

DER BERG ATHOS ALS ALEXANDER. ZU DEN REALEN GRUNDLAGEN DER VISION DES DEINOKRATES

HUGO MEYER

In einem geistreichen Epigramm von subtiler Bissigkeit hat Leopold Friedrich Günther von Goeking die dem aufgeklärten Verstand notwendig suspekten Reliquienverehrung aufs Korn genommen; es lautet:

Der Prior ließ von da uns weiter
Zu einem Schranke gehn,
Und zeigt' uns drin ein Stückchen von der Leiter,
Die Jakob einst im Traum gesehn.¹

In die Rolle des Goeking'schen Priors gerät fast zwangsläufig, wer das Athosprojekt des Deinokrates² in den festen Rahmen kunst- und kulturgeschichtlicher Tatsachen einzuspannen versucht, denn er hat es mit einer Vision zu tun, mit einem «an der Wirklichkeit gar nicht zu messenden künstlerischen Traum»,³ dessen Umsetzung in die Realität nie erfolgt und wohl auch zu keinem Zeitpunkt ernsthaft erwogen worden ist. Aber Glaube kann bekanntlich Berge versetzen, auch der an Reliquien, und so hat sich der Plan des Deinokrates von der Umwandlung des Berges Athos in ein Bild Alexanders d.Gr. in der Geschichte der neueren Kunst wiederholt als ein kraftvoller Impuls erwiesen:⁴ das Reliquiar schlechthin, in welchem den Künstlern besonders der Renaissance und des Barock etwas von dem Wunderwerk zur Betrachtung offenlag, war Vitruvs vielgelesenes Opus über die Architektur (s. das folgende Zitat). Von daher hat sich Giambologna zu seiner Darstellung des Appennin, Pietro da Cortona zu seiner Huldigung an Papst Alexander III Chigi anregen lassen, und auch die Rekonstruktion Fischer von Erlachs (Abb. 1) fußt auf dem vitruvianischen Text:⁵ ein dankbares Feld, dem die Kunstgeschichte durchaus Rechnung getragen hat, es sei nur verwiesen auf W. Technaus Aufsatz über Deinokrates und die barocke Phantasie von 1937 sowie auf den erst kürzlich erschienenen Essay von W. Oechslin über Legende und Mythos megalomaner Architekturstiftung.⁶ Die klassische Altertumswissenschaft dagegen hat sich mit dem Athosprojekt allenfalls im Vorbeigehen

befaßt — auch die Archäologie, und das ist nicht ganz unverständlich, denn der Athos-Alexander hatte nur in der Phantasie existiert und lag damit offenbar außerhalb ihres Gegenstandsbereichs, der auf die dinglichen Hinterlassenschaften der Antike eingeschränkt ist. Der 'wunderliche Plan' des Deinokrates geriet so in die Abstellkammer der Curiosa,⁷ und man begnügte sich mit dem Hinweis darauf, daß die Ursprünge des Kolossalischen im Osten lägen⁸ und daß der auctor des Athosentwurfs nicht der einzige Grieche gewesen sei, der in übergroßen Maßverhältnissen gedacht und gearbeitet hat.⁹ Bei aller Luftigkeit ist die Vision des Deinokrates jedoch als ein Gebilde anzusehen, das in mehr als einer Hinsicht den Stempel seiner Entstehungszeit an sich trägt, wie im folgenden gezeigt werden soll. Sein Verständnis erschließt sich nicht von einem unkonturiert weitgefaßten Orient her, sondern über konkrete Aspekte frühhellenistischer Politik und Bildhauerkunst. Lassen wir aber zunächst Vitruv zu Wort kommen.

Zu der Zeit, «als Alexander die Welt eroberte, machte sich der Architekt Deinokrates im Vertrauen auf seine Ideen und seine Kunstfertigkeit von Makedonien zum Heer auf, eifrig darauf bedacht, beim König empfohlen zu werden. Aus seiner Heimat brachte er von seinen Verwandten und Freunden Briefe für die hohen Offiziere und Höflinge mit, um leichter (zum König) Zutritt zu bekommen. Freundlich von ihnen empfangen bat er, man solle ihn so schnell wie möglich vor den König führen. Trotz ihrer Zusage zögerten sie, weil sie einen geeigneten Zeitpunkt abwarten wollten. Daher suchte Deinokrates im Glauben, man halte ihn zum Besten, Hilfe bei sich selbst. Er war nämlich sehr groß, hatte ein angenehmes Äußeres, eine sehr schöne Gestalt und ein sehr würdevolles Aussehen. Im Vertrauen also auf diese Gaben der Natur legte er in seiner Herberge seine Kleidung ab, salbte seinen Körper mit Öl und bekränzte sein Haupt mit Pappelaub. Seine linke Schulter bedeckte er mit einem Löwenfell, in seiner Rechten aber hielt er eine Keule, und in

diesem Aufzug schritt er auf die Tribunalbühne zu, von welcher der König gerade Recht sprach. Da nun der ungewöhnliche Vorgang die Aufmerksamkeit des Volkes von diesem abgelenkt und auf Deinokrates gezogen hatte, gewährte ihn auch Alexander; und er befahl voller Verwunderung, ihm Platz zu machen, damit er herankäme. Befragt, wer er sei, gab jener zur Antwort: 'Ich bin Deinokrates, ein Architekt aus Makedonien. Ich bringe Dir Pläne und Entwürfe, die Deiner, erlauchter Herrscher, würdig sind. Ich habe dabei z.B. dem Berg Athos die Form einer männlichen Statue gegeben, in deren linker Hand ich die Mauern einer sehr umfangreichen Stadt dargestellt habe, in ihrer Rechten dagegen eine Schale, welche das Wasser aller Gebirgsflüsse auffangen soll, damit es sich von dort ins Meer ergieße'» (Vitr. 2, prooem. 1 f; Übersetzung frei nach C. Fensterbusch; Abb. 3).

Es ist das Verdienst von J. Pieper, die längst fällige Frage aufgeworfen zu haben, was Deinokrates bewogen haben mag, «ein so bizarres Projekt vorzuführen», und welche Art Assoziationen er damit hervorzurufen gedachte — «Assoziationen, von denen er geblaut haben muß, daß sie ihm im Handstreich die Gunst des königlichen Bauherrn gewinnen würden».¹⁰ Pieper verweist in seiner Antwort einmal mehr auf den Vorbildcharakter orientalischer Großprojekte, verbindet dies jedoch mit dem verbreiteten Phänomen, daß topographische Gegebenheiten 'vermenschlichend' benannt und gedeutet werden — z.B. Berge und Felsen wie: der Wilde Kaiser, die Loreley usw. —, und betont das anthropomorphe Element im Entwurf des Deinokrates, das auf die Assoziation des Topos der 'verkehrten Welt' führe. Das Spiel damit habe Alexander wohl gefesselt, zumal Pieper unterstellt, daß dem König jener 'spielerische, ironisierende und augenzwinkernde' Zug nicht habe entgehen können, der das Athosprojekt gegenüber den beklemmenden, von megalomanem Ernst geprägten Architekturen des Orients auszeichnet habe.¹¹

Man wird die Überlegungen Piepers nicht einfach von der Hand weisen, nehmen sie doch Bezug auf gängige Kategorien sowohl der gehobenen, als auch der volkstümlichen Kommunikation und Imagination, die sich — um es nach Art der Linguisten auszudrücken — auf 'Transport und Empfang der Botschaft' des Deinokrates erleichternd

ausgewirkt haben mögen. Der Kern der Sache ist damit jedoch nicht erfaßt, wie die nähere Betrachtung dessen, was die Quellen von dem Entwurf für das Alexanderdenkmal¹² überliefern, — also anders gesagt: die Denkmälerkritik — ergibt.

Vitruvs Schilderung vom Aussehen des geplanten Monuments wird durch Plutarch und Eustathius bestätigt. Ersterer läßt Deinokrates sagen: «Abgearbeitet und in die entsprechende Form gebracht verdient der Athos, Alexanders Abbild zu heißen und zu sein: mit den Fundamenten wurzelt es in der See, während es mit der Linken eine 10.000 Einwohner zählende Stadt umfaßt und trägt, mit der Rechten dagegen aus einer Schale einen immerwährenden Strom, der sich ins Meer ergießt, wie ein Trankopfer ausschüttet». Praktisch das gleiche gibt der Scholiast: Deinokrates «soll sich Alexander gegenüber erboten haben, den Athos bildhauerisch zu bearbeiten und zu einem ihn darstellenden Bildwerk zu gestalten, welches mit der einen Hand eine Stadt von 10.000 Einwohnern fassen sollte, mit der anderen einen sich ergießenden Strom, so daß es dem Vorübersehlenden (!) erscheinen sollte, als bringe die Gestalt ein Trankopfer dar». Die beiden griechischen und der lateinische Text ergeben zusammen also ein verhältnismäßig klares Bild: der kolossale Alexander des Deinokrates hätte das Athosmassiv in ganzer Höhe überspannt, in der Linken eine ansehnliche Stadt geborgen¹³ und in der Rechten ein Spendegefäß gehalten, von welchem aus sich die Wasser der Gebirgsflüsse immerfort wie eine Trankspende ins Meer herab ergossen hätten (Abb. 1.2).

