

sh 253-255

Der Gigantomachie-Fries des Pergamonaltars (Ausschnitte vom Ostfries)

Original

Datierung: Um 160 v.Chr.
 Material: Marmor
 Herkunft: Pergamon
 Standort: Berlin, Pergamonmuseum
 Höhe: 230 cm

Abguss

Hersteller: Königliche Gipsformerei Berlin
 Inv.-Nr.: 1883-2 / SH 253; 1884-1 / SH 254; 1882-6 / SH 255
 Material: Gips, patiniert



Der Pergamonaltar – eines der eindrucklichsten Bauten der Antike – wurde 1864/65 durch den mit geografischen Untersuchungen in der Türkei beauftragten deutschen Ingenieur Carl Humann (1839–1896) auf einer Terrasse der antiken Stadt Pergamon (das heutige *Bergama*) entdeckt. Er erkannte sogleich den Wert der herumliegenden Fragmente und, dass die Zeit für deren Bergung drängte, da Einwohner Bergamas bereits mit der Plünderung des Burgbergs zur Gewinnung von Baumaterial begonnen hatten. Doch erst im Jahre 1871 ließ Ernst Curtius (1814–1896) nach einem kurzen Besuch vor Ort Fundstücke zur Begutachtung nach Berlin schicken. Es dauerte nochmals sechs Jahre, bis Alexander

Conze (1831–1914), Direktor der Königlichen Museen Berlin, eine archäologische Expedition nach Pergamon unter der Leitung von Humann und von ihm selbst ins Leben rief. Es folgten acht Jahre Grabungen (1878–1886), während derer fast die komplette Burganlage und der Pergamonaltar freigelegt werden konnten.

Nach zähen Verhandlungen zwischen dem deutschen und dem osmanischen Reich kam man schließlich zu einem Konsens, der es den Deutschen Archäologen erlaubte, nach Abschluss der Grabungen alle Funde nach Berlin zu überführen. In Berlin angekommen, wurden die Funde während einiger Jahre einer intensiven Restaurierung unterzogen. Aufgrund der riesigen Dimensionen des Altars konnten in einem ersten Neubau auf der Museumsinsel (1901–1909) nur einige der restaurierten Platten des Frieses ausgestellt werden (Abb. 3). Erst in einem zweiten, größeren Neubau (1930), den man anstelle des ersten Interimsbaus errichtete, war es immerhin möglich geworden, die gesamte Westfront mit der monumentalen Treppenanlage wieder aufzubauen. Bis heute ist aber nicht ganz klar, warum Theodor Wiegand (1864–1936), der damalige Direktor der Königlichen Museen Berlin, nicht eine vollständige Rekonstruktion des Altars befürwortete, sondern nur diese „halbe“ Lösung. Denn die Reliefs der Ostseite hatten keinen Platz mehr am Altar und mussten entlang der Wände des Museums aufgehängt werden. Der Pergamonaltar reiht sich nahtlos in eine Reihe archäologischer Objekte ein, welche nach der Mitte



