

Sabine Müller (Universität Hannover/Gießen)
Lysippos, Apelles und Alexander.
Zur Interikonizität eines Epigramms auf ein lysippisches Alexanderporträt

Einleitung: „Ceci n'est pas une pomme“?

Die Beziehung zwischen Bild und Text als intermedialen Orten, die Semantik einer Kopräsenz des visuellen und verbalen Diskurses,¹ ist vielfältig in ihren Formen. Als allgemeine Richtlinie kann gelten, dass der Ikonotext der differenzierten Lenkung des Rezeptionsaktes dient, den der Betrachter zu leisten hat. Darüber hinaus variieren die Einsatzmöglichkeiten, wie zwei Beispiele aus der modernen Kunst verdeutlichen können. In *We two boys together clinging* von 1961 zeigt David Hockney, wie Text und Bild sich in ihrer Aussage funktional ergänzen können. Zu sehen sind zwei schematisierte männliche Figuren in enger Umschlingung vor einem flachen Hintergrund, umgeben von Herzformen, Notenlinien, Zahlen und Schriftfragmenten. Der titelgebende Satz, ein Zitat aus Walt Whitmans *Leaves of Grass*, läuft in Form eines Bandes über die Schultern der Figuren und scheint sie noch enger zusammenzuführen. Über dem Gesicht der linken Umrissfigur kann man das Wort „Never“ lesen, der Gedichtzeile Whitmans entnommen: „one the other never leaving“. Die Bestätigung findet sich nahe dem Mund der rechten Figur mit dem Schriftzug: „Yes“.² Die Schrift wird als unmittelbare Ergänzung und Erläuterung sowie Intensivierung des Bildinhalts und als zusätzliches Bildmittel eingesetzt.

Eine andere Möglichkeit der Interikonizität bietet die Behandlung von Sprache und Bild als jeweils eigenständiges System. Dieser Funktion von Ikonotext bediente sich der surrealistische Maler René Magritte, der seine Kunst eine „Kunst des Denkens“ nannte und betonte: „... für mich geht es nicht um Malerei, sondern um Denken... Meine Malerei ist ein Denken, das sieht.“³ Seit Ende der zwanziger Jahre thematisierte er in seinen Sprachbildern die Willkürlichkeit der Beziehung zwischen bildlichen und sprachlichen Zeichen. Sein erstes Sprachbild, *Der Verrat der Bilder* von 1928/29, zeigte eine Pfeife, überschrieben mit dem Satz: „Ceci n'est pas une pipe“.⁴ Eine Variante davon stellt ein nicht minder berühmtes Gemälde aus dem Jahr 1964 dar. Vor einem unbestimmten hellen Hintergrund wird in

¹ Zur Definition von Ikonotext vgl. Wagner (1995); ders. (1996): 1-40; ders. (2006): 211-225. Zu neuen Ansätzen vgl. Zuschlag (2006): 89-99.

² Vgl. Schumacher (2003): 19-35.

³ Zit. n. Schneede (1984): 7, 40. Vgl. Lüdeking (1996): 68-69.

⁴ Schneede zufolge sei die Aussage dieses Schlüsselwerk der Kunst des 20. Jahrhunderts, dass es sich nicht um eine Pfeife, sondern um die *Darstellung* einer Pfeife handle. Die Kunst verwandle demnach die Realität, der Titel *Der Verrat der Bilder* werde somit klar. So einfach scheint es indes nicht zu sein. Eher ist zu folgern, dass auch das Bild den Text widerlegt, da der Betrachter weiß, dass es sich um die Darstellung einer Pfeife handelt und nicht davon ausgeht, sie rauchen zu können. Beides, sowohl Bild als auch Text, werden in ihrer Glaubwürdigkeit angezweifelt. Vgl. ferner Meuris (1990): 132.

fotografischem Realismus ein rotbackiger Apfel dargestellt. In runder Schreifschrift verkündet der titelgebende Satz darüber: „*Ceci n'est pas une pomme.*“ Bild und Text schließen einander aus, der Realitätsgehalt beider Elemente wird damit kritisch hinterfragt und letztlich angezweifelt.⁵ Indem Magritte die Sprache nicht als verbales Äquivalent zum Bildinhalt behandelte, sondern die verbale von der bildlichen Mitteilung des Werks trennte und gegeneinander kehrte, stellte er die Sehgewohnheiten des Betrachters auf die Probe. Die große Bandbreite des Ikonotextkonzepts, die viele weitere Anwendungsmöglichkeiten erlaubt, lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen. Im Folgenden werden verschiedene Aspekte der Problematik anhand eines Alexanderporträts des Bildhauers Lysippos beleuchtet, für das ein Epigramm bezeugt ist, das entweder als Auf- beziehungsweise Inschrift diente oder als eigenständiges Kunstwerk die Statue besang. Es wird untersucht, inwiefern das Bild selbst durch seine ikonographischen Codes bereits assoziativ visuell *und* verbal geprägt war, also Verbalität in einer bestimmten Weise zitierte, und in welcher Weise sich Text und Bild aufeinander beziehen, genauer gesagt inwiefern sich der Text auf das Bild bezieht. Die Überlieferungssituation gestaltet die Analyse der Bild-Text-Beziehung zu einem Problemfall. Lysippos' Alexanderporträts sind der Nachwelt nicht erhalten geblieben. Ebenso wie bei den zeitgenössischen schriftlichen Quellen zur Alexandergeschichte, die – abgesehen von den verstreuten, spärlichen Kommentaren der attischen Redner zu Alexander –⁶ nur indirekt durch spätere Autoren tradiert werden, stellt sich auch für die bildlichen Dokumente das Problem einer Überlieferung aus zweiter und dritter Hand.⁷ Die folgenden Ausführungen zu Lysippos' Alexanderbildnis sind daher gezwungenermaßen Gedankenspiele, die als paradigmatisch für die Problematik der schriftlichen und bildlichen Quellen zur Alexandergeschichte anzusehen sind. Der Versuch, die verschüttete Spur der Beziehung zwischen Bild und Text zu verfolgen, bedeutet auch oder vielleicht vor allem, einen schlaglichtartigen Einblick in die Überlieferungsprobleme zu geben, die es so schwierig gestalten, die historische Person Alexanders fernab des Mythos, definiert als „*eine Geschichte mit symbolischer Bedeutung... deren ... Helden überlebensgroß vorgeführt werden*“,⁸ zu konturieren. Gerhard Wirth spricht daher vom „*Phänomen Alexander*“.⁹ Im aktuellen Diskurs ist als Konsequenz die Tendenz zu beobachten, sich von dem artifiziellen Psychogramm Alexanders, von dem traditionell die ältere Forschung ausging, zu lösen und die verschiedenen Rollen, Repräsentationen und Bilder Alexanders zu untersuchen,

⁵ Vgl. Lüdeking (1996): 58-69; Noël (1977): 6-7.

⁶ Aktuell gesammelt und ausgewertet von Koulakiotis (2006).

⁷ Vgl. Hartle (1982): 153-176; Lauter (1987): 713-743; Nielsen (1997): 137-144.

⁸ Burke (2001): 15.

⁹ Vgl. Wirth (1985): 168.

die von den antiken Quellen gezeichnet werden.¹⁰ Nur eine bewusste Trennung zwischen den heterogenen Repräsentationsformen und Figuren des Königs und dem historischen Alexander selbst, der kaum anders als über die Analyse der politischen Strukturen zu fassen ist und in seiner Persönlichkeit schemenhaft bleiben muss, führt zu plausiblen Ergebnissen und bringt die Diskussion voran. Sowohl bildliche als auch schriftliche Quellen vermitteln nur Konstrukte des Königs. So stilisierte Alexander sich selbst zum neuen Achilles und Rächer von Hellas und stellte seinen Feldzug in die Nachfolge des Trojanischen Krieges. Die Diadochen instrumentalisierten Alexander einerseits als divinisierten Stammvater und grenzten sich andererseits von ihm ab, indem sie ihn als Tyrannen zeichneten, und die Philosophen reduzierten sein Bild in Schwarzweißmalerei auf ein plakatives Exempel für die korrumpierende Kraft der Fortuna-Tyche.

Lysippos' Alexanderporträt: Das Problem der Quellsituation

Plutarch berichtet in den *Moralia*, Lysippos' erstes Alexanderbildnis habe den König mit himmelwärts gewandtem Gesicht gezeigt und jemand habe dazugeschrieben: „*Die Statue scheint zu Zeus zu blicken und zu sprechen: Unterstelle mir die Erde, Zeus, aber habe du den Olymp inne.*“¹¹

Das erste Problem stellt sich mit einer dazu im Widerspruch stehenden Parallelüberlieferung: Plinius schreibt, Lysippos habe Alexander schon als Kind porträtiert.¹² Geht man davon aus, dass es sich bei der Statue, die Plutarch erwähnt, vielleicht nicht um das erste Alexanderbildnis des Lysippos gehandelt hat, jedoch vielleicht um das erste nach seiner Thronbesteigung im Jahr 336 v. Chr. – wozu auch das kriegerische Konzept in Vorbereitung des Persienfeldzugs ideologisch passen würde – ergibt sich ein weiteres Problem: Wie zum Abfassungsdatum äußert sich Plutarch auch zum Autor des Textes nicht. Es bleibt offen, wer dieser „*tis*“ – jemand – gewesen ist. Von Interesse wäre auch, ob Plutarch die Statue selbst gesehen hat oder einen Augenzeugen zitiert, und wo sie aufgestellt war, was er jedoch verschweigt. Somit herrscht erst einmal Unklarheit, wann das Epigramm, das Paolo Moreno als ein stummes Zwiegespräch mit Zeus bezeichnet,¹³ verfasst wurde.¹⁴ Fraglich ist auch, ob es den Sockel der Statue zierte oder unabhängig davon als eigenständiges Kunstwerk

¹⁰ Vgl. Mossé (2004); Koulakiotis (2006); Noll (2005). Zuvor bereits eingehend: Wirth (1988): 241-259; ders. (1989): 192-330; ders. (1990): 203-211; ders. (1993).

¹¹ Plut. mor. 335 A-B. Vgl. Plut. mor. 331 A; Anth. Gr. 16,120.

¹² Plin. n. h. 34,63. Stewart (2003): 35 weist darauf hin, dass Plinius sich in seiner römischen Perspektive auf eine Zeitspanne bis zu 18 Jahren bezogen haben könne oder die Jugendlichkeit des Porträts als reale Altersangabe interpretiert habe. Vgl. ders. (1993): 105-106.

¹³ Moreno (1997): 111.

¹⁴ Bieber (1965): 183.

geschaffen und vorgetragen wurde.¹⁵ Das alte, von Wilamowitz unter der Überschrift „*Aufschrift oder nicht*“ zusammengefasste Problem stellt sich also auch hier.¹⁶ Der Uneinigkeit über die Begrifflichkeit zur Inschrift und Nicht-Inschrift versuchte Peter Bing mit den Termini „*inscribed*“ und „*quasi-inscriptional*“ anstelle der kritisierten Unterscheidung zwischen „*functional*“ und „*inscribed*“ zu begegnen.¹⁷ Plutarch benutzt den Terminus *epigraphen*.

In der Anthologia Graeca wird das Epigramm Asklepiades von Samos¹⁸ oder Archelaos zugeschrieben,¹⁹ die beide im Lemma erscheinen.²⁰ Zu datieren wären die Verse somit um die Wende des 4. zum 3. Jahrhundert v. Chr.

