

Kunst am Hof der Ptolemäer – Dokumente und Denkmäler

Von Stefan Schmidt

»Unimportant.« Mit dieser lakonischen Feststellung charakterisierte E. M. Forster die Kunst unter den Ptolemäern in seinem berühmten *Alexandriaführer*¹. Die ptolemäischen Könige, so sein Kommentar, hätten außerhalb Ägyptens nach kreativen Künstlern Ausschau gehalten. Daher folge die Kunst in Alexandria den in der griechischen Welt dieser Zeit allgemeinen Tendenzen zum Malerischen und Dekorativen. Das abschätziges Urteil des britischen Literaten über die Originalität der Kunst am Hof der Ptolemäer war 1922, als das Buch erstmals erschien, durchaus ungewöhnlich. Viele Archäologen und Kunsthistoriker, allen voran Theodor Schreiber, hatten seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert versucht, die Besonderheiten einer bildenden Kunst in Alexandria zu rekonstruieren, deren Anstöße nicht nur die Kunstproduktion der hellenistischen Zeit geprägt, sondern darüber hinaus auch die römische Kunst intensiv beeinflusst hätten².

Die Annahme, dass von dem reichsten Machtzentrum des Hellenismus wichtige künstlerische Impulse ausgegangen sein müssten, beruhte auf zwei Grundlagen: zum einen auf den bewundernden Beschreibungen antiker Quellen, die von dem immensen Aufwand bei der Ausstattung des Ptolemäerhofes mit Kunstwerken berichten; zum anderen auf den unbezweifelbaren Höchstleistungen in Literatur, Gelehrsamkeit, Naturwissenschaften und Ingenieurwesen, die unter der Patronage der ersten Ptolemäer am berühmten Museion von Alexandria vollbracht worden waren. In dieser Atmosphäre kultureller Prosperität müssten – so die Prämisse – auch in Malerei, Skulptur und anderen Künsten bahnbrechende Neuerungen entwickelt worden sein.

Echte Belege für diese These gab und gibt es jedoch keine. Schriftliche Quellen, die von berühmten und wichtigen »alexandrinischen« Künstlern berichten, sind ebenso spärlich wie ungenau. Lediglich von zwei Malern ist die Rede: Zum einen von Antiphilos, der in Ägypten geboren worden war und als Porträtist wohl zunächst für Philipp, den Vater Alexanders des Großen in Makedonien gearbeitet hatte, später für die ersten Ptolemäer in Alexandria. Er soll die Karikaturen, die sogenannten »grylloi«, erfunden haben³. Zum anderen kennt Diodor einen Demetrios »topographos«, der in der ersten Hälfte

des 2. Jahrhunderts v. Chr. in Rom gelebt hat. Die Bezeichnung »topographos« zusammen mit der Nachricht des Valerius Maximus, er sei ein Maler aus Alexandria gewesen, lässt darauf schließen, dass Demetrios Landschaftsbilder geschaffen hat, die in dieser Zeit ein neues Genre der Malerei waren. In Alexandria hatte er zu dem engsten Kreis der Vertrauten von Ptolemaios VI. gehört⁴. In Messene auf der Peloponnes sind überdies einige unbekannte Bildhauer aus Alexandria und Ägypten belegt⁵. Dieser Mangel an berühmten Künstlern und deren Leistungen führte dazu, dass oft mehr implizit als explizit die Charakteristika der besser greifbaren Literatur am Ptolemäerhof zu Hilfe genommen wurden, um die Positionen einer bildenden Kunst in Alexandria zu bestimmen⁶. Hellenistische und kaiserzeitliche Kunstwerke, die in irgendeiner Form an die Bukolik eines Theokrit erinnerten, an die Subtilität und spielerisch-ironische Distanz eines Kallimachos oder an die psychologisierenden Darstellungen eines Apollonios Rhodios, wurden auf die unbekanntesten Vorbilder der vermeintlichen ptolemäischen Hofkunst zurückgeführt. Die Schwierigkeiten solcher Vergleiche völlig unterschiedlicher Medien liegen auf der Hand.

Noch schlechter als um die schriftliche Überlieferung steht es um die materiellen Nachweise einer originär alexandrinischen, vom Ptolemäerhof inspirierten Kunstproduktion. Von dem legendären Ausstattungsluxus der ptolemäischen Paläste ist fast nichts erhalten. Was nicht bereits in der römischen Kaiserzeit verschleppt, zerstört oder ersetzt wurde, ist in den Wechselfällen der nachantiken Geschichte Alexandrias untergegangen. Restlos verschwunden sind natürlich die gerühmten Kunstwerke aus Gold, Silber oder Elfenbein, die Wandteppiche und Gemälde. Aber auch Monumente aus dauerhafteren Materialien werden sich nur selten finden lassen. Die vor wenigen Jahren durchgeführten Unterwassererkundungen der Hafenseite des Palastbereiches haben zwar eine Vielzahl von Funden aus Marmor und Granit erbracht, doch stammen die Skulpturen und Architekturteile vor allem aus der römischen Kaiserzeit⁷. Von den Palästen der frühen Ptolemäer, von deren Pracht in den Quellen die Rede ist, dürften bereits in den ersten Jahrhunderten nach Christus nur noch Spuren vorhanden gewesen sein.



1 Frauenstatue aus Alexandria, Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. Nr. 3587

Die naheliegende Alternative in dieser Situation ist der Versuch, aus den Nachklängen in anderen Gattungen und an anderen Orten auf die verschwundene Kunst zu schließen. Diese gerade von den Verfechtern einer typisch alexandrinischen Kunstproduktion ausgiebig genutzte Möglichkeit ist allerdings mit großen methodischen Problemen verbunden. Für Darstellungen in der Kleinkunst oder römische Werke eine verlorene Vorlage zu postulieren ist einfach, deren Existenz und vor allem die direkte Abhängigkeit tatsächlich plausibel zu machen ist jedoch oft schwierig. Dies waren auch die Punkte, an denen die Kritiker einer Überschätzung der alexandrinischen Kunst ansetzten⁸. Für die kaiserzeitlichen Reliefs mit Landschaftsdarstellungen und Tieren etwa, die Theodor Schreiber als typisch alexandrinisch angesprochen hatte, wurde bald schon der enge stilistische Zusammenhang mit der römischen Wandmalerei und der *Ara pacis* gesehen, der für die Konzeption der Reliefs in augusteischer Zeit spricht. Auch die grotesken und realistischen Darstellungen von Sklaven, Bettlern und Landleuten in der Kleinkunst, in denen sich die Kunstinteressen der maßgebenden Kreise im ptolemäischen Alexandria widerspiegeln sollten, wurden in ähnlicher Quantität in Kleinasien gefunden. Sie scheinen eher ein allgemeines Phänomen hellenistischer Urbanität zu sein. Auch wenn inzwischen wahrscheinlich gemacht werden konnte, dass die Stücke aus Alexandria eine chronologische Priorität gegenüber den kleinasiatischen besitzen⁹, bleibt doch unklar, ob die kleinen Bronze- und Terrakottafigürchen tatsächlich Werke der Großplastik reflektieren, und damit ein Zeugnis für die Kunst im Umkreis des Ptolemäerhofes sein können. Die Indizien weisen eher auf eine zunächst eigenständige Entwicklung in der Kleinkunst hin¹⁰.

Trotz oder vielleicht gerade wegen der wenigen und immer auch anfechtbaren Indizien für die speziellen Leistungen der bildenden Kunst im Umfeld des Ptolemäerhofes sehen sich viele Autoren bis heute verpflichtet, in dieser Debatte deutlich Position zu beziehen. So ist auch das vermutlich zu negative Diktum von E. M. Forster zu verstehen. Je nach Temperament und Interesse werden die spärlichen Hinweise als Argumente für oder gegen eine besonders innovative künstlerische Atmosphäre in Alexandria verwendet. Wobei in jüngerer Zeit die kritischen Stimmen überwiegen¹¹.

