



Publikationen des Deutschen Archäologischen Instituts

Burkhard Emme

Der Pergamonaltar. Narrative Struktur und herrschaftliche Ideologie

Istanbuler Mitteilungen 74, 2024, § 1–38

<https://doi.org/10.34780/w56b-br4e>

Herausgebende Institution / Publisher:
Deutsches Archäologisches Institut

Copyright (Digital Edition) © 2025 Deutsches Archäologisches Institut

Deutsches Archäologisches Institut, Zentrale, Podbielskiallee 69–71, 14195 Berlin, Tel: +49 30 187711-0
Email: info@dainst.de | Web: <https://www.dainst.org>

Nutzungsbedingungen:

Mit dem Herunterladen erkennen Sie die [Nutzungsbedingungen](#) von iDAI.publications an. Sofern in dem Dokument nichts anderes ausdrücklich vermerkt ist, gelten folgende Nutzungsbedingungen: Die Nutzung der Inhalte ist ausschließlich privaten Nutzerinnen / Nutzern für den eigenen wissenschaftlichen und sonstigen privaten Gebrauch gestattet. Sämtliche Texte, Bilder und sonstige Inhalte in diesem Dokument unterliegen dem Schutz des Urheberrechts gemäß dem Urheberrechtsgesetz der Bundesrepublik Deutschland. Die Inhalte können von Ihnen nur dann genutzt und vervielfältigt werden, wenn Ihnen dies im Einzelfall durch den Rechteinhaber oder die Schrankenregelungen des Urheberrechts gestattet ist. Jede Art der Nutzung zu gewerblichen Zwecken ist untersagt. Zu den Möglichkeiten einer Lizenzierung von Nutzungsrechten wenden Sie sich bitte direkt an die verantwortlichen Herausgeber*innen der jeweiligen Publikationsorgane oder an die Online-Redaktion des Deutschen Archäologischen Instituts (info@dainst.de). Etwaige davon abweichende Lizenzbedingungen sind im Abbildungsnachweis vermerkt.

Terms of use:

By downloading you accept the [terms of use](#) of iDAI.publications. Unless otherwise stated in the document, the following terms of use are applicable: All materials including texts, articles, images and other content contained in this document are subject to the German copyright. The contents are for personal use only and may only be reproduced or made accessible to third parties if you have gained permission from the copyright owner. Any form of commercial use is expressly prohibited. When seeking the granting of licenses of use or permission to reproduce any kind of material please contact the responsible editors of the publications or contact the Deutsches Archäologisches Institut (info@dainst.de). Any deviating terms of use are indicated in the credits.

IMPRESSUM

Istanbuler Mitteilungen

erscheint seit 1933/*published since 1933*

IstMitt 74, 2024 • 404 Seiten/*pages* mit 311 Abbildungen/*illustrations*

Herausgeber/Editors

Prof. Dr. Felix Pirson • Dr.-Ing. Moritz Kinzel
Deutsches Archäologisches Institut
Abteilung Istanbul
İnönü Caddesi 10
34437 Gümüşsuyu – Istanbul
Türkei
www.dainst.org

Wissenschaftlicher Beirat/Advisory Board

Prof. Dr. Albrecht Berger (München) • Prof. Dr. François Bertemes (Halle) • Dr. Jérémie Chameroi (Mainz) • Prof. Dr. Ortwin Dally (Rom) • Doç. Dr. Yaşar Ersoy (Çorum) • Prof. Dr. Ralf von den Hoff (Freiburg) • Prof. Dr.-Ing. Adolf Hoffmann (Berlin) • Prof. Dr. Mehmet Özdoğan (Istanbul) • Prof. Dr. Peter Pfälzner (Tübingen) • Prof. Dr. Christopher Ratté (Ann Arbor) • Prof. Dr.-Ing. Klaus Rheidt (Cottbus) • Prof. Dr. Frank Rumscheid (Bonn) • Prof. Dr.-Ing. Dorothée Sack (Berlin) • Prof. Dr. Dirk Steuernagel (Regensburg) • Prof. Dr. Fabian Stroth (Freiburg) • Prof. Dr. Engelbert Winter (Münster) • Prof. Dr. Martin Zimmermann (München)

Peer Review

Alle für die Istanbuler Mitteilungen eingereichten Beiträge werden einem doppelblinden Peer-Review-Verfahren durch internationale Fachgutachterinnen und -gutachter unterzogen./*All articles submitted to the Istanbuler Mitteilungen are reviewed by international experts in a double-blind peer review process.*

Indices

Istanbuler Mitteilungen sind indiziert im/*Istanbuler Mitteilungen are indexed in the* European Reference Index for the Humanities and Social Sciences ERIHPLUS und in der/*and in the* Expertly Curated Abstract and Citation Database Scopus.

Redaktion und Layout/Editing and Typesetting

Gesamtverantwortliche Redaktion/*Publishing editor:*

Deutsches Archäologisches Institut, Redaktion der Abteilung Istanbul, İnönü Caddesi 10, 34437 Gümüşsuyu-Istanbul, Türkei

Kontakt für Manuskriptenreichung/*Contact for article submissions:* redaktion.istanbul@dainst.de

Redaktion/*Editing:* Martina Koch, Ulrich Mania

Satz/*Typesetting:* le-tex publishing services GmbH, Leipzig

Corporate Design, Layoutgestaltung/*Layout design:* LMK Büro für Kommunikationsdesign, Berlin

Umschlagfoto/*Cover illustration:* Ausschnitt aus Abb. 15 im Beitrag von Westbrook – Nowland (Grafik: Nigel Westbrook auf Basis von Melchior Lorck: <http://hdl.handle.net/1887.1/item:2026523>)/*Detail from fig. 15 in the article by Westbrook – Nowland (graphic: Nigel Westbrook based on Melchior Lorck: http://hdl.handle.net/1887.1/item:2026523)*

Druckausgabe/Printed edition

© 2025 Deutsches Archäologisches Institut, Berlin

Druck und Vertrieb/*Printing and Distribution:* Dr. Ludwig Reichert Verlag, Tauernstraße 11, 65199 Wiesbaden •

info@reichert-verlag.de, www.reichert-verlag.de

P-ISSN: 0341-9142 – ISBN: 978-3-7520-0870-8

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Eine Nutzung ohne Zustimmung des Deutschen Archäologischen Instituts und/oder der jeweiligen Rechteinhaber ist nur innerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes zulässig. Etwaige abweichende Nutzungsmöglichkeiten für Text und Abbildungen sind gesondert im Band vermerkt./*This work, including all of its parts, is protected by copyright. Any use beyond the limits of copyright law is only allowed with the permission of the German Archaeological Institute and/or the respective copyright holders. Any deviating terms of use for text and images are indicated in the credits.*

Druck und Bindung in Deutschland/*Printed and Bound in Germany*

Digitale Ausgabe/Digital edition

© 2025 Deutsches Archäologisches Institut, Berlin

Webdesign/*Webdesign:* LMK Büro für Kommunikationsdesign, Berlin

XML-Export, Konvertierung/*XML-Export, Conversion:* digital publishing competence, München

Programmierung Viewer-Ausgabe/*Programming Viewer:* LEAN BAKERY, München

E-ISSN: 2940-8202 – DOI: <https://doi.org/10.34780/bwxytyg03>

Zu den Nutzungsbedingungen siehe/*For the terms of use see:* <https://publications.dainst.org/journals/index/termsOfUse>



ABSTRACT

The Pergamon Altar

Narrative Structure and the Ideology of Rule

Burkhard Emme

This article discusses the Pergamon Altar as an expression of the Attalid conception of kingship under king Eumenes II. The analysis focuses on the complex relationship between the architecture and the monument's two extensive relief friezes. Based on Andreas Scholl's recent interpretation of the Pergamon Altar as a ›palace of Zeus‹ and in analogy to comparable pictorial and literary works, I argue that from a narratological perspective the Telephos frieze was conceived as a ›picture within a picture‹. The depictions from the life of the Pergamene hero thus illustrated events that were still to come at the time of the Gigantomachy that unfurled along the sides of the monument. Based on this narratological analysis I focus on possible implications for the political interpretation of the monument as a whole. Regarding the two distinct themes of the Gigantomachy and the Telephos frieze it becomes obvious that two different sources of legitimation of authority were deliberately placed in a dialectical relationship to one another: while the Gigantomachy alluded to the charismatic legitimation of Attalid kingship, the Telephos frieze referred to the dynasty's traditional legitimation. The narrative structure inherent in the monument thus reflects a complex strategy of legitimation, which can be understood as an expression of ›Hellenistic ideology of rulership‹.

KEYWORDS

Pergamon, Attalids, Telephos, Gigantomachy, Max Weber

Der Pergamonaltar

Narrative Struktur und herrschaftliche Ideologie

Einleitung

¹ Unter den zahlreichen aus der Antike überlieferten Monumenten bildet der Pergamonaltar ein herausragendes Beispiel für die Selbstdarstellung eines ambitionierten Herrscherhauses¹. Durch die umfangreichen Ausgrabungen unter Carl Humann und Alexander Conze (1878–1886) und seine Rekonstruktion im Berliner Pergamonmuseum ist der Altar grundsätzlich gut bekannt. Die Errichtung des Monuments wird inzwischen einhellig mit dem pergamenischen König Eumenes II. verbunden, unter dem das Attalidenreich nach mehreren militärischen Erfolgen gegen seine Nachbarn seine größte Ausdehnung erreichte. Der Bau wurde vermutlich in den Jahrzehnten zwischen 180 und 160 v. Chr. auf einer eigens geschaffenen Terrasse unterhalb des Athena-Heiligtums in Pergamon errichtet². Über einem markanten Sockel von ca. 6,40 m Höhe erhob sich eine umlaufende Säulenstellung ionischer Ordnung. An der Westseite führte eine monumentale Freitreppe von 24 Stufen zwischen zwei Risaliten zum Kern der Anlage empor (Abb. 1). In dem hier gelegenen Hof befand sich der eigentliche Brandopferaltar³. Für die Deutung des Pergamonaltars sind neben der Architektur vor allem

¹ Die nachstehenden Überlegungen wurden im Mai 2022 im Rahmen der 36. Großen Mommsen-Tagung in Köln sowie im November desselben Jahres in einem Abendvortrag bei der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin vorgestellt. Eine erste Skizze wurde im Frühjahr 2022 auf der Homepage der Mommsen-Gesellschaft veröffentlicht. Für zahlreiche Anregungen gilt mein Dank Johanna Fabricius, Tonio Hölscher, Felix Pirson sowie Christiane Reitz. Die ausgesprochen konstruktiven Hinweise der anonymen Gutachten haben unter anderem in der Visualisierung des Rezeptionsprozesses (Abb. 8. 14) ihren Niederschlag gefunden. Für die Bereitstellung von Abbildungsvorlagen danke ich Domenico Esposito (Berlin), Daniel Graepler (Göttingen), Frederik Grosser und Annegret Klünker (Antikensammlung Berlin) sowie Jörn Lang (Leipzig).

² Die unterschiedlichen Datierungsansätze zusammengefasst bei Andreae 1997; La Rocca 1998, 24 Anm. 58; De Luca – Radt 1999, 120–125; Junker 2003, 426–428; Queyrel 2005a 123–125; Queyrel 2005b; zur städtebaulichen Einbindung der Altarterrasse vgl. Rheidt 1992, 263–269; Klinkott 2016.

³ Zur Architektur des Baus Schrammen 1906, 3–90; Kästner 1986; Hoepfner 1989, 619–634; Hoepfner 1991; Hoepfner 1993, 113–119; Hoepfner 1996; Kästner 1997; Kästner 1998; Kästner 2000; Klinkott 2000; Kästner – Heres 2018; Klinkott 2020. Die neueren Untersuchungen von Volker Kästner und Manfred Klinkott haben die ältere Rekonstruktion von Jacob Schrammen 1906 in ihren wesentlichen Punkten bestätigt und zugleich in vielerlei Hinsicht präzisiert sowie vereinzelt korrigiert. Die in mehreren Arbeiten in den 1990er Jahren entwickelte Rekonstruktion von Wolfram Hoepfner ist damit überholt.

Startbild: Pergamonaltar, Südliche Treppenwange (Detail)



1

Abb. 1: Pergamon, Modell des Stadtberges

die beiden Relieffriesse maßgeblich: Den äußeren Sockel zierte ein Fries von ursprünglich 120 m Länge und 2,30 m Höhe mit Darstellung der Gigantomachie. Das Relief zeigt den Kampf der Götter gegen die Giganten in Form eines einzigen Schlachtgetümmels, in zahlreiche Kampfgruppen gegliedert. Im Inneren der Anlage war in einem kleineren Fries das Leben des mythischen Heros Telephos dargestellt. Im Gegensatz zum Gigantomachiefries schildert der Telephosfries die Vita des mythischen Gründers von Pergamon und Ahnherren der pergamenischen Könige in zahlreichen auf einander folgenden Episoden. Angefangen mit dem Zusammentreffen seiner beiden Eltern Herakles und der Athena-Priesterin Auge über die Aussetzung von Mutter und Kind, die Reise des

Telephos nach Kleinasien und seine Aufnahme durch den phrygischen König Teuthras bis hin zu den kriegerischen Auseinandersetzungen mit den griechischen Helden, die auf dem Weg nach Troja irrtümlich an der pergamenischen Küste gelandet waren.

Die Bedeutung, die dem Monument und insbesondere seinem aufwendigen Reliefschmuck für die Selbstdarstellung der Attaliden zukam, steht innerhalb der Forschung grundsätzlich außer Frage und ist mit unterschiedlicher Fokussierung in zahlreichen Arbeiten erörtert worden⁴. Insbesondere in jüngeren Studien geriet dabei jedoch oftmals die ganzheitliche Konzeption des Monuments aus dem Blick. So hat ein Großteil der vorliegenden Untersuchungen nur einen der beiden Friesse zum Gegenstand⁵. Zwar erscheint diese Forschungssituation in Anbetracht von Umfang, fragmentarischem Zustand und ikonographischer Komplexität der beiden Friesse sowie vor dem Hintergrund spezifisch gelagerter Fragestellungen grundsätzlich verständlich. Gleichwohl täuscht sie darüber hinweg, dass für den Altar aufgrund seines mutmaßlichen politischen Anspruchs ein einheitlicher Entwurf anzunehmen ist, innerhalb dessen den einzelnen Elementen wie insbesondere der Architektur, dem großen sowie dem kleinen Fries jeweils eine spezifische Bedeutung zukam⁶. Im Zentrum der nachfolgenden Ausführungen steht daher die Frage, welche Implikationen sich aus dem Monument und seinem Bildschmuck aus einer ganzheitlichen Perspektive für die Herrschaftsauffassung der Attaliden ergeben. Den Ausgangspunkt der nachstehenden Überlegungen bildet dabei eine Diskussion innerhalb der althistorischen Forschung zur Bedeutung der charismatischen Herrschaftslegitimation im Hellenismus.

Fragestellung

Im Jahr 1982 formulierte der Freiburger Althistoriker Hans-Joachim Gehrke in einem seither weithin rezipierten Aufsatz die Überlegung, dass militärischer Erfolg

⁴ Zur Bedeutung des Altars als politisches Monument vgl. Schalles 1986, 87; Schindler 1988, 153; Huttner 1997, 180 f.; Queyrel 2002a, 81 f. 91 f.; Junker 2003, 428 f.; Michels 2004; Queyrel 2005a, 123–132; Massa-Pairault 2007, 123–125; Hölscher 2019, 216–219.

⁵ Untersuchungen zum Gigantomachiefries: Kähler 1948; Simon 1975; Pfanner 1979; Schmidt-Dounas 1992; Queyrel 2002a, 86–91; Junker 2003; Massa-Pairault 2007; Prignitz 2008; Lorenz 2013; Lorenz 2016, 12–14. 51–71. 129–140. 197–210; Untersuchungen zum Telephos-Fries: Stähler 1966; Bauchhens-Thüriedl 1971, 40–74; Kertész 1982; Stewart 1996; Heres 1997; Queyrel 2004; Zagdoun 2008; Seaman 2020, 31–66.

⁶ Zur ganzheitlichen Konzeption des großen Frieses Pfanner 1979; zum Zusammenspiel von Architektur und großem Fries insbesondere Scholl 2009; Scholl 2011; zum einheitlichen Entwurf knapp aber gleichwohl treffend Klinkott 2000, 63: »Bildhauer und Architekt hatten gemeinsam diesen Bau geformt, so dass er nicht nur als Träger und Rahmen der Plastik verstanden werden darf. Hier ist das Ganze ein plastisches Werk [...]«.

die zentrale Legitimationsgrundlage der hellenistischen Könige gebildet habe⁷. Gehrke verband diese aus zahlreichen Schriftquellen gewonnene Beobachtung mit dem Modell der drei Typen legitimer Herrschaft des Heidelberger Soziologen Max Weber⁸. Dabei unterscheidet Weber drei Formen von Herrschaftslegitimation: traditionale, legale sowie charismatische Herrschaft. Kennzeichnend für letztere ist mit Weber die affektive Bindung der Anhänger an eine Führerfigur, deren herausragende Fähigkeiten sich immer wieder aufs Neue durch »außeralltägliche« Handeln erweisen müssen, unter anderem im Krieg. Die von Weber etablierte Terminologie avancierte in der Folgezeit zu einem zentralen Denkmodell für Soziologen und Historiker gleichermaßen⁹. Mit Blick auf die hellenistischen Herrscher rückte dabei insbesondere der von Weber beschriebene Typus der charismatischen Herrschaft in den Fokus. So erkannte Gehrke in dem Streben der hellenistischen Herrscher nach Anerkennung eine maßgebliche Triebfeder für die zahlreichen Kriege, die für das Verhältnis der hellenistischen Monarchien untereinander über weite Strecken des 3. und 2. Jhs. v. Chr. kennzeichnend waren.

4 Gleichwohl ist die von Gehrke vorgenommene Projektion des von Weber geprägten Begriffs der charismatischen Herrschaft auf die hellenistischen Monarchien unlängst von Hans-Ulrich Wiemer teilweise infrage gestellt worden¹⁰. Wiemer wies in diesem Zusammenhang einerseits darauf hin, dass neben militärischer Sieghaftigkeit auch andere Aspekte wie insbesondere der weit verbreitete Euergetismus zur Legitimation der hellenistischen Herrscher beigetragen hätten. Andererseits verwies er auf die Bedeutung, die komplexe Verwaltungsstrukturen für die Herrschaft und Kontrolle in den hellenistischen Flächenstaaten besaßen¹¹. Dieses Phänomen verband er unter Verweis auf die von Weber etablierte Terminologie mit dem Begriff der patrimonial-bürokratischen Herrschaft¹². Vor allem aber sei, so Wiemer, die für eine charismatische Herrschaft typische politisch instabile Situation in Hinblick auf den Hellenismus primär für die Diadochenzeit kennzeichnend gewesen¹³. Demgegenüber hätten sich in den Jahrzehnten ab ca. 280 v. Chr. in den meisten hellenistischen Monarchien stabile politische Verhältnisse entwickelt. Militärischer Erfolg habe vor diesem Hintergrund allenfalls eine unter mehreren Quellen herrschaftlicher Legitimation gebildet.

