

François Queyrel, *L'Autel de Pergame. Images et pouvoir en Grèce d'Asie*. Collection Antiqua 9. Éditions A. et J. Picard, Paris 2005. 207 Seiten, 21 Tafeln, 159 Abbildungen und 2 Karten.

Die neuerlichen Sondagen in den Fundamenten des Pergamonaltars 1994, die Restaurierung des Großen und des Kleinen Frieses in den Jahren 1994 bis 2004, die Sonderausstellungen zum Telephosfries 1996/97 in New York, San Franzisko und Rom sowie dessen Neuaufstellung im Pergamonmuseum regten zu neuen Betrachtungen dieses zentralen Denkmals der griechischen Kulturgeschichte an. Eine Reihe von Einzeldarstellungen zu Fragen der Datierung, Baugeschichte oder Interpretation sowie eine Serie von populärwissenschaftlichen Veröffentlichungen aus gegebenem Anlass erschienen in rascher Folge. Man könnte sich demnach fragen, ob eine weitere Publikation zu diesem Thema im Jahr 2005 ihre Berechtigung hat.

François Queyrel ist als Directeur d'études an der École Pratique des Hautes Études in Paris ein ausgewiesener Kenner der griechischen Archäologie und insbesondere spezialisiert auf hellenistische Plastik. Er hat im Mai 2005, knapp ein Jahr nach Abschluss der Restaurierungsarbeiten am Großen Fries im Juli 2004, die hier zu besprechende umfassende Gesamtdarstellung zum Pergamonaltar in der Reihe Antiqua veröffentlicht. In dieser Reihe sind bisher acht Bände zu ganz unterschiedlichen Themen der ägyptischen, griechischen, etruskischen und römischen Kulturgeschichte erschienen. Erklärtes Ziel von Antiqua ist es, über neue Entdeckungen oder neue Interpretationen für einen allgemeinen, an der Antike interessierten Leserkreis zu informieren. Entsprechend erläutert der Autor die Absichten, die er mit seiner Abhandlung verfolgt, in der Einleitung unter

dem Titel »Für eine Archäologie der Bilder« (S. 17): Er möchte für den Betrachter den Zusammenhang wiederherstellen, aus dem die Reste des Denkmals gerissen sind. Auch wenn die Betrachtungsweise der antiken Zeitgenossen nicht wirklich rekonstruierbar ist, so lässt sich doch unsere Sehweise durch den Kontext bereichern. Der Verfasser weist zu Recht darauf hin, dass nach wie vor wichtige Grundsatzfragen zum Pergamonaltar strittig sind: Wie vereinbart sich der kraftvolle Stil der Gigantomachie mit der raffinierten Nüchternheit des Kleinen Frieses? Wie ist das Denkmal zu datieren? Welcher Gottheit wurde auf dem Altar geopfert? Aus welchem Anlass wurde er erbaut? Wer ist der Auftraggeber? Grundsätzlich verfolgt die Monographie das Ziel, die verschiedenen Bedeutungen des Figureschmucks sowohl im ästhetischer als auch in gesellschaftlich-politischer und religiöser Hinsicht herauszuarbeiten. Mit diesen klaren Fragen und einer allumfassenden Zielsetzung soll zwar gemäß den Vorgaben der Reihe Antiqua ein breiter Leserkreis angesprochen werden. Es stellt sich aber bei der weiteren Lektüre bald heraus, dass darauf bei weitem nicht immer Rücksicht genommen wird. Das Buch ist Bernard Andreae für seine großzügige Unterstützung und den Studenten für ihre Anregungen und Kritik gewidmet. Zum Aufbau der Darstellung werden keine Hinweise gegeben.

Der Hauptteil gliedert sich in vier große Kapitel: »Entdeckung und Ausstellung des Denkmals«, »Der Figureschmuck«, »Die Funktion des Denkmals« und »Ästhetik«. Die Ergebnisse werden in einem kurzen Schlusswort zusammengefasst. Stil- und Kompositionsfragen werden also erst nach der Untersuchung der Funktion des Denkmals behandelt und insofern an die Interpretation angehängt, eine methodisch nicht sehr einleuchtende Lösung.