Abb. 3

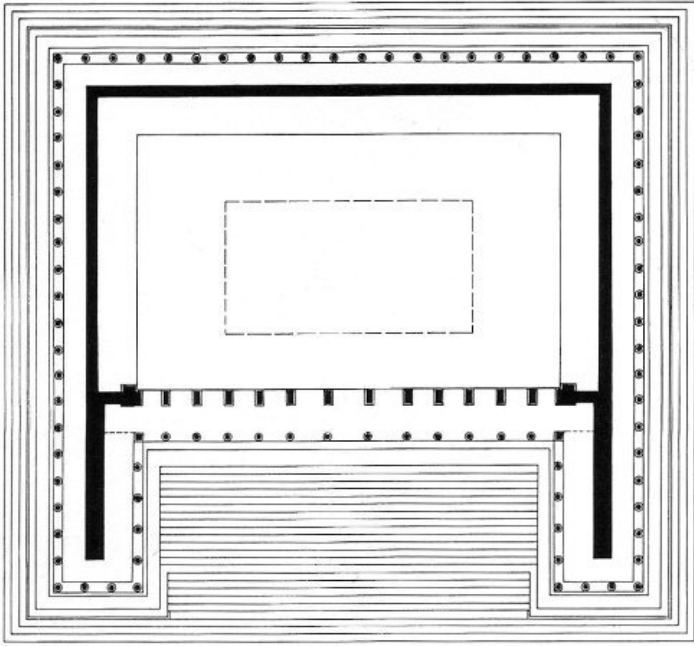


Abb.4

des 19. Jhs. durch eine stark geförderte Kulturpolitik unter Wilhelm I. (1797–1888) und Wilhelm II. (1859–1941) in die deutsche Hauptstadt gelangten. Archäologische Großprojekte wurden zu dieser Zeit von fast allen großen Nationen als Mittel zur Demonstration einer europäischen Vormachtstellung benutzt. Das Deutsche Reich nimmt hier mit der Gründung der Außenstelle des Deutschen Archäologischen Instituts in Athen (1874) und den im Jahre 1875 begonnenen Grabungen in Olympia eine besonders herausragende Stellung ein. Das Pergamonmuseum wurde im Jahr 1939 wegen zunehmender Bombardierungen der Stadt geschlossen. Seine Objekte – darunter der vollständig demonitierte Pergamonaltar – lagerte man 1941 in den Flak-Bunker beim Berliner Zoo aus, wo sie nach der Eroberung Berlins der Roten Armee in die Hände fielen. Diese brachten den Altar in die St. Petersburger Ermitage, wo er bis 1958 eingelagert war. 1959 wurde er in einem großen politischen Akt der DDR übergeben und noch im gleichen Jahr an seinem angestammten Platz im Pergamonmuseum dem Publikum wieder zugänglich gemacht. Durch Kriegsschäden und einige Probleme, die sich im Zusammenhang mit den alten Restaurierungen manifestierten, wurde eine erneute Restaurierung in den 1990er Jahren unumgänglich. Heute erstrahlt das Prunkstück der Museumsinsel wieder in vollem Glanz.

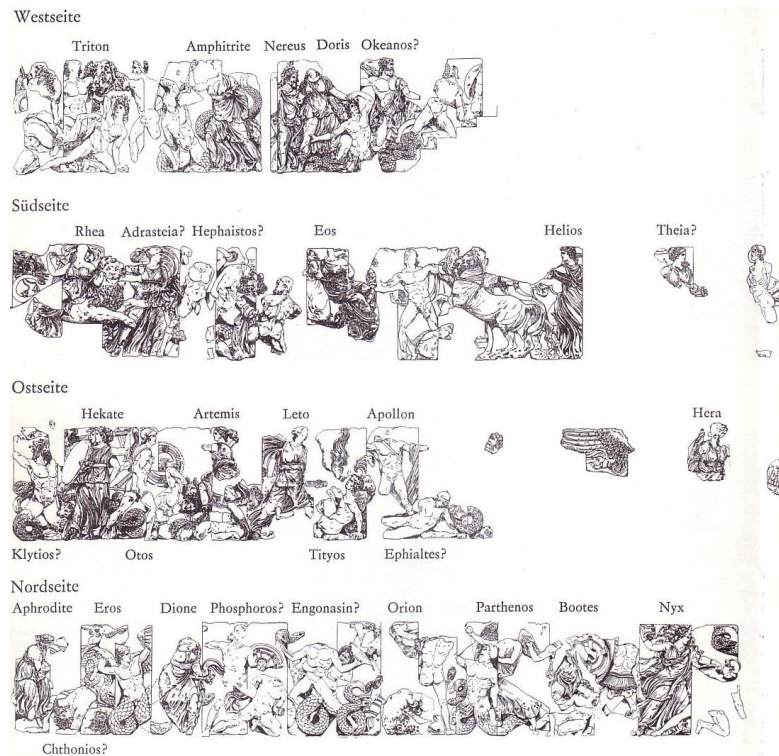
In den historischen Quellen finden sich keinerlei Angaben zum Pergamonaltar. Einzig der spätantike Schriftsteller Lucius Ampelius, der vermutlich im 2. Jh.n.Chr. lebte, sagt im Kapitel *miracula mundi* seines Buches *liber memorialis*: «In Pergamon befindet sich ein großer Marmoraltar, mit einer Höhe von vierzig Fuß, mit sehr großen Skulpturen, er enthält auch einen Gigantenkampf». Daneben existieren nur noch einige kaiserzeitliche Münzen mit reduzierten Darstellungen des Altars.

