

Noll, Thomas: *Alexander der Große in der nachantiken bildenden Kunst*. Mainz: Philipp von Zabern Verlag 2005. ISBN: 3-8053-3549-0; 74 S., 35 Tafeln

Rezensiert von: Sabine Müller, Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften, Justus-Liebig-Universität Gießen

Der Kunsthistoriker Thomas Noll, der in Augsburg, Göttingen und Kassel lehrte, beschäftigt sich in der vorliegenden Publikation mit den „wechselnden Ansichtsseiten“ (S. 7) der Kunstfigur Alexanders des Großen, deren Rezeption im Mittelalter er bereits in einem Aufsatz thematisiert hat.¹ Nolls Intention ist es, einen weit gespannten Überblick „zwischen einem Lexikonartikel und einer Enzyklopädie zur Alexander-Ikonographie“ über die Vielfalt der Aspekte und Kontexte der Alexanderbilder vom 12. bis zum 19. Jahrhundert zu geben. Die chronologische Untersuchung beginnt mit dem beliebtesten Alexandersujet im Mittelalter, der Himmelfahrt im Greifenwagen, die von höheren Mächten gestoppt wird.² Inhaltlich korrespondiert die Episode mit Alexanders Meerereskundung in der Taucherglocke³, deren moralische Botschaft, die Warnung vor Hoffart und Anmaßung, für die christlich geprägte Gesellschaft des mittelalterlichen Europa von Bedeutung war.

Die Hybris zählte schon in der Antike zum Standardkanon der Topoi, die Alexanders Bild maßgeblich prägten. Im Mittelalter wurde er aufgrund seines Image, er strebe nach der Bewältigung des Unmöglichen, der Überwindung gottgegebener Grenzen, zum Paradebeispiel für Superbia. Anhand verschiedener mittelalterlicher Bildbeispiele differenziert Noll zwischen der negativen Lesart der Himmelfahrtsdarstellung Alexanders, die mit der Rebellion Luzifers, dem Sündenfall oder dem Turmbau zu Babel parallelisiert wurde, und der positiven Interpretation, welche die Episode mit Elias' Himmelfahrt im feurigen Wagen gleichsetzte und als Präfiguration der Himmelfahrt Christi deutete. In diesem Sinne sei „eine Art von lobenswertem Himmelsstreben“ Alexanders in seiner Transformation zum christlichen Herrscher herauszulesen (S. 14). Noll bestätigt die These von Loomis,

dass die Fahrt im Greifenwagen abhängig von dem Kontext ihrer Darstellung im Mittelalter positiv oder negativ konnotiert sein konnte⁴, was teilweise regional bedingt gewesen sei. Während die Episode in Deutschland früh kritisch gesehen worden sei, habe in der altfranzösischen Rezeption des Alexanderromans die günstige Lesart überwogen (S.14-16). Die ambivalenten Deutungsmöglichkeiten erklärt Noll damit, dass die Alexanderfigur in ihrer Entwicklung so beispielhaft geworden sei, dass sie sich als Heldenvorbild und als Negativexempel anbot (S. 19). In ähnlicher Weise wurde Alexander in den seit der Frührenaissance aufkommenden Darstellungsreihen berühmter Männer behandelt: einerseits als Symbol für Heldenhaftigkeit, andererseits als Paradebeispiel für den Sittenverfall.

Im dritten Kapitel, das den Auftakt zur Besprechung der Alexanderdarstellungen in der Renaissance bildet, stellt Noll das berühmte Gemälde Albrecht Altdorfers „Die Alexanderschlacht“ von 1529 vor. Altdorfers Alexander sei als fürstliche Identifikationsfigur vor dem zeitgenössischen Hintergrund der Kriege zwischen Habsburg und dem Osmanenreich in positiver Lesart dargestellt. Aufgrund seiner singulären Darstellung sei Altdorfers Alexanderikonografie jedoch ohne Nachwirkung geblieben. Noll identifiziert das Kampfgeschehen als die Schlacht bei Issos, die, basierend auf dem Bericht des Curtius Rufus, geografisch und historisch weitgehend authentisch gestaltet sei. Angesichts der durchaus problematischen Überlieferung stellt sich allerdings die Frage, wie weit die antiken Berichte mit ihren teilweise stark überhöhten Heereszahlen als authentisch gelten dürfen.

Im Folgenden wird eine Übersicht über die Alexanderdarstellungen fürstlicher, geistlicher und bürgerlicher Auftraggeber vom 16. bis ins 18. Jahrhundert gegeben. Eingehend bespricht Noll die Fresken Sodomas in der rö-

¹ Vgl. Noll, Thomas, Die Greifenfahrt Alexanders des Großen, in: Milfull, Inge; Neumann, Michael (Hgg.), *Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination*, Bd. 2: Mittelalter, Regensburg 2004, S. 178-199.

