

Heinz-Peter Preußner  
(Bielefeld)

*Ein Held aus der Leerstelle: Herakles  
Zur zweckinstrumentellen Interpretation des Pergamonfrieses  
in Peter Weiss' »Die Ästhetik des Widerstands«*

Die Gigantomachie

Der Einstieg ist fulminant. In komplexen, teils para-, teils hypotaktischen Satzkonstruktionen, mit dem Stakkato harter, später rein asyndetischer Fügung, arbeitet der geschriebene Text die bildliche Textur des Hochreliefs heraus, als wolle er den *Laokoon* Lessings in Poesie verwandeln<sup>1</sup>: und lässt plastisch so, aus der erinnerten Anschauung, Vorstellungen entstehen, sich ausformen gleich zu Anfang der *Ästhetik des Widerstands*:

Rings um uns hoben sich die Leiber aus dem Stein, zusammengedrängt zu Gruppen, ineinander verschlungen oder zu Fragmenten zersprengt, mit einem Torso, einem aufgestützten Arm, einer geborstenen Hüfte, einem verschorften Brocken ihre Gestalt andeutend, immer in den Gebärden des Kampfs, ausweichend, zurückschnellend,

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu, auch mit Bezug auf Peter Weiss' *Laokoon*-Rede von 1965, Martin Rector: Fünfundzwanzig Jahre »Die Ästhetik des Widerstands«. Prolegomena zu einem Forschungsbericht. In: Diese bebende, zähe, kühne Hoffnung. 25 Jahre Peter Weiss. »Die Ästhetik des Widerstands«. Hg. von Arnd Beise, Jens Birkmeyer und Michael Hofmann. St. Ingbert 2008, S. 13-48, hier S. 40f. Bei Gotthold Ephraim Lessing siehe *Laokoon* oder über die Grenzen der Malerei und Poesie [1766]. In: ders.: Werke [in 8 Bdn.]. Hg. von Herbert G. Göpfert et al., hier Bd. 6: Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften. Hg. von Albert von Schirnding. Darmstadt 1996, S. 7-187, hier insb. S. 102f., 112f. Die *Laokoon-Gruppe* selbst ist eine Skulptur des Hagesandros aus Rhodos, mit Athenodoros und Polydoros gefertigt im 2.-1. Jh. v. Chr.

angreifend, sich deckend, hochgestreckt oder gekrümmt [...]. Ein riesiges Ringen, auftauchend aus der grauen Wand, sich erinnernd an seine Vollendung, zurücksinkend zur Formlosigkeit (ÄdW 9 [1, 7]).<sup>2</sup>

Die Gewalt, die sich hinter dem ästhetischen Prozess abzeichnet, ist hier schon eine gedoppelte: die dargestellte der Kampfhandlungen einerseits und die der Zeitläufte andererseits, die dem Stein, aus dem die Körper wuchsen, seine Indifferentheit, seine Gestaltlosigkeit wieder aufzwingt. Das Material, der weiße Marmor mit seiner leicht bläulichen Äderung, dem doch die Beständigkeit eingeschrieben scheint, das genau deshalb gewählt wurde, um die Vergänglichkeit zu überdauern, ist durch die mehr als 2000 Jahre seit seiner Bearbeitung selbst hinfällig geworden, hat die Verletzlichkeit des Lebendigen imitiert, wenn es als »Torso«, »zersprengt«, mit »geborstne[r] Hüfte« zum heutigen Betrachter spricht. Dennoch bewahrt der bearbeitete Marmor Erinnerung, sagt die Passage, lässt die Größe wieder erstehen, die dem Stein abgerungen wurde. Hier zeigt sich bereits die dialektische Dynamik, welche die gesamte *Ästhetik des Widerstands* auszeichnet: in wechselnder Figurenrede – wie unter changierender Beleuchtung – mal diesen, mal jenen Aspekt betonend, hervorhebend, in der Interpretation mal den einen, dann wieder den diametral entgegengesetzten Standpunkt einzunehmen. Denn die in der Anschauung sich wieder zusammensetzende, die einstige Größe wird dem Text zur Anklage und Allegorie des historischen Prozesses: wenn

---

<sup>2</sup> Peter Weiss: *Die Ästhetik des Widerstands*. Roman. 3 Bde. [1975, 1978, 1981 in einem Bd.]. Zitiert nach der von Jürgen Schutte herausgegebenen, kritisch durchgesehenen und korrigierten Neuen Berliner Ausgabe mit deren durchgehender Paginierung. Berlin 2016. Im Folgenden als Sigle ÄdW. Vgl. das editorische Nachwort ebd., S. 1197-1199. In eckigen Klammern zudem Verweise auf die Ausgabe Frankfurt a.M. 1983 mit Band und Seitenzahl [entspricht den Erstausgaben in Einzelbänden, hier gleichfalls in einem Band zusammengefasst]. Verkürzungen wie: »einer geborstnen Hüfte«, ÄdW 9, statt: »einer geborstenen Hüfte« [1, 7], werden nicht gesondert vermerkt. / Der Kampf im Fries könne »als ein Ringen um Formung und Gestaltung verstanden werden«, bemerkt Hofmann, doch sei zugleich »das Streben nach Artikulation [...] vom Scheitern bedroht«. Michael Hofmann: *Ästhetische Erfahrung in der historischen Krise. Eine Untersuchung zum Kunst- und Literaturverständnis in Peter Weiss' Roman »Die Ästhetik des Widerstands«*. Bonn 1990, S. 38.

man die Position der Opfer einnimmt, sich *nicht* mit den Siegern gemein macht, für deren Legitimation und Verherrlichung das Kunstwerk des Pergamon-Frieses seinerzeit, im Hellenismus, errichtet wurde. Dann wird, mit der Formel Walter Benjamins, die »Geschichte gegen den Strich gebürstet«<sup>3</sup> – der Text sagt es selbst (ÄdW 51 [1, 41]) –<sup>4</sup>, zweckinstrumentell vereinahmt für den Kampf der Unterdrückten, deren Leiderfahrung nun kreatürlich wirkt<sup>5</sup> und auf den Rezipienten emotional abfärbt:

rauhe Stümpfe neben geschliffner Glätte, belebt vom Spiel der Muskeln und Sehnen, Streitpferde in gestrafftem Geschirr, gerundete Schilde, aufgereckte Speere, zu rohem Oval gespaltner Kopf, ausgebreitete Schwingen, triumphierend erhobner Arm, Ferse im Sprung, umflattert vom Rock, geballte Faust am nicht mehr vorhandnen Schwert, zottige Jagdhunde, die Mäuler verbissen in Lenden und Nacken, ein Fallender, mit dem Ansatz des Fingers zielend ins Auge der über ihm hängenden Bestie, vorstürzender Löwe, eine Kriegerin schützend, mit der Pranke ausholend zum Schlag, mit Vogelkrallen versehne Hände, Hörner aus wuchtigen Stirnen ragend, sich ringelnde Beine, mit Schuppen besetzt, ein Schlangengezücht überall, im Würgegriff um Bauch und Hals, züngelnd, die scharfen Zähne gebleckt, einstoßend auf nackte Brust (ÄdW 9 [1, 7]).

Empathie mit dem Leid steht am Anfang, noch bevor wir durch den Text überhaupt auf individuierte Schicksale verwiesen werden. Die Erfahrung von Kampf und Niederlage erscheint deshalb als ein massenhafter, kollektiver Vorgang in der Subsumtion je einzelner Momente, die der Betrachter und der Vorstellende als Tableau zu synthetisieren hat. Die

---

<sup>3</sup> Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte [1940]. In: ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Frankfurt a.M. 1977, S. 251-261, insb. die These 7, S. 253. Dort wird wörtlich die Aufforderung formuliert, »die Geschichte gegen den Strich zu bürsten«.

<sup>4</sup> Vgl. Klaus Jochem: Widerstand und Ästhetik bei Peter Weiss. Berlin 1984, S. 17, 72 insb. Siehe ebenfalls Karen Hvidtfeldt Madsen: Widerstand als Ästhetik. Peter Weiss und »Die Ästhetik des Widerstands«. Übers. aus dem Dän. von Ursula Kleinen und Monika Wesemann. Wiesbaden 2003, S. 115-120, insb. S. 118f.

<sup>5</sup> Vgl. Bertold Brunner: Der Herakles/Stahlmann-Komplex in Peter Weiss' »Ästhetik des Widerstands«. St. Ingbert 1999, S. 165f.

Exposition bei Weiss arbeitet also gleichsam negativ: Sie geht aus vom Detail, wechselnd in den Einstellungen wie ein Film mit *jump cuts*. Der Text springt – so wie das suchende Auge in seinen Sakkaden, das Orientierung will und zunächst nur Verwirrung erhält. Die Satzfragmente wechseln mit sekundenkurzen Fixationen, um dieses Muster des historischen Prozesses zu erschließen und fungibel zu machen für die eigene Sache.

Diese eben geschaffnen, wieder erlöschenden Gesichter, diese mächtigen und zerstückelten Hände, diese weit geschwungenen, im stumpfen Fels ertrinkenden Flügel, dieser steinerne Blick, diese zum Schrei aufgerissenen Lippen, dieses Schreiten, Stampfen, diese Hiebe schwerer Waffen, dieses Rollen gepanzerter Räder, diese Bündel geschleuderter Blitze, dieses Zertreten, dieses Sichaufbäumen und Zusammenbrechen, diese unendliche Anstrengung, sich emporzuwühlen aus körnigen Blöcken. Und wie anmutig das Haar gekräuselt, wie kunstvoll geschürzt und gegurtet das leichte Kleid, wie zierlich das Ornament an den Riemen des Schilds, am Bug des Helms, wie zart der Schimmer der Haut, bereit für Liebkosungen, doch ausgesetzt dem unerbittlichen Wettstreit, der Zerfleischung und Vernichtung (ÄdW 9 f. [1, 7]).

Aus den Details entsteht die Allegorie des einen, großen Schreies kreatürlicher Verzweiflung und erlittenen Schmerzes, der sich im Fortgang sukzessive auffächert in bedeutungstragende Gruppen – manche von »olympischer Kühle«, andere als »Meeresungetüm« auszumachen, mit »schlangenförmigen Beinen« dem Grund verhaftet, als »Greif« oder »Kentaur«. Sie alle agieren im schmalen Band des Frieses selbst: die Niedergeworfenen, die den Körper, häufig diagonal gestreckt, nun näher an der Basis haben; die siegreichen Olympier hingegen, die aufrecht ihren Triumph feiern. An nur einer Stelle tut sich der Boden auf, die »Dämonin der Erde« greift ein ins Geschehen: »das Gesicht weggehackt unter den Augenlöchern, die Brüste massiv in dünner Umhüllung, den losgerißnen Klumpen der einen Hand suchend erhoben, die andre Hand um Einhalt bittend« (ÄdW 10 [1, 8]). Die Göttin Ge, hier gemeint, aber von Weiss erst später benannt, ist die erste, die sich heraushebt aus den bislang namenlos Kämpfenden. Dann tauchen auch die ersten Protagonisten des Romans auf, Heilmann, Coppi und der Ich-Erzähler, die nach Bezeichnungen suchen, die man am Fuß des Frieses finden kann für

die anthropomorphen Götter – wie sich später erweist: die Olympier und auch die Titanen –, während die Widersacher, die unterlegenen Giganten – mit der Ausnahme Ges – nur auf den Kantseiten der Einzelplatten des Hochreliefs vermerkt sind, dem Blick der musealen wie der antiken Betrachter durch die Aufstellung entzogen<sup>6</sup>.

