

**Heiner Knell: Die Nike von Samothrake.** Typus, Form, Bedeutung und Wirkungsgeschichte eines rhodischen Sieges-Anthems im Kabirenheiligtum von Samothrake. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995; VIII + 130 S., 81 Abb.; ISBN 3-534-12547-9; DM 39,80 (für Mitglieder der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft)

Die Behandlung beginnt mit der grandiosen Aufstellung der Statue im Louvre (S. 1) und schließt mit Nachklängen in Zeugnissen bei Reiner Maria Rilke und Jean Ipoustéguy, mit überraschenden Inszenierungen des Motives in Gardone, Linz und Frankfurt, von denen die in Linz nur temporär, die in Frankfurt nur geplant war (S. 102 ff.). Im Besucherbuch des Museums von Samothrake fand der Rez. die Forderung nach Repatriierung der Statue ebenso wie die Verse Goethes aus der Klassischen Walpurgisnacht auf die Kabiren, in deren Heiligtum die Statue einst stand: „Klein von Gestalt, groß von Gewalt, der Scheiternden Retter, uralte verehrte Götter.“ Europäischer könnten eine Statue und ihr materielles und geistiges Ambiente kaum sein, ja sie gehört zum „Begriffsgepäck der Moderne“ (S. 109 nach Heinrich Klotz), zur Weltkunst.

Vorangestellt werden Fundgeschichte und Rekonstruktion (S. 4-13). Nicht weniger eindrucksvoll als im Louvre stand die Figur einst in einem Brunnenbecken auf einem steinernen Schiffsbug mit Rammsporn hoch über dem Heiligtum der Kabiren auf Samothrake. 1863 fand der französische Konsul Charles-François-Noël Champoiseau die meisten der bis heute bekannten Teile. 1873 bis 1875 folgten die Ausgrabungskampagnen von Alexander Conze und Otto Benndorf, durch die bedeutende Funde nach Wien gelangt sind. Die seit 1938 von Karl Lehmann und Phyllis Williams Lehmann gemachten Funde sind im stimmungsvollen Grabungsmuseum am Ort ausgestellt.

Heiner Knell erläutert die Komposition der Figur (S. 14-28), stellt die Entwicklung und Überlieferung ähnlicher Motive zusammen (S. 29-44), würdigt die Einbindung in die Raumplanung des Heiligtums als dominierenden Blickpunkt mit Achsenbezügen zur Westhallenterrasse, dem Theater, dem Temenos und dem Arsinoeion (S. 78 f. Abb. 63 f.). Die Größe der Statue und der anderen Teile des Monumentes sind ungefähr der Zeichnung S. 98, Abb. 76 zu entnehmen (die Figur ist, ohne den Kopf, der bisher vergeblich gesucht wurde, 2,45 m hoch). Die Göttin erscheint also in kolossaler Größe, das Schiffsvorderteil als Sockel dagegen in erheblicher maßstäblicher Verkleinerung (die Abschätzungen des Maßstabes schwanken von ca. 2/3 bis 1/2 der realen Größe)<sup>1</sup>, so daß die absolute Größe der Statue noch durch Größenrelationen innerhalb des Monumentes gesteigert erscheint. Das Spiel mit der Vergrößerung des Statuenmotives (auf 7,5 m Höhe) geben auch die (post-)modernen

<sup>1</sup> Vgl. Lucien Basch: *Le musée imaginaire de la marine antique*. Athen 1987, S. 358f. und John S. Morrison und John F. Coates: *Greek and Roman Oared Warships*. Oxford 1996, besonders S. 319 (freundlicher Hinweis von Olaf Höckmann). Vgl. auch die Schiffsdarstellungen bei Olaf Höckmann: *Antike Seefahrt*. München 1985, S. 107 Abb. 78 und S. 115 Abb. 94.

Projekte in architektonischen Inszenierungen zu erkennen, die der Verfasser bekannt macht (S. 106 ff.).

Die Datierung der Statue ist seit längerem durch Stilanalyse und durch datierende Keramikfunde in der Brunnenarchitektur für den Anfang des 2. Jhs. v. Chr. gesichert (S. 27 f.). Die stilistische Verbindung mit rhodischer Kunst wird durch die Verwendung rhodischen Steinmaterials für die Basis der Figur bestätigt (S. 82 f. mit Anm. 139, auf H. Thiersch beruhend). Als Anlaß für die Weihung kommt die Seeschlacht von Side (190 v. Chr.) in Frage, durch die Rhodos als Bundesgenosse der Römer zur See Antiochos III. von Syrien in Kleinasien Einhalt gebot (S. 85).

