

TONIO HÖLSCHER

DIE GESCHLAGENEN UND AUSGELIEFERTEN IN DER KUNST DES HELLENISMUS

I.

Die Eigenart des antiken Menschen bestimmt sich in hohem Maß aus seiner Abhängigkeit oder Freiheit von höheren Mächten, Herrschern und Göttern. Umgekehrt spielen Herrscher und Götter ihre Rolle nicht für sich allein, sie haben Macht und brauchen Objekte ihrer Überlegenheit: Kein Herrscher ohne Untertanen und Feinde, keine Gottheit ohne Verehrer und Verdammte. Ihr Charakter spiegelt sich in den Menschen, die ihnen anvertraut, untergeben oder ausgeliefert sind.

Das Verhältnis der Gottheit zu den Sterblichen, des Herrschers zu Untergebenen und Gegnern ist nicht gleichbleibend durch ihre Machtstellung fixiert, sondern bleibt offen für historischen Wandel. Auch die Bildkunst lässt im Wechsel der Zeit deutlich verschiedene Konstellationen von Gottheit, Herrscher und Menschen erkennen.

Dabei erhellen staatliche und religiöse Ordnung sich gegenseitig. Der Herrscher als Ebenbild der Gottheit ist ein verbreitetes und bekanntes Phänomen¹. Seltener wird da-

gegen bedacht, dass bei Herrschern und Göttern auch die gesamte Konstellation von Macht und Unterordnung, das Verhältnis zu den Untertanen, Verehrern und Feinden, vielfach eng verwandt ist. Diese umfassende Beziehung zwischen menschlicher und göttlicher Ordnung ist in der Antike oft nicht bewusst konzipiert worden, sondern kann auf unterschwelligem Erfahrungen und allgemeinen Vorstellungen beruhen, die kaum ausdrücklich artikuliert worden sind, um so mehr aber genauer Betrachtung bedürfen.

Im Bereich der griechischen Kultur drängt sich die Frage vor allem für die hellenistische Zeit mit ihren monarchischen Staatsformen auf. Götter- und Herrscherbilder des Hellenismus sind vielfach untersucht worden, auch in ihrer Wechselwirkung. Weniger intensiv ist bisher das Interesse am Bild der Untertanen und Verehrer, Feinde und Opfer. Besonders aufschlussreich sind aber Bildwerke, in denen die Wechselbeziehung zwischen Menschen und Herrschern oder Gottheiten zum Thema wird.

II.

Eine neue und kühne Konzeption kommt in dem grossen Siegesdenkmal Attalos' I. von Pergamon zum Ausdruck². Hier waren in einer figurenreichen Gruppe die unterliegenden Feinde mit einer bisher unbekanntem Eindringlichkeit dargestellt. Mit einiger Sicherheit wurden dem Denkmal folgende Figuren, durchweg römische Kopien, zugewiesen: der Keltenfürst der Sammlung Ludovisi, der vor den Verfolgern sein Weib erstochen hat und sich selbst umbringt (*Taf. 30, 1*); der schwer getroffene, am Boden kauernde Trompeter in den Repliken Kapitol und Dresden³; die Köpfe zweier weiterer, von der Anstrengung des Kampfes bewegter Kelten im Vatikan und im

- | | |
|-------------------------|--|
| Bienkowski, Gallier | = P.R. von Bienkowski, Die Darstellungen der Gallier in der hellenistischen Kunst (1908) |
| Künzl, Kelten | = E.Künzl, Die Kelten des Epigonos von Pergamon (1971) |
| Palma | = B.Palma, Il piccolo donario pergameno, <i>Xenia</i> 1, 1981, 45ff. |
| Schober, Gallierdenkmal | = A.Schober, Das Gallierdenkmal Attalos' I. in Pergamon, <i>RM</i> 51, 1936, 104ff. |
| Schober, KvP | = A.Schober, Die Kunst von Pergamon (1951) |
| Wenning | = R.Wenning, Die Galateranatheme Attalos' I. (= Pergamenische Forschungen 4, 1978) |

¹ Dabei verhält es sich in Wirklichkeit häufig umgekehrt: Die Vorstellung vom Herrscher (oder allgemein das Bild vom Menschen) beeinflusst das Bild der Gottheit, erst dadurch gewinnen Herrscher und Menschen ihre Ebenbildlichkeit: T.Hölscher, Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Grossen (= Abh. Heidelberger Akademie der Wiss., Phil.-hist. Klasse 1971, 2) 43ff.

² Wichtigste Literatur: Bienkowski, Gallier 1ff.; Schober, Gallierdenkmal; Schober, KvP 53ff.; Künzl, Kelten; F.Coarelli, in: *I Galli e l'Italia* (Ausstellung Rom 1978) 231ff.; Wenning, *R.Özgan*, AA 1981, 489ff.; A.Giuliano (Hg.), *Museo Nazionale Romano, Le sculture* 1, 4 (1983) 19 (B.Palma); 1, 5 (1983) Nr.64 (B.Palma).

³ Zum Replikenverhältnis (überprüft an den Abgüssen in Heidelberg): *R.Özgan*, AA 1981, 491ff.

Thermenmuseum; dazu wahrscheinlich der Kopf eines sterbenden Persers ebenfalls im Thermenmuseum⁴.

Wichtig für das Verständnis des Denkmals ist seine Aufstellung. Dass es im Athenaheiligtum auf der Burg von Pergamon stand, kann kaum zweifelhaft sein: Zur Zeit seiner Entstehung gab es in der Stadt noch kaum einen anderen geeigneten Ort. Umstritten ist jedoch, auf welchem Postament die Figuren aufgestellt waren: ob auf dem grossen Rundsockel mitten auf dem Platz, der nach Ausweis der ursprünglichen Inschrift eine Weihung Attalos' I. für den Sieg über die Kelten an den Quellen des Kaikos trug⁵, oder auf einem Langsockel, ebenfalls von Attalos I. wahrscheinlich vor der südlichen Platzbegrenzung geweiht, dessen Inschriften in Abteilungen seine verschiedenen grossen Siege über Kelten und Seleukiden feiern⁶.

Gegen die Aufstellung auf dem Rundsockel bleibt der Einwand bestehen, dass Denkmäler mit aufragendem Mittelmotiv und radial untergeordneten Seitenfiguren eine neuzeitliche Kompositionsform sind⁷. Dem entspricht, dass die Gruppe Ludovisi nach der Profilierung der Plinthe eindeutig nicht für den Anschluss radialer

Figuren, sondern für unverstellte Draufsicht bestimmt war; zumindest die Kopien weisen also nicht auf eine Zentralkomposition⁸. Weiterhin würden die wichtigen am Boden verstreuten Attribute bei der Höhe des Rundsockels von 2,50 m nicht sichtbar sein⁹. Schliesslich hätte der Perser, sofern er dazu gehört, an dem Runddenkmal für die Keltensiege keinen Platz; sondern ist nur auf dem Langsockel als Mitglied des seleukidischen Heeres denkbar.

Die Aufstellung auf dem Langsockel macht dagegen

⁴ Wenning 8ff. hat mich nicht von der Trennung zwischen Gruppe Ludovisi und Sterbendem Kapitäl überzeugt; schon die offenbar gemeinsame Aufstellung der Kopien spricht für Zusammengehörigkeit: Coarelli a. O. (oben Anm. 2) 231. Ebensowenig überzeugt die Abtrennung des Persers im Thermenmuseum (Wenning 17ff.); nach solchen Maßstäben könnte man jedes künstlerische Ensemble auflösen. – Weitere Zuweisungen (Diskussion bei Wenning 16ff.) scheinen mir allerdings nicht ausreichend begründet.

⁵ R. Bohn, *Altertümer von Pergamon* 2 (1885) 84ff.; M. Fränkel, *Altertümer von Pergamon* 8, 1 (1890) Nr. 20. 301. 383; Schober, *Gallierdenkmal* 104ff.; Künzl, *Kelten* 12f.; Wenning 37f. Zuweisung der Figuren durch Schober a. O.; zuletzt Coarelli a. O. (oben Anm. 2).

⁶ Fränkel a. O. Nr. 21–28; A. Schober, *JdI* 53, 1938, 127ff.; ders., *Anzeiger der Österr. Akademie der Wiss. Wien* 78, 1941, 1ff.; Schober, *KvP* 53ff.; Künzl, *Kelten* 14ff.; Wenning 39ff. Zuweisung der Figuren durch H. Kähler, *Der grosse Fries von Pergamon* (1948) 170 Anm. 14. Ausführlich Künzl a. O.; Wenning a. O. Vgl. R. Özgan, *AA* 1981, 490ff. B. Andreae danke ich, dass er mir eine neue Versuchsskizze zur Anordnung der Figuren auf dem Rundsockel zugänglich gemacht hat.

⁷ Künzl, *Kelten* 20f.

⁸ Dies spricht auch gegen die Überlegungen von Coarelli a. O., der auf dem Rundsockel um die zentrale Gruppe Ludovisi fünf liegende Figuren, darunter den Sterbenden Kapitäl, radial anordnet und die eingritzte Skizze auf der Basis des Sterbenden als schematische Vorzeichnung dieser Anordnung versteht. Da die Skizze sich auf der Kopie befindet, müsste sie die Anordnung nicht nur des Originals, sondern auch der Kopie betreffen. Dagegen spricht zunächst die Profilierung der Plinthe an der Gruppe Ludovisi: Wäre die Mittelgruppe ringsum von anderen Figuren umgeben gewesen, so wäre das Profil an der Vorderseite sinnlos. Hinzu kommt, dass die ovalen Plinthen vor allem in der Aussenzonen sich nicht mit den Plinthen anderer Figuren zu einer radialen Gruppe zusammenschliessen lassen; hier müssten immer leere Zwickel bleiben. Auch dies spricht für reihende Aufstellung. Unter dieser Voraussetzung wird dann auch die angebliche Planskizze problematisch: Da sie nicht mit der Aufstellung der Kopie zu tun haben kann, könnte sie sich nur auf das Original beziehen. Man wäre dann zu der Annahme gezwungen, die originale Zentralkomposition sei in der Kopie zugunsten einer Aufreihung verändert worden. Dann müsste die Skizze vom Original auf die Kopie übernommen worden sein, für die sie gar nicht mehr zuträfe. Gegenüber einer derart gezwungenen Annahme bleibt die alte Erklärung als später eingritzte *tabula lusoria* plausibler.

⁹ Künzl, *Kelten* 3f. und 19f. wendet ausserdem ein, dass die Kopien, die nach dem Stil im frühen 2. Jahrhundert n. Chr. und nach dem Marmor wohl in Pergamon selbst entstanden seien, nicht von dem Runddenkmal abgenommen sein können, da dieses anscheinend schon in augusteischer Zeit durch ein Kaisermonument ersetzt worden ist. Dies Argument scheint mir einstweilen nicht zwingend zu sein. Die Datierung in das frühere 2. Jahrhundert n. Chr. ist zwar kaum bestreitbar; vgl. Künzl, *Kelten* Taf. 1 mit: J. Inan–E. Rosenbaum, *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor* (1966) Taf. 17, 1.2 (Haar); M. Rotili, *L'arco di Traiano a Benevento* (1972) Taf. 88 (Haar und Gesichtsmodellierung), auch Taf. 89 und 100 (Haar). Aber die Bestimmung des Marmors als kleinasiatisch scheint mir einstweilen zu unsicher, als dass darauf verlässliche Schlüsse gebaut werden könnten.

keine Schwierigkeiten. Nach der Tradition statuarischer Kampfgruppen, vom Phormis-Weihgeschenk in Olympia über das Krateros-Monument in Delphi bis zu dem pergamenischen Siegesdenkmal ebendort¹⁰, ist dies die nächstliegende Lösung.