Mit meinem Beitrag möchte ich diese Diskussion nicht durch eine weitere Stellungnahme verlängern. Die derzeitigen Möglichkeiten zu argumentieren sind, denke ich, weitgehend ausgeschöpft. Mein Ziel ist es vielmehr, in einem Überblick das zu charakterisieren, was zur Zeit der ersten Ptolemäer, also etwa während des 3. Jahrhunderts

v. Chr., in den Palästen von Alexandria und deren Umfeld zu sehen war; ohne eine Bewertung, ob es sich dabei um besonders typische Formen und Darstellungen handelte, oder ob sich Vergleichbares auch in den anderen hellenistischen Königsresidenzen finden ließ. Ich will versuchen, einen Eindruck davon zu geben, an welcher Art von Kunst die griechische Oberschicht Gefallen fand und was dementsprechend auch von den Ptolmäern gefördert wurde. Im Zusammenhang dieses Bandes zum Austausch zwischen der Griechischen Welt und Ägypten, soll damit eine Vorstellung entwickelt werden, wie die griechische Kunst aussah, die in Ägypten in frühhellenistischer Zeit präsent war und dort ihre Wirkung entfalten konnte. Dazu werde ich in einem ersten Abschnitt die bekannten und oft besprochenen Quellen erneut sichten und einige Punkte hervorheben. Vor allem will ich die Aussagen zur Skulptur bündeln, da sich bei dieser Gattung am ehesten Verbindungen zu den materiellen Hinterlassenschaften knüpfen lassen. Dies soll dann in einem zweiten Abschnitt anhand von drei Beispielen aus dem Museum von Alexandria geschehen, um einige wichtige Aspekte anschaulich zu machen.

Die wichtigsten schriftlichen Quellen für den Ausstattungsluxus in der frühen Residenz der Ptolemäer sind die Beschreibungen des Kallixeinos von Rhodos, die uns von Athenaios überliefert worden sind. Auch wenn wir wenig über diesen Autor wissen, scheint er doch zumindest ein Zeitgenosse der Prachtentfaltung gewesen zu sein, die er ausführlich schildert¹². Sein Bericht über die Schaustellungen bei der großen Prozession, die Ptolemaios II. Philadelphos veranstaltet hat, gibt dabei ein besonderes, ephemeres Ereignis wieder, das sich nur bedingt mit dem Aussehen der Kunstwerke in den Palästen in Verbindung bringen lässt. Wertvoller sind die Beschreibungen des Zeltes für die Bewirtung der Gäste anlässlich dieses Festes und des Palastschiffes von Ptolemaios IV. Philopator. Auch wenn hier ebenfalls nicht die Paläste selbst geschildert werden, dürfte doch der repräsentative Anspruch der Ausstattung in diesen Fällen ähnlich gewesen sein. Neben diesen drei ausführlichen Texten lassen sich für Einzelnes noch die Epigramme der alexandrinischen Dichter des 3. Jahrhunderts v. Chr. heranziehen.

Vorsichtiger muss man dagegen mit der Auswertung einiger Beschreibungen sein, die unter dem Namen des spätantiken Autors Libanios überliefert sind¹³. Die Probleme sind dabei zweifacher Natur: Zum einen handelt es sich um Produkte einer literarischen Gattung, die in der römischen Kaiserzeit ein ausgeprägtes Eigenleben entwickelt hat. Die Beschreibung von Kunstwerken, die sogenannte Ekphrasis, wurde zu einer rhetorischen Kunstform gesteigert, bei der die geschilderten Werke



2 Statue einer Dienerin von einem attischen Grabmal, Marathon, Archäologisches Museum, Inv. Nr. BE 15

durchaus auch erfunden oder im Sinne einer bestimmten Intention abgewandelt werden konnten. Zum anderen stellt sich die Frage: Wenn die Beschreibungen tatsächlich auf Anschauung beruhen, aus welcher Zeit stammen die geschilderten Werke? Wie viel von dem hellenistischen oder gar frühhellenistischen Aussehen Alexandrias können diese späten Quellen wiedergeben? Auch bei der eindrucksvollen Schilderung der endlosen Säulenreihen entlang der Hauptstraßen der Stadt durch Achilleus Tätios, einen Autor des 2. Jahrhunderts n. Chr., ist keineswegs klar, ob es diese bereits in der hellenistischen Zeit gegeben hat¹⁴. Nach allem was wir wissen, sind solche Säulenstraßen erst eine typische Einrichtung kaiserzeitlicher Städte im östlichen Mittelmeerraum.

Genauso ist die Beschreibung der Statuenausstattung des Tychaions von Alexandria, die sich bei Libanios findet, nur bedingt hilfreich, um eine Vorstellung von der Ausschmückung offizieller Bauten in der ptolemäischen Zeit zu gewinnen. Die Anlage mit mehreren Konchen, in denen die Statuen von zwölf olympischen Gottheiten ergänzt durch Figuren der Charis und des Ptolemaios 1. Soter aufgestellt waren, könnte in der geschilderten Form durchaus erst in der Kaiserzeit entstanden sein¹⁵. Auch die zentrale Gruppe von Alexander, der von Ge und diese wiederum von Tyche bekränzt wurde, lässt sich nicht bedenkenlos als frühhellenistisches Kunstwerk bestimmen, ebenso wie die dort beschriebenen Philosophenstatuen und eine Darstellung der Athena in einem der Parthenos ähnlichen Typus¹⁶. Auch die Interpretation einer Statuengruppe am östlichen Stadttor als Darstellung von Alexander, Seleukos, Antiochos und dem Arzt Philippos, die sich in der romanhaften Alexanderbiographie aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. findet, mag eher vom Wunsch nach einer gelehrten und anspielungsreichen Identifizierung als von der Wirklichkeit geleitet worden sein. Inwieweit sie auf Grundlagen aus dem frühen Hellenismus beruht, bleibt darüber hinaus unklar¹⁷.

Welche Anhaltspunkte bieten uns nun diejenigen schriftlichen Quellen, die mit einiger Sicherheit eine Anschauung der Kunstformen im frühen Alexandria wiedergeben? Drei charakteristische Aspekte lassen sich meines Erachtens heraus destillieren. Der erste betrifft die Frage der Materialien: Hatte die oft erwähnte Tatsache, dass es in Ägypten keine Marmorvorkommen gab, erkennbare Auswirkungen auf die Technik, die Erscheinungsweise und die Frequenz der Skulpturenausstattungen im Umfeld des ptolemäischen Hofes? Für das hellenistische Ägypten ist der sparsame Umgang mit dem importierten Marmor notorisch. Eine so vielfältige Verwendung, wie etwa in Athen oder auf den Kykladen, ist dort selbst in der römischen Kaiserzeit nur ansatzweise

zu beobachten. Architektonischer Schmuck wurde fast ausschließlich, Grabdenkmäler aber auch Statuen, wie etwa die Skulpturen im Serapeion von Memphis wurden überwiegend aus einheimischen, mehr oder weniger geeigneten Steinsorten hergestellt. Doch galt diese Einschränkung offenbar nicht für die Kunst unter der direkten Patronage der frühen Ptolemäer. Dort, wo für prachtvolle Ausstattungen fast unbeschränkte Mittel zur Verfügung standen, waren Marmorstatuen keineswegs selten oder ungewöhnlich. Mehrfach werden sie genannt: Ein unbekannter Epigrammdichter des 3. Jahrhunderts v. Chr. schildert ein Nymphäum, in dem unter anderem eine marmorne Figur der Arsinoe II. aufgestellt war¹⁸. Auch bei der Ausstattung des Palastschiffes von Ptolemaios IV. Philopator ist von einer Bildnisgalerie der königlichen Familie aus dem berühmten »lychnites«, also bestem parischen Marmor die Rede, sowie von einer marmornen Aphroditestatue¹⁹. Unter den vielen verschiedenen Attraktionen des Festzeltes schließlich werden einhundert Marmorfiguren erwähnt, die von den besten Künstlern stammten²⁰. Es gibt also keinen Grund anzunehmen, dass bei den Ptolemäern weniger Marmorskulpturen verwendet worden seien als anderswo. Wir dürfen demnach durchaus damit rechnen, hin und wieder auf vereinzelte Spuren der Kunst am Hof der Ptolemäer zu stoßen, die sich in diesem dauerhaften Material erhalten haben²¹.

