
- 16) Frel a.O. 12 "has just placed an olive crown on his head"; Rolley a.O.: "schickt sich an, den Olivenkranz abzunehmen" s. dazu G. Hafner, Zum Epheben Westmacott (1955) 10 ff.
- 17) Plut. Alex. 4
- 18) AA 1895, 162 f.
- 19) A. de Ridder, Les bronzes ant. du Louvre (1913) 58 Nr. 370 Taf. 31. A. Herrmann, in: The search for Alexander (1981) 120 Nr. 41. Rolley a.O. 157 f. Abb. 146.
- 20) Winter a.O.
- 21) Die erhaltenen Bildnisse Alexanders des Grossen (1905) 141.
- 22) Alexander mit der Lanze (1898). Bernoulli a.O. 106 ff. Abb. 33.34; 141.144.
- 23) C.C. Vermeule, in: The search for Alexander 118 Nr. 38 Das Motiv dieser Statuette nahmen Buschor und Lippold (s. Anm. 14) für den Alexander von Pergamon, E.v. Schwarzenberg, BJB 167, 1967, 58 ff. 93 Abb. 20 für seinen Alexander an, der aber wohl von einer Panzerstatue stammt.
- 24) Zum Attribut der der Rechten der Statuette im Louvre s.u.
- 25) JdI 65/66, 1950/51, 219. Ders. in: Neue Beiträge zur klass. Altertumswissenschaft, Festschrift B. Schweitzer (1954) 230.
- 26) so Bernoulli a.O. 144. Man würde eher an eine erhobene Fackel denken.
- 27) E. Berger, AntK 14, 1971, 142 Anm. 26
- 28) D. Buiton, The Art Bull. 55 Nr. 3 (1973) 393 ff. G.M.A. Hanfmann bei T. Hölscher, Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Grossen (1971) 55 f. C.C. Vermeule, in: The search for Alexander 118 Nr. 38 ("a clear reflection of the Alexander with the lance")
- 29) H. Hoffmann, Jb. Hamburger Kunstslg. 13, 1968, 198 ff. Ders. AA 1969, 325 Nr. 6 Abb. 6. W. Hornbostel, in: Das Menschenbild im alten Ägypten. (1982) 88 Nr. 37.
- 30) P. Perdrizet, MonPiot 21, 1913 59 ff. Dazu Hornbostel a.O. 88. Alle Repliken aus Ägypten
- 31) Hofmann a.O. Hornbostel a.O.
- 32) Studien über die Bildnisse Alexanders des Grossen (1903) 228
- 33) a.O.
- 34) a.O.
- 35) Paus. 5, 25, 1
- 36) RE 2 A (1923) 368 ff. s.v. sceptrum (Hug). P. Devambez, AA 1973, 713 Abb. 1
- 37) W.B. Kaiser, JdI 77, 1962, 227 ff. Abb. 2.4 (nach Abguss) G.K. Jenkins- H. Kütthmann, Münzen der Griechen (1972) 237 Abb. 505 (nach Original). N. Davis- C.M. Kraay, The hellenistic Kingdom, Portrait Coins and History (1973) 29 Abb. 10-12 (nach Original)
- 38) s. Anm. 18
- 39) Plut. Alex. 33
- 40) E. Nash, Bildlex. z. Topogr. des antiken Rom I (1961) 535 Abb. 661. G. Hafner, Geschichte der Griechischen Kunst (1961) 382 Abb. 397.

