

DER ›ALEXANDER RONDANINI‹

MYTHISCHER HEROS ODER HEROISCHER HERRSCHER?

Von Ralf von den Hoff

In der Person Alexanders des Großen findet die Stilisierung des Herrschers zum menschliches Maß sprengenden, götterähnlichen Heroen ihren griechischen Ursprung. Alexander ließ sich schon zu Lebzeiten mit Götterattributen darstellen und trat im Kostüm von Göttern und mythischen Helden auf¹. Er formte zugleich sein reales körperliches Erscheinungsbild durch jugendliche Bartlosigkeit, löwenhaftes Haar und eine energische Kopfwendung zu einem neuartigen Ideal. Auf diese Weise war es in der Realität begründet und fand Eingang in seine Bildnisse in Malerei und Skulptur². Außer dem Alexandermosaik können hierfür vier Porträts als zu seinen Lebzeiten entstandene Zeugnisse angeführt werden. Inschriftlich benannt ist einzig der ›Alexander Azara‹. Mit ihm wird zumeist eine Statue in Zusammenhang gebracht, von der nur noch die bekannte Bronzestatuette im Louvre eine Anschauung vermittelt. Sie zeigt Alexander nackt und in heroischer Pose mit der Lanze. Der ›Alexander Schwarzenberg‹ ist möglicherweise mit einem Bildnis von der Hand Lysipps zu identifizieren, während der ›Alexander Erbach-Akropolis‹ wohl ein Jugendbildnis der Zeit um 340 v. Chr. darstellt und das früheste Alexanderporträt ist³.

Das vierte Porträt ist der sogenannte Alexander Rondanini (Abb. 1-6). Sein moderner Rufname beruht, wie Schwarzenberg zeigen konnte, auf einer schon frühzeitig geläufigen Variante des Namens seines ehemaligen Besitzers Giuseppe Marquese Rondinini, der die Figur 1764 erwarb⁴. Seit 1814 befindet sich die Statue in der Münchener Glyptothek⁵. Sie gilt als eine der wenigen mit Körper erhaltenen, lebensgroßen Bildnisse Alexanders und als wesentliches Zeugnis für den frühzeitig heroischen Charakter seiner Porträtstatuen. Doch dokumentiert ihr heutiger Zustand sinnfällig Bernoullis Diktum von 1905, daß »bis jetzt die Ergänzung ein ungelöstes Problem« ist⁶: Nur das rechte, hochgestellte Bein ist rekonstruiert, die Arme fehlen. Wie man sich ihre Haltung vorzustellen hat, darüber gehen die Meinungen mit allen Konsequenzen für die Deutung auseinander. Den einen gilt die Statue als die eines Wagenbesteigenden und als Kopie des literarisch überlieferten Alexanders »in quadriga« von der Hand des Euphranor, der laut Plinius mit einer Statue seines Vaters

Philipp II. in gleicher Pose noch vor dessen Tod 336 geschaffen wurde⁷. Andere setzen sie in die zwanziger Jahre des 4. Jahrhunderts v. Chr. und postulieren eine mit Waffen hantierende oder Beinschienen anlegende Figur⁸. Am konsequentesten weitergedacht hat diese These Schwarzenberg. Er sieht gar nicht Alexander selbst dargestellt, sondern den Heros Achill, für den das Wappnungsmotiv charakteristisch sei⁹. Befürworter fand die Idee kaum, nicht zuletzt wohl deshalb, weil Schwarzenberg seine Deutung mit einer nicht näher begründeten Datierung der Statue zugrunde liegenden Originals ins 2. Jahrhundert v. Chr. verband¹⁰. Auch war das behauptete Motiv des Anlegens der Beinschienen für Achill im 4. Jahrhundert gar nicht belegt, weshalb Stewart die Achill-Benennung jetzt wieder für unwahrscheinlich hält. Er bleibt auch bei der geläufigen spätklassischen Datierung. Nielsen hingegen erklärt die Figur soeben zu einem späthellenistisch-römischen Pasticcio. Sie will eine Benennung als Alexander zumindest nicht ausschließen¹¹.

Die schon früher geäußerten Zweifel an der Alexander-Benennung bestehen zu Recht¹². Sie beruht nämlich bislang einzig auf ihrer Stirnhaarfrisur (Abb. 6). Winkelmann hatte darin die Anastole Alexanders erkannt, allerdings noch auf völlig anderer Grundlage als heute¹³. Bezeichnend ist, daß diese Identifikation auch nach dem Auftauchen des ›Alexander Azara‹, des einzigen sicher benannten Alexander-Porträts in der Rundplastik, selten in Frage gestellt wurde¹⁴. Aufgestäubtes Stirnhaar ist keinesfalls nur Alexander-Porträts eigen. Vergleicht man die bekannten Alexander-Bildnisse, dann fällt die Andersartigkeit ihrer Frisur ins Auge. Das Haar der Münchener Statue wächst über der Mitte der Stirn nur leicht nach oben, um sogleich in eingedrehten Locken wieder nach vorne, in die Stirn zurückzufallen. Bei den Porträts ist die Anastole nach rechts oder links aus der Stirnmitte verschoben; das Haar fällt in langen, regelmäßigen Strähnen flach zu den Seiten¹⁵. Daß also dieselbe Person gemeint ist wie bei der Statue, liegt nicht auf der Hand. Dabei muß man sich darüber im klaren sein, daß auch die Benennung der Typen ›Erbach-Akropolis‹ und ›Schwarzenberg‹ alleine auf der Verwandtschaft mit der Azara-Herme und dem Kopf des Alexander-Mosaiks

beruht. Nur auf dem Wege einer solchen typologischen Verbindung ließe sich methodisch korrekt auch der ›Alexander Rondanini‹ benennen¹⁶.

Dieses Problem vor Augen, wurde gerade in neuester Zeit wieder die Ähnlichkeit des Statuenkopfes mit den im frühen 3. Jahrhundert geprägten Münzbildnissen Alexanders hervorgehoben¹⁷. Tatsächlich stehen ihre großen Augen und ihre wulstige Stirn dem ›Alexander Rondanini‹ näher als die rundplastischen Porträts des Makedonen. Obwohl die Anastole bewegter und lockiger ist als bei diesen, bleibt aber entscheidend, daß auch die Münzen das typische langsträhnlige Haar der anderen Porträts zeigen, nicht die kleinlockige, verspielte Frisur der Statue (Abb. 5). Nicht zuletzt fehlt ihnen das für den ›Alexander Rondanini‹ typische langlockige Nackenhaar. Auf keinem dieser Wege ist also eine Benennung der Münchener Statue als Alexander durch typologisch so eng verwandte Bildnisse möglich, wie es für Porträts notwendig ist¹⁸.

Die Identifikation des Dargestellten als Alexander der Große verliert damit wesentlich an Wahrscheinlichkeit; die Unklarheiten in Bezug auf die Rekonstruktion der Statue und ihre Datierung bestehen weiterhin. In Anbetracht dessen und insbesondere neuer, im folgenden zu besprechender ikonographischer Zeugnisse erscheint es angebracht, die Statue erneut zu untersuchen. Dabei wird auch ihre Stellung im Einflußfeld zwischen Herrscher- und Heroenikonographie genauer zu bestimmen sein.

Zur Überlieferung und Datierung

Die Münchener Statue (Abb. 1-3) erreicht ohne Plinthe eine Höhe von 1,68 m und ist eine römische Kopie möglicherweise spätflavischer Zeit. Bislang ist keine weitere Kopie desselben Vorbildes bekannt. Eine Terrakottareplik des Kopfes allerdings stammt aus Rom und befindet sich heute in Oxford. Sie wurde wohl im 1. Jahrhundert v. Chr. mit einer, nach der Geste der linken Hand zu urteilen, trauernden Figur verbunden¹⁹. Deren Körper ist verloren, der Kopf aber bestätigt die Lockenbewegung, den blockhaften Umriss und die großen Augen, die auch der Münchener Statue (Abb. 5-6) eigen sind. Diese Züge werden wir somit als für das Original, das beiden Kopien zugrunde liegt, typisch anzusehen haben. Für die Rekonstruktion des ursprünglichen Körpers aber kann nur die einzige vollständig erhaltene Statue in der Glyptothek selbst der Ausgangspunkt sein. Ihre Panzerstütze mit aufliegendem Paludamentum neben dem linken Bein könnte man als Zutat des Kopisten ansehen, die dem Darstellungsthema aber ange-

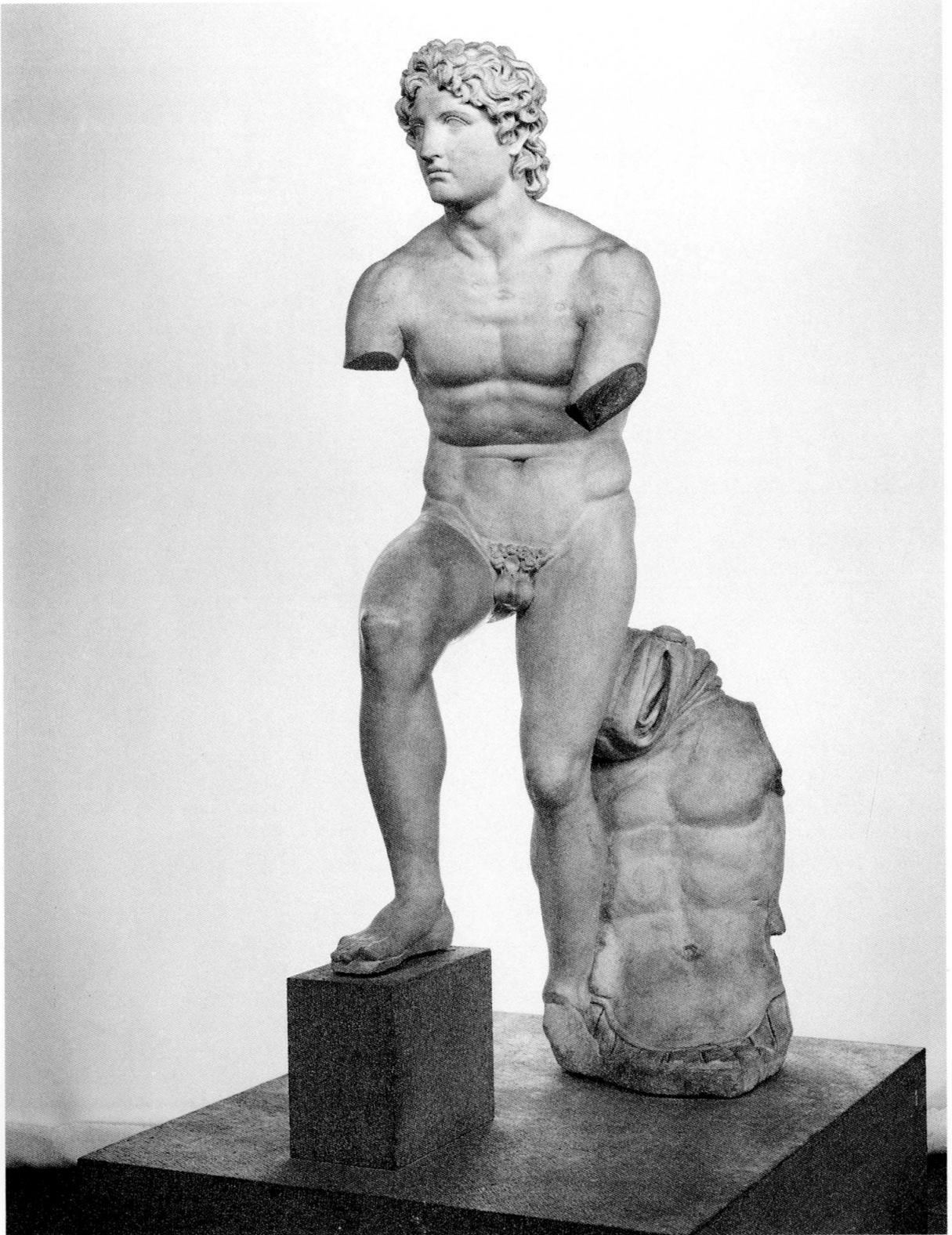
maßen gewesen sein wird. Das möglicherweise in Bronze gefertigte Original kam wohl ohne sie aus²⁰.

Einen weiteren Hinweis zum Verständnis der Statue in München kann die Kopfreplik in Oxford geben: Sie stammt, wie der Trauergestus nahelegt, aus einem szenischen Zusammenhang und ist kein Porträt. Daß der späthellenistische Kopist ein offenbar ja bekanntes Bildnis Alexanders des Großen hierfür heranzog, ist zwar nicht ausgeschlossen, aber zumindest unwahrscheinlich. Auch aus diesem Grund sind der Porträtcharakter und die geläufige Benennung der Münchener Statue als Alexander fragwürdig.

Überraschenderweise ist für die Datierung des der Statue zugrunde liegenden Originals²¹, die nur auf stilistischem Wege möglich ist, bisher immer ihr Kopf (Abb. 4-6) ausschlaggebend gewesen. Er gab Anlaß, das Vorbild in den zwanziger Jahren des 4. Jahrhunderts v. Chr. entstanden zu denken. Oder die Statue wurde, wie zuletzt von Nielsen, als späthellenistisches Pasticcio erklärt, da die Verbindung eines ähnlich ›ideal‹ erscheinenden Kopfes mit einem derart ›realistischen‹ Körper vorher nicht denkbar sei²².

Gerade die stilistischen Formen des Körpers (Abb. 4) aber geben einen wichtigen Hinweis auf die Entstehungszeit. Kennzeichnend ist die flache, blockige und kaum nach vorne abgerundete Oberkörpergestalt. Hinzu kommt der Versuch, Bewegungen und Muskulösität an der Körperoberfläche durch Falten und Stauchungen (Bauch) sowie kräftige Wölbungen (Schultern, Leisten) zu differenzieren und beides von straffer gespannten Partien auf der Brust und an den Rippen anschaulich zu unterscheiden.