Auch über die Entstehung unterrichtet uns der Roman erst nachgeordnet. Selbst den Gegenstand – genannt Pergamonaltar: und darin, spezifischer, der große Pergamonfries mit der Darstellung des Gigantenkampfes – gibt die *Ästhetik des Widerstands* erst nach zwei dichtgedrängten Seiten der Ekphrasis preis, die ein Bild bislang nur nebulös evozieren ließ. Nun wird nachgereicht, was Einordnung in den bildungsbürgerlichen Kanon verspricht: »was für die Unkundigen im magischen Dunkel lag, war für die Wissenden ein nüchtern einzuschätzendes Handwerk. Die Eingeweihten, die Spezialisten sprachen von Kunst, sie priesen die Harmonie der Bewegung, das Ineinandergreifen der Gesten<sup>7</sup>, die andern aber, die nicht einmal den Begriff der Bildung kannten, starrten verstohlen in die aufgerißnen Rachen, spürten den Schlag der Pranke im eignen Fleisch« (ÄdW 12 [1, 9]). Wir befinden uns, wie die Fachliteratur zum Pergamonaltar vermutet, wohl um das Jahr 180 vor Christus<sup>8</sup>, sicherlich aber unter der »Dynastie der

---

<sup>6</sup> Vgl. Sebastian Prignitz: *Der Pergamonaltar und die pergamenische Gelehrtenschule*. Berlin 2008, S. 16.

<sup>7</sup> Vgl. dazu die schematischen Zeichnungen der Bildachsen und der Tiefenstaffelung der Figuren ebd., S. 67f. insb. sowie 56, 58, 61, 64f., 70f.

<sup>8</sup> Vgl. Elisabeth Rohde: *Pergamon. Burgberg und Altar*. Berlin 1972, S. 20 [siehe auch die erw. Aufl. Berlin und München 1982, S. 23]. Neuere Untersuchungen weichen nur geringfügig von dieser Einschätzung ab, so Wolfgang Rath: *Lage und Stadtentwicklung des antiken Pergamon*. In: *Pergamon – Panorama der antiken Metropole* [Katalog Staatliche Museen zu Berlin]. Hg. von Ralf Grüßinger, Volker Kästner und Andreas Scholl. Petersberg 2011, S. 21-27. Rath datiert den Baubeginn »gegen 170 v. Chr. unter Eumenes II., dessen Nachfolger Attalos II. die Arbeiten dann weiterführen ließ«, ebd., S. 24. Vgl. Volker Kästner: *Der Große Altar und seine Friese*. In: *Pergamon. Yadegar Asisis Panorama der antiken Metropole* [Katalog 2011]. Hg. von der Asisi GmbH und den Staatlichen Museen zu Berlin. 2. Aufl. Berlin 2012, S. 25-28, hier S. 26.

Attaliden«, 241-133 v. Chr. (ÄdW 11 [1, 9])<sup>9</sup>, als in Kleinasien ein Reich heranwuchs, das es, mit Unterstützung Roms, bald mit den großen Akteuren der Weltgeschichte aufnehmen konnte, spätestens als es die immer wieder eingefallenen Galater (keltische Gallier) »an den Quellen des Kaikos« unter Eumenes II. 166 v. Chr. endgültig besiegte<sup>10</sup> – und sich in der Selbstwahrnehmung mit Athen messen wollte<sup>11</sup>. Entsprechend groß war der Wunsch, auch über die Architektur den Geltungsanspruch des neuen, einflussreichen Staates nach außen zu repräsentieren<sup>12</sup>. In der *Gigantomachie* des Pergamonaltars ist dieses Legitimationsbedürfnis Stein geworden – und somit auf die Nachgeborenen gekommen. »Einzig um die Absicherung des Herrschaftsbereichs der Könige ging es in den Kriegen« (ÄdW 12 [1, 9]).

Der Gigantenkampf ist ein Teil der *Theogonie*, die unter anderem von Hesiod in dessen gleichnamigem Werk, aber auch, in einer Kurzfassung, von Apollodoros in seiner *Bibliothek* geschildert wird. Giganten sind Söhne der Gaia (oder Ge), die, wie Hesiod erzählt<sup>13</sup>, befruchtet wurde vom Blut des Uranos, der wiederum vom Titanen Kronos, seinem Sohn<sup>14</sup>, auf Forderung der Ge zuvor entmannt wurde<sup>15</sup>. Apollodor berichtet von ihnen, diese Giganten seien »von ungeheurer Größe und unwiderstehlicher Stärke. Sie waren furchtbar anzusehen: Ihr Haar an Kopf und Kinn hin lang herab und

<sup>9</sup> Der Pergamonaltar. Die neue Präsentation nach Restaurierung des Telephosfrieses. Hg. von Wolf-Dieter Heilmeyer. Tübingen, Berlin 1997, S. 9.

<sup>10</sup> Huberta Heres und Volker Kästner: Der Pergamonaltar [Katalog Staatliche Museen zu Berlin]. Mainz 2004, S. 14.

<sup>11</sup> Vgl. Max Kunze: Der Pergamonaltar. Seine Geschichte, Entdeckung und Rekonstruktion. Mainz 1995, S. 21. Siehe auch Der Pergamonaltar. Die neue Präsentation [wie Anm. 9], S. 31.

<sup>12</sup> Vgl. Rohde: Pergamon. Burgberg und Altar [wie Anm. 8], S. 12.

<sup>13</sup> Hesiod: Theogonie 159-190. Nach der Ausgabe: Werke in einem Bd. Theogonie – Werke und Tage – Ehoien – Der Schild des Herakles – Fragmente – Texte zum Nachleben. Übers. aus dem Gr. von Luise und Klaus Hallof. Berlin/Weimar 1994, S. 9-11.

<sup>14</sup> Vgl. Robert von Ranke-Graves: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung [1955]. Übers. aus dem Engl. von Hugo Seinfeld. Reinbek 1984, S. 30.

<sup>15</sup> Vgl. Gerhard Fink: Who's who in der antiken Mythologie [1993]. 3. Aufl. München 1993, S. 112.

an den Füßen hatten sie Schuppen von Drachen. [...] Gegen den Himmel schleuderten sie Felsblöcke und brennende Eichen<sup>16</sup>; »entsetzliche Riesen mit [...] Schlangen statt der Beine«, die »Gebirge aufeinandertürmten, um den Olymp zu erstürmen«, schreibt Fink, den sie zugleich mit dem Feuer ihrer brennenden Fackeln, selbst kräftige Bäume, entflammten. Somit war auch »die Herrschaft des Zeus in höchster Gefahr<sup>17</sup>. Die *Gigantomachie* nun berichtet vom letztlichen Sieg der Olympier gegen diese Aufrührer.

Genalogisch ist der Pergamonaltar wenigstens erklärungsbedürftig, vielleicht sogar eine Provokation. Wir müssen bedenken, dass die Auflehnung der Ge gegen Kronos, seine Entmannung und die Zeugung der Giganten, eine Reaktion der Erdgöttin auf ihr zuvor angetanes Unrecht waren. Nachdem das anfängliche Chaos, wie Hesiod berichtet, überwunden war, entstand Gaia und mit ihr, gleichursprünglich, Eros, »der schönste unter den ewigen Göttern«, der »Gliederlöser«. »Gaia gebar nun zuerst, gleich weit wie sie selbst, den gestirnten / Uranos, daß er sie rings von allen Seiten umhülle«. Berge und Meere bringt sie ebenfalls selbstzeugend hervor; dann aber »teilt sie mit Uranos das Lager, wie Hesiod formuliert<sup>18</sup>, und gebar ihm daraufhin Söhne und Töchter. Diese erste Generation anthropomorpher Gottheiten ist bekannt unter dem Namen *Titanen*, unter ihnen Okeanos, Hyperion, Iapetos, Mnemosyne, Rheia, Phoibe, Themis und Tethys. Auf Iapetos gehen wiederum die Söhne Prometheus und Epimetheus zurück, auf Themis die Horen und die Moiren *et cetera*. Daneben sind noch die Hekatoncheires, die Hundertarmigen, und die Kyklopen zu nennen, die einer geschlechtlichen Verbindungen entstammen – und nicht durch Urzeugung der Ge oder, wie die Giganten, mit dem Blut des Uranos, das auf die Erde fiel, erschaffen und aus Ge hervorgebracht wurden. Sie sind zwar Geschwister der oben genannten Götter, aber durch monströse Abweichungen

---

<sup>16</sup> Apollodoros: Bibliothek 1, 34-38, zit. 34. Nach der Ausgabe: Götter und Helden der Griechen [= Bibliothek]. Übers. aus dem Gr. und hg. von Kai Brodersen. Darmstadt 2012, S. 21.

<sup>17</sup> Fink: Who's who in der antiken Mythologie [wie Anm. 15], S. 114.

<sup>18</sup> Hesiod: Theogonie 120f., 126f., 133 [wie Anm. 13], S. 8.

gekennzeichnet wie ihre hundert Arme und fünfzig Köpfe einerseits oder ihr Einauge andererseits. Die (weitgehend) menschengestaltigen Titanen hingegen sind die ersten Gegner der Olympier gewesen, die in der *Titanomachie* deren Macht angegriffen haben. Zuvor hatten sie sich, mit Kronos an der Spitze, wie beschrieben gegen den Vater Uranos aufgelehnt, da der seine eigenen Kinder schmähete.

Zeus nun, Sohn des Kronos und der Rheia, nimmt selbst wiederum Rache am Vater, weil der die eigenen Kinder alljährlich verschlungen hatte. Mit einer List befreit er die (unversehrt gebliebenen) Geschwister, die der Vater erbricht, und wird zum Anführer der Olympier gegen die Titanen. Doch nur mit Hilfe der Hundertarmigen und der Kyklopen – und unter Mitwirkung der Großmutter Ge – gelingt das Werk nach zehn Jahren Krieg; und die Titanen werden in den Tartaros verbannt<sup>19</sup>. Wenn nun diese Verstoßenen Seite an Seite mit den olympischen Gottheiten im Pergamonfries kämpfen, die Titaninnen Hekate und Phoibe etwa, ist im hellenistischen Artefakt bereits eine weitreichende *Mythoskorrektur* angelegt, deren Deutung allerdings bislang nur als spekulativ bezeichnet werden kann. Denn Giganten und Titanen wurden schon im Hellenismus und in Rom immer wieder als strukturell gleiche, untereinander austauschbare Gruppen aufgefasst<sup>20</sup>. Hier aber werden sie zu Gegnern, die sich unerbittlich bekriegen<sup>21</sup>.