Mit dem Langsockel, dessen Figuren von Attalos I. selbst geweiht worden waren, steht nach Aufbau und Maßen ein kürzerer Sockel in enger Verbindung, der nach der Inschrift von dem Feldherrn Epigenes, den Offizieren und dem Heer aufgestellt war, und ein Standbild des Königs, wohl zu Pferd, vielleicht mit Gegner, trug¹¹. Diesen Block in das Langbathron selbst einzufügen¹², ist nicht möglich, da die Weihung der Feldherrn und des Heeres an Zeus und Athena, die des Königs an Athena allein gerichtet ist; auch wäre die Signatur des Bildhauers Epigonos auf dem Sockel der Feldherrn und des Heeres schwer mit der zentral angebrachten Inschrift desselben Künstlers auf dem Langbathron zu vereinbaren. Die beiden Weihungen müssen also getrennt voneinander gestanden haben. Dennoch gehören sie offenbar eng zusammen und ergänzen sich gegenseitig¹³. Dass Herrscher und Heer bei demselben Anlass getrennte Denkmäler aufgestellt haben, ist auch sonst in Pergamon bezeugt¹⁴. Bei den Keltendenkmälern wird der Sinn der Sitte deutlich: Der Herrscher feiert die Erfolge insgesamt, das Heer ehrt den Herrscher, der sich selbst nicht in die Verherrlichung einbezieht. Ob und wie die beiden Denkmäler topographisch aufeinander bezogen waren, ist nicht

mehr sicher zu erkennen. Eine optisch wirksame Nachbarschaft im Bezirk der Athena ist nicht ausgeschlossen¹⁵.

Damit entfällt zugleich der bisher einzige Hinweis darauf, dass in dem Denkmal zusammen mit den Feinden auch die siegreichen Pergamener dargestellt gewesen sein könnten¹⁶. Auch die erhaltenen Figuren, Fürstengruppe und Sterbender, sind für sich, ohne einen verfolgenden oder triumphierenden Gegner, konzipiert. Dasselbe gilt für den toten Iranier. Wenn aber so viele der erhaltenen Figuren ohne siegreiche Gegner waren, so wird es aus Gründen der Proportion überhaupt fraglich, ob in dem Denkmal Platz für Sieger gewesen sein kann: Es müsste eine sehr grosse Zahl von wirklichen Kampfgruppen hinzukommen, um den Siegern insgesamt ein plausibles Gewicht zu geben – doch so gross war das Denkmal wiederum nicht, und die vornehmliche Erhaltung gerade der wenigen isoliert Sterbenden wäre ein seltsamer Zufall. So werden auch die beiden bewegten Keltenköpfe im Vatikan und im Thermenmuseum nicht auf reale, sondern auf imaginäre Gegner bezogen gewesen sein¹⁷.

Aufschlussreich wäre, die Konstellation der Figuren zu kennen. Doch es lässt sich nicht einmal sicher ausmachen, ob die Einteilung des Sockels in acht Abschnitte mit je einer Schlacht auch für die Figuren galt¹⁸. Träfe

¹⁰ Phormis-Weihgeschenk: T. Hölscher, Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (1973) 88ff. Krateros-Weihgeschenk: Hölscher a. O. 181ff. Pergamenische Siegesdenkmäler Delphi: G. Roux, BCH 76, 1952, 185ff.

¹¹ Fränkel a. O. (oben Anm. 5) Nr. 29; A. Schober, JdI 53, 1938, 127ff.; Schober, KvP 53, 56; Künzl, Kelten 13f. 23f.; Wenning 39. Der Keltenkopf im Museo Chiaramonti kann allerdings kaum von dieser Reitergruppe stammen (so Künzl, Kelten 23f.), da er nach seiner Bartracht ein einfacher, kein vornehmer Kelte ist (Diodor 5, 28, 3), wie man ihn als Gegner des Königs zu erwarten hätte.

¹² So R. Özgan, AA 1981, 498.

¹³ So schon Fränkel a. O. (oben Anm. 5) zu Nr. 29.

¹⁴ Fränkel a. O. Nr. 60–63; weitere Ehrungen des Königs durch das Heer: Nr. 30.64(?). Eine Untersuchung der verschiedenen Rollen von Herrscher, Herrscherhaus, Heer, Stadt und Einzelpersonen bei der Aufstellung von Ehrendenkmalern wäre aufschlussreich.

¹⁵ Die Weihung an Zeus und Athena spricht nicht gegen Aufstellung im Athenabezirk: Dieser schloss, nach dem Fries am Propylon mit Eulen und Adlern, Zeus mit ein: Bohn a. O. (oben Anm. 5) 50f. Ein anderer Platz kommt auch kaum in Frage.

¹⁶ Gegen R. Özgan, AA 1981, 499ff. vgl. bereits Schober, Gallierdenkmal 114ff.; Künzl, Kelten 28.37. Siehe auch Wenning *passim*.

¹⁷ vgl. Wenning 12.14.

¹⁸ Dies nehmen vor allem A. Schober, JdI 53, 1938, 127ff. und Künzl, Kelten 25ff. an. Am Sockel sind die Abschnitte durch vertiefte Trennlinien abgeteilt. Entscheidend für Schober und Künzl ist die Zuweisung von Fragmenten von Deckplatten, die auf der Oberseite ebenfalls eingetiefte Trennlinien haben, offenbar zur Unterteilung der darauf stehenden Figurenkomposition: Fränkel a. O. (oben Anm. 5) 24; Schober a. O. 134ff.; Künzl, Kelten 17. Die Zuweisung stösst jedoch auf die Schwierigkeit, dass die Trennlinien der Deckplattenfragmente mit 3,2 cm breiter sind als die des Langsockels mit 2,6 cm. Wenning 39 hält die Zuweisung der Deckplatten für unsicher. Trennstreifen an Statuenbasen sind nicht einzigartig: Fränkel a. O. Nr. 135–140 (Vorder-, aber nicht Oberseite!).

dies zu, so müssten die Kelten vor allem in den drei ersten Abteilungen versammelt gewesen sein, während in den weiteren fünf Abschnitten vor allem das Heer der Seleukiden, wohl unter Einschluss von Persern, geschildert wäre; es bliebe dabei unklar, ob je Abschnitt eine oder mehrere Figuren anzusetzen sind¹⁹. Denkbar wäre jedoch auch, dass die unterliegenden Gegner nicht abschnittsweise die Inschriften illustrieren²⁰, sondern in lockerer Mischung das Ensemble der Gegner Pergamons darstellen sollten. Eine solche Gruppierungsweise würde jedenfalls erlauben, den nichtgriechischen, also keltischen und persischen Feinden gegenüber den griechischen, das heisst seleukidischen Gegnern ein ideologisch wirksames Übergewicht zu geben; sie würde die kompositionelle Unausgewogenheit zwischen zunächst drei Abteilungen mit Kelten und darauf fünf Abteilungen mit Seleukiden und Persern vermeiden helfen; und sie hätte auf dem Grand Camée de France, der deutlich in der Tradition solcher Denkmäler steht, in der Mischung von nördlichen und östlichen Barbaren eine Parallele. Über vage Mutmassungen ist hier jedoch nicht hinauszukommen.

Entscheidend ist, dass die Gruppe eine Ansammlung von Unterliegenden, Verzweifelten, Sterbenden, ohne unmittelbare siegreiche Gegner, dargestellt hat. Dies gilt unabhängig von ihrer Zuweisung an Rund- oder Langsockel. Der Langsockel andererseits muss, unabhängig von der Zuweisung der römischen Kopien, jedenfalls Kampffiguren gezeigt haben, die durch eine getrennt aufgestellte Statue des Königs ergänzt wurden. Die erhaltenen Figuren zeigen also in jedem Fall eine absolute Isolierung der Unterliegenden, der Langsockel eine isolierende Heraushebung des siegreichen Herrschers aus dem allgemeinen Kampf. Figuren und Langsockel lassen, für sich genommen, Auffassungen erkennen, die sich inhaltlich gut ergänzen. Dass sie zusammengehören, ist zumindest die plausibelste Erklärung.

¹⁹ Je Abschnitt mehrere Figuren: Künzl, *Kelten* 25ff. Je eine Figur: Wenning 47f.

²⁰ Wie Künzl, *Kelten* 28 voraussetzt. Lockerer wird der Zusammenhang von Figuren und Inschriften von Wenning 47f. gesehen.

III.

Die Konzeption des grossen attalischen Siegesdenkmals hat anscheinend eine Fortsetzung in dem sogenannten kleinen attalischen Weihgeschenk gefunden²¹. Die vielfigurige Statuengruppe Attalos' II., von Pausanias auf der Athener Akropolis beschrieben²², zeigte den Gigantenkampf, die Amazonenschlacht, die Abwehr der Perser und die pergamenischen Erfolge gegen die Kelten: eine mythisch-historische Folge der Verteidigung griechischer Lebensordnung gegen barbarische Angriffe.

Römische Kopien sind in einem grossen Komplex von 9 oder 10 Figuren erhalten, die zusammen im 16. Jahrhundert in Rom gefunden wurden (*Taf. 30, 3.4*)²³. In diesem Ensemble sind die vier bei Pausanias genannten Themen vereinigt, die Figurenhöhe von etwa 1 m stimmt mit seiner Angabe überein, der Stil weist auf den kleinasiatischen Hellenismus des mittleren 2. Jahrhunderts v. Chr. Die Rückführung auf das kleine attalische Weihgeschenk kann darum als sicher gelten²⁴.

In diesem Kopiensatz finden sich ausschliesslich Unterliegende. Für das Verständnis des Denkmals stellt sich darum wieder die entscheidende Frage, ob die siegreichen Gegner mit dargestellt waren. Gewöhnlich werden

²¹ Wichtigste Literatur: H. Brunn, *Annali dell'Istituto* 42, 1870, 292ff.; Bienkowski, *Gallier* 32ff.; R. Horn, *RM* 52, 1937, 150ff.; A. Schober, *RM* 54, 1939, 96ff.; Schober *KvP* 121ff.; L. Beschi, in: A. Adriani (Hg.), *Sculture greche e romane di Cirene* (1959) 289ff.; B. Andraea, in: *Eikones, Studien zum griechischen und römischen Bildnis*. Festschrift Hans Jucker (= *AntK Beiheft* 12, 1980) 42ff.; Palma 45ff.

²² Pausanias 1, 25, 2.

²³ Palma Nr. 1-4. 6-10. Zusammengehörigkeit, Fundort und Geschichte des Komplexes: A. Michaelis, *JdI* 8, 1893, 119ff.; Palma 51ff. Nicht völlig eindeutig, aber doch möglich ist die Zugehörigkeit des Persers in Aix-en-Provence zu dieser Fundgruppe: O. Benndorf, *AM* 1, 1876, 167ff.; Palma Nr. 23.

²⁴ G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen* (1923) 112 und viele Forscher nach ihm haben wegen des grauen Marmors des Kopiensatzes, der für kleinasiatisch gehalten wird, angenommen, diese Kopien seien in Pergamon ausgeführt worden; dort müsse daher eine entsprechende, zeitgleiche Ausfertigung des Denkmals gestanden haben. Dieser Schluss scheint mir ohne eine genaue Analyse des Marmors zumindest voreilig. Im folgenden wird daher nur von dem bezeugten Denkmal in Athen ausgegangen (vgl. oben Anm. 9).