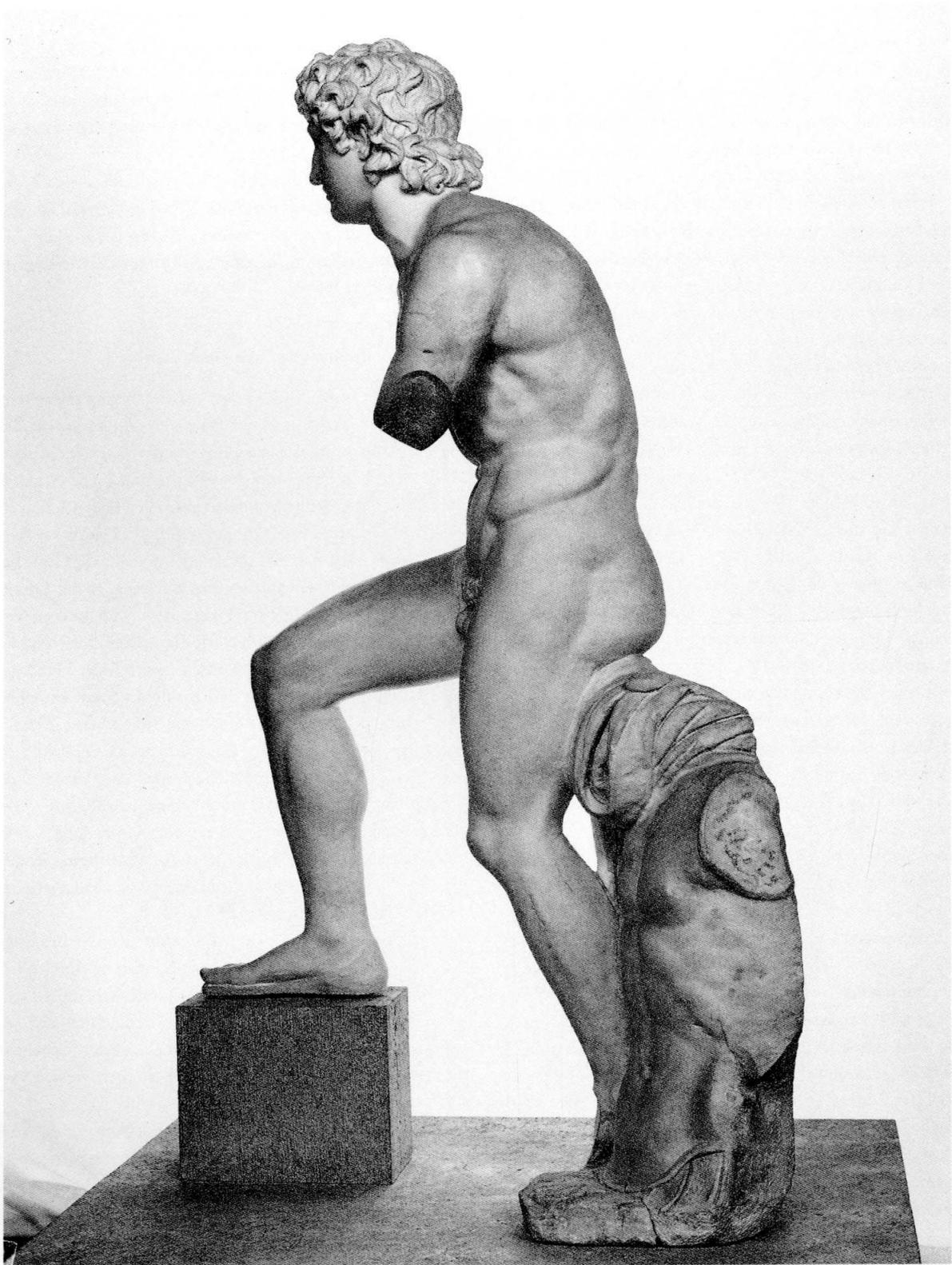
Darin treten frühhellenistische Züge zu Tage, wie ein Vergleich mit dem Sterbenden Gallier des späteren 3. Jahrhunderts zeigen kann²³. An den ›Alexander‹ erinnert die gerade für das 3. Jahrhundert typische realistische Differenzierung von gestauchten, gestrafften und voluminöseren Partien im Bauchbereich²⁴. Beim Gallier ist aber schon eine kleinteiligere, bewegtere Oberfläche hinzugetreten. In der strengerer Gliederung des Rumpfes in Brust, Rippenbogen, Bauch und Flanken steht die Statue in München der Spätklassik noch näher, sie wird also früher entstanden sein. Jüngere Werke des 2. Jahrhunderts v. Chr. wie der Zeusgegner vom Großen Fries des Pergamon-Altars²⁵ sind wegen ihrer voluminöseren, aufgelösteren Formgebung mit ihr nicht mehr zu verbinden. Auch in der Folgezeit sind die realitätsnahen Formen des ›Alexander Rondanini‹ stilistisch nicht mehr verständlich, denn die klassizistischen Tendenzen gerade in der Körperbildung nehmen in dieser Zeit eher zu²⁶.



1 Sog. Alexander Rondanini. Römische Marmorkopie. München, Glyptothek



2 Sog. Alexander Rondanini. Römische Marmorkopie. München, Glyptothek



3 Sog. Alexander Rondanini. Römische Marmorkopie. München, Glyptothek

Von Werken hingegen, die vor etwa 320/10 geschaffen wurden, wie dem Jüngling des Ilisos-Reliefs, unterscheidet sich die trockene, differenzierte Bildung der Körperoberfläche²⁷. Die gestreckten Proportionen des wenig jüngeren lysippischen Apoxyomenos oder ihm gegen 300 v. Chr. folgender Werke sind dem ›Alexander Rondanini‹ andererseits ebenso fremd²⁸. Der gedrungenere Bau, aber auch die differenzierte Bildung und breite Anlage des Rumpfes lassen die Münchener Statue ihnen gegenüber als fortschrittlich erscheinen. Die Proportionierung unterscheidet sie auch vom ›Sandalenbinder Lansdowne‹, dessen Oberkörper allerdings bereits ähnlich differenzierte Formen zeigt²⁹. Ins spätere 4. Jahrhundert wird das der Statue in München zugrunde liegende Original somit kaum gehören.

Aus der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts fehlen gut datierbare nackte Statuen junger Männer weitgehend³⁰; eine nähere Eingrenzung des Entstehungsdatums ist deshalb schwerlich möglich. Doch sei zumindest darauf hingewiesen, daß sowohl die Kassettenreliefs des Mausoleums von Belevi aus der Zeit gegen 280³¹ als auch das 277/6 entstandene Weihrelief aus Kyzikos³² dem ›Alexander‹ ähnlich proportionierte Figuren mit breiter, flacher Oberkörperanlage und plastisch ähnlich hervorgehobenen Einzelformen zeigen. Der ›Alexander Rondanini‹ wird somit aufgrund seiner Proportionierung und seines realistischen, bewegten Inkarnats am ehesten in den Frühhellenismus einige Zeit nach dem Tod Alexanders des Großen gehören.

Der Kopf der Statue (Abb. 4-6) ließe sich in dieser Zeit gleichfalls verstehen. Ein früher mit ihm verglichener Grabreliefkopf der zwanziger Jahre des 4. Jahrhunderts im Museo Barracco³³ ist zwar ähnlich proportioniert, erscheint aber weniger blockig und besonders im Schläfenbereich runder. Die Großflächigkeit der Wangen fehlt ihm im Vergleich zu dem Statuenkopf überdies. Eine diesem ähnliche strenge, breite Anlage mit dominanter Brauenlinie ist erst Werken der Zeit um 300 und danach eigen, wie dem bekannten Kopf aus Chios und seiner Nachfolgerin, der Aphrodite Leconfield³⁴. Auch hier erschwert der Mangel an typologisch ähnlichen, gut datierbaren Köpfen der Zeit eine Eingrenzung. Stilistisch vergleichbar ist noch am ehesten das Bildnis Arsinoes II. in Bonn, das ins zweite Viertel des 3. Jahrhunderts gehört³⁵. Das flache Gesicht, der blockhafte Umriss, die großflächigen Wangen, das volle Kinn und die regelmäßige Nasen-Brauen-Linie sind dem ›Alexander‹ unmittelbar verwandt. Für das schaumig aufgelöste und gegensätzlich gestaltete Haupthaar des ›Alexander‹ bildet der allerdings selbst nicht unzweideutig datierte sog. Pyrrhos in Kopenhagen einen guten Vergleich³⁶, dessen

Kopist jedoch stärker vom Bohrer Gebrauch gemacht hat. Trotz ähnlicher Proportionierung des Gesichts gehen seine voluminösen und plastisch mit dem Kinn verfließenden Wangen stilistisch aber über den ›Alexander‹ hinaus. Das gilt auch für den Kopf des Mädchens von Antium aus der Mitte des 3. Jahrhunderts³⁷.

Vertraut man diesem stilistischen Befund, so gehört das der Münchener Statue zugrunde liegende Original am ehesten etwa in die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr. Die Körperformen lassen jedenfalls kaum eine Datierung ins 4. Jahrhundert zu.

Zur Rekonstruktion der Statue in München

Wenden wir uns nun der Frage der Ergänzung der fehlenden Partien der Münchener Statue zu. Außer einem Teil der Kalotte sind dies das gesamte rechte Bein, der vordere Teil des linken Fußes mit der Plinthe und beide Arme ab der Mitte der Oberarme. Diese Fehlstellen haben schon im 18. Jahrhundert zu Ergänzungen geführt³⁸. Das rechte Bein erkannte man damals richtig als hochgestellt, die Geste der Arme stellte man sich als die eines redenden, in der Linken eine Buchrolle haltenden Feldherrn vor. Thorvaldsen veränderte diese Rekonstruktion für die Aufstellung in München, indem er dem Dargestellten in die linke Hand ein Alabastron gab und ihn als sich am Bein salbenden Athleten ergänzte (Abb. 8). Als einen die Beinschiene Befestigenden sah die Statue 1829 Thiersch; Brunn ergänzte später Wurfspere in den Händen, andere eine ruhige Verschränkung der Arme, ein vor den Körper auf dem Oberschenkel gehaltenes Schwert oder einen Dreizack in der Rechten³⁹. Die Rekonstruktion als Wagenbesteiger, der die Zügel ergriffen hat, und neuere Vorschläge wurden bereits erwähnt.

Die erhaltenen Teile geben, anders als die bisherige Diskussion suggeriert, eine Reihe von Indizien, die eine bestimmte Rekonstruktion zumindest wahrscheinlich machen. Methodischer Ausgangspunkt muß dabei der somatische Befund der Statue sein, den es mit den Gegebenheiten griechischer Skulptur und typologisch verwandten Darstellungen in Einklang zu bringen gilt.

Der linke Fuß der Figur steht fest auf (Abb. 2), das entsprechende Bein ist leicht angewinkelt. Vom rechten Oberschenkel ist gerade noch der Ansatz erhalten. Der Glutäus, der Beginn der Muskelwölbung an seiner Unterseite und die nur leicht nach unten geneigte Partie an der Leiste zeigen, daß das Bein hochgenommen war, ohne daß der Oberschenkel bereits eine ganz waagerechte Position ein-

nahm⁴⁰. Die genaue Stellung des rechten Fußes ist offen. Ausgeschlossen ist dabei auch nicht eine Position weiter nach hinten, mehr zum Körper hin als bei der gegenwärtigen Rekonstruktion.

Der Oberkörper des ›Alexander‹ ist in Bauchhöhe senkrecht gehalten und knickt erst unterhalb der Brust nach vorne ab (Abb. 3). Im Rückenkontur schließt deshalb an eine fast vertikal aufsteigende Linie im unteren eine Beugung nach vorne im oberen Bereich an. Im Vergleich zu Figuren, die die Arme auf das hochgestellte Bein stützen, ist

dies auffällig⁴¹: Ihr Bein ist meist höher aufgestellt, und sie sind gleichmäßiger und gelassener vorgebeugt. Der ›Alexander Rondanini‹ agierte offenbar stärker. Eine entspannte Ruhehaltung kann auch deshalb nicht gemeint sein, weil das linke Bein angewinkelt, also in Spannung und nicht stabil durchgedrückt ist, und weil der Oberkörper nicht entlastet nach vorne fällt, sondern kraftvoll gehalten wird. Der Dargestellte stützte sich also nicht mit dem Ellenbogen auf seinen rechten Oberschenkel. Insbesondere ist dazu der Abstand zwischen Armansatz und Oberschenkel zu groß;



4 Sog. Alexander Rondanini (Detail). Römische Marmorkopie. München, Glyptothek



5, 6 Sog. Alexander Rondanini (Details). Römische Marmorkopie. München, Glyptothek

allein vom Oberarm kann er nicht überbrückt werden. Ein lockeres Auflegen des rechten Unterarmes auf das Bein scheidet als zu ruhige Haltung gleichfalls aus⁴².

Die Figur scheint vielmehr ein auffälliges, spannungsreiches Gegenspiel von Bewegung nach oben im Bauch- und Halsbereich und Bewegung des Oberkörpers nach vorne und unten zu durchziehen. Es ist durch den hochgereckten Kopf in Verbindung mit den stark vorgezogenen und gebeugten Schultern, letztlich also durch die den erhaltenen Ansätzen zufolge schräg nach unten gestreckten Arme motiviert. Eine Reihe von Rekonstruktionsmöglichkeiten schließt dieser Befund damit eher aus: Ein lockeres Agieren der Hände vor dem Körper, wie es Jünglinge auf unteritalischen Vasen vorführen, ließe die Schulterpositionen nicht schlüssig erscheinen. Zumindest die linke Hand kann auch keine Waffe vor dem rechten Bein gehalten haben, denn dazu reicht, wie sich zeigen wird, die Länge des Armes keinesfalls aus. Eine zur Seite ausgreifende Bewegung, das entspannte Aufstützen eines Armes auf eine Lanze oder auch nur das einfache Halten eines Attributes kommen nicht in Frage⁴³. Sie würden das starke Vornehmen der Schultern und die physische Anspannung unbegründet erscheinen lassen. Auch wäre in diesen Situationen das eingeknickte Standbein kaum verständlich. Der Dargestellte ist angespannt in Aktion und nicht in Ruhe gezeigt. Auch der Vorschlag, die Statue als die eines Wagenbesteigenden zu ergänzen, hat wenig für sich. Er scheitert schon daran, daß

bei einer derartigen Handlung die Oberarme fast wie recht vorgestreckt gewesen sein müßten, um Zügel Wagenkorb zu halten, wie es entsprechende Darstellungen des Themas zeigen⁴⁴. Die noch näher zu untersuchende asymmetrische Bewegung der Schultern nach unten läßt sich bei dieser Ergänzung nicht plausibel machen.

Lenkt man den Blick auf die Armansätze, so zeigt sich der Profilansicht (Abb. 2), daß beide Oberarme etwa gleichen Winkel vom Körper weg nach unten bewegt sind. Es wird deutlich (Abb. 2; 4), daß die linke Schulter tiefer liegt als die rechte. Diese ist zugleich der linken gegenüber leicht vorgenommen. Die auffälligen Asymmetrien müssen ihre Ursache in einer bestimmten Bewegung der Arme haben: Der rechte Arm griff ihnen zufolge stärker vor, der linke scheint zumindest mehr gestreckt, wenn nicht sogar tiefer hinunter geführt gewesen zu sein. Er geht keinesfalls weiter nach vorne als der rechte, denn so müßte seine Schulter nach vorne genommen sein. Bei Oberarme verlaufen von vorne gesehen überdies fast parallel zueinander leicht zur rechten Seite der Figur hin (Abb. 4). An der linken Achsel entstehen so ausgeprägte Staufen. Die Brust ist aber kaum kontrahiert.

Das kraftvolle Vorziehen der Schultern, die Streckung der Arme nach unten und ihre leichte Bewegung zur Seite hin, an der das Bein hochgestellt ist, machen es wahrscheinlich, daß die Armbewegung auf eben dieses hochgestellte Bein zielte, daß die Hände am Knie oder am ober-

Unterschenkel agierten⁴⁶. Dabei griff der rechte Arm aufgrund der vorgenommenen Schulter eher stärker vor. Der leichte Knick im Standbein ist in dieser Haltung besonders gut verständlich: Durch ihn wird der Abstand zwischen Schulter und rechtem Knie auf natürliche Weise reduziert und damit das Zugreifen erleichtert. Der Dargestellte scheint um so mehr in Richtung auf das Knie nach unten zu greifen.