Die sehr ansprechende Aufmachung des Buches zeichnet sich durch reiches Bildmaterial aus. Eingestimmt wird der Leser noch vor der Einleitung mit einem qualitätvollen farbigen Tafelteil, der bei einer Aufnahme des Pergamonsaals in Berlin nach der Neupräsentation 2004 beginnt und über Landschaftsaufnahmen der Altarterrasse und deren Umgebung sowie Architekturmodellen von Pergamon zu einer kleinen, allerdings nicht sehr ausgewogenen Auswahl von Aufnahmen des Großen Frieses führt. Er endet mit Photos von weiteren Heiligtümern und Baudenkmalern in Pergamon.

Über den Text verteilen sich gleichmäßig die zahlreichen Schwarzweißabbildungen, darunter auch jeweils neue Umzeichnungen der Friesse (Abb. 33 und 75 von Florence André), Rekonstruktionszeichnungen und Pläne. Die Kapitel sind durch eine Vielzahl von Untertiteln und Zwischenüberschriften aufgelockert und dadurch angenehm abschnittsweise zu lesen. Der Satzspiegel gliedert die Seiten in breite Randzonen neben dem Text, auf dem ausführliche Bildunterschriften und die Anmerkungen platziert sind. Dies fördert die parallele Lesbarkeit der Anmerkungen, führt aber auch zu viel Weißraum, in den sich teilweise die Abbildungen

oder Tabellen hineinschieben. Die Unruhe in der Seitengestaltung wird noch durch dreizehn Exkurse verstärkt, die mitten im Text zwischen zwei durchgezogenen Linien in anderem Schriftschnitt unter einer gesonderten Überschrift ein Spezialthema aufgreifen. Diese oftmals für die Argumentation gar nicht nötigen Abschweifungen sind der flüssigen Lektüre eher hinderlich. Hingegen werden verschiedenlich Ergebnisse oder Forschungsdiskussionen übersichtlich in Tabellenform zusammengefasst.

In den ausführlichen Hinweisen zur Textgestaltung und Photoverwendung (S. 6) erläutert Queyrel, dass er Photos des Zustands sowohl nach als auch vor der Restaurierung der Friese abbildet und bei den alten Aufnahmen darauf geachtet hat, dass sie heute verschwundene Teile wiedergeben. In einigen Bildunterschriften setzt er die Jahreszahl 2004 dazu, jedoch bei weitem nicht bei allen Photos des restaurierten Zustands. Eine genaue Durchsicht der Illustrationen ergibt, dass zirka dreißig Photos den neuen Zustand wiedergeben, während über fünfzig Aufnahmen alt sind. Der Telephosfries wird sogar fast ausschließlich mit alten Photographien abgebildet. Dieser Umstand ist bedauerlich. Es wäre für eine umfassende Gesamtdarstellung nach der Restaurierung sehr wünschenswert gewesen, den Lesern qualitätvolle Neuaufnahmen zu präsentieren, wie sie bereits in der Publikation von 2004 (H. Heres / V. Kästner, *Der Pergamonaltar*) zu bewundern sind. Stattdessen hat der Autor häufig eigene Aufnahmen verwendet (s. Bildnachweise S. 207), die teilweise durch starke Unteransichtigkeit den Blick verzerren. Abbildung 31 ist beispielsweise regelrecht irreführend, da sie Aphrodite mit dem Gipsabguss eines Kopfes wiedergibt, dessen Zugehörigkeit durch die Untersuchungen während der Restaurierung widerlegt werden konnte.