Wenn gleichwohl oft von plastischen Werken aus anderen, leichter vergänglichen Materialien berichtet wird, beruht das zum Teil auf ästhetischen Vorlieben, die in den Schriftquellen zur Kunst unter den frühen Ptolemäern deutlich hervortreten. Dieser zweite Aspekt der literarischen Überlieferung ist das auffallend große Interesse an visuellen Effekten. Die Darstellungen sollten möglichst lebendig erscheinen und eine natürliche Präsenz vortäuschen²². Dies lässt sich weniger an dem Lob einer besonderen Lebendigkeit der Figuren ablesen, das seit Homer ein feststehender Topos der Beschreibung von Kunstwerken war. Auffallend ist vielmehr die Betonung konkreter Oberflächenqualitäten und Inszenierungen. So ist etwa in dem erwähnten Epigramm auf das Nymphäum der Arsinoe²³ davon die Rede, dass der Marmor »besänftigt oder gemildert« worden ist (ὑπραυνοῦ lautet der verwendete Begriff). Die in diesem Zusammenhang schwer verständliche Vokabel wurde von den modernen Forschern als Beschreibung der weich erscheinenden oder auffällig glänzenden Oberfläche der Statue interpretiert. Die Rückwand des Nymphäums bestand zudem aus dunklerem »hymettischem Fels«, wie es heißt. Dies dürfte ein Hinweis auf die grottenartig gestaltete Oberfläche der Wand sein. Deutlicher ist die Schilderung des Hinter-

grundes für die Bildnisgalerie auf dem Palastschiff²⁴. Beschrieben wird eine Grotte, deren Oberfläche den Fels imitieren sollte und zudem mit Edelsteinen und Gold verziert war. Es war offenbar ein besonderes Anliegen, die Skulpturen durch eine aufwändig gestaltete Umgebung in einen eigenen Bildraum einzubinden. Die dreidimensionalen Figuren wurden so zu Teilen größerer Schaubilder. Das erinnert sehr an die bekannte Aufstellung der Nike in Samothrake. Auch dort wurde auf die Angabe einer Landschaft aus Felsen und Wasser als inszeniertem Raum der Figur großer Wert gelegt²⁵. Die Beschreibung des Festzeltes gibt eine gute Vorstellung von der beabsichtigten Wirkung einer solchen Skulpturenausstattung. Entlang der Wände des Zeltens waren über den Seitenschiffen zwanzig grottenartige Nischen angelegt, in denen Gelageszenen mit Figuren aus Tragödien, Komödien und Satyrspielen dargestellt waren, die echte Gewänder und goldene Trinkgefäße trugen²⁶. Der eigene Bildraum und die »natürliche« Oberfläche der Skulpturen sollten dazu dienen, den Eindruck lebendiger Schausstellungen hervorzurufen. Gerade die Verwendung echter, meist reichgeschmückter Kleidung wird noch mehrfach bei den Skulpturen hervorgehoben, die in der großen Prozession mitgeführt wurden²⁷. Unter dem gleichen Aspekt der Verlebendigung von Statuen müssen schließlich auch die mechanischen Automaten subsumiert werden, an denen man im frühhellenistischen Alexandria Gefallen fand. In dem Festzug etwa wurde eine Figur der Nysa gezeigt, die sich in regelmäßigen Abständen von ihrem Sitz erhob und aus einer Schale eine Trankspende ausgoss²⁸.

Der dritte Aspekt, der in den Beschreibungen der Kunst unter den Ptolemäern besonders hervortritt, ist eine Vorliebe für metaphorische Figurengruppen und Personifikationen. Mehrfach wird von Figurenzusammenstellungen berichtet, die eine übertragene, nicht allein aus dem Sichtbaren zu erschließende Bedeutung transportieren sollten. Dazu gehört etwa die Gruppe mit der Königin Berenike und den drei Chariten, die Kallimachos schildert und daraus – vielleicht durchaus im Sinne des Aufstellers – ein Lob der Königin als vierte Charite, als Göttin der Anmut und der Gunst werden lässt²⁹. Einen abstrakteren Sachverhalt sollten die Frauenstatuen verbildlichen, die im alexandrinischen Heiligtum des Homer das Bildnis des vergöttlichten Dichters umstanden³⁰. Sie waren Personifikationen derjenigen Städte, die sich um die Ehre stritten, als Geburtsort Homers zu gelten. Die Beschreibung dieser Gruppe ist uns zwar erst durch den kaiserzeitlichen Autor Aelian überliefert, doch enthält sie die glaubhafte Nachricht, das die Aufstellung bereits aus der Gründungszeit des Homereions unter Ptolemaios II. Philadelphos stammt.

Eine solche gelehrte Bildsprache, die sich einem Betrachter nur über Erklärungen oder Beischriften erschlossen haben kann, lässt sich auch in den Skulpturengruppen, die auf Motivwagen in der großen Prozession des Philadelphos mitgeführt wurden, immer wieder beobachten. Besonders ausgeprägt war sie bei einer Gruppe, die den historischen und politischen Anspruch der ptolemäischen Dynastie verbildlichen sollte³¹. Trotz einiger Unklarheiten der Überlieferung lassen sich zumindest die Figuren bestimmen, die in dieser Gruppe zusammengestellt waren: Alexander und Ptolemaios, dazu die Personifikationen der Arete und der Stadt Korinth sowie eine Statue des Priapos. Die Bedeutung dieser Gruppe lässt sich jedoch erst mit Hilfe einer weiteren Nachricht rekonstruieren. Dem Motivwagen folgten mehrere reich bekleidete Frauen. Sie waren als diejenigen Städte Kleinasiens und der ägäischen Inseln benannt, die einst unter persischer Herrschaft geraten waren. Die ganze Darstellung bezog sich also offenbar auf die politische Programmatik des Alexanderzuges, der ursprünglich der endgültigen Befreiung der griechischen Städte vom persischen Joch unter der Ägide des Korinthischen Bundes dienen sollte. Die Anwesenheit des Ptolemaios in dieser Gruppe muss dabei als Hinweis auf die Protektion und Fortsetzung dieser Politik durch die ägyptischen Nachfolger Alexanders gelesen werden.

Für die offizielle Kunst des frühhellenistischen Alexandria sind Berichte über solche Figurengruppen, denen durch Personifikationen oder Götterangleichungen der Protagonisten komplexe Bedeutungen beigelegt wurden, relativ häufig³². Das mag ein Argument dafür sein, dass auch die erwähnte Gruppe von Alexander, Ge und Tyche, die sich laut einer spätantiken Ekphrasis im alexandrinischen Tycheion befunden haben soll, bereits aus dieser frühen Zeit stammt. Auch dabei wurde die Welt Herrschaft, die das Glück Alexander verliehen hat, durch eine metaphorische Figurengruppe verbildlicht. Dieser inhaltliche Aspekt war offenbar für die Kunst im Umfeld der ptolemäischen Könige ebenso wichtig wie der ästhetische Aspekt einer besonderen Verlebendigung und gesteigerten Präsenz der Figuren.

Mit dieser Analyse der schriftlichen Überlieferung haben wir nun einige Begriffe für die Charakteristika der höfischen Kunst in Alexandria erhalten. Dabei überrascht es kaum, dass sich Gemeinsamkeiten mit den Charakteristika der literarischen Produktion am Hof der Ptolemäer oder genauer am Museion von Alexandria abzeichnen. Auch für die Literatur galten die Subtilität und die Lebensnähe der Darstellung sowie die variantenreiche Formenwahl als besonders erstrebenswert³³, und in den höfischen Dichtungen spielte die metaphorische Panegy-



3 Römische Kopie einer Athenastatue im Typus ›Vescovali‹, Benevent, Provinz Museum, Inv. Nr.1934

rik auf die Herrschenden eine wichtige Rolle³⁴. Wenn die Beschreibungen der bildenden Kunst unter den Ptolemäern ähnliche Aspekte hervorheben, beruht das zum Teil darauf, dass unsere Quellen zu der gleichen höfischen alexandrinischen Literatur gehören. Die Wahrnehmung der Kunstwerke dort war zweifellos von den literarischen Interessen geprägt. Um eine Vorstellung davon zu erhalten, inwieweit die Kunstwerke selbst diesen ästhetischen und inhaltlichen Präferenzen tatsächlich folgten, müssen wir die wenigen Spuren solcher Denkmäler betrachten, die in Alexandria zu Tage gekommen sind. Für die Ausgrabungsfunde lässt sich zwar in keinem Fall der ursprüngliche Aufstellungskontext rekonstruieren, doch gibt es jeweils Indizien, die die Zugehörigkeit zu der hier in Frage stehenden Kunst im Umfeld der Könige nahe legen.