Ausgeschlossen aus dem Fries in Pergamon sind hingegen Kronos und Prometheus, die beiden großen Empörer und Aufwiegler, letzterer wohl

---

<sup>19</sup> Vgl. Ranke-Graves: *Griechische Mythologie* [wie Anm. 14], S. 32f. Siehe auch Gustav Schwab: *Der Gigantenkampf*. In: *Pergamon. Yadegar Asisis Panorama* [wie Anm. 8], S. 53f. Der Text zudem in: ders.: *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*. Wien o.J., hier das Kapitel: »Herakles im Kampf mit den Giganten«, S. 112-115.

<sup>20</sup> Peter Weiss ignoriert dies. Dazu bereits Wolfgang Schindler: *Der große Fries des Pergamonaltars – Peter Weiss' Deutung in der Sicht des klassischen Archäologen*. In: »Ästhetik des Widerstands«. *Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss*. Hg. von Norbert Krenzlin. Berlin 1987, S. 31f. Vgl. auch Brunner: *Der Herakles/Stahlmann-Komplex* [wie Anm. 5], S. 90f.

<sup>21</sup> Vgl. Prignitz: *Der Pergamonaltar und die pergamenische Gelehrtenschule* [wie Anm. 6], S. 59.



wegen des Opferbetrugs an Zeus und des Feuerraubs<sup>22</sup>. Es scheint, als sollte der Gigantenkampf gerade den Zwist mit den Titanen kaschieren, um eine eindeutigere Ordnung zu begründen. »Der Kampf gegen die Giganten ist [dann] seinerseits als Kampf des göttlichen Rechts gegen Unrecht und Hybris zu verstehen«. Die »Hervorhebung des Gegensatzes von den vereinten Göttern zu den frevelnden Giganten« wäre dann »mehr als nur eine Erweiterung der traditionellen Erzählung«, wie sie uns von Hesiod und Apollodoros vor allem überliefert ist; »es ist eine »Mythenkorrektur«, sagt Prignitz<sup>23</sup>: mit Bezug auf Vöhler und Seidensticker<sup>24</sup>.

#### Ein Held aus der Leerstelle: Herakles

Mythenadaptionen sind immer interessengeleitet. Diese Erkenntnis ist nicht sonderlich spektakulär. Das Gleiche gilt für die Mythoskorrektur. Das hellenistische Meisterwerk lässt sich, wie gesehen, selbst als eine solche Korrektur begreifen. Zudem war wohl intendiert, die politische Ordnung kosmologisch zu überhöhen, wozu man eben die Titanen benötigte: in Gestalt der Lichtgötter im Nordfries. Beide Momente bedingen einander. Aber wenn die mythische Abweichung gegen den Kern des Narrativs verstößt, sollte man nach den Gründen suchen. Wie verbindet sich das Interesse einer *Ästhetik des Widerstands* nun mit dem Legitimationsrahmen des Pergamonfrieses? Die Konjunktion sollte schwierig, wenn nicht gar prekär sein. Weiss überspielt die Problematik – mit dem Ziel der gewollten Identifikation. Zunächst erklärt er die »Dämonin der Erde«, Ge, zur Urmutter der erniedrigten Arbeiterschaft. »Sie hatte Uranos, den Himmel, Pontos, das Meer, und alle Gebirge hervorgebracht. Sie hatte die Giganten, Titanen, Kyklopen und Erinnyen geboren. Dies war unser Geschlecht. Wir begutachteten die Geschichte der Irdischen«, schreibt Weiss (ÄdW 13 [1, 10]).

---

<sup>22</sup> Hesiod: Theogonie 534-570 [wie Anm. 13], S. 24f.

<sup>23</sup> Prignitz: Der Pergamonaltar und die pergamenische Gelehrten Schule [wie Anm. 6], S. 59.

<sup>24</sup> Vgl. den Band: Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption. Hg. von Martin Vöhler und Bernd Seidensticker in Zusammenarbeit mit Wolfgang Emmerich. Berlin/New York 2005. Darin die Einleitung der Herausgeber, S. 1-18, insb. S. 7.

Dem Roman ist hier schon entgangen, dass die Titanen in Pergamon sich (erstaunlicherweise) gegen die Giganten richten, dass die Kyklopen *den Olympiern beistehen* in der *Titanomachie*<sup>25</sup> – und dass alle Genannten Gottheiten sind, strukturell geschieden von den Sterblichen: durch ihre Unsterblichkeit.

Der Wunsch nach Identifikation führt aber alle die Unterlegenen, die Geknechteten und Erniedrigten, welche Heilmann, Coppi und der namenlose Ich-Erzähler betrachten, in einer Gruppe zusammen. Ge, die doch Bindeglied sein müsste als Mutter der Giganten wie der Titanen, wird, wie schon im Fries, nur für die Giganten verbucht. Sie wird zudem stilisiert als Klagende *per se*, als Mittlerin aller Empathie. Sie wirkt darin, von den Frakturen und Verlusten ihrer Körpergestalt seit Jahrhunderten so geprägt wie vom gemeißelten Ausdruck, der im Stein überdauert hat, fast wie eine Antizipation der christlichen Pietà:

Eine Wunde klaffte vom Kinn bis zum Kehlkopf. Alkyoneus, ihr Lieblingssohn, drehte sich, ins Knie sinkend, schräg von ihr weg. Der Stumpf seiner linken Hand tastete nach ihr. Sein linker Fuß, am gedehnten zersplitterten Bein hängend, rührte sie noch an. Schenkel, Unterleib, Bauch und Brust spannten sich in Konvulsionen. Von der kleinen Wunde, die ihm das giftige Reptil zwischen die Rippen geschlagen hatte, strahlte der Todesschmerz aus. Die weit ausgebreiteten Schwingen des Eisvogels, die ihm aus der Schulter wuchsen, verlangsamten seinen Sturz (ÄdW 13 [1, 10]).<sup>26</sup>

Dagegen steht die »Unerbittlichkeit Athenas«. Oder »Nike, aufschnellend,

<sup>25</sup> Vgl. Ranke-Graves: Griechische Mythologie [wie Anm. 14], S. 33.

<sup>26</sup> »Überdeutlich tritt die Gewalt zutage, kein Ornament verdeckt sie, jede Einzelheit des Friesgeschehens ist erfüllt von unsäglicher Quak«. So kommentiert Oesterle die oben zitierte Passage. Kurt Oesterle: Das mythische Muster. Untersuchungen zu Peter Weiss' Grundlegung einer Ästhetik des Widerstands. Tübingen 1990, S. 6. Eine ausführliche Deskription der Gestalt des Alkyoneus, welcher im Kampf unterliegt, gibt Mechthild Amberger-Lahrmann: Anatomie und Physiognomie in der hellenistischen Plastik. Dargestellt am Pergamonaltar. Stuttgart 1996, S. 36-41; insb. S. 36, 38, 40 [Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse/Akademie der Wissenschaften und der Literatur; 10]. Die Autorin geht auch auf die ikonografische Nähe zur Plastik des *Laokoon* (in der berühmten Gruppe) ein, S. 40f.; Oesterle ebenfalls, S. 8f.

mit mächtigen Flügeln, lockeren, luftigen Röcken«, die ihr den Kranz hält übers Haupt. Oder Nyx, die Göttin der Nacht, die, »mit lieblichem Lächeln, ihr Gefäß voller Schlangen einem Niedergedrückten entgegenschleuderte« (ÄdW 13 [1, 10]). Herakles aber, der Halbgott und erste Heros der Griechen, der den Olympiern beistand im Gigantenkampf, ja dessen Einsatz zwingend nötig war zur Unterwerfung der Aufständischen, wird im Roman geradezu mutwillig herausgelöst aus dieser Phalanx der Siegreichen – und, als Sterblicher, der falschen Seite zugeschlagen:

Herakles aber vermißten wir, den einzigen Sterblichen, der sich der Sage nach mit den Göttern im Kampf gegen die Giganten verbündet hatte, und wir suchten zwischen den eingemauerten Körpern, den Resten der Glieder, nach dem Sohn des Zeus und der Alkmene, dem irdischen Helfer, der durch Tapferkeit und ausdauernde Arbeit die Zeit der Bedrohungen beenden würde. Nur auf ein Namenszeichen stießen wir, und auf die Tatze eines Löwenfells, das er als Umhang getragen hatte, sonst zeugte nichts mehr von seinem Standort zwischen dem vierpferdigen Gespann der Hera und dem athletischen Leib des Zeus, und Coppi nannte es ein Omen, daß gerade er, der unseresgleichen war, fehlte, und daß wir uns nun selbst ein Bild dieses Fürsprechers des Handelns zu machen hatten (ÄdW 14 [1, 11]).

Mit kontrafaktischem Voluntarismus arbeitet der Text gegen die Mythologie an, wenn er bekräftigt: »Ihnen, den Unterworfenen, zur Hilfe müßte Herakles kommen, nicht denen, die an Panzern und Waffen genug hatten« (ÄdW 17 [1, 14]). Die Sehnsucht wird später, zum Ende des ersten Bandes, sogar zur Gewissheit. Für Heilmann hat Herakles »ständig die Befreiung der Unterdrückten vor Augen«; er setze »Ungetümen und Tyrannen seine Taten entgegen[.]«. »Wir hatten in ihm den Menschen gesehen, der das Hierarchische und Irrationale hinter sich ließ«. »Er war für uns der Irdische [...], der zum ersten Mal klarmachte, daß hier, im Diesseitigen, die Veränderungen, die Verbesserungen stattfinden mußten«. Er ist, mit seinem »handfeste[n] Zupacken«, Garant der revolutionären Situation.

Sicher, so räumt der Erzähler ein, kann auch dem größten Identifikationsbedürfnis nicht entgehen, wie »prahlerisch«, »aufschneiderisch« sich der Halbgott inszeniert, doch hatte er »unsre Bewundrung geweckt, denn seine

Tollkühnheit, sein höhnisches Wüten war immer darauf gerichtet, den Sterblichen beizustehn gegen das Monströse und Destruktive« (ÄdW 389 [1, 314]). Hat der Text seine eigene Wertung vergessen? Waren die Ungeheuer im Fries denn nicht die Unterdrückten, denen Herakles angeblich zu Hilfe eilen sollte – wo er ihnen allen, nach dem Mythologen der *Gigantomachie* – doch den Todesstoß versetzte? Die »Erdgebornen aus Finsternis und Sklaverei«, sie »erwachten und [zeigten] sich in ihrem wahren Aussehn« (ÄdW 66 [1, 53]); dies war die Hoffnung, die mit dem Namen Pergamon verbunden wurde. Jetzt sind diese »Monstren« nichts »andres als Träume, denen er [Herakles] sich immer wieder stellen mußte« (ÄdW 390 [1, 315]).