Form und Ideologie

Um sich einer Lösung des Problems zu nähern, in welchem Verhältnis Epigramm und Alexanderbildnis zueinander stehen, bietet sich an zu betrachten, was man den Quellen zu Lysippos' Alexanderkonzept entnehmen kann. Folgt man Plutarch, schätzte Alexander seine Kunst so hoch, da nur Lysippos seine *arete* und seinen leoninen Charakter so meisterlich zum Ausdruck brachte.²¹ In ähnlicher Weise kommentierte der Epigrammatiker Poseidippos, der im 3. Jahrhundert v. Chr. am ptolemäischen Hof lebte, eine Statue des Künstlers: „*Lysippos, Bildhauer aus Sikyon, kühne Hand,²² die Bronze, die du nach dem Abbild Alexanders geschaffen hast, hat einen wahrhaft feurigen Blick. Man kann den Persern nichts vorwerfen; Rindern vergibt man, wenn sie vor dem Löwen fliehen.*“²³ Der Löwe im Kampf gegen den Stier war ein traditionelles Bild, das auch auf den Münzen des Lyderkönigs Kroisos, den sogenannten Kroiseiden, erschienen und als Münzbild von Kyros dem Großen übernommen

¹⁵ Als wahrscheinlich bezeichnet von Walter Suerbaum in der Diskussion. Für die ekphrastischen Epigramme auf Kunstwerke, die am ptolemäischen Hof entstanden, stellt sich ein analoges Problem. Es ist umstritten, ob sie fiktive Kunstwerke beschrieben oder als Inschrift fungierten. Vgl. Seelbach (2005): 864; Bing (1998): 29. Dagegen vgl. Fantuzzi (2005): 268; Obbink (2004): 18.

¹⁶ Vgl. Wilamowitz-Moellendorff (1924): 119.

¹⁷ Vgl. Bing (1998): 29, Anm. 31.

¹⁸ Anth. Pal. 16,120; Preger, T., *Inscriptiones Graecae Metricae*, Leipzig 1891, 228, Nr. 279; Tzetzes, *Chiliades* 8,200,416-427; 11,368,97. Vgl. Sens (2005): 213; Stewart (2003): 37; Moreno (1997): 113; RE 2 (1896): 1625-1627; Schwarzenberg (1975): 251-252: Dieses Epigramm gehöre zum Doryphoros „*as proof of Alexander's divine sonship*“. Vgl. ebda., 252, Anm. 1.

¹⁹ Plut. mor. 331 A.

²⁰ Vgl. Sens (2001): 6.

²¹ Vgl. Cic. Ep. ad fam. 5,12,7 für Apelles und Lysippos.

²² Das Adjektiv *daios* wurde homerisch mit Feuer verbunden, ebenso wie Alexanders Blick als feurig beschrieben wird. Sens (2005): 220-221 folgert daher, diese Wortwahl verbinde im Gedicht den Künstler mit seinem Kunstwerk.

²³ Poseidipp. Ep. 65 A.-B. (= col. X 30-33); Anth. Gr. 16,119. Eigene Übersetzung. Vgl. Sens (2005): 317-318, der aufgrund der ähnlichen Wortwendungen die Zuschreibung an Asklepiades befürwortet. Die Poesie des Poseidippos und des Asklepiades ähnelten sich und Asklepiades bezöge sich deutlich auf Poseidippos' Verse zu Lysippos' Alexanderskulptur. Vgl. ders. (2001): 1-9.

worden war, in dessen ideelle Nachfolge sich Alexander im Achaimenidenreich ostentativ gestellt hatte.²⁴

Poseidippos und Asklepiades, einer der beiden potentiellen Verfasser des bei Plutarch zitierten Epigramms, werden in einem engen dichterischen Zusammenhang gesehen.²⁵ Ihre Gedichte zu Lysippos' Kunst folgen in der *Anthologia Graeca* daher auch unmittelbar aufeinander.

Mit Poseidippos' Versen auf die Alexanderstatue hat es eine besondere Bewandnis. Im Jahre 1992 erwarb die Universität Mailand einen Papyrus, der aus der Kartonage eines Mumiensarkophags stammte.²⁶ Darauf fand man 112 Epigramme in sechzehn Kolumnen mit über sechshundert Versen. Der Verfasser war nicht genannt, die Einleitung der Sammlung, in der sein Name sicherlich erwähnt wurde, ist nicht erhalten.²⁷ Eines dieser Epigramme war das zitierte über Lysippos' Alexanderbildnis, das schon zuvor als ein Werk des Poseidippos bekannt gewesen war (AP 16,119), wenn seine Verfasserschaft auch nicht unumstritten ist. Dies war ein Grund, weshalb die Herausgeber der *editio princeps* aus dem Jahre 2001, Guido Bastianini und Claudio Gallazzi, das Textcorpus einheitlich Poseidippos zuschrieben.²⁸ Der größere Teil der Forschung hat diese Zuschreibung akzeptiert, auch wenn vereinzelt, zuletzt 2004 durch Stephan Schröder, Zweifel angemeldet wurden.²⁹ Die Diskussion ist indes unbeendet, eine dritte Edition befindet sich in Arbeit.³⁰

Die „neuen“ Epigramme sind thematisch in die Kategorien *Lithika*, *Oionoskopika*, *Anathematika*, *Epitumbia*, *Andriantopoiika*, *Hippika*, *Nauagika*, *Iamatika*, und *Tropoi* unterteilt, behandeln also Steine und Edelsteine, Vorzeichen, insbesondere Vogelzeichen, Weihungen, Epitaphien, Statuen, Pferderennen, Schiffbrüche, Genesungen und Verhaltenstypen.³¹ Lysippos spielt in den ekphrastischen Epigrammen auf Kunstwerke in den *Adriantopoiika* eine herausragende Rolle. Der Verfasser gehörte offensichtlich zu den Bewunderern seiner Kunst und pries ihn als den besten seiner Zunft.³² Dahinter steht

²⁴ Vgl. Heinrichs (1987): 487-540; Müller (2003): 169-179; Brosius (2003): 174-175, 179-180, 185-186. Zur Behandlung der persischen königlichen Frauen vgl. Carney (1996b): 567-570.

²⁵ Vgl. Seelbach (2005): 151. Differenzierter: Sens (2001): 2, der herausstellt, dass dies vor allem in der erotischen Dichtung der Fall sei, weniger in den Epigrammen des Mailänder Papyrus.

²⁶ Vgl. Seelbach (2005): 863.

²⁷ Ebda.

²⁸ Vgl. Sens (2005): 220, Anm. 45. Zur Übersicht und Literatur vgl. Schröder (2004): 29-30.

²⁹ Vgl. Schröder (2004): 29-73. Siehe ferner Lloyd-Jones (2003): 277-280.

³⁰ Vgl. Angiò (2004): 27-29.

³¹ Vgl. Gutzwiller (1998): 152.

³² Ep. 62 A.-B. (= col. X 8-15), Ep. 65 A.-B. (= col. X 30-33), Ep. 70 A.-B. (= col. XI 16-19). Vgl. Zanker (2003): 61; Stewart (2005): 190; Kosmetatou (2004): 187-211.

sicherlich auch der interdisziplinäre Vergleich zwischen der künstlerischen Leistung des Dichters mit der des Bildhauers.³³

Die Quellenaussagen verdeutlichen, dass nicht das reale Aussehen des Königs von Bedeutung war, sondern das Wesen, das durch die ikonographischen Codes versinnbildlicht wurde. Mit „Codes“ sind die auf den Wiedererkennungswert ausgerichteten, determinierenden Merkmale des Porträts gemeint, die als Gesamtheit die Ikonographie formen, welche in einer in den Grundzügen feststehenden Form tradiert wird.³⁴ Der Charakter stand im Vordergrund der Porträtkunst. Aristoteles schreibt in der *Poetik*, man schaue gerne Bildnisse an, weil man durch die Betrachtung hinter die Bedeutung der einzelnen Elemente käme, unter anderem, von welcher Wesensart die dargestellte Person sei.³⁵

Bedenkt man die Funktion eines Herrscherporträts als Medium der Selbstdarstellung, wird klar, weswegen Alexander besonderen Wert darauf legte, dass seine *arete* darin deutlich zum Ausdruck kam. In den verschiedenen Ausgestaltungen war sein Bildnis ein ideologisches Konstrukt, das basierend auf der peripatetischen Physiognomie kriegerische und königliche Tugenden visualisierte. In einer politischen Bildersprache vermittelten die Alexanderporträts Qualitäten, die für die Legitimation und Konsolidierung seiner Herrschaft bürgen sollten.³⁶

Damit die ikonographischen Codes den Adressatenkreis unmittelbar erreichten, bezogen sie sich auf literarische, bildliche und politische Werte des kulturellen Gedächtnisses, welche die entsprechenden Assoziationen erzeugten. In der makedonischen Gesellschaft bildete die homerische Tradition die zentrale Referenz, wie auch an der Parallelisierung des makedonischen Persienfeldzugs mit dem Trojanischen Krieg deutlich wird.³⁷ Das Prinzip der Erinnerung auf ikonographischer Basis wurde nicht dem Zufall überlassen. Als prägender Faktor für die Bedeutungskonstitution der zu vermittelnden Gedächtnisinhalte gaben die von Alexander in Auftrag gegebenen Porträts vor, woran und wie erinnert werden sollte.³⁸ Eine Feststellung des französischen zeitgenössischen Künstlers Christian Boltanski erläutert den Sachverhalt treffend: „*Form hat immer mit Ideologie zu tun.*“³⁹

Unter dem Aspekt der Interikonizität kann man auch Plutarchs Vorgehensweise bei der Abfassung seiner Parallelbiographien betrachten, wie im Folgenden kurz anhand einer

³³ Vgl. Männlein-Robert (2006): 4; Stewart (2005): 205; Sens (2005): 206-225; Kosmetatou (2004): 188-189.

³⁴ Vgl. Müller (2006b): 104-106.

³⁵ Aristot. *Poet.* 4,14-15,1448 B.

³⁶ Vgl. Müller (2006a): 275-276.

³⁷ Vgl. Müller (2006a): 280. Zum Weiterleben des Vergleichs in der Nachwirkung Alexanders vgl. Koulakiotis (2006): 225-226.

³⁸ Einen Widerspruch zu Lysippos' Ruf als naturgetreuer Künstler ist dies allerdings nicht: Er hielt sich nicht an Modelle der Natur, sondern an Modelle der Kunst. Vgl. Kiilerich (1997): 89; Osborne (1998): 25.

³⁹ Zit. n. Schwerfel (2000): 139. Boltanskis dominierende Themen sind Vergangenheit, Vergänglichkeit und Spurensuche.

Passage aus dem zweiten Kapitel seiner Mariusvita erläutert wird. Der Moralphilosoph legte den Viten einen künstlerischen, von der peripatetischen Physiognomie geprägten Ansatz zugrunde: Wie ein Bildhauer zeichnete er Porträts berühmter Persönlichkeiten der antiken Welt nach, indem er ihre Charaktereigenschaften darstellte.⁴⁰ „So wie nun die Maler die Ähnlichkeiten dem Gesicht und dem Ausdruck der Augen entnehmen, in denen der Charakter sich zeigt ... so muss man es mir gestatten, mich lieber den Eigenschaften der Seele zu widmen und auf dieser Basis das Leben eines jeden nachzuzeichnen“,⁴¹ beschreibt er das Konzept. Durch die Konturierung der guten und schlechten Eigenschaften der Protagonisten, die sich in ihren Taten ausdrückten, wurden demnach – zweifelsohne stilisierte und geformte – Charakterbilder erstellt, die der Nachwelt zur vorbildhaften Anschauung oder als abschreckende Negativbeispiele dienen sollten. So stellt Plutarch an den Anfang seiner Mariusbiographie die Beschreibung seiner marmornen Porträtbüste, die er in Ravenna gesehen hatte, und leitet von ihrem Ausdruck den – ihm zufolge mürrischen und unliebenswürdigen – Charakter des siebenfachen Konsuls ab.⁴² Die Unfähigkeit, seine Habgier, Herrschsucht und Grausamkeit zu zügeln, schreibt Plutarch hauptsächlich Marius’ Verweigerungshaltung gegenüber der griechischen Bildung zu, die noch einiges hätte retten können, wenn er sie nur angenommen hätte.⁴³ Marius’ grobschlächtige Wesensart mit ihren negativen Folgen illustriert Plutarch anhand von Episoden aus seiner wechselhaften Karriere. Die mariusfeindliche Tendenz erklärt sich zu einem Teil auch daraus, dass ihm die Memoiren von Marius’ politischen Gegnern Sulla und Catulus als Quellen vorgelegen hatten.⁴⁴ Deutlich wird an diesem Beispiel, wie bei Plutarch das Medium des Bildes mit dem literarischen Medium verbunden war.