Ein nicht zu unterschätzender Hinweis ist, wie bereits erwähnt, das Material Marmor. Zusammen mit einer früh- beziehungsweise hochhellenistischen Entstehungszeit wird dadurch eine ursprüngliche Aufstellung durch reiche Angehörige der obersten Schichten von Alexandria wahrscheinlich gemacht. Die früheste Marmorskulptur, die wir aus Alexandria kennen, ist die unterlebensgroße Statue einer jungen Frau (Abb.1)³⁵. Im heutigen kopflosen Zustand noch 1,12 m hoch ist die Figur mit einem feingefalteten Chiton bekleidet, der in der für Mädchen und junge Frauen typischen Weise um die Achseln herum mit einem Band zusammengehalten wird. Darüber trägt sie einen Mantel, der eng geschlungen unter den Brüsten einen dicken Bausch bildet. Der linke Arm war einst angewinkelt und auf die linke Hüfte gelegt. Die Machart der Statue mit den auffallend parallel geführten, senkrechten Konturen, den klaren horizontalen Gliederungen durch die Gewandmotive und dem hinter einer vom linken Knie herabfallenden Falte fast versteckte Spielbein lässt sich am besten mit Figuren vergleichen, die noch vor der Wende vom 4. zum 3. Jahrhundert vor Chr. in Athen und Attika auf großen und aufwändigen Grabmälern dargestellt wurden (Abb.2)³⁶. Auch für die krepptartige Gestaltung des Chitons vor den Unterschenkeln findet sich auf einem Grabrelief in Athen eine nahe Parallele³⁷.

Auffallend an der Statue aus Alexandria ist vor allem, dass sie direkt von einem bekannten Vorbild abhängig ist. Die Haltung der Figur, die Drapierung des Mantels und die Anlage der meisten Faltenmotive stimmen mit einer in der Kaiserzeit oft kopierten Athenastatue überein, die von der modernen Forschung den Spitznamen ›Athena Vescovali‹ erhalten hat (Abb.3). Die enge Anlehnung an die auf Grund ihrer großen Kopienzahl vermutlich berühmte Statue aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. ist evident. Gleichwohl gibt es auch Abwei-



4-6 Rundaltar mit Götterversammlung, Alexandria,
Griechisch-Römisches Museum, Inv. Nr. 27064

chungen: Alte Aufnahmen zeigen den ursprünglichen Zustand der Figur in Alexandria, in dem der linke Arm noch erhalten ist. Er war weder völlig in den Mantel gehüllt, wie bei der Athena, noch auf die Hüfte gestützt. Die linke Hand lag vielmehr locker auf dem Bauch und hielt möglicherweise einen Gegenstand. Auch die Kleidung wurde leicht verändert, statt des Peplos trägt die Figur einen Chiton. Die Ägis wurde fortgelassen und damit die Bedeutung der Figur verändert. Wen sie anstelle von Athena nun darstellen sollte, bleibt mangels erhaltener Attribute ungewiss. Denkbar wäre eine Muse, ähnlich einer Relieffigur auf der Basis von Mantinea³⁸.

Die Statue lässt in unserem Zusammenhang ein wenig von dem Aussehen früher Skulpturenausstattungen in Alexandria erahnen. Gerade wenn wir uns an die Bemerkung erinnern, dass die Marmorbildwerke im Festzelt des zweiten Ptolemäers von den besten Künstlern stammen sollten, bietet diese Figur eine anschauliche Ergänzung unserer Informationen. Die Legitimation eines Entwurfs durch die Urheberschaft eines berühmten Künstlers war offenbar ein wichtiges Kriterium für die alexandrinischen Aufsteller. Das bedeutet nicht, dass ein bestimmtes Werk kopiert worden wäre, so wie wir das aus der römischen Kaiserzeit kennen; lediglich deutlich erkennbare stilistische Abhängigkeiten waren gefragt³⁹. Die Statue aus Alexandria belegt zusammen mit der schriftlichen Überlieferung eine künstlerische Kennerschaft des Publikums, die nicht unähnlich der philologischen Gelehrtheit gewesen sein muss, wie sie am berühmten Museion von Alexandria gepflegt wurde⁴⁰.

Das zweite Denkmal, das einen Einblick in die künstlerische Ausstattung des ptolemäischen Hofes geben kann, ist ein marmorner Rundaltar (Abb. 4–6)⁴¹. Er wurde 1961 auf einem Grundstück an der Rue Alexandre le Grand gefunden und stammt damit aus dem Bereich der Stadt, der zum engeren Palastbezirk im ptolemäischen Alexandria gehört haben dürfte. Aus Strabos Geographie, in der er das Aussehen der Stadt zur Zeit des Augustus beschreibt, wissen wir, dass die Landzunge mit Namen Lochias, heute Silsileh, und der daran anschließende Teil des östlichen Hafengeländes ein weitläufiges königliches Areal bildeten. Es soll ein Viertel bis ein Drittel der gesamten Stadtfläche eingenommen haben. Zwar standen in diesem Gelände nicht nur die eigentlichen Paläste, sondern auch diverse Heiligtümer, Amtslokale, Kasernen etc. Je näher jedoch ein Fundplatz am Kern der Anlage auf dem Kap Lochias liegt, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, dass er tatsächlich zu einem Bereich gehört, der der königlichen Repräsentation diente.

Der Marmorzylinder von etwa 70 cm Durchmesser ist mit Relieffiguren geschmückt, die auf einer einfachen

Leiste zu stehen scheinen. Darunter ist ein Lesbisches Kymation angegeben, das den Übergang vom Sockel zum Zylinder bildet. Die Gestaltung dieses Kymation ist der wichtigste Hinweis auf die Entstehungszeit des Stückes. Es dürfte noch im 3. Jahrhundert v. Chr. hergestellt worden sein, wie parallele Ornamente an Bauten belegen können, die durch schriftliche Quellen datierbar sind⁴². Bei Lesbischen Kymatien aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. würde man die Verlängerung der unteren, hakenförmigen Enden an den Mittelrippen bis zu den Blattändern und eine breitere Basis der Zwischenblätter erwarten.

Durch die starke Zerstörung der Oberseite des Zylinders ist die Darstellung nicht mit letzter Sicherheit zu identifizieren. Erhalten sind die Reste von elf Figuren, vier sitzenden und sieben stehenden. Da etwa ein Viertel bis ein Drittel der Rundung abgebrochen ist, dürften es ursprünglich etwa fünfzehn gewesen sein. Sicher benennbar sind nur zwei der Personen: An dem Adler, dem Thron sowie dem Figurentypus ist ein Sitzender als Zeus zu erkennen (Abb. 4); ein anderer trägt auf seinem linken Unterarm einen Delphin, der ihn als Poseidon kennzeichnet (Abb. 6). Bei den übrigen Figuren dürfte es sich daher ebenfalls um Götter handeln, wofür die Figurentypen diverse Anhaltspunkte liefern. Eine zweifelsfreie und von allen Forschern akzeptierte Benennung ist jedoch nicht gelungen. Zumeist wird die Versammlung als Darstellung der olympischen Zwölf-Götter bezeichnet, die seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. eine feststehende Kultgemeinschaft bildeten. Schwierigkeiten macht dabei allerdings die rekonstruierbare Gesamtzahl. Wen stellten die übrigen mindestens drei Figuren dar?

Unabhängig von diesen Fragen der Identifizierung ist das Monument unter einem Aspekt besonders bemerkenswert: Die Gruppierung der Figuren ist extrem ausgefeilt, bis hin zu den Standmotiven⁴³. Dabei ist durch die Rundung des Zylinders auf den ersten Blick gar nicht zu erkennen, dass die Anordnung völlig symmetrisch erfolgte. So bilden etwa die Sitzfiguren von Zeus und Poseidon Gegenstücke, die jeweils von einem stehenden nackten Mann und einer stehenden Frau eingefasst sind, bei denen die Verteilung von Stand- und Spielbein spiegelbildlich angelegt ist (Abb. 5). Im Zentrum der Komposition sitzen sich zwei Frauengestalten gegenüber, zwischen sich einen Mann im Mantel, der sich auf einen Stab stützt und die Beine lässig übereinander geschlagen hat. Ich möchte der Frage, was diese Symmetrisierung für die Identifikation etwa der mittleren Figur bedeuten könnte, hier nicht weiter nachgehen. Wichtig erscheint mir vielmehr, dass hier erstmals für eine parataktische Aufreihung von Figuren ein übergreifendes, wenn auch

etwas eintöniges Kompositionsschema verwendet wurde. So etwas kennen wir aus der griechischen Kunst bis dahin nicht. Als Beispiel für eine Figurengruppe, die nach der üblichen Weise ohne ein umfassendes System angeordnet wurde, lässt sich etwa das Daochos-Weihgeschenk in Delphi aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. anführen⁴⁴. Die Darstellung auf dem Rundaltar wirft damit ein Licht auf ein Phänomen, das sich bereits aus den schriftlichen Quellen ablesen ließ. Das gesteigerte Interesse an Inszenierungen, die große Tableaus entstehen lassen sollten, spiegelt sich auch in der Gestaltung der Götterversammlung auf diesem eher schlichten Monument wider.