Die Ausgrabungen auf der Terrasse haben gezeigt, dass für den Bau des Altars bereits vorhandene Bauten eingerissen und die Terrasse selbst großräumig planiert worden war. In der Mitte des Platzes stand der beinahe quadratische (35,64 x 33,40 m) Altar, der sich aus einem fünfstufigen Unterbau, einem 2,30 m hohen Figurenfries mit etwa halb so hoher Sockelzone und einem Podium mit hallenartigem Aufbau zusammensetzt. Er ist nach

Osten ausgerichtet und hat auf seiner Westseite eine monumentale Freitreppe mit einer Breite von rund 20 m (siehe den rekonstruierten Grundriss auf Abb. 4). Der Aufbau folgt streng dem ionischen Prinzip eines Altars mit Schutzmauern auf drei Seiten. Entlang der Außenseite der Mauern läuft eine Bank und davor stehen ionische Säulen. Im Innenbereich wird dieses Konzept nicht weitergeführt, obwohl auch hier umlaufende Säulen geplant waren. Entlang der Wände des Innenraums war ein Fries mit dem Leben des mythischen Helden und Stadtgründers Telephos angebracht; die 51 erhaltenen Platten haben eine Höhe von rund 1,58 m und waren ursprünglich bemalt. Die Front zur Treppenseite hin wird durch freistehende Pilaster mit davorgelegten ionischen Säulen aufgebrochen. Auf dem Dach der Säulenhalle waren Statuen – Götter, Kentauren, Pferdegespanne etc. – angebracht.

Um den Altar herum ließ man viel Platz. Dennoch kann nicht von einem „heiligen Bezirk“ gesprochen werden, da Hofmauern fehlen. Einzig auf der Nordseite entstand durch die Terrassierung eine natürliche Mauer, an welche ein kleiner Portikus angebaut war. Der Altar öffnete sich zur pergamenischen Ebene hin und war von weit her als monumentaler Block sichtbar. Betreten wurde die Terrasse von der Ostseite her, wo die Terrassenmauer nicht im rechten Winkel fluchtet, sondern sich dem Weg hinauf zur Bergspitze anschmiegte. Der antike Besucher erblickte dabei zuerst die Ostseite mit seinem monumentalen Fries und dem Aufbau mit ionischer Säulenstellung, vermochte die Funktion des Gebäudes aber noch nicht zu deuten. Erst durch das Weiterverfolgen der Darstellungen und dank dem Herumgehen offenbarte sich ihm der Altar als solcher (heute im Museum leider nicht mehr nachvollziehbar).

Der Pergamonaltar ist ein epochales Prunkstück des Hochhellenismus und ein monumentales Zeugnis für die politische Blütezeit Pergamons, welche mit dem Sieg Attalos' I. (König 241–197 v.Chr.) über die Galater und der Ausrufung der Autonomie im Jahre 228 v.Chr. beginnt und mit der Schenkung des Reichs an die Römer durch Attalos III. (König 138–133 v.Chr.) im Jahre 133 v.Chr. endet. Wann genau der Altar erbaut worden ist,



ist in der Forschung umstritten. Eine in den Fundamenten des Altars entdeckte Scherbe, welche ins Jahr 172/71 v.Chr. datiert wird, liefert aber immerhin einen *Terminus post quem*. Somit könnte der Bau mit dem Sieg Eumenes' II. (König 197–159 v.Chr.) über die Galater im Jahre 166 v.Chr. verbunden werden.

Der Fries mit der Gigantomachie, welcher sich über eine Gesamtlänge von rund 120 m um den Altarbau herum zieht, erzählt den mythischen Kampf der Götter gegen die Giganten, die Kinder der Erdmutter Gaia. Diese Urgöttin half Zeus beim Sturz der alten Götter; dieser wandte sich nachher aber von ihren Kindern ab, worüber Gaia so erbost war, dass sie zum Sturz auch der neuen Götter aufrief. Die Giganten türmten daraufhin riesige Felsbrocken beim Berg Olympos auf, um den Sitz der Götter zu erstürmen. Doch mit Herakles' Hilfe gelang es ihnen schließlich, die Giganten zu vernichten.