Krieg und Sieg

Um zu klären, ob das Epigramm auf das lysippische Alexanderporträt eine mehr oder minder stimmige Komponente des Bildes darstellt, ist es erforderlich, das Hauptthema Ikonotext kurz zu verlassen und im Folgenden in einem Exkurs die Alexanderstilisierungen – die unterschiedlichen Lesarten des Alexanderbildes – in ihren Funktionen, Intentionen und Urhebern zu analysieren.

⁴⁰ Vgl. Schwarzenberg (1975): 226, 240.

⁴¹ Plut. Alex. 1,3. Eigene Übersetzung.

⁴² Plut. Mar. 2,1.

⁴³ Ebda.

⁴⁴ Vgl. Werner (1995): 220-366.

In Alexanders Image war der Krieg das dominierende Element. Getreu der *Ilias* präsentierte er sich als homerischer Einzelkämpfer im Sinne des guten Königs und tüchtigen Kriegers,⁴⁵ als neuer Achilles und Abenteurer auf den Spuren seines patrilinearen Urahnen Herakles. Diese auf militärische Qualifikationen fokussierte Inszenierung in Anlehnung an den leoninen Typus basierte im literarischen und bildlichen Bereich auf Codes, die Jugend, Energie, Tapferkeit, Virilität, Siegeswillen, Durchsetzungskraft und Entschlossenheit vermittelten. Es entstand das Bild von Alexander *aniketos*,⁴⁶ das Michael Pfrommer als „*ein suggestives Konzept*“ und Andrew Stewart als „*metaphysic of masculinity*“ bezeichnet.⁴⁷ Mit Lysippos wurde eine bewusste Wahl des Künstlers getroffen, da er das Element der Virilität bei seinen Skulpturen besonders betonte.⁴⁸

Die Elemente der Alexanderikonographie – die löwenhafte Lockenmähne mit dem Wirbel über der Stirn, der *anastole*,⁴⁹ der himmelwärts gerichtete Blick der „schwimmenden“ Augen, die *hygrotes* – rekurrten auf literarische Vorlagen und zitierten Verbalität.⁵⁰ Bartlosigkeit, *anastole*, raue Stimme und helles Haar können natürlich auch Alexanders realem Erscheinungsbild entsprochen haben,⁵¹ wurden dann jedoch zugunsten des Images des jugendlichen Kriegshelden instrumentalisiert. Insgesamt handelte es sich um ein Konstrukt des ewig jugendlichen homerischen Kriegshelden und Abenteurers, das sich aus Elementen idealer Darstellungsformen zusammensetzte.⁵²

Der neue Achilles

Alexanders Inszenierung als neuer Achilles, Ausdruck von jugendlicher Kriegstüchtigkeit im Rückgriff auf künstlerische Idealtypen, reflektierte das Leistungsprinzip, nach dem die makedonische Herrschaft funktionierte. Der makedonische König entsprach dem Typus des charismatischen Herrschers und legitimierte sowie konsolidierte seine Position durch eine immer neue militärische Bewährung.⁵³ Darüber hinaus spiegelten die Codes von Alexanders offiziellem Image die politischen Zwänge wider, denen er zu Beginn seiner unsicheren

⁴⁵ Hom. Il. 3,179; Plut. mor. 331 C-D.

⁴⁶ Vgl. Ameling (1988): 657-692; Bieber (1964); Calcani (1997): 29-39; Hölscher (1971); Kiilerich (1988): 51-66; ders. (1997): 85-92; Moreno (1997): 101-136; Nielsen (1992): 29-42.

⁴⁷ Vgl. Pfrommer (2001): 45; Stewart (2003): 34. Kiilerich (1997): 87 zufolge hatte das Image eine Hauptaussage: „*here is a man fit to rule.*“

⁴⁸ Vgl. Osborne (1998): 23-25, 40-41. Im klassischen Athen sei Maskulinität „*a particularly acute political issue*“ geworden, die Frage, „*who qualified for what reasons to be regarded as a real man*“ sei auch durch die Kunst angeregt und weitergeführt worden.

⁴⁹ Vgl. Kiilerich (1997): 87.

⁵⁰ Vgl. Müller (2006b): 107-108.

⁵¹ Vgl. Hölscher (1971): 25-27. Eher skeptisch: Kiilerich (1997): 85.

⁵² Vgl. Svenson (1995): 182; Kiilerich (1997): 87, 89; Kouros, Achilles, Apollo, der wiederum mit Helios assoziiert wurde, Herakles und Dionysos.

⁵³ Vgl. Gehrke (1982): 247-277.

Herrschaftsanfänge Rechnung tragen musste. Wenn Alexander sich als *primus inter pares* zeigte, war dies eine propagandistische Anknüpfung an das makedonische Ideal des traditionellen Heerkönigs. Realiter war dieses Konzept überholt, seit Philipp II. seine Maßnahmen zur sakralen Überhöhung des Königtums getroffen hatte. Er hatte die Weichen gestellt, die seinem Sohn nicht nur die weitere Expansion, sondern auch den Weg zu einer gewandelten Herrschaftsrepräsentation ermöglicht hatten. Philipp war es in seiner Regierungszeit nach seinen problematischen Anfängen gelungen, Makedonien zu einigen, das Heer zu reformieren und zu einer schlagkräftigen, disziplinierten Stütze seiner Herrschaft zu gestalten. Aus dem rückständigen, von den griechischen Nachbarn als „Barbaren“ verachteten makedonischen Hinterland hatte er ein Balkanreich geschaffen und im Jahre 338 v. Chr. die Hegemonie über Griechenland errungen. Demosthenes, der sich in der Rolle des Retters der griechischen *eleutheria* gesehen hatte, stattdessen aber zum *tragic warner* geworden war, hatte nur noch vom Schlachtfeld flüchten können.⁵⁴

Seine gewandelte Machtposition dokumentierte Philipp II. mit einem Bauwerk in Olympia, dem Philippeion, das er nach dem Sieg bei Chaironeia errichten ließ. Pausanias berichtet, dass es sich um eine Tholos gehandelt habe; sie sei mit einer chryselephantinen Skulpturengruppe von der Hand des Leochares ausgestattet worden, die Philipp im dynastischen Kreis seiner Eltern, seiner Frau Olympias und seines Sohns Alexander gezeigt habe.⁵⁵ Das Material, Gold und Elfenbein, war im griechischen Kontext üblicherweise Götterbildnissen vorbehalten und löste daher Diskussionen um Divinisierungsbestrebungen Philipps II. aus. Archäologische Untersuchungen haben indes ergeben, dass Pausanias seine Informationen wohl aus zweiter Hand von einer unzuverlässigen Quelle bezog und es sich tatsächlich um weiße Marmorskulpturen mit goldenen oder vergoldeten Applikationen beziehungsweise reicher goldener Bemalung gehandelt hatte.⁵⁶ Fiel direktes Licht auf die Gruppe, konnte das Material, besonders wenn der Marmor durch die Jahre dunkler geworden war, für chryselephantin gehalten werden. Auch gilt es mittlerweile als wahrscheinlich, dass die Figurengruppe in der von Pausanias beschriebenen Form in Gänze von Philipp II. in Auftrag gegeben und vielleicht noch vor seinem Tod vollendet worden war, um zum Zeitpunkt der Olympischen Spiele 336 v. Chr. als Monument von seinem Ruhm zu zeugen.⁵⁷ Zuvor war teilweise vermutet worden, dass Alexander das Konzept seines Vaters nach dessen Tod geändert hatte. Die Thesen,

⁵⁴ Plut. Dem. 20,2.

⁵⁵ Paus. 5,17,4. 20,10.

⁵⁶ Vgl. Schultz (2007): 405-409; Schmitt (2005): 451, Anm. 20.

⁵⁷ Vgl. Schultz (2007): 384-389; 395-398; Carney (2006). Der Fund der halbkreisförmigen Basis ermöglicht die Rekonstruktion der Gruppe, die sich demnach von links nach rechts aus den Bildnissen von Olympias, dem jungen Alexander (für seine Statue war offenbar die kleinste der Einbettungen vorgesehen), Philipp, Amyntas und Eurydike konstituierte.

Philipp habe Alexander in der dynastischen Krise von 337 als Thronerben aufgegeben und daher nur sein eigenes Porträt geplant,⁵⁸ oder seinem Bildnis ursprünglich seine letzte Frau Kleopatra, Attalos' Verwandte, zur Seite stellen wollen,⁵⁹ basieren jedoch auf einer problematischen Einschätzung der Rolle Alexanders in Philipps letzten Plänen, die nicht im Einklang mit der Aussöhnung zwischen Vater und Sohn und der politischen Annäherung Philipps an die epeirischen Kreise durch die Verheiratung seiner Tochter Kleopatra mit Alexander von Epeiros 336 v. Chr. steht.⁶⁰ Viel eher scheint plausibel, dass sich Philipp mit dem ausgewählten dynastischen Figurenprogramm in Olympia, einer Stätte argeadischen Ruhms und argeadischer „Legitimitätsfindung“ durch Alexander I.,⁶¹ zu Alexander als seinem Nachfolger bekannte. Die Bekräftigung seiner Zugehörigkeit zum Argeadenhaus konnte als Reaktion auf Thronansprüche konkurrierender Familienzweige ebenso zu verstanden werden wie als Reaktion auf die Kritik eines Teils des makedonischen Hofadels an Alexanders matrilineareren epeirischen Herkunft.⁶²

Auch wenn die Positionierung der Skulpturengruppe, die den Betrachter distanzierte und die Dargestellten inszenierte, und der vielleicht bewusst geweckte Eindruck, es handle sich um chryselephantines Material, auf die sakrale Überhöhung der Argeaden hinwies, kann ein Streben nach Vergöttlichung nicht aus den *eikones* abgelesen werden. Das Konzept brachte eine Ambivalenz zum Ausdruck, welche die Grenzen der öffentlichen Repräsentation zwar ausreizte, jedoch nicht überschritt. Ebenso wenig ist die von Diodor bezeugte *pompe* anlässlich der Hochzeit von Kleopatra mit ihrem Onkel Alexander von Epeiros im Theater von Aigai Beleg einer Apotheose des Königs. Philipp II. ließ der Prozession der zwölf Götterstatuen sein *eidolon* – kein *agalma* – folgen, um seine Expansionsleistungen zu dokumentieren,⁶³ eine Würdigung von Taten, die ihn als *isotheos* zeigte.

Zugleich musste Philipp die starke Position des einflussreichen makedonischen Adels anerkennen und zwischen sakral überhöhter Inszenierung und faktischer Anerkennung der adligen politischen Mitsprache lavieren. Am makedonischen Hof spielte er daher wohl die Rolle des stets zugänglichen traditionellen *primus inter pares* weiter. Alexander erbt diese Problematik des Dualismus von König und Führungsschicht. Da er in seinen Anfängen der starken Position der Adelsgruppierungen unter Parmenion und Antipater nichts

⁵⁸ Vgl. Schumacher (1990):439.

⁵⁹ Vgl. Huwendiek (1996): 156-157.

⁶⁰ Ebenso: Carney (2006).

⁶¹ Hdt. 5,22,2.

⁶² Plut. Alex. 9,4-5; Athen. 13,557 D-E; Just. 9,7,3-5.