Mit anschaulichem, reichem Fotomaterial und vielen eigens angefertigten Plänen und Rekonstruktionen erläutert der Verfasser die Bauten des Heiligtums mit ihren kultischen Funktionen, ihrem historischen Hintergrund und in ihrer räumlichen Beziehung zu dem Seesiegmonument (S. 45-81). Wenigstens für die baulichen Anlagen des Heiligtums liegt damit ein willkommener Ersatz des vergriffenen Führers der Ausgräber vor<sup>2</sup>. Diesen und die Grabungspublikationen braucht der Leser jedoch, der sich auch für die Funde an Weihgaben und Kultgerät interessiert. Bemerkenswert erscheint, daß ein Denkmal von so hohem Anspruch wie die Nike und so einzigartige Bauten wie der Torbau in Form eines Doppeltempels auf einer Brücke und der Rundbau der Königin Arsinoe in diese Weltgegend kamen.

Heiner Knell (S. 47) referiert zum Verständnis der Denkmalstiftung über die Aspekte der Kabiren und ihres Kultes. Sie sind nichtgriechischen Ursprungs und schützten, wie die Dioskuren, mit denen sie von Griechen gleichgesetzt wurden, die Seefahrer. Es dürften die Mysterien gewesen sein, die den Platz über eine lokale Bedeutung emporhoben. Dabei hat die Insel, weitab von den Residenzen der uns bekannten Stifter in Makedonien und Alexandria, eine zentrale Lage in der nördlichen Ägäis. Von der einstigen Bedeutung ihres Gemeinwesens zeugen die gewaltigen Stadtmauern und hohe Beiträge in die Kasse des attischen Seebundes. Die Insel blickt zu den Dardanellen: von hier aus hielt Poseidon bei Homer nach Troja Ausschau. Der Ort hat eine besondere kulturelle und landschaftliche Atmosphäre. Thruker, die Inschriften in ihrer Sprache, aber mit griechischen Buchstaben hinterlassen haben, verehrten zusammen mit Griechen die Kabiren, die „Großen Götter“. Einen großen Teil der Geschichte befand sich die Insel aber in einer Randlage. Seit dem Fall der genuesischen Herrschaft und der Eroberung durch die Osmanen entwickeln sich erst in neuerer Zeit wieder Außenkontakte (man kann von den Einwohnern der Insel oft deutsch mit schwäbischem Tonfall hören, trifft auch Saisonarbeiterinnen aus dem ehemals sowjetischen Mittelasien).

Das Heiligtum wurde zum Forum für die Repräsentation auch entfernter Großmächte, die hier ihre Stellung behaupten oder geltend machen wollten. Der Platz hat eine idyllische Lage an dem grünen, wasserreichen, fruchtbaren Küsten-

<sup>2</sup> Muzeum Podkrkonosčí Trutnov, Galerie antického umění Hostinné, kvten-ríjen 1985 [Tschechisch mit deutschem Resümee]. (Samothrake. Museum des Riesengebirgsvorlandes Trutnov, Galerie antiker Kunst in Hostinné, Mai-Oktober 1985) Trutnov 1985).

streifen auf der Nordseite der Insel. Platanen und Farne, Wasserfälle und Tümpel mit Krebsen und Libellen bilden eine romantisch nordägäische Landschaft im Sinne der Naturschwärmereien Jakob Philipp Fallmerayers. Das Heiligtum liegt in mäßiger Höhe über dem Meer mit Blick auf den weiten Bogen der thrakischen Küste, zu Füßen der Stadt mit ihren kyklopischen Mauern, die zum gezackten Felskamm emporklettern, und erstreckt sich über kleine Hügel und die Einschnitte von zwei Tälchen.

Knell erklärt (S. VII), daß es ihm „nicht darum geht, eines der berühmtesten Standbilder hellenistischer Kunst ausschließlich unter kunstgeschichtlichem Gesichtspunkt in engerem Sinne und damit gleichsam um seiner selbst willen darzustellen“.

Die künstlerische Idee der Statue ist, folgt man dem Verfasser, das Fliegen. Wie dieses Motiv von griechischen Bildhauern entwickelt wurde (die orientalische Kunst kennt zwar viele geflügelte Menschengestalten, hat sie aber nicht im Flug dargestellt), wird in einer anschaulichen Reihe dargelegt (S. 29-44): archaische Figuren im heftig bewegten „Knielaufschema“ wie die sog. Nike des Archermos von Delos, die Giebelaufsatzfiguren vom archaischen Apollontempel in Delphi (hier könnten auch die großen Terrakottaniken von Olympia<sup>3</sup> und die in Karlsruhe angeführt werden, auch wenn letztere Anregung als Lokalpatriotismus des Rez. verdächtig ist), dann frühklassische Beispiele wie die Nike von Paros, die gelöst, wie im Traum zu gleiten scheint, bis hin zu den hochklassischen, bei denen Wind die Körper trägt, die Gewänder anpreßt, wegzerzt und flattern läßt. Bei der Nike von Samothrake steigern sich Körper- und Gewandformen in einer Weise, daß im Zusammenspiel zum schräg vordrängenden Bewegungsmotiv bald diese, bald jene die Führung übernehmen.