- 41) So wie auch die Varianten, wie z.B. De Ridder a.O. 58 Nr. 369 Taf. 31. E. Buschor a.O. 37 f. Abb. 4. F. Safar - M. Ali Mustafa, Hatra, The city of the Sun (1974) 158 f. Abb. 147.
- 42) s. Anm. 22
- 43) Mor. 360 D.
- 44) Mor. 335 F.
- 45) a.O. 104
- 46) Vielleicht auch $\alpha\lambda\lambda\alpha\lambda\alpha\lambda\alpha\lambda\alpha$ oder $\alpha\lambda\lambda\alpha\lambda\alpha\lambda\alpha$. Die Waffe war natürlich nicht die "Sarisse" (so G. Kleiner, JdI 65/66, 1950/51, 222)
- 47) Mor. 360 D
- 48) RA 9, 1937, 85 f.
- 49) Arrian 1, 11,5 ff. Diodor 17, 17,2. Zur Landung Alexanders in Asien s. H.U. Instinsky, Alexander der Grosse am Hellespont (1949)
- 50) Dagegen auch Instinsky a.O. 30
- 51) a.O.
- 52) a.O.
- 53) Zu diesem Begriff ausführlich Instinsky a.O.
- 54) Mor. 335 B
- 55) a.O.
- 56) H.v. Steuben, Der Kanon des Polyklet (1973) 39 Abb. 10 Taf. 21 b.
- 57) Cic. Brut. 86, 296.
- 58) Plut. Alex. 5. D. Kemp-Lindemann, Darstellungen des Achilleus 248 ff.
- 59) Paus. 3.3,8
- 60) Alexander hielt sich einige Tage in Phaselis auf, s. Plut. Alex. 17,9. Arrian 1, 24,5
- 61) Diodor 17,17,2 Wurf vom Schiff aus. Die Statuette C.C. Vermeule, in: The search for Alexander 121 Nr. 43 stellt wohl kaum "Alexander landing" dar.
- 62) Arrian 1, 11,7 Alexander springt mit seinen Waffen an Land..
- 63) s.P. Suter, Das Harmodiosmotiv (1975).
- 64) G. Hafner, Die Bronzen der Sammlung Dr. Heinrich Scheufelen in Oberlenningen (1958) 12 Nr. 46 Taf. 6. J. Fleischer skizzierte freundlicher Weise die Richtung der Lanze.
- 65) Das Gewandstück ist dort kaum als Schutz für den Arm, auch wohl nicht als Hinweis auf das vorher versteckte Schwert zu verstehen; eher unterstreicht es den heroischen Charakter der Nacktheit.
- 66) Die Marmorstatuette J.Frel, The Getty Bronze (1978) 33 Abb.7. Ders. Greek Portraits in The J.Paul Getty Museum (1981) 70 Nr. 21, von diesem als eine Variante der Louvrestatuette angesehen, ist im Motiv der Statuette in Stuttgart ähnlich, nur temperamentloser.
- 67) Bei einer Panzer - oder Gewandstatue hätte man den Kopf gesondert arbeiten und einsetzen können.
- 68) NH. 34, 52. Zur Bedeutung dieses Urteils s.G. Hafner, Geschichte der Griechischen Kunst (1961) 417 f.