Sieger angenommen aufgrund der Nachricht bei Plutarch, dass kurz vor Actium der Dionysos des Anathems über die Mauer der Akropolis ins Dionysos-Theater gestürzt und dieser Vorfall als schlechtes Vorzeichen für Antonius, den neuen Dionysos, aufgefasst worden sei²⁵. In der Tat wäre das ein klarer Hinweis – wenn nicht die Aussage schon für sich genommen Schwierigkeiten bereitete und dazu die erhaltenen Figuren Hinweise in die entgegengesetzte Richtung gäben.

Das völlige Fehlen von Siegern kann in einem Kopiensatz von 10 Figuren sicher nicht auf dem Zufall der Erhaltung beruhen: Hier zumindest waren die Unterliegenden allein dargestellt²⁶. Zuweisungen weiterer Figuren, darunter auch einiger Sieger, sind in der Forschung teils aufgrund der Maße und des Themas, teils aus stilistischen Gründen umstritten geblieben. Bevor dies jedoch im einzelnen geprüft wird, sind die sicheren Zeugnisse zu befragen, wieweit sie überhaupt die Suche nach den siegreichen Gegnern nahelegen. Der grosse Kopiensatz aus Rom müsste dann jedenfalls so erklärt werden, dass die Konzeption des originalen Denkmals durch Auslassen der Sieger geändert worden wäre: denkbar, aber eher forciert.

Die Zweifel werden bestärkt, wenn man die Konsequenzen aus der Annahme von Siegern bedenkt. Zum ersten der Umfang des Monuments. Für die Gigantomachie

wäre zunächst an die zwölf grossen Götter zu denken. Doch selbst wenn eine Auswahl getroffen worden wäre, müsste man bei einem pergamenischen Weihgeschenk die wichtigsten Gottheiten der Stadt voraussetzen: Zeus und Athena; dazu Herakles, der im Gigantenkampf nicht fehlen kann; weiter der bei Plutarch genannte Dionysos, ebenso Apoll, beides göttliche Archegeten der Stadt²⁷; ferner Aphrodite und Demeter, die in Pergamon als siegverleihende Göttinnen verehrt wurden²⁸. Dies ist ein Minimum – man müsste aber weiterhin fragen, ob neben Zeus Poseidon fehlen könnte und neben Apoll nicht Artemis zu erwarten wäre. Damit wäre bald die Zwölfzahl erreicht. Wenn jeder dieser Götter auch nur einen einzigen unmittelbaren Gegner gehabt hätte, so wären allein für die Gigantomachie mindestens 14–18, möglicherweise – bei allen zwölf Göttern und Herakles – 26 Figuren anzunehmen. Da die drei anderen Abteilungen wohl ebenso gross gewesen sein müssten, käme man auf unermessliche und schwer glaubhafte Zahlen.

Damit aber nicht genug. Unter den 10 sicheren Kopien befinden sich vier leblose Tote und ein sterbend am Boden Kauernder²⁹. Siegreiche Götter, Athener oder Pergamener können zweifellos nicht ihre Waffen auf eine dieser Figuren gerichtet haben; sie müssten mit aktiveren Widersachern gekämpft haben. Unter den Figuren des grossen Kopiensatzes stellt allenfalls die Hälfte nennenswerte Gegner dar, die Toten und Schwerverwundeten könnten nur zusätzliche Motive neben den eigentlichen Kampfgruppen sein. Unter dieser Voraussetzung aber

²⁵ Plutarch, Antonius 60, 2. Weitere Quellen zu dem Vorfall unten 126. Zugehörigkeit von Siegern bestritten nur von W.B. Dinsmoor, *AJA* 24, 1920, 83, und B. Schweitzer, *JdI* 51, 1936, 166; zweifelnd P.H. von Blanckenhagen, in: *Wandlungen. Festschrift Ernst Homann-Wedeking* (1975) 195. Eine Begründung wurde nie gegeben. Die übrige Forschung nimmt Sieger an.

²⁶ So schon A. Milchhöfer, *Die Befreiung des Prometheus* (= *BWPr* 42, 1882) 30f.; Lippold, *Kopien* (oben Anm. 24) hat diesen Tatbestand deutlich gesehen und mit der These erklärt, der grosse Kopiensatz aus kleinasiatischem Marmor bezeuge, dass in dem Denkmal in Pergamon die Sieger gefehlt hätten und nur das Denkmal in Athen Sieger eingeschlossen habe. Eine so grundsätzliche Differenz der Konzeption ist an sich schon unwahrscheinlich; hinzu kommt, dass gerade die Figuren des grossen Kopiensatzes das Fehlen der siegreichen Gegner bestätigen (unten 124f.).

²⁷ Dionysos: E. Ohlemutz, *Die Kulte und Heiligtümer der Götter in Pergamon* (1940) 90ff.; E.V. Hansen, *The Attalids of Pergamon* ²(1971) 451f. Apollon: Ohlemutz a.O. 4ff.; Hansen a.O. 445.

²⁸ Aphrodite: Ohlemutz a.O. 225ff.; Hansen a.O. 450; E. Simon, *Pergamon und Hesiod* (1975) 48. Demeter: Ohlemutz a.O. 203ff.; Hansen a.O. 446.

²⁹ Palma Nr. 1 (Gigant). 2 (Amazone). 3 (Perser). 6 (Kelte); ferner 7 (kauernder Kelte). Hinzu käme der ins Knie gestürzte Kelte Palma Nr. 10, wenn die – umstrittene – Ergänzung als Selbstmörder zuträfe; dazu unten Anm. 32.

würde die Figurenzahl des Originals noch einmal beträchtlich zunehmen³⁰.

Doch auch bei den noch kämpfenden Gestalten stellt sich die Frage, ob sie siegreiche Gegner gehabt haben können. Der kniende Kelte im Louvre hat die Wunde an einer Stelle, die nicht seiner Kampfrichtung entspricht (*Taf. 30, 4*)³¹; er kann sie also zumindest nicht von einem dort angenommenen Gegner empfangen haben. Es ist daher fraglich, ob er in einer konkreten Kampfsituation steht. Der ins Knie gestürzte Kelte in Venedig ist in seiner Aktion unklar, der rechte Arm mit Schwert ist nicht antik³². Wie immer man jedoch das Motiv rekonstruiert, ob als Abwehr im Sinne der modernen Ergänzung oder als Selbstmord in auswegloser Situation, jedenfalls könnte nach der Richtung des Blickes ein Gegner, sofern vorhanden, sich nur unmittelbar über dem Gestürzten befunden haben. Das müsste aber wohl Spuren hinterlassen haben, von denen indes nichts zu erkennen ist. Insbesondere könnte die Plinthe nicht so auf die Figur des Gestürzten zugeschnitten sein, wenn eine zweite Gestalt sich links über ihm befunden hätte. Bei beiden Figuren lässt sich zwar keine völlige Sicherheit gewinnen; doch bleibt die Darstellung ohne Gegner wahrscheinlicher. Dasselbe muss als Möglichkeit auch für die übrigen Figuren, die ebenfalls keinen Ansatz von Gegnern aufweisen, in Betracht gezogen werden.

Den Ausschlag gibt der Umstand, dass bei den Persern im Vatikan (*Taf. 30, 3*) und in Aix-en-Provence siegreiche Gegner ausgeschlossen sind³³. Beide zeigen im Aufbau

die charakteristisch späthellenistische Verbindung von zentrifugaler Bewegung und einansichtiger Ausrichtung. Bei beiden ist aber die einzig sinnvolle Ansichtsseite zugleich die Richtung, in die der Blick und der Abwehrschlag gewendet sind. Ein Sieger müsste also, vom Betrachter aus, direkt vor der Figur stehen, sie völlig verdecken und ihre prononciert inszenierte Ansicht wieder zunichte machen. Das ist mit den Tendenzen des späten Hellenismus schwerlich zu vereinen.

Ähnliches gilt auch für weitere, dem Denkmal hypothetisch zugewiesene Figuren von Unterliegenden. Wiederum ein ausgestreckter Toter, mehrere am Boden Kauernde, teils für sich sterbend, teils mit matter Abwehrgeste; dazu die Gruppe des Kelten, der seinen Gefährten aus dem Kampfgewühl trägt³⁴. Sollten diese Figuren zu Recht zugewiesen sein, so würden sie das Ergebnis bestätigen. Wahrscheinlicher sind es freilich kaiserzeitliche Neuschöpfungen in hellenistischer Art³⁵ – doch auch dann werfen sie Licht auf den Ausgangspunkt der Tradition.

Auch die zugewiesenen Figuren siegreicher Gegner führen zu keinen anderen Schlüssen. Die Artemis Rospigliosi zeigt zwar stilistische Züge des mittleren 2. Jahrhunderts v. Chr.³⁶, unterscheidet sich aber mit ihrem schönlinig schwingenden Gewand und den gleichmässig fließenden Haaren deutlich von dem kräftigen und kontrastreicheren Realismus der toten Amazone wie auch der anderen sicher zugewiesenen Figuren. Unterschiedlich ist auch ihre Überlieferung: Während alle anderen

³⁰ Man müsste mit rund hundert oder noch mehr Figuren rechnen. Kein mir bekanntes hellenistisches freiplastisches Denkmal erreicht im entferntesten solchen Umfang. Die Danaiden im Apolloheiligtum auf dem Palatin sind eine bezeichnende Übersteigerung hellenistischer Dimensionen; vgl. dazu P. Zanker, in: *Città e architettura nella Roma imperiale* (= *Analecta Romana Instituti Danici Suppl. 1*, 1983) 27ff.

³¹ Bienkowski, Gallier 51ff. Nr. 27; Palma Nr. 8.

³² Bienkowski, Gallier 41ff. Nr. 24; Palma Nr. 10. Bienkowski hat die Aktion als Selbstmord ergänzt und damit zum Teil Zustimmung gefunden. Verteidigt wurde die alte Ergänzung, allerdings ohne Schwert, das heisst als Abwehrgeste, von A. Schober, *RM* 54, 1939, 83.

³³ G. Lippold, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums* 3, 2 (1956) 436 Nr. 32; Helbig⁴ 1 Nr. 574 (H. von Steuben); O. Benndorf, *AM* 1, 1876, 167ff.; Palma Nr. 4 und 23.

³⁴ Toter: Bienkowski, Gallier 58ff. Nr. 30; Palma Nr. 24. Kauernde: Bienkowski, Gallier 55ff. Nr. 28 und 29; Palma Nr. 25 und 26; vgl. Nr. 21. Gruppe Vatikan: Helbig⁴ 1 (1963) Nr. 198 (H. von Steuben). Künzl, Kelten 4f. 31f. bezieht die Gruppe auf das grosse, Palma zu Nr. 27 auf das kleine attalische Weihgeschenk. Vgl. auch Wenning 20f.

³⁵ vgl. zuletzt Palma 46: «...nella maggior parte ...rielaborazioni romane». Die Zuweisung an das Denkmal scheitert teils an den Dimensionen (Palma Nr. 5.17), teils an den Motiven (berittene Amazonen, teils mit barbarischen (!) Gegnern, sonst nicht belegt: Palma Nr. 18–20), und vor allem in fast allen Fällen am Stil, der sich nach heutigen Begriffen in kaum einem Fall mit dem gesicherten Kern der Gruppe verbinden lässt. Beschränkung auf den Grundbestand von 10 Figuren ist oft vertreten worden, zuletzt von Andreea a. O. (oben Anm. 21) 42 und 45.

³⁶ In ausführlicher Argumentation zugewiesen von Beschi a. O. (oben Anm. 21) 253ff., besonders 289ff.; Palma Nr. 16.