Eine schwierige Frage ist aber die nach einer konkreten Bedeutung, nach der Aktion der Figur, nach dem „spezifischen Ausdruck der ins Bild gebrachten Situation“ (S. 9). Der Verfasser erklärt: „der gezeigte Flügelschlag entspricht dem Ansatz zur Landung. Seine unruhige Bewegung balanciert die Einwirkung der Kräfte aus, die beim Übergang von Flug zum Stand auftreten.“

Vergleicht man jedoch Ansichten wie Abb. 3 und die Rekonstruktion Abb. 5, erkennt man einen Ausfallschritt und eine Bewegung, die sich aus der Tiefe vom linken Fuß her durch den ganzen Körper nach vorn in die Höhe zum erhobenen rechten Arm streckt. Man gewinnt den Eindruck, es handle sich eher um ein Vorstürmen, um eine mitreißende, schräg empordrängende, nicht um eine von oben kommende und abgebremste Bewegung. Die motivgeschichtlichen Überlegungen wären dann dahin zu modifizieren, daß es sich hier um das Bewegungsmotiv einer geflügelten, nicht aber einer fliegenden Figur handelt.

<sup>3</sup> vgl. jetzt: *Alike Moustaka: Großplastik aus Ton in Olympia* (Olympische Forschungen, 22). Berlin 1993, Nr. F 1-46 Taf. 52-80, von denen die meisten als Niken zu erklären sind, und Wolfgang Schürmann: Die Karlsruher Nike – ein Rekonstruktionsversuch, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 25, 1988, S.16-47, hier S. 16ff. Taf. 1. 2. Abb. 3-20. Wolfgang Schürmann: *Katalog der antiken Terrakotten im Badischen Landesmuseum Karlsruhe* (Studies in Mediterranean archaeology; 84). Göteborg 1989; Nr. 317.

Das hätte zur Folge, daß das Denkmal nicht situationsgebunden verstanden werden müßte als Szene, in der die Nike als Siegesbotin wie eine Möwe auf einem Kriegsschiffbug landet, sondern allgemeingültig als Verbindung der Gedanken der „siegbringenden Göttin“ und des „Seekrieges“. Die Göttin bedarf nicht des Schiffes, um den Sieg oder die Siegesbotschaft zu bringen. „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“. Dieses Wort von Paul Klee (*Schöpferische Konfession* 1920) bedeutet für die Nike, daß ihr keine Fiktion von Motivrealitäten zugrunde liegen muß, sondern daß Ideen, Vorstellungen sichtbar werden. Auftraggeber und Künstler des Denkmals haben hier das Ereignis eines Seesieges manifestiert. In diesem Sinne haben die Bildmotive etwas Absolutes. Die chiffrenhafte Selbständigkeit solcher Bildgedanken tritt hervor in den internen Größenverhältnissen von großer Göttin und kleinem Schiff und in der Art, wie dieses hier und auf Münzbildern (Demetrios Poliorketes Abb. 66 und Augustus für Actium Abb. 68) als Träger der Nike abgeschnitten wird.

Es wird kühn und überraschend inszeniert, bis hin zum Brunnenwasser, in dem das Element erscheint, wo sich der Kampf abspielte. Wasser, Schiff und Figur sind künstlerisch zueinander in Beziehung gesetzt und dabei über die Sphäre der Menschen in die höhere der Götter, der „θεοὶ βεῖα ζώοντες“<sup>4</sup> gerückt. Der unterschiedliche Maßstab von weit überlebensgroßer Figur und erheblich, etwa auf die Hälfte verkleinertem Schiff gibt einen Hinweis auf diese höhere Sphäre des Göttlichen. Insofern schon bleibt zweifelhaft, ob das Motiv konkret als Darstellung des Anfluges und der Landung auf einem Schiff verstanden werden will.

Um den Gedanken des Statuenmotives genauer zu fassen, referiert Knell über Attribute und Rekonstruktion des Statuenmotives (S. 5 ff.). Ikonographische Parallelen auf Münzdarstellungen ließen an eine Salpinx in der rechten Hand denken (S. 87 Abb. 66), sodaß die Nike zum Kampf blasen oder wie ein Herold den Sieg verkünden würde. Der Halsansatz läßt aber, wie Charbonneau gesehen hat, eine leichte Wendung zur linken Seite der Figur erkennen, so daß die verschiedenen Richtungen von Kopf und Arm das Motiv des Salpinxblasens ausschließen. Nach der Form der nachgefundenen, locker greifenden Hand ist eine Binde als Zeichen des Sieges zu denken (S. 5, 8 f. Abb. 4), ähnlich wie dies die Münzen zeigen, die auf den Sieg des Augustus bei Actium bezogen werden (S. 89 Abb. 68).