Das eindrucksvollste Denkmal, das von der Kunst am Hof der frühen Ptolemäer erhalten geblieben ist, stellt zweifellos eine Gruppe von Figurenfragmenten dar, die bereits 1904 in unmittelbarer Nähe zu dem Fundort des Altars ans Licht kamen⁴⁵. Beim Abbruch des alten Gebäudes der Küstenwache, nördlich der heutigen Rue Alexandre le Grand, wurden zwei nackte männliche Oberkörper aus Marmor, der Torso einer bewegten weiblichen Figur sowie der Unterkörper einer männlichen Sitzstatue gefunden. Einen weiteren nackten Oberkörper, der etwa zur gleichen Zeit im Museum von Alexandria inventarisiert wurde, wies Achille Adriani dem selben Komplex zu⁴⁶. Zu dem ursprünglichen Aufstellungskontext der Gruppe, zu ihrem Umfang und Aussehen, sowie zur Identifikation der Gesamtdarstellung lassen sich auf Grund des fragmentarischen Zustands keine gesicherten

Aussagen machen. Lediglich die Rückseiten der Figuren, die unbearbeitete Partien und Befestigungslöcher aufweisen, sprechen für die Aufstellung vor einer Wand⁴⁷. Einige Beobachtungen können jedoch einen Eindruck vom Charakter dieser Skulpturen geben. Am aussagekräftigsten ist dabei der Unterkörper der leicht überlebensgroßen Sitzfigur (Abb. 7, 8)⁴⁸.

Die erhaltenen Partien der Beine sind mit einem stoffreichen Mantel bedeckt, dessen Oberfläche in virtuoser Weise gestaltet ist. Die kleinteilige Bewegtheit der abwechslungsreichen Falten lässt nirgends glatte oder langweilige Stellen entstehen. Auch die Drapierung des Tuches bildet spannungsvolle Motive. Über dem linken Oberschenkel ist der Stoff in einer Schlaufe zurückgeschlagen, so dass ein Ende des Mantels zwischen den Beinen herab fällt. Dieses Drapierungsschema ist keineswegs selten bei griechischen Sitzstatuen. Eine Gegenüberstellung mit anderen motivgleichen Figuren erlaubt daher eine ungefähre Bestimmung der Entstehungszeit der Statue in Alexandria. In die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr. kann zum Beispiel die Sitzstatue des epikureischen Philosophen Hermarch datiert werden. Überliefert ist sie am besten durch eine kaiserzeitliche Kopie in Florenz⁴⁹. Sie zeigt einen starken Gegensatz zwischen den wie aus dem Gewand herausgeschält wirkenden, schwächtigen Beinen und der faltenreichen Partie des dazwischen hängenden Mantelstückes. Einheitlicher erscheint der Unterkörper bei der Statue des Dichters Poseidipp, die in einer an Kopf und Füßen stark über-



7 Sitzstatue aus Alexandria, Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. Nr. 3928.



8 Sitzstatue aus Alexandria, Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. Nr. 3928

arbeiteten kaiserzeitlichen Kopie im Vatikan erhalten geblieben ist⁵⁰. Das Vorbild ist in die Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr. zu datieren. Aus dem Nebeneinander von Beinen und Falten ist ein Übereinander von voluminösem Körper und dickem, stofflich empfundenem Gewand geworden. An der Statue aus Alexandria ist diese stoffliche Eigenständigkeit des Mantels noch weiter getrieben. An die Stelle des glatten und fast ein wenig steif wirkenden Tuches sind Kaskaden von Falten, Wölbungen und Knittern getreten, die anatomische Einzelheiten weitgehend überdecken. Nur als wuchtiges Volumen ist der Körper unter dem Gewand präsent. Die Fortsetzung dieser Tendenzen lässt sich etwa an der Figur der Eos vom Fries des Großen Altars von Pergamon aus der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. beobachten⁵¹. Die Faltenmotive haben dort ein stärkeres Eigenleben entwickelt, indem sie die ganze Figur wie mit einem Netz überziehen. Die Vorstellung von einer an allen Stellen gleichen Stofflichkeit des Gewandes wird allmählich zugunsten eines Geflechts von Linien aufgegeben, das die Oberfläche der Figur markiert. Das Volumen der Körperteile erscheint nur noch in den Zwischenräumen. Diese Skizze einer Entwicklungslinie legt für den Torso aus Alexandria eine Entstehungszeit am Ende des 3. oder am Beginn des 2. Jahrhunderts v. Chr. nahe.

Was lässt sich über das ursprüngliche Aussehen der Figur sagen? Der Oberkörper ist nicht abgebrochen, sondern war gesondert gefertigt und in einer Vertiefung der Oberseite eingesetzt. Das spricht für seine Nacktheit; möglicherweise mit einem Teil des Mantels auf der linken Schulter. Darauf deuten die ansteigenden Gewandfalten hinter der linken Hüfte hin. Den rechten Arm hatte die Figur auf den rechten Oberschenkel gelegt, dort findet sich eine entsprechende Einlassung und ein Befestigungsloch. Besonders bemerkenswert ist, dass der linke nach hinten gesetzte Unterschenkel einst gesondert gearbeitet und vor allem nackt war. Anders sind die Spuren am linken Knie und die Ausarbeitung des Mantels darunter nicht zu erklären.

Insgesamt sprechen alle Indizien dafür, dass die Statue einem weitverbreiteten Schema folgte, in dem zumeist Zeus oder andere sogenannte »Vatergottheiten« dargestellt wurden. Aus hellenistischer Zeit sind eine Vielzahl von Beispielen in Großplastik, Kleinkunst oder auf Münzen überliefert, bei denen der sitzende Gott in ähnlicher Weise mit dem linken erhobenen Arm ein Szepter hielt und in der rechten Hand einen Adler oder ein Blitzbündel⁵². Irritierend bei der naheliegenden Identifikation der alexandrinischen Statue als Zeus ist jedoch der nackte linke Unterschenkel. Dafür finden sich in der griechischen Kunst keinerlei Parallelen. Es gibt aus der Antike

nur eine einzige Art von Figuren, bei denen das Zeus-Schema regelmäßig mit dieser eigentümlichen Drapierung verbunden war: Bei den Darstellungen römischer Kaiser in der Rolle des Zeus oder besser Iuppiter, für die es aus dem 1. und frühen 2. Jahrhundert n. Chr. zahlreiche Belege gibt, stimmen sowohl die Gewandung und Körperhaltung als auch die auffallende Nacktheit des linken Unterschenkels mit dem Fragment in Alexandria weitgehend überein (Abb. 9)⁵³. Diese merkwürdige Konkordanz der Phänomene könnte durchaus auf einer Ähnlichkeit der Bedeutung beruhen. So wie die römischen Kaiserstatuen sich von der Masse der thronenden Iuppiterfiguren durch den nackten Unterschenkel unterscheiden⁵⁴, spricht diese Abweichung auch bei der Statue in Alexandria statt für Zeus selbst, für einen Herrscher in der Rolle des Zeus.



9 Sitzstatue des Augustus als Iuppiter, Tivoli, mensae ponderariae o. Inv. Nr.

Immerhin war eine solch anspruchsvolle Verbindung eines Porträts mit den Kennzeichen göttlicher Eigenschaften in der Repräsentation der Ptolemäer durchaus üblich. Bekannt sind etwa die Götterattribute, die seit Ptolemaios I. Soter auf den Münzen die Porträts der Könige begleiten⁵⁵. Dazu gehört regelmäßig auch die Ägis des Zeus. Letzlich gehen solche Anspielungen auf die Göttlichkeit des Herrschers auf Alexander den Großen zurück, für den sowohl literarisch als auch durch Bilder, vor allem auf Münzen, entsprechende Darstellungen überliefert sind. Er wurde bereits zu seinen Lebzeiten vereinzelt mit dem Blitzbündel später auch mit anderen Götterattributen gezeigt.