⁶³ Diod. 16,92,5. 95,1.

entgegenzusetzen hatte, musste er auch in seiner Selbstdarstellung Konzessionen an die faktischen Begebenheiten machen und Philipps Beispiel folgen.

Das Reiterporträt der Granikosgruppe

Nach seinem ersten Sieg über die Perser 334 am Granikos beauftragte Alexander Lysippos, bronzene Memorialstatuen seiner 25 gefallenen Eliteoffiziere der Hetairenreiterei zu fertigen. Sie sollten zum Gedenken an die Toten vor dem Zeusheiligtum in Dion aufgestellt werden, zusammen mit einem Porträt des Königs.⁶⁴ Die Gruppe präsentierte Alexander in einer Einheit mit seinen makedonischen Offizieren, ein demonstrativ ins Bildliche übertragener Schulterschluss, der integrative Wirkung haben sollte.⁶⁵ Der Aufstellungsort war Programm: Dion lag im makedonischen Stammland Pierien, in dem Herodot zufolge die Temeniden ihre Herrschaft begründet hatten;⁶⁶ Archelaos I. hatte in Dion isolympische Spiele zu Ehren von Zeus und den Musen unter der ideellen Schirmherrschaft des olympischen Herrschers installiert.⁶⁷ Der Zeustempel von Dion galt als das wichtigste makedonische Heiligtum,⁶⁸ in dem auch die Argeadenkönige ihrem Stammvater opferten. Ein großes Publikum war somit gewährleistet; allen Besuchern wurde vor Augen geführt, dass Alexanders Kriegszug unter dem besonderen Schutz des Zeus stand und dieser göttliche Beistand ihn unbesiegbar machte. Der Zeustempel bildete daher die passende Folie für die bildlich repräsentierten göttergewollten Eroberungssiege in Persien.

Die Granikosgruppe wurde nach der römischen Bezwingung Makedoniens 146 v. Chr. vom Feldherrn Metellus nach Rom mitgenommen und in der Nähe des Marsfeldes aufgestellt.⁶⁹ Die Statuen der Hetairen gingen verloren, das Porträt Alexanders als einer Identifikationsfigur vieler römischer Feldherren und Kaiser blieb als Kopie erhalten.⁷⁰ Wie Propaganda recycelt wurde, lässt sich daran erkennen, dass Julius Caesar auf dem Forum eine lysippische Reiterstatue Alexanders aufstellen und den Kopf durch sein Porträt ersetzen ließ, ebenso wie Claudius bei einem Alexandergemälde des Apelles den Kopf des Makedonenkönigs herauschneiden und durch den des Augustus austauschen ließ.⁷¹

⁶⁴ Plin. n.h. 34,64; Arr. an. 1,16,4; Plut. Alex. 16,8; Just. 11,6,13.

⁶⁵ Vgl. Müller (2006a): 272-273.

⁶⁶ Hdt. 8,137-139.

⁶⁷ Diod. 17,16,3-4; Arr. an. 1,11,1; Dem. 19,192-193; Dion Chrys. 2,2.

⁶⁸ Diod. 17,16,3-4. Vgl. Le Bohec-Bouhet (2002): 45-46; Mari (2002): 59-60; dies. (1998): 137-169.

⁶⁹ Vell. 1,11,1-4; Plin. n.h. 34,19,64.

⁷⁰ Ich folge der Zuschreibung von Giuliana Calcani, die in der Bronzestatue aus Herculaneum die Kopie des lysippischen Originals sieht, vgl. Calcani (1989); bekräftigt in dies. (1997): 29-39. Bestätigt von Stewart (1993): 127. Zur Diskussion, wie die Gruppe gestaltet war, vgl. ebda., 123-128.

⁷¹ Stat. silv. 1,1,84-87; Plin. n.h. 35,94. Vgl. Hölscher (1984): 21, 83, Anm. 130.

Als sich nach der Übernahme des Achaimenidenreichs Alexanders Herrschaftsrepräsentation notwendigerweise wandelte, geriet die zuvor propagierte Ideologie in Widerspruch zu seiner Inszenierung als König von Asien. Dass sich die Zeichen geändert hatten, war an dem – wenn auch gescheiterten – Versuch zu erkennen, nicht nur für die persischen, sondern auch für die makedonischen und griechischen Untertanen die Proskynese als Hofzeremonie einzuführen.⁷² Die Proskynese war ein deutliches Zeichen der Distanzierung des Großkönigs von seinen Gefolgsleuten. Diese Demonstration der Rangabstufung, die überdies in den Augen der Makedonen und Griechen eine demütigende Gleichsetzung mit den Besiegten bedeutete, wollte und konnte der Adel nicht hinnehmen. Der Peripatos stilisierte zwar Kallisthenes zum couragierten Kämpfer gegen die drohende Tyrannis,⁷³ die führenden makedonischen Adelskreise verhielten sich jedoch gleichermaßen ablehnend.⁷⁴ Der sichtbaren drastischen Überhöhung des Herrschers im Zeremoniell zuzustimmen, hätte für sie bedeutet, ihrer schrittweisen Entmachtung Tür und Tor zu öffnen.

Lysippos und Apelles

Die literarische Überlieferung bietet Hinweise, welches Konzept der prominenteste Maler an Alexanders Hof, Apelles, seinem Alexanderporträt zugrunde legte. Als signifikant gilt die Adaption des Blitzbündels als ikonographisches Attribut, das Apelles dem König in einem Gemälde für den Artemistempel in Ephesos beigab.⁷⁵ Inwieweit das Gemälde im sakralen Kontext des Artemision kultische Funktion hatte, ist umstritten,⁷⁶ der Zug der sakralen Überhöhung ist in jedem Fall evident.

Plutarch zufolge zeigte sich Lysippos als Kritiker von Apelles' Konzept. Ihm missfiel die Darstellung des Königs mit dem Blitzbündel, die er offenbar als Gegenkonzept zu seinem Alexanderporträt betrachtete. Er berief sich nämlich darauf, Alexander seine wahre und eigene Waffe beigegeben zu haben, deren Ruhm unvergänglich sei: die Lanze.⁷⁷ Diese Einstellung findet die volle Billigung Plutarchs.

Lysippos betonte demnach das Heldentum Alexanders, indem er seine kriegerischen Qualitäten hervorhob und ihn in erster Linie als Eroberer zeigte. *„Discreetly idealizing Alexander's ... physiognomy, he simply merged the genres of portrait and warrior-hero and*

⁷² Plut. Alex. 54,3-4; Arr. an. 4,10-12; Curt. 8,5,13-20. Vgl. Cawkwell (1994): 296.

⁷³ Plut. Alex. 54,1-55,3; Curt. 8,5,13-20. 6,1; Arr. an. 4,10-12,5; Just. 12,7,2-3. Vgl. Meißner (1992): 396-398.

⁷⁴ Arr. an. 4,12,1. 14,2; Curt. 8,5,20. 23-24.

⁷⁵ Plin. n.h. 35,92; Ael. v.h. 2,3; Plut. Alex. 4,2; mor. 335 A.

⁷⁶ Strab. 14,1,22; SEG 4,521. Vgl. Habicht (1956): 18-19

⁷⁷ Plut. mor. 360 D. Vgl. Moreno (1997): 111. Stewart (1993): 197 nennt es eine beißende Kritik des Lysippos, die gegen Alexanders Unsterblichkeit gerichtet gewesen sei: Die Zeit würde ihm demnach den Blitz wegnehmen, nicht aber den Speer. Die Hybris, symbolisiert in Alexanders vermeintliches Streben nach Göttlichkeit, wurde zu einem Standardvorwurf der Alexandertopik.

then appropriate blended the mixture with the expansive postures and characteristic coiffures of the gods. Yet by confining himself to metaphor and allusion he never transgressed the boundary between human and divine.”⁷⁸ Das Schlüsselattribut ist nach Lysippos’ eigenen Worten die Lanze des entsprechend benannten Alexander *Doryphoros*, der als lysippischer Prototyp in der Forschung stark umstritten ist.⁷⁹ Als wahrscheinlicher gilt, dass es mehrere Varianten dieses Typus der Alexanderdarstellung gab, von denen hypothetisch eine frühe in seiner Porträtstatue im Philippeion vermutet wird.⁸⁰

In jedem Fall handelte es sich bei dem Attribut der Lanze um eine homerische Reminiszenz an den Speererwerb, das Recht des Siegers auf das in der Schlacht gewonnene Land. Die panhellenische Propaganda der Rache für den Tempelfrevel des Xerxes war durch die Parallelisierung von Alexanders Persienkrieg mit dem Trojanischen Krieg ebenfalls gegeben und konnte Lysippos als Folie dienen. Die Spendung eines Trankopfers aus einer goldenen Schale ins Meer bei der Überquerung des Hellespont erinnerte zudem in spiegelbildlicher Anlage bewusst an Xerxes’ Opferhandlung vor dem Aufbruch nach Griechenland.⁸¹

Die Darstellung Alexanders in bildlicher Kunst steht in engem Zusammenhang zur literarischen Beschreibung. Berühmt, wenngleich in ihrer Historizität umstritten,⁸² ist die bei Diodor und Justin beschriebene Szene von Alexanders Speerwurf am Hellespont: *„Er selbst fuhr mit sechzig Schiffen nach der Troas, wo er seinen Speer als erster von den Makedonen vom Schiff aus schleuderte, dass er im Boden stecken blieb. Dann sprang er vom Schiff und machte deutlich, dass er Asien von den Göttern als speergewonnen, doryktetos, empfangen.“*⁸³

In die Selbstinszenierung Alexanders fügt sich die öffentlichkeitswirksame Geste durchaus ein, zumal er allen Grund hatte, sich um die Akzeptanz der Makedonen und Griechen sowie der zu „befreienden“ Ionier zu bemühen. Nicht zuletzt die erbitterte Gegenwehr von Halikarnassos und Milet bewies, dass die kleinasiatischen Griechenstädte nicht unbedingt sehnsüchtig auf den makedonischen Befreiungsakt gewartet hatten.⁸⁴ Der junge König demonstrierte seinen Eroberungs- und Herrschaftsanspruch mit homerischen Anleihen,⁸⁵ die in den schriftlichen und bildlichen Medien – sicherlich auf seine Weisung hin – übernommen wurden.

⁷⁸ Stewart (2003): 37.

⁷⁹ Vgl. Stewart (2003): 36; Hamilton (1969): 10; Schultz (2007): 402.

⁸⁰ Vgl. Schultz (2006): 402-405.

⁸¹ Arr. an. 1,11,6-7; Hdt. 8,54.

⁸² Vgl. Zahrnt (1996): 136-144.

⁸³ Diod. 17,17,2-3. Eigene Übersetzung. Vgl. Just. 11,5,10 mit der polemischen Variante.

⁸⁴ Treffend auch: Engels (2006): 50.

⁸⁵ Vgl. Moreno (1997): 112. Seine These zufolge ging Lysippos’ Alexander mit der Lanze auf Polykleitos’ *Doryphoros* zurück, der eventuell Achilles darstellte. Zugleich sei die Lanze für Alexander ein königliches Attribut gewesen (Plut. mor. 331 D).