Für das Verständnis des Idealprojekts ist zunächst einmal der von Deinokrates ins Auge gefaßte 'Werkblock' von Bedeutung, d.h. der an der Spitze der zur Chalkidike gehörigen Halbinsel Akte gelegene Berg Athos: es ist gut bezeugt — man vergleiche z.B. Aisch., Ag. 285; Soph., Frgt. 217 N mit Hesych. s.v. 'Ἀθῶς usw.¹⁴ —, daß dieser dem Zeus heilig war, welchem man auf dem Gipfel Altäre und auch eine Statue errichtet hatte. Bei dem — wenn auch fiktiven — Vorhaben, der Naturform in ihrer gesamten Ausdehnung den Stempel künstlerischer Umgestaltung aufzudrücken, kann dieser Sachverhalt schwerlich einfach ignoriert worden sein, und so fragt es sich, ob ihm nicht von vornherein ein fixer Stellenwert im bedeutungsmäßigen Kalkül zugedacht gewesen ist.

Dieser Auffassung kommt entgegen, daß der Alexander des Deinokrates (mit der linken Hand) eine bewohnte Stadt tragen sollte: ein solches Attribut drängt sich gewiß nicht von selbst auf und begegnet hier überdies, die tempeltragenden neokoren Städte auf kaiserzeitlichen Münzen¹⁵ sowie die Stifterfiguren des Mittelalters und der Renaissance¹⁶ vorwegnehmend, allem Anschein nach zum ersten Male in der bildenden Kunst. Der Makedonienkönig ist also bewußt als πολιοῦχος charakterisiert; der 'Städteschirmer' schlechthin aber ist Zeus, der Weltenbeherrscher und — göttliche Eigentümer des makedonischen Berges! War Alexander in der Athosvision folglich als Zeus aufgefaßt, so ist damit schon der Hebel benannt, mittels dessen sich Deinokrates so wirkungsvoll den Zugang zu des Königs Gunst verschafft hat: die sich in den Formen des Götterkults bewegende Verehrung des (lebenden) Herrschers.

Göttergleiche Ehrungen waren Alexander, dem Befreier vom persischen Joch, im kleinasiatischen Raum seit d.J. 334 zuteil geworden.¹⁷ Die mutterländischen Griechen dagegen verhielten sich dem König gegenüber ablehnend, da sie sich durch das makedonische Vordringen ihrer städtischen Freiheit und Selbständigkeit beraubt sahen. Aus Indien — 'vom Ende der Welt' — nach Babylon zurückgekehrt hat es Alexander offenbar für einen durch seine Leistungen legitimierten Anspruch gehalten,¹⁸ die Reverenz der Isotheoi Timai auch vom alten Hellas herüber erwiesen zu bekommen, doch war angesichts der vorherrschenden politischen Stimmung an eine offene und direkte Forderung danach nicht zu denken. Da starb Hephaistion im Oktober d.J. 324, und der König ließ, gestützt auf eine Weisung des Ammon von Siwa, verbreiten, daß er den erprobten Freund als seinen göttergleichen Helfer (θεὸς πάρεδρος) geehrt sehen wollte. War der Helfer schon göttergleich gewesen, so mußte es der, dem er zur Seite gestanden hatte, erst recht sein: über diesen Winkelzug erreichte es der Monarch, daß ihm Gesandtschaften mutterländischer Griechenstaaten kurz vor seinem Tode (Juni 323) in Babylon wie einem Gott huldigten und ihm von der Einrichtung entsprechender Kulte in der Heimat Mitteilung machten. Wie sehr den Althellenen dies gegen den Strich gegangen war, zeigten ihre Reaktionen auf die Nachricht von Alexanders Tod.¹⁹

Vor diesem Hintergrund hebt sich das rein Gedankliche, das Konstitutiv-Visionäre am Plan des Deinokrates so deutlich ab, daß die in den Quellen offerierten Erklärungen, warum Alexander die Ausführung — die ganz prinzipielle Frage der technischen Durchführbarkeit völlig beiseite gelassen — nicht angeordnet bzw. sogar von sich gewiesen habe,²⁰ undiskutiert bleiben könnten. Näheres Zusehen verdient jedoch, wie gerade der eingangs ausführlich zitierte Vitruv den Sachverhalt plausibel zu machen sucht, wenn der von dem Entwurf beeindruckte König sofort der Nüchternheit Raum gibt zu fragen, «ob denn da auch ringsherum Ländereien wären, die die Bürgerschaft (sc. der Großstadt in der Linken des Bildwerks) mit Feldfrüchten ernähren könnten» (Übers. von C. Fensterbusch): vernehmlicher kann ein Autor wohl nicht durch den Mund einer seiner Figuren sprechen!²¹ Um so mehr aber muß man im Zweifel sein, ob denn auch der Vorspann zur eigentlichen Präsentation des Athosprojekts bei Vitruv, d.h. die Erzählung davon, wie Deinokrates zunächst auf dem üblichen Wege zum Ziel zu kommen versucht, um es dann auf einem spektakulären 'Umweg', nämlich als Herakles verkleidet, zu erreichen, eine Erfindung des biedereren Architekten sein kann? Die Zweifel verstärken sich noch, wenn man sich davon überzeugt, daß die schwungvolle Geschichte bei Vitruv der Einkleidung für die Präsentationsszene, wie Plutarch sie wählt, weit überlegen ist; denn bei diesem wird einem schulmeisterlichen Deinokrates eine Art Deklamationsübung aufgebürdet, in welcher er über die Untauglichkeit aller anders als athosformatigen Alexanderbildnisse rät.²²

Die Vorgeschichte wie sie Vitruv mitteilt ist auf eine hellenistische Vorlage zurückzuführen, das erweist schon allein die Unmittelbarkeit der Erzählung und die Selbstverständlichkeit, mit der der nicht eben gewöhnliche Vorgang beschrieben wird. Die Schilderung erinnert an das, was von dem Arzt Menekrates überliefert ist, der sich auf Grund seiner medizinischen Erfolge als Lebensspender Zeus fühlte. Er kleidete sich entsprechend und umgab sich in der Öffentlichkeit mit einem Stab von Gehilfen, die als Herakles, Asklepios, Hermes und Apollon kostümiert auftraten. Bekanntlich hat ihm Philipp II in passender Münze herausgegeben, als er in seinem Antwortschreiben auf einen unverschämten Brief, in welchem der

Arzt seine Überlegenheit über den König herausgestrichen hatte, das übliche *χαίρειν* der Anrede durch *ὕψαινε* ersetzte: « Philipp an Menekrates - mögest du zu Verstand kommen! »²³ Deinokrates dasselbe zu wünschen, bestand für Alexander kein Anlaß, denn die als Herakles ausgestaffte Gestalt, die zu ihm auf die Tribunalbühne heraufgestiegen kam wie der Held des Mythos auf den Olymp, gab sich ja auf des Königs Frage sogleich nach ihrer wahren Identität zu erkennen — eben als einen Architekten mit hochfliegenden Plänen, der sich die Attribute des Helden der Sage nur als visuelle Chiffren für seinen Unternehmungsgeist und seinen Leistungswillen 'geborgt' und angelegt hatte. Der damit artikulierte Anspruch war beträchtlich, aber im Unterschied zu Menekrates stellte Deinokrates-Herakles die gebotenen Relationen wieder her, indem sein Entwurf den König (als den Parameter) ins unermessliche wachsen ließ. Der ganze Auftritt wirkt im Zusammenhang des Athosprojekts so kohärent und stimmig, daß er sich tatsächlich so ereignet haben könnte. Zumindest aber gilt der Satz: *se non è vero, è ben trovato* — und das dann am ehesten in frühhellenistischer Zeit, gewißlich aber nicht von Vitruv. Doch kehren wir zurück zur Kolossalfigur des Entwurfs.