Dieser Kampf wird an den Friesplatten in wuchtiger Figurenfolge höchst dramatisch zur Darstellung gebracht (vgl. Umzeichnung Abb. 5). Dabei werden die zwölf Hauptgötter von ihren Tieren und weiteren Nebengöttern tatkräftig unterstützt. Sie bilden mit oft mehreren einstürmenden Giganten zusammen jeweils eigene Kampfgruppen, doch sind die Übergänge zwischen den einzelnen Gruppen derart fließend, dass der Eindruck eines unüberschaubaren Getümmels entsteht. Auf der Ostseite sind die wichtigsten Götter versammelt. Dort kämpfen von links nach rechts: Hekate mit Fackel (von ihrem Gegner, dem Giganten Klytios, besitzt die Skulpturhalle einen Teilabguss: Abb. 6), Artemis mit Pfeil, Bogen und Hund, Leto mit Fackel, Apollo mit Pfeil und Bogen, Demeter (nur das Fragment eines Flügels blieb erhalten), Hera auf dem Viergespann, Herakles (nur das Fragment einer Tatze des Löwenfells blieb erhalten), Zeus mit Blitzbündel, Athena mit Schild und schließlich Ares auf dem Streitwagen. Auf der Südseite kämpfen neben einigen weiteren Hauptgöttern auch noch einzelne Himmelsgottheiten.

Abb. 5

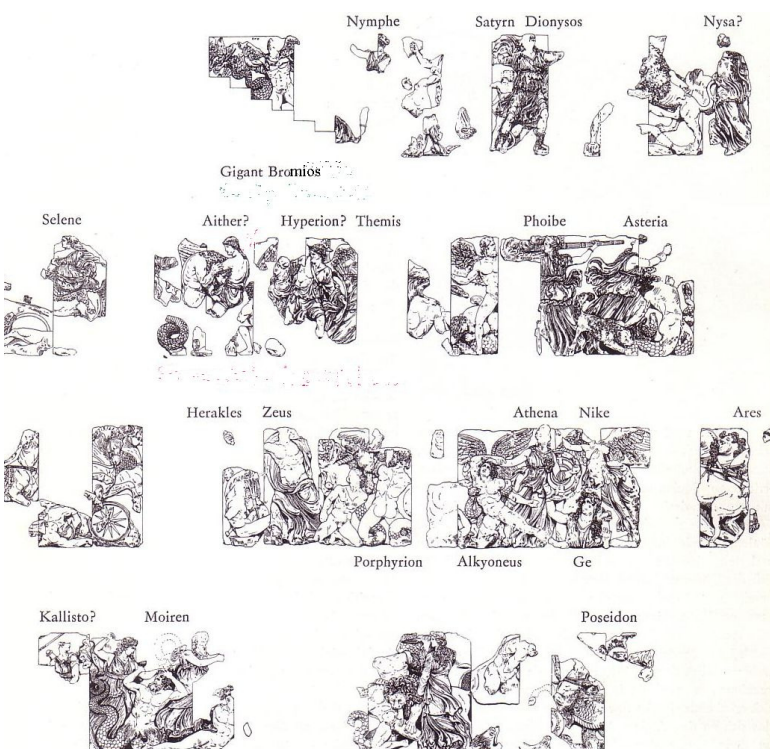


Abb. 6

Von links nach rechts sind dies: Rhea – auf einem Löwen reitend – mit Pfeil und Bogen, eine nicht mehr identifizierbare Göttin, Hephaistos mit Hammer, ein nicht mehr identifizierbarer Gott, Eos – auf einem Pferd reitend – mit Fackel, Helios – mit dem Viergespann aus dem Meer auftauchend – mit Fackel, Thea und ihre Tochter Selene auf dem Maulesel (nur wenige Fragmente sind erhalten), Aither und Uranos (die Zuweisungen sind in beiden Fällen nicht sicher), Themis und Phoibe mit Fackel und ihre Tochter Asterie mit Schwert. Auf der (westlichen) Frontseite des Risalits kämpfen Dionysos, zwei Satyrn und seine Mutter Semele, und entlang der Treppenwange drei Nymphen.

Auf der Nordseite sind mehrere Figuren nicht genau zuweisbar. Hier wirken neben den restlichen Hauptgöttern auch einzelne Schicksalsgöttinnen mit. Von links nach rechts sind dies: Aphrodite mit Lanze, ihre Mutter Dione, ihr Sohn Eros, zwei nicht mehr zuweisbare Figuren (Kastor und Polydeukes?), ein Gott mit einem Baum, eine geflügelte Göttin, ein weiterer Gott, eine Erinye, die drei Moiren, eine Löwengöttin (Keto?) und schließlich Poseidon – mit seinem Gespann aus dem Meer auftauchend. An der westlichen Frontseite des Risalits kämpfen Triton und seine Mutter Amphitrite, und entlang der Treppenwange die beiden Paare Nereus und Doris sowie Okeanos und Tethys.