Figuren nur in einer Kopie erhalten sind, ist die Artemis in 28 Repliken bekannt. Dem entspricht, dass der Typus vielfach mit Sicherheit als Einzelfigur aufgestellt war. Und nur als Einzelfigur ist sie auch in ihrem Aufbau verständlich: Auch wenn man die Aktion der ergänzten Arme als Griff nach dem Pfeil und schussbereites Halten des Bogens wiederherstellt, ist sie zu stark zum Betrachter gewandt, ihr Kopf zu stark erhoben, als dass sie auf einen konkreten Gegner bezogen sein könnte. Die Aktion ist attributiv wie bei der Athena vom Typus der Promachos³⁷. Dasselbe gilt in noch stärkerem Maße für den Dionysos in Kopenhagen³⁸. Beide Figuren können nicht in einen konkreten Handlungszusammenhang eingebunden gewesen sein, können daher nicht aus der Gigantomachie des pergamenischen Denkmals stammen.

Alles spricht also dafür, dass das kleine attalische Weihgeschenk nur die unterliegenden Giganten, Amazonen, Perser und Kelten gezeigt hat. Bestätigung kommt von dem grossen Siegesdenkmal Attalos' I., in dem diese Konzeption bereits ausgebildet war.

Die Nachricht bei Plutarch über den Sturz des Dionysos aus der Gigantomachie des Denkmals und seine schlechte Vorbedeutung für Antonius ergibt mehr Probleme als Aufklärung³⁹. Unmittelbar im Anschluss an

diese Angabe berichtet Plutarch weiter, dass an einem nicht genannten Platz in Athen auch zwei Kolossalfiguren des Eumenes und des Attalos, die als Antonius umbenannt waren, von demselben Sturmwind umgerissen worden seien, auch dies ein Vorzeichen für Octavians Sieg bei Actium⁴⁰. Davon abweichend spricht Cassius Dio von zwei Statuen des Antonius und der Kleopatra in Gestalt von Göttern auf der Akropolis, die von Blitzen ins Dionysos-Theater hinabgeschleudert worden seien⁴¹. Offensichtlich beziehen sich die beiden Zeugnisse auf dieselben Denkmäler. Versucht man, die Angaben in Übereinstimmung zu bringen, so dürfte zunächst Plutarchs Nachricht von der Umschreibung der Statuen wegen ihrer Detailliertheit vertrauenswürdig sein⁴². Ursprünglich waren Eumenes II. und Attalos II. dargestellt. Cassius Dio lokalisiert die Statuen im Süden der Akropolis, über dem Theater. Dort müssen sie in der Nähe des kleinen attalischen Weihgeschenks zu sehen gewesen sein und wohl auch inhaltlich mit diesem Denkmal in Verbindung gestanden haben⁴³. Ob Plutarch mit der Angabe recht hat, dass beide Statuen auf Antonius umgeschrieben worden waren, ist vielleicht nicht ganz zweifelsfrei; Kleopatra müsste dann wohl zwei zusätzliche Statuen erhalten haben. Denkbar wäre auch, dass die

³⁷ Die Gründe bei Beschi a. O. 287 für die Annahme, die Figur stamme ursprünglich aus einem Gruppenzusammenhang, überzeugen mich nicht. Der Aufbau der Figur spricht auch entschieden gegen den – ohnehin forcierten – Ausweg von Beschi a. O. 294, die Artemis des Anathems habe beim Publikum besonderen Eindruck gemacht und sei deshalb so häufig als Einzelfigur kopiert worden.

³⁸ Beschi a. O. 295ff.; O. Brendel, Text zu EA 1965; Palma Nr. 15. Die knienden griechischen Kämpfer Palma Nr. 28 und 29 sind nicht einmal als Sieger dargestellt.

³⁹ Plutarch, Antonius 60, 2. Die Nachricht ist schon in sich kaum verständlich. Die Basis des Weihgeschenks kann, da auch die liegenden Figuren zu sehen sein mussten, nicht hoch gewesen sein. Die Akropolismauer in hellenistischer Zeit ist zwar nicht genau zu rekonstruieren, dürfte aber das Weihgeschenk beträchtlich überragt haben: W. Judeich, Topographie von Athen ²(1931) 211 Anm. 2. Es ist konkret schwer vorstellbar, wie eine der kleinen Statuen über die Mauer hinübergeschleudert worden sein kann, ohne dass dabei auch andere Figuren und vor allem die Mauer selbst zu Schaden gekommen wären. Die Mauer aber könnte wohl kaum nur von einem Sturm, allenfalls von einem stürzenden Bauwerk oder Denkmal eingerissen worden sein; dafür aber waren

die weit unterlebensgrossen Figuren des Weihgeschenks wenig geeignet. Schwer glaubhaft ist auch die häufig vorgeschlagene Lösung, dass die Figuren auf der Mauer selbst aufgestellt waren: Abgesehen von der unmöglichen Höhe der Aufstellung, die sich daraus ergäbe (siehe oben), spricht dagegen vor allem die Formulierung bei Pausanias 1, 25, 2: πρὸς τῇ τείχῃ, was nicht «auf», sondern nur «an der Mauer», «gegen die Mauer» heissen kann.

⁴⁰ Plutarch, Antonius 60, 2.

⁴¹ Cassius Dio 50, 15.

⁴² vgl. H. Blanck, Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern (1969) 14f. 23.

⁴³ W. B. Dinsmoor, AJA 24, 1920, 83 hat vermutet, dass das Pfeilermoment vor den Propyläen, das wohl für das pergamenische Herrscherhaus errichtet worden war, zunächst für Antonius umgewidmet wurde, bevor es dann seine Bestimmung für Agrippa fand; Plutarchs Nachricht sei auf dies Bildnis zu beziehen. Blanck a. O. 15 vermutet dasselbe für den Pfeiler vor der Attalos-Stoa. Indizien dafür gibt es nicht; und gegen die These spricht, dass beide Pfeiler Viergespanne getragen haben, die Plutarch nach ihrer Grösse kaum als Kolosse hätte bezeichnen können.

eine Herrscherfigur in Antonius umgewandelt, die andere durch Kleopatra ersetzt worden sei; die Quellen ergeben jedoch keine Sicherheit. Jedenfalls aber waren Antonius und Kleopatra nach Cassius Dio in Gestalt von Göttern dargestellt, zweifellos als Dionysos und Aphrodite.

Die Duplizität der Dionysosstatue, die auf Antonius weist, und der Antoniusstatue(n), die anscheinend Attribute des Dionysos trug(en), beide vom Sturm ins Theater hinabgestürzt, ist bedenklich. Plutarch, der beides nebeneinander berichtet, hat anscheinend keine Vorstellung davon, dass auch die Bildnisstatuen auf der Akropolis standen; dies geht nur aus Cassius Dio hervor, der dagegen nichts von dem Dionysos der Gigantomachie weiss. Ein Ausweg aus diesen Schwierigkeiten ist kaum mit der Annahme zu gewinnen, dass die Bildnisstatuen umgestürzt seien und den Dionysos mitgerissen hätten⁴⁴: Die Kolossalfiguren müssten dann vor der Gigantomachie gestanden, diese also für den Betrachter verdeckt haben⁴⁵; sie müssten zugleich die Akropolismauer zum Einsturz gebracht und die Dionysosfigur über sie hinausgeschleudert haben; und dabei müsste der Antonius-Dionysos zudem aus den vielfigurigen Kampfgruppen gerade den Dionysos-Antonius herausgerissen haben: alles höchst unwahrscheinliche Zufälle. Sehr viel einfacher ist die Erklärung, dass nur ein einziges Denkmal umgestürzt ist: eben die kolossale Bildnisgruppe, für die auch die Akropolismauer kein unüberwindliches Hindernis war. Da hier Antonius-Dionysos dargestellt war und seine Figur von ihrer ersten «pergamenischen» Bedeutung her im Zusammenhang mit dem pergamenischen Anathem aufgestellt war, bedurfte es nur einer leichten Verschiebung der Überlieferung, um daraus einen Dionysos aus den Kampfgruppen, also aus der Gigantomachie werden zu lassen. Plutarch hatte offenbar beide

⁴⁴ So Schober, KvP 125f.

⁴⁵ Das ist schon deshalb unwahrscheinlich, weil man nicht gerade den vornehmsten Teil des Anathems hinter den Kolossalfiguren versteckt haben wird.

Überlieferungen vorgefunden und beide aufgenommen. Möglich war das nur dadurch, dass ihm der Standort der Kolossalbildnisse auf der Akropolis nicht mehr klar war: Gerade diese Unklarheit zeigt, dass ursprünglich die gestürzten Figuren identisch waren⁴⁶.

Wenn diese Erklärung der – im wörtlichen Sinn jedenfalls kaum akzeptablen – Nachricht Plutarchs zutrifft, so gewinnen die Hinweise aus den erhaltenen Kopien des Denkmals entscheidendes Gewicht: Dargestellt waren nur die Unterlegenen.

Unter den sicher zuweisbaren Figuren sind fünf Kelten⁴⁷. Insgesamt muss das Weihgeschenk also mindestens 20 Figuren umfasst haben; wie viele darüber hinaus, bleibt unklar⁴⁸. Die unterlebensgrossen Gestalten müssen in irgendeiner Weise den kolossalen Bildnisfiguren Eumenes' II. und Attalos' II. zugeordnet gewesen sein. Wie das konkret gelöst war, ist nicht mehr zu erkennen⁴⁹. Doch müssen die Herrscher jedenfalls als Sieger den Bezugspunkt nicht nur für die besiegten Kelten, sondern – metaphorisch – auch für die geschlagenen Giganten, Amazonen und Perser gebildet haben.

Damit schliesst dies Anathem genau an das grosse Siegesdenkmal Attalos' I. an, nur erweitert um die Dimension des Mythos und der Geschichte. Und wie damals das Standbild des Königs von den Feldherrn und dem Heer, die Gruppe der Gegner von dem siegreichen Herrscher aufgestellt worden war, so muss auch das Monument in Athen in doppeltem Auftrag zustande gekommen sein: Die Kolossalbilder der Herrscher dürften, da-

⁴⁶ Wem die gleichzeitige Katastrophe beider Figuren zu kompliziert ist, der kann annehmen, dass nur eine von beiden gestürzt ist und die andere bald darauf der *damnatio memoriae* verfiel – das war später, zur Zeit der erhaltenen Schriftquellen, nicht mehr kontrollierbar.

⁴⁷ Palma Nr. 6–10.

⁴⁸ Wie Palma 49 auf je 7 Sieger und Unterliegende kommt, bleibt mir unklar.

⁴⁹ Die vielen bisher geäusserten Vermutungen über die Aufstellungsweise der Figuren sind, in Ermangelung nachweisbarer Reste des Bathron, rein hypothetisch (wenn nicht gar ausgeschlossen, siehe oben Anm. 39).

maligem Brauch entsprechend, von den Athenern als Ehrung im Heiligtum ihrer Staatsgöttin aufgestellt worden sein, unklar, ob noch zur Regierungszeit Eumenes' II. oder schon unter seinem Bruder Attalos II.⁵⁰; dieser jedenfalls hat zu Füßen der – damals oder früher errichteten – Bildnisse die Kampffiguren gestiftet.

IV.

Die Bedeutung dieser Darstellungsweise wird an ihrer Tradition erkennbar. Auf der Gemma Augustea erscheinen Augustus und die Prinzen in Verbindung mit Gottheiten des römischen Machtbereichs oberhalb einer abgetrennten Szene, in der ein Tropaeum über geschlagenen Feinden errichtet wird⁵¹. Noch krasser ist auf dem Grand Camée de France die Trennung zwischen der Apotheose des Kaiserhauses und den unterworfenen Barbaren des Nordens und Ostens im Abschnitt darunter⁵². Die Anfänge dieser Auffassung aber liegen offenbar in der Kunst des Hellenismus; das grosse attalische Siegesdenkmal ist das früheste erkennbare Beispiel.