Pieper hat im Gang seiner Überlegungen zum Athosprojekt daran erinnert, daß an den Klippen des Massivs einst die Kriegsflotte des Perserkönigs Xerxes zerschellt und auf den Grund gesunken war, ein Ereignis, welches der weithin sichtbaren Landmarke ohne Frage die Qualität eines — für die Freiheit des alten Hellas und seinen Behauptungswillen gegenüber der orientalischen Bedrohung stehenden — Symbols verliehen hat²⁴ (Abb. 4). Und sicher wird man sagen dürfen, daß diese Qualität als programmatische Aussage auf das Alexanderbild übergeht, wenn sich nun einmal der Berg in die Gestalt des Makedonenkönigs verwandelt: die Konzeption des Deinokrates selbst bestätigt das, denn die große Stadt, die man als *pars pro toto* und eine Chiffre für die Oikumene, also die zivilisierte Welt, zu verstehen haben dürfte,²⁵ wird von der linken Hand oder gar dem linken Arm (Plutarchs *ἐναγκαλιζομαι*) des Zeus-Alexander umfaßt und damit realtopographisch nachvollziehbar gegen Osten, also gegenüber dem Orient 'in Schutz genommen'. In der Griechenland zugewandten Hand dagegen sollte die Figur eine Spendeschale halten und aus dieser heraus mit dem

Wasser der Gebirgsflüsse einen immerwährenden Opferguß vollführen. Wenn Pieper aber annimmt, daß damit auf die materiellen Segnungen angespielt gewesen wäre, die die Regentschaft Alexanders über die griechische Welt gebracht hat, so ist das wohl nicht antik gedacht, und außerdem war vorgesehen, daß sich der Wasserschwall ins Meer ergießen sollte. Vielleicht läßt sich der in Frage stehende Zug des deinokrateischen Bildentwurfs am besten als ein Nachklang jener Formel verstehen, mittels derer man vor allem am Ausgang der Archaik und z.Zt. der Klassik die Götter als abgerückt und « ganz im Für-sich ihres selbstgenügsamen Erscheinens » aufgehend zur Darstellung gebracht hat;²⁶ denn diese Darstellungsweise ist ja « die ganze weitere Antike hindurch möglich und lebendig » geblieben.²⁷ Und wenn sich die Göttlichkeit des Gottes in unbeeinträchtigter Entfaltung gerade an dem Griechenland zugewandten Teil der Figur manifestiert, so ist damit natürlich eine Aussage getroffen: ihr Gehalt bestimmt sich hinlänglich aus dem Kontrast zu dem auf den Aspekt von Schutz und Trutz, also generell auf die Verdeutlichung einer streitbaren Potenz hin angelegten Poliuchos.

Die bewußt mit Kontrasten arbeitende Konzeption der monumentalen Alexandergestalt fügt sich gut in das Kunstschaffen des späteren 4. Jhs., wie allein schon der Hinweis auf den allbekannten Herakles Typus Farnese des Lysipp deutlich machen kann.²⁸ Der Bildhauer hatte sich die Aufgabe gestellt, eine Gestalt, die jedermann als der Inbegriff übermenschlicher, alles bezwingender Kraft galt, im Zustand völliger Ermattung zu zeigen. Für sein Erzählverhalten ist dabei aber bezeichnend, daß er seine Absicht in der reinen Vorderansicht der Figur zunächst einmal kaschiert: Zwar lehnt sich der Held auf seine Keule, doch verleihen der als angespannt erkennbare rechte Arm, die eine Senkrechte suggerierende Aufeinanderfolge von Kopf, Meridianrinne bzw. Linea Alba und linkem Bein sowie, nicht zuletzt, der 'spitze' Stand, von dem aus sich der Kontur wie eine Velificatio nach oben bläht, der Erscheinung im ganzen ein verhältnismäßig kompaktes und kraftvolles Aussehen²⁹ (P. Moreno, MEFRA 94 I, 1982, 443 Abb. 66).

Der Betrachter muß sich in Bewegung setzen, um zu erkennen, daß der erschöpfte Heros mit der ganzen Last seines Körpers auf die Keule ge-

lehnt ist (Ebenda 448 Abb. 71), und gewahrt nun auch die Äpfel in der auf den Rücken gelegten Hand und damit auch den Grund für Herakles' Ermattung. In der Rückansicht sodann scheinen die überanstrengten Muskeln geradezu von den Schultern gleiten zu wollen (ebenda 451 Abb. 76).

Etwa zwei Jahrzehnte jünger als der Herakles Farnese dürfte nach Ausweis des Kopfes der um 300 anzusetzende Silen mit dem Dionysosknaben sein, der den Einfluß des älteren Werkes deutlich erkennen läßt³⁰ (Abb. 5). In der Vorderansicht — etwa so, daß der Blick des Betrachters senkrecht auf die Stirn des Silens trifft — fällt es kaum auf, daß der Alte sich auf den rebenumwachsenen Baumstamm lehnt. Vielmehr könnte man versucht sein, den 'spitzen' Stand im Zusammenhang mit den ausfahrenden Gliedmaßen des offenbar heftig zappelnden Kindes so zu interpretieren, als sei der Naturbursche im Begriff, dieses gegen seinen Willen fortzutragen. Doch das ist nur Spiel mit dem Betrachter, der aufgefordert ist, sich ein Stück nach links um die Gruppe herumzubewegen (Abb. 6). Diese fächert sich nun auf; die etwa parallele Anordnung der Beine und des jetzt klar als Stütze genutzten Baumstammes sichern ein Höchstmaß an Stabilität, vor allem aber umgeben die Arme und Schultern des Silens den Knaben wie mit einem Rahmen, der von den zappelnden Gliedern nicht durchbrochen wird. Die Köpfe beider Figuren sind fest aufeinander bezogen, das Dionysoskind lacht, wodurch seine in der Vorderansicht so besorgniserregend wirkende Gestik als Äußerung von Wohlbehagen erkennbar wird.³¹

Die im letzten Jahrzehnt des 4. Jhs. entstandene Statue des Aischines ist in zwei Ansichten stimmig,³² und diese stehen zueinander in einem kontrastiven Verhältnis. Stellt man sich so, daß man dem Redner direkt ins Gesicht sieht (Abb. 7), so lassen die steilen Langfalten vor den Beinen eine verhältnismäßig schmale Gestalt vom engen Stand her wie aufschießend erscheinen. Der Eindruck des Jähens, Momentanen oder auch Nervösen wird durch die kleinteilige Faltenschraffur im oberen Drittel der Figur verstärkt, so daß der Pose insgesamt etwas Spontanes oder Transitorisches anhaftet. Ganz das Gegenteil ist in der zweiten Ansicht der Fall (Abb. 8)! Breit und gefaßt steht der Rhetor vor seinem Publikum, sein Körper wirkt beträchtlich fülliger als vorher und verbindet sich dadurch stärker mit dem recht massigen Kopf.

In der Anlage des Gewandes treten flächige Zonen gleichwertig neben die immer noch zahlreichen Falten, die parallel geführten Diagonalen vor Bauch, Brust und Schienbeinen aber und die senkrecht gezogenen bzw. senkrecht fallenden Tuchbahnen vor der rechten Brust und seitlich des linken Beines verleihen dem Ganzen Zusammenhalt und den zeittypisch rigiden Applomb. — Die zwei so unterschiedlichen Ansichten lehren, daß hier wie schon beim Herakles Farnese und der dionysischen Gruppe mit einem Betrachter gerechnet wird, der sich das Kunstwerk durch Mobilität erschließt.

Es erhebt sich damit die Frage, ob nicht Statuen wie die zuletzt betrachteten ein Ambiente voraussetzen, auf das sie zugeschnitten sind; einen räumlichen Kontext, der Teil der Inszenierung war, zur Orientierung und Leitung des Rezipienten beitrug und ihm half, die gegensätzlichen Aspekte, die er innerhalb einer und derselben Figur oder Gruppe wahrnahm, zu interpretieren (auf welche Weise auch immer). Weder vom Herakles, noch vom Silen oder Aischines ist bekannt, wo und wie die Urbilder gestanden haben, und so blieben diese Überlegungen vielleicht ganz hypothetisch, besäßen wir nicht wenigstens ein Bildwerk, das der hier behandelten Gruppe angehört und topographisch genau fixiert ist: die Sokratesstatue des Lysipp! Diese war von den Athenern, womöglich z.Zt. des Demetrios von Phaleron, « autore dei Dialoghi socratici e di una Apologia di Socrate », ³³ als ein Zeichen später Reue im Pompeion aufgestellt worden (Abb. 9), und W. Hoepfner ist es gelungen, ihre genaue Position zu bestimmen: ³⁴ Sie stand neben dem südwestlichen Propylondurchgang innerhalb des eigentlichen Pompeionbaus, und zwar auf einer an die zu den Wandelhallen herabführenden Stufen angeschobenen Basis, deren Oberseite 71 x 71 cm gemessen und mit dem Plattenboden des Propylons auf einer Höhe gelegen haben muß (Abb. 10). Die bronzene Statuenschöpfung Lysipps ist in der Londoner Statuette überliefert, deren Kopf nach seinen Proportionen, dem Umriß sowie einzelnen Motiven des Haupt- und Barthaars als eine (formatbedingt) vereinfachende Replik des Typus B der Sokratesbildnisse anzusehen ist ³⁵ und bei der die Gestaltung des Verhältnisses von Körper und Gewand einen Punkt auf der vom Sophokles zum Aischines führenden Entwicklungslinie einnimmt, den man innerhalb

des Rasters der relativen Chronologie mit 'um 320 v.Chr.' bezeichnen kann.³⁶

Leider ist der Überlieferungsbefund aus dem Pompeion nicht so völlig günstig, daß auch die Abdeckplatte der Basis mitsamt den Aushebungen zur Fixierung der Füße des bronzenen Philosophenbildnisses erhalten geblieben wäre — aber es hieße doch wohl den Skeptizismus zu weit treiben, wollte man den kontrasthaltigen Aufbau der Figur nun nicht für die Rekonstruktion verwerten. Sie ist zweiansichtig wie die schon oben herangezogenen.