Queyrel geht im ersten Kapitel (S. 21–48) zunächst auf städtebauliche und architektonische Aspekte des Pergamonaltars ein (S. 21–26). Er stützt sich bei der Rekonstruktion des Baus auf die neuen Forschungen von Volker Kästner und Manfred Klinkott, die den Thesen von Wolfram Hoepfner widersprechen und der ursprünglichen Rekonstruktion von Jakob Schrammen von 1906 nahe kommen. Hinsichtlich der Funktion als Altar nimmt er parallel zu Beschreibungen des Ritus am Zeusaltar in Olympia bei Pausanias an, dass die Tiere auf der Terrasse vor dem Altarbau geschlachtet und die Fleischstücke anschließend oben auf dem Opferaltar im Altarhof verbrannt wurden. Er weist in diesem Zusammenhang auf neue Funde im Apollonheiligtum von Klaros hin. Dort konnten Blöcke mit Ringen zum Festbinden der Tiere vor dem Altar identifiziert werden (s. Rekonstruktionszeichnung Abb. 7).

Sehr eingehend beschreibt der Autor die Ereignisse der Entdeckungs- und Grabungsgeschichte des Altars (S. 28–36). Merkwürdigerweise geht er jedoch nicht genauer auf die Fundteilungsverhandlungen der dritten Grabungskampagne ein und lässt zum Beispiel die Überstellung von Gipsabgüssen an den Sultan zum Tausch für die Reliefs unerwähnt.

Auch die Geschichte der Zusammensetzung der Friese und deren Ausstellung in Berlin sowie deren politische Bedeutung erhält breiten Raum (S. 36–42). Im Zusammenhang mit den Beobachtungen Heinz Kählers bei der Auslagerung der Friese während des Zweiten Weltkriegs wird nur kurz und unvermittelt die wichtige Frage erwähnt, ob die Friesplatten vor oder nach der Ausarbeitung der Reliefs versetzt worden sind. Diese Frage verdiente eine ausführlichere Behandlung.

Auf insgesamt nur drei Seiten diskutiert Queyrel die Rekonstruktion des gesamten übrigen Figurenschmucks des Pergamonaltars einschließlich der zahlreichen weiblichen Gewandfiguren (S. 42–45). Unvollständig und etwas unklar bleibt die Darstellung zu den kleinen Götterfiguren vom Dach, die nicht einmal abgebildet werden. Der Autor schlägt für sie die Rekonstruktion der Zwölf Götter vor, die in Pferde- und Tritonengespannen auf den Seiten des Altardachs gruppiert sind. Das von Hoepfner entworfene und im Pergamonsaal aufgestellte Altarmodell bezeichnet er als sehr bestechend. Er lehnt jedoch zu Recht die These Hoepfners, nach der das kleine Attalische Weihgeschenk auf dem Rand des Opferaltars aufgestellt war, als wenig wahrscheinlich mit dem Hinweis ab, dass von Kästner Spuren von Schutzplatten auf der Altaroberseite für das Opferfeuer gefunden worden sind.

Zum Abschluss dieses ersten Kapitels werden die Ergebnisse der jüngsten Restaurierungen erläutert und anerkennend die dadurch erzielten Fortschritte für die Interpretation der Darstellungen hervorgehoben (S. 45–47; ergänzend zur zitierten Literatur: *Rez.*, *Jahrb. Berliner Mus.* 38, 1996, 169–184). Der unkundige Leser kann die Einzelheiten jedoch kaum nachvollziehen, da er in die Szenen auf den Reliefs noch gar nicht eingeführt wurde. Es schließt sich eine kurze Zusammenfassung der Diskussion zur Marmorherkunft und Farbgebung an (S. 48).

Im zweiten Kapitel (S. 49–111) führt Queyrel den Leser wie einen Besucher des Altarbezirks vom Ostfries über den Süd- und Westfries zum Nordfries um das Denkmal herum und beschreibt jeweils in detailreicher Dramatik die einzelnen Figurengruppen der Gigantomachie (S. 49–78). Er flicht auch Hinweise auf mythologische Hintergründe ein, die teilweise mit ausführlichen literarischen Zitaten illustriert werden, so dass der Leser von der Beschreibung etwas abgelenkt wird. Bei der Diskussion der Figurenbenennungen bezieht er nicht immer die neuesten während der Restaurierung gewonnenen Erkenntnisse mit ein (s. Heres/Kästner a. a. O. 33–59). So bleibt beispielsweise unerwähnt, dass dem Gegner der Themis, Maimaches, auf dem Südfries ein bärtiger Kopf zugewiesen werden konnte (vgl. Abb. 47 von 2004). Während er für den Ost-, Süd- und Westfries nur an einer Stelle unvermittelt eine Forschungsmeinung diskutiert, geht er für den Nordfries in allen Einzelheiten namentlich auf die jeweilige Diskussion in der Forschung ein, was dem eingangs zitierten Adressatenkreis des Buches nicht entgegenkommt. Besonders ausführlich behandelt er die Frage nach der