5 Zuletzt wurde das von Weber etablierte Modell von Tonio Hölscher aufgegriffen sowie mit Blick auf die Situation im römischen Prinzipat modifiziert (Abb. 2)¹⁴. Ähnlich Wiemer betonte auch Hölscher in diesem Zusammenhang, dass der von Weber hervorgehobene »außeralltägliche« Charakter charismatischer Herrschaft in der historischen Realität nur in Ausnahmesituationen gegeben sei. Zur Verstetigung einer Machtstellung, die unter krisenhaften Umständen errungen wurde, sei daher langfristig die Umbildung des ephemeren Charismas in eine politische Ideologie erforderlich, wobei insbesondere der Errichtung von dauerhaften (Sieges-)Monumenten eine zentrale Rolle zukomme¹⁵. Ein prominentes Beispiel aus Pergamon selbst bildet in diesem Zusammenhang das Monument der sogenannten Großen Gallier, das mutmaßlich von Attalos I. nach seinem Sieg über die kleinasiatischen Kelten im Athena-Heiligtum auf der Akropolis von Pergamon errichtet

7 Gehrke 1982.

8 Weber 1922. Da die Arbeiten von Weber in zahlreichen unterschiedlichen Ausgaben vorliegen, orientiert sich die Zitierweise im Folgenden an der werkimmanenten Gliederung in Paragraphen, Absätze etc.

9 Vgl. etwa die unterschiedlichen Beiträge in Boschung – Hammerstaedt 2015; Hölscher 2019, 234–236; Montlahuc – Guilhembet 2023; Sommer 2023.

10 Wiemer 2017, 309 f. und passim.

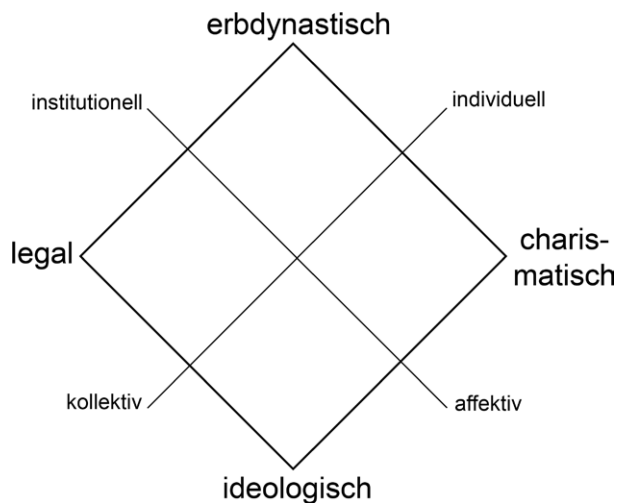
11 Wiemer 2017, 318–327. 334 f.

12 Wiemer 2017, 318–327; die Entwicklungstendenz charismatischer Herrschaft in Richtung einer »patrimonial-bürokratischen Alltagsherrschaft« findet sich bereits in dem Modell von Weber selbst beschrieben, vgl. § 12a.

13 Wiemer 2017, 334 f.

14 Hölscher 2003, 16 f.; Hölscher 2006, 45 f.; Hölscher 2017, 311–313; Hölscher 2019, 334–336.

15 Hölscher 2006, 42 f.



2

Abb. 2: Die vier Formen legitimer Herrschaft (nach Weber 1922, modifiziert von Hölscher 2019)

6 Die hier kursorisch skizzierten Ansätze, denen das von Weber etablierte Modell zugrunde liegt, bilden den Ausgangspunkt für die nachfolgende Analyse des Pergamonaltars. Dabei lässt sich in Hinblick auf die knapp umrissene althistorische Kontroverse fragen, welche Art von Herrschaftsauffassung sich in dem Monument manifestiert. Im ersten Abschnitt steht dabei zunächst die Architektur des Baus sowie insbesondere die von Andreas Scholl entwickelte architektursemiotische Interpretation des Altars als ›Palast des Zeus‹ im Zentrum. Davon ausgehend wird im anschließenden zweiten Abschnitt die konzeptuelle Verbindung der beiden Relieffriesen diskutiert. Dabei wird zu zeigen sein, dass der Telephosfries sich bei konsequenter Anwendung des von Scholl entwickelten Deutungsansatzes innerhalb der Gesamtkonzeption des Monuments in Analogie zu vergleichbaren Verfahren in der antiken Literatur und Bildkunst als Binnerzählung bzw. als ein ›Bild im Bild‹ verstehen lässt. Im abschließenden dritten Teil wird das auf dieser Grundlage erschlossene dialektische Verhältnis der beiden Friesen zu einander in ein Verhältnis zu den historischen Umständen der Errichtung des Baus sowie insbesondere der Situation Eumenes' II. gesetzt. Dabei wird zu zeigen sein, dass die an dem Monument nachweisbaren unterschiedlichen Strategien der Herrschaftslegitimation unmittelbar mit der politischen Entwicklung der Attalidendynastie unter Attalos I. und seinem Sohn Eumenes II. korrelieren.

Architektur

7 Bei der Beurteilung der Architektur des Altars hat die archäologische Forschung im Wesentlichen zwei Wege beschritten. Auf der einen Seite steht die traditionelle, auf Typenbildung und Entwicklungsreihen ausgerichtete Forschung. In dieser Perspektive bildet der Pergamonaltar einen charakteristischen Vertreter der sogenannten griechischen Monumentalaltäre, der sich lediglich aufgrund seiner übersteigerten Dimensionen

worden war (Abb. 3. 4)¹⁶. Mit der Darstellung des keltischen Anführers, der im Begriff steht, sich selbst im Angesicht der drohenden Niederlage das Leben zu nehmen, wurde der historische Sieg des pergamenischen Heeres an den Kaikos-Quellen gleichsam im Bild perpetuiert. Vor diesem Hintergrund ergänzte Hölscher das von Weber entwickelte Modell um die Kategorie der »ideologischen Herrschaft« (Abb. 2)¹⁷. Ähnlich wie bei dem von Weber geprägten Begriff der charismatischen Herrschaft ist ideologisch fundierte Herrschaftslegitimation dabei gemäß Hölscher ebenfalls stark affektiv begründet, jedoch nicht exklusiv an die individuelle Person des Anführers und seine »außeralltäglichen« Leistungen geknüpft¹⁸. Konkret bezog Hölscher den Begriff der ideologischen Herrschaft auf die politische Verfassung des Prinzipats, innerhalb dessen der römische Kaiser sich unter anderem durch die »exemplarische Vollbringung kollektiver Normen« wie etwa *pietas*, *virtus*, *clementia* und *iustitia* legitimiert habe¹⁹.

16 Künzl 1971, 118–127; Wenning 1978; Hölscher 1985, 120–123; Schalles 1985, 68–104; Smith 1991, 99–102; Queyrel 2002a, 83–86; Queyrel 2005a, 132 f.; Cain 2006; Winkler-Horaček 2012, 139–142.

17 Hölscher 2003, 45 f.; Hölscher 2019, 334–336.

18 Hölscher 2019, 335: »Eine Herrschaft, die in einem wesentlichen Sinn als Realisierung eines mehr oder minder fest vorgegebenen ideologischen Kanons verstanden wird, kann man als einen eigenen Typus betrachten: als ideologische Herrschaft.«

19 Hölscher 2019, 335; vgl. Hölscher 2017, 311–313.



3



4

Abb. 3: Galliergruppe Ludovisi
(nach Gipsabguss Göttingen)

Abb. 4: Galliergruppe Ludovisi
(nach Gipsabguss Göttingen)

von vergleichbaren Bauten unterscheidet²⁰. Als weitere kleinasiatische Parallelen gelten demnach unter anderem der Altar im Heiligtum der Artemis von Magnesia am Mäander oder derjenige im Heiligtum der Athena von Priene²¹. Seine forschungshistorische Bedeutung gewinnt dieser typologische Ansatz in Verbindung mit einem evolutionistischen Entwicklungsmodell. Maßgeblichen Anteil an diesem Phänomen hat insbesondere der Umstand, dass der Pergamonaltar einerseits als erstes Monument seiner Art umfassend dokumentiert und publiziert wurde und dass seine Rekonstruktion andererseits im Gegensatz zu derjenigen zahlreicher weiterer Monumentalaltäre weitgehend unstrittig ist²². Aufgrund dessen avancierte der Pergamonaltar zum zentralen Referenzpunkt für die Rekonstruktion der meisten anderen kleinasiatischen Monumentalaltäre. Die im Rahmen der Rekonstruktion der nur partiell erhaltenen Bauten notwendige Orientierung an dem besser erhaltenen Vergleichsbeispiel führte dabei insbesondere in den Arbeiten des Bauforschers Armin von Gerkan zu der Annahme, bereits die antiken Architekten hätten sich bei ihren jeweiligen Entwürfen vom Vorbild des Pergamonaltars inspirieren lassen²³. Die von Gerkan postulierte typologische Abhängigkeit des Altars in Priene reichte so weit, dass der baltische Bauforscher diesem Bau in Anlehnung an das vermeintliche pergamenische Vorbild eine Gruppe von annähernd quadratischen Reliefs

20 von Gerkan 1924, 35; von Gerkan 1959; Şahin 1972, 99–113; Linfert 1995.

21 Priene: von Gerkan 1924; Şahin 1972, 96 f.; Carter 1983, 180–209; Linfert 1995, 138 f.; Hennemeyer 2013, 9–55; – Magnesia: von Gerkan 1929; Şahin 1972, 97 f.; Özgan 1982; Hoepfner 1989, 601–618; Linfert 1995, 132–134; Becker 2003, 199 f.

22 Dass der Pergamonaltar in seinen Grundzügen bereits unmittelbar nach der Ausgrabung annäherungsweise rekonstruiert werden konnte, veranschaulicht eine Skizze aus dem Grabungstagebuch der ersten Kampagne von 1878 aus der Hand von Carl Humann, vgl. Kästner 2012, 38 Abb. 2. Darüber hinaus geht auch die umfangreiche Rekonstruktion des Monuments durch Schrammen 1906 der Rekonstruktion und Publikation fast aller weiteren Monumentalaltäre zeitlich voraus. Zur problematischen Überlieferungssituation der übrigen Monumentalaltäre vgl. Carter 1984, 750 f.; Bammer 2005, 15 f. 18.

23 von Gerkan 1924, 35 (Priene); von Gerkan 1959, 97 f. (Magnesia). – demgegenüber kritisch mit Blick auf den Altar in Priene insbesondere Carter 1983, 183; anstelle einer Abhängigkeit der kleinasiatischen Bauten vom Pergamonaltar postulierten Bammer – Muss 2001, 131–135 eine vergleichbare Vorbildfunktion für den spätklassischen Altar im Artemision von Ephesos. Dessen Rekonstruktion wiederum erscheint ebenfalls unsicher, vgl. etwa die alternative Rekonstruktion bei Kuhn 1984.

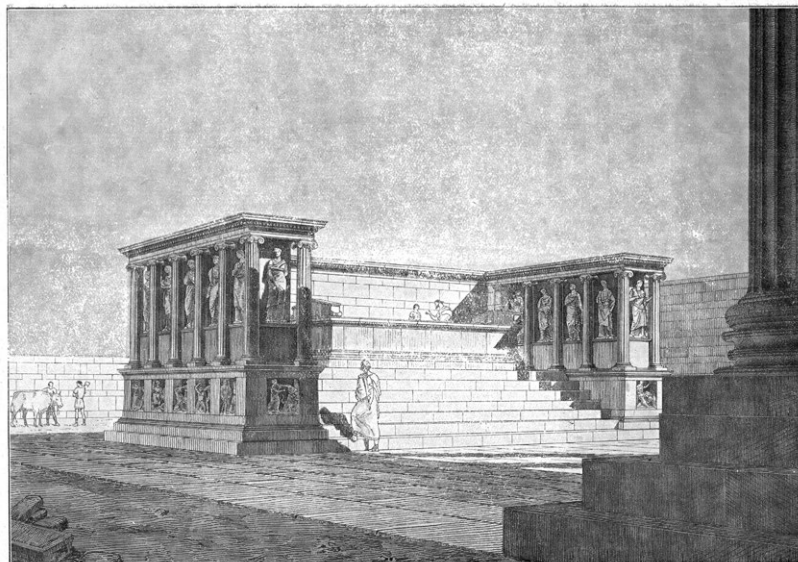


Abb. 5: Priene, Altar im Heiligtum der Athena Polias. Rekonstruktion von Armin von Gerkan (1924)

5

zuwies, die eine Gigantomachie zeigen (Abb. 5)²⁴. Tatsächlich handelt es sich jedoch um Kassettenplatten von der Peristase des benachbarten Athenatempels²⁵. Die durch von Gerkan vertretene Vorbildfunktion des Pergamonaltars für die übrigen kleinasiatischen Monumentaltäre ist mithin wenig plausibel.

8 Demgegenüber propagierte Mustafa Şahin eine gegenläufige Entwicklung, bei der der Pergamonaltar gleichsam den Höhe- wie Schlusspunkt einer typologischen Entwicklungsreihe gebildet habe²⁶. So erkannte Şahin im Pergamonaltar den Kulminationspunkt einer Entwicklung, bei der zunächst separat voneinander ausgebildete Architekturmotive in einem gemeinsamen Bauwerk mit einander kombiniert worden seien. Beide Ansätze erweisen sich bei näherem Hinsehen als problematisch, zum einen, weil Datierung und Rekonstruktion zahlreicher vergleichbarer Bauten bis heute umstritten sind, vor allem aber, weil ihnen die Vorstellung einer weitgehend autonomen, teleologischen Entwicklung des architektonischen Typus zugrunde liegt²⁷. Darüber hinaus hat der auf Typenbildung basierende Forschungsansatz zu einer Konzentration und Überbewertung der gemeinsamen architektonischen Merkmale der unter dem Begriff ›Monumentaltäre‹ zusammengefassten Bauten geführt, während zugleich die nachweisbaren Eigenheiten der einzelnen Bauten partiell aus dem Blick gerieten²⁸.

9 Es ist vor diesem Hintergrund das Verdienst von Wolfram Hoepfner sowie Andreas Scholl, den Blick bei der Deutung der Architektur des Altars über die Gruppe der Monumentaltäre hinaus erweitert zu haben²⁹. Grundlegend für diesen Ansatz

24 von Gerkan 1924, 24–27 Abb. 2.

25 Carter 1983, 44–180. 183; Carter 1984, 750 f.

26 Şahin 1972, 118 f.: »Der große Altar von Pergamon ist der einzige griechische Säulenaltar, dessen Unterbau höher ist als sein Oberbau, und erst bei ihm spielt die Treppe eine bedeutende Rolle. Wenn es bei Säulenaltären in dieser Hinsicht eine Entwicklung gegeben hat, dann muss der Zeusaltar von Pergamon an ihrem Ende stehen. Auch sein Bauprinzip spricht dafür; denn wir kennen keinen anderen griechischen Altarbau, der aus drei ineinanderliegenden Anlagen besteht, d. h. aus einem Säulenaltar, einem Hofaltar und einem Aschenaltar.« Ähnlich auch Becker 2003, 214: »Der Pergamonaltar leitet sich sicherlich von dem Artemisaltar in Magnesia ab und übertrifft diesen in seiner Größe und mit seinem Skulpturenschmuck.«

27 Zum methodischen Problem der Rekonstruktion der Monumentaltäre und der damit verbundenen Vorstellung linearer Entwicklungsprozesse Carter 1983, 181–183; Carter 1984, 750 f.; Hoepfner 1989, 634; Linfert 1995, 131; Bammer – Muss 2001, 131–135.

28 Zur hermeneutischen Kategorie des Typus und der damit einhergehenden Fokussierung der Forschung auf übereinstimmende Merkmale vgl. Dally 2014, 428 f.

29 Hoepfner 1993, 118; Scholl 2009; Scholl 2011; vgl. auch bereits Stähler 1978.



6



7

Abb. 6: Pergamonaltar, Nördliche Treppenwange

Abb. 7: Pergamonaltar, Südliche Treppenwange (Detail)

ist die Analyse der einzelnen architektonischen Motive, aus denen sich der Bau des Altars zusammensetzt: die aufgrund der Höhe des Unterbaus ins Monumentale gesteigerte Freitreppe, das markante Risalitmotiv an der Westseite sowie schließlich der umlaufende Peristylhof im Inneren der Anlage. Wie insbesondere Scholl überzeugend herausgearbeitet hat, konnten die einzelnen Elemente von einem antiken Betrachter als zeichenhafte Zitate herrschaftlicher Architektur verstanden werden. Vor diesem Hintergrund gelangte Scholl zu der Deutung, die Architektur des Pergamonaltars versinnbildliche den Palast des Zeus auf dem Olymp³⁰. Der von Hoepfner und Scholl entwickelte architektursemiotische Interpretationsansatz wurde zuletzt von Eric Laufer im Rahmen seiner Studie zur attalidischen Architektur infrage gestellt³¹. Laufer wies in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die genannten architektonischen Motive tendenziell von zu allgemeiner Natur seien, um die recht voraussetzungsreiche Lesart des Baus als ›Palast des Zeus‹ zu begründen.