Im Vergleich mit ähnlich bewegten Figuren findet diese Rekonstruktion Bestätigung und Präzisierung. Die Haltung der Sandalenbinder des Parthenonfrieses⁴⁷ (Abb. 7) ist verwandt. Auch hier ist der Rücken im unteren Bereich fast waagrecht gehalten, im oberen aber vorgebeugt. Auch das Standbein ist eingeknickt, der hochgestellte Oberschenkel liegt nicht waagrecht. Die Relieffiguren sind entweder wenig stärker vorgeengt, oder ihre Arme sind bei gleicher Körperhaltung wie der ›Alexander‹ fast vertikal nach unten bewegt. Ihre Hände greifen vor das Schienbein. Beim ›Alexander‹ werden wir eine wenig höhere Position der Hände annehmen müssen. Gegen eine Rekonstruktion als Sandalenbinder spricht auch der weitaus stärker gebeugte ›Sandalenbinder Lansdowne‹⁴⁸.

Die Kombination von hochgenommenem Bein und Griff nach unten, in Richtung von dessen Knie im Kontext einer körperliche Spannung hervorrufenden Tätigkeit findet sich hingegen bei Figuren, die eine Beinschiene anlegen⁴⁹ (vgl. Abb. 10-12). Unterschiedliche Bein- und Armhaltungen sind hierbei möglich. Zumeist wird von einer Hand, in der Regel von der an der Seite des hochgenommenen Beines liegenden, die Beinschiene am Knie gehalten, während die andere das Metall über die Wade geschoben hat oder am Rand hält. Oftmals ist dabei die eigentliche Befestigung der Beinschiene, das Spannen des Metalls über die Wade, bereits abgeschlossen. Eine ähnliche Haltung, die die Rekonstruktionszeichnung Abb. 9 veranschaulichen soll, läßt sich auch für den ›Alexander‹ annehmen, denn die Asymmetrien der Armbewegung hatten darauf hingedeutet, daß der rechte Arm stärker vorgenommen war: Er mußte die Entfernung bis vor das Knie überbrücken. Die rechte Hand hielt dort die Beinschiene. Die linke Hand war dann etwa zur Kniekehle geführt und hielt das Metall dort oder war im Begriff es loszulassen. Der linke Arm mußte so die ganze Körperbreite quer nach unten überspannen, weshalb seine Schulter leicht tiefer liegt. Daß beide Hände eine Beinschiene vor dem Knie hielten, wie es Lange im Jahre 1879 rekonstruierte, oder sie um den Unterschenkel spannten, ist aufgrund der Armlängen nicht möglich⁵⁰.

Endgültige Sicherheit ist bei dem Versuch, eine Anschauung vom ursprünglichen Aussehen der Figur zu erlangen, nicht zu erreichen. Hier könnte nur eine neue, vollständigere Replik oder ein Reflex der Statue in der Bildkunst weiterhelfen⁵¹. Die vorgeschlagene Rekonstruktion (Abb. 9) ist in Anbetracht des somatischen Befundes, der körperlichen Anspannung, der vorgenommenen Schultern und des eingeknickten Standbeines aber wahrscheinlich und deshalb anderen Vorschlägen gegenüber vorzuziehen. Sie entspricht dem, was schon Thiersch und in



7 Sandalenbinder. Westfries des Parthenon.
Athen, Akropolis

neuerer Zeit Schwarzenberg und Stewart zur Diskussion gestellt haben⁵². Die Länge der Arme bewegt sich im Verhältnis zum erhaltenen Standbein dabei im Bereich dessen, was andere Statuen als in der Skulptur möglich erweisen⁵³. Im Detail bleiben natürlich die genaue Position der linken Hand und ihrer Finger sowie die Stellung des rechten Fußes hypothetisch.

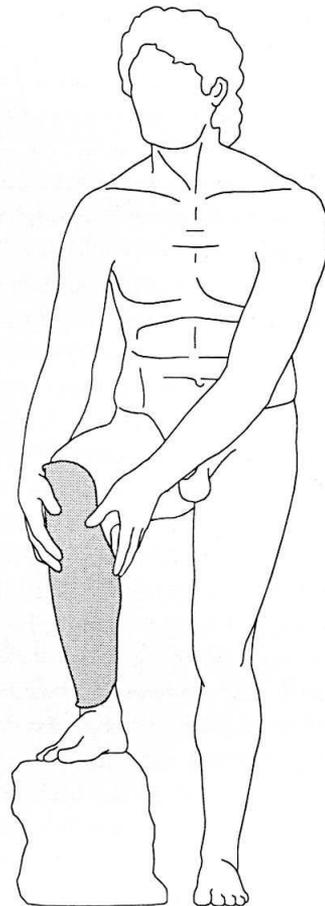
Ein weiteres Bildelement stützt ganz allgemein die hier vorgeschlagene Ergänzung der Statue mit Waffen: Der wohl erst vom Kopisten am linken Bein zugefügte Panzer betont den militärischen Charakter einer Wappnungsszene treffend. Die zweite, noch fehlende Beinschiene wird man sich auf der Plinthe der Statue liegend vorstellen können.

Lange ergänzte unter dem hochgestellten Bein einen Helm, doch muß offen bleiben, auf welchen Gegenstand das Bein aufgestellt war⁵⁴. Das Übergewicht des Dargestellten nach vorne macht jedenfalls eine Stütze wahrscheinlich.

Die Kopfbewegung der Statue bezieht sich nicht auf die dargestellte Tätigkeit, was aber nicht befremden darf. Der Blick geht, wie bei den verglichenen Sandalenbindern (Abb. 7), in die Ferne. Der Kopf ist ohne übertriebenes Pathos nach rechts gewendet. Gerade die Absicht, den Kopf in dieser Weise zu halten, ist die Ursache für die zwischen Beugen und Strecken angespannte Haltung der Figur. Darin wird eine weitere Aussage der Statue zu suchen sein, auf die gleichfalls noch zurückzukommen ist.



8 Sog. Alexander Rondanini. Römische Marmorkopie mit Ergänzungen durch B. Thorvaldsen (Abguß Erlangen, Museum für Abgüsse der Universität)



9 Sog. Alexander Rondanini. Rekonstruktionsvorschlag (Zeichnung R. Schwab)

Die bisher einzigen ikonographischen Hinweise auf die Benennung des Dargestellten waren der Panzer als Stütze, der auf ein kriegerisches Moment des Bildes verweist, und die Bartlosigkeit in Verbindung mit dem langen, lockigen Haar. Bereits ein Blick auf Darstellungen des späten 5. und des 4. Jahrhunderts (vgl. Abb. 10-11) erhellt, daß das kleinlockige, bis in den Nacken reichende Haar schon vor Alexander und unabhängig von seinen Bildnissen ein geläufiges Kennzeichen der Darstellung heroischer junger Männer in der attischen und unteritalischen Vasenmalerei ist⁵⁵. Der Kopf der Münchener Statue ordnet sich so in das Bild des jugendlichen Heroen ein, ohne daß er durch die Frisur sicher zu benennen wäre.

Das Motiv des Anlegens der Beinschienen hingegen ist signifikanter. Schon im 6. Jahrhundert ist es Bestandteil der Darstellungen des Achill bei der Waffenübergabe durch seine Mutter Thetis⁵⁶. Sicher benennbare Darstellungen der Wappnung des Achill fehlen seit dem 5. Jahrhundert, da seine Waffenübernahme jetzt einer neuen Typologie folgt⁵⁷. Zeitlich dem sich wappnenden ›Alexander Rondanini‹ näher stehende Parallelen existierten deshalb bisher nicht, und das machte die Rekonstruktion und Benennung problematisch. Doch findet das Thema auf unteritalischen Vasen des späteren 4. Jahrhunderts, die soeben Schauenburg zusammengestellt hat, eine Wiederaufnahme⁵⁸.

Ein Krater des De-Schulthess-Malers in New York (Abb. 10), der ins dritte Viertel des 4. Jahrhunderts gehört⁵⁹, zeigt Achill vor seiner Mutter Thetis. Während sie Panzer, Speer, Schild und Helm hält und von rechts ein Pferd herangeführt wird, legt er sich eine Beinschiene an das hochgenommene linke Bein. Andere Rüstungsbestandteile tragen unten im Bildfeld Nereiden, die auch die mythische Deutung der Szene sichern. Das charakteristische Motiv, das vollockige, im Nacken allerdings noch länger wachsende Haar und die breiten, muskulösen Schultern, die offenbar zur Charakterisierung des Helden gehören, sind mit der Münchener Statue verwandt.

Das Bildfeld einer apulischen Pelike in Wien (Abb. 11), aus der Werkstatt des Dechter-Malers um die Mitte des 4. Jahrhunderts hervorgegangen⁶⁰, zeigt eine ähnliche Szene. Die Benennung ist offen, doch der Herakles auf der Rückseite und die typologische Verwandtschaft der seltenen Darstellung mit dem Krater in New York legen auch hier eine Benennung als Achill nahe⁶¹. Wieder werden die Waffen von einer Frau, von Thetis, übergeben. Diesmal ist auch die rechte Beinschiene schon befestigt. Erneut stim-

men Körperbau und besonders die vollockige Frisur, ja sogar der von der Handlung abgewandte Blick des Achill mit der Statue überein.

Das labile Übergewicht der Figur nach vorne ist eine auffällige Ungereimtheit des Vasenbildes. Sie findet eine Erklärung in einem weiteren Bild desselben Themas, einer campanischen Lekythos (Abb. 12), die ins dritte Viertel des 4. Jahrhunderts datiert wird⁶². Typologisch sind die Darstellungen identisch. Hier aber ist das Übergewicht Achills durch einen Felsblock aufgefangen, der dem linken Bein Halt gibt. Ein weiterer Krieger steht hinter ihm. Der Maler der Wiener Pelike hat auf diese Elemente verzichtet⁶³. Da auch dieses Mal zwei Frauen zugegen sind, könnten Achill, Thetis und eine Nereide gemeint sein. Die Höhe des aufgestellten Beines und die Art, in der die Hände in verschiedener Höhe an die Beinschiene greifen, entspricht etwa der für den ›Alexander Rondanini‹ vorgeschlagenen Rekonstruktion.



10 Waffenübergabe an Achill. Apulischer Krater, um 350/40 v. Chr. New York, Slg. Levy-White

Die typologischen Verbindungen zwischen den Vasenbildern und der Statue in München sind evident. Tätigkeit, Körpercharakterisierung und Frisur stimmen in wesentlichen Zügen überein⁶⁴. Die Vasen zeigen, daß das Thema der Wappnung in dieser Fassung im 4. Jahrhundert zeitlich unmittelbar vor dem ›Alexander Rondanini‹ geläufig und mit Achill verbunden war. Sie bestätigen zugleich, daß die hier vorgeschlagene Rekonstruktion einer schon im 4. Jahrhundert überaus gängigen Typologie folgt. Eine rundplastische Statue, die wenig später einen nackten, langhaarigen jungen Mann zeigte, der sich eine Beinschiene anlegt, wird man, wenn nicht eine Inschrift anderes sagte, als Achill erkannt haben. Der Vorschlag Schwarzenbergs, die Statue in München korrekt als Achill zu benennen, besteht also zu Recht.

Das Motiv ist auch in der Folgezeit nicht singulär. Ein etruskischer Skarabäus des 3. Jahrhunderts (Abb. 13) zeigt dieselbe Szene⁶⁵. Hier stützt der Dargestellte den Fuß auf einen Helm. Wieder fällt die kleinlockige, im Detail allerdings andersartige Frisur auf. Die moderne Inschrift gibt

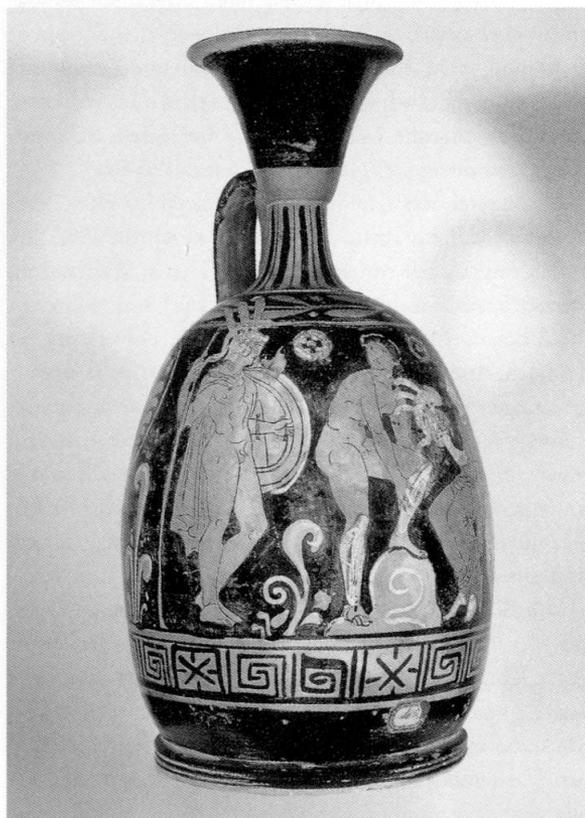
der Figur also den richtigen Namen: Achill. Noch die Tabulae Iliacae der frühen Kaiserzeit zeigen dasselbe Motiv, Gemmen bezeugen es ebenfalls in Anwesenheit von Thetis⁶⁶. Auch in zeitlicher Nachfolge der Statue blieb es für Achill signifikant, wenn auch nie die Statue selbst in den Bildern reproduziert wurde. Die Darstellungen zeigen überdies, daß sowohl ein Helm als auch ein Felsblock als Stütze unter dem rechten Bein der Statue in der Glyptothek vorstellbar sind.

Zum Wandel des Achillbildes

Folgt man der Argumentation bis hierher, so ist zwar eines der wichtigen Porträts Alexanders des Großen verloren, gewonnen aber ist die Statue eines sich wappnenden Achill aus dem frühen Hellenismus und damit eine Figur, die in der statuarischen Plastik dieser und der vorangehenden Zeit bisher nicht vertreten war. Sieht man von der jüngeren Achill-Penthesilea-Gruppe ab⁶⁷, so scheinen nämlich Statuen Achills in der archäologischen Überlieferung überhaupt



11 Waffenübergabe an Achill (Detail). Apulische Pelike, um 350 v. Chr. Wien, Kunsthistorisches Museum



12 Waffenübergabe an Achill. Campanische Lekythos, um 350/25 v. Chr. Paris, Louvre

weitgehend zu fehlen. Die literarischen Quellen legen aber nahe, darin eher eine Überlieferungslücke als die Spiegelung der Realität zu sehen. Außer den nicht näher bestimmten nackten Speerträgern, die Plinius zufolge in der Kaiserzeit Achill genannt wurden⁶⁸, nennt Pausanias einen reitenden Achill in Delphi, der von Patroklos begleitet wird, vermutlich ein Werk des 4. Jahrhunderts⁶⁹. Er kann aber ebenso wenig mit der Statue in München gleichgesetzt werden wie die Figur, die sich in der Spätantike in den Zeuxippos-Thermen von Konstantinopel befand und einen mit dem Speer die Schlacht beginnenden Achill zeigte⁷⁰. In Kampfpose erschien Achill auch in der Statuengruppe der Apolloniaten in Olympia aus dem 5. Jahrhundert⁷¹. Eine Gruppe von Achill und Hektor, vermutlich also eine Kampf- oder Schleifungsszene, befand sich laut Lukian im Tempel der Astarte in Hierapolis, und auch Kultbilder Achills sind bekannt⁷². Zwei andere literarisch überlieferte Statuen stehen der Vorlage des Münchener Achills zeitlich nahe: Silanion schuf in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts einen von Plinius als berühmt bezeichneten Achill, Skopas möglicherweise gleichfalls im 4. Jahrhundert eine Marmorgruppe mit Achill, Thetis, Poseidon und Nereiden auf Meereswesen. Sie befand sich später in Rom, wo sie im Circus Flaminius aufgestellt fand⁷³. Der Zusammenhang deutet auf eine Waffenübergabe, wobei offen ist, ob Achill die Beinschienen anlegte oder nur die Waffen entgegennahm.