Für einen sitzenden Alexander in der Rolle des Zeus, der in seiner Bedeutung den römischen Kaiserstatuen

besonders nahe käme, sind unsere Belege allerdings nur spärlich. Eine Wandmalerei aus dem Vettier-Haus in Pompeji zeigt eine thronende Zeus-Figur, die unverkennbar die Porträtzüge Alexanders trägt. Dieses Bild dürfte auf ein älteres Vorbild zurückgehen. Auch wenn die mehrfach vorgeschlagene Verbindung mit dem berühmten Gemälde des Apelles im Artemistempel von Ephesos, das Alexander mit dem Blitzbündel darstellte, wohl nicht richtig ist⁵⁶. Lediglich unter Vorbehalt ist die zentrale Figur eines Stuckreliefs aus einem römischen Grabbau des 1. Jahrhunderts n. Chr. ebenfalls als Alexander in der Rolle des Zeus anzusprechen⁵⁷. Die Unklarheiten darüber, was das Relief mit Poseidon beziehungsweise Neptun links und Herakles rechts insgesamt darstellen sollte, verbieten eine sichere Identifizierung der in der Mitte



10 Statue einer Nike aus Alexandria, Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. Nr. 3924

thronenden Figur, deren Füße auf einem Globus anstelle eines Fußschemels ruhen. Auch hier ist das typische Zeus/Iuppiter-Schema mit einem unbärtigen Kopf verbunden, dessen Frisur wie bei Alexander aus langen Haarsträhnen besteht. Vorgeschlagen wurde allerdings auch eine Benennung als jugendlicher Iuppiter, vergleichbar dem auf dem Capitol verehrten Veiovis⁵⁸. Eine Deutung dieser Figur als Alexander-Zeus wäre in unserem Zusammenhang jedoch durchaus hilfreich, da auffallenderweise der linke Unterschenkel nicht von dem Mantel bedeckt ist. Auch wenn aus unserer Überlieferung kein bestimmter Ort und kein genaues Datum für eine hellenistische Darstellung Alexanders als sitzender Zeus hervorgeht, spricht das, was wir kennen, doch zweifelsfrei für die frühe Existenz einer solchen Bildform⁵⁹. Ihre Aussage gleicht derjenigen der römischen Kaiserstatuen im Iuppiter-Schema. Die Macht des irdischen Herrschers wurde in solchen metaphorischen Bildern der Macht des göttlichen Herrschers gleichgesetzt: Alexander oder Ptolemaios oder der römische Kaiser waren der Zeus auf Erden.

Trotz vieler Fragezeichen erscheint es gerechtfertigt, das Unterkörperfragment aus dem Palastareal von Alexandria als genealogischen Vorläufer der römischen Kaiserstatuen zu interpretieren und damit als Rest einer Darstellung entweder Alexanders oder eines Ptolemäers in der Rolle des Zeus. Dazu passt auch die Darstellung einer Nike, die in dem weiblichen Torso aus dem gleichen Figurenkomplex zweifelsfrei zu erkennen ist (Abb. 10)⁶⁰. Das leichte wie vom Wind an den Körper gepresste Gewand und das ausgreifend nach vorn angewinkelte Bein gehören traditionell zur Motivik der fliegenden Siegesgöttin. Ein deutlicher Beleg für diese Identifizierung sind zudem die Lochreihen auf der Rückseite der Figur, die einst zur Befestigung der Flügel dienten. Im

Zusammenhang der Figurengruppe dürfte sie einst von oben herab schwebend einer der dargestellten Personen den Kranz als Siegespreis aufgesetzt haben. Mit diesen Beobachtungen haben wir zwar nur wenige Eckpunkte für das ursprüngliche Aussehen der Figurengruppe gewonnen. Doch wird selbst durch diese geringen Spuren unsere Vorstellung von der unter den Ptolemäern beliebten Kunst mit politischen und dynastischen Aussagen erheblich konkreter, als sie es nur durch die literarischen Nachrichten sein kann. Wir dürfen in den Fragmenten die Reste einer Gruppe erkennen, bei der in charakteristischer Weise Götterangleichungen und personifizierende Gestalten eingesetzt wurden, um eine mehr oder weniger abstrakte Botschaft in Form eines Bildes zu vermitteln.

Die Kunst, mit der die frühen Ptolemäer ihren legendären Reichtum, ihre Macht und Pracht zur Schau gestellt haben, wird für uns immer ein undeutliches Phänomen bleiben. Die vielen Möglichkeiten und der für Zeitgenossen so beeindruckende Erfindungsreichtum dieser verlorenen Welt, werden sich nie mehr vollständig rekonstruieren lassen. Die Übersicht hat jedoch einige Schlaglichter auf das Aussehen und die Charakteristika der Werke geworfen, die bei der griechischen Oberschicht im früh- und hochhellenistischen Alexandria Anklang fanden. Drei Punkte lassen sich dabei festhalten: Besonderes Interesse wurde Kunstwerken entgegengebracht, die (1.) durch die Übernahme anerkannter Entwürfe als qualitativ legitimiert waren, (2.) solchen, die durch effektvolle Inszenierung und Oberflächengestaltung eine naturnahe Präsenz besaßen, und (3.) solchen, die mit Hilfe von Personifikationen sowie metaphorischen Anspielungen und Kennzeichnungen Aussagen vermittelten, die an und über die Grenzen dessen führen, was Bilder visuell darzustellen vermögen.