¹⁰ Vor dem Hintergrund der von Laufer geäußerten Kritik bildet daher ein weiteres Element des Altarbaus das ausschlaggebende Argument für die von Scholl entwickelte Deutung: Die Bewegungsrichtung der Giganten in den Treppenzwickeln sowie die in diesem Bereich vorgenommene partielle Auflösung der Grenze zwischen Bildraum und Architektur (Abb. 6. 7. 8)³². So biegt der große Fries an beiden Risaliten einwärts um und stößt gegen die Freitreppe, wobei das Relief der stufenförmig ansteigenden Kontur der Treppe folgt. Der entwerfende Künstler reagierte auf dieses zunächst rein formale Problem, indem er die Figuren des Frieses beiderseits der Treppe unmittelbar auf den Stufen platzierte. Wie Katharina Lorenz überzeugend argumentiert hat, ergibt sich aus dieser Lösung eine metaleptische Durchdringung zwischen dem Bildraum des Reliefs und dem Raum des Rezipienten: Die die Treppe hinaufdrängenden Giganten und ihre Betrachter standen buchstäblich gemeinsam auf einer Stufe (Abb. 8)³³. Wie sich aus ihrer Bewegungsrichtung eindeutig ergibt, bildete der obere Treppenabsatz mit dem hier gelegenen Peristylhof dabei augenscheinlich das Ziel der anstürmenden Giganten (Abb. 6)³⁴. Zugleich wehren Adler als Vögel des Zeus diese Bestrebungen ab (Abb. 7). Insbesondere dieses Detail macht die von Scholl vorgeschlagene Deutung des Altars

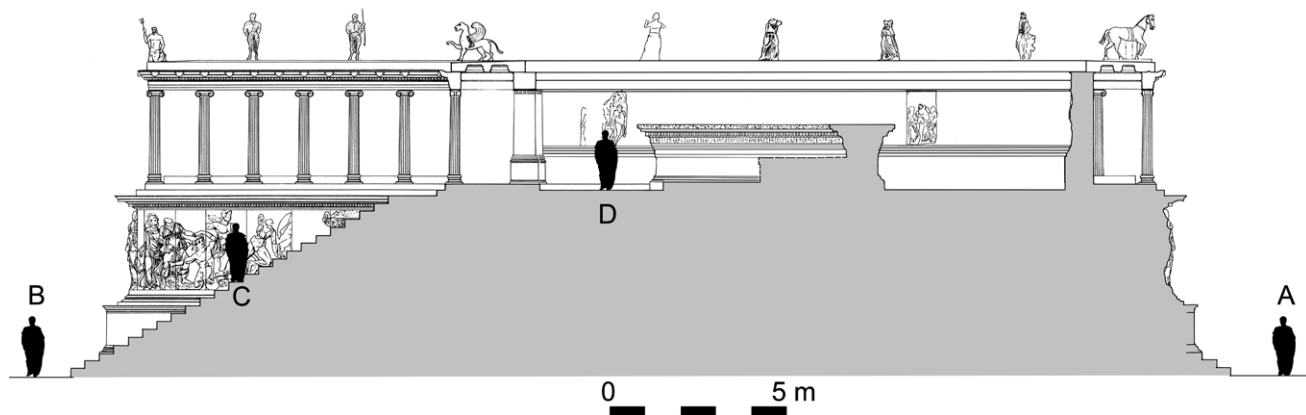
³⁰ Scholl 2009, 267 f.; Scholl 2011; vgl. Klinkott 2016, 613.

³¹ Laufer 2021, 92–104.

³² Scholl 2009, 273–276 Abb. 16–18; Scholl 2011, 218; Lorenz 2013, 127–131.

³³ Scholl 2009, 276; Scholl 2011, 218; Lorenz 2013, 127–131.

³⁴ Diesbezüglich m. E. missverständlich die Beschreibung der »auf die Treppenstufen ausweichenden Giganten« bei Lorenz 2013, 130.



8

Abb. 8: Pergamonaltar, Schnittzeichnung mit schematischer Angabe antiker Betrachter (A–D)

als ›Palast des Zeus‹ somit ausgesprochen plausibel³⁵. Eine entscheidende Voraussetzung für eine entsprechende Deutung kommt dabei in erster Linie der in dem Bauwerk angelegten Betrachterführung sowie der zuvor beschriebenen metaleptischen Qualität der Giganten in den Treppenzwickeln zu. Beide Aspekte bilden geläufige Merkmale hochhellenistischer Skulptur.

11 So ist die dem Pergamonaltar zugrunde liegende Konzeption, den Betrachter durch Mittel der formalen Gestaltung zu einem Bestandteil des Bildwerks zu machen, grundsätzlich von zahlreichen anderen hellenistischen Bildwerken bekannt. Ein beliebiges Beispiel bildet die sogenannte *Aphrodite des Doidalses* (Abb. 9)³⁶. Die Statue zeigt die Göttin kauernd beim Bad, wie sie ruckartig ihren Kopf zur Seite wendet, während sie die Hände schützend um ihren unbedeckten Körper legt. Implizit spielt das Bild damit auf den in der hellenistischen Literatur und Bildkunst verbreiteten Topos des Voyeurismus an, wobei der Betrachter selbst in die Rolle des Voyeurs gedrängt wird³⁷. Die immersive Qualität des Pergamonaltars bildet demnach vor dem Hintergrund der visuellen Kultur des Hochhellenismus kein Unicum³⁸. Gleichwohl erfährt das Phänomen aufgrund der Dimensionen des Monuments sowie durch die sublimen Verschränkung von Architektur und Bild gegenüber der Wirkung einer einzelnen Statue eine deutliche Steigerung. Darüber hinaus ist die immersive Wirkung im Fall des Pergamonaltars auch besser fassbar, weil sich der konkrete Aufstellungszusammenhang hellenistischer Skulpturen in aller Regel nicht rekonstruieren lässt.

12 Auch der zweite maßgebliche Effekt, der die wechselseitige Durchdringung von Architektur und Bildschmuck an den Treppenzwickeln zu einem überraschenden Moment für den Betrachter avancieren lässt, ist als ein charakteristisches Merkmal hochhellenistischer Skulptur bekannt und unter anderem von Adrian Stähli präzise beschrieben worden³⁹. Dabei handelt es sich um das Phänomen einer gezielten Steuerung des Rezeptionsvorgangs durch Mittel der formalen Gestaltung wie insbesondere der Komposition. Entscheidend ist in diesem Zusammenhang der Umstand, dass ein antiker Besucher der Altarterrasse in Pergamon den Bezirk zunächst von Osten betrat und den Bau anschließend halb umrunden musste, bevor er an der Westseite die

35 In diese Richtung weisen zudem auch die ungewöhnlich hohen Stufen der Freitreppe: Klinkott 2016, 618.

36 Künzl 1968, 101–106; Smith 1991, 80 f. Abb. 102; Kunze 2002, 108–125 Abb. 52–55; Stähli 2003, 263.

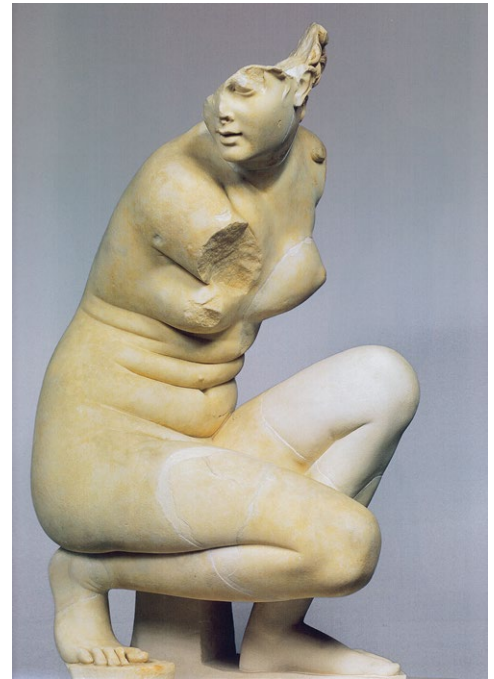
37 Zur Konzeption der Statue vgl. Kunze 2002, 122–125; Filser 2013, 62, 65 f.; Grassinger 2014, 325–328.

38 Allgemein konstatiert Kunze 2002, 230 mit Blick auf die hochhellenistische Skulptur: »Die Distanz zwischen Kunstwerk und Betrachter wird [...] gezielt aufgehoben: der Betrachter erscheint nun manipulativ in die vorgeführte Handlung mit einbezogen.«

39 Stähli 2003.

Freitreppe zwischen den beiden Risaliten erreichte (Abb. 1. 8)⁴⁰. Für die Rezeption des Großen Frieses mit Darstellung der Gigantomachie ergibt sich hieraus zwingend, dass das Bildwerk zunächst aus distanzierter Position im architektonischen Rahmen wahrgenommen wurde (Abb. 8: A. B). Erst sobald die Freitreppe im Westen erreicht war, konnte ein antiker Betrachter gewahr werden, dass das im Fries dargestellte Geschehen den Bau selbst unmittelbar mit einbezog, dass es also gleichsam die Architektur des Pergamonaltars selbst war, um die die Schlacht im großen Fries tobte (Abb. 8: C). Eine vergleichbare Konzeption lag aller Wahrscheinlichkeit nach auch der Galliergruppe Ludovisi zugrunde, deren eigentliches Bildmotiv – der Freitod des gallischen Fürsten – sich mutmaßlich erst beim Umschreiten der Gruppe sukzessive erschloss (Abb. 3. 4)⁴¹.

13 Legt man die von Scholl etablierte Lesart des Monuments als ›Palast des Zeus‹ zugrunde, so weist die Architektur des Pergamonaltars mithin eine hochgradig spezifische Semantik auf, die sich primär im lokalen Kontext sowie unter Berücksichtigung des komplexen Bildschmucks erschließt⁴². Eine entscheidende Parallele für eine entsprechende architektursemiotische Deutung bildet der bereits erwähnte Altar aus dem Athena-Heiligtum von Priene. Das Monument wurde vor Kurzem von Arnd Hennemeyer in einer detaillierten Bauuntersuchung vorgelegt⁴³. Entscheidend ist im vorliegenden Zusammenhang die von Hennemeyer nachgewiesene Übereinstimmung der architektonischen Gliederung zwischen Tempel und Altar. Beide Bauten weisen denselben charakteristischen Grundriss von 6 × 11 Säulen ionischer Ordnung sowie ein traditionelles ostionisches Gebälk ohne Fries auf. Die Architektur des Altars bildet mithin ein unmittelbares Zitat des um eineinhalb Jahrhunderte älteren Tempels⁴⁴. Auch in diesem Fall liegt die zeichenhafte Bedeutung der Architektur mithin in einer lokalspezifischen Formensprache begründet, die weit über die allgemeinen typologischen Merkmale der Monumentaltäre hinausgeht. Das Beispiel illustriert damit eindrücklich, dass die griechischen Monumentaltäre jenseits der von der älteren archäologischen Forschung bevorzugten typologischen Kategorisierung ausgesprochen individuelle semantische Bezüge entfalten konnten, die zuvorderst im jeweiligen lokalen Kontext der Bauten zu suchen sind. Die von Scholl entwickelte Deutung des Pergamonaltars als ›Palast des Zeus‹ erfährt durch diesen Befund eine weitere wichtige Stütze⁴⁵.



9

Abb. 9: Kauernde Aphrodite, sog. Aphrodite des Doidalsas. Hadrianische Kopie nach einem Original des 3. Jhs. v. Chr. – Rom, NM Inv. 108597

40 Scholl 2009, 270; Lorenz 2013, 130; Klinkott 2016, 615–617; Lorenz 2016, 197–209; vgl. auch Seaman 2020, 65 f.

41 Zur Diskussion um die Aufstellung des Denkmals im Heiligtum der Athena in Pergamon vgl. Künzl 1971, 118–127; Wenning 1978, 38–42; Queyrel 2002a, 85 f.; Winkler–Horaček 2012, 139 f.; zur Konzeption des Monuments und seiner Rezeption Schalles 1985, 89–96; Kunze 2002, 40–43. 47–51; Stähli 2003, 258 f. 261; Lorenz 2016, 209; für eine alternative Rekonstruktion der Galliergruppe Ludovisi vgl. Cain 2006, 13–20 Abb. 9. 10.

42 In diesem Sinne konstatierte Hoepfner 1989, 634 mit Blick auf die Monumentaltäre m. E. treffend, »dass es für die Architekten darauf ankam, originelle, sich unterscheidende Entwürfe zu liefern.« Ganz gegensätzlich konzedierte von Gerkan 1929, 35 mit Blick auf die hellenistischen Monumentaltäre: »[D]ie hellenistischen Bauten sind viel gleichartiger, sie lassen durchaus keinen Spielraum für singuläre Gestaltungen übrig [...]«

43 Hennemeyer 2013, 9–55.

44 Hennemeyer 2013, 54.

45 In diesem Sinne bereits Stähler 1978, 840 f., der vor allem die Ausnahmestellung des Pergamonaltars gegenüber den übrigen Vertretern der Gruppe betont.



10

Abb. 10: Pergamonaltar, Ostfries. Zeus-Gruppe

Narrative Struktur

¹⁴ Legt man mithin die Deutung des Pergamonaltars als ›Palast des Zeus‹ zugrunde, so ergeben sich auf dieser Grundlage entscheidende Implikationen für das Verhältnis der beiden Relieffriesen zu einander. Es ist in diesem Zusammenhang zunächst wichtig, sich die ästhetischen und narrativen Eigenheiten beider Friesen nochmals bewusst zu machen: Charakteristisch für den großen Fries sind die markante Relieftiefe, die die überlebensgroßen Figuren annähernd rundplastisch erscheinen lässt, sowie Stilformen, deren Dynamik und Pathos häufig als typische Merkmale hochhellenistischer Skulptur angeführt werden (Abb. 6. 7. 10). Das Relief des Telephosfrieses ist demgegenüber auffallend flach,

die Figuren deutlich unterlebensgroß, die Darstellung in der Verwendung von Landschaftsangaben und Attributen hingegen teilweise deutlich detaillierter (Abb. 11. 12. 13)⁴⁶. Darüber hinaus zeichnen sich beide Friesen durch eine unterschiedliche narrative Struktur aus: Während der Kampf der Götter gegen die Giganten im Großen Fries als ein einziges synchrones Geschehen visualisiert wird, erzählt der Telephosfries die Vita des Heros in zahlreichen aufeinander folgenden Episoden⁴⁷.

¹⁵ Die bisherige archäologische Forschung hat die genannten formalen Unterschiede zwischen den beiden Friesen zumeist unter Verweis auf die divergierenden Bildthemen gedeutet: Während dem dramatischen Schlachtgeschehen der Gigantomachie die vielfach als pathetisch charakterisierte Formensprache entspreche, sei für die Schilderung der Heldenbiographie demnach der nüchterne Stil des Telephosfrieses als adäquat empfunden worden⁴⁸. Wenngleich dieser Deutungsansatz grundsätzlich plausibel ist, bleibt das konzeptuelle Verhältnis der beiden Friesen zu einander in dieser Perspektive weitgehend unberücksichtigt. Denn wiewohl in der jüngeren Forschung regelmäßig hervorgehoben wird, dass der pergamenische Altar als ein »Gesamtkunstwerk« zu verstehen sei, fällt ins Auge, dass zahlreiche jüngere Untersuchungen sich lediglich auf einen der beiden Relieffriesen konzentrieren⁴⁹. Dieser Umstand ist fraglos zu großen Teilen dem Umfang und der Komplexität geschuldet, die jeden der beiden Friesen bereits für sich genommen auszeichnen. Gleichwohl geht darüber der Blick auf das Monument in seiner Gesamtheit notwendigerweise verloren.

¹⁶ Fragt man demgegenüber nach der Einbindung des Telephosfrieses in die übergeordnete Struktur des Pergamonaltars, so ist es vor dem Hintergrund des von Scholl entwickelten Deutungsansatzes wahrscheinlich, dass der kleine Fries von einem antiken Betrachter als Teil der Innenausstattung im ›Palast des Zeus‹ verstanden werden konnte⁵⁰. Denn denkt man die durch die Giganten auf der Freitreppe insinuierte Deutung der Architektur als Palast des Göttervaters auf dem Olymp konsequent weiter,

⁴⁶ Zu den stilistischen Unterschieden beider Friesen vgl. Kähler 1948, 148; Stähler 1966, 150–187; Schalles 1986, 85 f.; Kunze 1990, 138; Schmidt 1990, 150. 161.

⁴⁷ Zur Gigantomachie Schindler 1988, 151; zum Telephosfries von Hesberg 1988, 342 f.; zur gegensätzlichen erzählerischen Anlage der beiden Friesen ausführlich Stähler 1966, 187–192, der den Gegensatz von synchroner Darstellungsweise der Gigantomachie und sequentieller Szenenabfolge des Telephosfrieses auf eine veränderte Konzeption von Zeit und Zeitlichkeit zurückführt, wie sie analog im Geschichtswerk des Polybios im Begriff der *συνπλοκή* zum Ausdruck komme.

⁴⁸ So bereits von Salis 1912, 93–95; Stähler 1966, 198 f.: »[...] die unterschiedlichen Friesstile sind die geeigneten Träger der thematischen Aussage«; ähnlich Kunze 1990, 138; Schmidt 1990, 150; Radt 1999, 178.

⁴⁹ S. o. Anm. 4.

⁵⁰ Hoepfner 1991, 202; Hoepfner 1993, 118; unzutreffend demgegenüber meines Erachtens die Vorstellung von Prignitz 2008, 73, dass der Besucher »am Ende der Freitreppe aus der göttlichen Sphäre in die menschliche übertritt.«



Abb. 11: Pergamonaltar, Telephosfries. Platte 3, Herakles trifft Auge

Abb. 12: Pergamonaltar, Telephosfries. Platte 12, Herakles findet Telephos

Abb. 13: Pergamonaltar, Telephosfries. Platte 11, Auge gründet den Kult der Athena in Pergamon

11



Herakles findet Telephos in Arkadien

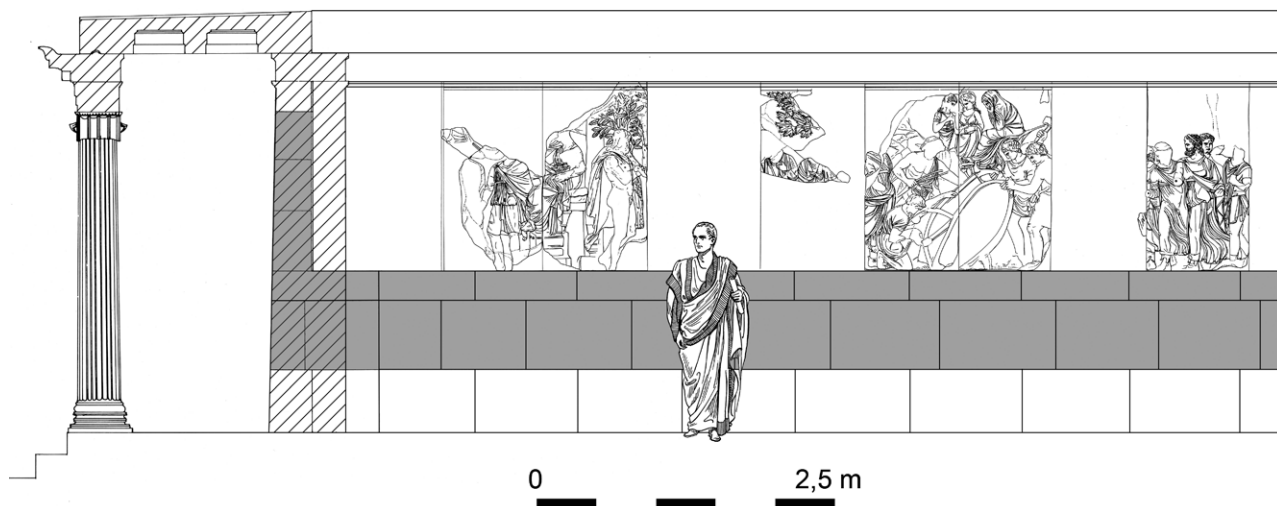
12



Auge stiftet den Athenakult

13

so erreichte ein antiker Besucher am oberen Absatz der Treppe mit Eintritt in den Peristylhof gleichsam das Innere des göttlichen Palastes (Abb. 8: D. 14). Im Gegensatz zu dem annähernd rundplastischen Fries der Gigantomachie, dessen Figuren im Bereich der Freitreppe denselben Raum zu bevölkern scheinen, wie der antike Betrachter, wäre der Telephosfries bei konsequenter Auslegung einer solchen Lesart gewissermaßen als ein



14

Abb. 14: Pergamonaltar, rekonstruierter Blick von Süden in den Altarhof mit schematischer Angabe eines antiken Betrachters

›Bild im Bild‹ bzw. ein ›Bild im göttlichen Palast‹ zu verstehen. Für eine entsprechende Deutung des Telephosfrieses lassen sich unterschiedliche Argumente vorbringen. Zum einen kann der seit jeher beobachtete flache Reliefstil als Hinweis auf den bildhaften Charakter des Frieses verstanden werden, bei dem im Gegensatz zum großen Fries eine immersive Wirkung auf den antiken Betrachter gezielt reduziert wurde. Auch das deutlich unterlebensgroße Format der Figuren sowie die Anbringung des Frieses im oberen Abschnitt der Hallenrückwand wirken sich in dieser Art aus (Abb. 14). Alle drei Aspekte trugen dazu bei, dass die für den großen Fries so charakteristische metaleptische Auflösung der Grenze zwischen Bildraum und Betrachtersphäre im Fall des kleinen Frieses vermieden wurde. Und schließlich lassen sich auch die partiellen Unfertigkeiten des Telephos-Frieses im vorliegenden Zusammenhang als ein expliziter Verweis auf den Artefakt-Charakter des Reliefs verstehen, dessen ontologischer Status gezielt von demjenigen des großen Frieses unterschieden werden sollte (Abb. 13)⁵¹. Der Charakter des Telephosfrieses als ein vom Raum des Betrachters unterschiedenes Bild blieb somit in jeder Hinsicht gewahrt (Abb. 14)⁵². Entscheidend für eine Deutung des Telephosfrieses als ein ›Bild im Bild‹ ist darüber hinaus der Umstand, dass sich vergleichbare Verfahren zur Strukturierung komplexer narrativer Bildwerke verschiedentlich in der antiken visuellen Kultur nachweisen lassen. So sind zahlreiche Beispiele dieser Praxis in unterschiedlichen Gattungen der römischen Kaiserzeit überliefert, wie ein knapper Überblick illustrieren kann⁵³.