Mit den Kelten und Persern dieses Denkmals sind gerade die Figuren in den Blick gerückt, denen die Ehrung nicht gilt; die eigentlich Gefeierten sind zunächst ausgespart. Die Unterliegenden verweisen als Negativ auf den siegreichen Herrscher, der getrennt dargestellt ist; darüber hinaus auf die siegverleihende Gottheit, in deren Heiligtum das Denkmal steht. Formale Vorläufer hat diese Darstellungsweise in Denkmälern klassischer Zeit wie den Amazonen von Ephesos oder dem *vulneratus deficiens* des Kresilas⁵³. Deren Bedeutung ist freilich sehr verschieden: Es waren Figuren, die, verwundet oder sterbend, positiv charakterisiert waren, die Amazonen als

mythische Gestalten aus der Frühzeit des Heiligtums, der Verwundete vielleicht als sich aufopfernder Vorkämpfer seiner Polis. Besser vergleichbar ist das Weihgeschenk von Tarent in Delphi, das nach Pausanias Pferde und kriegsgefangene Messapierfrauen zeigte⁵⁴. Hier fehlen allerdings die messapischen Männer: Im Vordergrund steht die Idee der Beuteweihe. Zumal in der Verbindung mit den Pferden wird nicht der Gegner dargestellt, sondern Besitz. Die Konstellation von Sieger und unterliegendem Feind kommt daher zumindest nicht in dem Sinne der hellenistischen Denkmäler ins Spiel.

In dem klassischen Denkmal des Phormis aus Mainalos in Olympia war der geehrte Feldherr anscheinend kämpfend in der Mitte einer dreiteiligen Komposition von Kampfgruppen dargestellt⁵⁵. Die isolierende Herausnahme des siegreichen Heerführers aus dem Kampfscheitern entspringt der Herrschaftsauffassung des Hellenismus. Sie hat ein Gegenstück im Pfeilerdenkmal des Aemilius Paullus in Delphi, das auf dem Fries anonyme Kampfszenen zeigt, während der Feldherr selbst darüber, gleichsam auf dem Sockel dieses Schlachtenruhmes, als bronzene Reiterfigur erscheint⁵⁶.

Wenn in dem grossen pergamenischen Siegesdenkmal die Gegner nicht in anonymen Kämpfen geschlagen werden, sondern in ihrer Agonie isoliert und dem siegreichen Herrscher gegenübergestellt sind, so liegt darin die Tendenz zu einer gewissen Abstraktion von dem konkreten Vorgang zu einer emotionalen Verabsolutierung von

⁵⁰ Die Kolossalstatuen als «zentralen Bestandteil der Gesamtstiftung auf der Akropolis» gedeutet: A. Linfert, *Gnomon* 53, 1981, 499. Datierung unter Eumenes II.: Hansen a. O. (oben Anm. 27) 105. Datierung unter Attalos II.: impliziert bei Linfert a. O.

⁵¹ F. Eichler und E. Kris, *Die Kameen im Kunsthistorischen Museum Wien* (1927) Taf. 4.

⁵² A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen* (1900) Taf. 60.

⁵³ Amazonen: Lippold, *Plastik* 171f. *Vulneratus deficiens*: Plinius, *naturalis historia* 34, 74.

⁵⁴ Pausanias 10, 10, 6. H. Pomtow und H. Bulle, *Klio* 8, 1908, 326ff.; H. Pomtow, *RE Suppl.* 4 (1924) 124off. s. v. Delphoi Nr. 23: Die «Unteren» Tarentiner. Zuletzt H. J. Schalles, *AA* 1981, 65ff. mit weiterer Literatur. Die These von Schalles, dass nicht Kriegsgefangene, sondern «Koren» dargestellt gewesen seien, scheint mir auf zu normierten Vorstellungen über das Themenrepertoire der Frühklassik zu beruhen. Dazu vgl. demnächst auch R. M. Schneider, *Bunte Barbaren* (Diss. Heidelberg 1982). An das Tarentiner Anathem hat mich in diesem Zusammenhang G. Nenci erinnert.

⁵⁵ Oben Anm. 10.

⁵⁶ H. Kähler, *Der Fries vom Reiterdenkmal des Aemilius Paullus in Delphi* (1965). Käblers Deutung eines Reiters auf der Frontseite als Aemilius Paullus (a. O. 14, 17f. Taf. 10, 11, 22 oben) ist nicht zu halten: Schon die Rückansicht von Pferd und Reiter wäre für die Hauptperson ganz unglücklich. Entscheidend ist aber, dass der Gegner dieses Reiters einen römischen Langschild trägt; der Reiter ist also ein Grieche.

Sieg und Untergang. Dieser Zug ist noch dadurch verstärkt, dass auf dem Sockel die unterlegenen Gegner aus mehreren Völkern, besiegt in verschiedenen Schlachten, vereinigt waren: also kein realistisches Gruppenbild gemeinsamen Sterbens, sondern eine Raum und Zeit übergreifende Darstellung der Niederlage aller Feinde Pergamons.

In dem späteren Denkmal ist dieser abstrakte Charakter gesteigert zu einem umfassenden Konzept mythischer und historischer Exempla. Die Abwehrkämpfe gegen die Giganten, Amazonen, Perser und Kelten schliessen sich zusammen zu einem Panorama der Rettung griechischer Lebensordnung gegen barbarische Bedrohung. Hier ist klassische Tradition Athens aufgegriffen, das seine gegenwärtige politische Rolle als Retter gegen die Perser und gegen innergriechische Feinde an vielen Denkmälern in mythischen Szenenfolgen darstellte, am prägnantesten im Bildschmuck des Parthenon und in der Ausstattung der Athena Parthenos. Dort waren allerdings in bezeichnender Weise die mythischen Leistungen konkreter auf die Götter und Vorfahren der Athener bezogen: In der Gigantomachie spielte die Stadtgöttin Athena eine zentrale Rolle, Kentauren- und Amazonenkampf waren Siege des attischen Helden Theseus, und selbst die Zerstörung Troias auf den Nordmetopen hatte mit der Rückführung der Aithra durch die Söhne des Theseus einen attischen Akzent. Die gegenwärtigen Athener konnten sich damit als konkrete Nachfolger ihrer ruhmreichen Vorfahren legitimieren. Diese direkte Folge existiert für Pergamon nicht mehr: An die Stelle der genealogischen Verbindung tritt das gemeinsame kulturelle Erbe, als dessen Vertreter Pergamon sich ausgibt. Darin kommt die veränderte historische Situation zum Ausdruck: Gegenüber dem Partikularismus der klassischen Poleis tritt hier die Einheit der griechischen Kultur in den Vordergrund.

Dabei zeigt sich wiederum die zunehmende Tendenz zu abstrahierenden, gedanklichen Konzeptionen. Dies wird besonders evident in der unterschiedlichen Zuordnung der unterliegenden Gegner zu den siegreichen Herrschern in den beiden pergamenischen Denkmälern. Attalos I. war offenbar als Reiter dargestellt, liess sich also thematisch auf die Kämpfe beziehen und entsprach den

Gegnern wohl auch in der Grösse. In dem späteren Monument dagegen waren die Herrscher anscheinend repräsentativ stehend dargestellt und im Format weit über die Kämpfenden hinausgehoben. Sie bildeten auch nur noch für die Kelten einen realen Bezugspunkt; für Giganten, Amazonen und Perser waren sie ein rein ideelles Zentrum, das das Griechentum insgesamt verkörperte. Die Konzeption ist verwandt, aber beträchtlich fortgeschritten zu gedanklicher Abstraktion.

Beide Denkmäler geben dem Schicksal der Unterliegenden in auffälliger Weise Raum. Nach heutigen Maßstäben sind die Bildmotive schwer zu verstehen: Würden sie allenfalls an Denkmälern für Kriegsoffer oder Mahnmälern gegen den Krieg erwarten. Aber an Siegesmonumenten? Und von Auftraggebern, die kein grundsätzlich gebrochenes Verhältnis zum Krieg hatten? Wird hier der Gegner in einzigartiger Weise mit Achtung und Mitleid dargestellt⁵⁷? Wird ihm gar die Grösse stoischer Philosophie zugebilligt, den Tod gefasst zu ertragen und sich dem Sieger durch Selbstmord zu entziehen⁵⁸? Wäre diese Auffassung des Gegners alte griechische Tradition⁵⁹, neues hellenistisches Ethos⁶⁰ oder ein Mittel, den Sieger noch mehr zu erhöhen⁶¹?

Grundlage des Verständnisses muss die Funktion der Denkmäler sein. In einem Siegesmonument kann der Sieger, der gedanklich und wohl auch konkret – wenngleich auf separater Basis – einbezogen war, nicht in erster Linie als Ursache eines Unglücks aufgefasst sein, dem man sich nur stumm duldend ergeben oder durch Freitod entziehen kann. Auch ist der stoische Freiheits- und Autarkiebegriff schwerlich gerade an den nichtgriechischen Gegnern sinnvoll darzustellen. Als Beleg für Humanitätsideale sind die Denkmäler kaum geeignet. Andererseits widerspricht der Augenschein allzu einfachen Erklärungen, nach denen die Gegner nur als Exempel von

⁵⁷ Sehr verklärend Schober, Gallierdenkmal 123; Schober, KvP 61. 157. Dagegen mit Recht R. Özgan, AA 1981, 499.

⁵⁸ Zum Beispiel W. Fuchs, in: Helbig⁴ 3 (1969) Nr. 2337; Wenning 50.

⁵⁹ Lippold, Plastik 342.

⁶⁰ Künzl, Kelten 39.

⁶¹ Schober, KvP 157; Wenning 50.

Roheit und Brutalität gezeigt seien⁶²: Das wäre deutlicher zu machen gewesen als durch Selbstmord und stilles Hinsterben.

Wie stets, ist griechische Kunst auch hier sachlicher. Die Gegner werden zunächst in ihrem Schicksal des Unterliegens geschildert: in ihrer konkreten fremdartigen Erscheinung, mit ihren typischen Waffen, mit pointierten Motiven wie der zerbrochenen Trompete, in verschiedenen Situationen des Todes, des Sterbens, des Selbstmords. Mit der Vielfalt der Schilderung wird vor allem Anschaulichkeit und Emotion geweckt: ein starkes Pathos, das jedoch ganz in der Sache liegt. Möglich war dieser konzentrierte Blick auf die Unterliegenden dadurch, dass der Sieger der Szene entzogen wurde. Indem die Gegner nicht mehr unmittelbar mit Siegern verbunden waren, entstand ein Freiraum, in dem das Schicksal der Niederlage gewissermassen für sich dargestellt werden konnte. Dabei war starke emotionale Anteilnahme möglich, ohne dass der Glanz des Siegers dadurch beschnitten worden wäre: Der siegreiche Herrscher stand in ganz anderer Höhe. Die politische Wertung ist aus der Funktion der Denkmäler eindeutig. Aber sie geriet durch die gewählte Darstellungsweise nicht in Konflikt mit dem Blick auf das persönliche Schicksal der Unterliegenden. Primäres Ziel war sicher die Erweckung emotionaler Wirkung.