Mit keiner der genannten Figuren läßt sich die Kopie in München verbinden, folgt man der vorgeschlagenen Datierung und will man sich nicht auf das unsichere Feld von Meisterzuschreibungen begeben. Ihr Darstellungsthema verliert aber seine Einzigartigkeit in der statuarischen Plastik.

Neben den statuarischen Werken lassen auch die 341 erfolgreiche Tragödie ›Achilleus‹ des Astydamos und eine Reihe anderer Bilddarstellungen dieser Zeit außer den schon genannten Vasenbildern ein neues Interesse an dem trojanischen Helden erkennen. Sie verdeutlichen zugleich den gegenüber dem 6. und 5. Jahrhundert gewandelten Charakter Achills in der Vorstellung der Spätklassik und des Frühhellenismus⁷⁴. Hier können beispielhaft nur zwei Bildthemen untersucht werden.

Der Erhalt der für Achill gefertigten Waffen durch seine Mutter Thetis wurde im 6. Jahrhundert als Übergabe, oft in Anwesenheit weiterer, zu Fuß erscheinender Frauen, der Nereiden, gezeigt. Achill nahm dabei die Waffen entgegen oder legte sich, wie auf zeitgleichen Bildern des alltäglichen Kriegerauszuges, eine Beinschiene an⁷⁵. Im 5. Jahrhundert änderte sich die dargestellte Szene: Achill sitzt jetzt in

Trauer um Patroklos, während Thetis und die Nereiden die Waffen herbeitragen, wie es Aischylos in den ›Nereiden‹ auf die Bühne gebracht hatte. Der Erhalt der Waffen durch die göttliche Mutter gerade im Moment des Gesinnungswandels des noch vom Zorn erfüllten, trauernden Achill ist das neue Thema der Übergabebilder und nicht der beispielhafte Aufbruch des Kriegers, wie früher. Dieser findet sich jetzt in typischen Kriegerabschiedsszenen mit Achill und Thetis, die die Waffenübergabe nicht ins Bild bringen und



13 Achill.
Etruskischer Skarabäus,
3. Jh. v. Chr. (Abguß)

allein das Gegenüber von Mutter und Sohn beim Auszug thematisieren⁷⁶. Im 4. Jahrhundert empfängt Achill sitzend, aber nicht mehr in Trauerhaltung die Waffen von Thetis und einem oft auf phantastischen Seewesen reitenden Nereidenzug. Auch dies wird man als einen Wandel im Verständnis des Heroen deuten können. Jetzt wird der geradezu märchenhafte göttliche Beistand für den Helden zum zentralen Bildthema. In diesen ikonographischen Zusammenhang gehört auch die vielfigurige Statuengruppe des Skopas. Die Nereiden können schließlich auch losgelöst von jedem Handlungszusammenhang waffentragend alleine dargestellt und damit zum isolierten Glückssymbol werden⁷⁷.

Zugleich tauchen seit der Mitte des Jahrhunderts in Unteritalien Darstellungen der eigentlichen Wappnung Achills erneut auf, wie wir gesehen haben (Abb. 10-12), und Achill kann dabei auch von Kriegern begleitet werden⁷⁸. Der alte, kriegerische Aspekt der heroischen Handlung rückt damit neuerlich in den Vordergrund.

Für eine weitere Episode läßt sich ein vergleichbar charakteristischer Wandel beobachten, für die Auslösung Hektors durch Priamos. Bis ins späte 6. Jahrhundert war Achill dabei auf einer Kline liegend, hinter einem Speisetisch als aristokratischer Symposiast gezeigt worden, dem sich Priamos aufrecht näherte⁷⁹. Im 4. Jahrhundert wird eine andere Szene aufgegriffen, die Aischylos Drama ›Die Phryger‹ gezeigt hatte: der schon homerische Kniefall des Priamos vor Achill. Der Heros wird jetzt aber anders als im

Epos nicht mehr beim Mahl gezeigt, sondern nimmt die unterwürfige Huldigung seines Gegenübers entgegen⁸⁰. Damit ist ein gewandeltes Verständnis seiner Rolle verbunden. Die Proskynese wird seit dem Hellenismus zum Zeichen der Unterwerfung gegenüber dem jetzt sogar frontal thronenden, und damit noch sinnfälliger als herrscherlich charakterisierten Achill, wie es homerische Becher und jüngere Tabulae Iliacae zeigen.⁸¹

Das Bild des Achill ist also im 4. Jahrhundert und Frühhellenismus anders als im 6. und 5. Jahrhundert einerseits von der Vorstellung des überlegenen, herrscherlichen, andererseits von der des kriegerischen, göttlichen Beistand genießenden Helden bestimmt. Kampfszenen werden anders als im 6. und 5. Jahrhundert nur noch ausnahmsweise gezeigt; es geht um die Darstellung des überlegenen, den Göttern verbundenen und in diesem Sinne als heroisch charakterisierten Kriegers⁸². Der als Achill gedeutete ›Alexander Rondanini‹ bestätigt dieses Bild des Heroen Achill. In der Wappnungshaltung ist der kriegerische Aspekt seines Charakters hervorgehoben; die Waffen, die er anlegt, verdankt er der göttlichen Hilfe der Thetis.

Jugendliche Schönheit, Dynamik und energischer Blick

Ein Reihe weiterer ikonographischer Eigenheiten treten bei der Statue noch hinzu: zunächst die jugendlichen Formen des Gesichtes (Abb. 6), die, was bezeichnend ist, dazu geführt haben, daß immer wieder weibliche Köpfe zum Vergleich herangezogen wurden. Sie sind Ausdruck der sagenhaften, alle anderen Heroen übertreffenden Schönheit des Achill⁸³. Seine langen Haare (Abb. 5) sind ein homerisches Motiv – in der Ilias ist Achill überdies blond – und, wie auf den Vasenbildern, gleichfalls Ausdruck der Schönheit des jugendlichen Heroen⁸⁴.

Hinzu kommen die Kopfwendung und die großen Augen⁸⁵. Wie bereits gezeigt, beruht die Spannung der Figur wesentlich auf dem Gegenspiel von nach unten gestreckten Armen und hochgerecktem, nach rechts gewandtem Kopf. Die Haltung ist gewollt und kraftvoll, wie die angespannten Halsmuskeln zeigen. Achill hält gleichsam in seinem Tun inne, das er soeben abgeschlossen hat. Diese Kopfbewegung und der Blick in die Ferne waren schon älteren Heroenbildern des 4. Jahrhunderts wie dem Meleager des Skopas eigen, bevor Alexander sie als einen Ausdruck impulsiver Kraft in seine Darstellungen übernahm. Fehr deutete das Hochrecken des Kopfes als Zeichen von Anstrengungswillen⁸⁶. Die Pelike in Wien (Abb. 11) und der hellenistische Skarabäus (Abb. 13) hatten das Motiv auch

für Achill als geläufig erwiesen. Einen Reflex der Alexander-Pose wird man darin allein also nicht sehen, sondern eher einen Ausdruck des Achill selbst zugeschriebenen, herrscherlichen und impulsiven Charakters. Leider ist allerdings offen, ob die Statue ursprünglich zu einer Gruppenkomposition gehörte, in der der Blick Achills auf eine bestimmte andere Person gerichtet war. Die genannte Pelike zeigt, daß ein Gegenüber nicht notwendig ist. Blick und Haltung waren charakterisierende Bildelemente oder verwiesen auf zukünftiges Tun.

Die großen Augen erweist das Alexandermosaik als zu Lebzeiten des Makedonen schon bekannten Zug seiner Bildnisse, der aber den rundplastischen Porträts wie dem ›Alexander Schwarzenberg‹ oder dem ›Alexander Azara‹ fehlt⁸⁷. Später ist diese Formel zum Bestandteil der Herrscherikonographie beispielsweise der Ptolemäer geworden⁸⁸. Sie findet sich aber bereits vor Alexander auch bei Hermes, Apoll, Zeus oder Helios⁸⁹. Und auch Achills strahlende Augen sind schon homerisch; noch Christodor rühmt sie als Ausdruck kriegerischen Geistes an der Achillstatue, die sich in der Spätantike in Konstantinopel befand, deren Entstehungsdatum wir aber nicht kennen⁹⁰. Auch dieses Darstellungselement läßt sich also für Achill aus Quellen ableiten, die nicht von der Alexanderikonographie beeinflusst sind. Schönheit, Dynamik und Energie des Blickes werden als zeitgemäße, charakterisierende Eigenschaften des Heroen durch die Statue in München hervorgehoben.

Achillbild und Herrscherbild

Man wird also vorderhand beim ›Alexander Rondanini‹ als Achillstatue keinen Einfluß von seiten des Herrscherporträts postulieren, sondern eine ältere Tradition annehmen, die eine zeitgemäße Vorstellung des Helden ins Bild setzte. Andererseits entstand die Statue zu einer Zeit, als die Alexanderporträts schon verbreitet und Kopfwendung und große Augen als Züge des Herrscherporträts den Betrachtern bereits vertraut gewesen sein müssen. Hölscher hat anschaulich beschrieben, in welcher Art das Alexanderideal im mittleren 4. Jahrhundert gleichsam »in der Luft lag« und in der Nachfolge Alexanders Darstellungen von Göttern und Heroen sich ihm als vergleichbar »anverwandelten«. Sie wurden ihm ähnlich, ohne daß er selbst gemeint war, und begannen damit, ein ihm verwandtes Ideal zu verkörpern⁹¹. Wie verhalten sich in diesem Wechselspiel die Achillardarstellungen? Hölscher hatte hierzu auf pompejanische Wandgemälde verwiesen, die auf die Alexanderzeit

zurückgehen sollen⁹², doch lassen sich auch zeitgenössische Zeugnisse beibringen.

Die Stadt Larissa Cremaste in der Achaia Phthiotis prägte kurz nach 302 v. Chr. Münzen (Abb. 14), die auf der Rückseite eine auf einem Hippokampen reitende, schildtragende Frau zeigen, die am ehesten als Thetis zu deuten ist. Auf der Vorderseite findet sich das Bild eines jungen Mannes mit nacktenlangem, strähnigem Haar und Anastole. Das Thetisbild der Rückseite legt seine Deutung auf



14 Achill und Thetis. Bronzemünzen von Larissa Cremaste, um 300 v. Chr. London, British Museum (Abguß)

Achill nahe⁹³. Das wäre auch für den Prägeort programmatisch, der zum mythischen Herrschaftsgebiet des Helden, zur Phthiotis, gehörte und mit dessen Bild seine neu gewonnene Autonomie propagieren konnte. Das strähnige Haar mit der Anastole ist indes den Alexanderporträts ähnlich; es entspricht nicht der lockigeren Frisur Achills. Entweder also das Bild des griechischen Helden unterlag hier bereits dem ikonographischen Einfluß des Herrscherporträts, oder Alexander selbst war gemeint, der durch den Bildzusammenhang der Münze die Rolle Achills übernehmen sollte. Dagegen aber spricht das Fehlen der Herrscherbinde und jeglicher weiterer Ähnlichkeit mit den bekannten Münzbildnissen des Herrschers. Achill scheint also eher mit einer Alexanderfrisur ausgestattet worden zu sein, die möglicherweise seinen herrscherlichen Charakter noch deutlicher werden lassen sollte⁹⁴.

Wenig später als diese Münzen wurden in Süditalien durch Pyrrhos von Epirus Didrachmen mit ganz verwandter Rückseite geprägt (Abb. 15). Wieder erscheint die waffentragende Thetis. Die Vorderseite (Abb. 16) zeigt einen

behelmten, jugendlichen Kopf, dessen große Augen nach oben blicken. Wiederum wird wegen des Themas der Rückseite Achill gemeint sein⁹⁵. Daß er einen Helm trägt, eines der Waffenteile, die er von Thetis erhielt, stützt diese Deutung. Andererseits sind Parallelen zu den Alexander-Münzen derselben Zeit unübersehbar⁹⁶: Die Physiognomie und der Blick der großen Augen sind von diesen entlehnt. Ein ähnlicher Vorgang liegt in den bekannten makedonischen Tetradrachmen vor, deren Herakleskopf im Frühhellenis-



15, 16 Achill und Thetis. Didrachme des Pyrrhos, frühes 3. Jh. v. Chr. Berlin, Staatliche Museen

mus Züge des Alexanderporträts einbezog, die den Lysimachos-Prägungen ähnlich sind⁹⁷. Daß auch die Heraklesmünzen dem Achill-Kopf der Pyrrhos-Prägungen gleichen, hat also darin seine Ursache, daß beide unter dem Einfluß des Alexanderbildes stehen⁹⁸. Pyrrhos, dessen Dynastie sich auf Achill zurückführte, wird mit den anlässlich seiner Feldzüge in Unteritalien geprägten Münzen den Anspruch auf göttlichen Waffenbestand wie für den Heroen Achill propagiert haben. Als dessen angeblicher Nachkomme ging es ihm um den Sieg über die römischen Nachkommen der Trojaner, der einstigen Achillgegner, in Italien⁹⁹. Daß mit der physiognomischen Alexanderähnlichkeit Achills hier auch ein Anspruch des Achillabkömmlings Pyrrhos auf die Nachfolge des Makedonen gemeint ist, ist möglich, aber nicht beweisbar¹⁰⁰. Jedenfalls wird der Gegenwartsbezug der Heroendarstellung auch dadurch unterstrichen, daß Achill einen zeitgenössischen Helm trägt, wie er sich auch in anderen mythologischen Darstellungen findet¹⁰¹.

Die vorgestellten numismatischen Zeugnisse zeigen, daß bereits seit etwa 300 die Züge des Alexanderporträts auf die

Darstellungen des Achill einwirkten, sein Charakter im Bild alexanderähnlich wurde. Die Münzbilder erweisen zugleich den im Bedarfsfall auch politisch-programmatischen Impetus dieser Darstellungen. Zugleich ist deutlich geworden, daß die Wirkung in dieser Zeit vom Bild Alexanders ausgeht. Es überprägt gleichsam die Darstellungen Achills.