Darstellung der Nyx (S. 63–64 und 71–73). Er folgt dem Vorschlag Kästners, in der bekannten Schlangentopfererin auf dem Nordfries nicht Nyx, sondern eine der drei Moiren zu sehen. Stattdessen möchte er die Göttin auf dem Südfries rechts vor Rhea als Nyx benennen, ein plausibler Vorschlag angesichts der Nähe zu Eos und Helios, obgleich die dafür herangezogenen ikonographischen Belege methodisch nicht überzeugen. Zu den insgesamt neun neuen Benennungsvorschlägen gehören auch Hephaistos und Hermes, die Queyrel am Nordfries erkennen will (S. 73–74 Abb. 69, 71).

Entsprechend seiner lückenhaften Erhaltung bietet der Telephosfries breiten Spielraum für Umstellungen der Plattenabfolge und neue Interpretationsvorschläge, den der Verfasser ausgiebig nutzt (S. 79–100). Er diskutiert zunächst die Reihenfolge der Szenen und geht erst viel später auf den dargestellten Mythos ein. Die Plattennummern werden wie üblich nach Winnefeld zitiert, erscheinen jedoch nicht in der in dreißig Szenen aufgegliederten Rekonstruktionszeichnung (Abb. 75), wodurch der Text für den Leser schwer nachvollziehbar wird. Es sei hier nur auf die wichtigsten Umstellungen beziehungsweise Neuinterpretationen im Vergleich zu der Neuaufstellung von 1997 eingegangen: Queyrel kehrt zu der Ansicht von Christa Bauchhenß-Thüriedl zurück, dass Herakles die Königstochter Auge bei einer kultischen Handlung im Kreis von drei Frauen beobachtet und somit Platte 3 und Platte 11 zusammengehören (S. 82). Er berücksichtigt dabei nicht die Argumentation von Huberta Heres, dass die auf beiden Platten unterschiedlichen Bäume, Eiche und Platane, entsprechend den Erzählprinzipien des Telephosfrieses verschiedene Orte bezeichnen und dass die Darstellung der Gründung des Athenakults in Pergamon kaum fehlen kann. Die Bootsbauszene setzt er hinter die Aussetzung des kleinen Telephos (S. 83). Ohne schlüssige Beweisführung sieht er Kybele in der bisher als örtliche Berggottheit interpretierten Figur, die über den das Kind badenden Nymphen sitzt (S. 84–86). Somit werde Telephos von der Löwin der Kybele gestillt. Die Begrüßungsszene am Strand mit Teuthras in der Mitte bezieht Queyrel nicht auf die Ankunft der Auge, sondern auf Telephos' Eintreffen in Mysien. Die schwer zu deutende Kultszene im letzten Teil des Frieses siedelt der Verfasser im Kybeleheiligtum in Pergamon an (S. 88–90): Auge führt den auf einem Felsen sitzenden Telephos in Gegenwart des links thronenden Teuthras und der Hiera in den Kybelekult ein. Am linken Bildrand zeigt ein Hierophant der Kybele, ein Eunuch, mit dem Finger auf das Geschehen. Gegen diese Deutung sprechen schon allein die Spitzohren der beiden sitzenden männlichen Figuren, die eindeutig auf den Reliefs zu erkennen sind und sie als dionysische Gestalten ausweisen. Queyrel übernimmt die neue Interpretation der Bestattungsszene von Heres als Aufbahrung der Hiera statt des Telephos, setzt sie jedoch hinter den Besuch des Telephos bei den Argivern (S. 92). Schließlich interpretiert der Autor die Szene am Schluss des Frieses als dreifache Apotheose (S. 94–95): Im Beisein der vergött-