Die Skulpturhalle Basel ist (abgesehen vom erwähnten Teilabguss des äußersten Giganten am Südanfang der Ostseite) im Besitz von Gipsabgüssen jener neun Friesplatten, welche im nördlichen Teil der Ostseite angebracht und vom antiken Besucher beim Betreten des Altarbezirks zuerst wahrgenommen wurden. Auf ihnen kulminiert der gesamte Gigantenkampf in zwei auseinanderstrebenden, aber dennoch eng verknüpften Gruppen mit Göttervater Zeus auf der linken Seite und seiner Tochter Athena, der Stadtgöttin Athens und Pergamons, auf der rechten Seite.

Zeus muss sich in der linken Gruppe gegen nicht weniger als drei Gegner durchsetzen. Die beiden jungen Giganten – zu erkennen an ihren menschlichen Beinen – sind jedoch bereits außer Gefecht gesetzt. Der eine ist mit von Blitzen durchbohrten Oberschenkeln auf einen Stein niedergesunken und versucht mit letzter Kraft, mit dem rechten Arm sich irgendwo abzustützen und mit dem linken Arm den Schild schützend vor sich zu halten. Der andere ist vor Zeus in die Knie gesunken und versucht noch im Fallen nach rechts, sich zu Zeus

umzudrehen und den todbringenden Blitz mit der linken Hand abzuwehren. Zeus hat mit einem großen Schritt nach links zum Werfen des nächsten Blitzbündels ausgeholt. Der rechte Arm ist weit ausgestreckt, um dem Blitzbündel in der Hand Geschwindigkeit verleihen zu können. Der rechte Arm muss nicht ganz ausgestreckt werden, da die Schwere des Mantels ein gutes Gegengewicht zum Blitzbündel bildet. Die Muskeln des dem Betrachter frontal zugewandten Oberkörpers sind stark angespannt und für einen explosiven Wurf bereit. Aber nicht nur Zeus sondern auch der zurückweichende Gigant ganz rechts hält seinen linken mit einem Mantel umwickelten Arm hoch. Er tut dies jedoch weniger zum Halten der eigenen Balance sondern zur Abwehr der Blitzeinschläge und der Angriffe des Adlers des Zeus (leider ist nur noch der eine Flügel erhalten). Er ist vom Betrachter abgewandt und präsentiert diesem nur das Muskelspiel seines Rückens und die gewaltigen Schlangenbeine. Bei diesem dritten Giganten könnte es sich um Porphyron handeln, welcher der Sage nach von Zeus selbst nach einem missglückten Angriff auf Hera mit einem Blitz niedergestreckt und von Herakles mit einem Pfeil getötet wurde. Diese Identifizierung würde passen, zumal sich die Figur des Herakles gleich links daneben befunden haben muss (erhalten geblieben ist leider nur eine Tatze des Löwenfells auf dem Schild des links niedergesunkenen Giganten) und links von ihm Hera auf ihrem Viergespann in Richtung des Geschehens reitet.

In der rechten Gruppe ist der Kampf zwischen Athena und dem Giganten durch die von rechts heranschwebende Siegesgöttin Nike bereits entschieden. Athena hat einen großen Ausfallschritt nach rechts gemacht, muss ihren Oberkörper jedoch zurückdrehen, weil sie mit der rechten Hand einen Giganten an seinen Haaren packt und ihn wegreißen will. Um – ganz ähnlich wie bei der Zeus-Gruppe – ein Gleichgewicht zum weit ausgestreckten rechten Arm bieten zu können, hält Athena ihren Schild am gebogenen linken Arm nach vorne. Ihr Oberkörper mit der Ägis und dem faltenreichen Chiton ist dem Betrachter zugewandt. Der Gigant ist in die Knie gesunken und versucht durch starke Biegung des Körpers Athenas Zerrn zu entrinnen. Zu der sich im Gesicht des Giganten bereits abzeichnenden Todesgewissheit kommen weltliche Schmerzen wie das Haarereißer und der Biss einer großen Schlange, die sich ihm von links genähert hat, hinzu. Sein linkes Bein ist weit ausgestreckt und die Zehen versuchen verzweifelt, Kontakt zu einer aus der Erde hervortretenden Frauengestalt zu wahren. Auch die weit geöffnete Hand des voll ausgestreckten linken Arms sucht nach Halt in dieser Richtung. Die Frauengestalt blickt bereits mit gramvollem Blick zu Athena hoch und streckt ihr ihre rechte Hand entgegen, als wenn Sie um Gnade für den jungen Giganten bitten möchte. Durch das Füllhorn über ihrer linken Schulter und die beiden griechischen Buch-