Betrachtet man die Statuette so, daß der Blick senkrecht auf das Gesicht fällt (Ansicht A; Abb. 11), so wird die Aufmerksamkeit unwillkürlich und in einer Weise, die fast Ausschließlichkeit fordert, auf den Kopf gezogen, genauer: auf die zu allem Satyrhaften der äußeren Form so wirkungsvoll in Kontrast gesetzte, ernste und konzentrierte Augenzone. Der kompositionelle Kunstgriff, mittels dessen dieser Effekt erzielt wird, ist ebenso raffiniert wie simpel: Es ist die Ineinanderschachtelung von einer Reihe um Nacken und Schultern 'gehängter' Ovale, deren untere Bögen sich aus der Stoffmasse des Mantels artikulierter oder verhaltener herauswölben, dann innerhalb des Wulstes vor der Magengrube zu verflachen beginnen, um den waagerechten Rand der Brustmuskeln wie eine Zäsur erscheinen zu lassen; was sich oberhalb davon abhebt, wirkt wie eine Büste und ist von einigen Kopisten in eben der Form exzerpiert worden.³⁷

Ein gänzlich anderer Eindruck entsteht, wenn man die Statuette schräg von rechts ins Auge faßt (Ansicht B; Abb. 12), den Dargestellten also fast im linken Profil sieht und verfolgen kann, wie der von der rechten Hand ergriffene Gewandstreifen und die von der Mitte des rechten Schienbeins aufsteigende Schüsselfalte in die die linke Hand senkrecht durchlaufende Mantelpartie übergehen. Der im rechten Winkel auf diese stoßende Wulst über dem Bauch und die Zuordnung des linken Armes im Sinne einer geometrischen Grundform sind mittragend für die (wiederum zeittypische, einsetzende) Erstarrung der Figur, die nun in ihrer gesamten Höhererstreckung wichtig ist: Kopf, Rumpf und rechtes Bein bilden eine durchgehende Linie, von der die Hände die angrenzenden Gewandpartien geradezu wie Teile eines Vorhangs fernzuhalten scheinen. Die ange-

spannten Arme sind nicht im Vollzug einer Bewegung wiedergegeben, sondern reglos, wodurch ein momenthafter, transitorischer Zug in die Schilderung hineinkommt, der sich in der Haltung des Kopfes und der Ausrichtung des Blicks sowie in der Stellung des rechten Oberschenkels fortsetzt. Man hat den Eindruck, als habe Sokrates spähend nach etwas Ausschau gehalten, habe in diesem Moment sein Ziel erblickt und sei im Begriff, sich auf dieses zu in Bewegung zu setzen.

Man wird gewiß schon bemerkt haben, worauf es abzielt, aber warum sollte man so tun, als habe Lysipp nicht gewußt, was aus den Schriften Platons, Xenophons und anderer noch heute jedermann bekannt ist? Alles, was Sokrates tat, so heißt es in Xenophons Memorabilien, tat er vor der Öffentlichkeit:³⁸ «Am frühen Morgen ging er nämlich nach den Säulenhallen und Turnschulen, und wenn der Markt sich füllte, war er dort zu sehen; und auch den Rest des Tages war er immer dort, wo er mit möglichst vielen Menschen zusammensein konnte». Und fortwährend diskutierte er dabei voll Lust am Wortgefecht mit jedem, der ihm nur Rede und Antwort stehen wollte (*φιλονεικότερον συνεζήτει τοῖς προσδιαλεγομένοις*).³⁹ Vor diesem Hintergrund wird man annehmen dürfen, daß Lysipp seinem Sokrates zu einer Aufstellung verholfen hat, in der die kontrastierenden Erscheinungsbilder der Figur nicht nur voll zur Geltung kamen, sondern sich auch erzählerisch mit dem gesamten Ambiente und dem öffentlichen Leben im Pompeion⁴⁰ verbanden. Man mag es sich so vorstellen, daß sich demjenigen, der durch das Propylon hereinkam, der Eindruck ergab, als wolle ihm der unbequeme Wahrheitsapostel den Weg verstellen, um ihm mit seinen Fragen zuzusetzen (Ansicht A), während derjenige, der von den südwestlichen Hallen her nach dem Ausgang unterwegs war (Abb. 9), Sokrates noch damit beschäftigt zu sehen meinte, einen geeigneten Prosdialegomenos auszuspähen (Ansicht B). Es wäre das ein 'Bild nach dem Leben' im Sinne der oben zitierten Beschreibung gewesen, die Xenophon von den Gewohnheiten seines Lehrers gegeben hat.

Was bedeuten nun diese Überlegungen für das Athosprojekt des Deinokrates und seinen 'Realitätsgehalt', dessen Bestimmung ja das Hauptanliegen dieser Zeilen ist? Die Richtung gibt Eustathius an, der — von sich aus und als erster? —

einen vorbeisegelnden Betrachter ins Spiel bringt, dem sich der Guß aus der Phiale des Zeus-Alexander wie ein Trankopfer darbiere (s.o.): wir hatten gesehen, daß diese Libation zu der Darstellung des Gottes im 'Für-sich-sein' der Epiphanie gehört. Aber diese räumlich auf Griechenland bezogene Seite des Athos-Alexander bildete nur einen von zwei Aspekten der Figur, der gegen Osten schützende Poliuchos den anderen; und allein dieser, so dürfen wir nun annehmen, sollte (im Idealfall) für den (etwa vom Hellespont her) Heransegelnden sichtbar werden, während der Vorübergesegelte beim Zurückblicken aus der Ferne nur noch den Opfernden wahrnahm: so wird in der Vision vorgesehen gewesen sein, die bekannt winklige Gestalt der Bergfassade und die sich aus der realen Höhe des Athos (2033 m) ableitende, beträchtliche Breitenausdehnung der Alexanderfigur für die effektvolle Inszenierung zu nutzen.⁴¹

Die Kulisse der Vision vom Athos als Zeus-Alexander war im Grunde die Welt, der Kosmos, bzw. ein repräsentativer Ausschnitt davon. Das erinnert an den Burgberg von Pergamon oder die « in der umgebenden Landschaft kunstvoll verankert(e) » Akropolis von Lindos,⁴² und doch sind den Dimensionen nach auch diese Zeugnisse monumentaler Planung und Gestaltung im Hellenismus noch inkommensurable Größen! Damit aber scheidet sich der realitätsbezogene Anteil des Entwurfs von dem, was man unter Entlehnung eines Begriffs aus der Literaturgeschichte als 'romantische Ironie' bezeichnen könnte, als das transzendierende Element, das den schwindelerregenden

den Plan des Deinokrates als das zu erkennen gibt, was er ganz eigentlich sein soll: ein Hymnus auf Alexander d.Gr., eine einschränkungslose Ovation an den göttergleichen Herrscher und Weltveränderer. Auch andere Künstler haben den Makedonerkönig wie einen Gott gefeiert, so Aetion⁴³ und Apelles,⁴⁴ aber an Wichtigkeit ist der Einfall des nachmaligen Erbauers oder Miterbauers von Alexandria unerreicht geblieben.⁴⁵

Das Athosprojekt überschritt ohne Zweifel jedes vernünftige Maß, aber kann man deswegen — von der Frage, ob denn der Zollstock ein geeignetes Instrument für die Beurteilung von Visionen sei, einmal ganz abgesehen⁴⁶ — Deinokrates unter die exempla megalomaniae rechnen? Die Bedeutung des Kolossalen in den verschiedenen Epochen der Antike harrt noch der Aufarbeitung,⁴⁷ aber gerade im vorliegenden Fall wird man den Hinweis H.-G. Becks auf die bewußtseinbildende Wirkung von Großräumigkeit nicht übergehen dürfen:⁴⁸ Alexander hatte die Grenzen der Oikumene bis an die Enden der Welt ausgedehnt, war sich dessen bewußt, wie oben schon ausgeführt, und verlangte nach Anerkennung dafür. Deinokrates hat sie ihm in vollem Umfang gezollt durch einen kongenialen Plan, dessen technische Undurchführbarkeit, so gesehen, zum immanenten Kompliment und zu einem Steigerungsmittel innerhalb der Huldigung an den König wird, dessen Tatenruhm sich mit keinem erdenkbaren Maßstab taxieren ließ.⁴⁹

*Institut für classische
Archäologie der Universität - München*

¹ Abgedruckt z.B. bei G. NEUMANN (Hsg.), *Deutsche Epigramme* (1969/1980) (= Reclams UB Nr. 8340) 157.