² Ps.-Kall. 2,41,8-10.

³ Ps.-Kall. 2,38,10-41,10.

⁴ Vgl. Loomis, Roger S., Alexander the Great's Celestial Journey, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 32 (1918), S. 136-140, 177-185.

mischen Villa Farnesina, die im Auftrag des Bankiers Agostino Chigi zwischen 1506 und 1510 entstanden sind. Das Fresko der „Hochzeit Alexanders mit Roxane“ stellt eine Rekonstruktion des verschwandenen Gemäldes von Aëtion dar, das Lukian als Augenzeuge detailliert beschreibt und von dem zuvor Raffael einen Entwurf gestaltet hatte.⁵ „Die Familie des Dareios vor Alexander“ basiert auf dem Bericht des Curtius über den Besuch des Königs im Zelt der achaimenidischen Frauen nach Issos⁶ und stilisiert Alexander zum *exemplum virtutis*, Symbol für Großmut im Sieg und Selbstbeherrschung. Das Bildprogramm ist auf die Hochzeit des Bankiers hin konzipiert; Alexander als ritterlicher Kavalier und Vertreter der „hohen Liebe“ im humanistischen Sinne soll die Tugenden des Bräutigams widerspiegeln (S. 36).

Die in Antike und Mittelalter unübliche Darstellung Alexanders als höfischer Liebhaber in weiblicher Begleitung wurde auch in einer Szenenfolge im Auftrag des französischen Königs Franz' I. thematisiert, die das Zimmer seiner Mätresse in Schloss Fontainebleau schmückte und seine eigenen Qualitäten in der Kunst der höfischen Liebe reflektierte. In der fünfteiligen Bildserie der Triumphe Alexanders von Charles LeBrun, die im Auftrag Ludwigs XIV. entstand, rückte hingegen der Aspekt des Eroberers und Kriegsherrn Alexander in den Vordergrund. Dies entsprach dem politischen Programm des Sonnenkönigs, dessen *imitatio Alexandri* in erster Linie seine expansive Politik durch ein historisches Vorbild legitimieren sollte. Wie geistliche Eliten die Schablonenhaftigkeit der Alexanderfigur für sich nutzten, illustriert Noll am Beispiel Papst Pauls III., der in seinem Wohnschloss in der Engelsburg elf Szenen der Laufbahn Alexanders abbilden ließ, denen sechs Szenen aus dem Leben des Paulus gegenüberstanden. Die Deutung ist umstritten. Noll zufolge symbolisieren sie eine ideale geistliche und eine ideale weltliche Herrschaft, deren Verwirklichung in beiden Fällen der Farnese-Papst für sich in Anspruch genommen habe (S. 40).

Den Abschluss bildet eine Betrachtung der Alexanderbilder im 18. und 19. Jahrhundert. Noll thematisiert die Instrumentalisierung der Figur des Makedonenkönigs durch

den Fries Thorvaldsens im römischen Quirinalspalast, der mit dem Einzug Alexanders in Babylon den triumphalen Einzug Napoleons in Rom präfigurieren sollte, sowie die ungewöhnliche Darstellung des sterbenden Alexanders durch Piloty. Das letzte Beispiel bilden Daumiers satirische Lithografien, von denen insbesondere die Szene zwischen Alexander und Diogenes berühmt ist, in der Daumier den König als „einen blasiierten unheldischen Herrscherbeau“ darstellt (S. 49).

Noll liefert einen soliden, anschaulichen Überblick über die beliebtesten Alexanderthemen in der darstellenden Kunst, die er auf der Basis schriftlicher Quellen in den jeweiligen geistesgeschichtlichen Kontext einbindet. Seine Bildbeispiele sind gut gewählt und illustrieren den Charakter der Projektionsfläche geistiger oder politischer Ideale, den die schematisierte Alexanderfigur im Laufe der Jahrhunderte angenommen hatte. Hervorzuheben ist auch der Anhang mit ausführlichen kritischen Anmerkungen. Neue Erkenntnisse liefert das Buch zwar nicht, fasst aber die Hauptlinien der Entwicklung gut zusammen. Nolls Vorgabe, einen erweiterten Lexikonartikel zu entwerfen, kann insofern als gelungen gelten. Dem Anspruch, eine Enzyklopädie zur Alexander-Ikonografie zu erstellen, wird er indes nicht gerecht: Die einzelnen Attribute Alexanders, die determinierenden ideologischen Codes seiner Ikonografie, die schon zu Lebzeiten des Königs initiiert und bis hin zu Andy Warhols seriellem Alexanderporträt tradiert wurden, sind weder im Einzelnen besprochen noch ist ihre Entwicklung aufgezeigt.⁷ So bleibt außen vor, aus welchen Elementen und Formeln sich das Alexanderbild respektive die Alexanderbilder konstituieren und inwiefern die antiken Symbole einen Bedeutungswandel in Mittelalter und Neuzeit erfuhren. Auch fehlt ein abschließendes Fazit.