Heiner Müller hat in *Herakles 2 oder die Hydra* genauer gesehen, was der Held bekämpft – und woran er scheitert<sup>27</sup>. Er führt Krieg gegen die Natur – und gegen sich selbst als Natur; er ist der Prototyp der instrumentellen Ratio und zerstört, was ihm die Lebensgrundlage sein könnte<sup>28</sup>. Nach diesem Muster ist auch der Altarfries zu Pergamon deutbar, seine Fortschritts-euphorie dann zu lesen als Hybris im Zivilisationsprozess – gerichtet gegen das weibliche Prinzip, verkörpert in Ge, an dem er zugrunde geht: durch seine letzte Frau Deianeira, »der Töterin des Manns« (ÄdW 395 [1, 319]). Kein Zweifel: Herakles steht für das Patriarchat – auch wenn man nicht alle mutterrechtlichen Deutungen von Bachofen bis Ranke-Graves mit ihren weitreichenden Implikationen teilen muss oder nur sollte<sup>29</sup>. Er, der, in der

<sup>27</sup> Vgl. Heiner Müller: *Herakles 2 oder die Hydra*. In: ders.: *Geschichten aus der Produktion 2*. Berlin 1974, S. 100-103. Der Text fungiert zugleich als Intermedium zu ders.: *Zement* (nach Gladkow) [1972], ebd., S. 65-133.

<sup>28</sup> Vgl. vom Verfasser: *Mythos als Sinnkonstruktion. Die Antikenprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schütz und Volker Braun*. Köln/Weimar/Wien 2000, S. 263-266.

<sup>29</sup> Vgl. Johann Jakob Bachofen: *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur* [1861]. Ausw. und hg. von Hans-Jürgen Heinrichs [1975]. 7. Aufl. Frankfurt a.M. 1989, S. 134-137, 143, 153, 175, 343-347 und passim; Ludwig Klages: *Der Geist als Widersacher der Seele* [1929-1932]. 6. Aufl. Bonn 1981, S. 374, 725f., 1344, 1381, 1397; Ranke-Graves: *Griechische Mythologie* [wie Anm. 14], S. 410-528, insb. S. 449-456, 458f., 485f., 525-525; siehe auch vom Verfasser: *Gender | Mythos. Antike und Gegenwart der Geschlechterverhältnisse*. Würzburg

»schönsten aller Männerfantasien«, fünfzig Frauen in nur einer Nacht schwängert, stirbt ausgerechnet an seiner Eifersucht. Er gönnt der Frau nicht, was er selbst praktiziert – und tötet den Kentauren Nessos, den er als Nebenbuhler wähnt, mit einem Giftpfeil. Dessen mit Blut und Sperma durchtränktes Kleid – von Weiss rationalisiert in einen bunten Strauss »vorderasiatische[r] Geschlechtskrankheiten«, den Deidaneira ihm überträgt, selbst empfangen vom »brünstige[n] Pferdemann«, die der »nach jahrelangen Umtrieben mit Herden und Getier, in sie hineingestoßen hatte« – ätzt ihm die Haut weg, die er mit dem Kleidungsstück von sich reißt; und unter unsäglichen Qualen opfert er sich dann auf dem Berg Öta. Der Roman ergänzt noch, dass der Held die Frau unter dem Leichnam des Kentauren hervorzieht, um sie »noch einmal zu gebrauchen«. Und dann finden sich auch hier Sätze, die zu diesem Heros passen: Sein ganzes Trachten sei von Rache erfüllt, um dem Schrecken zu entgehen, »dem Abscheu vor der Frau. Die Sinnlichkeit, die ihm angedichtet wurde, kann nur den Vorstellungen derer entsprechen, die Liebeskraft mit Besitzergreifung verwechseln, nicht ein einziges Mal läßt sich den zahlreich eingegangnen Verbindungen entnehmen, daß er seiner Partnerin zugetan gewesen war, immer nur hatte er entrissen, gezüchtigt, gemordet oder wurde gepeinigt« (ÄdW 394 [1, 318]).

Doch Heilmann will »nicht hinnehmen, wie die Herrschenden ihn [den Herakles] abgebildet haben« (ÄdW 392 [1, 317]). Deshalb betreibt er, wie auch der Text in Gänze, Klitterung<sup>30</sup>. Selbst die beschriebene Leerstelle ist

---

2020. Dort, neben dem hier vorliegenden Text über »Herakles«, die »Einleitung« und Kap. 1.2 »Medea fiam! Rezeption, Korrektur und Widerlegung eines Mythos; 1.3 »Der Mythos der Amazonen. Eine männliche Konstruktion und ihre feministischen Fehldeutungen« und 3.1 »Der eindimensionale Mythos. Rezeption und Reduktion der griechischen Antike in der DDR-Literatur«.

<sup>30</sup> Die in aller Regel affirmative Sekundärliteratur sieht das naturgemäß anders. Dann wird aus der oben konstatierten Klitterung der Figurenrede »Mythenkritik«, Entstellung zur Kenntlichkeit und Aneignung, »Identifikation«: »unter klassenkämpferischem Blickwinkel«. So bei Ulrich Engel: *Umgrenzte Leere. Zur Praxis einer politisch-theologischen Ästhetik im Anschluß an Peter Weiss' Romantrilogie »Die Ästhetik des Widerstands«*. Münster 1998, S. 278f., 280; vgl. S. 277-287. Herakles kann deshalb »leitmotivisch« im Gesamtwerk erscheinen – und als zentrale Figur des Exils fungieren. So bei Michael Winkler:

eine vorsätzliche Verfälschung. Zwar ist der Heros nicht mehr erhalten im *großen* Fries, wie der Roman zurecht ausführt, nur als implizites Mahnmal noch kenntlich, aber der *kleine* Fries, der den Altarbereich umschließt oberhalb der Freitreppe, zeigt den Helden sehr wohl – in der klassischen Haltung, wie wir ihn vom *Herakles Farnese* des Lysipp kennen<sup>31</sup>. Diese Abbildung macht unmissverständlich deutlich, dass die Herrschenden selbst sich seiner Gestalt bedienten zur Legitimation des eigenen Herrschaftsanspruchs. Denn der dort abgebildete Herakles findet die mythische Gründerfigur Pergamons, Telephos<sup>32</sup>, als Kleinkind vor; er ist also Teil der Aitiologie. Ja man kann sagen, dass nur für ihn, zu seiner Verherrlichung, der Pergamonaltar mit dem Narrativ der *Gigantomachie* errichtet wurde, weil sein Glanz weiterstrahlt auf das Geschlecht der Attaliden, die in Telephos ihren Urahn sahen (vgl. ÄdW 57 [1, 46]). Und letzterer wiederum wird ausgezeichnet vom größten Heros in Menschengestalt, nun sein Beschützer, während jener als einziger aufgenommen wird in den Götterhimmel der Olympier. Die Attaliden stellen sich damit zugleich in die Tradition Alexanders des Großen, der seine Abkunft gleichfalls herleitete vom größten Helden der griechischen Mythologie. Das ist völlig unstrittig – und nicht einmal Gegenstand abweichender Interpretationen.

Die *Ästhetik des Widerstands* hingegen erzählt eine ganz andere Geschichte. Sie tut so, als redupliziere sie die *Arbeit am ausradierten Zeichen*, das

---

Schreiben im Exil. In: Die Ästhetik des Widerstands. Hg. von Alexander Stephan. Frankfurt a.M. 1983, S. 228-245, hier S. 238. Vgl. ebd. Klaus Herding: Arbeit am Bild als Widerstandsleistung, S. 246-284, hier S. 271.

<sup>31</sup> Dazu Huberta Heres: Der Telephosfries. In: Der Pergamonaltar [wie Anm. 10], S. 59-69, hier insb. S. 62, 64; Plattenfragment 12. In »nachattalische[.] Zeit« einzuordnen ist eine Figurengruppe, welche die Befreiung des Prometheus durch Herakles zum Gegenstand hat. Vgl. dazu Christiane Vorster: Mythos in der dritten Dimension – Zu Komposition und Interpretation der Herakles-Prometheus-Gruppe. In: Pergamon – Panorama der antiken Metropole [wie Anm. 8], S. 131-138, hier zit. S. 136. Weitere Teile von Heraklesstatuen aus Pergamon im Objektkatalog des Bandes [Kat. 3.27; 3.28; 3.29], S. 462f.; siehe auch [Kat. 3.18], S. 456f., [Kat. 3.153], S. 372f.

<sup>32</sup> Vgl. Rohde: Pergamon. Burgberg und Altar [wie Anm. 8], S. 79. Siehe auch Huberta Heres: Der Telephosmythos in Pergamon. In: Der Pergamonaltar. Die neue Präsentation [wie Anm. 9], S. 99-120, hier insb. S. 99f.

Ingeborg Bachmanns *Franza* ausfindig machen wollte im Totentempel der Hatschepsut. Aber die Pharaonin der 18. Dynastie des alten Ägypten ist wirklich Opfer geworden des Zerstörungswerks ihres Nachfolgers, des dritten Thutmosis<sup>33</sup>. Bei Herakles hingegen lässt sich kein Agent konstruieren, der sich gegen die Gründungsfigur richten sollte. Allenfalls wird man annehmen dürfen, dass auch sein in Stein gemeißeltes Konterfei erhalten musste für die byzantinische Stadtmauer oder andere Bauwerke im späteren Bergamo – und sein Profil im Wege war. Hier wie dort setzt der Text, jener von Bachmann und dieser von Weiss, auf Imagination, auf die Ergänzungsleistung des impliziten Lesers durch Vorstellungskraft.

Doch nur bei Weiss wird eine Figur entworfen, die mit dem narrativen Kern, dem emblematischen Bild, das man vom Heros tradiert, nichts mehr zu tun hat. Apollodoros etwa berichtet ebenfalls prominent, weil an erster Stelle, vom Schicksal des Giganten Alkyoneus, der sich, neben Porphyriion, »besonders hervor« tat im Sturm auf den olympischen Himmel. Unsterblich war Alkyoneus, »solange er auf der Erde kämpfte, auf der er geboren worden war«. Den Olympiern lag zudem »ein Orakelspruch vor, demzufolge keiner der Giganten von den Göttern (allein) getötet werden konnte; erst wenn ein Sterblicher mitkämpfte, würden sie sterben«<sup>34</sup>. Also wurde der Gegner von mehreren angegangen: »Zuerst traf [Zeus] den Alkyoneus mit einem Pfeil; der aber erhielt im Fallen durch die Berührung mit der Erde neue und größere Lebenskraft [die Geschichte wiederholt sich im Kampf des Herakles gegen Antaios]. Auf den Rat der Athena schleppte Herakles ihn aus Pallene – also dem Land, in dem er geboren war – fort; so starb er«<sup>35</sup>. Die lakonische Wortwahl sollte nicht über die Grausamkeit hinwegtäuschen.