Umstritten ist, ob es sich bei dem zu behandelnden lysippischen Alexanderporträt tatsächlich um den *Doryphoros* handelt, da Plutarch seine Aussagen nicht in einen Zusammenhang setzt, sondern verstreut überliefert.⁸⁶

Die Porosdekadrachme

Apelles' Alexanderkonzept mag indes ab einem gewissen Zeitpunkt von Alexanders Laufbahn – konkret nach Gaugamela – für ihn wegweisender gewesen sein als das Konzept des Lysippos. In jedem Fall hatte er das Gemälde für das Artemision als öffentliches Repräsentationsmedium zuvor abgeseignet. Es wird vermutet, dass Apelles' Alexander *Keraunophoros* Vorlage einer Gedenkmünzprägung gewesen sein könnte, die als Dokument für den Wandel in Alexanders Herrschaftsrepräsentation gilt. Es handelt sich um heute seltene Prägungen, sogenannte Porosdekadrachmen. Auf uns gekommen sind wenige, schlecht erhaltene, abgenutzte Exemplare, die im Großraum Babylon gefunden wurden.⁸⁷ Auf dem Avers sieht man den König zu Pferd bei einem Lanzenangriff gegen den indischen König Poros auf seinem Kriegselefanten. Auf dem Revers erscheint Alexander mit dem für ihn typischen federgeschmücktem Helm und Rüstung, auf seine Lanze gestützt. Er wird von einer Nike bekrönt und hält ein Blitzbündel in der Hand.⁸⁸

Diese Darstellung gilt Teilen der Forschung als Beweis für Alexanders Streben nach der Apotheose zu Lebzeiten, begründet durch seine kriegerischen Leistungen.⁸⁹ Inwieweit er tatsächlich göttliche Ehren verlangt hat, ist indes umstritten. Die schriftlichen Quellen erwähnen, dass seine Göttlichkeit in Debatten der athenischen Volksversammlung und in Sparta thematisiert wurde.⁹⁰ Es ist jedoch ungewiss, ob die Anträge auf kultische Ehren für den König eine Initiative makedonienfreundlicher griechischer Politiker waren oder ob Alexander einen Befehl erteilt hatte. Angesichts der drohenden Konsequenzen aus dem 324 von Alexander verordneten Verbanntendekret, insbesondere dem athenischen Verlust der Kleruchie Samos, ist es wahrscheinlich, dass die Griechen auf diesem Wege versuchten, Alexander gnädig zu stimmen und Konzessionen zu erwirken. Die Kommentare, die im

⁸⁶ Plut. mor. 335 A-B. 331 A. 335 F. 360 D.

⁸⁷ Eine davon auch in der Sogdiana, dem heutigen Nordafghanistan, vgl. Stewart (1993): 201. Neben den Elefantenmedaillons existieren zwei damit verbundene Serien von Tetradrachmen. Eine zeigt einen indischen Bogenschützen und einen Elefanten, die zweite einen Elefantenreiter auf dem Avers und eine Quadriga mit Bogenschützen und Wagenlenker auf dem Revers.

⁸⁸ Die Kombination von Blitzbündel und Rüstung widersprach den Sehgewohnheiten des 4. Jahrhunderts. Auf der Neisosgemme wird der Alexander *keranophoros* daher auch in heroischer Nacktheit dargestellt. Vgl. Stewart (1993): 203, der daraus ableitet, dass es sich bei dem Blitzbündel auf der Porosdekadrachme um eine Metapher für kriegerische Qualitäten gehandelt habe.

⁸⁹ Vgl. Zahrt (2004): 21-22.

⁹⁰ Dein. Dem. 94; Hypereid. Dem. 31,15ff.; Polyb. 12,12b; Val. Max. 7,2,etx. 13; Plut. mor. 842 D; Athen. 6,251 B; Ael. v.h. 5,12. Vgl. Gauger (2000): 235-254.

Rahmen der Debatten überliefert werden, sind jedenfalls recht lapidar. Demosthenes soll gesagt haben, Alexander könne von ihm aus der Sohn des Zeus oder des Poseidon sein, wenn er es so wolle,⁹¹ was ihm in der Folge prompt von seinem Gegner Hypereides als Zeichen von makedonischer Korruption vorgehalten wurde. Der Kommentar des spartanischen Königs Damis fiel ebenso lapidar in einem ähnlichen Wortlaut aus.

Die Prägung wird zumeist auf 325/324 v. Chr. datiert. Als Prägestätte wird oft Babylon genannt, was aufgrund der schlechten technischen Qualität der Münze allerdings wenig wahrscheinlich ist, ebenso wie Pyrgoteles als Gemmenschneider deswegen ausgeschlossen wird.⁹² Da auch die Inschrift *ALEXANDROU* fehlt und stattdessen nur entweder die Monogramme AB oder der Buchstabe X erscheinen, wird teilweise vermutet, es sei eine private Initiative eines Satrapen als Ehrgebeschenk für Alexander gewesen.⁹³ Als Kandidaten gelten Abulites, Satrap von Susiana, und Xenophilos, Kommandant in Susa.⁹⁴ Abulites hatte tatsächlich allen Grund, den König versöhnlich zu stimmen, da er bei der Versorgung seiner Truppen in der Gedrosischen Wüste nachlässig gewesen war und als Sündenbock herhalten musste.⁹⁵ Sollte er der Prägeherr gewesen sein, hätte er von der Geste allerdings nicht profitiert, da er im Zuge von Alexanders Satrapenhinrichtungen verhaftet und getötet wurde. Die Gegenposition betrachtet die Porosdekadrachme als eine postume Emission des Perdikkas als Prägeherr.⁹⁶ Die wahrscheinlichste, wenn auch nicht gesicherte Lösung ist, dass die Serie noch in Indien nach den Kämpfen als Geschenk für die Offiziere geprägt wurde, eine propagandistische Maßnahme, um den Indienzug zu glorifizieren, der am Hyphasis bekanntermaßen abgebrochen werden musste und Alexander nicht wie geplant bis zum *okeanos* geführt hatte. Gerade angesichts der Schwierigkeiten, die der König mit der Kriegsmüdigkeit der Truppen, ihrem Mangel an Disziplin und Motivation, den Konflikten zwischen den höchsten Generälen, den mühsam gewonnenen Schlachten und dem mangelnden Konsens am Hyphasis gehabt hatte, verwundert es nicht, dass neben der *aemulatio* von Dionysos und Herakles als propagandistische Verschleierungsmaßnahme noch zusätzliche Medien der Selbstinszenierung bemüht wurden.⁹⁷

Die Deutung der Münze als Beleg für Divinisierungsbestrebungen Alexanders ist gerade aufgrund der Option, dass sie als Geschenk an die makedonischen Offiziere gegangen sein

⁹¹ Hypereid. Dem. F 7, col. 31.

⁹² Vgl. Stewart (2003): 40.

⁹³ Nach anderer Lesart bezeichnen die Buchstaben AB Babylon oder stehen für *basileos Alexandrou*. Vgl. Holt (2003): 145.

⁹⁴ Vgl. Stewart (1993): 196, 205-206.

⁹⁵ Plut. Alex. 68,4; Arr. an. 7,4,1.

⁹⁶ Vgl. Goukowsky (1972): 477-480. Auch Le Rider (2001): 331-333 bezweifelt, dass Alexander der Prägeherr war.

⁹⁷ Vgl. Carney (1996a): 19-44; Müller (2003): 185-193; dies. (2005); Andreotti (1957): 129.

kann, kritisch zu betrachten. Das Attribut mag in diesem Kontext auf Alexanders Abstammung von Zeus durch die Herakliden hingewiesen und den göttlichen Schutz bei den kriegerischen Eroberungen symbolisiert haben. Eine Stellung als *isotheos* ist sicherlich im Zuge der sakralen Überhöhung des makedonischen Königtums impliziert, doch, wie Ernst Badian einmal im Anschluss an Nock treffend resümierte, bedeutet *isotheos* nicht *theos*.⁹⁸ Betrachtet man die Darstellungen des postum divinisierten Alexander, beispielsweise auf den Münzbildnissen von Ptolemaios I.,⁹⁹ ist zu erkennen, dass dem Gott Alexander andere Attribute als das Blitzbündel beigegeben wurden: das aus der Schläfe wachsende Widderhorn, die Ägis und die Elefantenexuvie.¹⁰⁰

Als Zwischenergebnis ist vielleicht zu konstatieren, dass die Lanze als alleiniges Attribut Alexander ab einem gewissen Zeitpunkt nicht mehr genügte. Da Apelles ihm für den sakralen Raum des Artemision als Erster das Blitzbündel initiativ beigegeben hatte und es somit in Alexanders Ikonographie Eingang gefunden hatte, instrumentalisierte dieser es in der Folge auch außerhalb des Tempelkontexts. Das Blitzbündel vereinte in nützlicher Weise die Sphäre der sakralen Überhöhung mit dem Hinweis auf die mythische Argeadengenealogie und den kriegerischen Qualitäten des Königs: Schnelligkeit und Effektivität wie ein Blitzschlag.¹⁰¹

Bild und Text: Alexanderporträt und Epigramm

kehrt man zum Ursprungsproblem zurück, dem Verhältnis von Bild und Text des lysippischen Alexanderporträts bei Plutarch, bietet es sich an, zuerst dessen eigene Einschätzung zu betrachten. Dabei zeigt sich dessen Haltung je nach dem Kontext der Erwähnung in den *Moralia* als uneinheitlich. Die Schilderung von Lysippos' erstem Alexanderporträt ist in eine Beschreibung der Sieghaftigkeit Alexanders eingebettet, die sich als ein Charakterzug auch in der Gestaltung seiner Bildnisse durch verschiedene Künstler widerspiegelt habe. Angesichts der leoninen Natur des heldenhaften jungen Kriegerkönigs beurteilt Plutarch das Epigramm an dieser Stelle als „*ouk apithanos*“, durchaus überzeugend.¹⁰² Dieser Interpretation zufolge unterstrich der Text die determinierenden Codes des Bildnisses – Kriegstüchtigkeit, Eroberungswillen, Unbesiegbarkeit, Entschlossenheit, Zielstrebigkeit und militärisches Heldentum – und setzte Lysippos' Alexanderkonzept in Verse um, wobei der Kontrast zu Apelles' sphärisch ambivalentem Konzept deutlich wurde. In diesem Fall würde das Gedicht ähnlich wie bei Hockneys Bild die zielgerichtete Lenkung

⁹⁸ Vgl. Badian (2003): 246-248.

⁹⁹ Vgl. Klose (21; Brown (1995): 15, 22, 25, 48; Mørkholm (1991): 63.

¹⁰⁰ Vgl. Stewart (1993): 200; Svenson (1995): 106-107.

¹⁰¹ Plut. mor. 780 F. Vgl. Reinsberg (2004): 327.

¹⁰² Plut. mor. 335 B.

des Rezeptionsaktes intensivieren; streng genommen war die Aussage in den ikonographischen Attributen bereits ausgedrückt gewesen. Dies entspräche der These von Paolo Moreno, in der epigrammatischen Tradition der lysippischen Bronzen sei „*lo spirito dell' opera*“¹⁰³ festgehalten.

In einer anderen Passage von *De Alexandri Magni fortuna aut virtute*, in dem Plutarch Alexanders Aussprüche als die eines Philosophen von der Klasse eines Sokrates, Platon oder Pythagoras proklamiert,¹⁰⁴ um das Bild des Philosophenkönigs deutlicher zu konturieren, dient ihm das Epigramm als Mittel der Kontrastierung: Während Alexander selbst maßvoll von sich gesprochen habe, *metriotetos*, hätten die Schmeichler, die Gedichte auf seine Porträts schrieben, seine Macht voller Übertreibung, *megalegoria*, betont. Seiner tatsächlichen Attitüde hätten diese anmaßenden Zusätze keinesfalls entsprochen. Plutarchs Bewertung der Verse ist demnach davon abhängig, welches Alexandermodell in seiner Ausführung gerade im Vordergrund steht. Für den siegreichen Eroberer erschien es als eine stimmige Untermalung, für den maßvollen Aristotelesschüler hingegen als unverschämte Unterstellung. Zu dieser ambivalenten Deutung kommt das Problem, dass Plutarch aus der Rückschau wertet, zu einer Zeit, als der Mythos Alexander die historische Person längst überlagert, sogar verdrängt hatte. Die beiden von ihm vorgestellten Interpretationen zeigen schematisierte Konstrukte, die sich aus der Legendenbildung entwickelt hatten.