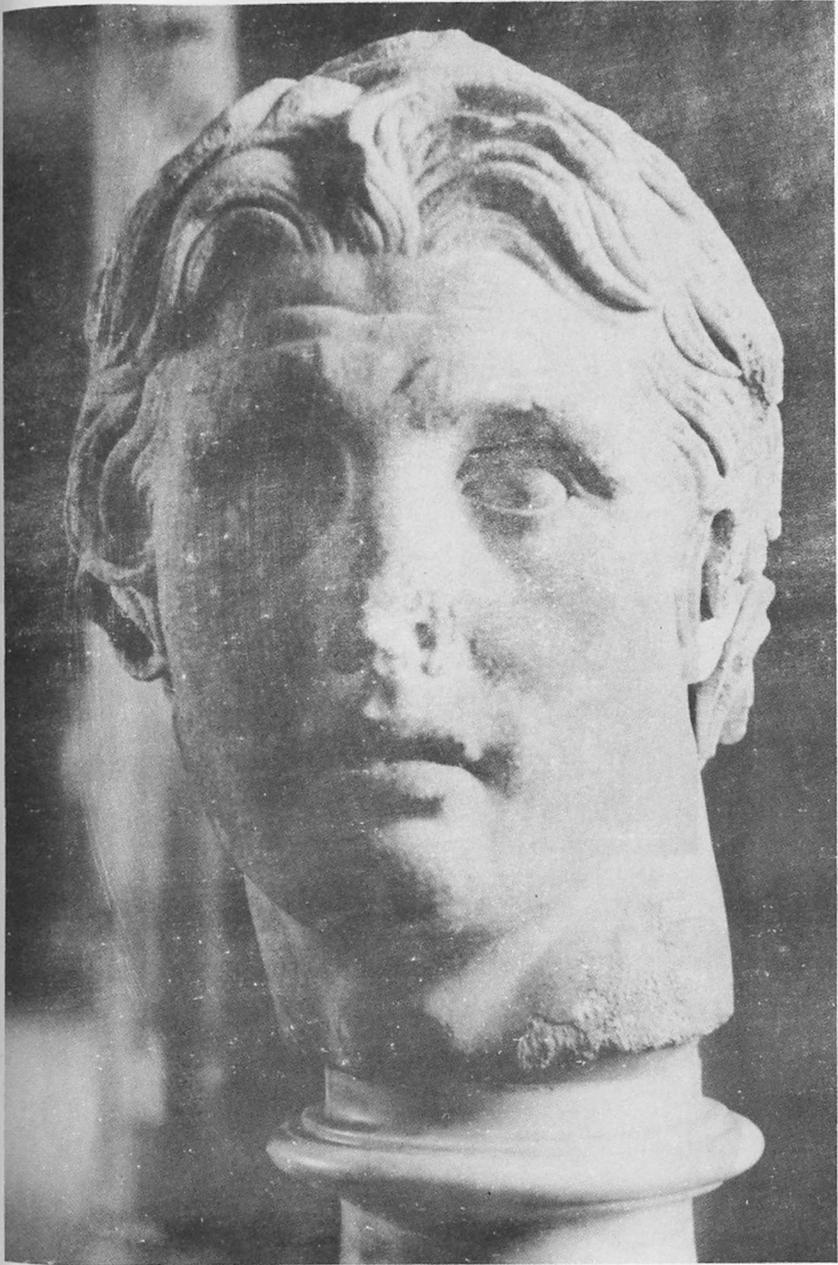


Abb. 1

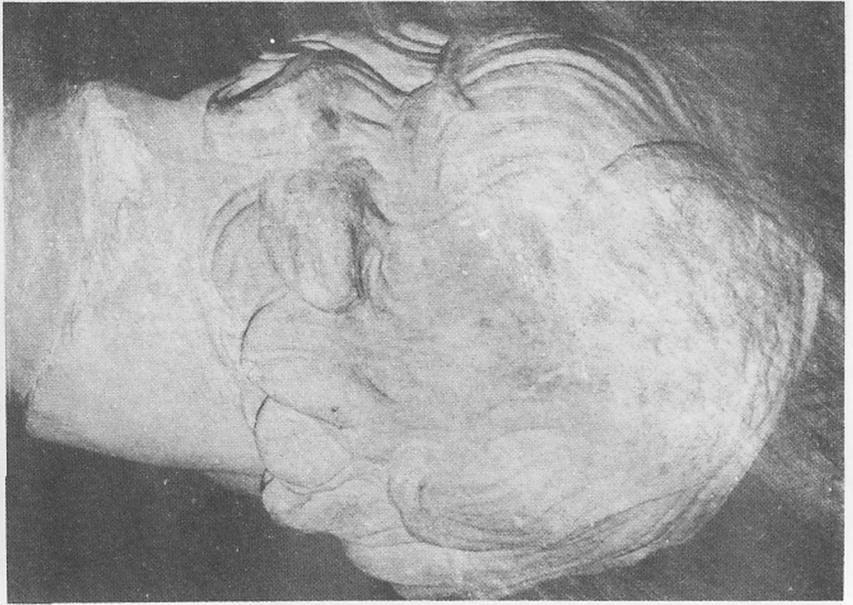


Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5

AUSPIELER
AUF HELLENISCHEN REZEPTEN VON KLEINASIENS

Ulrich Hausmann

So zahlreiche Masken (1) und in den Zeugnissen der Plastik (2) und in den Zeugnissen der Literatur (3) man ist in der vielfältigen Bildlichkeit. Zwei sind uns in einer Sondergruppe, Homerschen Bechern Südmakedonens aus dramatischen Werken, aus der Tradition und aus der kinaisidischen Pose haben wir Theaterrequisiten, wie Masken, die vorgeführt. Ganz anders ist die italische Plastik in der lukulenten Vasenmalerei, welche realistische Angewandtheit haben (4).

Lediglich das Requisit 'Maske' verwendet, besonders in Athen und Kleinasien, einschließlich Syriens, sind keinesfalls immer solche der Neuzeit, wiederholen sich besonders in Athen, deren Ursprung noch im klassischen Altertum (5, 6) haben (6).

Unter den 'ionischen' Bechern Kleinasien (7) sind nun auch eine der wenigen Ausnahmen für Darstellungen vorstellbar. Im hellenistischen Material hat Laumonier eine Werkstatt (8) den Schauspieler mit Krümmstab (du cornu de la canne) benannt (8). Die Figur ist in zwei Stempelverfahren erhalten, die wohl die ursprüngliche, erhält Zuwachs durch die Wiederkommen auf einer Scheibe in Privatbesitz, die nach zuverlässigen Angaben aus der Gegend von Larissa stammen soll (Taf. 1, 1) (9). Das Bildnis ist jedesfalls auf ihr, bisher völlig einmalig, der Schauspieler mit Krümmstab zugehörig. Schauspieler typen (10) ist. Der Fußtritt



Abb. 6