lichten Auge wird in Pergamon ein Altar gebaut, der Vorgänger des Pergamonaltars. Der auf einer Kline gelagerte Heros Telephos, umgeben von der vergöttlichten Hiera und der trauernden Astyoche, seiner zweiten Frau, zeigt auf die Apotheose der Auge in der Altarbauszene. Abschließend fasst Queyrel die im Fries erzählte Lebensgeschichte noch einmal zusammen, ohne dabei auf Fragen der Komposition, des Zusammenhangs mit der umgebenden Architektur, der Erzählweise oder des Auswahlprinzips der dargestellten Szenen einzugehen (S. 100).

Im folgenden Abschnitt beschäftigt sich der Verfasser sehr eingehend mit der Frage nach der Herkunft der dargestellten Versionen des Mythos (S. 102–109). Er weist insbesondere auf die hochgelehrten Exegesen an den hellenistischen Höfen dieser Zeit hin und greift die These von Erika Simon wieder auf, nach der das ikonographische Programm des Großen Frieses auf eine Auslegung der Theogonie von Hesiod durch Krates von Mallos zurückgeht. Für die Telephosgeschichte stellt er noch einmal die Abweichungen von der mythischen Tradition zusammen, die zum Ruhm der Pergamener und ihrer Könige dienten. An dieser Stelle wäre eine ausführliche ikonographische Untersuchung anderer Darstellungen der Telephosgeschichte in Ergänzung zur Zusammenstellung der literarischen Quellen nützlich. Zu Recht verweist Queyrel auf das Hauptziel der reflektiert ausgewählten Darstellungen, die göttliche Abkunft des Telephos und damit der Königsfamilie zu demonstrieren.

Zum Schluss des Kapitels geht es um die Diskussion der Künstlerfrage, deren zahlreiche hypothetische Antworten mit Vorsicht und klarer Argumentation behandelt werden (S. 109–111). Die These, dass ein für die Gesamtkonzeption zuständiger Künstler auszumachen sei, womöglich Phryomachos, hält der Autor für zu problematisch. Er bleibt bei der abschließenden Aufzählung der verschiedenen Künstlersignaturen und deren kritischer Kommentierung.

Die Interpretation und im Zusammenhang damit auch die Datierung des Denkmals sind Gegenstand des dritten Kapitels (S. 112–147). Queyrel beginnt mit einer gründlichen Zusammenstellung der bisherigen Thesen zu der Frage, welchem Kult der Altar gewidmet war, wobei auch der in den Fundamenten nachgewiesene Vorgängerbau eine Rolle spielt. Insbesondere interessiert ihn dabei die These von Eugenio La Rocca (Jahrb. Berliner Mus. 40, 1998, 7–30), dass der Altar den Zwölf Göttern und dem vergöttlichten Eumenes II. geweiht war. Um einer Antwort auf diese Frage näher zu kommen, unternimmt er noch einmal eine ausführliche Untersuchung der antiken Quellen, allerdings ohne dabei quellenkritisch vorzugehen (S. 115–121). Seine besondere Aufmerksamkeit findet ein Ehrendekret für Atalos III. aus Anlass der Rückkehr von einer siegreichen Expedition. Die Priester werden darin aufgefordert, das Diadem der Zwölf Götter und des Gottes König Eumenes zu tragen und in den Tempeln der Götter zu opfern und zu beten. Daraus schließt der Verfasser auf die zen-

trale Bedeutung eines Kultes für die Zwölf Götter und den vergöttlichten König Eumenes in Pergamon. Ein weiteres Argument bieten ihm die Beobachtungen Hoepfners, wonach ein aufwendiger, wahrscheinlich königlicher Grabtumulus in der Ebene in der Achse auf den Großen Altar ausgerichtet ist. Er kommt zu dem Schluss, dass der Pergamonaltar gleichzeitig ein Dodekateion und ein Eumeneion war.