ANMERKUNGEN

- ¹ E. M. Forster, *Alexandria. A History and a Guide*, 3. Auflage, 1986, S. 39.
- ² z. B. Th. Schreiber, *Alexandrinische Skulpturen in Athen*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Athen* 10, 1885, S. 380–400. A. W. Lawrence, *Greek sculpture in ptolemaic Egypt*, in: *Journal of Egyptian Archaeology* 11, 1925, S. 179–190. E. Breccia, *Alexandria ad Aegyptum*, 1922, S. 36–38. I. Noshy, *The Arts in Ptolemaic Egypt*, 1937, S. 83–88. F. Poulsen, *Gab es eine alexandrinische Kunst?*, in: *From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptothek*, Bd. 2, 1939, S. 1–52. *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Bd. 1, 1958, S. 218–235 s. v. *Arte Alessandrina (A. Adriani)* mit ausführlicher älterer Literatur. A. Adriani, *Divigazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria*, 1959; ders., *Lezioni sull'arte alessandrina*, 1972. Eine sehr gute Übersicht über die Forschungsgeschichte des sogenannten »Pan-Alexandrianismus« bietet A. Stewart, *The Alexandrian Style: A Mirage?*, in: *Alexandria and Alexandrianism*, 1996, p. 231–246.
- ³ Plinius, *Naturalis Historia* 35, 114. 138. N. Himmelmann, *Alexandria und der Realismus in der Griechischen Kunst*, 1983, S. 21. M. Pfrommer, *Alexandria: Im Schatten der Pyramiden*, 1999, S. 53–55.
- ⁴ Diodorus Siculus 31, 18, 2. Valerius Maximus v, 1, re. M. Robertson, *A History of Greek Art*, 1975, p. 589. I. Scheibler, *Griechische Malerei der Antike*, 1994, S. 179–180.
- ⁵ Die figürliche Ausstattung des Gymnasion dort stammte von Ägyptern: Pausanias iv 32, 1. Ein Demetrios aus Alexandria ist inschriftlich auf einer vermutlich späthellenistischen Basis genannt: *Supplementum epigraphicum Graecum* 23, 1968, S. 85–86 Nr. 225.
- ⁶ Siehe z. B. A. Bernard, *Alexandrie la Grande*, 1998, (Orig. Ausg. 1966), S. 351–365. A. Stewart, *Greek Sculpture*, 1990, p. 203–204.
- ⁷ F. Goddio, *Alexandria, the submerged royal quarters*, 1998. Pfrommer a. a. O. (s. Anm. 3) S. 16–19.
- ⁸ s. dazu Stewart a. a. O. (s. Anm. 2) S. 234–235.
- ⁹ N. Himmelmann, *Alexandria und der Realismus in der Griechischen Kunst*, 1983.
- ¹⁰ vgl. H. P. Laubscher, *Fischer und Landleute. Studien zur hellenistischen Genreplastik*, 1982, S. 40–42. E. Bayer, *Fischerbilder in der hellenistischen Plastik*, 1983, S. 185–189.
- ¹¹ J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age*, 1986, p. 250. B. S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture*, Bd. 1, 1990, S. 363–366. R. R. Smith, *Hellenistic Sculpture*, 1991, S. 205–211. Stewart a. a. O. (s. Anm. 2) S. 231–246. B. Andreae, *Skulptur des Hellenismus*, 2001, S. 36–39. 94–96.
- ¹² Athenaios v 196 a–206 d. Zu Kallixenos: E. E. Rice, *The Grand Procession of Ptolemy Philadelphus*, 1983, S. 164–171. J. Köhler, *Pompai: Untersuchungen zur hellenistischen Festkultur*, 1996, S. 35–45.
- ¹³ B. D. Hebert, *Spätantike Beschreibung von Kunstwerken. Archäologischer Kommentar zu den Ekphrasen des Libanios und Nikolaos*, 1983.
- ¹⁴ vgl. P. M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria*, Bd. 1, 1972, S. 10 mit Anm. 48. Anders: G. Grimm, *Alexandria: Die erste Königsstadt der hellenistischen Welt*, 1998, S. 40.
- ¹⁵ P. M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria*, Bd. 2, 1972, S. 392–393, Anm. 417. Hebert a. a. O. (s. Anm. 13) S. 10–25. Ch. R. Long, *The Twelve Gods of Greece and Rome*, 1987, S. 307–308. Grimm a. a. O. (s. Anm. 14) S. 70. E. Ghisellini, *Atene e la corte tolemaica: L'ara con dodekateon nel Museo Greco-Romano di Alessandria*, 1999, S. 97–99. M. Pfrommer, *Alexander der Große: Auf den Spuren eines Mythos*, 2001, S. 99–100.
- ¹⁶ Hebert a. a. O. (s. Anm. 13) S. 37–51.
- ¹⁷ B. Hebert, *Schriftquellen zur hellenistischen Kunst*, 1989, S. 131–132, Nr. Q 280. Vgl. Fraser a. a. O. (s. Anm. 14) S. 4.
- ¹⁸ Anonymos, *Supplementum Hellenisticum* (ed. Lloyd-Jones – Parsons) Nr. 978: B. Schweitzer, *Ein Nymphäum des frühen Hellenismus: Festgabe zur Winkelmannsfeier des archäologischen Seminars der Universität Leipzig*, 1938. Fraser a. a. O. (s. Anm. 14) S. 609–611 mit Anm. 412. H. von Hesberg, *Bemerkungen zu den Architekturepigrammen des 3. Jahrhunderts v. Chr.*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 96, 1981, S. 96–97. H. Lavagne, *Operosa antrai: Recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien*, 1988, S. 127–135. Hebert a. a. O. (s. Anm. 17) S. 75, Nr. Q 170. Grimm a. a. O. (s. Anm. 14) S. 70–72.
- ¹⁹ Athenaios V 205 e–f: Hebert a. a. O. (s. Anm. 17) S. 144, Nr. Q 298. Ch. Kunze, *Die Skulpturenausstattung hellenistischer Paläste*, in: W. Höpfer – G. Brands (Hrsg.), *Basilea: Die Paläste der hellenistischen Könige*, 1996, S. 126–127. Grimm a. a. O. (s. Anm. 14) S. 61. 70. Pfrommer a. a. O. (s. Anm. 3) S. 108–113.
- ²⁰ Athenaios V 196 e: Hebert a. a. O. (s. Anm. 17) S. 145–146, Nr. Q 300. E. Salza Prina Ricotti, *Le tende conviviali e la tende di Tolomeo Filadelfo*, in: *Studia pompeiana et classica in Honor of Wilhelmina F. Jashemski* 2, 1989, S. 220–221 (favorisiert die Rekonstruktion als *columnae caelatae*). Grimm a. a. O. (s. Anm. 14) S. 60. Pfrommer a. a. O. (s. Anm. 3) S. 73–74.
- ²¹ vgl. Ghisellini a. a. O. (s. Anm. 15) S. 130.
- ²² Möglicherweise ist auch die Verwendung des Begriffes »zoa« (Lebewesen) für die Marmorfiguren im Festzelt anstelle der gebräuchlicheren Bezeichnungen »andrias« oder »eikon« darauf zurückzuführen, dass deren Lebensnähe deutlich werden sollte. Dafür spricht die Verwendung des selben Begriffes für die Figuren in den Nischen über den Seitenschiffen im gleichen Zelt (s. Anm. 26). Vgl. anders Salza Prina Ricotti a. a. O. (s. Anm. 20) S. 220. Grimm a. a. O. (s. Anm. 13) S. 60.
- ²³ s. Anm. 18.
- ²⁴ s. Anm. 19. Zur Darstellung von Grotten: Lavagne a. a. O. (s. Anm. 18) S. 91–139. H. v. Hesberg, *Temporäre Bilder oder die Grenzen der Kunst*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 104, 1989, S. 63–66.
- ²⁵ H. Knell, *Die Nike von Samothrake*, 1995, S. 10–11. 80–81. Vgl. auch Kunze a. a. O. (s. Anm. 19) S. 128.
- ²⁶ Athenaios v 196 f: Hebert a. a. O. (s. Anm. 17) S. 146, Nr. Q 301. Salza Prina Ricotti a. a. O. (s. Anm. 20) S. 221–222. Grimm a. a. O. (s. Anm. 14) S. 60. Pfrommer a. a. O. (s. Anm. 3) S. 70–71.
- ²⁷ vgl. etwa Athenaios v 198 c–f, 200 b–d: Hebert a. a. O. (s. Anm. 17) S. 148–149, Nr. Q 305–306, S. 152–154, Nr. Q 310–312. Siehe dazu: Hesberg a. a. O. (s. Anm. 24) S. 62–63.
- ²⁸ Athenaios v 198 f: Rice a. a. O. (s. Anm. 12) S. 62–68. Hebert a. a. O. (s. Anm. 17) S. 149, Nr. Q 306. H. v. Hesberg, *Mechanische Kunstwerke und ihre Bedeutung für die höfische Kunst des frühen Hellenismus*, in: *Marburger Winkelmann-Programm* 1987, S. 50–51. J. Köhler, *Pompai: Untersuchungen zur hellenistischen Festkultur*, 1996, S. 97–98. 121–125.
- ²⁹ *Anthologia Graeca* v 146: Hebert a. a. O. (s. Anm. 17) S. 75, Nr. Q 169.
- ³⁰ Ailianos, *Varia Historia* 12, 21: Hebert a. a. O. (s. Anm. 17) S. 244–245, Nr. Q 481. Fraser a. a. O. (s. Anm. 15) S. 862–863 Anm. 423.
- ³¹ Athenaios V 201 d–e: Rice a. a. O. (s. Anm. 12) S. 102–110. Hebert a. a. O. (s. Anm. 17) S. 154–155, Nr. Q 314.
- ³² Stewart a. a. O. (s. Anm. 2) S. 241–243. Köhler a. a. O. (s. Anm. 28) S. 125–140.