Verwunderlich erscheint überdies, dass

⁵ Luk. Hdt. siv. Aet. 4-7; vgl. Stewart, Andrew, *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics*, Berkeley 1993, S. 181-190.

⁶ Curt. 3,12,15-17; vgl. Diod. 17,37,5-6; Arr. an. 2,12,6-8.

⁷ Vgl. Müller, Sabine, Andy Warhols 'Alexander the Great'. Das Zitat eines Mythos in Serie, in: Leonhard, Karin; Horstkotte, Silke (Hgg.), *Lesen ist wie Sehen: Intermediale Zitate in Bild und Text* (erscheint Köln/Wien 2006).

Noll sich in seiner Einleitung auf eine Publikation von Franz Weber aus dem Jahre 1907⁸ stützt und die problematische These paraphrasiert, Kallisthenes habe Alexander „zu einem allmächtigen Gotte“ erhoben (S. 8). In seinem offiziellen Bericht erhöhte Kallisthenes seinen Auftraggeber unter panhellenischen Vorzeichen zum Retter Griechenlands und stilisierte ihn zum Günstling des Zeus.⁹ In seinem Bericht über den Zug zum Amoneion in Siwa propagierte er zudem die Gottessohnschaft Alexanders, eine „Vergöttlichung“ nahm er indes nicht vor. Wie es Badian auf den Punkt brachte, ist *isotheos* nicht gleichzusetzen mit *theos*.¹⁰ Zu undifferenziert erscheint auch Nolls Hinweis, Alexander sei günstig bei Plutarch und Polybios beschrieben. In den *Moralia* zeichnet Plutarch ein wesentlich positiveres Bild des Königs als in dessen *Vita*, in der Alexanders Wandel zum Autokraten in durchaus kritischen Tönen thematisiert wird.¹¹ Ebenso finden sich bei Polybios auch negative Untertöne, denkt man an seine Analyse der Zerstörung Thebens durch Alexander.¹² Arrian mit seinen Quellen Ptolemaios und Aristobul wäre als der Hauptvertreter der positiven Alexanderüberlieferung eher zu nennen. Gewöhnungsbedürftig erscheinen die in der neueren Forschungsliteratur unüblichen Schreibweisen „Hephästion“ und „Darius“. Bedauerlich ist auch, dass alle Abbildungen in schwarzweiß gegeben sind, was besonders die Wirkung der Gemälde beeinträchtigt.

Insgesamt ist jedoch festzuhalten, dass die Publikation für jeden, der nicht speziell an den Elementen der Alexanderikonografie interessiert ist, eine lesenswerte Übersicht der beliebtesten Alexandersujets in der nachantiken bildlichen Darstellung bietet.

HistLit 2006-2-092 / Sabine Müller über Noll, Thomas: *Alexander der Große in der nachantiken bildenden Kunst*. Mainz 2005, in: H-Soz-Kult 09.05.2006.

⁸ Weber, Franz, *Alexander der Große im Urteil der Griechen und Römer bis in die konstantinische Zeit*, Borna 1909.

⁹ Vgl. Golan, David, *The Fate of a Court Historian: Callisthenes*, in: *Athenaeum* 66 (1988), S. 99-120; Devine, A. M., *Alexander's Propaganda Machine: Callisthenes as the Ultimate Source for Arrian*, in: Worthington, Ian (Hg.), *Ventures into Greek History*, Oxford 1994, S. 89-102. Allerdings trug die peripatetische Stilisierung des Kallisthenes zum aufrechten Musterphilosophen in Kontrast zu seinem Antipoden Anaxarchos als Prototyp des hellenistischen Hofphilosophen sicherlich zur Konturierung seiner Person als Vorkämpfer gegen die Proskynese bei.

¹⁰ Badian, Ernst, *Alexander the Great between two Thrones and Heaven: Variations on an old theme*, in: Worthington, Ian (Hg.), *Alexander the Great. A Reader*, London 2003, S. 245-262, hier S. 248, 253.

¹¹ Vgl. Duff, Tim, *Plutarch's Lives. Exploring Virtue and Vice*, Oxford 1999; Schmidt, Thomas S., *Plutarque et les barbares. La rhétorique d'une image*, Louvain 1999; Cammarota, Maria R., *Il De Alexandri Magni fortuna aut virtute come espressione retorica. Il panegirico*, in: Gallo, Italo (Hg.), *Ricerca Plutarchea*, Napoli 1992, S. 105-124.

¹² Polyb. 38,2,13-14.