¹⁷ Ein beliebiges Beispiel der frühkaiserzeitlichen Flächenkunst bildet ein Mosaik aus Pompeji mit Darstellung der Entdeckung Achills unter den Töchtern des

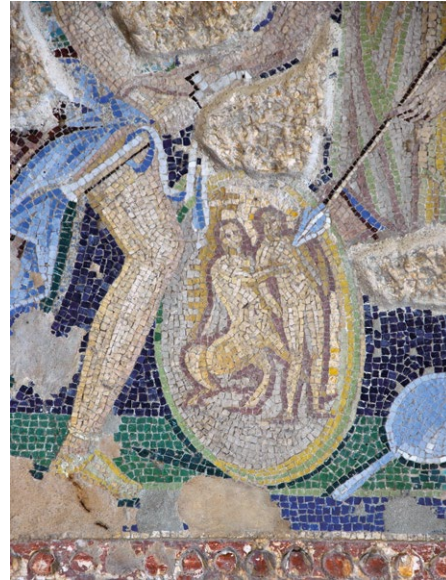
⁵¹ Zu den partiellen Unfertigkeiten des Kleinen Frieses von Salis 1912, 93 f. Zum Phänomen von intentioneller Unfertigkeit als Verweis auf den Artefaktcharakter eines Bildwerks am Beispiel archaischer Skulpturen vgl. Dietrich 2017, 274–278 Abb. 5.1 a–c. 292–297. – Dass sich die Unfertigkeiten des Telephosfrieses auf dieselbe Ursache zurückführen lassen, wie der von Kästner 2000, 73 nachgewiesene Abbruch der Bauarbeiten, aufgrund dessen die innere Halle des Altarhofs nicht zur Ausführung gelangte, ist m.E. wenig plausibel. Der Umfang der in Bosse belassenen Flächen am Fries ist dafür zu gering und obendrein nur auf unbedeutende Bereiche der erhaltenen Reliefs beschränkt. Doch selbst wenn die Arbeiten am Fries tatsächlich kurzfristig abgebrochen werden mussten, bleibt der Umstand maßgeblich, dass der unfertige Zustand der Reliefs mutmaßlich als unproblematisch empfunden wurde.

⁵² Zum Phänomen von intentioneller Unfertigkeit als Verweis auf den Artefaktcharakter am Beispiel archaischer Skulpturen vgl. Dietrich 2017, 274–278 Abb. 5.1 a–c. 292–297.

⁵³ Eine systematische Zusammenstellung und Untersuchung des Phänomens für die visuelle Kultur der Antike steht bislang meines Wissens noch aus; vgl. jedoch exemplarisch Fittschen 1969, 332 Taf. 106, 2 zu einem fragmentarisch erhaltenen Aeneas-Sarkophag im Thermenmuseum in Rom (Inv. 80712).



15



16

Lykomedes auf Skyros (Abb. 15)⁵⁴. Das Bild zeigt Achill im Ausfallschritt nach rechts. Von rechts tritt Odysseus heran, der den jugendlichen Helden an seinem rechten Unterarm ergreift. Links im Bild ist Deidameia, die Geliebte Achills, dargestellt, die erschreckt zurückweicht. Im vorliegenden Zusammenhang ist besonders der Schild zu Füßen des Achill von Interesse (Abb. 16). Das Schildrelief zeigt in einem geläufigen Schema eine Darstellung des Kentauren Chiron, der Achill im Leierspiel unterrichtet⁵⁵. Für die narrative Struktur des Bildes insgesamt ergibt sich demnach, dass das Bild eine frühere Episode aus dem Leben des Achill zeigt, die auch inhaltlich unmittelbar mit der Skyrosepisode verknüpft war. So bildete das kunstvolle Leierspiel des Peliden bei den Töchtern des Lykomedes einen geläufigen Topos der kaiserzeitlichen Literatur⁵⁶.

Ein zweites Beispiel überliefert das Relief eines Silberbechers trajanischer Zeit aus Manching, der sich gegenwärtig in der Antikensammlung in München befindet (Abb. 17. 18. 19)⁵⁷. Das Becherrelief zeigt einen jungen unbekleideten Krieger, der in herrschaftlicher Pose auf einem Felsen thront. Vor dem Thronenden kauert ein bärtiger Gefangener am Boden. Ein unbekleideter Krieger reißt dem Gefangenen mit seiner Linken den Kopf an den Haaren zurück, während er ihm sein rechtes Knie in den Rücken drückt. In der Rechten hält er ein Schwert. Die Szene wurde unlängst überzeugend von Volker Michael Strocka als Darstellung von Achill beim Opfer trojanischer Gefangener am Grab seines gefallenen Freundes Patroklos interpretiert⁵⁸. Im vorliegenden Zusammenhang ist abermals ein Detail des Reliefs von Interesse. So trägt ein Soldat im Rücken des thronenden Achill einen Rundschild, dessen Relief wiederum eine figürliche Darstellung ziert (Abb. 18. 19). Das Schildrelief zeigt die Bergung eines gefallenen Kriegers durch seinen Kameraden, wie sie in ähnlicher Form in der sogenannten Pas-

Abb. 15: Achill auf Skyros. Pompeji VI 7, 23 (Casa di Apollo) Garten (24)

Abb. 16: Chiron unterweist Achill im Leierspiel; wie Abb. 15 (Detail)

54 Pompeji VI 7, 23 (Haus des Apollo) Mosaik an der östlichen Außenseite von Raum 25: PPM 4 (Rom 1993) 507 f. Abb. 64. 65 (V. Sampaolo); vgl. auch die analoge Darstellung des Themas in der Wandmalerei: Pompeji IX 5, 1–3 (Haus des Achill), Raum u, Nordwand; PPM 9 (Rom 1999) 393 Abb. 51 (I. Bragantini); Lorenz 2008, 214, Abb. 94.

55 Kemp-Lindemann 1975, 18–24; LIMC 1 (Zürich 1981) 48–50 Nr. 51–62 s. v. Achilleus (A. Kossatz-Deissmann).

56 Ov. Ars amat. 1, 11; Stat. Achill. 1, 570–576; Philostr. Her. 45, 6–8.

57 München, Antikensammlung Inv. 3391 – Krämer 1967; Strocka 2015 mit Zusammenstellung der älteren Literatur in Anm. 2.

58 Strocka 2015; zur älteren Interpretation des thronenden Jünglings als Neoptolemos, der die gefangenen Trojaner am Grab seines Vaters Achill hinrichten lässt vgl. Strocka 2015, 328–330 mit der älteren Literatur.



17



18



19



20

Abb. 17: Achill beim Trojaneropfer. Silberbecher von Manching (trajanisch). München, Antikensammlung Inv. 3391

Abb. 18: Trojanische Gefangene vor Achill. Silberbecher von Manching (trajanisch). München, Antikensammlung Inv. 3391

Abb. 19: Achill beim Trojaneropfer. Silberbecher von Manching (Umzeichnung; Detail)

Abb. 20: Pasquino-Gruppe. Rekonstruktion B. Schweitzer (Gipsabguss Leipzig)

quinogruppe überliefert ist (Abb. 20)⁵⁹. Die ikonographische Deutung der statuarischen Gruppe wiederum ist bekanntermaßen umstritten. Während die ältere Forschung in dem Werk mehrheitlich eine Darstellung des Menelaos mit dem Leichnam des Patroklos erkannt hat, wurde die Gruppe unter anderem von Raimund Wünsche auf Ajax mit dem Leichnam des Achill gedeutet⁶⁰. Im vorliegenden Zusammenhang ist die konkrete ikonographische Benennung des Themas freilich nachrangig. Ausschlaggebend ist vielmehr die narrative Struktur des Becherreliefs als solche. Denn die Wiedergabe der Bergungsgruppe im Schildrelief ermöglichte es dem kaiserzeitlichen Toreuten ähnlich wie im Fall des Mosaiks in Pompeji eine zweite Erzählebene einzuführen. Damit wurde es möglich, ein zeitlich und räumlich von der eigentlichen Hauptszene des Bechers getrenntes Geschehen zu schildern und zugleich zu dieser Hauptszene in Beziehung zu setzen. Versteht man die Darstellung der Gruppe auf dem Schildrelief als Bergung von Patroklos' Leichnam, so würde die Szene gleichsam den Ausgangspunkt und zugleich die Motivation für das Trojaneropfer in der übergeordneten Szene schildern: Aus Zorn und Trauer um den Tod seines Freundes befahl Achill, die gefangenen Trojaner an dessen Grab zu opfern. Erkennt man demgegenüber in der Figurengruppe auf dem Schild die Bergung von Achills Leichnam durch Ajax, so weist das Schildrelief auf das bevorstehende Schicksal des herausragenden Protagonisten in der übergeordneten Szene voraus: Während Achill hier in herrischer Pose die Hinrichtung der gefangenen Trojaner befiehlt, wird er nur kurze Zeit später ebenfalls den Tod finden. Unabhängig von der konkreten ikonographischen Deutung der Szene auf dem Schild ist mithin eindeutig, dass beide Szenen des Becherreliefs erzählerisch unmittelbar mit einander verknüpft waren.

19 Ein drittes Beispiel schließlich findet sich auf einem stadtrömischen Sarkophag gallienischer Zeit in Woburn Abbey (Abb. 21)⁶¹. Wie das Mosaik aus Pompeji zeigt das Sarkophagrelief die Episode von Achill auf Skyros. Gleichwohl unterscheiden sich beide Bildwerke sowohl in ihrer Komposition als auch in der zugrunde liegenden Auffassung des Mythos signifikant voneinander. Wie das Mosaik in Pompeji zeigt der Sarkophag die beiden griechischen Emissäre Odysseus und Diomedes im rechten Bilddrittel. Der im Zentrum dargestellte Achill, der abermals im dynamischen Ausfallschritt nach rechts eilt, ist von zwei Töchtern des Lykomedes umgeben, die seinen Aufbruch zu verhindern suchen. Ähnlich wie im Fall der beiden zuvor behandelten Beispiele wird die Einführung einer zweiten Erzählebene auch auf dem Sarkophag durch die figürliche Darstellung auf einer Schutzwaffe erreicht. So findet sich zu Füßen des Protagonisten ein überdimensional groß wiedergegebener Helm (Abb. 22), auf dessen Kalotte die figürliche Darstellung einer Kampfszene zu erkennen ist. Das Relief zeigt links einen nach rechts vorstürmenden Kämpfer mit Lanze, der einen ins Knie gesunkenen Gegner bedrängt. Zwischen beiden Figuren ist am Boden der Leichnam eines Gefallenen zu sehen. Im Zusammenhang der übergeordneten Szene liegt es nahe, in der kleinformatigen Darstellung die Kämpfe der Griechen vor Troja zu erkennen⁶². Die Verwendung des Helms entspricht dabei einer geläufigen Chiffre lebensweltlicher Schlachtsarkophage, auf denen der additiv ins Bild gesetzte Helm zeichnerisch als Verweis auf die *virtus* der Hauptfigur verstanden werden konnte⁶³.

59 Zur Pasquino-Gruppe: Künzl 1968, 148–155; Smith 1991, 104 f. Abb. 133, 1. 2; Wünsche 1991; Kunze 2002, 52–56 Abb. 17. 18 mit weiterer Literatur.

60 Deutung auf Menelaos und Patroklos: Schweitzer 1936, 49–60; Künzl 1968, 151 f.; Smith 1991, 104 f.; – Deutung auf Ajax und Achill: Robert 1919, 40 f.; Wünsche 1991; Vorster 2007, 312–314 Abb. 311. 312.

61 Woburn Abbey: Grassinger 1999, 202 f. Kat. 24 Taf. 17, 2; 22, 1; – vgl. auch ein Exemplar aus severischer Zeit in Paris, Louvre Inv. Nr. MA 3570 (200–220 n. Chr.): Baratte – Metzger 1985, 42–46 Kat. 13; Amedick 1998; Grassinger 1999, 201 Kat. Nr. 21 Taf. 17, 1.

62 Grassinger 1999, 34 (mit Deutung der Szene als Verweis »auf das bevorstehende Geschehen«).

63 Schäfer 1979; Grassinger 1999, 41 f.; zur zunehmenden Verwendung mythologischer Sarkophagreliefs in enkomiascher Absicht ab severischer Zeit vgl. Russenberger 2011; Borg 2018.



21

Abb. 21: Achill auf Skyros.
Stadtrömischer Friessarkophag in
Woburn Abbey (200–220 n. Chr.)



22

Abb. 22: Achills Helm mit
Darstellung seiner Kämpfe vor
Troja; wie Abb. 21 (Detail)

20 Die genannten Beispiele illustrieren damit zunächst, dass die Praxis, eine zusätzliche Erzählebene durch ein Bild im Bild einzuführen, in unterschiedlichen einschlägigen Gattungen der kaiserzeitlichen Flächenkunst weithin etabliert war. Wie insbesondere die Gegenüberstellung der beiden Fassungen der Skyros-Episode zeigt, konnte dasselbe Erzählmotiv dabei durch die Kombination mit einer zusätzlichen, untergeordneten Szene ausgesprochen unterschiedlich akzentuiert und mithin für verschiedene diskursive Kontexte adaptiert werden. Zugleich illustriert das Beispiel des Sarkophags in Woburn Abbey, dass das Verfahren ein Spezifikum mythologischer Bildwerke darstellt, da ein entsprechender Dekor im Fall der genannten Helmdarstellungen auf lebensweltlichen Schlachtsarkophagen nicht nachweisbar ist, wenngleich er hier grundsätzlich ebenso denkbar gewesen wäre. Auch auf anderen vergleichbar komplexen Bildwerken lebensweltlicher Thematik wie insbesondere auf den sogenannten Staatsreliefs ist das Verfahren meines Wissens nicht zu beobachten. Dass die spezifische Erzähltechnik der visuellen Binnenerzählung ausschließlich mit mythologischen Bildthemen verbunden war, erklärt sich vor diesem Hintergrund durch die entsprechende Verbreitung vergleichbarer Verfahren in der antiken Literatur, insbesondere im Epos. Dabei wird das Phänomen in der Klassischen Philologie vielfach unter dem wesentlich breiteren Begriff der Ekphrasis subsumiert⁶⁴. Konkret handelt es sich jedoch um die Kombination von zwei unterschiedlichen Erzähltechniken: einerseits der ekphrastischen Beschreibung herausragender Artefakte, andererseits der narrativen Einbindung von ana- und proleptischen Elementen. Durch die narrative Qualität der Darstellung auf der zusätzlichen Erzählebene unterscheiden sich entsprechende Bild- und Erzählwerke dabei maßgeblich von einfacheren Formen der Ekphrasis, wie beispielsweise der Schildbeschreibung des Achill in der *Ilias*⁶⁵. Das wohl prominenteste Beispiel dieser Erzähltechnik bildet die Passage in Vergils *Aeneis*, in welcher der Held zu seinem Erstaunen im Tempel der Iuno zu Karthago eine bildliche Darstellung der Ereignisse vor Troja erblickt⁶⁶:

»Erstmals in diesem Hain besänftigte etwas, das neu sich
darbot, ihm seine Furcht, hier wagte Aeneas zuerst auf
Rettung zu hoffen, in Not auf Verbesserung der Lage zu bauen.
Denn als am riesigen Tempel, die Fürstin erwartend, er alles

⁶⁴ Harrison 2019.

⁶⁵ Hom. *Il.* 18, 478–608. Zum rein deskriptiven Charakter der Schildbeschreibung in der *Ilias* vgl. Giuliani 2003, 39–46. Die spezifische narrative Qualität hellenistischer Ekphraseis betont Manakidou 1993.