² Die Quellen zu *Deinokrates*, der auch *Stasikrates* u.a. genannt wird, bei H. BRUNN, *Geschichte der griechischen Künstler*² II (1889) 236; vgl. *EAA* III 21 f s.v. *Deinokrates* (P. ROMANELLI); s.a. BERVE wie Anm. 9. Im vorliegenden Zusammenhang sind von Interesse: VITR. 2, *prooem.* 1-3; PLUT., *De fort. Alex.* 335 C-E sowie EUSTATH., *Schol.* II. 14, 229 als die Hauptüberlieferung; ungenau und tendenziös LUCIAN., *Pro imag.* 9; *Hist.* 12 (vgl. Anm. 20); konfus STRAB. 14, 641.

³ W. KÖRTE, *Die Antike* 13, 1937, 306 und *passim*.

⁴ Vgl. ebenda 289 ff; W. OECHSLIN, *Dadailos* 4, 1982, 7 ff.

⁵ Abgebildet z.B. bei KÖRTE, *a.O.* 289 Abb. 1 und Taf. 21 (Giambologna); Taf. 22 (da Cortona); 308 Abb. 3 (Erlach).

⁶ OECHSLIN, *a.O.* mit reichem Bildmaterial.

⁷ Vgl. *RE* II 2, 2067 f (OBERHUMMER).

⁸ z.B. H. BENGTSON, *Griechische Geschichte*⁵ (1977) 464; J. PIEPER, in: *Aus dem Osten des Alexanderreichs* (= FS K. FISCHER) (1984) 62.

⁹ Vgl. H. BERVE, *Das Alexanderreich auf prosopographischer Grundlage* (1926) II Nr. 249; PIEPER, *a.O.* 62 f.

¹⁰ Ebenda 60.

¹¹ Ebenda 61.

¹² Vgl. Anm. 2.

¹³ PLUTARCH gebraucht ἐναγκαλιζομαι, was eigentlich 'umarmen' bedeutet.

¹⁴ Vgl. OBERHUMMER, a.O. 2066.

¹⁵ z.B. B. PICK, *ÖJb* 7, 1904, 1 ff Abb. 2-13.15-18; allgemeinere Literatur zur Neokorie Verf., *JdI* 95, 1980, 409 Anm. 218.

¹⁶ Vgl. z.B. W. OECHSLIN, *Daidalos* 4, 1982, Abb. S. 9.10; E. LEPPIN, *Die Elisabethkirche in Marburg* (1980) Einbandabbildungen.

¹⁷ s. C. HABICHT, *Gottmenschentum und griechische Städte*² (1970) 17 ff, besonders 24.

¹⁸ Ebenda 35; vgl. H.-J. GEHRKE, *Archiv für Kulturgeschichte* 64, 1982, 247 ff.

¹⁹ Zu alledem HABICHT, a.O. 28 ff.

²⁰ Letzteres behauptet LUKIAN (vgl. Anm. 2), der Hist. 12 sogar soweit geht, wider alle geschichtlichen Tatsachen zu erklären, Alexander habe das Athosprojekt als Unverschämtheit empfunden und zum Anlaß genommen, Deinokrates aus seinen Diensten zu entlassen.

²¹ H. KNELL, *Vitruvs Architekturtheorie* (1985) 11 f betont zu Recht, daß Vitruv die Vision des Deinokrates als Folie benutzt, um seine 'Architektur des Machbaren und Praktischen' konturierter hervortreten zu lassen.

²² PLUT., *De fort. Alex.* 335 C-E.

²³ Hauptquelle ist ATHEN. 7, 289; bei PLUT., *Ages.* 21 ist die Replik König Agesilaos beigelegt; zu Menekrates s. O. WEINREICH, *Menekrates Zeus und Salmoneus* (1933); H. WREDE, *Consecratio in formam deorum* (1981) 14.

²⁴ J. PIEPER, in: FS K. FISCHER (1984) 63 (vgl. Anm. 8).

²⁵ Plutarch und Eustathius nennen die Stadt μυρίαδρος, μυριος aber kann bekanntlich auch 'unendlich viel' usw. heißen.

²⁶ N. HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ, *MarbWPr* 1960, 44.

²⁷ Ebenda 45; vgl. z.B. A. LEIBUNDGUT, *Die römischen Bronzen der Schweiz II*. Avenches (1976) Nr. 28 Taf. 30.31.

²⁸ LIPPOLD, *Plastik* 281 f; zuletzt M. MARVIN, *AJA* 87, 1983, 355 ff mit Anm. 42 und Taf. 47; s. noch im Text; vgl. auch H. WREDE, *AM* 97, 1982, 243 Taf. 50, 3.

²⁹ Natürlich ist einzuräumen, daß die Kraft dabei als Potential, nicht als Agens gesehen ist.

³⁰ B. VIERNEISEL-SCHLÖRB, *Glyptothek München. Klassische Skulpturen* (1979) 446 ff Nr. 41 Abb. 219-226; Replikenverzeichnis auf S. 447; entscheidend die Überlieferung München-Versailles-Vatikan; die Umbildung in Paris jetzt bei P. MORENO, *MEFRA* 94 I, 1982, 437 Abb. 58.

³¹ Was B. SCHMALTZ, *MarbWPr* 1982, 16 f über Gruppen ausführt, deren Figuren oder Bestandteile

durch Blickbezug verbunden zu sein scheinen, ohne es in Wahrheit zu sein, scheint mir nicht überzeugend. Es wäre zu berücksichtigen, daß viele dieser Bildwerke — nicht die Artemis von Gabii, die ohnehin in der Abgelöstheit ihres Tuns mit der Knidia zu vergleichen ist — nur von einem ganz bestimmten Punkt aus betrachtet werden sollten; aus dieser intendierten Perspektive gesehen vereinigen sich dann die Blicke (z. B. bei der Eirenegruppe) bzw. erhält der Blick 'Zielkontakt' (s. etwa den Sauroktonos), wie sich auch sonstige, durchaus zahlreiche Unstimmigkeiten im Figurenaufbau dann ausgleichen. Der Hermes des Praxiteles dürfte sein uns unbekanntes Attribut betrachtet haben.

³² Die Darlegungen von F. HILLER, *MarbWPr* 1962, 53 ff scheinen mir nicht plausibel, da sie von einer vorgegebenen Auffassung vom Figurenaufbau im 4. Jh. ausgehen und den Aischines in diese 'einpassen'; ebenda Taf. 12 ist weder hinsichtlich des Aufbaus der Beine stimmig, noch bezüglich ihres Verhältnisses zueinander und zum Unterleib.

³³ P. MORENO, *Xenia* 8, 1984, 22.

³⁴ W. HOEPFNER, *Das Pompeion und seine Nachfolgebauten* (1976) 106 f Abb. 141.142.148; vgl. 124 sowie Taf. 5 a und den Gesamtplan Taf. 30; s. a. MORENO, a.O. 26 Abb. 8.

³⁵ Gegen die communis opinio, daß der Typus B der lysippische sei, hat sich ohne ausreichende Argumente E. VOUTIRAS, *Studien zu Interpretation und Stil griechischer Porträts des 5. und frühen 4. Jhs.*, Diss. Bonn 1980, 172 ff gestellt.

³⁶ Das Verhältnis Körper-Gewand ist etwa bei der kleinen Herculanenserin ähnlich. - LIPPOLD, *Plastik* 282 Anm. 7 hat den Sokrates der Statuette für alexandrinisch gehalten. - MORENO, a.O. 22 ff nimmt für Lysipp ein Sitzbild an, doch bestätigt die Neapler Herme ebenda Abb. 7 das flauere Gemälde aus Ephesos ebenda Abb. 6 nicht, sondern ist Exzerpt der stehenden Figur, wie die Gewandanlage zeigt; s. im folgenden.

³⁷ Vgl. G. M. A. RICHTER, *The portraits of the Greeks* (1965) I Abb. 483 (besser MORENO, a.O. Abb. 7) und Abb. 523-526; die Londoner Statuette ebenda 116 Abb. 560-562.

³⁸ XEN., *Mem.* 1, 1, 10; Übersetzung frei nach P. JAERICH.

³⁹ DIOG. LAERT. 2, 22.

⁴⁰ Vgl. dazu HOEPFNER, a.O. 119 ff.

⁴¹ Interessant ist hier eine Tagebucheintragung K. A. BÖTTIGERS, die festhält, Goethe habe erzählt, daß das Theater von Taormina aus dem gewachsenen Fels herausgemeißelt sei: «Die Alten benutzten die Natur zu solchen großen Werken, daher Goethe auch die Geschichte von dem Sosthenes (vgl. Anm. 2), der dem Alexander die architektonische Gaskonade gemacht haben soll, nicht so ganz unwahrscheinlich fand»; zitiert von W. KÖRTE, *Die Antike* 13, 1937, 289; vgl. 312.

⁴² Vgl. H. LAUTER, *AntK* 15, 1972, 51 und passim.