Die gegensätzliche Lesart des Epigramms bedeutet, dass statt der Darstellung eines irdischen Kriegerkönigs eine sakrale Überhöhung des Porträtierten impliziert war, die dem Konzept des Lysippos zuwiderlief. Ein Vertreter dieser Lesart ist Andrew Stewart, der die Verse als „*boastful couplet*“ bezeichnet.¹⁰⁵

Das Epigramm liefere demnach hinaus auf eine Reminiszenz an die homerische Szene, in der Einflussgebiete unter Zeus, Hades und Poseidon aufgeteilt werden. Poseidon berichtet über diese Sphärenteilung: „*Dreifach geteilt ward alles und jeder bekam seine Herrschaft: Ich erlangte, für immer das schäumende Meer zu bewohnen, da wir losten, und Hades die düstere Schattenbehauung, Zeus erhielt den geräumigen Himmel in Äther und Wolken. Aber die Erde ist allen gemeinsam und der hohe Olymp.*“¹⁰⁶ Poseidon bestreitet damit den Anspruch des

¹⁰³ Moreno (1997): 113.

¹⁰⁴ Plut. mor. 330 F-331 A.

¹⁰⁵ Ebda. Ebenso gesehen von Sens (2005): 214, der von „*Alexander's manifest arrogance*“ spricht. Das Epigramm weise zwar Alexander die Erde und Zeus den Olymp zu, aber der König strebe deutlich nach höheren Zielen. Vgl. ders. (2001): 7.

¹⁰⁶ Il. 15,189-193. Zit. nach der Übersetzung von J.H. Voß.

Zeus auf die alleinige Entscheidungsgewalt und fordert die Anerkennung seiner Ebenbürtigkeit durch die Kontrolle über den Machtraum des Meeres.¹⁰⁷

Der Rekurs auf das homerische Vorbild würde implizieren, dass eine *sacra conversazione* zwischen Alexander und Zeus dargestellt sei. In eigener Machtvollkommenheit führte Alexander ein Gespräch mit dem Herrscher des Olympos, als seien sie gleichrangig, und gestand ihm gnädig zu, sein Territorium behalten zu dürfen, während er die Erde übernahm. „*Boastful*“ trifft aus dieser Perspektive den Charakter der Verse gut. Die Erde, die im homerischen Epos gemeinsamer Besitz von Zeus, Poseidon und Hades sein sollte, fordert Alexander im Gedicht für sich alleine und erhebt sich damit zum *theos*. Die Ausblendung der zwei anderen Söhne des Kronos entspricht auch der Auffassung des Kallimachos über die Verteilungsstruktur der göttlichen *timé*. Im *Hymnus auf Zeus* nimmt er gegen die homerische Version Stellung und rühmt die Leistungen des Gottes, seine Qualifikationen, die ihm die Himmelsherrschaft eingetragen hatten.¹⁰⁸ Seine älteren Brüder hätten dies neidlos anerkannt; die alten Sänger, die von einem Los des Kronos sprachen, hätten nicht die Wahrheit gesagt, denn nur um etwas Gleichwertiges werde gelost.

Kallimachos' Perspektive der durch seine Befähigung sanktionierten Alleinherrschaft des Zeus ist nicht zuletzt aus der Situation seines Dienstherrn Ptolemaios II. zu erklären, der sich gegen den älteren Halbbruder Ptolemaios Keraunos als Thronfolger durchgesetzt hatte und offenbar bei Regierungsantritt Probleme mit dessen Fürsprechern am Hof und zwei weiteren Brüdern von Keraunos' Familienzweig bekommen hatte.¹⁰⁹ Die Umdeutung der homerischen Szene, wie sie auch aus den Versen des Epigramms deutlich wird, weist demnach auf den ptolemäischen Hintergrund hin und legt Alexander ein Versatzstück ptolemäischer Legitimationsideologie in den Mund. Interessant ist, dass diese Neuinterpretation der homerischen Vorlage in augusteischer Zeit aufgegriffen wurde. Ovid schrieb in seinen *Metamorphosen*: „*Jupiter lenkt des Äthers Höhen und das Reich der dreigestalteten Welt, die Erde ist unter Augustus; und Vater und Herrscher sind beide.*“¹¹⁰ Poseidon-Neptun und Hades-Pluto werden in Ovids Version völlig ausgeblendet, neben Zeus-Jupiter erscheint nur Augustus ermächtigt, über eines der Herrschaftsgebiete zu regieren. Wie bei den hellenistischen Gedichten war aus der homerischen Passage eine Rechtfertigung für eine Alleinherrschaft geworden.

¹⁰⁷ Die See ist neben der geographischen Deutung als Zwischenstadium des Übergangs vom Leben zum Tod zu verstehen, vgl. Wagner-Hasel (2000): 195-196.

¹⁰⁸ Kallim. Hymn. 1,58-67.

¹⁰⁹ Diog. Laert. 5,78-79; Paus. 1,7,1; Euseb. Chron. 1,235. Vgl. Hazzard (1987): 140-158 zu Ptolemaios' II. Maßnahme der Neudatierung der Regierungszeit, um seine Jahre der Mitregentschaft rückwirkend als Alleinherrschaft anrechnen zu lassen und damit seine Legitimität zu stärken.

¹¹⁰ Met. 15,858-860. Zit. nach der Übersetzung von E. Rösch.

Als vorläufiges Ergebnis der Analyse ist festzuhalten, dass die Antwort auf die Frage, ob sich Text und Bild harmonisch ergänzen, davon abhängt, welches Konzept der Alexanderrepräsentation das Epigramm reflektiert.¹¹¹ Sollte es von Asklepiades von Samos stammen, fielen es in den frühptolemäischen Kontext. Asklepiades, der früheste der hellenistischen Epigrammatiker und Dichter des „Kranzes“ von Meleagros, kannte Theokrit, der ihn als sein Vorbild bezeichnete,¹¹² Hedylos,¹¹³ Poseidippos und Kallimachos, als dessen Gegner er im – vermutlich Pseudo – Streit der Dichter genannt wird,¹¹⁴ die alle engen Kontakt zum ptolemäischen Hof hatten. Er lebte um die Wende vom 4. zum 3. Jahrhundert v. Chr. in Alexandria.¹¹⁵ Als Alternative wird der Epigrammatiker Archelaos von Chersonesos gehandelt, dessen Spur ebenfalls nach Ägypten zum Umkreis der Ptolemäer, konkret wohl Ptolemaios III., führt.¹¹⁶ Über sein Werk ist wenig bekannt, die doppelte Zuschreibung an ihn und Asklepiades im Lemma stellt ein ungelöstes Problem dar.

Es ist nun von Interesse zu betrachten, welches Alexanderbild beziehungsweise welche Alexanderbilder und Rollenmodelle, von Wirth als „*Sprachregelungen*“ und von Claude Mossé aktuell als „*Masken*“ bezeichnet,¹¹⁷ im ptolemäischen Ägypten vorherrschten. Neben dem göttlichen Alexander, der als Stadtgründer Alexandrias und im eponymen Staatskult eine zentrale Rolle spielte,¹¹⁸ war auch das Bild des Kriegers und Eroberers Alexander in der ptolemäischen Herrschaftsrepräsentation von Bedeutung. Ptolemaios I. stellte Alexander auf seinen Münzen einerseits, wie bereits erwähnt, mit göttlichen Attributen dar, andererseits lässt sich anhand der bei Arrian überlieferten Fragmente seiner Alexandergeschichte erkennen, dass er vorrangig das Bild eines exzellenten Kriegerkönigs zeichnete und Überhöhungstendenzen entschuldigte oder retuschierte.¹¹⁹

Der Kriegsheld und Eroberer Alexander spielte auch in der Herrschaftsrepräsentation Ptolemaios' II. und Ptolemaios' III. eine wichtige Rolle, wenn man die bei Kallixenos von Rhodos beschriebene *pompe* in Alexandria und die programmatische Adulisinschrift

¹¹¹ Sens (2005): 214, Anm. 29 zufolge behandle das Epigramm nicht das Alexanderkonzept in der Kunst (vgl. Stewart, (1993): 23), sondern nehme dies nur als Ausgangspunkt, es gehe um Alexanders *tolma* als zentralen Punkt.

¹¹² Theokr. Id. 7,40.

¹¹³ Vgl. Seelbach (2005a), 151.

¹¹⁴ Schol. Kall. Frg. 1,1ff. Zur kritischen Sicht dieser Feindschaft vgl. Seelbach (2005a): 151. Es ging um die Beurteilung der Lyde des Antimachos, die Kallimachos im Gegensatz zu Poseidipp und Asklepiades sehr schätzten.

¹¹⁵ Vgl. Seelbach (2005a): 151.

¹¹⁶ Vgl. Archelaos Nr. 34, RE 2 (1896): 453-454; Sens (2005), 213.

¹¹⁷ Vgl. Wirth (1990): 203-211; Mossé (2004).

¹¹⁸ Vgl. Minas (2000): 81; Stewart (1993): 230; Fraser (1972): I, 215-216; Walbank (1987): 378.

¹¹⁹ Vgl. Schepens (1983): 365, 368; Erskine (1995): 41.

betrachtet.¹²⁰ Allerdings war es nicht mehr die geerdete kriegerische Gestalt, die Alexanders Weggefährte Ptolemaios I. beschrieben hatte, sondern eine mythisierte, göttliche Figur, die sich aus mehreren Idealbildern zusammensetzte. Die Rollenmodelle überlagerten sich so, dass eine klare Trennung nicht mehr möglich – und vermutlich auch nicht erwünscht – war. Der Indieneroberer Alexander hatte Züge des mythischen Indienerobers Dionysos angenommen beziehungsweise, verfolgt man die weitere Entwicklung bei Megasthenes, wurde umgekehrt die Dionysoslegende an Alexanders Taten angeglichen.¹²¹ Auch Ptolemaios II. wurde in der höfischen Enkomastik mit der Mischfigur Achilles-Alexander assoziiert.¹²²

Die zur Zeit des Lysippos diskutierte Frage nach dem passenden Attribut für den König – Lanze oder Blitzbündel – stellte sich für Archelaos und Asklepiades nicht mehr und musste ihnen wie ein Relikt vergangener Tage erscheinen. Die Vermutung, dass das Epigramm Bezug auf „*the appropriateness of representing Alexander (and his Hellenistic successors) as a god in art*“ nimmt,¹²³ ist daher unwahrscheinlich. Diese Diskussion war vor dem Hintergrund der realen Herrschaftsrepräsentation im ptolemäischen Ägypten überflüssig geworden. Alexander war dort ein Gott mit Alexandria als Kultzentrum und wurde in der bildenden Kunst entsprechend dargestellt. Ptolemaios I. war postum divinisiert worden und wurde von Theokrit neben Alexander als Tafelnachbar des Herakles im Olymp gefeiert.¹²⁴ Ptolemaios II. ließ sich, zusammen mit seiner Schwestergemahlin Arsinoë II., als erster Ptolemäer zu Lebzeiten vergöttlichen.¹²⁵ Die Grenzen zwischen göttlichen Symbolen und Herrschaftszeichen verwischten, beides ging fließend ineinander über.¹²⁶

Überdies konnte die Debatte um die Angemessenheit der königlichen Attribute realiter schon seit der Emission der Porosdekadrachme als überholt gelten. Lysippos' Vorbehalte gegen Apelles' Konzept spiegelten die Mentalitätsgeschichte der Umbruchsituation der Zeit Philipps II. und Alexanders wider und waren insofern ein Phänomen, das durch die rasante Entwicklung des makedonischen Königtums schnell seine Bedeutung verlor. Somit ist zu folgern, dass zwei Konzepte unterschiedlicher zeitlicher Entwicklungsstufen als Gesamtkunstwerk bei Plutarch bezeugt sind, die sich eigentlich in dieser Kombination widersprechen. Ähnlich den Sprachbildern von Magritte handelt es sich somit um eine

¹²⁰ Anth. Gr. 16,121: Ein weiteres Epigramm der Anthologia Graeca aus späthellenistischer oder römischer Zeit widmet sich der Statue: „*Stell dir vor, du siehst Alexander selbst: so sind seine Augen, und die Bronze hat lebendige Kühnheit. Er allein unterwarf dem Thron von Pella die ganze Erde, auf die Zeus' Strahlen vom Himmel herabschauen.*“ Eigene Übersetzung

¹²¹ Arr. Ind. 7,4-9. Vgl. Bosworth (1996): 126; Eggermont (1993): 85-86. Zu Megasthenes vgl. Dihle (1994): 73-75.