⁶⁶ Verg. *Aen.* 1, 453–458. 488. 489.: *namque sub ingenti lustrat dum singula templo / reginam opperiens, dum quae fortuna sit urbi / artificumque manus inter se operumque laborem / miratur, videt Iliacas ex ordine pugnas / bellaque iam fama totum vulgata per orbem, / Atridas Priamumque et saevum ambobus Achillem. [...] se quoque principibus permixtum agnovit Achivis, / Eoasque acies et nigri Memnonis arma.* (Übers. N. Holzberg); – vgl. King 1987, 122–124; Porter 2004, 143–146; Squire 2011, 156 f.

einzel betrachtet und während das Glück der Stadt er bewundert
und das Zusammenwirken der Künstler und all ihre Mühe,
sieht er die Kämpfe um Troja in richtiger Ordnung, die Kriege,
deren Kunde bereits sich verbreitet hat über die Erde,
Priamus und die Atriden und, beiden zürnend, Achilles. [...]
Auch erkannte er sich inmitten achivischer Fürsten
und die Truppen des Ostens, die Waffen Memnons, des schwarzen.«

21 Ein weiteres einschlägiges Beispiel ist in einem Werk des Catull überliefert⁶⁷. Dabei verbindet der Dichter seine Darstellung der Hochzeit von Peleus und Thetis mit einer Schilderung der Decke im Brautgemach des Paares. Auf dieser Decke ist in kunstvoller Wirkarbeit der Mythos von Theseus und Ariadne wiedergegeben, wobei die Erzählung bis zur Auffindung der schlafenden Ariadne durch den Gott Dionysos reicht. Das *tertium comparationis* der beiden Mythen lag somit augenscheinlich in der Verbindung eines göttlichen Protagonisten mit einem sterblichen Menschen, wobei für die Kombination der beiden Erzählstoffe gezielt die komplementäre Gegenüberstellung der Geschlechter gesucht wurde. In beiden Fällen nutzt die ausgefeilte literarische Technik dabei das Element der vordergründigen Beschreibung eines kunstvollen Gegenstandes (ἔκφρασις) um auf einer nachgeordneten Ebene einen zusätzlichen Erzählstrang beziehungsweise eine Binnenerzählung einzufügen. Wie die zwei Beispiele augusteischer Zeit bezeugen, konnten die beiden unterschiedlichen Erzählebenen dabei sowohl derselben Erzählung angehören (Vergil) als auch zur Wiedergabe von zwei unabhängigen Erzählstoffen dienen, die lediglich auf der abstrakten Ebene eines übergeordneten, gemeinsamen Erzählmotivs miteinander in Beziehung gesetzt wurden (Catull).

22 Mit Blick auf den Pergamonaltar ist nun entscheidend, dass vergleichbare Verfahren bereits in der hellenistischen Literatur nachweisbar sind. Eine entsprechende Passage findet sich unter anderem in dem Epyllion »Europa« des Moschos, das üblicherweise in das mittlere 2. Jh. v. Chr. datiert wird⁶⁸. Das Kurzepos behandelt die Entführung der phönizischen Königstochter Europa durch den stiergestaltigen Zeus. Bevor der eigentliche Raub sich ereignet, schildert Moschos in ausführlichen Worten den Korb, mit dem Europa zuvor zum Blumenpflücken aufgebrochen war. Diesen zierte eine figürliche Darstellung des Mythos von Zeus und Io⁶⁹:

»Europa selbst trug einen goldenen Korb; der war herrlich, ein großes Wundergebilde, eine große Arbeit des Hephaist, [...]. Darauf waren viele glänzende Kunstwerke dargestellt. Da war Io, die Tochter des Inachos, aus Gold; sie war noch eine Kuh, hatte nicht Frauengestalt. Vom Wahn ergriffen schritt sie über die salzigen Pfade, einer (wirklich) Schwimmenden gleich; das Meer war aus blauer Emaille. [...] Da war der Kronide Zeus, wie er sanft mit den Händen die Kuh, des Inachos Tochter, berührte und sie am siebenarmigen Nil aus einer schöngehörnten Kuh wieder in eine Frau zurückverwandelte. Silbern war der Nilstrom, die Kuh ehern, Zeus selbst aus Gold. Ringsum unter dem Rand des runden Korbes war Hermes dargestellt; neben ihm lag hingestreckt Argos mit den schlaflosen Augen. [...]. So war der Korb der schönen Europa.«

67 Cat. Carm. 64, 50–264; – Harrison 2019, 782–784.

68 DNP 8 (Stuttgart 2000) 414 f. s. v. Moschos [3] (M. Fantuzzi); vgl. Manakidou 1993, 174–211; Heldmann 2016, 84–114.

69 Moschos, Europa 37–62: αὐτὴ δὲ χρύσειον τάλαρον φέρεν Εὐρώπεια, / θηητόν, μέγα θαῦμα, μέγαν πόνον Ἥφαιστοιο, / [...] / ἐν τῷ δαίδαλα πολλὰ τετεύχато μαρμαίροντα. / ἐν μὲν ἦν χρυσοῖο τετυγμένη Ἰναχίς Ἰώ, / εἰσέτι πόρτις εὐθα, φηὶν δ' οὐκ εἶχε γυναῖκα. / φοιταλέη δὲ πόδεσσιν ἐφ' ἄλμυρά βαῖνε κέλευθα, / νηχομένη ἰκέλη: κυανὴ δ' ἐτέυκτο θάλασσα. / [...] / ἐν δ' ἦν Ζεὺς Κρονίδης ἐπαφόμενος ἡρέμα χερσὶ / πόρτιος Ἰναχίης, / τὴν δ' ἐπαπώρῳ παρὰ Νείλῳ / ἐκ βοῆς εὐκεραῖοιο πάλιν μετὰμειβε γυναῖκα. / ἀργύρεος μὲν ἦν Νείλου ῥόος, / ἢ δ' ἄρα πόρτις / χαλκείη, χρυσοῦ δὲ τετυγμένος αὐτὸς ἦν Ζεὺς. / ἀμφὶ δὲ δινήεντος ὑπὸ στεφάνῃν ταλάροιο / Ἑρμείης ἦσκητο: πέλας δὲ οἱ ἐκτετάνυστο / Ἄργος ἀκοιμήτοισι κεκασμένος ὀφθαλμοῖσι. / [...] / τοῖος ἦν τάλαρος περικαλλέος Εὐρωπείης. (Übers. W. Bühler); vgl. Harrison 2019, 781 f.

23 Die ekphrastische Schilderung des Korbes der Europa ist im vorliegenden Zusammenhang in zweierlei Hinsicht illustrativ: Zum einen veranschaulicht die Passage, dass die narrative Einbindung einer Binnenerzählung durch das literarische Motiv der Ekphrasis bereits zur Entstehungszeit des Pergamonaltars eine geläufige Praxis in der epischen Dichtung bildete. Zum anderen zeigt das Beispiel, dass die verschiedenen Erzählebenen ganz wie in der Passage des Catull nicht unverbunden neben einander stehen, obwohl sie unterschiedlichen Mythen entstammen. Stattdessen weisen beide Erzählungen mannigfaltige Bezüge unter einander auf: das Grundmotiv der Annäherung von Zeus an eine sterbliche Frau, die Verwandlung eines der beiden Protagonisten in eine Kuh beziehungsweise einen Stier sowie die anschließende Flucht über das Meer bilden dabei nur die offensichtlichsten Parallelen zwischen Rahmen- und Binnenerzählung⁷⁰.

24 Auch im Fall des Pergamonaltars lässt sich eine vergleichbare Bezugnahme nachweisen. So hat die archäologische Forschung lange erkannt, dass die Figur des Herakles eine inhaltliche wie motivische Klammer zwischen beiden Friesen bildet⁷¹. In der Gigantomachie war der Sohn des Zeus im Ostfries an der Seite seines Vaters dargestellt, wenngleich sich von der Figur lediglich die Tatze der charakteristischen Löwenexuvie erhalten hat (Abb. 10)⁷². Der Telephosfries zeigte demgegenüber die Zusammenkunft des Herakles mit der tegeatischen Königstochter Auge sowie anschließend die Auffindung des aus dieser Verbindung entsprossenen Telephos (Abb. 12. 13)⁷³. In narratologischer Perspektive lässt sich der Telephosfries mithin in Analogie zur Ausgestaltung mythologischer Erzählungen in der zeitgenössischen Literatur als eine bildgewordene Ekphrasis beschreiben. So wie im Werk des Moschos durch die ausführliche Beschreibung des Korbes der Europa eine zweite Erzählebene eingeführt wird, bildet der Telephosfries die visuelle Umsetzung einer Binnenerzählung, die gleichsam in den umkämpften Palast des Zeus eingeschrieben war. Dass der Telephosfries dabei auf mythologische Ereignisse vorausweist, die zum Zeitpunkt der Gigantomachie noch in der Zukunft lagen, ist in Anbetracht der zuvor genannten Vergleichsbeispiele aus Literatur und Bildkunst nicht grundsätzlich überraschend. Darüber hinaus ist das ›mytho-chronologische‹ Verhältnis der beiden Frieze zu einander vor dem Hintergrund der eumenischen Herrschaftsauffassung jedoch auch ausgesprochen programmatisch zu verstehen.

Herrschaftliche Ideologie

25 Welche Implikationen ergeben sich aus der hier postulierten Deutung für die Interpretation des Altars mit Blick auf die eumenische Herrschaftsauffassung? Im allgemeinen hat die Forschung schon seit langem erkannt, dass die Bildthemen der beiden Relieffrieze sich vor allem mit zwei unterschiedlichen Legitimationsstrategien der Attaliden verbinden lassen: So bildete das Thema der Gigantomachie in der griechischen visuellen Kultur seit archaischer Zeit ein einschlägiges mythisches Paradigma für den Kampf zwischen Chaos und göttlicher Ordnung⁷⁴. Vor diesem Hintergrund wurde

70 Manakidou 1993, 190–195; Heldmann 2016, 87 f.

71 Kertész 1982, 209: »Der innere inhaltliche Zusammenhang zwischen dem größeren und dem kleineren Fries des Zeus-Altars wird von der Rolle des Herakles einsichtig.« Schalles 1986, 87; Schindler 1988, 155; Scheer 1993, 140; Huttner 1997, 181 f.; Michels 2004, 34 f.; Scholl 2009, 276; Raack 2010, 291; Hölscher 2019, 218 f. – zur Bedeutung des Herakles für die attalidische Selbstdarstellung seit der Zeit Attalos' I. vgl. Schalles 1985, 132 f.; Scheer 1993, 127 f.; Huttner 1997, 175–190; von den Hoff 2015a, 61 f.; von den Hoff 2015b, 127–130.

72 Zur Rekonstruktion der Figur Winnefeld 1910, 51; Kähler 1948, 35. 42 f.; Pfanner 1979, 50 Anm. 46; Kertész 1982, 209; Schindler 1988, 148 f.; Queyrel 2002b, 23–25.

73 Heres 1997, 99 f.

74 Maderna-Lauter 2000, 454–456; Massa-Pairault 2007, 123 f.; Prignitz 2008, 72 f.

die Darstellung des Götterkampfes am Pergamonaltar in der Forschung teils als konkrete Allegorie für die militärischen Siege der Attaliden über die kleinasiatischen Kelten gedeutet, teils im Sinne eines allgemeinen Anspruchs auf militärische, politische und / oder kulturelle Überlegenheit der Dynastie beziehungsweise ihrer einzelnen Vertreter interpretiert⁷⁵. Demgegenüber wurde der Telephosfries in aller Regel als Verweis auf die propagierte Abkunft der Attaliden von dem mythischen Gründer von Pergamon und mithin von Herakles verstanden⁷⁶. Insofern die Rückführung der hellenistischen Dynastien auf eine herausragende Figur des Mythos wie insbesondere Herakles auch die lebenden Herrscher mit einer spezifischen Aura umgeben konnte, verband Gehrke das Phänomen in seinen eingangs skizzierten Überlegungen zwar ebenfalls mit der Kategorie der charismatischen Herrschaft⁷⁷. Legt man die von Weber vorgenommene terminologische Differenzierung zugrunde, so lässt sich die Propagierung mythischer Ahnherren zum Zweck der dynastischen Legitimation jedoch grundsätzlich eher der Kategorie der traditionellen Herrschaft zuordnen⁷⁸.

²⁶ Vor dem Hintergrund der eingangs skizzierten althistorischen Kontroverse fällt somit ins Auge, dass die genannten Deutungsansätze unmittelbar mit zwei der drei von Weber postulierten Typen legitimer Herrschaft korrespondieren: Während das martialische Schlachtgeschehen der Gigantomachie als Allegorie militärischer Überlegenheit auf die charismatische Begründung der Attalidenherrschaft verweist, führte der Telephosfries die postulierten dynastischen Ursprünge des Königshauses vor Augen. Entscheidend für die von Wiemer angestoßene Frage ist in diesem Zusammenhang das in dem Monument angelegte dialektische Verhältnis der beiden Frieze zu einander, das in der bisherigen Forschung nicht erkannt worden ist. Denn legt man die vorstehenden Überlegungen zur narrativen Einbettung des Telephosfrieses zugrunde, so ergibt sich für die Bewertung der unterschiedlichen Typen von Herrschaftslegitimation im Fall des Pergamonaltars eine eindeutige Hierarchisierung. Dabei bildet die martialische Auseinandersetzung der Götter mit den Giganten, die auf allen vier Seiten um das Monument herumläuft, im wörtlichen wie im übertragenen Sinne die Basis für die nachfolgenden Ereignisse, wie sie im Telephosfries geschildert werden. Mehr noch: versteht man den Altar wörtlich als eine gebaute Manifestation des Zeuspalastes, um den das Schlachtgeschehen tobt, so lässt sich der Telephosfries letztlich nur im Sinne einer proleptischen Darstellung verstehen, mit der auf die zum Zeitpunkt der Gigantomachie noch ausstehenden Ereignisse vorausgewiesen wird. Der Sieg der Götter gegen die Giganten bildet damit die notwendige Voraussetzung für alle zukünftigen Ereignisse: die Geburt des Telephos, seine eigenen Erfolge im Krieg aber auch seine zahlreichen kulturstiftenden Taten, wie sie exemplarisch in der Gründung verschiedener pergamenischer Kulte zum Ausdruck kommen. Das in dem Monument entwickelte Bild der mythologischen Ereignisse erhält darin eine schicksalshafte Zwangsläufigkeit, wie sie als typisches Erzählmotiv in zahlreichen griechischen Mythen begegnet und in analoger Form etwa auf dem Achill-Sarkophag in Paris sowie – bei entsprechender Deutung

⁷⁵ Für eine konkrete Bezugnahme der Gigantomachie auf die Keltensiege Attalos' I. plädierten u. a. Callaghan 1981; Queyrel 2002a, 86 sowie von Salis 1912, 20 f.: »[D]ie Gigantomachie ist ein Symbol der Gallierkämpfe.«; demgegenüber für eine Deutung des großen Frieses als Sinnbild militärischer und politischer Überlegenheit im allgemeinen Kähler 1948, 149; Maderna-Lauter 2000, 253–256; Junker 2003, 429–431; Prignitz 2008, 73; Hölscher 2019, 216–219; Seaman 2020, 39 f.

⁷⁶ Zur Konstruktion der mythischen Genealogie der Attalidendynastie ausführlich Scheer 1993, 71–150, insbesondere 133–138; vgl. Huttner 1997, 183 f., der unter Hinweis auf die pergamenische Phylonordnung bereits für Philetairos eine entsprechende dynastische Indienstnahme des Telephos vermutet. Dagegen m. E. bereits zurecht Scheer 1993, 118 f.

⁷⁷ Gehrke 1982, 270.

⁷⁸ Weber 1922, § 6: »Traditional soll eine Herrschaft heißen, wenn ihre Legitimität sich stützt und geglaubt wird auf Grund der Heiligkeit altüberkommener (von jeher bestehender) Ordnungen und Herrengewalten.«

der Bergungs-Gruppe auf dem Rundschild auf Achill und Ajax – auch auf dem Becher aus Manching wiederkehrt⁷⁹.

27 Die beiden Frieze des Pergamonaltars lassen sich demnach unmittelbar mit zwei der drei von Weber definierten Typen legitimer Herrschaft verbinden. Vor dem Hintergrund der etablierten Deutung des Monuments erscheint diese Konvergenz der beiden Bildthemen mit unterschiedlichen Typen des Weber'schen Modells besonders auffällig. Versteht man den Altar als ein Monument, mit dem Herrschaftsauffassung und -anspruch der Attaliden sinnfällig zum Ausdruck gebracht werden sollten, so lassen die Themen der beiden Frieze die doppelte Grundlage dieser Herrschaft erkennen: traditionaldynastisch unter Bezugnahme auf den mythischen Ahnherren der Dynastie, charismatisch durch Verweis auf die militärische Sieghaftigkeit, die in Analogie zum Sieg der Götter über die Giganten als eine unanfechtbare Überlegenheit konzeptualisiert wurde. Daneben finden sich jenseits dieser grundsätzlichen Zuordnung auch solche Bezüge, die eine komplementäre Konzeption der beiden Frieze erkennen lassen. So ist vielfach herausgestellt worden, dass der Anordnung der Götter innerhalb der Gigantomachie ein genealogisches Prinzip zugrunde liegt, bei dem die enge Beziehung von göttlichen Eltern zu ihren Kindern betont wird⁸⁰. Als maßgebliche Grundlage des Sieges wurde demgemäß die gemeinschaftliche Anstrengung aller Kämpfenden ins Bild gesetzt. Das mit dem herausragenden Sieg errungene Charisma galt nicht einem isolierten Protagonisten sondern vielmehr der göttlichen Dynastie der Olympier insgesamt. Die Analogie dieser Darstellungsweise zu der verschiedentlich ostentativ beschworenen Einheit der vier Söhne Attalos' I. ist zurecht betont worden⁸¹.

28 Im Gegenzug lässt auch der Telephosfries sich nicht ausschließlich im Sinne einer dynastischen Herrschaftslegitimation verstehen. Zwar erscheint insbesondere die wiederholte Darstellung des Herakles in dieser Hinsicht als ausgesprochen signifikant (Abb. 11. 12). Gleichwohl lässt die Auswahl der nachfolgenden Szenen deutlich werden, dass die Biographie des mythischen Ahnherren der Attaliden ihrerseits durch eine spezifische Auswahl herausragender biographischer Episoden gekennzeichnet war⁸². Zwar wird eine Deutung des Frieses im Einzelnen durch dessen fragmentarischen Zustand erschwert. Auffällig erscheint jedoch der deutliche Fokus auf militärische Aktivitäten einerseits sowie auf unterschiedliche Kultgründungen andererseits. Auch die mythische Herrschaft des Telephos ließ sich demnach bereits vor allem durch zwei maßgebliche Elemente legitimieren: die unmittelbare Abkunft von seinem Vater Herakles sowie seine persönliche Bewährung in der militärischen Auseinandersetzung mit den einfallenden Achäern und seine kulturstiftenden Taten. Aus dieser Perspektive wiederum ist die Parallele zur Entwicklung der Attalidendynastie offenkundig: Während sich die Begründung der Königsherrschaft durch Attalos I. in erster Linie in den militärischen Siegen über die kleinasiatischen Kelten manifestierte, vereinte die Herrschaftslegitimation seines Sohnes und Nachfolgers Eumenes II. unterschiedliche Aspekte: neben fortwährenden militärischen Auseinandersetzungen mit seinen Nachbarn stehen dabei einerseits kulturstiftende Taten, wie sie etwa im Ausbau zahlreicher pergamenischer Heiligtümer zu sehen sind, andererseits die dynastische Bezugnahme auf seinen Vor-

79 Eine vergleichbare Konzeption weist auch Lykophrons *Alexandra* auf, die von Kosmetatou 2000 ebenfalls in das frühe 2. Jh. v. Chr. datiert sowie dem Umfeld der Attaliden zugerechnet wird; vgl. auch Seaman 2020, 60.