⁴³ W. KLEIN, *Geschichte der griechischen Kunst* III (1907) 16 hat deutlich ausgesprochen, daß in Aetions die Hochzeit zwischen Alexander und Roxane darstellendem Gemälde das Brautpaar als Ares und Aphrodite gesehen war, vgl. VERF., *Kunst und Geschichte* (1983) 9 ff mit Nachweis anderslautender Erklärungen. Wenn dort vorgeschlagen wurde, daß im Rahmen dieser Transposition Hephaistion, der Brautführer, als Hephaist, der Erbauer des Brautgemachs (s. z.B. VERF., *AA* 1982, 617 ff), nicht aber als gehörnter Ehemann zu verstehen sein könnte, so ist das ohne Zweifel Interpretation (anders z.B. KLEIN, *a.O.*), aber doch wohl nicht notwendig absurd: man denke an Hephaistion als den Theos Parhedros Alexanders (s. o.) und lese nach, was bereits vor einhundert Jahren K. Tümpel, *Ares und Aphrodite* (= *Jbb. class. Philol.*, Suppl. 11, 1880) besonders 669 ff, vor allem 674 über den Wandel Aphrodites von der Geliebten zur Gattin des Ares ausgeführt hat (mit richtigem Ansatz zur Interpretation des Hochzeitgemäldes auf S. 671), und dieser Wandel vollzieht sich bezeichnenderweise in der Alexanderzeit. Gewiß hat es offiziellen Kult für Hephaistion erst nach dessen Tod i.J. 324 gegeben, aber das heißt doch keineswegs, daß er von Künstlern, Hofleuten oder gar vom König selbst nicht auch schon vor diesem Datum spielerisch als heroischer oder göttergleicher Helfer angesprochen und dargestellt worden sein kann. Im Gegenteil: auch und gerade das Athosprojekt des Deinokrates lehrt, mit wieviel Gespür und Flexibilität

sich Künstler auf den Anbruch der neuen Zeit einstellten und so der durch traditionelle Bindungen und Bedenken schwerfälligen Politik zumindest der muterländischen Poleis zuvorkamen.

⁴⁴ Vgl. z.B. H. WREDE, *Consecratio in formam deorum* (1981) 15; dort weitere Literatur.

⁴⁵ Im Poliuchos vermischen sich die Gattungen der Plastik und der Architektur: das Verhältnis zur Bildhauerarchitektur der italienischen Renaissance hat KÖRTE, *a.O.* 301 ff anschaulich beschrieben.

⁴⁶ Ein Vorwurf, den man dem biedereren Plutarch und selbst dem so phantasievollen Lukian nicht ersparen kann, vgl. Anm. 2. Vom Tenor her berührt sich das Trauergedicht auf Arsinoe des Kallimachos (Fr. 228 Pfeiffer) mit dem Plan des Deinokrates, vgl. dazu A. KÖRTE, *Die hellenistische Dichtung* (1925) 91 f.

⁴⁷ Zu Ansätzen und Materialien vgl. A. RUMPF, *Archäologie* II (1956) 18 ff; K. STEMMER, *AA* 1971, 563 ff; TH. PEKÁRY, *Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft* (1985) 81 ff.

⁴⁸ H.-G. BECK, *Das byzantinische Jahrtausend* (1978/1982) 40 f.

⁴⁹ Für den jüngsten der 'Deinokrateer' unter den Mächtigen dieser Welt gilt das ja offenbar nicht: vgl. das monumentale Denkmal für Ferdinand Marcos in Baguio, Philippinen, *Der Spiegel* 5, 1986, 118 mit Abb. Der aus dem Fels gehauene Kolossalkopf Mussolinis im äthiopisch-eritreischen Grenzgebiet ist wieder abgebildet bei G. DE LUNA, *Mussolini* (1978) 76 (= Rowohlt's Monographien Bd. 680).

ABBILDUNGSNACHWEIS.

- Abb. 1 : nach Fischer von Erlach;
 Abb. 2.3 : nach Oechslin, *Daidalos* 4, 1982, S. 11.18;
 Abb. 5-8.11.12: nach Aufnahmen von Heide Glöckler, München;
 Abb. 9.10 : nach Hoepfner, *Kerameikos* X Abb. 148.142.



Abb. 1. - Fischer von Erlach: das Athosprojekt; aus der 'Historischen Architektur' I Taf. 18.

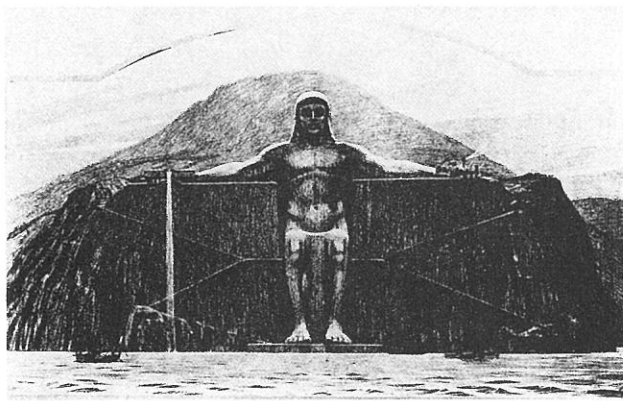


Abb. 2. - H. Rapin: Projekt Deinokrates.

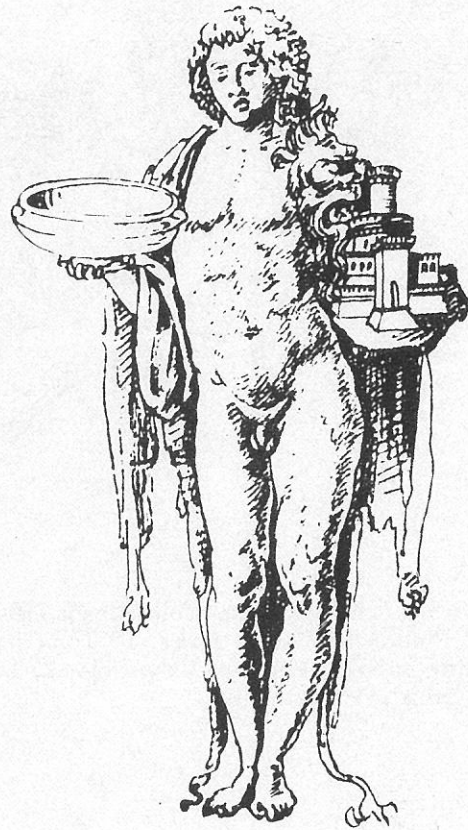


Abb. 3. - Francesco di Giorgio Martini: Deinokrates mit Stadtmodell.

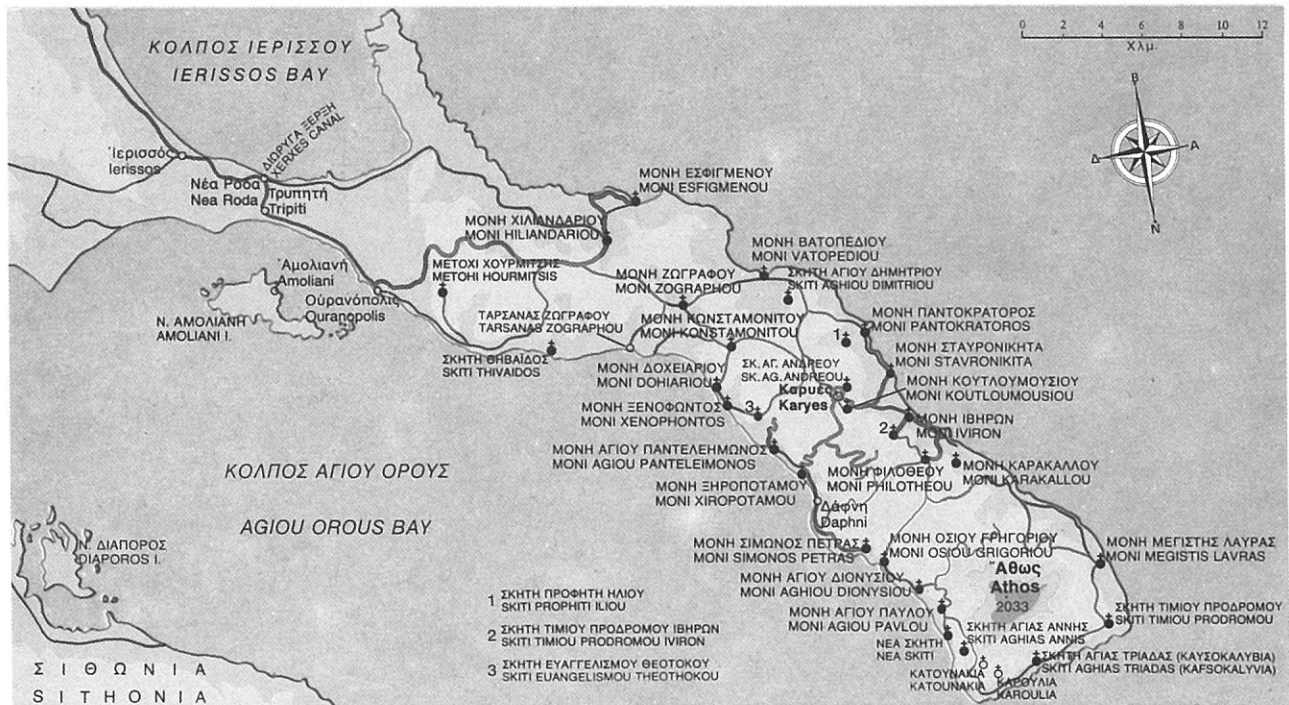


Abb. 4. - Die Halbinsel Akte mit dem Berg Athos.