Vor diesem Hintergrund muß offen bleiben, ob der Betrachter in dem Vorbild der Münchener Achill-Statue bereits Alexanderhaftes erkannte – in der Kopfwendung oder den großen Augen –, ein ›normales‹, d. h. zeitgemäßes, im Habitus dynamisches und kriegerisches Bild des Achill sah oder beides gar nicht trennte. So ausgeprägt wie in den Münzbildern jedenfalls tritt das Alexanderideal allein schon durch die für Achill typische Frisur in der Statue nicht zutage.

Wir haben, faßt man das Gesagte zusammen, den sogenannten Alexander Rondanini als Achill, der sich eine Beinschiene anlegt (Abb. 9), gedeutet und damit einen schon älteren Vorschlag Schwarzenbergs aufgegriffen. Dies wird dem somatischen Befund und den typologischen Parallelen am ehesten gerecht. Es handelt sich wohl um ein frühhellenistisches Werk, das einer geläufigen, durch neue Beispiele belegten Typologie dieses Helden im 4. und 3. Jahrhundert v. Chr. folgt. Zeitgemäß stellt das Bild die Schönheit – durch langes Haar und ideale Gesichtsformen – und den heroischen und dynamisch-kriegerischen Charakter Achills – durch das Handlungsmotiv, den Körperbau, die Kopfbewegung und den Blick – in den Vordergrund. Ob die Statue ursprünglich zu einer Gruppenkomposition gehörte, wie die literarisch bekannte Figur des Skopas, mußte offen bleiben. Kein Bestandteil der Ikonographie ließ es zu, in ihr Alexander selbst zu erkennen; vielmehr sprachen dessen bekannte Bildnisse gegen diese Identifikation.

Einzuräumen bleibt, daß sich, wie so oft, natürlich kein schlüssiger Beweis führen läßt, der mit Sicherheit ausschließt, daß Alexander selbst gemeint ist. Wir wissen, daß gerade Achill für den Makedonen Vorbildcharakter besaß¹⁰²: Er opferte am mutmaßlichen Grab Achills vor Troja

und bat Thetis, Nereus und die Nereiden um Hilfe vor der Schlacht bei Issos wie Achill vor dem Zweikampf mit Hektor in der Ilias¹⁰³. Er sah sich und Hephaistion in den Rollen von Achill und Patroklos, wurde von Lysimachos Achill genannt und noch von Diodor und Arrian mit ihm verglichen¹⁰⁴. Ein Alexanderbildnis in Achill-Pose wäre vor diesem Hintergrund alles andere als undenkbar, und so hat man die Statue in München ja auch oft erklärt¹⁰⁵. Allerdings müßten positive neue Argumente dafür erst beigebracht werden. Auffällig bliebe dann aber, daß die für den trojanischen Helden signifikante Ikonographie – die Wappnungshaltung und die Frisur – so vollständig die bekannten Züge des Alexander-Bildes in den Hintergrund gedrängt hätte, der Herrscher gleichsam völlig hinter dem Heroen zurückträte. Die besprochenen Münzen (Abb. 14-16) hatten einen im Frühhellenismus eher umgekehrt ablaufenden Prozeß, die Dominanz der für Alexander überlieferten Züge im Bild des Achill, deutlich gemacht¹⁰⁶.

Solange also positive Argumente für die Alexanderbenennung fehlen, und wenn sich die hier als wahrscheinlich vorgeschlagene Rekonstruktion bestätigt, trifft die Bezeichnung der Statue als Achill unseren Kenntnisstand besser. Sie markiert damit nicht den Beginn der Angleichung des Herrschers an den mythischen Heroen, sondern ist zu einem Zeitpunkt entstanden, als das neue Herrscherideal Alexanders seinerseits auf das Bild des politisch vereinnahmten Heroen Achill zurückzuwirken begann, wie es die Münzbilder gezeigt haben. Der Münchener ›Alexander Rondanini‹ selbst läßt diese Wirkung nicht mit gleicher Deutlichkeit erkennen. Um so mehr wäre für ihn der Name ›Achill Rondanini‹ der angemessenere.

Nachtrag: Während der Drucklegung erschien der Beitrag von G. Hafner, Verhinderte Helden. In: Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts, 66, 1997, 135 ff., der die Alexanderbenennung ebenfalls ablehnt und Abb. 9 eine Rekonstruktionszeichnung der Statue, jedoch mit Lanze in den Händen, vorlegt. Treffende typologische Parallelen dafür fehlen jedoch, die physische Anspannung der Figur erscheint zu wenig berücksichtigt.

ANMERKUNGEN

Die hier ausgeführten Überlegungen konnte ich dankenswerterweise in Berlin, Erlangen und München vortragen. Die anschließenden Diskussionen haben Verbesserungen ermöglicht. H.-U. Cain und R. Känel danke ich für Hinweise, R. Wünsche für seine kritischen Stellungnahmen auch vor der Statue selbst,

sowie nicht zuletzt den Mitarbeitern des Erlanger Instituts, S. Lehmann und insbesondere M. Boss und R. Schwab, für ihre engagierte Hilfe bei der Erstellung der Rekonstruktionszeichnung Abb. 9, die R. Schwab anfertigte.

Die Abkürzungen der Werke antiker Autoren folgen den Richtlinien im Lexikon der Alten Welt. Zürich 1965, 3439 ff. Überdies werden folgende Abkürzungen verwendet:

Himmelmann	= N. Himmelmann, Herrscher und Athlet, Ausst. Kat. Bonn. Mailand 1989.
Hölscher	= T. Hölscher, Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen. Heidelberg 1971.
LIMC	= Lexicon iconographicum mythologiae classicae.
LIMC Achilleus	= Lexicon iconographicum mythologiae classicae Bd. 1. Zürich 1981, 37 ff. s. v. Achilleus (A. Kossatz-Deissmann).
Nielsen	= A. M. Nielsen, Alexander and the question of »Alexander-likeness« in Greek portraiture. In: Acta Hyperborea, 4, 1992, 29 ff.
Schwarzenberg	= E. von Schwarzenberg, Zum Alexander Rondanini oder Winckelmann und Alexander. In: Wandlungen. Festschrift E. Homann-Wedeking. Waldsassen 1975, 163 ff.
Stewart	= A. Stewart, Faces of power. Berkeley 1993.
Vierneisel-Schlörb	= B. Vierneisel-Schlörb, Glyptothek München. Katalog der Skulpturen II. München 1979.

¹ Götterattribute: Plut. mor. 335a, 360d (Zeus); Stewart 201 ff. Abb. 68-69 (Zeus); vgl. W. Völcker-Janssen, Kunst und Gesellschaft an den Höfen Alexanders des Großen und seiner Nachfolger. München 1993, 143 f.; D. Svenson, Darstellungen hellenistischer Könige mit Götterattributen Frankfurt a. M. 1995, 349. – Götter- und Heroenkostüm: Athen. 537e-f; Arr. an. 7, 14, 4. – Heroenimitation: Plut. Alexandros 43, 6 (Theseus); Plut. mor. 332a-b (Herakles, Perseus); zu Achill s. u. S. 22 mit Anm. 102-104. – Vgl. Hölscher 39 f. (auch zu Vorläufern); Völcker-Janssen a. a. O. 147 ff.

² Hölscher 25 ff.; Himmelmann 84 ff. – Zum Aussehen Alexanders: R. Leimbach, Plutarch über das Aussehen Alexanders des Großen. In: Arch. Anzeiger 1979, 213 ff.; Stewart 341 ff. (Quellensammlung).

³ Alexander-Mosaik: B. Andreae, Das Alexandermosaik aus Pompeji. Recklinghausen 1977, Tf. 5; Stewart 130 ff. 431 f. Tf. 4-6. – »Alexander Azara«: Himmelmann 94 f. Abb. 30; R. R. R. Smith, Hellenistic royal portraits. Oxford 1988, 155; Stewart 106 ff., 423 Abb. 45-46. – Statuette Paris, Louvre MN 1576: Himmelmann 228 ff. Nr. 16 Abb. 16 a-b; Stewart 163 ff., 425 Abb. 32. – »Alexander Schwarzenberg«: Himmelmann 92 f. Abb. 29; 216 Nr. 10; Stewart 165 ff., 429 Abb. 40-41; I. Jucker, Ein Bildnis Alexanders des Großen. München 1993; P. Moreno, Lisippo, Ausst. Kat. Rom. Rom 1995, 164 ff. (mit neuerer Literatur). – »Alexander Erbach-Akropolis«: Himmelmann 88 ff. Abb. 28; Smith a. a. O. 155 f. Nr. 2 Tf. 2; Stewart 66 ff., 421 Abb. 5-6. – Kritisch zu den Benennungsfragen: H. Lauter, Alexanders wahres Gesicht. In: W. Will (Hrsg.), Zu Alexander dem Großen. Festschrift G. Wirth. Amsterdam 1988, 717 ff.; A. M. Nielsen, The mirage of Alexander. In: J. Carlsen (Hrsg.), Alexander the Great. Reality and myth. Rom 1993, 137 ff. – Zur umstrittenen Reihenfolge der Porträts vgl. Himmelmann 84 ff.

⁴ Schwarzenberg 163; Vierneisel-Schlörb 370.

⁵ München, Glyptothek 298; Vierneisel-Schlörb 37 ff. Abb. 180-188 (mit älterer Literatur); Himmelmann 95 ff. Abb. 31-32; B. S. Ridgway, Hellenistic sculpture Bd. 1. Bristol 1990, 113 ff.; A. Stewart, Greek sculpture. New Haven 1990, 288; L. Todisco, Scultura greca del IV secolo. Mailand 1993, 94 f. Nr. 199; Nielsen a. a. O. 140 f. Abb. 7; Nielsen 33 ff.; Stewart 113 ff. 429 Abb. 10-12; P. Moreno, Alessandro e gli artisti del suo tempo. In: Alessandro Magno. Storia e mito, Ausst. Kat. Rom. Rom 1995, 119, 126 Abb.

⁶ J. J. Bernoulli, Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Grossen. München 1905, 50.

⁷ Plin. nat. 34, 78; zuletzt: Vierneisel-Schlörb 371 ff.; O. Palagia, Euphranor. Leiden 1980, 47 f.; Todisco a. a. O. 94 f.; Moreno a. a. O. 119; s. u. Anm. 22. – Früh datieren auch M. Bieber, Alexander the Great in Greek and Roman art. Chicago 1964, 25; Hölscher 10, 25.

⁸ Zuletzt: Himmelmann 95 ff.; Stewart 115 f.; vgl. F. Queyrel, Portraits princiers hellénistiques: Chronique bibliographique. In: Révue Archéologique, 1990, 127 f.

⁹ Schwarzenberg 163 ff.; er zweifelt jetzt aber wieder an seiner Ergänzung der Statue, s. u. Anm. 10.

¹⁰ Vgl. Ridgway a. a. O. 113 ff.; Jucker a. a. O. 17 f. – Eine späthellenistische Datierung auch bei H. K. Süsserott, Griechische Plastik des 4. Jahrhunderts v. Chr. Frankfurt a. M. 1938, 158 Anm. 111; G. Dontas, La grande Artémis du Pirée. In: Antike Kunst, 25, 1982, 30 f.; J. Dörig, Lysippe et Alexandre. In: Alessandria e il mondo ellenistico-romano, Kolloquium Alexandria 1992. Rom 1995, 301. – E. Schwarzenberg datiert jetzt (in: V. Capecchi [Hrsg.], Studi in memoria di Enrico Paribeni, Rom 1997) wieder ins 4. Jahrhundert, seine Rückführung der Statue auf ein Achill-Kultbild in Tarent ist aber durch die verwandten Darstellungen von Grabstatuen auf unteritalischen Vasen nicht ausreichend begründet.

¹¹ Stewart 115 f.; ders., Greek sculpture. New Haven 1990, 288; vgl. aber noch ders., Rezension Vierneisel-Schlörb. In: Journal of Hellenic studies, 102, 1982, 285. – Zur Meinung von Nielsen s. o. Anm. 5; s. a. Nachtrag S. 22

¹² Vgl. F. Koepp, Über das Bildnis Alexanders des Großen. Berlin 1892, 16 f.; E. G. Suhr, Sculptured portraits of Greek statesmen. Baltimore 1931, 106 f.; H. G. Niemeyer, Alexanderkopf in Sevilla. In: Arch. Anzeiger, 1979, 109 Anm. 7; A. Linfert, in: Bonner Jb., 181, 1981, 615; Smith a. a. O. 59, 61, 69 (aber nicht im Katalog 155 ff.); skeptisch zur Benennung auch Lauter a. a. O. 725 f. mit Anm. 31 und A. H. Borbein, in: Gnomon, 59, 1987, 51. – Zur Benennung als Antiochos VIII. durch T. Schreiber, Studien über das Bildnis Alexanders des Großen. Leipzig 1903, 272 ff. vgl. Vierneisel-Schlörb 371 Anm. 12.

¹³ J. J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, Kapitel 10, 1, 31. In: ders., Sämtliche Werke Bd. 6, Donaueschingen 1825, 36 f.; vgl. Schwarzenberg 163 f.

¹⁴ Vgl. Bernoulli a. a. O. (s. o. Anm. 6) 44 ff.; s. o. Anm. 12. – Alexanderporträts: s. o. Anm. 3.