80 Winnefeld 1910, 139; Simon 1975; Maderna-Lauter 2000, 454 f.; Queyrel 2002b, 22 f.; Lorenz 2016, 133 f. 138 f.; für die Figuren an den Risaliten auch Schmidt-Dounas 1992, 295; Junker 2003, 435–437. Demgegenüber betonen Pfanner 1979, 56 sowie Prignitz 2008, 16–28 die thematische Zusammenstellung der Figurengruppen. Das von Queyrel 2002a, 86–91 sowie Queyrel 2005a, 138–145 postulierte Prinzip der Anordnung der Götter gemäß der topographischen Position ihrer jeweiligen Heiligtümer im Stadtgebiet erscheint mir im Einzelnen zu forciert.

81 La Rocca 1998, 20.

82 von Hesberg 1988, 342 f.; Seaman 2020, 55–58.

gänger und Vater. Die Verbindung aller drei Aspekte in der Vita des Telephos ist vor diesem Hintergrund ausgesprochen programmatisch zu verstehen.

29 In vergleichbarer Weise lässt sich die unterschiedlich akzentuierte Form der Herrschaftslegitimation auch am Beispiel der beiden sogenannten Gallieranatheme ablesen: Während das mutmaßlich von Attalos I. errichtete Monument lediglich Darstellungen der unterworfenen Gallier zeigte (Abb. 3. 4), ließ dessen jüngerer Sohn und späterer Nachfolger Attalos II. in den Jahren um 150 v. Chr. eine ähnliche Gruppe aus unterlebensgroßen Figuren auf der Akropolis in Athen errichten⁸³. Bezeichnend für das jüngere Denkmal ist im vorliegenden Zusammenhang, dass die Darstellung der unterworfenen Kelten mit vergleichbaren Figuren aus anderen historischen und mythologischen Zusammenhängen zusammen aufgestellt war: Besiegte Giganten, Amazonen und Perser bildeten gemeinsam mit den Kelten ein breites Panorama von unterlegenen Gegnern der tradierten gerechten Ordnung. Durch die Kombination mit mythologischen und historischen Beispielen wurden die für die Begründung der Königswürde konstitutiven Siege Attalos' I. über die Kelten somit ebenfalls historisiert⁸⁴. Das dem unmittelbaren militärischen Erfolg entspringende Denkmal des älteren Attalos wurde durch die Parallelisierung mit anderen vergleichbaren Ereignissen in eine distanzierte historische Sphäre überführt⁸⁵. Ganz so wie im Fall der älteren hellenistischen Dynastien bildete der militärische Erfolg Attalos' I. damit die Grundlage, auf der nachfolgende Vertreter der Dynastie aufbauen konnten.

30 Legt man diese bereits in den Bildthemen fassbare Konzeption des Pergamonaltars zugrunde, so erscheinen darüber hinaus auch die formalen stilistischen und erzählerischen Unterschiede zwischen beiden Friesen in neuem Licht. Wie in der jüngeren Forschung verschiedentlich betont, korrespondiert dabei der pathetisch-dynamische Stil des großen Frieses mit der Auffassung von der Gigantomachie als einer Auseinandersetzung von kosmischen Dimensionen, während der in nüchternen Stilformen gehaltene Telephosfries die Vita des Heros in einer betont sachlichen Schilderung vor Augen führt⁸⁶. Auch die erzählerische Anlage der beiden Frieze entspricht dieser Konzeption. Das »außeralltägliche« Geschehen des Götterkampfes vollzieht sich vor den Augen des Betrachters scheinbar in einem einzigen Augenblick, wobei der Kampf in eine Reihe komplexer, ausgesprochen detailreicher Kampfgruppen untergliedert wird. Der in ihrer Dimension und Bedeutung einmaligen Auseinandersetzung entspricht somit die synchrone Darstellung in Form eines einzigen monumentalen Kampfgeschehens. Demgegenüber schildert der Telephosfries die Biographie des Helden in einer Abfolge von zahlreichen Szenen, die die unterschiedlichen Taten des Heros zum Gegenstand haben. Die Art der narrativen Anlage korrespondiert dabei gleich in zweierlei Hinsicht mit dem von Weber beschriebenen Prinzip der traditionellen Herrschaftslegitimation. Zum einen werden in der expliziten Darstellung von Herakles und Auge die Abkunft des Telephos und mithin der dynastische Aspekt des Mythos manifest. Zum anderen ergibt sich aus der mehrszenigen Anlage des Frieses eine Erzählstruktur, deren grundlegendes Prinzip ganz analog zum dynastischen Herrschaftsmodell die chronologische Abfolge der einzelnen Szenen bildet.

31 Auch das gegensätzliche Verhältnis der beiden Frieze zum Betrachter lässt sich mit den Weber'schen Kategorien verbinden. Die immersive Konzeption der Gigantomachie, durch die die Grenze zwischen Bildraum und Betrachter partiell aufgelöst wird, korrespondierte dabei mit der Notwendigkeit, den grundsätzlich ephemeren Charakter

83 Hölscher 1985, 123–128; Stewart 2004; Hölscher 2019, 210–216; zur Datierung der »Kleinen Gallier« und der Zuweisung des Athener Monuments an Attalos II. vgl. von den Hoff 2006, 337 f.; Winkler-Horaček 2012, 142 f.

84 Smith 1991, 103.

85 Hölscher 2019, 211 f. 215.

86 Schalles 1986, 86 f.

militärischer Sieghaftigkeit durch Mittel der Monumentalisierung zu perpetuieren⁸⁷. Im Gegenzug unterstrich die durch Figurengröße, Anbringung und autonomen Bildraum bewirkte Distanzierung des Betrachters im Fall des Telephosfrieses die Verortung der dargestellten Ereignisse in einer distanzierten, mythischen Sphäre (Abb. 14). Die genaue chronologische Einordnung blieb dabei auffällig ambivalent. So konnte der Telephosmythos innerhalb der erzählerischen Gesamtkonzeption des Altars als ein Ereignis verstanden werden, das zum Zeitpunkt der Gigantomachie noch in der Zukunft lag und dessen Eintreten darüber hinaus vom Ausgang der Schlacht der Götter gegen die Giganten abhängig war. Aus der Perspektive des Betrachters hingegen lagen auch die Ereignisse um Telephos in einer mythischen Vergangenheit. In der unterschiedlichen narrativen Konzeption der beiden Frieze spiegeln sich damit nicht zuletzt maßgebliche Charakteristika der beiden von Weber beschriebenen Typen von Herrschaft: der Rekurs auf die ebenso herausragende wie einmalige Leistung der Herrscher durch Konzentration auf ein singuläres Schlachtgeschehen einerseits, der Verweis auf eine altherwürdige, in vielen Stationen nachvollzogene dynastische Tradition andererseits. Nicht zuletzt bilden die beiden Frieze damit ein anschauliches Beispiel für das komplexe Zusammenspiel von formaler stilistischer Gestaltung, narrativer Struktur und inhaltlicher Konzeption⁸⁸.

32 Treffen die hier angestellten Überlegungen das Richtige, so führt der Pergamonaltar demnach eine Herrschaftskonzeption vor Augen, die über eine eindimensionale Legitimation im Sinne der von Weber entwickelten Typen deutlich hinausreicht. Schon Weber selbst wies in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die von ihm unterschiedenen Kategorien in der historischen Realität üblicherweise nicht in Reinform auftreten, sondern vielmehr in aller Regel in unterschiedlichen Anteilen mit einander vermischt sind⁸⁹. Versteht man den Pergamonaltar vor diesem Hintergrund als Ausdruck der attalidischen Herrschaftsauffassung unter Eumenes II., so wird offensichtlich, dass der Herrschaftsanspruch der Dynastie gezielt auf zwei unterschiedliche Quellen der Legitimation zurückgeführt wurde. Besonders eindrücklich manifestiert sich diese Konzeption in der Figur des Herakles, der als einziger Heros auf der Seite der Götter an der Gigantomachie beteiligt war und zugleich als Vater des Telephos zum Verfahren der Attalidendynastie stilisiert wurde. Im Gegensatz zur bisherigen Forschung ist in Anbetracht der vorstehenden Überlegungen jedoch maßgeblich, dass die beiden Konzepte nicht willkürlich nebeneinander standen, sondern durch die komplexe narrative Struktur des Monuments dialektisch aufeinander bezogen waren. Zudem fällt ins Auge, wie sehr sich Eumenes II. der unterschiedlichen Möglichkeiten zur Legitimation der Herrschaft seiner Dynastie bewusst war und diese an dem Monument gezielt zur Anschauung bringen ließ.

33 Man könnte es damit bewenden lassen und den Pergamonaltar als Beispiel für die gezielte Inanspruchnahme und Kombination von zwei der drei von Weber definierten Quellen herrschaftlicher Legitimation ansehen. Gleichwohl erscheint das Monument auch mit Blick auf die von Hölscher vorgenommene Ergänzung des Weber'schen Modells um die Kategorie der »ideologischen Herrschaft« signifikant (Abb. 2). Im Gegensatz zum ephemeren Charakter der auf eine herausragende Einzelperson bezogenen charismatischen Herrschaftslegitimation zeichnet sich ideologisch fundierte Herrschaft demnach vor allem durch ihren überpersönlichen, langfristigen Charakter aus⁹⁰. Mit Blick auf den Pergamonaltar fällt in diesem Zusammenhang ins Auge, dass

87 Hölscher 2003.

88 Ähnlich konstatiert Schalles 1986, 86 »wie eng Form und Inhalt am Pergamonaltar miteinander korrespondieren.«

89 Weber 1922, § 2. 3; 2: »Daß keiner der drei [...] Idealtypen historisch wirklich ›rein‹ vorzukommen pflegt, darf natürlich hier so wenig wie sonst die begriffliche Fixierung in möglichst reiner Ausprägung hindern.«

90 S. o. Anm. 17–19.

eine Bezugnahme der Bildfriese auf einen konkreten König augenscheinlich vermieden wurde⁹¹. Darüber hinaus sind die an dem Monument fassbaren Formen der Herrschaftslegitimation grundsätzlich auch auf andere hellenistische Dynastien übertragbar. So bildete die Gigantomachie in der griechischen Kultur bekanntermaßen einen geläufigen Topos für die Vorstellung von militärischer und kultureller Überlegenheit⁹². Auch die genealogische Bezugnahme auf Herakles stellte – in unterschiedlicher Ausprägung – grundsätzlich ein übereinstimmendes Merkmal aller hellenistischen Dynastien dar⁹³. Die am Pergamonaltar nachweisbaren Legitimationsstrategien ließen sich demnach ungeachtet ihrer konkreten lokalspezifischen Ausprägung wie insbesondere in Form des Telephosmythos grundsätzlich auch auf andere Herrscherhäuser übertragen.

³⁴ In ihrer spezifischen Verschränkung spiegeln die Bildthemen des Pergamonaltars damit zwei Aspekte von Herrschaftslegitimation, auf die letztlich alle großen Dynastien der hellenistischen Ära Bezug nahmen. Weitere Elemente, die sowohl von den Attaliden als auch von Vertretern anderer Dynastien regelmäßig zum Zweck der Herrschaftslegitimation propagiert wurden, bilden unter anderem der verbreitete Euergetismus sowie das Motiv des Keltensiegs⁹⁴. Vor diesem Hintergrund lässt sich das am Pergamonaltar fassbare Modell der attalidischen Herrschaftslegitimation als eine hellenistische Herrschaftsideologie beschreiben. Mit seinem Rekurs auf von anderen Dynastien bereits etablierte Formen der Legitimation verfolgte Eumenes II. dabei augenscheinlich die Absicht, den eigenen Herrschaftsanspruch auf Augenhöhe zu anderen konkurrierenden Dynastien zu propagieren. Zwar wollte Hölscher die vorgenommene Modifikation des Weber'schen Modells primär auf die spezifische Herrschaftsform des Prinzipat bezogen wissen. Gleichwohl weist die Konzeption des Pergamonaltars und seines Bildschmucks darauf hin, dass erste Ansätze zu entsprechend komplexen Formen der Herrschaftslegitimation bereits für den Hellenismus nachweisbar sind.

Abschließende Überlegungen

³⁵ Die vorstehenden Überlegungen führen im Wesentlichen zu zwei Ergebnissen. Zum einen wird mit der hier vorgestellten Deutung des Pergamonaltars mutmaßlich erstmals ein Monument hellenistischer Zeitstellung erschlossen, bei dem die in der kaiserzeitlichen visuellen Kultur vielfach nachweisbare ›ekphrastische‹ Erzähltechnik angewandt wurde, um innerhalb eines Bildwerks bzw. eines Monuments zwei unterschiedliche Erzählebenen mit einander zu verknüpfen. Zwar weisen auch zahlreiche ältere Monumente der griechischen Architektur variierende Bildthemen auf. Bekannte Beispiele bieten etwa der Tempel der Athena Nike oder der Parthenon auf der Akropolis von Athen. Jedoch geht die wechselseitige Bezugnahme der Bilder in diesen Fällen nicht über die in der Architektur angelegte Struktur hinaus: Im Fall der Parthenonmetopen erscheinen die unterschiedlichen Bildthemen aufgrund der additiven Anordnung in den gleichartigen Bildfeldern als gleichrangige Paradigmata für die Auseinandersetzung zwischen unterschiedlichen Kräften der Ordnung und des Chaos. Im Fall des Tempels der Athena Nike wird demgegenüber eine hierarchische Gewichtung der einzelnen Themen durch die unterschiedlichen Anbringungsorte am Bau insinuiert.

⁹¹ Für vergleichbare Beobachtungen in Hinblick auf die eumenische Cistophoren-Prägung vgl. Thonemann 2013, 30–35.

⁹² Maderna-Lauter 2000; Massa-Pairault 2007, 123 f.

⁹³ Huttner 1997, 240–249.

⁹⁴ Hellenistische Herrscher als Sieger über die Kelten: Kistler 2009.

36 Aufgrund seiner einheitlichen Konzeption geht der Pergamonaltar über ältere Beispiele dieser Art deutlich hinaus, indem die unterschiedlichen Bildthemen auch auf einer narrativen Ebene mit einander in Bezug gesetzt wurden. Die maßgebliche Voraussetzung für diese Konzeption bildet die Einbeziehung der Architektur in die Konzeption des Monuments sowie die damit verbundene Steuerung des Rezeptionsvorgangs durch den antiken Betrachter: Erst indem der Bau selbst als substanzieller Bestandteil der *Gigantomachie* konzeptualisiert wurde, die sich um den »Palast des Zeus« entfaltet, konnte der *Telephosfries* gleichsam als ein »Bild im Bild« verstanden werden (Abb. 8. 14). Zwar lassen sich mit Blick auf die visuelle Kultur des Hellenismus bislang keine weiteren entsprechend konzipierten Bildwerke nachweisen. Gleichwohl machen analoge Beispiele wie das Epyllion des Moschos deutlich, dass vergleichbare Erzähltechniken in der zeitgenössischen Epik grundsätzlich bekannt waren. Zugleich lassen die hier vorgestellten Überlegungen zur narrativen Struktur des Pergamonaltars sowie insbesondere die strukturelle Übereinstimmung mit dem Werk des Moschos auch die alte Frage nach einer potentiellen literarischen Vorlage in Gestalt eines höfischen Epos in neuem Licht erscheinen. Dabei wurde in der bisherigen Forschung bezeichnenderweise die Möglichkeit einer literarischen Vorlage stets für nur einen der beiden Frieze diskutiert⁹⁵. Zwar ist mit Pfanner davon auszugehen, dass die eigentliche Konzeption des Bauwerks und seines Bildschmucks nicht unmittelbar auf eine literarische Vorlage rekurrierte⁹⁶. Gleichwohl lässt die augenscheinliche Adaption des literarischen Gestaltungsmittels der Ekphrasis es zumindest denkbar erscheinen, dass ein vergleichbares literarisches Werk existierte. Darüber hinaus erscheint die Adaption einer maßgeblichen Erzähltechnik der Gattung des Epos durch die Bildkunst auch unabhängig von der Frage nach einer konkreten literarischen Vorlage als ein bezeichnendes Phänomen. In Anlehnung an die Beobachtungen von Luca Giuliani zur Entwicklung der griechischen Mythenbilder in hellenistischer Zeit ließe sich vor diesem Hintergrund auch im Fall des Pergamonaltars von »Bildern für Leser« sprechen⁹⁷. Im Gegensatz zu der von Giuliani behandelten Gruppe der homerischen Becher weist der Pergamonaltar freilich keinerlei Engführung von Text und Bildern auf, im Gegenteil: Die narrative Struktur mit ihrer Verschränkung unterschiedlicher Erzählebenen setzte mutmaßlich einen Adressatenkreis voraus, der das Monument aufgrund seiner allgemeinen Kenntnis epischer Erzähltechniken auch unabhängig von einer möglichen literarischen Vorlage zu rezipieren in der Lage war.

37 Zum anderen ergeben sich aus den hier vorgestellten Überlegungen entsprechende Konsequenzen in Hinblick auf die Herrschaftsauffassung der Attaliden, wie sie am Pergamonaltar zum Ausdruck gebracht wird. Den methodischen Ausgangspunkt bildet dabei die eingangs kursorisch umrissene althistorische Debatte um das von Max Weber etablierte Modell der drei Typen legitimer Herrschaft und seine Anwendung auf die hellenistischen Herrscher. An erster Stelle steht diesbezüglich die Beobachtung, dass die in den Relieffriesen des Altars dargestellten Bildthemen unmittelbar mit zwei der drei Kategorien von Webers Modell korrespondieren: einer primär charismatisch begründeten Herrschaftsauffassung, wie sie im Gigantomachiefries artikuliert wird, wurde dabei im Telephosfries eine primär dynastische Herrschaftslegitimation gegenübergestellt. Mit Blick auf die eingangs umrissene althistorische Kontroverse ist darüber hinaus entscheidend, dass beide Aspekte durch die narrative Struktur des Monuments in ein dialektisches Verhältnis zu einander gesetzt wurden. Bildet die Gigantomachie eine sinnfällige Allegorie für die Begründung der bestehenden herrschaftlichen Ord-

95 Im Fall der Gigantomachie erwog Schalles 1986, 77 ein »großes Epos [...] gewissermaßen als literarischer Kommentar«. Mit Blick auf den Telephosfries vermutete Scheer 1993, 140 ein entsprechendes Werk. Ähnlich bereits Kertész 1982, 211. Seaman 2020, 55 f. verwies auf die strukturellen Übereinstimmungen zwischen dem Telephosfries und biographischer Literatur hellenistischer Zeit.