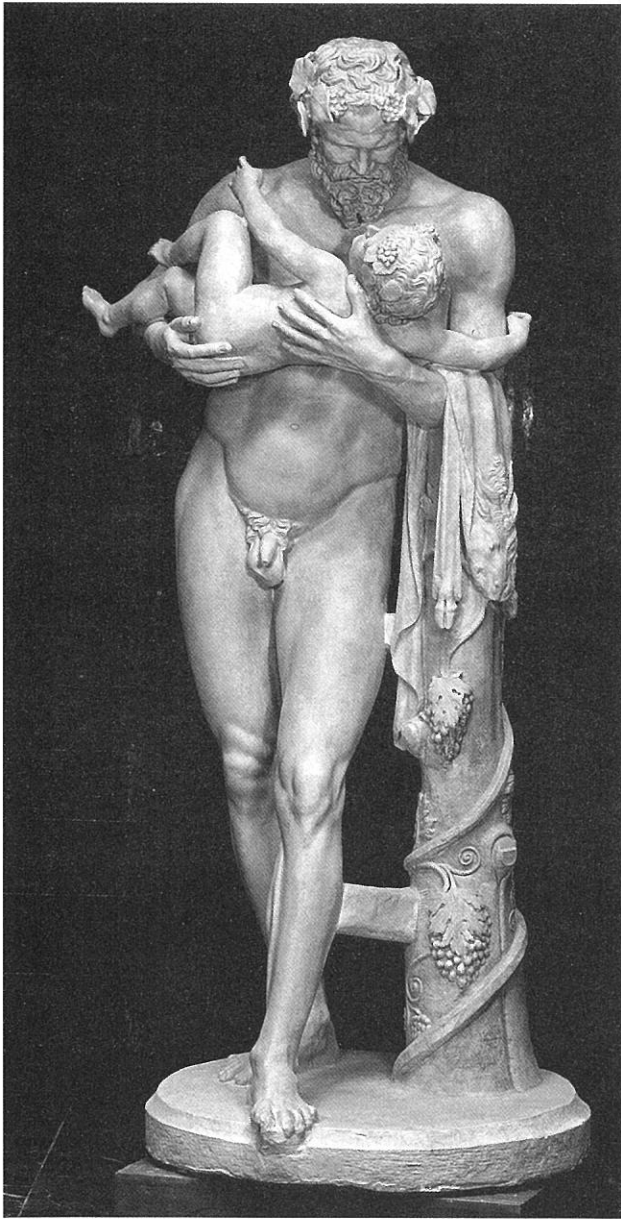


Abb. 5. - Silen mit Dionysosknaben, Vatikan 2292:
nach Abguß im Besitz der Glyptothek München.

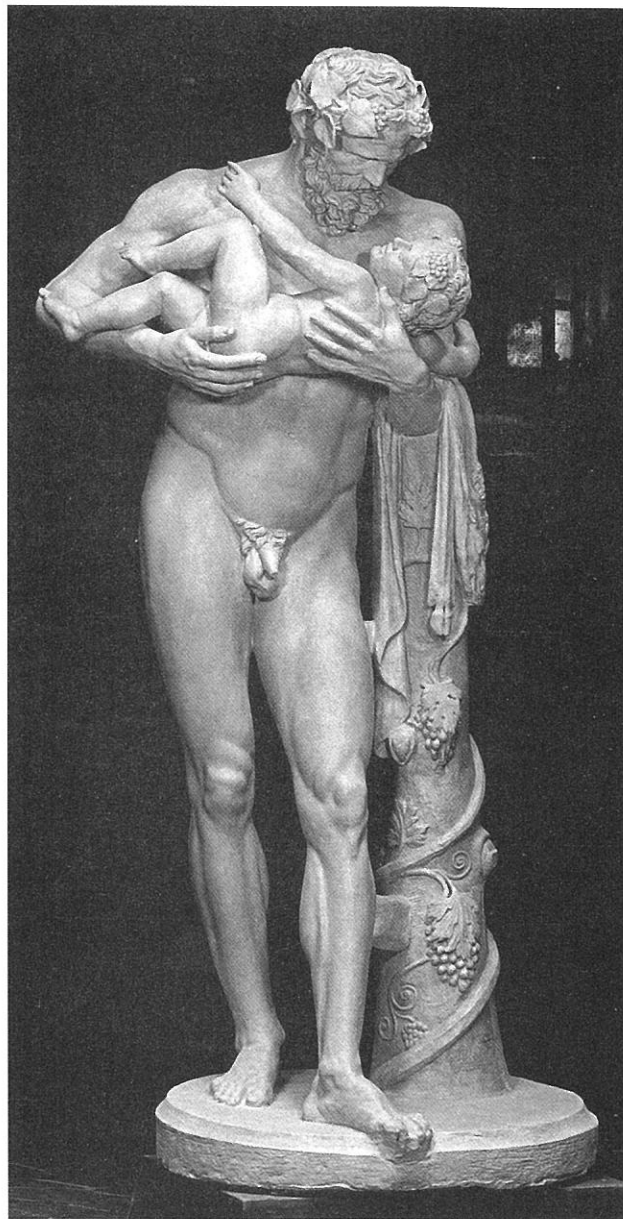


Abb. 6. - wie Abb. 5.



Abb. 7. - Aischines, Neapel 1139: nach Abguß im Museum für Abgüsse, München, Inv. 221.

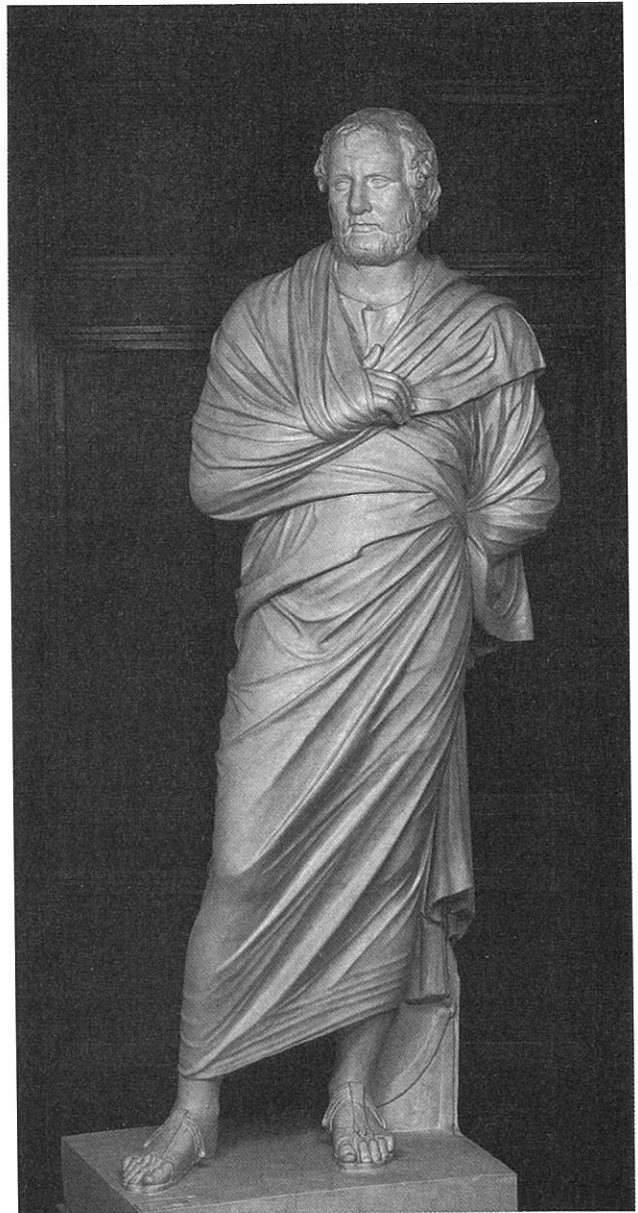


Abb. 8. - wie Abb. 7.