In knapper und präziser Form widmet er sich anschließend der Forschungsgeschichte zur Datierung, wobei er entsprechend seiner Interpretation der grundsätzlichen Frage nachgeht, ob der Altar zu Lebzeiten des Eumenes II. oder nach dessen Tod dem vergöttlichten König geweiht wurde (S. 123–125). Seiner Ansicht nach reichen alle bisher vorgebrachten Argumente, insbesondere auch auf der Grundlage der Keramik, für eine genaue Festlegung des Baubeginns nicht aus. Jedoch greift er eine Argumentation im Zusammenhang mit einer Sondermünzausgabe des Eumenes II. wieder auf, bei der zum ersten Mal das Porträt des regierenden Königs statt des Dynastiegründers Philetairos abgebildet wurde, die also ein sehr einschneidendes Ereignis zum Anlass gehabt haben musste. Diese Sonderemission wurde bisher immer mit der Rettung des Königs aus dem Anschlag bei Delphi 172 v. Chr. in Verbindung gebracht. Neuere numismatische Erkenntnisse ergeben jedoch eine spätere Datierung zwischen 163 und 161 v. Chr. Des Weiteren führt er an, dass die auf der Altarterrasse gefundenen Weihinschriften auf Statuenbasen alle von der Regierungszeit Attalos' II. (158–138 v. Chr.) bis an den Anfang des ersten Jahrhunderts v. Chr. zu datieren sind. Darauf gründet er seine These, dass die Altarterrasse spätestens 149/48 angelegt wurde. Damit sei der Tod Eumenes' II. nicht als Datum des Abschlusses der Arbeiten, sondern möglicherweise sogar erst als Zeitpunkt für deren Beginn anzusehen.

Wenngleich letztere Möglichkeit als unwahrscheinlich zu gelten hat, so reiht sich der Autor in die seit den späten neunziger Jahren immer größer werdende Zahl der Forscher ein, die für eine Spätdatierung des Großen Frieses plädieren oder diese zumindest nicht für abwegig halten. Nicht alle von Queyrel vorgetragenen und hier nicht in sämtlichen Einzelheiten behandelten Argumente sind stichhaltig. Aber es mehrten sich doch mit dieser Darstellung die Indizien für einen späteren Baubeginn des Pergamonaltars, als rund hundert Jahre lang angenommen. Technisch gesehen ist ein beträchtlicher zeitlicher Abstand der beiden Frieße voneinander nicht zwingend. Sie können fast gleichzeitig entstanden sein (s. Rez. in: P. Bol [Hrsg.], *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik* [Mainz 2007] 208 f.). So müssen wir uns von der gängigen alten Lehrmeinung verabschieden, der Große Fries sei 180 v. Chr. und der Telephosfries fünfzehn bis zwanzig Jahre später entstanden.

Im Folgenden versucht der Autor, die beschriebenen Darstellungen auf den Friesen zu seiner Interpretation und Datierung in Beziehung zu setzen (S. 126–136). So sieht er beispielsweise die Epiphanie der Auge, auf die

Telephos weist, als Anspielung auf die Apotheose der Königin Apollonis, und in der Altarbauszene erkennt er Attalos II. Das Überwiegen der Göttinnen in der Gigantomachie (dreiunddreißig gegenüber einundzwanzig männlichen Göttern) wertet er als Hinweis auf die herausragende Rolle der Frauen in der Familie der Attaliden. Einen großen Abschnitt widmet er noch einmal der Frage, welcher militärische Erfolg den Anlass für das Denkmal und dessen Reliefschmuck gegeben hat. Den wichtigsten Sieg gegen die Gallier errang Eumenes II. 166 v. Chr. Doch hatte er sich auch anderen Gegnern zu stellen, zum Beispiel den Makedonen. Queyrel möchte deshalb die Gigantenschlacht als Bild für einen Universalsieg verstanden wissen, der über das zeitliche Moment einer bestimmten Schlacht hinausweist. In diesem Zusammenhang fehlt eine Auseinandersetzung mit den Thesen von Klaus Junker, der sich gegen eine Gleichsetzung der Giganten mit den Galliern ausspricht und beispielweise die Meereshgötter am Großen Fries als Hinweis auf die Rolle Pergamons als Seemacht in der Auseinandersetzung mit den Seleukiden und Makedonen wertet (Istanbuler Mitt. 53, 2003, 425–443; lediglich kurz erwähnt in Anm. 145).