96 Pfanner 1979, 46 Anm. 4.

97 Giuliani 2003, 262–280.

nung, so entfaltet der Telephosfries ein breites Panorama unterschiedlicher herrschaftlicher Qualitäten, unter denen die dynastische Abkunft wiederum eine zentrale Rolle spielt. Die Konzeption des Monuments spiegelt mithin die historische Situation unter Eumenes II. wider: während Attalos I. die Annahme des Königstitels primär durch die militärischen Erfolge über die kleinasiatischen Kelten begründete, verfolgte sein Sohn und Nachfolger Eumenes II. eine breitere Legitimationsstrategie, in die neben militärischer Sieghaftigkeit auch andere Aspekte wie etwa euergetische Leistungen sowie insbesondere die dynastische Rückführung auf seinen leiblichen Vater einerseits sowie den mythischen Ahnherren Telephos andererseits eine zentrale Rolle spielten⁹⁸. Durch die in der narrativen Konzeption des Monuments implizierte proleptische Anlage des Telephosfrieses konnte der Herrschaftsanspruch des Bauherren dabei zugleich prospektiv verstanden werden: ganz so wie die Gigantomachie eine zentrale Voraussetzung für die späteren Taten des Telephos bildete, hatten die militärischen Erfolge von Attalos I. die Basis für die segensreiche Regierung seiner Nachfolger gelegt⁹⁹. Es erscheint bei alledem wenig überraschend, dass eine entsprechend voraussetzungsreiche narrative Struktur gerade bei einem Monument wie dem Pergamonaltar begegnet, für das generell aufgrund seines politischen Anspruchs eine komplexe Konzeption anzunehmen ist¹⁰⁰. Die Frage, inwiefern diese von unterschiedlichen Betrachtergruppen tatsächlich verstanden wurde, ist in anderer Weise auch mit Blick auf die anspielungsreichen Bildthemen aufgeworfen worden. Betrachtet man das Monument primär aus produktionsästhetischer Perspektive, so erscheint die Frage nach dem potentiellen Adressatenkreis gleichwohl sekundär¹⁰¹.

38 Erscheint die Konzeption des Pergamonaltars damit ebenso voraussetzungsreich wie originell, so bleibt abschließend zu konstatieren, dass die Bildthemen der beiden Relieffrieze sowie die mit diesen verbundenen Strategien der Herrschaftslegitimation grundsätzlich auch von anderen Dynastien der hellenistischen Welt hätten in Anspruch genommen werden können. Aus dieser Perspektive lässt sich das am Pergamonaltar fassbare Konzept von Herrschaft unmittelbar mit der von Hölscher entwickelten Kategorie der ideologischen Herrschaft verbinden. Inwiefern sich das an dieser Stelle anhand eines einzelnen Monuments entwickelte Modell einer ›hellenistischen Herrschaftsideologie‹ auch auf einer breiteren Quellenbasis für andere Dynastien konkret nachweisen lässt, muss der weiteren Forschung überlassen bleiben.

98 Treffend in diesem Zusammenhang Thonemann 2013, 34: »In the absence of the traditional ideological justifications for rule, the late Attalid monarchs necessarily sought to establish an alternative, non-charismatic, non-absolutist state ideology.«

99 Treffend mit Blick auf den Gigantomachiefries Maderna-Lauter 2000, 456: »In einem nahezu universellen, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander verklammernden Sinn, feiert das Monument den Sieg einer göttlichen, allem guten immanenten Ordnung über alle Kräfte, die sie zu zersetzen drohen.«

100 Grundlegend zur Konzeption des Altars Simon 1975, 54 f.; Pfanner 1979; Schalles 1986, 76–78; Prignitz 2008, 71–73.

101 Zur Frage unterschiedlicher Adressatenkreise des Pergamonaltars vgl. Schalles 1986, 78–83; Prignitz 2008, 72 f.; Hölscher 2019, 219 Anm. 63; Seaman 2020, 65 f. »The elite well-educated courtiers who frequented the Pergamene citadel, to be sure, could recognize these rhetorical cues [...]« vgl. auch die rezeptionsästhetischen Überlegungen von Lorenz 2013, 136–141; Lorenz 2016, 197–209.

Literaturverzeichnis

- Amedick 1998** R. Amedick, Achilles auf Skyros. Die Eikones des jüngeren Philostrat und die Ikonographie römischer Sarkophage, in: G. Koch (Hrsg.), Akten des Symposiums »125 Jahre Sarkophag-Corpus«. Marburg 4.–7. Oktober 1995, Sarkophag-Studien 1 (Mainz 1998) 52–60
- Andreae 1997** B. Andreae, Datierung und Bedeutung des Telephosfrieses im Zusammenhang mit den übrigen Stiftungen der Attaliden von Pergamon, in: W.-D. Heilmeyer (Hrsg.), Der Pergamonaltar. Die neue Präsentation nach Restaurierung des Telephosfrieses (Tübingen 1997) 67–70
- Bauchhenss-Thüriedl 1971** Ch. Bauchhenss-Thüriedl, Der Mythos von Telephos in der antiken Bildkunst, Beiträge zur Archäologie 3 (Würzburg 1971)
- Bammer 2005** A. Bammer, Zu kleinasiatischen Monumentaltälären, in: M. C. Sahin – I. H. Mert (Hrsg.), Ramazan Özgan’a armağan. Festschrift Ramazan Özgan (Istanbul 2005) 15–27
- Bammer – Muss 2001** A. Bammer – U. Muss, Der Altar des Artemisions von Ephesos, FiE 12, 2 (Wien 2001)
- Baratte – Metzger 1985** F. Baratte – C. Metzger, Musée du Louvre. Catalogue des sarcophages en pierres d’époque romaine et paléochrétienne (Paris 1985)
- Becker 2003** T. Becker, Griechische Stufenanlagen. Untersuchungen zur Architektur, Entwicklungsgeschichte, Funktion und Repräsentation (Münster 2003)
- Borg 2018** B. Borg, No One is Immortal. From Exemplum Mortalitatit to Exemplum Virtutis, in: B. Dignas – L. Audley-Miller (Hrsg.), Wandering Myths. Transcultural Uses of Myth in the Ancient World (Berlin 2018) 169–201
- Boschung – Hammerstaedt 2015** D. Boschung – J. Hammerstaedt (Hrsg.), Das Charisma des Herrschers, Morphomata 29 (Paderborn 2015)
- Cain 2006** H. U. Cain, Kelten-Bilder in Rom. Inszenierte Demütigung und erlebte Siegermoral, MjB 57, 2006, 9–30
- Callaghan 1981** P. J. Callaghan, On the Date of the Great Altar of Zeus at Pergamon, BICS 28, 1981, 115–121
- Carter 1983** J. P. Carter, The Sculpture of the Sanctuary of Athena Polias at Priene, Reports of the Research Committee of the Society of Antiquaries of London 42 (London 1983)
- Carter 1984** J. P. Carter, The Date of the Altar of Athena at Priene and its Reliefs, in: N. Bonacasa (Hrsg.), Alessandria e il mondo ellenistico-romano 3. Studi in onore de Achille Adriani (Rom 1984) 748–764
- Dally 2014** O. Dally, Bilder im Kopf. Archäologen und ihre Medien, in: O. Dally – T. Hölscher – S. Muth (Hrsg.), Medien der Geschichte – antikes Griechenland und Rom (Berlin 2014) 408–435
- De Luca – Radt 1999** G. De Luca – W. Radt, Sondagen im Fundament des großen Altars, PF 12 (Berlin 1999)
- Dietrich 2017** N. Dietrich, Framing Archaic Greek Sculpture, in: V. Platt – M. Squire (Hrsg.), The Frame in Classical Art. A Cultural History (Cambridge 2017) 270–316
- Filser 2013** W. Filser, in saxo simul et in fonte. Eine Aktaion-Gruppe vom Lago Albano, Siris 13, 2013, 51–70
- Fittschen 1969** K. Fittschen, Ein Feldherrensarkophag im Thermenmuseum, RM 76, 1969, 329–334
- von Gerkan 1924** A. von Gerkan, Der Altar des Athenatempels in Priene, Bjb 129, 1924, 15–35
- von Gerkan 1929** A. von Gerkan, Der Altar des Artemis-Tempels in Magnesia am Mäander, Studien zur Bauforschung 1 (Berlin 1929)
- von Gerkan 1959** A. von Gerkan, Zur Gestalt des Artemisaltars in Magnesia a. M., in Forschungen und Fortschritte 7, 1931; wiederabgedruckt in: E. Bohringer (Hrsg.), Von antiker Architektur und Topographie. Gesammelte Aufsätze von Armin von Gerkan (Berlin 1959) 97 f.
- Gehrke 1982** H.-J. Gehrke, Der siegreiche König. Überlegungen zur hellenistischen Monarchie, Archiv für Kulturgeschichte 64, 1982, 247–277
- Giuliani 2003** L. Giuliani, Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst (München 2003)
- Grassinger 1999** D. Grassinger, Die mythologischen Sarkophage 1. Achill bis Amazonen, ASR 12, 1 (Berlin 1999)
- Grassinger 2014** D. Grassinger, Die Konstruktion der Mythenbilder, in: D. Boschung – L. Jäger (Hrsg.), Formkonstanz und Bedeutungswandel, Morphomata 19 (Paderborn 2014) 321–340
- Harrison 2019** S. Harrison, Artefact Ekphrasis and Narrative in Epic Poetry from Homer to Silius, in: C. Reitz – S. Finkmann (Hrsg.), Structures of Epic Poetry I. Foundations (Berlin 2019) 773–806
- Heres 1997** H. Heres, Der Telephosmythos in Pergamon, in: W.-D. Heilmeyer (Hrsg.), Der Pergamonaltar. Die neue Präsentation nach Restaurierung des Telephosfrieses (Tübingen 1997) 99–120
- Heldmann 2016** K. Heldmann, Europa und der Stier oder der Brautraub des Zeus. Die Entführung Europas in den Darstellungen der griechischen und römischen Antike, Hypomnemata 204 (Göttingen 2016)
- Hennemeyer 2013** A. Hennemeyer, Das Athena-Heiligtum von Priene. Die Nebenbauten – Altar, Hallte und Propylon – und die bauliche Entwicklung des Heiligtums, AF 27 = Priene 2 (Wiesbaden 2013) 9–55
- von Hesberg 1988** H. von Hesberg, Bildsyntax und Erzählweise in der hellenistischen Flächenkunst, JdI 103, 1988, 309–365
- Hölscher 1985** T. Hölscher, Die Geschlagenen und Ausgelieferten in der Kunst des Hellenismus, AntK 28, 1985, 120–136
- Hölscher 2003** T. Hölscher, Images of War in Greece and Rome. Between Military Practice, Public Memory and Cultural Symbolism, JRA 93, 2003, 1–17

- Hölscher 2006** T. Hölscher, The Transformation of Victory into Power: From Event to Structure, in: S. Dillon – K. E. Welch (Hrsg.), *Representations of War in Ancient Rome* (Cambridge 2006) 27–48
- Hölscher 2017** T. Hölscher, Die Stadt Rom als triumphaler Raum und ideologischer Rahmen in der Kaiserzeit, in: F. Goldbeck – J. Wienand (Hrsg.), *Der römische Triumph in Prinzipat und Spätantike* (Berlin 2017) 283–316
- Hölscher 2019** T. Hölscher, Krieg und Kunst im antiken Griechenland und Rom. Heldentum, Identität, Herrschaft, Ideologie, Münchner Vorlesungen zu Antiken Welten 4 (Berlin 2019), <https://doi.org/10.1515/9783110549683>
- Hoepfner 1989** W. Hoepfner, Zu den großen Altären von Magnesia und Pergamon, *AA* 1989, 601–634
- Hoepfner 1991** W. Hoepfner, Bauliche Details am Pergamonaltar, *AA* 1991, 189–202
- Hoepfner 1993** W. Hoepfner, Siegestempel und Siegesaltäre. Der Pergamonaltar als Siegesmonument, in: W. Hoepfner – G. Zimmer (Hrsg.), *Die griechische Polis: Architektur und Politik, Schriften des Seminars für Klassische Archäologie der Freien Universität Berlin* (Tübingen 1993) 111–125
- Hoepfner 1996** W. Hoepfner, Der vollendete Pergamonaltar, *AA* 1996/1, 115–134
- von den Hoff 2006** R. von den Hoff, Rez. zu A. Stewart, *Attalos, Athens and the Akropolis. The Pergamene 'Little Barbarians' and their Roman and Renaissance Legacy*, *BjB* 206, 2006, 335–338
- von den Hoff 2015a** R. von den Hoff, Die Clipei aus dem Mittelsaal H des Gymnasiums von Pergamon, in: R. Grüßinger – U. Kästner – A. Scholl (Hrsg.), *Pergamon als Zentrum der hellenistischen Kunst. Bedeutung, Eigenheiten & Ausstrahlung, Internationales Kolloquium Berlin 2012* (Petersberg 2015) 55–63
- von den Hoff 2015b** R. von den Hoff, Das Gymnasium von Pergamon. Herrscherlicher und bürgerlicher Raum in der hellenistischen Polis, in: A. Matthaei – M. Zimmermann (Hrsg.), *Urbane Strukturen und bürgerliche Identität im Hellenismus, Hellenistische Polis als Lebensform* 5 (Mainz 2015) 123–145
- Huttner 1997** U. Huttner, Die politische Rolle der Heraklesgestalt im griechischen Herrschertum, *Historia Einzelschriften* 112 (Stuttgart 1997)
- Junker 2003** K. Junker, Meerwesen in Pergamon. Zur Deutung des Großen Frieses, *IstMitt* 53, 2003, 425–443
- Kähler 1948** H. Kähler, Der große Fries von Pergamon. Untersuchungen zur Kunstgeschichte und Geschichte Pergamons (Berlin 1948)
- Kästner 1986** V. Kästner, Der Pergamonaltar als Bauwerk, in: M. Kunze (Hrsg.), »Wir haben eine ganze Kunstepoche gefunden!« Ein Jahrhundert Forschungen zum Pergamonaltar (Berlin 1986) 22–33
- Kästner 1997** V. Kästner, Die Architektur des Altars und der Telephosfries, in: W.-D. Heilmeyer (Hrsg.), *Der Pergamonaltar. Die neue Präsentation nach Restaurierung des Telephosfrieses* (Tübingen 1997) 56–65
- Kästner 1998** V. Kästner, The Architecture of the Great Altar of Pergamon, in: H. Koester (Hrsg.), *Pergamon. Citadel of the Gods. Archaeological Record, Literary Description, and Religious Development*, *Harvard Theological Studies* (Harrisburg 1998) 137–161
- Kästner 2000** V. Kästner, Vorläufiger Bericht zu den Ergebnissen der Untersuchungen am Oberbau des Pergamonaltars, in: Koldewey-Gesellschaft (Hrsg.), *Bericht über die 40. Tagung für Ausgrabungswissenschaft und Bauforschung 1998* (Bonn 2000) 64–78
- Kästner 2012** U. Kästner, »Ein Werk, so groß und herrlich ... war der Welt wiedergeschenkt!« – Geschichte der Ausgrabungen in Pergamon bis 1900, in: R. Grüßinger – V. Kästner – A. Scholl (Hrsg.), *Pergamon. Panorama der antiken Metropole. Katalog Berlin 2011* ²(Petersberg 2012) 37–44
- Kästner – Heres 2018** V. Kästner – H. Heres, *Der Pergamonaltar* ²(Darmstadt 2018)
- Kemp-Lindemann 1975** D. Kemp-Lindemann, Darstellungen des Achilleus in griechischer und römischer Kunst, *Archäologische Studien* 3 (Frankfurt 1975)
- Kertész 1982** I. Kertész, Der Telephos-Mythos und der Telephos-Fries, *Oikumene. Studia ad historiam antiquam classicam et orientalem pertinentia* 3, 1982, 203–215
- King 1987** K. C. King, *Achilles. Paradigms of the War Hero from Homer to the Middle Ages* (Berkeley 1987)
- Kistler 2009** E. Kistler, Funktionalisierte Keltenbilder. Die Indienstnahme der Kelten zur Vermittlung von Normen und Werten in der hellenistischen Welt (Berlin 2009)
- Klinkott 2000** M. Klinkott, Kein Rasterbau und auch kein Hekatompedos. Vorbericht über die Untersuchungen am Fundament des Pergamonaltars, in: Koldewey-Gesellschaft (Hrsg.), *Bericht über die 40. Tagung für Ausgrabungswissenschaft und Bauforschung 1998* (Bonn 2000) 59–63
- Klinkott 2016** M. Klinkott, Die städtebauliche Situation des Pergamonaltars, in: H. Schwarzer – H.-H. Nieswandt (Hrsg.), »Man kann es sich nicht prächtig genug vorstellen.« *Festschrift Dieter Salzmann* (Münster 2016) 611–620
- Klinkott 2020** M. Klinkott, Das Fundament des Pergamonaltars und die Aufnahme seiner Fassadenfragmente, *AvP* III, 3 (Berlin 2020)
- Kosmetatou 2000** E. Kosmetatou, Lycophron's 'Alexandra' Reconsidered. The Attalid Connection, *Hermes* 128/1, 2000, 32–53
- Krämer 1967** W. Krämer, Der Fundort des sogenannten Ingolstädter Silberbeckers im Münchner Antiquarium. *BayVgBl* 32, 1967, 23–28
- Künzl 1968** E. Künzl, Frühhellenistische Gruppen (Köln 1968)
- Künzl 1971** E. Künzl, Die Kelten des Epigonos von Pergamon, *Beiträge zur Archäologie* 4 (Würzburg 1971)