staben Γ H links neben ihr lässt sich die Figur eindeutig als die Erdmutter Ge ansprechen. Der von Athena gepackte Gigant muss daher mit ziemlicher Sicherheit Alkyoneus sein, der gemäß Sage unverwundbar ist, so lange er Kontakt zu seiner Mutter hat. Um ihn töten zu können, muss Athena ihn daher zuerst mit aller Gewalt vom Erdboden wegzerren.

Bei der Betrachtung der beiden Gruppen fällt die enorme Plastizität auf, mit der sich die Figuren bisweilen um mehr als die Hälfte ihres Volumens vom Grund der Friesplatte abheben. Eine solche Dreidimensionalität findet man in der Reliefkunst der Antike weder in der Zeit vor noch nach dem Pergamonaltar wieder (Ausnahme sind vielleicht spätantike Reliefzyklen). Dieses Herantasten an Materialgrenzen, die Verspieltheit und Üppigkeit in Ausarbeitung und Gestaltung kleinster Details sind Merkmale der hellenistischen Kunstepoche. Wie bei jeder anderen Epoche lassen sich auch in der hellenistischen Kunst natürliche Entwicklungen feststellen, welche mit zurückhaltenden, noch mit der vorherigen Zeit verbundenen Formen beginnen und sich gegen Ende in eine überladene, barocke Formgebung ergießen. Letzteres tritt eindeutig auch auf den Pergamonaltar zu, welchen man daher eher der «Barockzeit» als der Anfangszeit hellenistischer Kunst zuzuweisen gewillt ist.

Bei der Betrachtung des gesamten Frieses schließlich stellt man fest, dass alles wie aus einem Guss konzipiert und gefertigt zu sein scheint. Wie aus den leider nur fragmentarisch erhaltenen Inschriften an den Sockeln der Reliefs hervorgeht (einzig der Name *Theorretos* ist ganz erhalten geblieben), waren sehr viele Bildhauer an der Ausführung des Frieses beteiligt, scheinen sich aber dem gestalterischen Gesamtkonzept ausnahmslos gebeugt zu haben. Freiheiten in der Gestaltung sind nur in kleinen Details fassbar.

Wenn man also von einem künstlerischen Gesamtkonzept ausgeht, so ist es sicher auch erlaubt, den Pergamonaltar als ein Monument mit politischer Aussagekraft zu sehen. Wenn auch – wie kurz erwähnt – der Anlass der Errichtung des Altars ein Sieg gegen die Galater im Jahre 166 v. Chr. sein könnte, können die Darstellungen des Frieses auch als eine Art übergeordneter Metapher des gesamten Kampfes Pergamons gegen Feinde interpretiert werden. Damit werden die kriegerischen Taten der pergamenischen Könige in eine mythische, den Menschen zeitlos in Erinnerung bleibende Dimension entrückt. Menschliches Tun wird durch die Gleichsetzung von weltlichem und mythischem Kampf in eine göttliche Sphäre transportiert, von den Göttern legitimiert, und damit zu etwas Gerechtem und Unfehlbarem gemacht.

André Barmasse

Auswahl an Literatur:

- Heinz Kähler, Der große Fries von Pergamon. Untersuchungen zur Kunstgeschichte und Geschichte Pergamons (1948)
- Elisabeth Rohde, Pergamon. Burgberg und Altar (1976)
- Max Kunze, Der Pergamonaltar. Seine Geschichte, Entdeckung und Rekonstruktion (1995)
- Wolf-Dieter Heilmeyer (Hrsg.), Der Pergamonaltar. Die neue Präsentation nach Restaurierung des Telephosfrieses (1997)
- Bernard Andreae, Schönheit des Realismus (1998) S. 118-167
- Wolfgang Radt, Pergamon. Geschichte und Bauten einer antiken Metropole (1999)
- François Queyrel, L'autel de Pergame: images et pouvoir en Grèce d'Asie (2005)