Die anschließenden Interpretationsversuche können als weitgehend spekulativ bezeichnet werden (S. 136–147). Queyrel unternimmt eine topographische Lektüre der Gigantomachie in Bezug auf die umliegenden Heiligtümer Pergamons und kommt zu dem Schluss, dass die Zwölf Götter mit ihrer jeweiligen Darstellung vom Fries direkt auf ihr Heiligtum weisen. Dabei ist mindestens die Hälfte der von Queyrel identifizierten Heiligtümer nicht gesichert, was in der dazu erstellten Tabelle (S. 145) nicht kenntlich gemacht ist. Zusammenfassend konstatiert der Autor, dass Pergamon als die Summe des Universums und der Altar als dessen Zentrum zu verstehen war.

Es ist schwierig, einen Überblick über das letzte Kapitel mit der Überschrift »Ästhetik« zu geben, da es etwas unsystematisch am Schluss des Buches alle Aspekte aufgreift, die bis dahin noch nicht behandelt wurden (S. 148–178). Einerseits geht es darin um Fragen der Komposition, des Aufbaus und des Stils der Frieße, andererseits wird aber gleich eingangs nach einem hermeneutischen Prinzip der Bilder gesucht. In einer nützlichen Gegenüberstellung verweist Queyrel auf eine Reihe klassischer Motive, auf die die Darstellungen bewusst bezogen seien (S. 157–160). Die berühmten Vorbilder sollten eine durch und durch griechische Kultur illustrieren (S. 169). Schließlich kommt er hier noch einmal auf die Gesamtkonzeption zu sprechen, für die er dem kritischen Stoiker Krates von Mallos zumindest eine wichtige oder sogar maßgebliche Rolle bei der Konzeption zuschreiben möchte. Das Kapitel schließt mit einigen rezeptionsgeschichtlichen Verweisen auf die französische Klassik und die Moderne.

Wenngleich das Buch aus den genannten Gründen nicht ohne Vorbehalt für einen breiten Leserkreis empfohlen werden kann, so hat es doch seine vollumfängliche Berechtigung für die Hellenismuskforschung und

speziell für Nachwuchswissenschaftler. Dazu tragen auch die sehr umfangreichen Register mit einer erschöpfenden Bibliographie bei (zu ergänzen der wichtige Aufsatz von H. v. Hesberg, *Bildsyntax und Erzählweise in der hellenistischen Flächenkunst*, *Jahrb. DAI* 103, 1988, 309–365). Der Verfasser breitet in dieser Monographie seine an verstreuter Stelle seit mehr als fünfzehn Jahren veröffentlichten Forschungen zum Pergamonaltar und zur pergamenischen Kunst aus. Insbesondere die literarischen Quellen werden umfassend behandelt, während die methodische Behandlung der Bilder vergleichsweise eher zu kurz kommt. Eine knappere, auf das Wesentliche konzentrierte und strukturierte Fassung des Stoffs des letzten Kapitels wäre einer klaren Darstellung der Hauptthesen entgegengekommen. Zu diesen zählen die Spätdatierung beider Friese in die sechziger Jahre des zweiten Jahrhunderts v. Chr. und der Einweihung des Denkmals gegen 150, die Zuweisung des Altars an die Zwölf Götter und den vergöttlichten Eumenes II., die Verbindung des höchst raffinierten Gesamtkonzepts mit Krates von Mallos sowie die herausragende Rolle des Bauwerks im Kultgeschehen und in der Politik der Pergamener. Queyrel schließt euphorisch mit dem Satz: »Die beiden Friese und die Architektur selbst nehmen uns hinüber in ein greifbares Universum, von Menschen geformt, wo wir die ganze Tiefe wiederfinden können, die der künstlerischen Schöpfung eigen ist.« Das Buch wurde 2006 mit dem Preis ›Salomon Reinach‹ der Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Institut de France) ausgezeichnet.

Brüssel

Ellen Schraudolph