Darin verfolgt die Bildkunst ähnliche Ziele wie die gleichzeitige Literatur. Die engsten Verbindungen wären gewiss in der Herrscherpanegyrik zu suchen, die dieselbe verherrlichende Funktion hat wie die Staatsdenkmäler. Diese ist jedoch fast völlig verloren⁶³. Aufschlussreich ist aber der Vergleich mit der dramatischen, sogenannten «tragischen» Geschichtsschreibung des Hellenismus – trotz deren grundsätzlich anderer, nicht feiernder, son-

dern darstellender Absicht⁶⁴. Die Historiker dieser Richtung, vor allem Duris von Samos und Phylarchos, hatten zum Ziel, Geschichte erlebbar zu machen. Sie wollten die Vorgänge lebendig und glaubhaft vor Augen führen, Pathos wecken, Erschrecken und Zorn, Furcht und Mitleid erregen. Im Zentrum stehen die Menschen, meist Einzelne, handelnd und leidend, und der Macht der Tyche anheimgegeben. Es war eine Darstellungsweise, die auf der einen Seite die Helden schlaglichtartig aus dem Gang der Geschichte heraushob, andererseits starken Anteil nahm am Schicksal der Leidenden und Untergehenden. Auch hier bedeutet der Blick auf die Geschlagenen nicht eine ideologische Perspektive von «unten» oder «aussen», aus der Sicht der Verlierer der Geschichte. Sondern es ist zunächst eine neue Nahsicht, die die Personen und Vorgänge vor allem zu gebührender Wirkung bringen sollte. In diesem Sinne konnte diese Darstellungsweise aber auch zur Verherrlichung der Herrschenden und Mächtigen eingesetzt werden; noch Cicero wünschte sich eine Darstellung seines Konsulats in dieser Art⁶⁵.

Freilich, direkte Verbindung von Bildkunst und Historiographie, konkreter Einfluss in der einen oder anderen Richtung, ist kaum anzunehmen. Das wird deutlich beim Blick auf gleichzeitige Darstellungen des Mythos, die ähnliche Phänomene zeigen.

V.

Das kleine attalische Weihgeschenk vereinigt Ereignisse der Gegenwart und des Mythos in derselben pathetischen Auffassung. Aber auch in reinen Mythenbildern

⁶² R. Özgan, AA 1981, 499.

⁶³ Eine Zusammenstellung der Zeugnisse und Reste wird eine Freiburger Dissertation von M. Strauss geben, dem ich danke, dass er mir Einblick in einen Entwurf des betreffenden Kapitels gegeben hat. Vgl. auch die Charakterisierung der zu erschliessenden hellenistischen Vorbilder des Ennius bei K. Ziegler, *Das hellenistische Epos* (1966) 74ff.

⁶⁴ Ausführlichere Darlegung dieses Zusammenhangs in einer Arbeit über «Römische Kunst als semantisches System», die in den Sitzungsberichten der Heidelberger Akademie der Wiss. erscheinen soll. Wichtigste Literatur: E. Schwartz, *Hermes* 32, 1897, 560ff.; N. Zegers, *Wesen und Ursprung der tragischen Geschichtsschreibung* (Diss. Köln 1959).

⁶⁵ Cicero, *ad familiares* 5, 12 (Luceius). Zegers a. O. 80ff.

hellenistischer Zeit erscheinen immer wieder Leidende und Ausgelieferte allein in ihrer Agonie, ohne die Gottheit, von der die Strafe ausgeht. Besonders eindrucksvoll ist die berühmte Statuengruppe der Niobe und ihrer Kinder in Florenz⁶⁶: Die Mutter, die die kleinste Tochter im Schoss birgt (*Taf. 30, 2*); der Pädagoge, der mit dem jüngsten Knaben zu entrinnen sucht; der ältere Bruder, der den Mantel in schützendem Bogen über der zusammengebrochenen jüngeren Schwester wölbt; Fliehende in allen Richtungen, mit hektisch ausfahrenden Bewegungen, verschreckt auf- und umblickend; andere kauern, zusammenbrechend (*Taf. 30, 5*) oder tot am Boden liegend. Nur die Götter sind nicht sichtbar. Sie fehlen nicht nur in unserer Überlieferung, sondern fehlten schon dem Original. Niobes Blick nach oben, über den Betrachter hinweg, kann keiner real zu der Komposition gehörenden Gottheit gelten. Andere Figuren erblicken die Gefahr teils in Fluchrichtung, teils hinter sich. Es gelingt nicht, sie so anzuordnen, dass ihre Bewegungen und Gesten stimmig auf zwei Ausgangspunkte der Pfeile bezogen wären. Ordnet man nach der Laufrichtung, so divergieren die Blickrichtungen, und umgekehrt. Alle zusammen sind einem Schicksal ausgesetzt, dessen Ursprung nicht auszumachen ist. Die Bedrohung kommt von überall, anonym, irrational. Die Opfer irren gescheucht hin und her⁶⁷.

Die Entstehungszeit dieser Gruppe ist freilich umstritten. Plinius, der anscheinend das Original im Apollotempel beim Circus Flaminius in Rom gesehen hat, zweifelt, ob es von Praxiteles oder Skopas stammt⁶⁸; jedenfalls setzt er dabei eine Datierung in die späte Klassik voraus, die

bis heute Nachfolger gefunden hat⁶⁹. Doch mit den berühmten Namen hat er zwar die – durchaus erfolgreich – angestrebte «klassische» Wirkung der Kopf- und Körpertypen getroffen, nicht aber die Elemente des Figurenaufbaus gesehen, die in spätere Zeit weisen.

Dass fast alle Figuren der Gruppe nicht nur eine Hauptansicht haben, sondern im Sinne des späten Hellenismus einansichtig sind, ist zu Recht betont worden: Sobald man sich nennenswert aus der Blickachse herausbegibt, verlieren sie in eklatanter Weise Standfestigkeit und körperlichen Zusammenhalt⁷⁰.

Späthellenistisch ist weiterhin das rigorose Ausfahren in diagonalen Bewegungsrichtungen, die von keiner Gegenbewegung aufgefangen werden. Selbst gegenüber dem Fechter Borghese⁷¹ ist dies in mehreren Figuren der Niobidengruppe noch einmal gesteigert zu einer fast abstrakten Konstruktion, die im 4. Jahrhundert beispiellos wäre. Sie wird aber verständlich als Weiterentwicklung von Formen des mittleren 2. Jahrhunderts. Der kniende Kelte im Louvre aus dem kleinen attalischen Weihgeschenk greift mit Körper, Kopf und Gliedmaßen in einer nahezu geometrischen Form nach den drei Dimensionen des Raumes aus (*Taf. 30, 4*)⁷². Noch aufschlussreicher ist der Tanzende Satyr aus Pompeii, bei dem Schulterlinie, Kopf und Unterarme, dazu respondierend rechter Ober- und linker Unterschenkel ein rigoroses System von steilen, sich kreuzenden Diagonalen bilden, die den Raum in

⁶⁶ Wichtigste Literatur: G. A. Mansuelli, Galleria degli Uffizi. Le sculture I (1958) 101ff. Nr. 70ff.; H. Weber, *JdI* 75, 1960, 112ff.; W. Fuchs, *Der Schiffsfund von Mahdia* (1963) 36f.; A. Herrmann, *AntK* 18, 1975, 89ff.; W. Geominy, *Die Florentiner Niobiden* (1984).

⁶⁷ Zu einer Replik der Niobengruppe in Statuettenformat aus Kreta gehört eine bogenschiessende Artemis: S. M. Marinatos, *Ephem* 1934–35, 4ff.; Weber a. O. Abb. 4.5. Diese ist allgemein zu Recht als römische Zutat angesehen worden: Die Niobe ist entsprechend in Haltung und Blickrichtung verändert worden, um sich auf die konkrete Göttin zu beziehen.

⁶⁸ Plinius, *naturalis historia* 36, 28. Zur Aufstellung vgl. unten Anm. 87.

⁶⁹ In die späte Klassik oder den beginnenden Hellenismus wurde die Gruppe fast einhellig bis zu der Arbeit von H. Weber gesetzt. Dessen Datierung in den späten Hellenismus hat viel Zustimmung gefunden, bis Geominy zuletzt wieder spätclassische Entstehung zu erweisen suchte. Ich muss gestehen, dass es mir nicht gelungen ist, die feinsinnigen und intelligenten Analysen Geominy in einleuchtende Anschauung zu übersetzen. Sie können meines Erachtens Webers Beobachtungen nicht widerlegen.

⁷⁰ Weber a. O. *passim*. Besonders krass die «Diagonalfigur» Mansuelli a. O. Nr. 79 und 80. Die Schrägaufnahmen bei Geominy a. O. Abb. 60–65 zeigen meines Erachtens zweifellos, dass für einen unbefangenen Blick dies keine sinnvollen Ansichten sind.

⁷¹ Lippold, *Plastik* 382. Die Baumstütze legt durch eine vernachlässigt ausgearbeitete Rückseite eine leichte Diagonalstellung als Hauptansicht nahe.

⁷² Palma Nr. 8.

allen drei Dimensionen erschliessen; und zwischen zwei dieser Diagonalen, Kopf und zurückgesetztem Fuss, ist der Körper als vermittelnder Bogen eingespannt⁷³. Diese für das mittlere 2. Jahrhundert charakteristische Kompositionsform erscheint dann in Werken des späteren 2. Jahrhunderts in die Fläche gesetzt: besonders ausgeprägt bei dem beliebten Satyr mit Thyrsos, der aus dem Ikariosrelief und dem Kratertypus Mahdia-Borghese bekannt ist⁷⁴. Die Figur ist eingespannt in ein Netz von langen Diagonalen, zwischen denen der Körper bogenförmig vermittelt, bleibt jedoch ganz zweidimensional. Es ist offensichtlich, dass dies nur als Reduktion der zentrifugalen Form des Tanzenden Faun in die Fläche zu verstehen ist. Dasselbe Prinzip bei ganz anderem Thema zeigt die bekannte «kauernde Nymphe» in Rhodos⁷⁵. Hier schliesst unmittelbar der ins Knie gesunkene Niobide an (Taf. 30, 5)⁷⁶. Bei ihm bilden einerseits ausgestrecktes Bein, Schulterlinie und Blickrichtung, andererseits Kopfhaltung und Arme ein System, in dem jeweils mehrere rigoros durchgeführte parallele Diagonalen sich im rechten Winkel schneiden. Der Körper ist im Bogen zwischen die Achse des Kopfes und die Richtung des Beines eingespannt. Und dieses höchst konstruierte Liniennetz entwickelt sich völlig in der Fläche. Vor dem späteren 2. Jahrhundert kann eine solche Figur nicht entstanden sein.

Dies wird bestätigt durch Einzelformen. Die jüngste Tochter, mit dem breiten Becken und dem schmalen, überlängten herauswachsenden Oberkörper, in Rückansicht, das Gesäss mit einem Stoffwulst gefasst, folgt einem Körperideal, das in der Spätklassik schwerlich zu finden ist, dagegen im späten Hellenismus zu einem leit-

motivischen Typus geworden ist, etwa am Tempelfries von Lagina oder am Seethiasosfries des Censorendenkmals München-Paris⁷⁷. Die Gewandbildung der Niobe mit den durchschluchteten Stoffbahnen um die Beine und der straffen Einwicklung einzelner Körperpartien mit dreieckig gespannten Gewandteilen setzt Formen des Pergamonaltars fort⁷⁸; jedoch weniger kontrastreich, kleinteiliger, unruhiger. Das Gewandstück, das beim ältesten Sohn das Loch der Diagonalkomposition füllt, begegnet in ähnlicher Funktion und ähnlich lappig geknautscht an der Silensgruppe des Kratertypus Mahdia-Borghese⁷⁹.

Die Gruppe ist, trotz deutlichen Rückgriffen auf die Spätklassik, nach Inhalt und Form ein Werk des späteren Hellenismus. Mutter und Kinder irren ohne Ziel durcheinander, hilflos einem Schicksal ausgesetzt, dessen Ursprung sie irgendwo in der Höhe suchen, ohne ihn zu finden.