Der Roman belässt den Sohn der Ge, in einer späteren Betrachtung, abermals »in Athenas Gewalt, der tötende Biß der Schläge in dessen Brust

---

<sup>33</sup> Vgl. Ingeborg Bachmann: Der Fall Franza [1966]. In: dies.: Werke. Bd. 3: Todesarten. Malina und unvollendete Romane. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München/Zürich 1982, S. 339-482, hier insb. S. 436. Dazu ausführlicher Preußner: Mythos als Sinnkonstruktion [wie Anm. 28], S. 9-12.

<sup>34</sup> Apollodoros: Bibliothek 1, 35 [wie Anm. 16], S. 21.

<sup>35</sup> Ebd. 1, 36 [wie Anm. 16], S. 21. Für die Klammer [ebd. 2, 115], S. 66.

genügte ihr nicht. Sie wollte seine restlose Zerfleischung« (ÄdW 66 [1, 53]) – und nimmt hingegen Herakles gänzlich aus der Verantwortung für seinen Tod. Die *Bibliothek* ist da direkter: Andere, wie den Klytios, »tötete Herakles mit brennenden Fackeln«, schreibt Apollodoros. Den Ephialtes traf Apollon mit einem Pfeil ins linke Auge, Herakles dann in dessen rechtes. Auf Enkelados warf Athena die Insel Sizilien, »dem Pallas zog sie die Haut ab«, um sie für den eigenen Panzer zu verwenden, Polybotes wird durch Poseidon von einem Stück der Insel Kos begraben, Hermes tarnte sich mit dem Helm des Hades – und unterwarf so zahlreiche Gegner, Artemis besiegte unter anderem die Moiren: doch erst »Herakles tötete alle Sterbenden mit seinen Pfeilschüssen«<sup>36</sup>.

#### Legitimationsarbeit für die Revolution

Wieso ist dieser Held – für die Protagonisten des Romans – »unseresgleichen«? Weil ausgespart wird, was nicht in die Mythenkorrektur passt? Oder weil er ein Macher ist, ein viriler Siegertyp, »ein anarchistischer Aktivist voller Vitalität und unsublimierter Emotionalität«<sup>37</sup>, der notfalls keine Scheu kennt, den Gegner grausam zu vernichten?

O Herakles, sagte Heilmann, wie sollen wir uns behaupten können, ohne deinen Beistand. Hat er nicht nur geprotzt mit seiner Kraft, fragte Coppi, hat er seine Kraft nicht nur verschwendet. Ich sehe einen in ihm, in dem alles zur Erfüllung kam, was uns verstellt ist, sagte Heilmann, seine Größe lag in seinem Haß, seiner Raserei, jeder Feind mußte vernichtet werden, weg mit den Fälschern, den Verleumdern, seine Unnachgiebigkeit weist darauf hin, daß es notwendig ist, alles, was das Zusammenleben der Menschen gefährdet, zu beseitigen, ein Mitleid hätte es nicht geben dürfen, viel zu oft zögerten, schwankten wir, hätten wir doch früher schon um uns geschlagen. [...], in uns ist der, der aus dem Götterfries fiel [...] (ÄdW 1069 [3, 169]).

»Herakles im Augiasstall: endlich aufräumen mit der ganzen alten

<sup>36</sup> Ebd. 1, 37f. [wie Anm. 16], S. 21f.

<sup>37</sup> Jens Birkmeyer: Bilder des Schreckens. Dantes Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman »Die Ästhetik des Widerstands«. Wiesbaden 1994, S. 251.



Scheiße!«, schrieb Weiss in sein Notizbuch<sup>38</sup>. Heiner Müller hat denselben Sachverhalt poetischer und komischer zugleich ausgedrückt in seinem frühen kleinen Stück *Herakles 5*, das vom Ausmisten eben jener Rinderställe des Augias handelt: seine fünfte Tat. Nach vollbrachter Arbeit – zwei nahegelegene Flüsse nahmen ihm, von seiner Hand umgeleitet, den entwürdigenden Dienst ab – rollt der Held gleich den (Theater-)Himmel auf, klemmt ihn unter den Arm und zieht seines Weges<sup>39</sup>.

Vielleicht liegen die Dinge auch ganz anders. Interessant wird Herakles womöglich, weil er gerade nicht zu den Geknechteten gehört – nicht einmal im Leid. Denn er wird ja erhöht, aufgenommen in die höchsten Sphären – nach dem Selbstopfer: wie Jesus Christus, der Menschensohn<sup>40</sup>. Er zeigt den Lohn auf, der folgt, wenn man das Selbstopfer, auch die Selbstverleugnung, erst erbracht hat. Er ist der Held der *Ästhetik des Widerstands* – trotz aller Einschränkungen –, weil die Revolution blutig sein muss und man sich im projektiven Helden nicht sentimentalischen Regungen hingeben darf. Was sagt das aus, wenn man, wie Walter Jens in seiner BÜchner-Preisrede auf Peter Weiss<sup>41</sup>,

---

<sup>38</sup> Peter Weiss: Notizbücher 1971-1980. Frankfurt a.M. 1981, Bd. 2, S. 456.

<sup>39</sup> Heiner Müller: *Herakles 5* [1964]. In: ders.: *Der Auftrag, Der Bau, Herakles 5, Todesanzeige* [u.a.]. Hg. von Joachim Fiebach. Berlin 1981, S. 127-139, hier bes. S. 136f. und 139.

<sup>40</sup> Meyer sieht in Herakles eine »Befreier[-]« und »Retterfigur«, »die Antizipation tatkräftiger und erfolgreicher Selbständigkeit« – eine »Präfiguration Christi« als des »Erlösers« durch die »Anspielung auf das messianische Selbstverständnis der kommunistischen Partei« wie die »Anklänge zur christlichen Passionsgeschichte« bei der Erzählung von Herakles' Tod. Stephan Meyer: *Kunst als Widerstand. Zum Verhältnis von Erzählen und ästhetischer Reflexion in Peter Weiss' »Die Ästhetik des Widerstands«*. Tübingen 1989, S. 178f.; siehe auch S. 176f., 181. Vgl. *ÄdW* 395 [1, 319]; *ÄdW* 1069 [3, 169].

<sup>41</sup> »Wir sagten: Ulysses – und das nicht allein, um den Rang der Weiss'schen Epopöe zu bezeichnen, sondern weil wir glauben, daß es sich bei der »Ästhetik des Widerstands« um einen ebenso listigen wie gelungenen Gegen-Entwurf zum Joyce'schen Kompendium handelt – Herakles tritt auf den Plan und fordert Odysseus in die Schranken der Poesie! Herakles, der eigentliche Protagonist des Weiss'schen Romans: ihm gilt die erste und – da die Trilogie ringkompositorisch gebaut ist – die letzte *hommage!* Herakles, der Schatten-Geber und Symbol-Verdeutlicher des Buchs: Vermittler zwischen Göttern und Menschen (Vor-

diesen Herakles deutet als Gegenentwurf zum *Ulysses*<sup>42</sup> – der auf den großen Dulder rekurriert; diesen doch recht anderen Helden der instrumentellen Rationalität? Ist dieser Herakles dann nicht sogar ein schlechter Stalinist, anders als der Odysseus wiederum von Heiner Müller – aus dessen *Philoktet*<sup>43</sup>. Denn der fungiert als ein »guter Stalinist«<sup>44</sup>, dem die Lüge und der Verrat zumindest noch Unbehagen, ja wirkliche Schmerzen bereiten. Nochmals: »ein Mitleid hätte es nicht geben dürfen« (ÄdW 1069 [3, 169]).

---

Bild des Künstlers, der den Plebejern die Schätze bürgerlicher Kultur und Bildung eröffnet, Freund der Musen, parteiisch, aber nicht unangefochten, imposant noch in seiner Zwielfichtigkeit und bewegend durch seinen Tod: ein Mann, der eine Frau nicht opferte, sondern ihr Opfer wurde. Herakles, die Ausnahme, Herakles, der Gleichnis-Schaffer: Er, der auf den Öta ging, um sich zu verbrennen, er ist es, der Empedokles und mit ihm Hölderlin Konturen gibt, ja, sein klägliches Ende verleiht noch Lenins Sterben gleichnishafte Signifikanz: »Lenin [...], steif vor Schmerzen, denn er trug damals diesen Gürtel von dickem roten Ausschlag um den Leib, dieses glühende Rosenbeet. [...] Vom Brustbein an, links an der unter[.]n Rippe, um die Seite bis übers Rückgrat, zog es sich hin, diese von entzündeten Nerven hervorgeruf[.]ne Glut[,] Herakles muß es so ergangen sein, als das Ness[u]sgift ihn bedeckte, hatte Lenin gesagt, nur ein schmaler Rand, rechts am Brustkorb, blieb ihm, drauf zu liegen, eine halbe Stunde, länger hielt er nicht aus [...]« [ÄdW 882f. (3, 23f.)]. Lenin mit dem Blutmal, Münzenberg in der Sekunde, da ihm das Gehirn zerplatzt und die »Engramme aus der Spiegelgasse« auseinanderfliegen: wie nah – und wie überzeugend: wie glaubhaft! – rückt in der Weiss'schen Synopse zusammen, was die aufs Dogma eingeschworene Geschichtsschreibung rigide getrennt hat (die Guten ins Töpfchen, die Schlechten ins Kröpfchen); wie freundlich und gutnachbarlich stellt sich, in diesem Möglichkeitsentwurf, das Verhältnis von Kunst und Politik vor, da ein Parteieintritt gleichbedeutend mit der Aufnahme in den Orden der Gericault, Courbet und Millet ist«. Vgl. Walter Jens: »Fremdlinge sind wir im eignen Haus...«. Laudatio auf Peter Weiss [Büchner-Preisrede]. In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch. Heidelberg 1982, Bd. 2, S. 79-89. Auch im Netz zu finden unter: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/peter-weiss/laudatio> (letzter Aufruf 17.3.2021).

<sup>42</sup> Gemeint ist James Joyce: *Ulysses* [1922], etwa nach folgender Ausgabe: Based on the 1939 Odyssey Press edition. With annotations by Sam Slote. Richmond 2012.

<sup>43</sup> Heiner Müller: *Philoktet* [1958-64; 1966]. In: ders.: Mauer. Berlin 1978, 11.-13. Tsd. 1988 [= Heiner Müller Texte; Bd. 6], S. 7-42.

<sup>44</sup> Preußner: Mythos als Sinnkonstruktion [wie Anm. 28], S. 250.