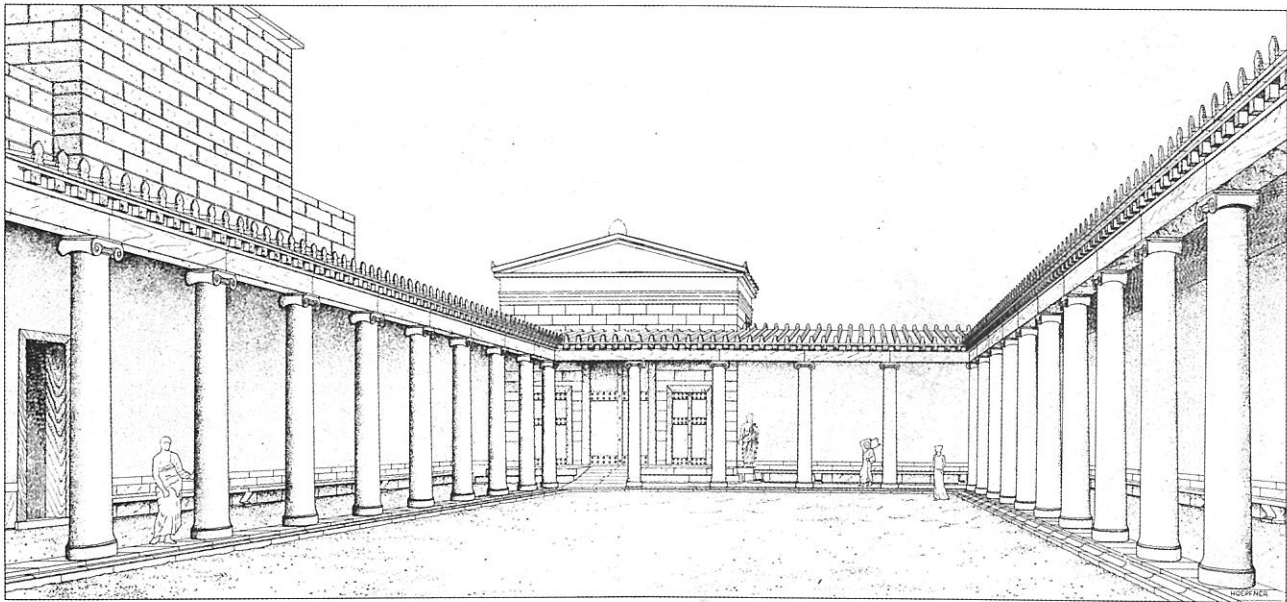


Abb. 9. - Innenhof des Pompeion mit Propylon, Rekonstruktion Hoepfner.

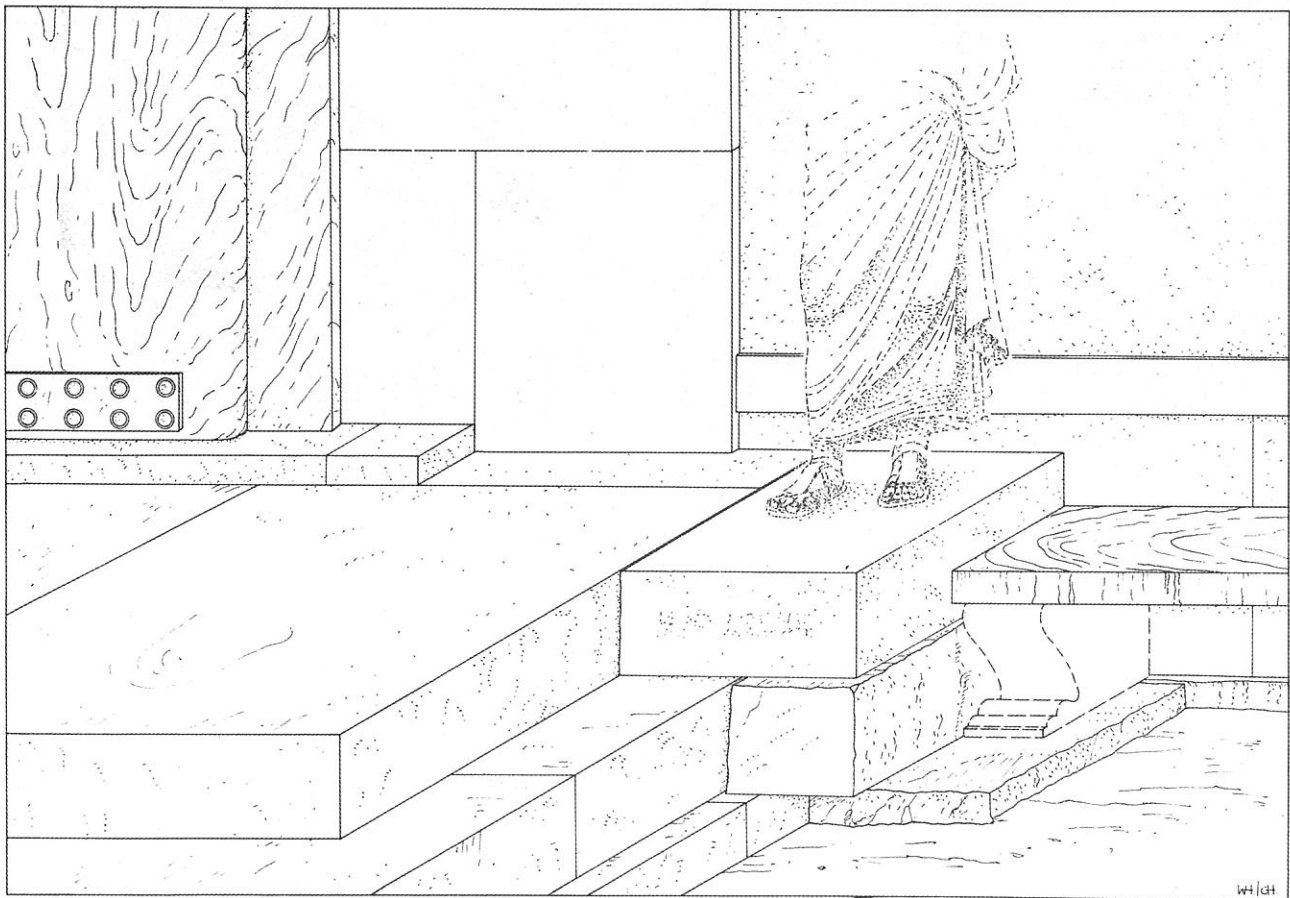


Abb. 10. - Propylon des Pompeion, Innenseite: Basis der Statue des Sokrates, Rekonstruktion Hoepfner.



Abb. 11. - Sokrates, London, BM 1925.11-18.1: nach Abguß im Museum für Abgüsse, München, Inv. 118.

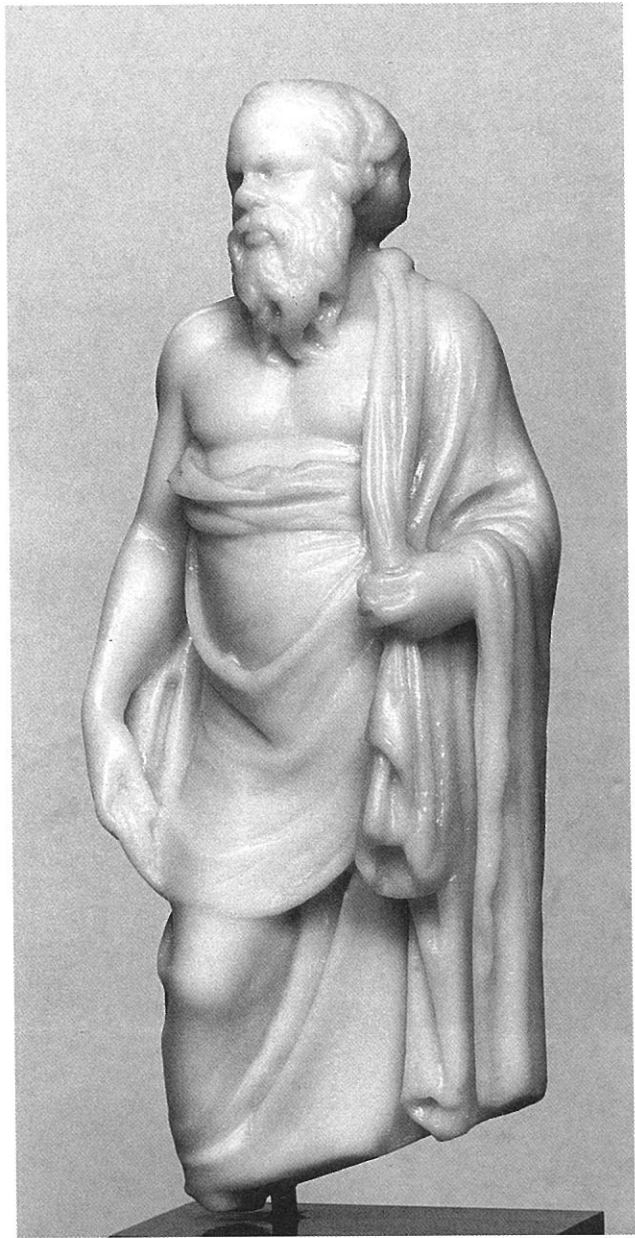


Abb. 12. - wie Abb. 11.