¹²² Theokr. Id. 17,101-104.

¹²³ Sens (2001): 7, im Anschluss an Stewart (1993): 23.

¹²⁴ Theokr. Id. 17,15-20.

¹²⁵ In seinem 14. Regierungsjahr, 272/271 v. Chr. Vgl. Hölbl (1994): 87-88.

¹²⁶ Vgl. Kyrieleis (1975): 148; Svenson (1995): 185.

Kombination von Bild und Text als zwei eigenständigen, gegensätzlichen Systemen, allerdings mit dem entscheidenden Unterschied, dass sie nicht vom identischen Künstler stammten und die Gegensätzlichkeit daher nicht als bewusstes Stilmittel zu betrachten ist, sondern sich aus dem Entwicklungsprozess der Alexanderfigur ergibt.

Sens verkennt diesen Unterschied, wenn er Poseidippos zuschreibt, er habe den anmaßenden Alexander der Statue und des Asklepiades-Epigramms mit stilistischen Kunstgriffen auf die Größe eines Normalsterblichen zurechtgestutzt.¹²⁷ Diese problematische Interpretation wirft die Frage auf, welchen Zweck Poseidippos damit verfolgen sollte, den ideellen Stammvater der Ptolemäer am Hof von Alexandria zum Thema einer spöttischen Gegenüberstellung zu machen und seine Göttlichkeit, an die Ptolemaios II. den Kult der *theoi adelphoi* anschloss; in Frage zu stellen.¹²⁸ Tatsächlich findet Sens auch keine Erklärung dafür, wieso Poseidippos die alexandrinische Alexanderlesart gegen den Strich gebürstet haben sollte.¹²⁹ Diese Frage zu beantworten erscheint auch mehr als schwierig. Sicherlich sind die Kunstgriffe der hellenistischen Dichter in Rechnung zu stellen, doch war es nicht opportun, die königliche Ideologie anzugreifen. Es ist wesentlich wahrscheinlicher, dass die Komplexität des Gedichts keine simple Gegenüberstellung der verschiedenen Alexanderkonzepte zulässt, sondern verschiedene Anspielungen impliziert, die alle auf eines abzielen: die leonine Heldennatur des unbesiegbaren Alexander, der als Rollenmodell für die hellenistischen Herrscher diente. Asklepiades und Poseidippos wirkten in Alexandria und waren daher mit der alexandrinischen Alexanderrezeption vertraut, auf die sie sich beide bezogen. Von Lysippos' ursprünglichem Konzept blieb nur der Aspekt des löwenhaft unbesiegbaren Kämpfers und Eroberers übrig, der am ptolemäischen Hof ein Merkmal der Göttergestalt Alexanders war. Somit war die Kämpfernatur des irdischen Helden in die Sieghaftigkeit des Gottes transformiert worden. Die Gestalt des lysippischen Kriegerkönigs Alexander ohne sakrale Überhöhung hatte in Alexandria unter Ptolemaios II. und Ptolemaios III. nicht einmal mehr den Wert eines historischen Erinnerungsguts, sondern war vom Mythos verdrängt worden.

Fazit

Entscheidend für die Analyse der Beziehung zwischen Schrift und Bild am Beispiel des lysippischen Alexanderporträts ist die Transformation des Alexanderbilds. Bereits zu Lebzeiten durch die makedonische Propaganda mythisiert, setzte kurz nach Alexanders Tod,

¹²⁷ Vgl. Sens (2001): 7-8. Dagegen stelle Poseidippos König Ptolemaios sehr wohl als König *und* Gott ohne die Grenze zwischen irdischer und olympischer Sphäre dar.

¹²⁸ Vgl. Minas (2000): 86, 92.

¹²⁹ Vgl. Sens (2001): 9: „*Precisely what we are to make of these juxtapositions is not yet clear to me.*“

gefördert durch den Legitimationszwang der Diadochen, eine massive Verklärung und Entrealisierung seiner Person ein, die einen vorläufigen Höhepunkt mit dem Alexanderroman erreichte.¹³⁰ Auch die Negativzeichnung im Sinne des megalomanen Tyrannen wird in der Diadochenzeit schon Formen angenommen haben, nicht zuletzt durch die Propaganda Kassanders, der vermutlich sich und seine Familie zu Tyrannenmördern und Befreiern der Makedonen stilisierte.¹³¹

Die Verse des Asklepiades oder Archelaos beziehen sich auf eine Entwicklungsstufe des Alexanderbildes, die von der des lysippischen Werks weit entfernt ist. Der Verfasser des Epigramms deutete im Hinblick auf den alexandrinischen Gott Alexander rückwirkend die ikonographischen Elemente seines Bildnisses als Zeichen seiner Göttlichkeit. In der Entstehungszeit der Statue hatten sie diese Symbolik jedoch noch nicht gehabt.

Plutarch vereint in seinem Zeugnis über Bild und Text zwei unterschiedliche Entwicklungsstufen der Alexanderfigur. Die „Schimäre“, die dabei entsteht, resultiert aus dem schnellen und facettenreichen Wandel des Alexanderbildes.

Literatur:

- Ameling, W. (1988): Alexander und Achilleus. Eine Bestandsaufnahme. In: Will, W./Heinrichs, J. (Hg.): Zu Alexander dem Großen, Bd. II. Amsterdam, 657-692
- Andreotti, R. (1957), Die Weltmonarchie Alexanders des Großen. In: Saeculum 8, 120-166
- Angiò, F. (2004): Verso la terza edizione del PMilVogl VIII 309. In: Studi di Egittologia e di Papirologia 1, 27-29
- Badian, E. (2003): Alexander the Great between two thrones and heaven: Variations on an old theme. In: Worthington, I. (Hg.): Alexander the Great. A Reader. London/New York, 245-262
- Bieber, M. (1964): Alexander the Great in Greek and Roman art. Chicago
- Bieber, M. (1965): The portraits of Alexander. In: Greece & Rome 12, 183-188
- Bing, P. (1998): Between literature and the monuments. In: Harder, M.A. u.a. (Hg.): Genre in Hellenistic poetry. Groningen, 21-43
- Bosworth, A.B. (1996): Alexander, Euripides, and Dionysos. The motivation for apotheosis. In: Wallace, R.W./Harris, E.M. (Hg.): Transitions to empire. Essays in Greco-Roman history, 360-146 B.C. In honor of E. Badian. Oklahoma, 140-166
- Brosius, M. (2003): Alexander and the Persians. In: Roisman, J. (Hg.): Brill's Companion to Alexander the Great. Leiden/Boston, 169-193
- Brown, B.R. (1995): Royal portraits in sculpture and coins. Pyrrhos and the Successors of Alexander the Great. New York
- Burke, P. (2001): Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs, 2. Auflage, Berlin
- Calcani, G. (1989), Cavalieri di bronzo. La torma di Alessandro opera di Lisippo. Rom
- Calcani, G. (1997): L'immagine d'Alessandro Magno nel gruppo equestre del Granico. In: Carlsen, J. u.a. (Hg.): Alexander the Great. Reality and myth. 2. Auflage, Rom, 29-39
- Carney, E.D. (1996a): Macedonians and mutiny: Discipline and indiscipline in the army of Philip and Alexander. In: CP 91, 19-44
- Carney, E.D. (1996b): Alexander and Persian women. In: AJP 117 (1996), 563-583
- Carney, E.D. (2006): The Philippeum, women, and the formation of a dynastic image. In: Heckel, W. (Hg.): Alexander and after (im Druck)

¹³⁰ Vgl. Wirth (2005): 513.

¹³¹ Vgl. Wirth (1989); ders. (1990).

- Cawkwell, G.L. (1994): The deification of Alexander the Great. In: Worthington, I. (Hg.): Ventures into Greek history. Oxford, 293-306
- Dihle, A. (1994): Die Griechen und die Fremden. München
- Eggermont, P.H.L. (1993): Alexander's campaigns in Southern Punjab. Leuven (OLA 54)
- Engels, J. (2006): Philipp II. und Alexander der Große. Darmstadt
- Erskine, A. (1995): Culture and power in Ptolemaic Egypt: The museum and library of Alexandria. In: G&R 42, 38-48
- Fantuzzi, M. (2005): Posidippus at court: The contribution of the *Hippika* of P. Mil. Vogl. VIII 309 to the ideology of Ptolemaic kingship. In: Gutzwiller, K.J. (Hg.): The new Posidippus. A Hellenistic poetry book. Oxford, 249-268
- Fraser, P.M. (1972): Ptolemaic Alexandria, I-III. Oxford
- Gehrke, H.-J. (1982): Der siegreiche König, Überlegungen zur hellenistischen Monarchie. In: AKG 64 (1982), 247-277
- Gauger, J.-D. (2000): Authentizität und Methode. Untersuchungen zum historischen Wert des persisch-griechischen Herrscherbriefs in literarischer Tradition. Hamburg
- Goukowsky, P. (1972): Le roi Pôros et son éléphant. In: BCH 96, 473-502
- Habicht, C. (1956): Gottmenschentum und griechische Städte, München 1956 (Zetemata 14)
- Hamilton, J.R. (1969): Plutarch Alexander. A commentary. Oxford
- Hartle, H.W. (1982): The search for Alexander's portrait. In: Adams, W.L./ Borza, E.N. (Hg.): Philip II, Alexander the Great and the Macedonian heritage. Washington, 153-176
- Hazzard, R.A. (1987): The regnal years of Ptolemy II Philadelphos. In: Phoenix 41, 140-158
- Heinrichs, J. (1987): „Asiens König“. Die Inschriften des Kyrosgrabs und das achaimenidische Reichsverständnis. In: Will, W./Ders. (Hg.): Zu Alexander d. Gr., FS G. Wirth, Bd. I. Amsterdam, 487-540
- Hintzen-Bohlen, B. (1992): Herrscherrepräsentation im Hellenismus. Untersuchungen zu Weihgeschenken, Stiftungen und Ehrenmonumenten in den mutterländischen Heiligtümern Delphi, Olympia, Delos und Dodona. Köln u.a.
- Hölbl, G. (1994): Geschichte des Ptolemäerreiches. Politik, Ideologie und religiöse Kultur von Alexander bis zur römischen Eroberung. Darmstadt
- Hölscher, T. (1971): Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen. Heidelberg
- Hölscher, T. (1984): Staatsdenkmal und Publikum. Vom Untergang der Republik bis zur Festigung des Kaisertums in Rom. Konstanz
- Holt, F.L. (2003): Alexander the Great and the mystery of the elephant medallions. Berkeley
- Huwendiek, J. (1996): Zur Interpretation des Philippeion in Olympia. In: Boreas 19, 155-159
- Kiilerich, B. (1988): Physiognomics and the iconography of Alexander. In: SO 63, 51-66
- Kiilerich, B. (1997): The public image of Alexander the Great. In: Carlsen, J. u.a. (Hg.): Alexander the Great. Reality and myth. 2. Auflage, Rom, 85-92
- Klose, D.O.A. (1992): Von Alexander zu Kleopatra. Herrscherporträts der Griechen und Barbaren, München
- Kosmetatou, E. (2004): Vision and visibility: Art historical theory paints a portrait of new leadership in Posidippus' *Andriantopoiika*. In: Acosta-Hughes, B. u.a. (Hg.): Labored in papyrus leaves. Perspectives on an epigram collection attributed to Posidippus (P. Mil. Vogl. VIII 309). Cambridge, Mass., 187-211
- Koulakiotis, E. (2006): Genese und Metamorphosen des Alexandermythos im Spiegel der griechischen nicht-historiographischen Überlieferung bis zum 3. Jahrhundert n. Chr. Konstanz
- Kyrieleis, H. (1975): Bildnisse der Ptolemäer. Berlin
- Meißner, B. (1992): Historiker zwischen Polis und Königshof. Studien zur Stellung der Geschichtsschreiber in der griechischen Gesellschaft in spätklassischer und frühhellenistischer Zeit. Göttingen
- Mørkholm, O. (1991): Early Hellenistic coinage from the accession to Alexander to the peace of Apamea (336-188 B.C.). Cambridge
- Lauter, H. (1987): Alexanders wahres Gesicht. In: Will, W./Heinrichs, J. (Hg.): Zu Alexander dem Großen. FS Wirth, Bd. II. Amsterdam, 713-743
- Le Bohec-Bouhet, S. (2002): The kings of Macedon and the cult of Zeus in the Hellenistic period. In: Ogden, D. (Hg.): The Hellenistic world. New perspectives. London, 41-57
- LeRider, G. (2003): Alexandre le Grand. Monnaie, finances et politique, Paris