Was der Roman sonst zu berichten weiß über den Fries auf dem Burgberg zu Pergamon und die »Residenz der Attaliden« (ÄdW 54 [1, 44]), ist angelesen und gefällig referiert: ein wenig durchsetzt noch mit historischem Materialismus<sup>45</sup> und unterfüttert durch zahlreiche angeschlossene Bildbetrachtungen, die wiederum Gewalt legitimieren sollen als klassenkämpferisch gerechtfertigte<sup>46</sup>. Aber diese zurechtgebogene Leerstelle des Heros soll mehr und anderes leisten. Sie muss sogar die Gesamtarchitektur der *Ästhetik des Widerstands* tragen<sup>47</sup>. »Herakles – der arbeitende Mensch im Stadium des Exils die potentielle Kraft der arbeitenden Menschen, den Weg zu ihrem Ziel anzutreten«. So hält Peter Weiss in seinen *Notizbüchern* den Auftrag an den Helden fest<sup>48</sup>. Und im Roman heißt es, »ein Herakles im Exil [entspreche] allen denen, die aus alten Zusammenhängen herausgerissen worden seien« (ÄdW 1071 [3, 171]). Und so schließt er auch mit ihm im Roman: nach all den Enttäuschungen, dem unermesslichen Leid und nach den vielen Opfern, die, im dritten Teil des Romans, ihr Leben ließen für die Bewegung,

<sup>45</sup> Vgl. Klaus Jochem: *Widerstand und Ästhetik bei Peter Weiss*. Berlin 1984, S. 21.

<sup>46</sup> Vgl. dazu den Abschnitt »Ekphrasis als Aneignung und Ideologie« in: *Gewalt im Bild. Ein interdisziplinärer Diskurs*. Hg. von Heinz-Peter Preußner. Marburg 2018, S. 22-31. Der Text gehört zum Beitrag des Verfassers: *Stillgestellte und bewegte, gesehene und imaginierte, rezipierte und agierende Gewalt – im Bild. Eine Einführung*. Ebd., S. 7-36. Die wichtigsten Bilder sind: Adolph von Menzel: *Das Eisenwalzwerk*, 1872-1875; Robert Koehler: *Der Streik*, 1886; Eugène Delacroix: *Die Freiheit führt das Volk*, 1830; Jean Louis Théodore Géricault: *Das Floß der Medusa*, 1818-1819; Francisco de Goya: *Die Erschießung der Aufständischen*, 1814; Jean-Louis-Ernest Meissonier: *Die Barrikade*, 1848; Pablo Picasso: *Guernica*, 1937. Siehe dazu auch Jost Hermand: *Arbeiterbilder. Adolph Menzels »Das Eisenwalzwerk« und Robert Koehlers »Der Streik«*. In: *Ein Riss geht durch den Autor. Transmediale Inszenierungen im Werk von Peter Weiss*. Hg. von Margrid Bircken, Dieter Mersch und Hans-Christian Stillmark. Bielefeld 2009, S. 38-58. Ebenso Heinrich Dilly: *Die Kunstgeschichte in der »Ästhetik des Widerstands«*. In: *Ästhetik des Widerstands*. Hg. von Stephan [wie Anm. 30], S. 296-318, insb. S. 306, 308.

<sup>47</sup> Jochem: *Widerstand und Ästhetik bei Peter Weiss* [wie Anm. 45], S. 18f.

<sup>48</sup> Weiss: *Notizbücher 1971-1980* [wie Anm. 38], Bd. 2, S. 604f. Auch Meyer: *Kunst als Widerstand* [wie Anm. 40], S. 182, sieht in Herakles ein »Sinnbild unwiderstehlicher Kraft«. Doch der »strahlende, überpotente Heros« hat auch eine »larmoyant[e]« Seite und ist von »gelegentlichem Wahnsinn« geschlagen. Ebd., S. 169.

etwa in der Hinrichtungsstätte Plötzensee<sup>49</sup>, und deren Tod auch Lotte Bischoff nicht abwenden kann, die zweite Protagonistin oder andere »Erinnerungsfigur« des Romans, die von Stockholm nach Berlin geht, sich mitschuldig fühlt und selbst überlebt (ÄdW 1128-1135 [3, 215-220]; 1144f. [3, 228]; 1147-1153 [3, 230-234]; 1158f. [3, 238f.]<sup>50</sup>. Doch der Roman delegiert die Kraft der Revolution, trotz der apokalyptischen Bilder zuvor, noch einmal an die ausgeräumte Stelle im großen Fries, vor die der Ich-Erzähler wieder tritt *nach dem Exil*<sup>51</sup>, nach der durchlittenen Zeit und der Überwindung des Nationalsozialismus, wenngleich nur im offenen Konditionalis des Konjunktiv 2<sup>52</sup>:

Ich würde mich vor den Fries begeben, auf dem die Söhne und Töchter der Erde sich gegen die Gewalten erhoben, die ihnen immer wieder nehmen wollten, was sie sich erkämpft hatten, Coppis Eltern und meine Eltern würde ich sehn im Geröll, es würde pfeifen und dröhnen von den Fabriken, Werften und Bergwerken, Tresortüren, Gefängnistüren würden schmettern, ein immerwährendes Lärmen von eisenbeschlagenen Stiefeln würde um sie sein, ein Knattern von Salven aus

---

<sup>49</sup> Weiss gehe es um eine »künstlerische[...] Annäherung an das Undarstellbare«, eine »widerständige[...] Ästhetik«, die »in der Findung einer erinnernden Sprache für deren Opfer« liege, summiert Steffen Groscurth: Fluchtpunkte widerständiger Ästhetik. Zur Entstehung von Peter Weiss' ästhetischer Theorie. Berlin [u.a.] 2014, S. 255. Ob dies auf eine Theorie des Erhabenen zu beziehen sei, scheint mir allerdings fraglich. Ebd., S. 256; vgl. auch Birkmeyer: Bilder des Schreckens [wie Anm. 37], S. 262f., 256.

<sup>50</sup> Gustav Landgren: Rauswühlen, rauskratzen aus einer Masse von Schutt: Zum Verhältnis von Stadt und Erinnerung im Werk von Peter Weiss. Bielefeld 2016, S. 161f.

<sup>51</sup> Weiss hat die Geschichte des proletarischen namenlosen Ich-Erzählers gern als seine »Wunschautobiografie« bezeichnet, vermutlich gerade wegen seiner bürgerlichen Herkunft. Vgl. dazu Werner Schmidt: Peter Weiss. Leben eines kritischen Intellektuellen. Berlin 2016, S. 358. Vgl. ebd., S. 360, 362f., 400, 410, 431, 435.

<sup>52</sup> Das Stilmittel ist bewusst eingesetzt. Siehe dazu: »... ein ständiges Auseinandersetzen mit den Fehlern und den Mißgriffen...«. Heinz-Ludwig Arnold im Gespräch mit Peter Weiss. In: Ästhetik des Widerstands [wie Anm. 30], S. 11-58, hier S. 46f. Vgl. auch Burkhardt Lindner: Ich Konjunktiv Futur I oder die Wiederkehr des Exils. In: Die »Ästhetik des Widerstands« lesen. Über Peter Weiss. Hg. von Karl-Heinz Götze und Klaus R. Scherpe. Berlin 1981, S. 85-94, hier insb. S. 91-94.

Maschinenpistolen, Steine würden durch die Luft fliegen, Feuer und Blut würden aufschließen, bärtige Gesichter würden sich aus dem Gewühl schieben, zerfurchte Gesichter [...], junge Gesichter, fast kindlich noch, würden anstürmen und wieder untertauchen im Dampf, und blind geworden vom langen Kampf würden sie, die sich auflehnten nach oben, auch herfallen übereinander, einander würgen und zerstampfen, [...] und Heilmann würde Rimbaud zitieren, und Coppi das Manifest sprechen, und ein Platz im Gemenge würde frei sein, die Löwenpranke würde dort hängen, greifbar für jeden, und solange sie unten nicht abließen voneinander, würden sie die Pranke des Löwenfells nicht sehn, und es würde kein Kenntlicher kommen, den leeren Platz zu füllen, sie müßten selber mächtig werden dieses einzigen Griffs, dieser weit ausholenden und schwingenden Bewegung, mit der sie den furchtbaren Druck, der auf ihnen lastete, endlich hinwegfegen könnten (ÄdW 1195f. [3, 267f.]).<sup>53</sup>

Mit diesem großen Wurf<sup>54</sup>, so können wir schließen, wird letztlich der Mythos der Antike nicht korrigiert, erst recht nicht widerlegt (wie bei Christa Wolfs *Medea*)<sup>55</sup> – er wird vielmehr zum Steinbruch eines identifikatorischen Bedürfnisses, dem nur subsumiert wird, was ins eigene Narrativ passt<sup>56</sup>. »Heilmann stellt Herakles [...] als Anführer der Revolution dar, die

---

<sup>53</sup> Die zitierte Passage ist an zwei Stellen auffällig korrigiert worden. Statt: »Tresortüren würden schlagen, Gefängnistüren poltern« heißt es nun: »Tresortüren, Gefängnistüren würden schmettern«. Außerdem statt alt: »bärtige Gesichter, zerfurchte Gesichter« nun: »bärtige Gesichter würden sich aus dem Gewühl schieben, zerfurchte Gesichter«.

<sup>54</sup> Die Leistung von Peter Weiss bleibt, bei aller Kritik an seiner deutenden Zurichtung des Mythos, unbestritten. Sie wird allseits anerkannt, auch von der Archäologie und Kunstgeschichte des Altertums; »ihm verdanken wir die eindringlichste Schilderung des Großen Frieses«, lesen wir etwa im großen Katalog: Der Pergamonaltar. Die neue Präsentation [wie Anm. 9], S. 82. Heiner Müller nennt das gesamte Buch ein »Jahrhundertwerk« (zit. bei Schmidt: Peter Weiss. Leben eines kritischen Intellektuellen [wie Anm. 51], S. 439).

<sup>55</sup> Dazu erneut Preußner: Mythos als Sinnkonstruktion [wie Anm. 28], S. 415-418. Vgl. Christa Wolf: *Medea*. Stimmen. O.O. [Hamburg] 1996.