Anderen Gestalten des Mythos ergeht es ähnlich. Von der berühmten Gruppe des geschundenen Marsyas⁸⁰ ist das Opfer, am Baum aufgehängt, in vielen Repliken bekannt; der Skythe, der ihm bei lebendigem Leib die Haut abzieht, ist dagegen nur in einer einzigen Kopie überliefert; ein Apoll ist bis jetzt noch gar nicht nachgewiesen. Das muss zumindest heissen, dass von den Kopien viele den leidenden Silen allein gezeigt haben. Dessen Qual war den römischen Auftraggebern wichtiger als der Urheber. Für das Original hat man neben Marsyas und dem Skythen oft sehr zuversichtlich auch den Gott selbst angenommen. Grundlage dafür ist eine Reihe römischer Bildwerke, die die Szene in lockerer Abhängigkeit von der berühmten hellenistischen Gruppe darstellen: Dabei erscheint mehrfach auch ein leierspielender Apoll⁸¹. Freilich stimmen diese Apollofiguren keineswegs untereinan-

⁷³ Lippold, Plastik 347; BrBr 769 (J. Sieveking). Rundumaufnahmen bei L. Alscher, Griechische Plastik 4 (1957) Taf. Ic; Hauptansicht, hier für den Vergleich zugrundegelegt, Abb. 47a.

⁷⁴ Th. Schreiber, Hellenistische Reliefbilder (1894) Taf. 38f. – W. Fuchs, Die Vorbilder der neuattischen Reliefs (JdI Ergänzungsheft 20, 1959) Taf. 23b. 26a–b.

⁷⁵ R. Lullies und M. Hirmer, Griechische Plastik 4 (1979) Taf. 289.

⁷⁶ Mansuelli a. O. (oben Anm. 66) Nr. 77.78. Besonders die Replik im Konservatorenpalast (Taf. 30, 5): B. M. Felletti Maj, BullCom 76, 1956–58, 143ff.; Helbig⁴ 2 (1966) Nr. 1783 (H. von Steuben); H. Weber, JdI 75, 1960, 113 Abb. 1.

⁷⁷ A. Schober, Der Fries des Hekateions von Lagina (= IstForsch 2, 1933) Taf. 4. – H. Kähler, Seethiasos und Census (1966) Taf. 1.3.

⁷⁸ E. Schmidt, Der grosse Altar zu Pergamon (1961) Taf. 35.

⁷⁹ Fuchs a. O. (oben Anm. 74) Taf. 24a–d.

⁸⁰ Lippold, Plastik 321f.; A. H. Borbein, Marburger Winckelmann-Programm 1973, 37ff.; R. Fleischer, ÖJh 50, 1972–75, Beiblatt 103ff.; H. A. Weis, The Hanging Marsyas (1980).

⁸¹ Zu dem Problem zuletzt Fleischer a. O. 107f.

der so stark überein, dass die Rückführung auf ein gemeinsames Urbild besonders nahe läge; überdies sind es Typen, die in römischer Zeit in den verschiedensten Zusammenhängen Verwendung fanden. Daher liegt vielleicht die Vermutung näher, das Original habe nur aus Marsyas und dem Skythen bestanden⁸².

Ohnehin ist es deutlich, dass das Leiden, für das keine höhere Instanz sichtbar gemacht wird, ein Leitmotiv der hellenistischen Kunst ist. Laokoon wird mit seinen Söhnen in der Gruppe des Vatikan ohnmächtig von den Schlangen umstrickt; ähnlich werden in der Grotte von Sperlonga die Gefährten des Odysseus ohne Entrinnen von der Skylla gepackt, von ihren Hundeprotomen angefallen und in ihre Schwanzwindungen verwickelt. Gewiss gab es auch früher schon derartige Bildmotive, etwa die Pein des Aktaion. Aber nie war die unentrinnbare Verstrickung des Menschen so handgreiflich zum eigentlichen Thema gemacht worden, nie war die menschliche Gestalt so krass und realistisch der unmenschlichen Natur tödlicher Bestien entgegengesetzt worden⁸³; nie war der Mensch so hilflos seiner Standfestigkeit beraubt und zappelnd in die Luft gehoben worden⁸⁴; und nie war das leidende Antlitz so zum emotionellen Gipfel der Komposition geworden wie beim Laokoon, nie so wirkungsvoll inszeniert worden wie zwischen den Schwanzwindungen der Skylla⁸⁵. Das Leiden der Ausgelieferten und Ohnmächtigen beansprucht die ganze Anteilnahme des Betrachters.

VI.

Die Bilder des Lebens und des Mythos gleichen sich: Sie sind beherrscht vom Leid der Geschlagenen und Unterliegenden, die siegreichen Herrscher und Götter spielen dabei zumindest keine unmittelbare Rolle.

⁸² So zuletzt K. Schefold, *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst* (1981) 178. L. Beschi weist mich allerdings zu Recht darauf hin, dass auch der Skythe in den Nachklängen der Gruppe nicht einheitlich wiedergegeben ist. Daher bleibt auch der Schluss, dass Apollon fehlte, unsicher.

⁸³ B. Conticello und B. Andrae, *Die Skulpturen von Sperlonga (= Antike Plastik 14, 1974) Taf. 27a.*

⁸⁴ a. O. Fig. 18ff.

⁸⁵ a. O. Taf. 26a.

Das Phänomen hat einen interessanten wirkungsästhetischen Aspekt: Der Betrachter wird in einer neuen Weise zur imaginierenden Ergänzung des Kunstwerks aufgerufen⁸⁶. Doch die Ästhetik führt nicht auf den vitalen Punkt. Entscheidend ist, dass gerade die Opfer derart ins Blickfeld rücken.

Gewiss ist das keine Umkehrung der Bewertung. Keines dieser Denkmäler macht sich die Perspektive der Unterlegenen zu eigen. Die Keltenfiguren gehören zu Siegesmonumenten, aufgestellt von den Siegern, in den Heiligtümern siegverleihender Gottheiten. Sie waren bezogen auf Bildnisse der Herrscher, auch wenn diese getrennt aufgestellt waren. Ähnlich sind zweifellos die Gruppen des Mythos gemeint. Die Niobiden standen, nach allgemeiner Annahme in Zweitaufstellung⁸⁷, im Apollotempel von Rom. Das Werk verherrlichte also die Gottheit, auch wenn es sie aussparte: Das Ambiente machte deutlich, wer die Instanz der gerechten Strafe war. Ähnlich muss die Bedeutung in der vorausgesetzten ursprünglichen Aufstellung gewesen sein: Es ist kaum ein anderer Ort als ein Heiligtum des Apollon denkbar. Und nicht anders bei der Gruppe des geschundenen Marsyas. Doch auch für Laokoon und Skyllagruppe, bei denen die Götter eine weniger direkte Rolle spielen, muss grundsätzlich dasselbe gelten: So sehr das Leiden der gepeinigten Opfer im Blick ist, so führt es doch nicht zur Umkehrung der Bewertung, zur Anklage gegen die Götter. Deren Stellung bleibt unangetastet.

Im Gegenteil: Herrscher und Götter sind hoch erhaben über ihre Widersacher. Die immer stärkere Heraushebung des siegreichen Königs und Feldherrn aus der Masse der Kämpfenden und Unterliegenden ist ein deutliches Anzeichen dafür. Ähnliches soll gewiss über die Götter ausgesagt werden. Herrscher wie Götter aber haben ihre Macht nicht nur als konkrete kraftvolle Gestalten, sondern vor allem als Repräsentanten einer umfassenden staatlichen und religiösen Ordnung, die einen

⁸⁶ P. H. von Blanckenhagen, *Der ergänzende Betrachter. Bemerkungen zu einem Aspekt hellenistischer Kunst*, in: *Wandlungen. Festschrift Ernst Homann-Wedeking* (1975) 193ff.

⁸⁷ Wenn man die Spätdatierung der Gruppe akzeptiert, stellt sich allerdings die Frage, ob sie nicht von Anbeginn für den Apollotempel in Rom bestimmt war.

stark überpersönlichen, gedanklich-reflektierten Charakter hat.

Angesichts solcher Macht führt aber Auflehnung ganz von selbst zum Untergang. Eine verwandte Vorstellung, wenngleich sehr viel reflektierter, war auch in der hellenistischen Individualethik ausgebildet worden: Ein Verstoß gegen die Ordnung der göttlichen Vernunft, die der Natur innewohnte und auch den guten Staat beherrschte, strafte sich gewissermaßen von selbst⁸⁸. Ein direkter Einfluss solcher Vorstellungen auf die Denkmäler ist kaum anzunehmen; umso aufschlussreicher ist dieselbe Grunderfahrung der Bestrafung ohne notwendig greifbare Exekutive.

Über diese Aussage hinaus ist das Fehlen der Götter freilich wohl auch ein unbewusstes Krisensymptom. Die Götter des Hellenismus, auch wo sie unbefragt anerkannt blieben, waren unpersönlicher, abstrakter geworden, Aspekte eines allgemeinen göttlichen Prinzips, das man vielfach τὸ θεῖον benannte⁸⁹. Die Erosion der alten Polisreligion und philosophische Reflexion haben von verschiedenen Ausgangspunkten in dieselbe Richtung geführt.

Als greifbare Realität blieben die menschlichen Geschehnisse, die «von aussen her, von selbst und ohne ersichtlichen Grund über den Menschen herfallen»⁹⁰. Ihnen galt die Aufmerksamkeit dieses auf den Menschen konzentrierten Zeitalters. Die Götter als die höheren Instanzen des Schicksals blieben ungreifbar; das Vakuum an Sinnggebung wurde mit dem Glauben an Tyche, das Geschick, gefüllt⁹¹. Durch die Distanz zwischen traditionellen Göttern und Menschen entstand ein Freiraum, in dem menschliches Schicksal und Leiden mit pathetischer Anteilnahme geschildert werden konnte, ohne den Göt-

tern zu nahe zu treten. Der Mensch blieb mit seinem Schicksal allein, die Gottheit war nicht in Sichtweite.

Ähnlich muss die Rolle der Herrscher zumindest im Verhältnis zu den Feinden aufgefasst worden sein. Auch hier ergab sich daraus die Möglichkeit, die Unterliegenden mit pathetischer Anteilnahme zu schildern. Die Denkmäler zeigen, dass der Ruhm des Herrschers und Feldherrn, der aus dem Handlungszusammenhang herausgelöst und gleichsam auf eine höhere Ebene gestellt erscheint, davon gar nicht berührt wird. Historisch bedeutsam ist freilich nicht nur, in welche Höhe der herrschende Einzelne gehoben wird, sondern ebenso, welcher eindringender Blick auf die Gegner dadurch freigesetzt wird, die vom Rad der Geschichte überrollt werden.

In ähnlichem Sinne hat die «tragische» Geschichtsschreibung des Hellenismus sich mit Pathos den Unterlegenen zugewandt, ohne deren Standpunkt als Bewertungsmaßstab einzunehmen⁹². Wenn allerdings vergleichbare Vorstellungen im Bereich des Mythos herrschen, so können hier nicht nur punktuelle Wechselbeziehungen zwischen dichterischer und bildlicher Verherrlichung von Herrschern wirksam sein, sondern es wird eine allgemeinere, existentielle Situation erkennbar: eine Welt, in der Herrscher und Götter hoch über dem konkreten Geschehen stehen, und in der die Menschen allein einem Schicksal ausgesetzt sind, das sie vor allem als Werk der Tyche erkennen müssen.