¹⁵ Vgl. schon Bernoulli a. a. O.; Schwarzenberg 177. – Die von V. von Graeve, Ein attisches Alexanderbildnis und seine Wirkung. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Athen, 89, 1974, 231 ff. zusammengestellten Bildnisse haben zwar stärker aufgelockertes Haar, die Strähnigkeit und die

- asymmetrische Position der Anastole fehlen aber auch ihnen nicht. Reflexe der Alexanderporträts wie der sog. Diphilos (G. M. A. Richter, *The portraits of the Greeks* Bd. 2, London 1965, 237 Abb. 1644-1646) oder der sog. Alexander Pergamon (A. Stewart, *Greek sculpture*. New Haven 1990, Abb. 699) folgen gleichfalls diesem Grundprinzip. Den Kopf aus Pergamon hält R. Wünsche jetzt wieder für ein Alexanderbildnis.
- ¹⁶ Bernoulli a. a. O. 46; G. Kleiner, *Das Bildnis Alexanders des Großen*. In: *Jb. des Archäologischen Instituts*, 65/66, 1950-51, 214. – Andererseits trägt auch das Argument nicht, die Kombination eines der Statue ähnlichen ›realistischen‹ Körpers mit einem ›idealen‹ Kopf sei nur bei einem Porträt denkbar (M. Bieber, *Alexander the Great in Greek and Roman art*. Chicago 1964, 26; Bernoulli a. a. O. 46; K. Gebauer, *Alexanderbildnis und Alexandertypus*. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Athen*, 63/64, 1938-39, 72; Kleiner, a. a. O. 212; Vierneisel-Schlörb 370). Die Art der Bewegungsdarstellung folgt frühhellenistischen Stiltendenzen, und die muskulöse Schulterpartie ist ähnlich ›ideal‹ wie der jugendliche Kopf, ein stilistischer Widerspruch liegt hier nicht vor, s. u. Anm. 83; vgl. den Körper der Herakles-Statue in New York: G. M. A. Richter, *Metropolitan Museum of Art. Catalogue of Greek sculptures*. Cambridge 1954, 94 f. Nr. 181 Tf. 125-126.
- ¹⁷ Himmelmann 95; R. R. R. Smith, *Hellenistic royal portraits*. Oxford 1988, 61; Nielsen 34; vgl. schon Bernoulli a. a. O. 46. – Die Münzen: P. R. Franke – M. Hirmer, *Die griechische Münze*. 2. Aufl., München 1972, 119 Nr. 580-581 Tf. 176; Smith a. a. O. 60 Tf. 74, 5-6; Stewart Abb. 117.
- ¹⁸ Auch der Einwand, die Reproduktion hellenistischer Königsporträts vollziehe sich auf andere Art und Weise als die kopierter kaiserzeitlicher Bildnisse, wie es ja die Ptolemäer-Bildnisse zeigen (vgl. H. Kyrieleis, *Bildnisse der Ptolemäer*. Berlin 1975; Smith a. a. O. 27 ff.), kann nicht das Fehlen positiver Argumente für die Benennung ersetzen.
- ¹⁹ Vgl. zur Kপিendatierung die Kombination von fleischigem Inkarnat und klassizistisch-präziser Augenform mit locker aufgebohrtem, schaumig erscheinendem Haar bei F. Magi, *I. relievi flavi del Palazzo della Cancelleria*. Rom 1945, Tf. 18, 2; 19; 21-22; V. Poulsen, *Les portraits romains* Bd. 2. Kopenhagen 1974, Tf. 19-20; mit dieser Datierung schon Schwarzenberg 177 f.; Vierneisel-Schlörb 371 versah ihren Ansatz in antoninische Zeit mit einem Fragezeichen. – Terrakottakopf Fortnum, Oxford, Ashmolean-Mus. Inv. Fortnum S 1 (Höhe: 29,4 cm; angeblicher Fundort: Rom, Esquilin): *Roma Medio-Repubblicana*, Ausst. Kat. Rom. Rom 1973, 197 ff. Nr. 282 Tf. 44-45; A. C. Brown, *Ancient Italy before the Romans*. Oxford 1980, 70 Tf. 42; M. Cristofani, *Arte ufficiale e arte privata nell'Etruria*. In: *Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie Berlin 1988*. Mainz 1990, 71 Anm. 34; G. Pugliese Carratelli (Hrsg.), *Roma e l'Italia*. Rom 1990, 321 Abb. 127 (E. La Rocca); Nielsen 37; Nielsen a. a. O. (s. o. Anm. 3) 141 Abb. 9; P. Moreno, *Scultura ellenistica*. Rom 1994, 390 Abb. 493, 495; *Enciclopedia dell'arte antica*. 2. Supplement Bd. 4. Rom 1996, 775 Abb. 1015 s. v. Rodia, *Arte ellenistica* (P. Moreno); A. M. Nielsen, *Et ekko af Phryomachos*. In: *Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek*, 52, 1996, 74 f. Abb. 1 b. Er kopiert bis auf wenige Veränderungen Locke für Locke das selbe Original, gehörte aber zu einer Figur in Trauergestus aus einem Grabbau (?) (La Rocca a. a. O. 321). Vor dem Späthellenismus ist eine solche eklektische Verwendung einer Kopie wohl kaum denkbar. Die bisherige Datierung des Kopfes ins späte 4./3. Jahrhundert v. Chr. beruht allein auf seiner typologischen Verbindung zum ›Alexander‹, was nicht ausreicht; zu weiteren italischen Terrakottakopien griechischer Vorbilder aus dem Späthellenismus vgl. M. A. Tomei, *Statue di terracotta dal Palatino*. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom*, 99, 1992, 171 ff. bes. Nr. 3 Tf. 54; Nr. 5 Tf. 58, 1-2.
- ²⁰ Zur Panzerstütze vgl. F. Murthmann, *Statuenstützen*. Heidelberg 1951, 44. 62; D. E. E. Kleiner – F. S. Kleiner, *A heroic funerary relief on the Via Appia*. In: *Arch. Anzeiger*, 1975, 264 Nr. 44; bislang sind Stützen dieser Form erst in antoninischer Zeit bezeugt, Kleiner – Kleiner a. O. 262 ff. – Schwarzenberg 177 f. hält die Panzerstütze ohne Grund für einen Bestandteil des Originals, nur das aufliegende Paludamentum sei Kopiestenzutat.
- ²¹ Zur Hauptansicht der Figur vgl. Vierneisel-Schlörb 370; Stewart 114.
- ²² s. o. Anm. 5, 9. – Diejenigen, die die Figur für den Alexander des Euphranor hielten, datierten sie hingegen vor 336 v. Chr., s. o. Anm. 7.
- ²³ M. Mattei, *Il Galata Capitolino*, Ausst. Kat. Rom. Rom 1987, Tf. 1-2, 6-7, 10; Stewart a. a. O. (s. o. Anm. 15) Abb. 667-669.
- ²⁴ Vgl. auch den Faun Barberini: L. Alscher, *Griechische Plastik* Bd. 4. Berlin 1957, 58 ff. Abb. 14 a-d; Stewart a. a. O. Abb. 676.
- ²⁵ E. Schmidt, *Der große Altar von Pergamon*. Leipzig 1962, Tf. 8; vgl. auch die hochhellenistische Sitzstatue aus Pergamon: *Altertümer von Pergamon* Bd. 7. Berlin 1908, 137 Nr. 122 Tf. 29; Himmelmann 112 ff. Abb. 45.
- ²⁶ Vgl. beispielsweise die isolierten Einzelkompartimente und aufgesetzten Falten des Torso vom Belvedere (Alscher a. a. O. 137 ff. Abb. 63 a-b; Stewart a. a. O. Abb. 856; W. Raeck, »Hohes Ideal« oder »entarteter Körpersinn«. In: *Jb. des Deutschen Archäologischen Instituts*, 103, 1988, 155 ff.; R. Wünsche, *Münchner Jb.*, 44, 1993, 7 ff.) oder des Fechters Borghese (Alscher a. a. O. 119 ff. Abb. 52 a-b). – Besser vergleichbar ist der Boxer im Thermenmuseum (Himmelmann 150 ff. 201 f. Nr. 1 Abb.), der jetzt ins 3. Jahrhundert v. Chr. datiert wird: W. Geominy – S. Lehmann, *Zum Bronzebild des sitzenden Faustkämpfers im Museo Nazionale Romano*. In: *Stadion*, 15, 1989, 139 ff.; anders weiterhin P. Moreno, *Lisippo*, Ausst. Kat. Rom. Rom 1995, 98 ff. – Worin das pergamenisch-rhodische des Stils der Münchener Statue liegen soll, das Nielsen a. a. O. (s. o. Anm. 3) 141 beobachtet, ist mir unklar.
- ²⁷ Ilissos-Relief: W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*. 4. Auflage, München 1993, 496 Abb. 578; Stewart a. a. O. Abb. 517. – Vgl. auch den Meleager des Skopas: Fuchs a. a. O. 111 Abb. 103; Stewart a. a. O. Abb. 549.
- ²⁸ Apoxyomenos: L. Alscher, *Griechische Plastik* Bd. 3. Berlin 1956, 71 ff. Abb. 23; Stewart a. a. O. Abb. 554; Moreno a. a. O. 196 ff. – Berliner Athlet: W. Geominy, *Die Florentiner Niobiden*. Diss. Bonn 1984, 270 mit Anm. 758; Moreno a. a. O. 226 ff. (mit Literatur, aber zu früher Datierung). – Vgl. auch den Getty-Athleten (J. Frel, *The Getty Bronze*. Malibu 1978; Stewart a. a. O. Abb. 618. 620) und den Jüngling Karg-Bebenburg (H. K. Süsserott, *Griechische Plastik des 4. Jahrhunderts v. Chr.* Frankfurt a. M. 1938, 193 Tf. 38,1; B. S. Ridgway, *Catalogue*

- gue of the classical collection in Providence. Classical sculpture, Providence 1972, 54 ff. Nr. 19).
- ²⁹ Sandalenbinder Lansdowne: Geominy a. a. O. 270 f.; J. Inan, Der Sandalenbindende Hermes. In: Antike Plastik 22, 1993, 105 ff.; Moreno a. a. O. 232 ff.; s. u. Anm. 48; die Datierung ist zwischen dem späten 4. Jahrhundert und dem Frühhellenismus umstritten.
- ³⁰ Die auf ein um 300 entstandenes Werk zurückgehende Bronzestatue des Demetrios Poliorketes (Neapel, Museo Nazionale Inv. 5026: H. P. Laubscher, Hellenistische Herrscher und Pan. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Athen, 100, 1985, 336 ff. Tf. 68, 1; Himmelmann 231 Nr. 17 Abb.) ist wegen ihrer Größe nur schwer vergleichbar und in erster Linie typologisch verwandt.
- ³¹ C. Praschniker – M. Theuer, Das Mausoleum von Belevi. Wien 1979, 76 ff. Abb. 57, 59, 60, 61, 64; B. S. Ridgway, Hellenistic sculpture Bd. 1. Bristol 1990, 187 ff.; Stewart a. a. O. Abb. 652. 654. – Zur Datierung vgl. auch W. Martini in: Gymnasium, 88, 1981, 75; D. Pinkwart in: Bonner Jb., 183, 1983, 770 f.; W. Hoepfner, Zum Mausoleum von Belevi. In: Arch. Anzeiger, 1993, 122 f.
- ³² Istanbul, Mus. M 858: K. Süssenbach, Der Frühhellenismus im griechischen Kampfrelief. Bonn 1971, 47 ff. Abb. 1-2; E. Pfuhl – H. Möbius, Die ostgriechischen Grabreliefs Bd. 2. Mainz 1979, Tf. 332; R. R. R. Smith, Hellenistic sculpture. London 1991, Abb. 211. – Vgl. auch die Proportionen der frühhellenistischen Statuetten Ptolemaios' II. (H. Kyrieleis, Bildnisse der Ptolemäer. Berlin 1975, Tf. 9) und Ptolemaios' III. (Kyrieleis a. a. O. Tf. 27), die allerdings wesentlich kleiner und deshalb schwer vergleichbar sind. – Himmelmann 95 hatte bereits auf den Alexandersarkophag als stilistische Parallele hingewiesen, vgl. schon A. H. Borbein, in: Gnomon 59, 1987, 50 f.
- ³³ Himmelmann 95 Abb. 33. – Ältere Werke wie der ›Alexander Erbach‹ (s. o. Anm. 3; verglichen von O. Palagia, Euphranor. Leiden 1989, 46) oder der Apollon Patroos (M. Flashar, Apollon Kitharodos. Köln 1992, 50 ff. Abb. 28, verglichen von Vierneisel-Schlörb 374) sind stilistisch nicht mit dem ›Alexander-Kopf‹ zu verbinden; sie sind ausgewogener proportioniert und runder gebaut.
- ³⁴ Kopf aus Chios: R. Lullies, Griechische Plastik. 2. Aufl., München 1979, 123 Abb. 247; Geominy a. a. O. 242 Abb. 259; vgl. mit weiteren Beispielen zur Stilgeschichte der Zeit Geominy a. a. O. 233 ff. – Aphrodite Leconfield: H. Oehler, Foto und Skulptur. Köln 1980, 81 ff. Nr. 82 Tf. 12-15; Geominy a. a. O. 245 Abb. 276 (mit treffender Datierung); Stewart a. a. O. Abb. 500.
- ³⁵ H. Kyrieleis, Bildnisse der Ptolemäer. Berlin 1975, 84, 88, 92 f., 179 J 8 Tf. 76-77; Kleopatra. Ausst. Kat. München. München 1989, 196 Nr. 60; ob die Stereometrie seiner Formgebung allerdings ägyptischen Einfluß kennzeichnet, ist umstritten, vgl. A. Stewart, The Alexandrian style: A mirage? In: Alexandria and Alexandrianism, Malibu 1996, 240 f.
- ³⁶ E. Buschor, Das hellenistische Bildnis. 2. Aufl., München 1971, 75 Nr. 80 Abb. 22; R. R. R. Smith, Hellenistic royal portraits. Oxford 1988, 64 f., 156 f. Nr. 6 Tf. 7; F. Johansen, Catalogue. Greek portraits. Ny Carlsberg Glyptotek. Kopenhagen 1992, 99 f.
- ³⁷ L. Alscher, Griechische Plastik Bd. 4. Berlin 1957, 41 ff. Abb. 11 c; A. Giuliano (Hrsg.), Museo Nazionale Romano. Le sculpture Bd. 1, 1. Rom 1979, 186 ff. Nr. 121 (L. de Lachenal).
- ³⁸ Vgl. zur Geschichte der Rekonstruktionen Schwarzenberg 171 ff. mit Tf. 32 c-d.
- ³⁹ Anlegen der Beinschienen: s. o. Anm. 8; u. Anm. 52. – Speere: H. Brunn, Beschreibung der Glyptothek. München 1868, 197; vgl. Bieber a. a. O. 25 f. – Schwert auf dem Oberschenkel: A. Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek des König Ludwigs I. zu München. 2. Aufl., München 1910, 324; Gebauer a. a. O. (s. o. Anm. 16) 73; Kleiner a. a. O. (s. o. Anm. 16) 212. – Verschränkung der Arme: A. Michaelis, Strassburger Antiken. Strassburg 1901, 34 Abb. 38; Schreiber a. a. O. 276 f. – Dreizack: C. Picard, Manuel d'archéologie grecque Bd. 3. Paris 1948, 870; Bd. 4. Paris 1963, 701 ff.
- ⁴⁰ Die etwa gleich große Statue des Poseidon von Porto (C. Vorster, Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Katalog der Skulpturen Bd. 2, 1. Mainz 1993, 68 ff. Nr. 27 Abb. 129) allerdings sollte davor warnen, das Bein zu stark gesenkt vorzustellen. Bei dieser Figur liegt der Oberschenkel trotz des zunächst noch leicht schrägen Ansatzes an der Leiste waagrecht.
- ⁴¹ Vgl. z. B. Statuette des Demetrios Poliorketes, Neapel, Museo Nazionale Inv. 5026: s. o. Anm. 30. – Statue des C. Cartilius Poplicola, Ostia, Mus.: M. Floriani Squarciapino (Hrsg.), Scavi di Ostia Bd. 3, 1. Rom 1958, 220 ff. Tf. 44-46 (R. Calza). – Statue aus Cassino, Neapel, Museo Nazionale Inv. 149906: Himmelmann 224 f. Nr. 13 Abb. – Gemmen: A. Furtwängler, Die antiken Gemmen. Leipzig 1900, Tf. 10, 11; 13, 12; 19, 6.
- ⁴² Anders Nielsen 34. – Gegen eine Ruhehaltung auch Vierneisel-Schlörb 371. – Eine Haltung, wie sie Phrixos auf einem apulischen Volutenkrater (L. Giuliani, Tragik, Trauer und Trost. Berlin 1995, 90 Abb. 70; Hinweis E. Schmidt) oder Odysseus auf einer Gemme (Furtwängler a. a. O. Tf. 20, 20) einnimmt, ist aufgrund der Armlänge nicht möglich; vgl. auch die zu wenig agierenden Figuren auf Gemmen: Furtwängler a. a. O. Tf. 17, 50; 21, 37-38; 21, 43-45; 30, 17; 30, 19-20; 43, 17; 64, 69.
- ⁴³ Unteritalische Vasen: H. Lohmann, Grabmäler auf unteritalischen Vasen. Berlin 1979, Tf. 23, 4; Himmelmann 235 f. Nr. 20 Abb. 20 b; A. D. Trendall – A. Cambitoglou, The red-figured vases of Apulia. Oxford 1982, Tf. 296, 1-2. – Vgl. auch den schwerhaltenden Argos (K. Scheffold, Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst. München 1981, 136 f. Abb. 178 [aber mit durchgedrücktem Standbein]) oder Theseus (P. C. Bol [Hrsg.], Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke 4. Berlin 1994, 334 ff. Nr. 496 Tf. 187-189 [R. Neudecker]). – Ähnlich bewegt erscheint der Paris LIMC Bd. 1. Zürich 1981, 506 Nr. 48 Tf. 385 s. v. Alexandros (N. Cassamatis), der aber sitzt. – Ähnliche Gemmenbilder mit Figuren in Ruhehaltung: s. o. Anm. 42.
- ⁴⁴ s. o. Anm. 7; vgl. schon L. Laurenzi, Ritratti greci. Florenz 1941, 105 Nr. 40; Picard a. a. O. Bd. 3, 870; auch die starke Beugung des Rückens wäre dabei nicht erklärlich. – Wagenbesteigende: E. La Rocca, L'auriga dell'Esquilino. Rom 1987, Tf. 1; I. Kleemann, Der Satrapen-Sarkophag aus Sidon, Istanbul Forschungen Bd. 20. Berlin 1958, Tf. 4. Zur älteren Geschichte des Motivs: W. Wrede, Kriegers Ausfahrt. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Athen, 41, 1916, 358 ff. –