<sup>56</sup> Die bisherige Forschung deutet Herakles ganz im Sinne des Autors Weiss als »Symbol des Zweispalts« und als »zwiespältige Gestalt« – ein Held der Ambivalenz. Auf die Konstruktion der Leerstelle in Bezug auf das Mythologem kommt die zitierte Autorin Schmitt dabei nicht zu sprechen. Siehe Maria C. Schmitt: Peter Weiss, »Die Ästhetik

entlarvt«, das Volk werde »durch Gräuelmärchen betrogen«. Er werde »zu Recht als Volksheld gefeiert, der die Unterdrückung bekämpft«, heißt es etwa<sup>57</sup>. Als Heros erscheint er »menschlich, begeht Fehler, aber er ist imstande, sie zuzugeben und zu überwinden«<sup>58</sup>. Entkräftet wird dieser Befund deshalb nicht von der zum Ende des Romans zunehmenden Kritik an Herakles, aufgeteilt in die Figurenrede zwischen Heilmann, Coppi und erzählendem Ich (ÄdW 1069-1071 [3, 169-171]) – den Gefährten aus den frühen Berliner Tagen, die sich das Bildungsgut anverwandelten für ihr sozialistisches Weltbild und den eigenen Lebensentwurf. Ja, der Held und Halbgott der Antike wird dadurch erst zur »Geschichtsmetapher für die Genese, Metamorphose, Spaltung und Niederlage der Arbeiterbewegung, [...] aber auch für die Geschichte [...] der Sowjetunion«<sup>59</sup>, die ohne diese kritische Erweiterung ungläubwürdiger denn je ausfallen müsste.

Der Mythos des Herakles und der Fries des Pergamonaltars werden genau darum, trotz aller Seriosität in Diktion und Reflexion, und aus diesem Grund nicht ernst genommen. Es sollte, in der *Ästhetik des Widerstands*, so die Bilanz am Schluss, primär um die Ablösung vom heroischen Ideal gehen

---

des Widerstands«. Studien zu Kontext, Struktur und Kunstverständnis. St. Ingbert 1986, S. 140-147, zit. S. 141f. Vgl. Birkmeyer: Bilder des Schreckens [wie Anm. 37], S. 250-254; vgl. S. 229, 231f., 235-237, 241f.; Christian Bommert: Peter Weiss und der Surrealismus: Poetische Verfahrensweisen in der »Ästhetik des Widerstands«. Opladen 1991, S. 134, 137; Schutte sieht den »zwiespältigen Charakter« des Heros vorgeprägt durch den Artikel zu »Herakles« im von Johannes Irmscher herausgegebenen *Lexikon der Antike* (Leipzig [nicht, wie dort angegeben, Berlin] 1972). Vgl. ders.: [in Zusammenarbeit mit Renate Johné] Ebd. 1985. Lizenz für die Bundesrepublik Deutschland: 7. Aufl. Bindlach 1986. Jürgen Schutte: Für eine kritische Ausgabe der »Ästhetik des Widerstands«. In: Diese bebende, zähe, kühne Hoffnung [wie Anm. 1], S. 49-76, hier S. 72. Zum Pergamonaltar lag Weiss nur ein knappes Heft von Elisabeth Rohde vor: Der Altar von Pergamon. Berlin 1967; Verweis bei Schutte, S. 69-72. Vgl. ausführlicher von Rohde: Pergamon. Burgberg und Altar [wie Anm. 8].

<sup>57</sup> Madsen: Widerstand als Ästhetik [wie Anm. 4], S. 121.

<sup>58</sup> Ebd., S. 122. Auch Meyer: Kunst als Widerstand [wie Anm. 40], S. 185, akzentuiert die »Überwindungsmetapher« des »mythischen Helden« und sieht in dessen »Selbstapotheose [...] das messianische Sendungsbewußtsein der kommunistischen Kämpfer« gespiegelt.

<sup>59</sup> Birkmeyer: Bilder des Schreckens [wie Anm. 37], S. 235.

– und um den Übertrag der Kraftquelle auf die Bewegung selbst<sup>60</sup>. Der Held aus der Leerstelle verwirklicht sich im Klassenkampf. Das macht seinen mythischen Platz überflüssig – denn die Akteure sind Kämpfer der Jetztzeit (ÄdW 1069 [3, 169])<sup>61</sup>. Darin zeigt sich aber nichts anderes als zweckinstrumentelle Bemächtigung; emphatisch gesagt: Unwahrheit gegenüber dem Mythos, der selbst immer nur unwahr und in legitimatorischer Absicht redet – und dennoch die Welt erschließt, sie bewohnbarer macht mit seinen Erzählungen<sup>62</sup>. Wenn hingegen die *Divina Commedia*<sup>63</sup> und der Pergamonaltar »zu Kristallisationspunkten zweier »mythologischer Systeme« geworden sein sollen, »die den ganzen Roman formal wie inhaltlich prägen«<sup>64</sup>, dann nur in *explizierter Verkennung* dessen, was der Mythos selbst berichtet – und vielleicht leisten könnte. Die intendierte Mythoskritik der *Ästhetik des Widerstands* findet, so gesehen, nicht statt<sup>65</sup>.

---

<sup>60</sup> Vgl. Peter Weiss im Gespräch mit Burkhardt Lindner: Zwischen Pergamon und Plötzensee oder Die andere Darstellung der Verläufe. In: Die »Ästhetik des Widerstands« lesen [wie Anm. 52], S. 150-173, hier S. 162.

<sup>61</sup> Vgl. Engel: Umgrenzte Leere [wie Anm. 30], S. 287.

<sup>62</sup> Das macht seine grundlegende Ambivalenz und Dichotomie aus. Vgl. etwa Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. In: Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. Poetik und Hermeneutik 4. Hg. von Manfred Fuhrmann. München 1971, S. 11-66, hier insb. S. 13.

<sup>63</sup> Dantes *Göttliche Komödie* ist bekanntlich ein weiteres Referenzwerk der *Ästhetik des Widerstands*. Das Ziel in beiden Texten ist Erinnerung – die »Überwindung des Todes durch das Hinterlassen von Spuren« – und »die Verstummen, die schon zu Lebzeiten »Schattenhafte« waren, zum Sprechen [zu] bringen«. So sagt es Meyer: Kunst als Widerstand [wie Anm. 40], S. 190, 193; vgl. S. 187-195, 206. Siehe auch Yannick Müllender: Peter Weiss' »Divina Commedia«-Projekt (1964-1969): »... läßt sich dies noch beschreiben«. Prozesse der Selbstverständigung und der Gesellschaftskritik. St. Ingbert 2007, passim und S. 14f., 296f. Ebenso Birkmeyer: Bilder des Schreckens [wie Anm. 37] und Klaus R. Scherpe: »Die Ästhetik des Widerstands« als »Divina Commedia«. Peter Weiss' künstlerische Vergegenständlichung von Geschichte. In: Peter Weiss. Werk und Wirkung. Hg. von Rudolf Wolff. Bonn 1987, S. 88-99, insb. S. 91-94, 97f. In der ÄdW vor allem S. 98-107 [1, 79-86]. Vgl. Oesterle: Das mythische Muster [wie Anm. 26], S. 230-251.

<sup>64</sup> Ingeborg Gerlach: Die ferne Utopie. Studien zu Peter Weiss' »Ästhetik des Widerstands«. Aachen 1991, S. 56.

<sup>65</sup> Diametral entgegengesetzt wertet wiederum Engel: Umgrenzte Leere [wie Anm. 30],

## ANHANG

## Abbildungen

*Quellennachweis*

Abb. 1, 2.1, 3, 4, 7.1, 7.2, 8, 10, 12, entnommen aus Huberta Heres und Volker Kästner: *Der Pergamonaltar* [Katalog Staatliche Museen zu Berlin]. Mainz: von Zabern 2004, S. 40, 41, 55, 37, 53, 52, 34, 64, 35.

Abb. 2.2, 13 entnommen aus Sebastian Prignitz: *Der Pergamonaltar und die pergamenische Gelehrtschule*. Berlin: Arenhövel 2008, Titelbild, S. 24.

Abb. 5.1, 5.2., 9 entnommen aus *Pergamon – Panorama der antiken Metropole* [Katalog Staatliche Museen zu Berlin]. Hg. von Ralf Grüßinger, Volker Kästner und Andreas Scholl. Petersberg: Imhof 2011, S. 499, 12, 462.

Abb. 6 entnommen aus <https://www.berlin-programm.de/pergamon-altarsaal/> [letzter Aufruf 17.3.2021].

Abb. 11 entnommen aus <https://hu.wikipedia.org/wiki/Farnese-Hercules> [letzter Aufruf 17.3.2021].

---

S. 284, der hier einen »mehrstufigen, den Mythos depotenzierenden Deutungsprozeß der Herakles-Gestalt« ausmachen will. Vgl. ebd., S. 282. Von »»Depotenzierung« des Mythos« spricht auch Andreas Huber: *Mythos und Utopie. Eine Studie zur »Ästhetik des Widerstands«* von Peter Weiss. Heidelberg 1990, S. 49, 66; hier mit Bezug auf einen der Grundtexte der Mythostheorie, Hans Blumenbergs *Arbeit am Mythos* von 1979 (5. Aufl. Frankfurt a.M. 1990, S. 11f.). Bei Huber (*Mythos und Utopie* [wie diese Anm.]) gibt es freilich nur eine Richtung der Ideologisierung – die der Herrschenden, S. 56 – im Umgang mit dem Mythischen. Dennoch beschreibt er recht genau die zunehmende Ambivalenz, in die der Held selbst gerät, S. 48, und diejenige zwischen »Bann und Befreiung« auf Seiten der fiktionalen Rezipienten, S. 54. Die »Gestalt des Helden« werde »vielfältiger, auch fragwürdiger«, S. 60; so sagt es zudem die fiktionale Figur Heilmann, nach erneuter Lektüre des *Dodekathlos* (ÄdW 390 [1, 314]). Trotz alledem repräsentiere sie »die Macht der Utopie« gerade in einer Situation kaum zu überbietender »Hoffnungslosigkeit«, S. 66, vgl. S. 70f.