- Lloyd-Jones, H. (2003): All by Posidippus? In: Accorinti, D./Chuvin, P. (Hg.): Des géants à Dionysos. Mélanges de mythologie et de poésie grecque offerts à F. Vian. Alessandria, 277-280
- Lüdeking, K. (1996): Die Wörter und die Bilder und die Dinge. Magritte & Foucault. In: Broodthares, M. u.a. (Hg.): René Magritte. Kunst und Konversation. München/New York, 58-72
- Mari, M. (1998): Le Olympie macedoni di Dion tra Archelao e l'età romana, RFIC 126, 137-169
- Mari, M. (2002): Al di là dell'Olimpio. Macedoni e grandi santuari della Grecia dall'età arcaica al primo ellenismo. Athen
- Männlein-Robert, I. (2006): „Hinkende Nachahmung“: Desillusionierung und Grenzüberspielungen in Herodas' viertem Mimiambos. In: Harder, M.A. u.a. (Hg.): „Beyond the canon“. Leuven u.a. (Hellenistica Groningana 8), 1-21
- Meuris, J. (1990): René Magritte 1898-1967. Köln
- Minas, M. (2000): Die hieroglyphischen Ahnenreihen der ptolemäischen Könige. Ein Vergleich mit dem Titeln der eponymen Priester in den demotischen und griechischen Papyri. Mainz (Aegyptiaka Treverensia 9)
- Moreno, P. (1997): L'immagine di Alessandro Magno nell'opera di Lisippo e di altri artisti contemporanei. In: Carlsen, J. u.a. (Hg.): Alexander the Great. Reality and myth. 2. Auflage, Rom, 101-136
- Mossé, C. (2004): Alexander der Große. Leben und Legende. Düsseldorf/Zürich
- Müller, S. (2003): Maßnahmen der Herrschaftssicherung gegenüber der makedonischen Opposition bei Alexander dem Großen. Frankfurt a.M.
- Müller, S. (2005): Alexander's India: terra incognita as propaganda. In: Atopia 8: Terra incognita (<http://www.atopia.tk/terra/terra.htm>)
- Müller, S. (2006a): Alexander der Große als neuer Achilles. Die panhellenische und makedonische Repräsentation des Persienkrieges in den Medien der königlichen Propaganda. In: Jaeger, S./Petersen, C. (Hg.): Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien. Bd. II: Ideologisierung und Entideologisierung. Kiel, 263-294
- Müller, S. (2006b): Andy Warhols *Alexander the Great*. Das Zitat eines Mythos in Serie. In: Horstkotte, S./Leonhard, K. (Hg.): Lesen ist wie Sehen: Intermediale Zitate in Bild und Text. Köln/Wien, 101-118
- Nielsen, A.M. (1992): „Alexander and the question of Alexander-likeness“ in Greek portraiture. In: Acta Hyperborea 4, 29-42
- Nielsen, A.M. (1997): The mirage of Alexander – a minimalist view. In: Carlsen, J. u.a. (Hg.): Alexander the Great. Reality and myth. 2. Aufl., Rom, 137-144
- Noël, B. (1977): Magritte. München
- Noll, T. (2005): Alexander der Große in der nachantiken bildenden Kunst. Mainz
- Obbink, D. (2004): Posidippus on papyrus then and now. In: Acosta-Hughes, B. u.a. (Hg.): Labored in papyrus leaves. Perspectives on an epigram collection attributed to Posidippus (P. Mil. Vogl. VIII 309). Cambridge, Mass., 16-28
- Osborne, R. (1998): Sculpted men of Athens: masculinity and power in the field of vision, in: Foxhall, L./Salmon, J. (Hg.): Thinking men: masculinity and its self-representation in the classical tradition. London/New York, 23-42
- Pfrommer, M. (2001): Alexander der Große. Auf den Spuren eines Mythos. Mainz
- Reinsberg, C. (2004): Alexanderbilder in Ägypten. Manifestation eines neuen Herrscherbildes. In: Städel Jahrbuch 19, 319-339
- Schepens, G. (1983): Les rois ptolémaïques et l'historiographie. Réflexions sur la transformation de l'histoire politique. In: van't Dack, E. u.a. (Hg.), Egypt and the Hellenistic world. Leuven, 351-368
- Schmitt, H.H. (2005): Herrscherkult. In: Ders./Vogt, E. (Hg.): Lexikon des Hellenismus. 3. Auflage, Wiesbaden, 443-452
- Schneede, U.M. (1984): René Magritte. Leben und Werk, Köln
- Schröder, Stephan (2004): Skeptische Überlegungen zum Mailänder Epigrammpapyrus (P. Mil. Vogl. VIII 309), ZPE 148, 29-73
- Schultz, P. (2007): Leochares' Argead portraits in the Philippeion. In: von den Hoff, R./ders. (Hg.): Early Hellenistic portraiture: Image, style, context, Cambridge/New York, 381-445 (im Druck)
- Schumacher, A. (2003): David Hockney. Zitate als Bildstrategie, Berlin

- Schumacher, L. (1990): Zum Herrschaftsverständnis Philipps II. von Makedonien. In: *Historia* 39, 426-443
- Schwarzenberg, E. (1975): The portraiture of Alexander. In: Badian, E. (Hg.): *Alexandre le Grand. Image et réalité*. Genf, 223-267
- Schwerfel, H.P. (2000), *Kunstsandale. Über Tabu und Skandal, Verdammung und Verehrung zeitgenössischer Kunst*. Köln
- Seelbach, W. (2005a): Asklepiades. In: Schmitt, H.H./Vogt, E. (Hg.): *Lexikon des Hellenismus*. 3. Auflage, Wiesbaden, 150-152
- Seelbach, W. (2005b): Poseidippos. In: Schmitt, H.H./Vogt, E. (Hg.): *Lexikon des Hellenismus*. 3. Auflage, Wiesbaden, 863-865
- Sens, A. (2001): The new Posidippus, Asclepiades, and Hectaeus' Philitas-Statue. In: American Philological Association Panel on the new epigrams of Posidippus. Philadelphia (<http://www.apaclassics.org/Publications/Posidippus/SensPosidippus.pdf>)
- Sens, A. (2005): The art of poetry and the poetry of art: The unity and poetics of Posidippus' statue-poems. In: Gutzwiller, K.J. (Hg.): *The new Posidippus. A Hellenistic poetry book*. Oxford, 206-225
- Stephens, S.A. (1998): Callimachus at court. In: Harder, M.A. u.a. (Hg.): *Genre in Hellenistic poetry*. Groningen, 167-185
- Stephens, S.A. (2003): *Seeing double: Intercultural poetics in Ptolemaic Alexandria*. Berkeley/London
- Stephens, S.A. (2004): Posidippus' poetry book: Where Macedon meets Egypt. In: Harris, W.V./Ruffini, G. (Hg.): *Ancient Alexandria between Egypt and Greece*. Leiden, 63-86
- Stephens, S.A. (2005): Battle of the books. In: Gutzwiller, K. (Hg.): *The new Posidippus. A Hellenistic poetry book*. Oxford, 229-248
- Stewart, A. (1993): *Faces of power. Alexander's image and Hellenistic politics*. Berkeley
- Stewart, A. (2003): Alexander in Greek and Roman art. In: Roisman, J. (Hg.): *Brill's Companion to Alexander the Great*. Leiden, 37-66
- Stewart, A. (2005): Posidippus and the truth in sculpture. In: Gutzwiller, K.J. (Hg.): *The new Posidippus. A Hellenistic poetry book*. Oxford, 183-205
- Svenson, D. (1995): *Darstellungen hellenistischer Könige mit Götterattributen*. Frankfurt a.M.
- Wagner, P. (1995): *Reading iconotexts: From Swift to the French Revolution*. London
- Wagner, P. (1996): Introduction: Ecphrasis, iconotexts, and intermediality – the state(s) of the art(s). In: Ders. (Hg.): *Icons-texts-iconotexts. Essays on ekphrasis and intermediality*. Berlin/New York, 1-40
- Wagner, P. (2006): Nachwort. In: Horstkotte, S./Leonhard, K. (Hg.): *Lesen ist wie Sehen: Intermediale Zitate in Bild und Text*. Köln/Wien, 211-225
- Wagner-Hasel, B. (2000): *Der Stoff der Gaben. Kultur und Politik des Schenkens und Tauschens im archaischen Griechenland*. Frankfurt a.M.
- Walbank, F.W. (1987): Könige als Götter. Überlegungen zum Herrscherkult von Alexander bis Augustus. In: *Chiron* 17, 365-382
- Werner, V. (1995): *Quantum bello optimus, tantum pace pessimus. Studien zum Mariusbild in der antiken Geschichtsschreibung*. Bonn
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1924): *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*. I. Berlin
- Wirth, G. (1985): Vermutungen zum frühen Alexander (I). In: Ders., *Studien zur Alexandergeschichte*. Darmstadt, 168-182
- Wirth, G. (1988): Nearch, Alexander und die Diadochen. Spekulationen über einen Zusammenhang. In: *Tyche* 3, 241-259
- Wirth, G. (1989): Alexander, Kassander und andere Zeitgenossen. Erwägungen zum Problem ihrer Selbstdarstellung. In: *Tyche* 4, 193-220
- Wirth, G. (1990): Alexander in der zweiten Generation. Sprachregelung und Konstruktion eines Bildes. In: Verdin, H. u.a. (Hg.), *Purposes of history*. Leuven (*Studia Hellenistica* 30), 203-211
- Wirth, G. (1993): *Der Weg in die Vergessenheit. Zum Schicksal des antiken Alexanderbildes*. Wien
- Wirth, G. (2005): Pseudo-Kallisthenes, Alexanderroman. In: Schmitt, H.H./Vogt, E. (Hg.): *Lexikon des Hellenismus*. 3. Auflage, Wiesbaden, 513
- Zahrnt, M. (1996): Alexanders Übergang über den Hellespont. In: *Chiron* 26, 129-147

- Zahrnt, M. (2004): Ist Samos „eine Messe wert“? In: Kinsky, R. (Hg.): Diorthoseis. Beiträge zur Geschichte des Hellenismus und zum Nachleben Alexanders des Großen. München/Leipzig 2004, 9-23
- Zanker, G. (2003): New light on the literary category of ‚ekphrasis epigram‘ in the new Poseidippus (col. X 7 – XI 19 P. Mil. Vogl. VIII 309). In: ZPE 143, 59-62
- Zuschlag, C. (2006): Auf dem Weg zu einer Theorie der Interikonizität. In: Horstkotte, S./Leonhard, K. (Hg.): Lesen ist wie Sehen: Intermediale Zitate in Bild und Text. Köln/Wien, 89-99