Die von Vierneisel-Schlörb 371 Anm. 26 a verglichene Statuette in Paris, Louvre Ma 305, hat nach Autopsie gleichfalls fast horizontal vorgestreckte Arme und ein höher aufgestelltes Bein. Erst Vierneisel-Schlörb 371 f. ist es überhaupt entgangen, daß die Arme des ›Alexander‹ für die Ergänzung als Wagenbesteiger zu stark nach unten bewegt sind. Die früheren Befürworter der These hatten noch gesehen, daß die Statue selbst keinen Wagenbesteiger zeigt, hatten dies aber als Veränderung durch den Kopisten gedeutet, »der aus der Bewegung ein beruhigtes Motiv herstellen mußte« (Gebauer a. a. O. 73). Kleiner a. a. O. 212 f. schrieb dazu: »Mögen auch die erhaltenen Nachbildungen der Figur mit dem Schwerte zu ergänzen sein, die beste Erklärung des Motivs ist immer noch die, daß es sich ursprünglich um einen wagenbesteigenden Alexander handelte«; vgl. zuerst J. Six, *Euphranor*. In: *Jb. des Deutschen Archäologischen Instituts*, 24, 1909, 17 f.; F. P. Johnson, *Lysippos*. Durham 1927, 46. Hier war wohl eher der Wunsch, eine rundplastische Entsprechung zu Plin. nat. 34, 78 zu finden, Vater des Gedankens, vgl. Schwarzenberg 173, 175; A. H. Borbein, in: *Gnomon*, 59, 1987, 50. Der Statuenbefund selbst muß auch weiterhin Ausgangspunkt für die Rekonstruktion des Originals bleiben.

⁴⁵ Furtwängler a. a. O. (s. o. Anm. 39) 324; Bernoulli a. a. O. (s. o. Anm. 6) 48. – Die Asymmetrien jetzt auch von Nielsen 34 beobachtet.

⁴⁶ Vgl. Bernoulli a. a. O. 48 ff.

⁴⁷ F. Brommer, *Der Parthenonfries*. Mainz 1977, Tf. 20, 44.

⁴⁸ B. S. Ridgway, *Hellenistic sculpture Bd. 1*. Bristol 1990, 81 f. Tf. 40-41; W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*. 4. Aufl., München 1993, 104 f. Abb. 97-98; s. o. Anm. 29.

⁴⁹ Vgl. nur C. Bérard, *Die Bilderwelt der Griechen*. Mainz 1984, Abb. 64; K. F. Johansen, *The Iliad in early Greek art*. Kopenhagen 1967, Abb. 32, 35; A. B. Spieß, *Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit*. Frankfurt a. M. 1992, Abb. 5, 7, 8; J. Buraw, *Der Antimenesmaler*. Mainz 1989, Tf. 64-66 (verschiedene Möglichkeiten der Handhaltung); J. Boardman, *Schwarzfigurige Vasen aus Athen*. Mainz 1974, Abb. 237; Euphronios der Maler, *Ausst. Kat. Berlin*. Mailand 1991, 93 ff. Nr. 4; B. Philippaki, *The attic Stamnos*. Oxford 1967, Tf. 41, 2; H. Knoll (Hrsg.), *Die Antike im Albertinum*. Mainz 1993, 104 Nr. 75. – Zu jüngeren Beispielen s. u. S. 17 f. – Zur Frühgeschichte des Motivs: E. Kunze, *Archaische Schildbänder*, *Olympische Forschungen Bd. 2*. Berlin 1950, 188 f.

⁵⁰ K. Lange, *Das Motiv des aufgestützten Fußes*. Leipzig 1879, 56 f. Abb. S. 65. – Daß der Statue heute beide Arme mit dem rechten Bein fehlen, ließe sich, worauf mich R. Wünsche hinweist, auch bei der hier vorgeschlagenen Rekonstruktion gut erklären: Aus einem Marmorblock gefertigt, mußten die am Knie ansetzenden Arme zusammen mit dem Bein abbrechen.

⁵¹ Die Rekonstruktion geht überdies von der Prämisse aus, daß die Figur alleine agierte und nicht Teil einer zweifigurigen Gruppe war, wie die Achill-Penthesilea-Gruppe (s. u. Anm. 67) oder der ›Pasquino‹ (R. Wünsche, *Pasquino*. In: *Münchner Jb.*, 42, 1991, S. 7 ff.). Für eine solche Annahme fehlt bislang jeder Hinweis an der Münchener Statue; ein aufgestelltes Bein findet sich bei derartigen ›Trägergruppen‹ bisher nicht oder nur in Kombination mit anderen Armbewegungen, vgl. Wünsche a. a. O. Abb. 8-10, 27-29, 32, 43; A. Furtwängler, *Die antiken*

Gemmen. Leipzig 1900, Tf. 64, 46; 64, 48 (Achill und Penthesilea).

- ⁵² F. Thiersch, *Epochen der bildenden Kunst Bd. 2*. 2. Aufl., München 1829, 279 f. Anm. 1; Schwarzenberg 163 ff.; Stewart 115; vgl. Lange a. a. O.; angedeutet auch von Himmelmann 98. – Nielsen 35 entscheidet sich nicht für eine bestimmte Haltung. – Auch Lauter a. a. O. (s. o. Anm. 3) 726 Anm. 31 hat eine Analyse der somatischen Aktion der Statue gefordert, wie sie hier als Grundlage der Rekonstruktion gegeben wurde. – Die Rekonstruktionszeichnung Abb. 9 beruht auf einer Umzeichnung der Rekonstruktion von Thorvaldsen (Abb. 8), bei der der linke Unterarm nach unten gedreht wurde. Die Stellung des rechten Fußes ist nicht verändert, aber noch variabel.
- ⁵³ Damit die linke Hand an der vorgeschlagenen Stelle das Bein erreicht, muß man beim ›Alexander Rondanini‹ ein Längenverhältnis von etwa 1,25 zu 1 zwischen Standbein und linkem Arm annehmen. Bein- und Armlängen antiker Statuen müssen nicht vollständig realen physischen Gegebenheiten folgen. Eine Meßreihe ergab, daß sowohl die Beinlängen an einer Statue bis zu 5 cm (beim Doryphoros; beim Apoxyomenos 3 cm) differieren können, als auch die Beinlängen zu den Armlängen in sehr variablem Verhältnis stehen. So hat der Herakles Lansdowne (über Knie bzw. Ellenbogen gemessen) etwa 1,2 mal so lange Beine wie Arme, der Apoxyomenos aber 1,6 mal so lange; vgl. die Messungen von E. Berger, *Der Entwurf des Künstlers*, *Ausst. Kat. Basel*. Basel 1992, 46, 328. Auch ist es bei der von Thorvaldsen ergänzten Bein- und Armlänge (Abb. 8) möglich, die Kniekehle des rechten Beines mit den Fingern zu erreichen. Eine Rekonstruktion im Abguß könnte eine Präzisierung der Haltung erlauben.
- ⁵⁴ s. u. S. 17 f.
- ⁵⁵ J. Boardman, *Rotfigurige Vasen aus Athen. Die klassische Zeit*. Mainz 1991, Abb. 338 (Theseus), 362 (Paris), 400 (Herakles), 428 (Paris, eher strähniges Haar); A. D. Trendall, *Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien*. Mainz 1990, Abb. 92, 99 (Orest), 100 (Herakles), 256; M. Schmidt u. a., *Eine Gruppe Apulischer Grabvasen in Basel*. Mainz 1976, Tf. 23 (Skythes); H. Lohmann, *Grabmäler auf unteritalischen Vasen*. Berlin 1979, Tf. 21, 2. – Vgl. auch die Heliosdarstellungen u. Anm. 89; zu Achill s. u. S. 21.
- ⁵⁶ LIMC Achilleus 70 Nr. 187 Tf. 76; vgl. D. Kemp-Lindemann, *Darstellungen des Achilleus in der griechischen und römischen Kunst*. Frankfurt a. M. 1975, 152 ff.; LIMC Achilleus 70 ff.; zuletzt S. Lowenstam, *The arming of Achilleus on early Greek vases*. In: *Classical Antiquity*, 12, 1993, 199 ff.; J. M. Barringer, *Divine escorts*. *Ann Arbor* 1995, 17 ff. – Zum Motiv in anonymen Szenen: A. B. Spieß, *Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit*. Frankfurt a. M. 1992, 24 ff., 41 ff.; H. Killeit, *Zur Ikonographie der Frau auf attischen Vasen archaischer und klassischer Zeit*. Berlin 1994, 72 ff.
- ⁵⁷ Kemp-Lindemann a. a. O. 155 f.; A. Kossatz-Deissmann, *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen*. Mainz 1978, 15 ff.; LIMC Achilleus 123 f. Nr. 511 ff. Tf. 110-112. – Anonyme Wappnungsszenen existieren aber weiter (Spieß a. a. O. 164 f.) und Achills Auszug (inschriftlich benannt) kann jetzt ohne die Waffenübergabe im geläufigen Typus eines Kriegerabschiedes erscheinen (LIMC Achilleus 71 Nr. 204 Tf. 77; A. Lezzi-Hafter, *Der Eretria Maler*. Mainz 1988, 317 Nr. 43 Tf. 45).