- Kuhn 1984** G. Kuhn, Der Altar der Artemis in Ephesos, AM 99, 1984, 199–216
- Kunze 1990** M. Kunze, Neue Beobachtungen zum Pergamon-Altar, in: B. Andreae (Hrsg.), *Phryomachos-Probleme. Mit einem Anhang zur Datierung des großen Altars von Pergamon*, RM ErgH 31 (Mainz 1990) 123–139
- Kunze 2002** C. Kunze, Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation (München 2002)
- La Rocca 1998** E. La Rocca, Die zwölf Götter, Hera und die Verherrlichung der Attaliden am Großen Altar von Pergamon, JBerlMus 40, 1998, 7–30
- Laufer 2021** E. Laufer, Architektur unter den Attaliden. Pergamon und die Städte zwischen herrscherlichem Bauengagement und Lokaltradition, PF 19 (Wiesbaden 2021), <https://doi.org/10.34780/a6yg-86o8>
- Linfert 1995** A. Linfert, Prunkaltäre, in: P. Zanker – M. Wörrle (Hrsg.) *Stadt und Bürgerbild im Hellenismus*, Kolloquium München 1993, Vestigia 47 (München 1995) 131–146
- Lorenz 2008** K. Lorenz, Bilder machen Räume. Mythenbilder in pompeianischen Häusern, Image & Context 5 (Berlin 2008)
- Lorenz 2013** K. Lorenz, Der große Fries des Pergamonaltars. Die narratologische Kategorie der Metalepse und die Analyse von Erzählung in der Flächenkunst, in: U. Eisen – P. v. Möllendorff (Hrsg.), *Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums* (Berlin 2013) 119–147
- Lorenz 2016** K. Lorenz, Ancient Mythological Images and their Interpretation. An Introduction to Iconology, Semiotics and Image Studies in Classical Art History (Cambridge 2016)
- Maderna-Lauter 2000** C. Maderna-Lauter, Unordnung als Bedrohung. Der Kampf der Giganten gegen die Götter in der Bildkunst der hellenistischen und römischen Zeit, in: T. Hölscher (Hrsg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms* (München 2000) 435–466
- Manakidou 1993** F. Manakidou, Beschreibung von Kunstwerken in der hellenistischen Dichtung. Ein Beitrag zur hellenistischen Poetik, Beiträge zur Altertumskunde 36 (Stuttgart 1993)
- Massa-Pairault 2007** F.-H. Massa-Pairault, La Gigantomachie de Pergame ou l'image du monde, BCH Suppl. 50 (Paris 2007)
- Michels 2004** C. Michels, Der Pergamonaltar als »Staatsmonument« der Attaliden. Zur Rolle des historischen Kontextes in den Diskussionen über Datierung und Interpretation der Bildfriese, Geschichte 1 (Berlin 2004)
- Montlahuc – Guilhembet 2023** P. Montlahuc – J.-P. Guilhembet (Hrsg.), *Le charisme en politique. Max Weber face à l'Antiquité grecque et romaine*, CEFR 607 (Rom 2023)
- Özgan 1982** R. Özgan, Zur Datierung des Artemisaltars in Magnesia am Mäander, IstMitt 32, 1982, 196–209
- Pfanner 1979** M. Pfanner, Bemerkungen zur Komposition und Interpretation des großen Frieses von Pergamon, AA 1979, 46–57
- Porter 2004** J. I. Porter, Vergil's voids, Helios 31, 2008, 127–156
- Prignitz 2008** S. Prignitz, Der Pergamonaltar und die pergamenische Gelehrtenschule, Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin 7 (Berlin 2008)
- Queyrel 2002a** F. Queyrel, La représentation du pouvoir des Attalides à Pergame, in: M. Mazoyer – J. Pérez Rey (Hrsg.), *Ville et pouvoir. Origines et développements. Actes du colloque international de Paris »La ville au coeur du pouvoir« 2000* (Paris 2002) 81–100
- Queyrel 2002b** F. Queyrel, Allégorie et abstraction dans l'art de Pergame. La Gigantomachie du Grand Autel, Sborník Národního Muzea v Praze, Rada A: Historie 56, 2002, 19–26
- Queyrel 2004** F. Queyrel, Une nouvelle lecture de la frise de la Téléphie du Grand Autel de Pergame, Eidola 1, 2004, 91–115
- Queyrel 2005a** F. Queyrel, L'autel de Pergame. Images et pouvoir en Grèce d'Asie, Antiqua 9 (Paris 2005)
- Queyrel 2005b** F. Queyrel, La datation du Grand Autel de Pergame, Studi ellenistici 16, 2005, 201–210
- Radt 1999** W. Radt, Pergamon. Geschichte und Bauten einer antiken Metropole (Darmstadt 1999)
- Raeck 2010** W. Raeck, Der Pergamonaltar – hellenistischer Erinnerungsort zwischen Wissenschaft und Politik, in: K.-J. Hölkeskamp – E. Stein-Hölkeskamp (Hrsg.), *Die griechische Welt. Erinnerungsorte der Antike* (München 2010) 280–297
- Rheidt 1992** K. Rheidt, Die Obere Agora. Zur Entwicklung des hellenistischen Stadtzentrums von Pergamon, IstMitt 42, 1992, 235–285
- Robert 1919** C. Robert, *Archaeologische Hermeneutik. Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke* (Berlin 1919)
- Russenberger 2011** C. Russenberger, Pathos und Repräsentation. Zum veränderten Umgang mit Mythen auf stadtrömischen Sarkophagen severischer Zeit, in: S. Faust – F. Leitmeir (Hrsg.), *Repräsentationsformen in severischer Zeit* (Berlin 2011) 146–178
- Şahin 1972** M. C. Şahin, Die Entwicklung der griechischen Monumentalaltäre (Bonn 1972)
- von Salis 1912** A. von Salis, Der Altar von Pergamon. Ein Beitrag zur Erklärung des hellenistischen Barockstils in Kleinasien (Berlin 1912)
- Schäfer 1979** Th. Schäfer, Zum Schlachtsarkophag Borghese, MEFRA 91/1, 1979, 355–382
- Schalles 1985** H.-J. Schalles, Untersuchungen zur Kulturpolitik der pergamenischen Herrscher im 3. Jh. v. Chr., IstForsch 36 (Tübingen 1985)
- Schalles 1986** H.-J. Schalles, Der Pergamon-Altar. Zwischen Bewertung und Verwertbarkeit (Frankfurt a. M. 1986)

- Scheer 1993** T. Scheer, Mythische Vorväter. Zur Bedeutung griechischer Heroenmythen im Selbstverständnis kleinasiatischer Städte, Münchener Arbeiten zur alten Geschichte 7 (München 1993)
- Schindler 1988** W. Schindler, Mythos und Wirklichkeit in der Antike (Berlin 1988)
- Scholl 2009** A. Scholl, ›Olympiou endothen aule‹ – Zur Deutung des Pergamonaltars als Palast des Zeus, *JdI* 124, 2009, 251–278
- Scholl 2011** A. Scholl, Der Pergamonaltar – Ein Zeuspalast mit homerischen Zügen?, in: R. Grüßinger – V. Kästner – A. Scholl (Hrsg.), Pergamon. Panorama der antiken Metropole. Katalog Berlin 201 2 (Petersberg 2012) 212–218
- Schmidt 1990** Th.-M. Schmidt, Der späte Beginn und der vorzeitige Abbruch der Arbeiten am Pergamonaltar. Archäologische Indizien, ikonographische Spezifika, historische, dynastische und theologische Dimensionen, in: B. Andreae (Hrsg.), *Phrymakhos-Probleme. Mit einem Anhang zur Datierung des großen Altares von Pergamon*, *RM ErgH* 31 (Mainz 1990) 141–161
- Schmidt-Dounas 1992** B. Schmidt-Dounas, Zur Westseite des Pergamonaltares, *AM* 107, 1992, 295–301
- Schrammen 1906** J. Schrammen, Der große Altar. Der obere Markt, *AvP* III, 1 (Berlin 1906), <https://doi.org/10.11588/diglit.922>
- Schweitzer 1936** B. Schweitzer, Das Original der sogenannten Pasquino-Gruppe, *AbhLeipzig* 43, 4 (Leipzig 1936)
- Seaman 2020** K. Seaman, Rhetoric and Innovation in Hellenistic Art (Cambridge 2020)
- Simon 1975** E. Simon, Pergamon und Hesiod, *Schriften zur antiken Mythologie* 3 (Mainz 1975)
- Smith 1991** R. R. R. Smith, Hellenistic Sculpture. A Handbook (London 1991)
- Sommer 2023** M. Sommer, Basileus basileon: Weberian Approaches to Authority in the Roman Near East, in: A. David – R. Milstein – T. Ornan (Hrsg.), *Picturing Royal Charisma. Kings and Rulers in the Near East from 3000 BCE to 1700 CE* (Oxford 2023) 104–113, <https://doi.org/10.32028/9781803271606>
- Squire 2011** M. Squire, The Iliad in a Nutshell. Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae (Oxford 2011)
- Stähler 1966** K. Stähler, Das Unklassische im Telephosfries. Die Friesen des Pergamonaltares im Rahmen der hellenistischen Plastik, *Orbis antiquus* 23 (Münster 1966)
- Stähler 1978** K. Stähler, Überlegungen zur architektonischen Gestalt des Pergamonaltares, in: S. Şahin – E. Schwertheim – J. Wagner (Hrsg.), *Studien zur Religion und Kultur Kleinasien. Festschrift Friedrich-Karl Dörner*, *EPRO* 66 (Leiden 1978) 838–867
- Stähli 2003** A. Stähli, Erzählte Zeit, Erzählzeit und Wahrnehmungszeit. Zum Verhältnis von Temporalität und Narration, speziell in der hellenistischen Plastik, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst. Passavant-Symposium 2000*, *Schriften des Liebighauses (Möhnesee)* 2003) 239–264
- Stewart 1996** A. Stewart, A Hero's Quest: Narrative and the Telephos Frieze, in: R. Dreyfus – E. Schraudolph (Hrsg.), *Pergamon: The Telephos Frieze from the Great Altar 1* (San Francisco 1996) 39–52
- Stewart 2004** A. Stewart, Attalos, Athens and the Akropolis. The Pergamene ›Little Barbarians‹ and their Roman and Renaissance Legacy (Cambridge 2004)
- Strocka 2015** V. M. Strocka, Der Manchingener Silberbecher. Eine Fehldeutung und ihre Folgen, *BJb* 215, 2015, 323–352
- Thiersch 1849** F. Thiersch, Über ein in den Besitz des königl. Antiquariums übergegangenes silbernes Gefäß mit Darstellungen aus der griechischen Heroengeschichte, *AbhMünchen* 5, 2 (München 1849), 105–140
- Thonemann 2013** P. Thonemann, Attalid Asia Minor. Money, International Relations, and the State (Oxford 2013)
- Vorster 2007** C. Vorster, Die Plastik des späten Hellenismus, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 3. Hellenistische Plastik*, *Schriften des Liebighauses* (Mainz 2007) 273–332
- Weber 1922** M. Weber, Wirtschaft und Gesellschaft (Tübingen 1922)
- Wenning 1978** R. Wenning, Die Galateranatheme Attalos' I. Eine Untersuchung zum Bestand und Nachwirkung pergamenischer Skulptur, *PF* 4 (Berlin 1978)
- Wiemer 2017** H.-U. Wiemer, Siegen oder untergehen? Die hellenistische Monarchie in der neueren Forschung, in: S. Rebenich, *Monarchische Herrschaft im Altertum*, *Schriften des Historischen Kollegs* 94 (Berlin 2017) 305–339
- Winkler-Horaček 2012** L. Winkler-Horaček, Sieger und Besiegte – Die großen Schlachtenanatheme der Attaliden, in: R. Grüßinger – V. Kästner – A. Scholl (Hrsg.), Pergamon. Panorama der antiken Metropole. Katalog Berlin 2011 2 (Petersberg 2012) 139–143
- Winnefeld 1910** H. Winnefeld, Die Friesen des großen Altares, *AvP* III, 2 (Berlin 1910), <https://doi.org/10.11588/diglit.927>
- Wünsche 1991** R. Wünsche, Pasquino, *MüJb* 42, 1991, 7–38
- Zagdoun 2008** M.-A. Zagdoun, La version Pergaménienne de la légende de Téléphe, in: M. Kohl (Hrsg.), *Pergame. Histoire et archéologie d'un centre urbain depuis ses origines jusqu'à la fin de l'antiquité*, Halma – UMR 8142. Actes du XXIII^e Colloque international 2000, Collection UL3. Travaux et recherches (Lille 2008) 189–203

ZUSAMMENFASSUNG

Der Pergamonaltar

Narrative Struktur und herrschaftliche Ideologie

Burkhard Emme

Der vorliegende Beitrag diskutiert die Konzeption des Pergamonaltars als Zeugnis für die Herrschaftsauffassung der Attaliden unter Eumenes II. Ausgehend von Max Webers Modell der drei Typen legitimer Herrschaft wird die Frage aufgeworfen, wie sich das Monument zu den von Weber entwickelten Kategorien von Herrschaftslegitimation verhält. Im Zentrum der Analyse steht das komplexe Verhältnis der Architektur sowie der beiden umfangreichen Relieffriesen des Baus zu einander. Auf Grundlage der von Andreas Scholl entwickelten Deutung des Monuments als »Palast des Zeus« sowie in Analogie zu vergleichbaren Bildwerken und literarischen Quellen wird argumentiert, dass der Telephosfries als ein »Bild im Bild« verstanden werden konnte. Die Darstellungen aus dem Leben des pergamenischen Heros wiesen somit auf Ereignisse voraus, die zum Zeitpunkt der Gigantomachie noch in der Zukunft lagen. Mit Blick auf die dem Monument zugrunde liegende Herrschaftsauffassung ergibt sich aus diesem Befund, dass die unterschiedlichen Quellen herrschaftlicher Legitimation, die sich an dem Monument fassen lassen, gezielt in ein dialektisches Verhältnis zu einander gesetzt wurden: bildete die charismatische Herrschaftslegitimation in Form der Gigantomachie die Basis, so verwies der Telephosfries auf die traditionaldynastische Legitimierung der Attaliden. Die dem Monument inhärente narrative Struktur und die hierin angelegte Hierarchisierung unterschiedlicher Formen der Herrschaftslegitimation spiegeln damit eine komplexe Legitimationsstrategie, die sich ihrerseits als Ausdruck einer »hellenistischen Herrschaftsideologie« beschreiben lässt.

SCHLAGWÖRTER

Pergamon, Attaliden, Telephos, Gigantomachie, Max Weber

ÖZET

Pergamon Altarı

Öykücü Anlatım ve Güç İdeolojisi

Burkhard Emme

Bu makalede, II. Eumenes Dönemi'nde, Attalos Hanedanlığı'nın egemenlik anlayışını yansıtan Pergamon Altarı'nın tasarımı tartışılmaktadır. Aynı zamanda, Max Weber'in ortaya koyduğu üç yasal yönetim modelinden yola çıkarak, anıtın bu modellerle bağlantısı irdelenmektedir. Bu değerlendirmenin odak noktası, mimari ile zengin kabartma frizlerinin karmaşık ilişkisidir. Andreas Scholl'un »Zeus Sarayı« yorumu, benzer kabartmalarla yapılan karşılaştırma ve antik kaynaklardaki bilgiler dikkate alınarak, Telephos Frizi'nin »resim içinde resim« olup olmadığı tartışılmaktadır. Pergamonlu herosun yaşamına dair sahneler, Gigantomakhia'dan çok daha sonraları yaşanacak olaylara işaret ediyordu. Pergamon Altarı'nın temelinde yatan iktidar anlayışı göz önüne alındığında, egemenliği meşru kılmaya yönelik farklı araçların birbirleriyle diyalektik bir ilişki içinde yerleştirildikleri anlaşılmaktadır. Gigantomakhia yoluyla aktarılan etkileyici meşruiyet, ana fikri oluşturmaktaydı. Buna göre, Telephos Frizi, Attaloslar'ın hanedanlık temelli geleneksel meşruiyetini simgeliyordu. Altardaki öykücü anlatım ve içerdiği farklı erk biçimleri, karmaşık bir meşruiyet taktiğini yansıtır. Bu taktik »Hellenistik Dönem'deki güç ideolojisi« olarak tanımlanabilir.

ANAHTAR SÖZÜKLER

Pergamon, Attaloslar, Telephos, Gigantomakhia, Max Weber

ABBILDUNGSNACHWEIS

Startbild: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Inv. AvP III.2 GF 31, 1 (Foto: Johannes Laurentius)
Abb. 1: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung (Foto: Johannes Laurentius)
Abb. 2: Burkhard Emme, auf Basis Weber 1922, modifiziert von Hölscher 2019
Abb. 3: Archäologisches Institut der Universität Göttingen (Foto: Stephan Eckardt)
Abb. 4: Archäologisches Institut der Universität Göttingen (Foto: Stephan Eckardt)
Abb. 5: von Gerkan 1924, Taf. 3
Abb. 6: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Inv. AvP III.2 GF 30,1-30,5 (Foto: Johannes Laurentius)
Abb. 7: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Inv. AvP III.2 GF 31, 1 (Foto: Johannes Laurentius)
Abb. 8: Burkhard Emme, auf Basis Hoepfner 1996, 118 f. Abb. 4
Abb. 9: Hirmer Fotoarchiv / Foto Marburg
Abb. 10: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Inv. AvP III.2 GF 15,1-15,4 (Foto: Johannes Laurentius)
Abb. 11: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Inv. T.I. 4 (Foto: Johannes Laurentius)
Abb. 12: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Inv. T.I. 8 (Foto: Johannes Laurentius)
Abb. 13: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Inv. T.I. 17 (Foto: Johannes Laurentius)
Abb. 14: Burkhard Emme, auf Basis Kästner 1997, 58 Abb. 2
Abb. 15: Domenico Esposito
Abb. 16: Domenico Esposito
Abb. 17: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München (Foto: Renate Kühling)
Abb. 18: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München (Foto: Renate Kühling)
Abb. 19: Thiersch 1849, Taf. 1
Abb. 20: Antikenmuseum Universität Leipzig
Abb. 21: Köln, Forschungsarchiv Antike Plastik, FA 1132/03
Abb. 22: Köln, Forschungsarchiv Antike Plastik, FA 1132/13
Das Startbild und Abb. 1. 6. 7. 10. 11. 12. 13 unterliegen der Creative Commons Lizenz CC BY-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>)

ANSCHRIFT

Dr. Burkhard Emme
Freie Universität Berlin
Institut für Klassische Archäologie
Fabeckstraße 23/25
Raum 0.0007
14195 Berlin
Deutschland
burkhard.emme@fu-berlin.de
ORCID-ID: <https://orcid.org/0000-0002-6232-9616>
ROR ID: <https://ror.org/046ak2485>

METADATA

Titel/*Title*: Der Pergamonaltar. Narrative Struktur und herrschaftliche Ideologie/*The Pergamon Altar. Narrative Structure and the Ideology of Rule*
Band/*Issue*: IstMitt 74, 2024
Bitte zitieren Sie diesen Beitrag folgenderweise/*Please cite the article as follows*: B. Emme, Der Pergamonaltar. Narrative Struktur und herrschaftliche Ideologie, IstMitt 74, 2024, § 1–38, <https://doi.org/10.34780/w56b-br4e>
Copyright: Alle Rechte vorbehalten/*All rights reserved*.
DOI: <https://doi.org/10.34780/w56b-br4e>
Schlagwörter/*Keywords*: Pergamon; Attaliden; Telephos; Gigantomachie; Max Weber/*Pergamon; Attalids; Telephos; Gigantomachy; Max Weber*
Bibliographischer Datensatz/*Bibliographic reference*: <https://zenon.dainst.org/Record/003076847>