*Abb. 1: Leto, die Mutter der Artemis und des Apollon, streckt mit lodernder Fackel einen tierhaften Giganten nieder; Ostfries.*



*Abb. 2.1: Artemisgruppe im Ostfries. Der Jagdhund der Göttin tötet einen Giganten durch Genickbiss – der wehrt sich, indem er einen Finger ins rechte Auge des Hundes bohrt; Ostfries.*



*Abb. 2.2: Detail.*



*Abb. 3: Das gelockte Haar der Gorgone Euryale korrespondiert mit der Mähne des Löwen, der ihr im Kampf beispringt – und sich in einen Giganten am Boden verbeißt; Nordfries.*



*Abb. 4: Ge, die Mutter Erde, taucht aus dem Boden auf – und kann doch nicht mehr rettend eingreifen gegen Athena und Nike. Ihr Blick zielt auf den Sohn und Giganten Alkyoneus; Ostfries.*



*Abb. 5.1: Büste des Attalos I.*

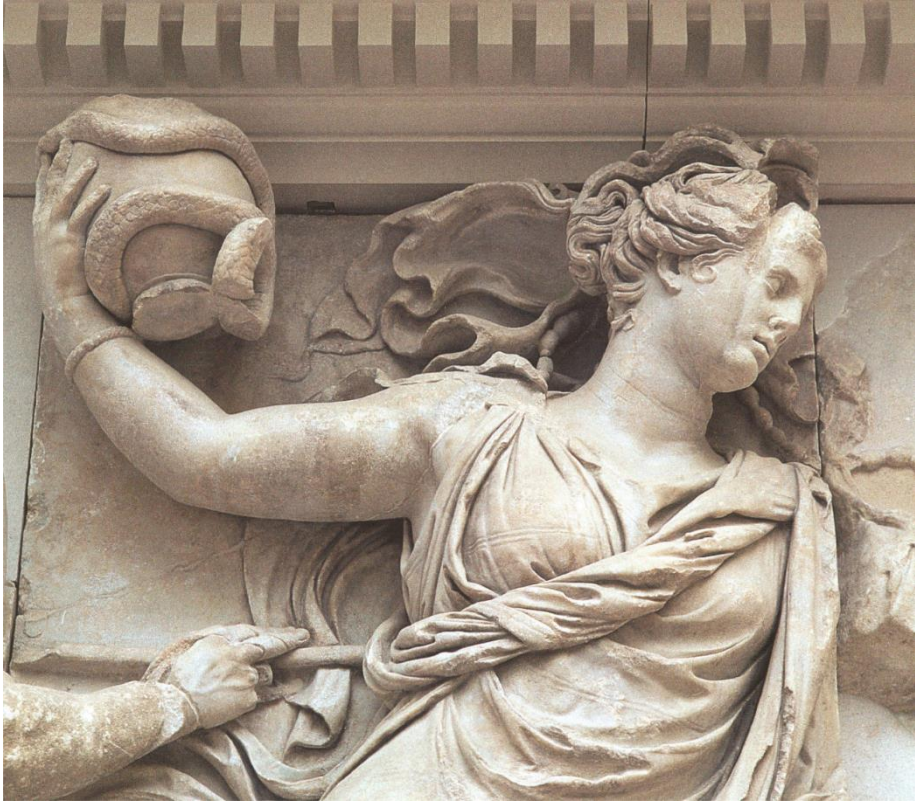


*Abb. 5.2: Münze mit einem Konterfei des Eumenes II., der wohl um 170 v. Chr. den Pergamonaltar errichten ließ.*



*Abb. 6: Athena und Nike triumphieren über den Giganten Alkyoneus, den sie vom Erdreich trennen, und über Ge; Ostfries.*





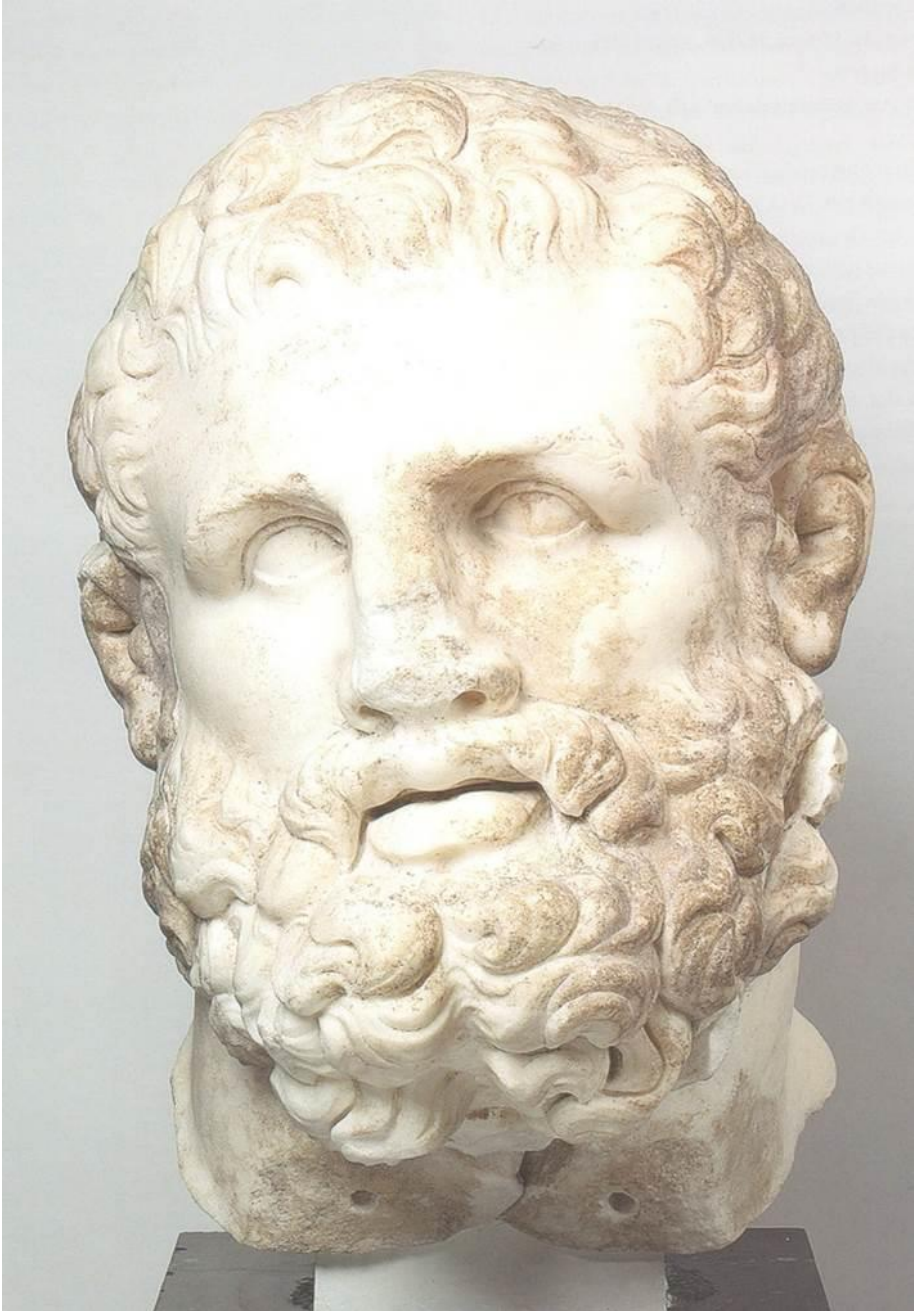
*Abb. 7.1: Klotho, die Spinnerin (eine der drei Moiren), oder Nyx, die personifizierte Nacht, wirft einen Topf mit Schlangen gegen ihre Feinde – im Detail.*



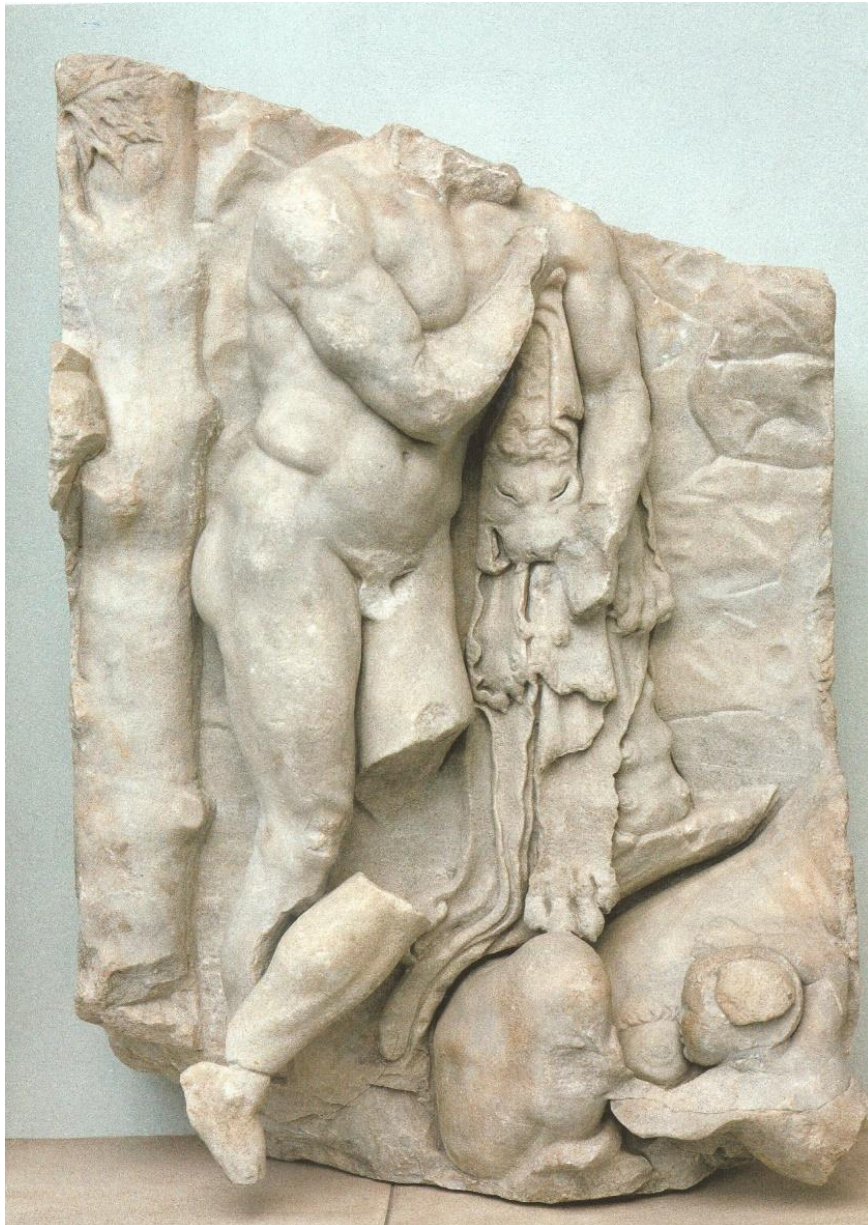
Abb. 7.2. zeigt den größeren Kontext von Abb. 7.1; Nordfries.



Abb. 8: Zeus (links), der Blitzeschleuderer, bezwingt den Porphyryon (rechts) und zwei weitere Giganten. Herakles ist (ganz links) nur kenntlich durch den Namen und die Löwentatze; Ostfries.



*Abb. 9: Büste des Herakles aus Pergamon – ein dezidiert männlicher, massiger Kopf.*



*Abb. 10: Figur des Herakles aus dem »kleinen Telephosfries« – rechts unten ist der Held und Gründer Pergamons, Telephos, als Säugling zu sehen, der von einer Löwin gestillt wird; Nordwand, Platte 12.*



*Abb. 11: Das Paradigma der Heros-Pose – und Vorbild für den ›Telephosfries‹: der Hercules [oder Herakles] Farnese, heute im Archäologischen Nationalmuseum Neapel.*



*Abb. 12: Kopf und Rückenpartie des Giganten Porphyrios aus dem Ostfries des Pergamonaltars.*



*Abb. 13: Der todgeweihte, leidende Alkyoneus – mit den »Schwingen des Eisvogels«.  
Athena bleibt unerbittlich; Ostfries des Pergamonaltars.*