Das Verhältnis von Herrschern und Göttern zu den gewöhnlichen Sterblichen ist hier nur in dem Ausschnitt der Feindschaft sichtbar geworden: Die Denkmäler militärischer Siege und mythischer Strafe sind auf diesen Aspekt beschränkt. Mindestens so wichtig wäre, das positive Verhältnis von Herrschern und Göttern zu ihren Untertanen und Verehrern, also Schutz und dankbare Zuwendung, zu vergleichen. Deutlich ist jedenfalls, dass die Erfahrung von Macht auf der einen, Schicksal und Auslieferung auf der anderen Seite im Bereich der Religion und Politik zu durchaus ähnlichen Auffassungen und Darstellungsweisen geführt hat. Nach Prioritäten zu fragen, ist wenig ergiebig. Der Impuls ist zweifellos von

⁸⁸ M. Pohlenz, *Die Stoa* (1959) 131ff., besonders 133. Auf diese Vorstellung machte mich A. Dihle aufmerksam.

⁸⁹ M.P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion* 2 (1961) 2, 185ff. 293ff.

⁹⁰ Nilsson a. O. 203.

⁹¹ Nilsson a. O. 200ff.; vgl. 201: «Der Weg zur Annäherung der Tyche an die religiöse Sphäre ging über die fortschreitende Schwächung des Glaubens an das Wirken der Götter.» 202: «An sich schwebte Tyche sozusagen im leeren Raum.»

⁹² Siehe oben 130.

der realen Lebenserfahrung ausgegangen⁹³. Andererseits hat die Bewältigung der Erfahrung in der Religion gewiss auch Eigengewicht gehabt und auf das öffentliche Leben zurückgewirkt.

VII.

Bei aller Parallelität der Entwicklung ist im Laufe der Zeit der konkrete Herrscher gegenüber den verblasenden alten Göttern immer mehr in den Vordergrund getreten. Die stark empfundenen Wechschläge der Tyche steigerten das Bedürfnis nach Erlösung. Diese Hoffnungen richteten sich vor allem auf einen menschlichen Helden. Jupiter donnert im Himmel, doch auf der Erde herrscht Augustus als segensreicher *praesens divus*⁹⁴: Diese Anschauung des Horaz gilt ähnlich schon für den Hellenismus⁹⁵.

Aufschlussreich ist die hellenistische Prometheusgruppe aus Pergamon⁹⁶: Das Opfer an den Fels geschmiedet, hilflos ausgesetzt dem Adler des Zeus, erlöst von Herakles. Dass weder die Bestrafung noch die Tat des Helden, sondern die Befreiung von der Pein für den Hellenismus im Vordergrund stand, zeigt eine Nachricht über zwei Gemälde des Euanthes in Pelusion, die die Befreiung des Prometheus und der Andromeda nebeneinander stellten⁹⁷: Das gemeinsame Thema ist die Erlösung. Als Erlöser aber tritt in der pergamenischen Gruppe der Held auf, der auf Erden die konkretesten Leistungen vollbracht hatte. Man hat im Kopf des Herakles vielfach Bildniszüge eines hellenistischen Königs – des letzten Attalos oder, historisch weniger wahrscheinlich, des Mithridates Eupator – in der Rolle des politischen Befreiers gesehen. Das ist nicht mit voller Sicherheit zu erweisen.

⁹³ vgl. Nilsson a. O. 294: «Die Ordnung der Götterwelt ist von der staatlichen Welt abhängig.»

⁹⁴ Horaz, carmina 3, 5.

⁹⁵ vgl. besonders Chr. Habicht, Gottmenschentum und griechische Städte (= Zetemata 14, 1956) 230ff.

⁹⁶ A. Milchhöfer, Die Befreiung des Prometheus (BWPr 42, 1882); G. Krahe, JdI 40, 1925, 183ff. (Mithridates VI.); Schober, KvP 137ff. (Attalos III.). D. Pinkwart, in: Pergamon (Ausstellung Ingelheim 1972) Nr. 30.

⁹⁷ Achilles Tatios, Leukippe und Kleitophon 3, 6. Milchhöfer a. O. 8f.

Unleugbar aber ist die grundsätzliche Möglichkeit einer solchen Gleichsetzung zwischen Herakles und Herrscher. In diesem Sinne kann die Gruppe zumindest veranschaulichen, was man sich in der Konstellation von traditionellen Göttern, Schicksal und menschlichem Leid von einem Befreier erhoffte. Herakles, Herrscher und Heiland antworteten jeder in seiner Weise auf diese Erwartung des späten Hellenismus.

RÉSUMÉ*

Dans l'Antiquité, le monde des dieux et celui des hommes ont une organisation qui se ressemble. Cette similitude est particulièrement sensible dans les rapports qu'entretiennent les dieux avec leurs fidèles et leurs adversaires, et les souverains avec leurs ennemis et les peuples assujettis. C'est avant tout à l'époque de l'hellénisme, avec ses états de forme monarchique, qu'apparaissent des liens étroits entre l'organisation religieuse et l'ordre politique, des liens que reflète d'ailleurs l'art de cette époque.

Le grand monument triomphal d'Attale I à Pergame montrait, sur un long socle, exclusivement des Celtes et des Perses vaincus, désespérés, agonisant ou se donnant la mort (cf. pl. 30, 1). Par contre, le souverain vainqueur était isolé du groupe et représenté à cheval, sur un socle particulier. Par analogie on verra que le monument plus tardif d'Attale II, érigé sur l'Acropole d'Athènes, peut lui aussi n'avoir mis en scène que les adversaires vaincus de l'ordre grec: des Géants sans les Dieux, des Amazones sans les Athéniens du mythe, des Perses sans les Athéniens des victoires historiques, des Celtes sans Pergaméniens (cf. pl. 30, 3.4). Les figures des soumis y étaient cependant en contact avec les souverains Eumène II et Attale II dont les portraits étaient représentés en grandeur colossale. Une allusion de Plutarque à un Dionysos qui aurait été figuré dans la gigantomachie de ce monument se trouve être, en fait, une mauvaise compréhension du sujet.

* Traduction: Jean-Robert Gisler

Cette conception est l'expression des rapports historiques qui prévalent à l'époque hellénistique: le souverain se place bien au-dessus des événements concrets; les vaincus sont isolés dans leur douleur et dépeints avec pathétique et compassion, sans que la gloire du vainqueur en soit touchée. Ce mode de représentation correspond aux tendances d'une historiographie tragique («tragische Geschichtsschreibung») propre à l'hellénisme, mais ne doit pas être perçue comme ayant eu une influence directe sur les historiens, car des conceptions analogues se retrouvent dans les représentations mythologiques.

La Niobé et ses enfants du célèbre groupe statuaire hellénistique de Florence errent désarmés, à la merci des flèches mortelles de dieux qui ne sont pourtant pas représentés (*pl.* 30, 2.5). De la même manière, le Marsyas du groupe hellénistique bien connu, représenté au moment de son supplice, se trouve livré au couteau du Skythe, sans doute même en l'absence d'Apollon, lui qui est à l'origine du châtement. Les dieux, tout comme les souverains, sont ressentis comme des puissances imprévisibles qui dépassent de loin les hommes, et leur grandeur est exaltée sur les monuments. Cependant, dès lors que les puissances victorieuses sont élevées bien au-dessus de leurs adversaires, se fait jour un espace libre qui permet d'observer et de dépeindre le destin des vaincus avec une acuité nouvelle, sans toucher la gloire des vainqueurs.

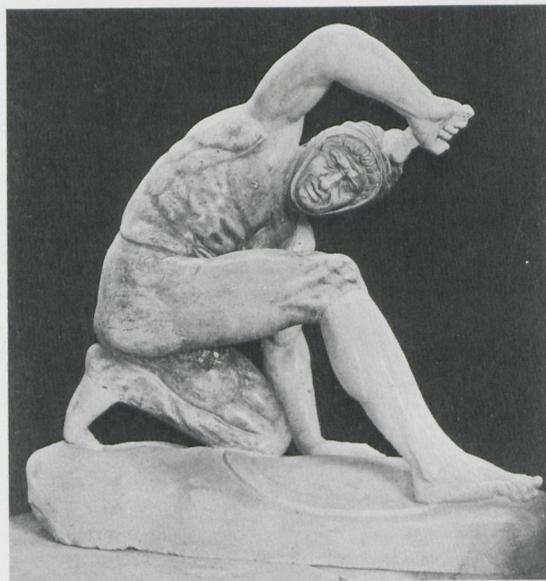
On y décèle alors de façon inconsciente la crise que traverse la religion hellénistique, dont les divinités traditionnelles représentent des forces abstraites, distantes, alors que seuls les destins humains, les coups et les hasards de la Tyché, forment la réalité sensible. Les groupes statuaire du Laocoon et de Sperlonga (l'épisode d'Ulysse et ses compagnons aux prises avec Scylla) sont d'autres témoignages clairs en ce sens. Au travers de ce phénomène s'est développé toujours plus intensément un désir général de délivrance qui s'est concentré avant tout sur des héros humains. Le groupe du Prométhée de Pergame montre bien à ce propos que c'était avant tout vers les souverains, et leur modèle mythique Héraklès, que se tournaient ces espoirs de salut.

TAFELVERZEICHNIS

- Taf. 30, 1 Keltenfürst und Frau, römische Marmorkopie. H. ohne Basis und Plinthe 2,11 m. Gruppe vom grossen Siegesdenkmal Attalos' I. in Pergamon (?). Rom, Thermemuseum (Sammlung Ludovisi) 8608. Phot. Deutsches Archäologisches Institut Rom Neg. Nr. 56.348.
- Taf. 30, 2 Marmorgruppe der Niobe mit Tochter, römische Kopie. H. 2,28 m. Florenz, Uffizien 294. Phot. Alinari 1270.
- Taf. 30, 3 Kämpfender Perser, römische Marmorkopie. H. 0,73 m. Vom Weihgeschenk Attalos' II., dem sogenannten kleinen attalischen Weihgeschenk auf der Akropolis in Athen. Rom, Vatikan (Galleria dei Candelabri) 2794. Phot. im Archäologischen Institut Heidelberg.
- Taf. 30, 4 Kniender Kelte, römische Marmorkopie. H. 0,86 m. Vom sogenannten kleinen attalischen Weihgeschenk. Paris, Louvre 324. Phot. Alinari 22609.
- Taf. 30, 5 Zusammenbrechender Niobide, römische Marmorkopie. H. 1,30 m. Rom, Konservatorenpalast, Museo Nuovo 3027. Phot. Hirmer Fotoarchiv Nr. 671.9382.



I



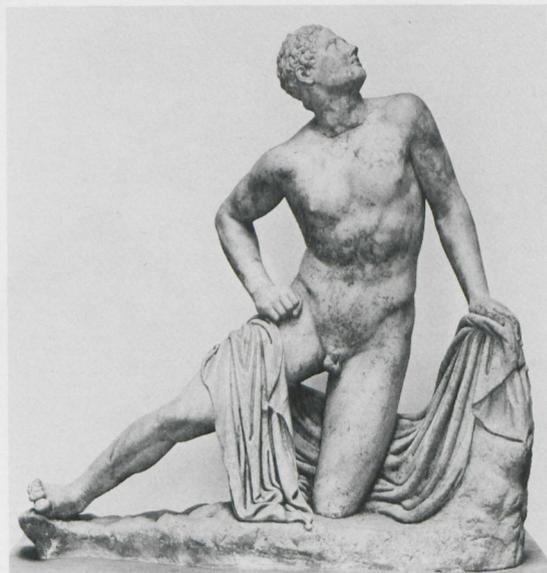
3



4



2



5