- ³³ Bernard a. a. O. (s. Anm. 6) S. 350–351. Fraser a. a. O. (s. Anm. 14) S. 745–747.
- ³⁴ M. Hose, Der alexandrinische Zeus. Zur Stellung der Dichtkunst im Reich der ersten Ptolemäer, in: *Philologus* 141, 1997, S. 46–64.
- ³⁵ Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv. Nr. 3587: W. Schürmann, Der Typus der Athena Vescovali und seine Umbildungen, in: *Antike Plastik* 27, 2000, S. 82–83, Nr. U 2 (mit ausführlicher Bibliographie). Ghisellini a. a. O. (s. Anm. 15) S. 32–33, Abb. 24, 25.
- ³⁶ vgl. St. Schmidt, Über den Umgang mit Vorbildern. Bildhauerarbeit im 4. Jahrhundert v. Chr., in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Athen* III, 1996, S. 201, 208, Taf. 36, 37, 38, 1, 2.
- ³⁷ Athen, Nationalmuseum Inv. Nr. 1005: Ch. W. Clairmont, *Classical Attic Tombstones*, 1993, S. 9–10, Nr. 8. Schmidt a. a. O. (s. Anm. 35) S. 210–211, Taf. 41.
- ³⁸ vgl. Schürmann a. a. O. (s. Anm. 35) S. 77, Abb. 51.
- ³⁹ Zu ähnlichen Phänomenen im ausgehenden 4. und beginnenden 3. Jahrhundert v. Chr.: Schmidt a. a. O. (s. Anm. 36) S. 191–223.
- ⁴⁰ Aus der gleichen Zeit stammen die ersten Hinweise auf eine regelrechte griechische Kunstgeschichtsschreibung: B. Schweitzer, Xenokrates von Athen. Beiträge zu Geschichte der antiken Kunstforschung und Kunstanschauung, in: *Schriften der Königsberger gelehrten Gesellschaft, Geisteswissenschaftliche Klasse* 9, 1, 1932. Vgl. G. Grimm, Repliken griechischer Meisterwerke und hellenistischer Herrscherporträts aus dem ptolemäischen Ägypten, in: *Akten des XIII. internationalen Kongresses für Klassische Archäologie Berlin 1988, 1990*, S. 450. Ghisellini a. a. O. (s. Anm. 15) S. 137–138. Andreae a. a. O. (s. Anm. 11) S. 25.
- ⁴¹ Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv. Nr. 27064 (17007): Fraser a. a. O. (s. Anm. 14) S. 208–209 mit Anm. 157. Long a. a. O. (s. Anm. 15) S. 3–4, Nr. 2 und S. 225–227. Ghisellini a. a. O. (s. Anm. 15).
- ⁴² Ghisellini a. a. O. (s. Anm. 15) S. 29, 122. Vgl. F. Rumscheid, Untersuchungen zu kleinasiatischen Bauornamentik des Hellenismus, 1994, S. 260–262.
- ⁴³ vgl. Long a. a. O. (s. Anm. 15) S. 3–4. Ghisellini a. a. O. (s. Anm. 15) S. 107.
- ⁴⁴ A. H. Borbein, Die griechische Statue des 4. Jahrhunderts v. Chr., in: *Jb. des Deutschen Archäologischen Instituts* 88, 1973, S. 79–84. Zum Daochos-Weihschinken allgemein: W. Geominy, Zum Daochos-Weihschinken, in: *Klio* 80, 1998, S. 369–402. C. Rolley, *La sculpture grecque*, Bd. 2. La période classique, 1999, S. 325–329.
- ⁴⁵ Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv. Nr. 3923, 3924, 3925, 3928: A. Adriani, *Sculture monumentali del Museo Greco-Romano di Alessandria*, 1946; ders., *Lezioni sull'arte alessandrina*, 1972, S. 57–58, 133–134, Taf. 21. B. S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture*, vol. 1, 1990, S. 365. B. Tkaczow, *Topography of Ancient Alexandria (An Archaeological Map)*, 1993, S. 194 Nr. 23. Ghisellini a. a. O. (s. Anm. 15) S. 129, Abb. 107–111.
- ⁴⁶ Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv. Nr. 3876: A. Adriani, *Sculture monumentali del Museo Greco-Romano di Alessandria*, 1946, S. 12–13, Nr. 4 und S. 31, Anm. 2. Tkaczow a. a. O. (s. Anm. 45) S. 194–195, Nr. 24.
- ⁴⁷ Diese Zurichtung führt E. Breccia, *Alexandrea ad Aegyptum*, 1922, S. 212–214 zu der Annahme, es könne sich um Giebelskulpturen eines größeren Gebäudes handeln. Zu den in der gleichen Region gefundenen Teilen eines monumentalen Säulenbaues können sie jedoch nicht gehört haben. Dieser Bau war nie ausgeführt worden, wie die Unfertigkeit vieler Elemente belegt (siehe W. Hoepfner, *Zwei Ptolemaierbauten*, 1971, S. 55–87). Dass in diesem frühen Baustadium bereits die eingepflanzten Giebelskulpturen fertig be-
- reitgelegen hätten, wäre äußerst ungewöhnlich. Für die Anbringung in einem Giebelfeld fehlt den Figuren zudem eine deutliche Höhenstaffelung.
- ⁴⁸ Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv. Nr. 3928: A. Adriani, *Sculture monumentali del Museo Greco-Romano di Alessandria*, 1946, S. 8–10, Nr. 1. *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Bd. 1, 1958, S. 223, Abb. 320, 321 s. v. *Arte Alessandrina (A. Adriani)*. A. Stewart, *Greek Sculpture*, 1990, S. 203, Abb. 640.
- ⁴⁹ Florenz, Museo Archeologico Inv. Nr. 70989: R. v. den Hoff, *Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus*, 1994, S. 75–78, Abb. 55, 56. P. Zanker, *Die Maske des Sokrates: Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, 1995, S. 116 Abb. 64.
- ⁵⁰ Vatikan, Galleria delle Statue Inv. Nr. 735: K. Fittschen, Zur Rekonstruktion griechischer Dichterstatuen, 2. Teil: Die Statuen des Poseidipp und des Ps.-Menander, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Athen* 107, 1992, S. 229–271. Zanker a. a. O. (s. Anm. 49) S. 134–137, Abb. 75. Andreae a. a. O. (s. Anm. 11) S. 82–8, Taf. 35.
- ⁵¹ s. z. B. Stewart, *Greek Sculpture* a. a. O. (s. Anm. 48) Abb. 700. M. Kunze, *Die Antikensammlung im Pergamonmuseum und in Charlottenburg*, 1992, S. 52, Abb. Kat. Nr. 1.19.
- ⁵² C. Maderna, *Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen*, 1988, S. 28–30. B. H. Krause, *Trias Capitolina*, 1989, S. 26–30. Vgl. zu einer ähnlichen Figur auf dem Rundaltar in Alexandria: Ghisellini a. a. O. (s. Anm. 15) S. 45–51.
- ⁵³ Maderna a. a. O. (s. Anm. 52) S. 24–49. Krause a. a. O. (s. Anm. 52) S. 107–109. Als Beispiel die Statue aus Tivoli, *mensae ponderariae* o. Inv. Nr., Maderna a. a. O. (s. Anm. 52) S. 173–174 Nr. JT 14, Taf. 8.
- ⁵⁴ Einige Iuppiter-Statuen, bei denen ebenfalls der linke Unterschenkel unbedeckt ist, dürften in diesem Detail bereits von den offenbar weit verbreiteten Kaiserstatuen beeinflusst sein: P. Noelle, *Die Jupitersäulen und -pfeiler in der römischen Provinz Germania inferior*, in: *Die Jupitersäulen in den Germanischen Provinzen*, 1981, S. 276, 381. B. H. Krause, *Iuppiter Optimus Maximus Saturnus*, 5. *Trierer Winckelmannsprogramm*, 1983, 19; ders., *Trias Capitolina*, 1989, S. 109.
- ⁵⁵ M. Bergmann, *Die Strahlen der Herrscher: Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und der römischen Kaiserzeit*, 1998, S. 26–38.
- ⁵⁶ Maderna a. a. O. (s. Anm. 52) S. 51, Taf. 5, 5. A. Stewart, *Faces of Power: Alexander's Image and Hellenistic Politics*, 1993, S. 198–199, Abb. 65. I. Scheibler, *Griechische Malerei der Antike*, 1994, S. 158, Abb. 78.
- ⁵⁷ Vatikan, *Antiquarium Romanum* Inv. Nr. 14948: H. Mielsch, *Römische Stuckreliefs*, 1975, S. 78, 160, Nr. K 88, 2. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Bd. 7, 1994, S. 490, Nr. 82 s. v. *Poseidon/Neptunus (E. Simon)*. P. Moreno, in: *Alessandro Magno: Storia e Mito*, 1995, S. 312–313, Nr. 108.
- ⁵⁸ W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, Bd. 1, 1963, S. 615, Nr. 843 (E. Simon). *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Bd. 7, 1994, S. 490, Nr. 82 s. v. *Poseidon/Neptunus (E. Simon)*. Für eine sitzende Darstellung dieses römischen Gottes gibt es jedoch keinerlei Belege: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Bd. 8, 1997, S. 184–185 s. v. *Veiovis (E. Simon)*.
- ⁵⁹ Zu den hellenistischen Traditionen für die Annäherung von Herrschern an Zeus: Maderna a. a. O. (s. Anm. 52) S. 49–52.
- ⁶⁰ Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv. Nr. 3924: A. Adriani, *Sculture monumentali del Museo Greco-Romano di Alessandria*, 1946, S. 13–17, Nr. 5.