- ⁵⁸ K. Schauenburg, Die Bewaffnung des Achilleus in der unteritalischen Vasenmalerei. In: Arch. Anzeiger, 1990, 449 ff.
- ⁵⁹ New York, Slg. Levy – White: D. von Bothmer, Glories of the past. Ancient art from the S. White and L. Levy collection. New York 1990, 179 ff. Nr. 127; Trendall a. a. O. 104 Abb. 198; Schauenburg a. a. O. 460 f.; A. D. Trendall – A. Cambitoglou, Second supplement to the red-figured vases of Apulia. London 1991, 133 ff. Nr. 79 Tf. 33, 2.
- ⁶⁰ Kunsthistorisches Mus. IV 690: A. D. Trendall, Red figured vases of Apulia. Oxford 1982, 272 Nr. 81; Schauenburg a. a. O. 461 f. Abb. 16.
- ⁶¹ Schauenburg a. a. O. 462.
- ⁶² Paris, Louvre K 365: A. D. Trendall, The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily. Oxford 1967, 396 Nr. 260 Tf. 154, 1; Schauenburg a. a. O. 461 f.
- ⁶³ Daß sich beide an einer älteren Fassung orientieren, ist deshalb wahrscheinlich; eine Abhängigkeit voneinander ist wohl ausgeschlossen.
- ⁶⁴ Bereits in der attischen Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts war Achill mit langem, lockigem Haar dargestellt worden: LIMC Achilleus 65 f. Nr. 176 Tf. 74; 71 Nr. 204 Tf. 77; 124 Nr. 516 Tf. 110; 164 Nr. 733 Tf. 131. – Vgl. auch LIMC Achilleus 118 Nr. 487 Tf. 108; 140 Nr. 603 Tf. 117; 171 f. Nr. 794 Tf. 134; Schauenburg a. a. O. 454 Abb. 4 (unteritalisch).
- ⁶⁵ London, British Museum: H. B. Walters, Catalogue of the engraved gems and cameos. London 1926, 83 Nr. 671 Tf. 11; P. Zazoff, Etruskische Skarabäen. Mainz 1968, 145 Nr. 329; G. Horster, Statuen auf Gemmen. Diss. Bonn 1970, 31 Tf. 7, 3; Schwarzenberg 177 Abb. 2 (nach Caylus mit veränderter Frisur). – Weitere Beispiele: Antike Gemmen in deutschen Sammlungen Bd. 1, 2. München 1970, 154 f. Nr. 1565, 1566 Tf. 149 (Fuß auf Helm). – Ähnlich, aber nicht bei der Wappnung: Walters a. a. O. 134 Nr. 1179 Tf. 17; Schwarzenberg 177 Tf. 33 d (Sandalenbinder, jetzt mit alexanderhafter Frisur); Horster a. a. O. 31 Nr. 3 Tf. 7, 4 (Sandalenbinder mit Chlamys und Säule); Schreiber a. a. O. (s. o. Anm. 16) 208 Abb. 26 (Arm aufgestützt mit Speer und Säule).
- ⁶⁶ O. Jahn, Griechische Bilderchroniken. Bonn 1873, Tf. 1; A. Sadowska, Les tables iliaques. Warschau 1964, 27 Tf. 1.; die Länge des Haares ist am Original nicht mehr zu erkennen. – Gemmen: A. Furtwängler, Die antiken Gemmen. Leipzig 1900, Tf. 23, 57 (Achill, aber mit Helm und Mantel); vgl. auch ebenda Tf. 21, 35.
- ⁶⁷ E. Berger, Der neue Amazonenkopf im Baseler Antikenmuseum. In: Gestalt und Geschichte. Festschrift K. Scheffold, 4. Beiheft Antike Kunst. Bern 1967, 61 ff.; R. R. Smith, Hellenistic sculpture. London 1991, 105 Abb. 134, 1-4; zuletzt R. Wünsche, Pasquino. In: Münchner Jb. 42, 1991, 33 ff. Abb. 43.
- ⁶⁸ Plin. nat. 34, 18.
- ⁶⁹ Paus. 10, 13, 5; vgl. LIMC Achilleus 196 Nr. 910.
- ⁷⁰ Anthologia Graeca 2, 291 ff.
- ⁷¹ Paus. 5, 22, 2.
- ⁷² Hierapolis: Lukian., Syr. Dea 40. – Kultbilder: Kemp-Lindemann a. a. O. 242 ff.; vgl. RE 1 (1894) 241 f. s. v. Achilleus (Escher). – Zum Achillkult: G. Hedreen, in: Hesperia, 60, 1991, 313 ff.; T. Mavrojanis, L'Achilleion nel santuario di Poseidon e Anfitrite a Tenos. In: Ostraka, 3, 1994, 291 ff.; Der Neue Pauly 1. Stuttgart 1996, 79 s. v. Achilleus (D. Sigel). – Weitere rundplastische Werke: LIMC Achilleus 48 Nr. 50; 100 Nr. 417.
- ⁷³ Silanion: Plin. nat. 34, 82. – Skopas: Plin. nat. 36, 26; LIMC Achilleus 126 Nr. 533 (mit Literatur); A. Stewart, Skopas of Paros. Park Ridge 1977, 100 f., 110; allerdings ist nicht endgültig sicher, daß der klassische Bildhauer Skopas gemeint ist.
- ⁷⁴ Zum Wandel des Achill-Bildes vgl. K. C. King, Achilles. Paradigms of the war hero from Homer to the Middle Ages. Berkeley 1987; J. Latacz, Achilleus. Wandlungen eines europäischen Heldenbildes. Stuttgart 1995, bes. 25 ff.; L. Balensiefen, Achills verwundbare Ferse. In: Jb. des Deutschen Archäologischen Instituts, 111, 1996, 75 ff.
- ⁷⁵ s. o. Anm. 56. – Übergabeszenen: LIMC Achilleus 70 f. Nr. 188, 189, 191, 200 Tf. 76-77; 123 Nr. 508 Tf. 109.
- ⁷⁶ Achill in Trauer: LIMC Achilleus 122 ff. Tf. 109-112; A. Kossatz-Deissmann, Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen. Mainz 1978, 13 ff.; J. M. Barringer, Divine escorts. Ann Arbor 1995, 30 ff.; vgl. Schauenburg a. a. O. (s. o. Anm. 58) 460 Abb. 2-3. – Achill im Kriegerabschied ohne Waffenübergabe: s. o. Anm. 57.
- ⁷⁷ LIMC Achilleus 125 f. Nr. 526-527 Tf. 112-113; zur Datierung des Mosaiks aus Olynth vgl. D. Salzmann, Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken. Berlin 1982, 102 f. Nr. 88. – Nereiden alleine: LIMC Achilleus 127 f.; Schauenburg a. a. O. 448 ff. 464 mit Anm. 77; LIMC VI. Zürich 1992, 40 ff. Nr. 339 ff. Tf. 496-504 s. v. Nereides (N. Icard-Gianolio – A.-V. Szakados); Barringer a. a. O. 37 ff. – Nereiden als Glückssymbol: H. Wrede, Lebenssymbole und Bildnisse zwischen Meerwesen. In: Festschrift G. Kleiner. Tübingen 1976, 169 ff. – Schauenburg a. a. O. 469 f. und Barringer a. a. O. 44 f. heben eher ihre funeralsymbolische Bedeutung hervor.
- ⁷⁸ s. o. S. 17 f.; vgl. K. Schauenburg, Zu einem Krater der Gruppe Tarent 7013. In: Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts, 64, 1995, 31; Schauenburg a. a. O. (s. o. Anm. 58) 454 ff. Abb. 4. Er konstatiert ebenda 463 ff. diesen Rückgriff auf eine ältere ikonographische Tradition.
- ⁷⁹ LIMC Achilleus 148 ff. Nr. 643-662 Tf. 122-125; Kemp-Lindemann a. a. O. 180 ff. – Beim Mahl in Hom. Il. 24, 475 f., 515 sitzt der Heros. – Zu den Auslösungsszenen zuletzt: H. A. Shapiro, Poet and painter. In: Numismatica e antichità classiche, 23, 1994, 24 ff.
- ⁸⁰ LIMC Achilleus 151 f. Nr. 665-666 Tf. 125 f.; Kemp-Lindemann a. a. O. 184 ff.; Kossatz-Deissmann a. a. O. 23 ff. Tf. 3, 2; 2, 1. – Ein etruskischer Vorläufer des 5. Jahrhunderts ebenda 29 f. Tf. 3, 1. – Vgl. Hom. Il. 24, 478 f., 510 ff. Allein durch ein anderes Verhältnis des Bildes zu diesem literarischen Vorbild, vgl. L. Giuliani, Tragik, Trauer und Trost. Berlin 1995, 16 ff., sind die Veränderungen nicht erklärlich.
- ⁸¹ LIMC Achilleus 152 ff. Nr. 668-669 Tf. 126; Nr. 679, 687 Tf. 127; O. Jahn, Griechische Bilderchroniken, Bonn 1873, Tf. 4 F; vgl. H. Gabelmann, Antike Audienz- und Tribunalszenen. Mainz 1984, 142 ff.
- ⁸² Seltene Kampfszenen: LIMC Achilleus 174 Nr. 805; 179 Nr. 844; vgl. Kemp-Lindemann a. a. O. 216 f. – Die Hybris Achills wird jetzt ebenfalls gezeigt: LIMC Achilleus 118 Nr. 487 Tf. 108 (Opferung der Trojaner); 171 Nr. 799 Tf. 134 (Tötung des Thersites); 140 ff. Nr. 601 ff. Tf. 117 (Schleifung des Hektor, vorher nur im 6. Jahrhundert, vgl. Kemp-Lindemann a. a. O. 176 ff. 179).

- ⁸³ Plat. symp. 180a. – Ihre Kombination mit dem athletischen Körper (Nielsen 35: »like an Aphrodite in spite of all the muscles«) setzt also zwei offenbar wesentliche Aspekte des Heroen ins Bild, Schönheit und Kraft, und stellt keinen stilistischen Widerspruch innerhalb der Statue dar, wie Nielsen 35 meint; s. o. Anm. 16.
- ⁸⁴ Langhaarigkeit: Hom. Il. 23, 141, vgl. 2, 11; 51; 443 u. ö. – Blondes Haar: Hom. Il. 1, 197; 23, 141. – Vasenbilder: s. o. Anm. 58–59, 63.
- ⁸⁵ Zu deren Authentizität s. o. S. 8 mit Anm. 19.
- ⁸⁶ Hölscher 34; B. Fehr, Bewegungsweisen und Verhaltensideale. Bad Bramstedt 1979, 69 f.; vgl. Stewart 115.
- ⁸⁷ Vgl. Hölscher 32 f. – Alexandermosaik: s. o. Anm. 3.
- ⁸⁸ Lysimachos-Münzen: s. o. Anm. 17. – Ptolemäer: H. Kyrieleis, Bildnisse der Ptolemäer. Berlin 1975, 162 f.; vgl. auch R. Fleischer, Studien zur seleukidischen Kunst Bd. 1. Herrscherbildnisse. Mainz 1991, 55 (Seleukiden).
- ⁸⁹ P. R. Franke – M. Hirmer, Die griechische Münze. 2. Auflage, München 1972, Tf. 134 Nr. 414; 135 Nr. 416–417; 137 Nr. 425; 158 Nr. 506; 170 Nr. 563; 189 Nr. 646; xviii Nr. 568. – Vgl. Hölscher 37.
- ⁹⁰ Hom. Il. 19, 365 ff.; Anthologia Graeca 2, 295 f.
- ⁹¹ Hölscher 36 f. 43 ff.; vgl. auch E. Berger, Ein neues Porträt Alexanders des Großen. In: Antike Kunst, 14, 1971, 140 mit Anm. 11; W. Wohlmayr, Alexander in Etrurien. In: Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts, 58, 1988, 58 ff.; A. M. Nielsen, Alexandroïder. In: Meddelelser fra Ny Carlsberg Gyptotek, 47, 1991, 30 ff.
- ⁹² Hölscher 48 f. Tf. 9, 1–2; vgl. LIMC Achilleus 48 f. Nr. 50–51 Tf. 63. – Das im Nacken lockige und sehr lange Haar des Achillbildes in der Casa dei Dioscuri (Hölscher 48 Tf. 9, 1) ist wohl eher mit Bildern wie dem des Kraters in New York (Abb. 10; s. o. Anm. 59) zu verbinden als mit Alexanderbildnissen.
- ⁹³ P. Gardner, A catalogue of the Greek coins in the British Museum. Thessaly to Aetolia. Bologna 1963, 33 Nr. 1–2 Tf. 7, 1; C. Heyman, Achille-Alexandre sur les monnaies de Larissa Cremasté. In: Antidoron W. Peremans. Louvain 1968, 115 ff. Tf. 1–2; U. Pause-Dreyer, Die Heroen des trojanischen Krieges auf griechischen Münzen. Diss. München 1975, 54 ff. Tf. 3, 4–6; LIMC Achilleus 196 f. Nr. 911. – S. Lücke, Überlegungen zur Münzpropaganda des Pyrrhos. In: K. Brodersen (Hrsg.), Rom und der griechische Osten. Festschrift H. H. Schmitt. Stuttgart 1995, 172 hält die Frau für eine Nereide. Die matronale Verhüllung des Kopfes in Abb. 15 (s. u. Anm. 95) spricht jedoch für Thetis. Der Bezug auf Achill wäre aber auch bei einer waffentragenden Nereide unumgänglich. – Bezugnahmen von Vorderseite zu Rückseite bei Münzen: Franke – Hirmer a. a. O. Tf. 47 Nr. 131; Tf. 157–158 Nr. 504–506; M. J. Price, The coinage in the name of Alexander the Great and Philipp Arrhidaios. Zürich 1991, Tf. 146–149.
- ⁹⁴ Vgl. Heyman a. a. O. 119 ff.
- ⁹⁵ Gardner a. a. O. III Nr. 8 Tf. 20, 1; Pause-Dreyer a. a. O. 87 f. Tf. 6, 3; R. Göbl, Antike Numismatik. Mainz 1978, 157 Nr. 775 Tf. 50; Franke – Hirmer a. a. O. Tf. 150 Nr. 473; LIMC Achilleus 197 Nr. 913 Tf. 145; C. C. Vermeule, The god Apollo, a ceremonial table with griffins, and a votive basin. In: Getty Mus. Journal, 15, 1987, 32 f. Abb. 4; W. Ameling, Alexander und Achilleus. In: W. Will (Hrsg.), Zu Alexander dem Großen. Festschrift G. Wirth. Amsterdam 1987, 679 Anm. 107; 689; Lücke a. a. O. 171 ff. Abb. 1. – Ein ähnlicher behelmter Kopf, der inschriftlich als Achill benannt ist, findet sich auf hadrianischen Münzen des Thessalischen Bundes: Gardner a. a. O. 6 Nr. 68–69 Tf. 1, 8; unsicher ist die Benennung der Münzen ebenda 64 Nr. 4 Tf. 13, 9 (3. Jahrhundert v. Chr.). – Zur Benennung s. u. Anm. 98, 101.
- ⁹⁶ Franke – Hirmer a. a. O. Tf. 176 Nr. 580–581.
- ⁹⁷ Gebauer a. a. O. (s. o. Anm. 16) 2 ff., 11 f., 15; vgl. C. Boehringer, Zur Chronologie mittelhellenistischer Münzserien. Berlin 1972, 133 f.; O. Palagia, Imitation of Heracles in ruler portraiture. In: Boreas, 9, 1986, 140 f.; Hölscher 46 f. Tf. 12, 3–4; W. Völcker-Janssen, Kunst und Gesellschaft an den Höfen Alexanders des Großen und seiner Nachfolger. München 1993, 145 f.
- ⁹⁸ Lücke a. a. O. 171 ff. will den behelmten Kopf als Alexander deuten. Helm und Rückseite stellen aber eindeutig den Bezug zu Achill her, den der Betrachter klarer wahrnehmen konnte als die physiognomische Verwandtschaft zu Alexander. Sie erscheint in der Sprache des Bildes eher sekundär, s. u. Anm. 101.
- ⁹⁹ vgl. Plut. Pyrrhos 1, 2 ff.; Paus. 1, 12, 1. – Zur Deutung der Münzen vgl. Pause-Dreyer a. a. O. 88; Franke – Hirmer a. a. O. 104 f.
- ¹⁰⁰ Vgl. Lücke a. a. O. 173; Pyrrhos selbst wurde Alexanderähnlichkeit nachgesagt: Plut. Pyrrhos 8, 1. – Die o. Anm. 96 genannten Herakles-Münzen hat man im Hochhellenismus wohl als Alexanderbildnisse verstanden: Hölscher 46; Price a. a. O. 33 f.; Völcker-Janssen a. a. O. 145 f. – Zu Bezugnahmen des Pyrrhos auf Themen der Alexandergeschichte vgl. A. Geyer, Geschichte als Mythos. In: Jb. des Deutschen Archäologischen Instituts, 108, 1993, 454 ff.
- ¹⁰¹ P. Dintzis, Hellenistische Helme. Rom 1986, 20, 94, 256 Nr. 156 Tf. 39, 2; vgl. ebenda Nr. 160, 161 Tf. 39, 2; 4 (Ares); Nr. 183 Tf. 41, 4 (Gigant). Es besteht also kein Anlaß, aus der geläufigen Helmform auf eine Darstellung des Pyrrhos oder Alexander selbst zu schließen, auch wenn das letztlich nicht auszuschließen ist. Gerade in ihrer mangelnden Präzision im Hinblick auf mythische oder reale Szenerie liegt m. E. die programmatische Bedeutung der Münzen.
- ¹⁰² Vgl. zusammenfassend E. von Schwarzenberg, Der lysippische Alexander. In: Bonner Jb., 167, 1967, 68 ff.; Stewart 80 ff.; Ameling a. a. O. 657 ff.; J. M. Mossman, Tragedy and epic in Plutarch's Alexander. In: Journal of Hellenic studies, 108, 1988, 83 ff.; A. Cohen, Alexander and Achilles. In: The ages of Homer, Festschrift E. T. Vermeule. Austin 1995, 483 ff.
- ¹⁰³ Hom. Il. 18, 33 ff.; Stewart 80 f.
- ¹⁰⁴ Plut. Alexandros 5, 8; Diod. 17, 97, 3; Arr. an. 1, 12, 1; 7, 14, 4; vgl. Stewart 81, 83 f.
- ¹⁰⁵ vgl. nur Kleiner a. a. O. (s. o. Anm. 16) 214; Ameling a. a. O. 686; Himmelmann 98 und schon K. Lange, Das Motiv des aufgestützten Fußes. Leipzig 1879, 56 f.
- ¹⁰⁶ Noch Heliodor, Aithiopika 2, 35, läßt seinen achilleischen Helden Charikles mit löwenhaftem Haar auftreten. – Die direkten Nachfolger Alexanders lassen sich zwar z. T. mit Götterattributen, aber mit physiognomisch ausgeprägten Bildnisköpfen darstellen, die keinen Heroen angeglichen sind, vgl. Himmelmann 100 ff.