Die Interpretationen (S. 82-101) gehen ähnlich inszenierenden Aufstellungen von Siegesgöttinnenstatuen nach. Direkt abhängig wirkt das Schiffsmonument auf der Agora von Kyrene (S. 87 f. Abb. 67). Die räumliche Situation über dem Zuschauerraum eines Theaters findet sich wieder im Tempel mit der Victoriastatue über dem Zuschauerraum des Pompejustheaters in Rom. Das Motiv der Nike von Samothrake klingt in Motiven der Körper- und Gewandbewegungen bei der Aphrodite von Capua und der Victoria von Brescia an. Damit wird eine Verbindung der Siegesidee mit der Göttin als Stammutter des Kaiserhauses und Staatsgöttin propagiert.

<sup>4</sup> Homer, Ilias 6, 138 und Odyssee 4, 805. Vgl. Gerhart Rodenwaldt: θεοὶ βεῖα ζώοντες (*Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse; Jg. 1943, Nr. 13*); Berlin 1944.

In diesem Zusammenhang hat das von der Schulter rutschende Gewand für den Verfasser besondere Bedeutung. „Auch die eigentümlich lasziv anmutende Floskel der Gewanddraperie, die auf eine erotische Komponente und damit zugleich auf einen Bedeutungsbezug zwischen Nike und Aphrodite bzw. Victoria und Venus anspielen kann, gehört zur Nike von Samothrake“ (Vorwort, S. VII). Im Unterschied zu den angesprochenen Beispielen (S. 91 f. Abb. 72 f.) gehört das Motiv aber nicht zu einer gelösten, gefälligen Darstellung eines entspannten Körpers (oder zur provozierenden Verkehrung des Motivs wie bei der Trunkenen Alten), sondern es ist Teil einer äußerst aktiven, angespannten Bewegung. Man könnte das journalistische Bonmot zu den bronzenen Krieger von Riace „sono eroici e non erotici“<sup>5</sup> auf die Nike übertragen. Der Hinweis von der Nike auf Aphrodite erscheint nicht hier, sondern erst bei späteren Beispielen von Motivübertragungen überzeugend. Mir erscheint das Motiv hier zumindest in der Weise ambivalent, daß mögliche amazonenhaften und athletischen Konnotationen hier Vorrang gegenüber den erotischen haben. Die Wettläuferinnen zu den Heraien in Olympia trugen einen kurzen Chiton, der über der linken Schulter und Brust geöffnet war (Paus. 5, 16, 4)<sup>6</sup>. Wir finden das Motiv auch bei einer Opferdienerin auf Platte 11 des Telephosfrieses<sup>7</sup>, wo es nicht mehr meinen kann als weiblichen Liebreiz, an dem sich die anwesenden Festgäste in allen Ehren freuen durften, ohne die geschuldete Aufmerksamkeit gegenüber Amtsträgern und Honoratioren bei der Zeremonie zu sehr zu vernachlässigen. Entschieden mehr heroisch als erotisch ist die Entblößung der weiblichen Brust in der Szene mit Opferung der Polyxena in der „Hekabe“ des Euripides gemeint<sup>8</sup>.

Das Motiv nimmt erst nach der Nike von Samothrake den angesprochenen „floskel“- oder zitathaften Charakter an. Es erscheint dann stereotyp, in einer Art, die Ranuccio Bianchi Bandinelli<sup>9</sup> charakterisiert hat, die „unsere Bewunderung (verlangt), aber ohne das Gefühl innerer Anteilnahme und Gelöstheit hervorzurufen, ... man weiß, was zu sagen ist und wie man es zu sagen hat, was man zu machen hat“, er spricht geradezu von „vorprogrammierter Kultur“.

Die entblößte Schulter erscheint bei der Nike von Samothrake also nicht eigentlich als erotisch. Sie gehört zum Ausdruck höheren Seins und lässiger Überlegenheit der Göttin in freier Bewegung. Die Siegesgöttin ist die unsterbliche Schicksalsbotin vom blutigen Geschehen, vor dem sich die Menschen fürchten müssen:

„Haßt euch, daß ihr noch lebt und heißt willkommen des Todes  
Nächtig dunkles Gespenst freudig wie strahlenden Tag!

<sup>5</sup> Camilla Cederna, in: *Epoca*, 18.7.1981.

<sup>6</sup> Nikolaos Papachatzis: Πανσανίου Ἑλλάδος περιήγησις (Pausaniou Hellados perihegesis). Bd. 3 Athen 1979, 280 f. mit Abb. 282, der Statue eine Wettläuferin im Vatikan.

<sup>7</sup> Renée Dreyfuß und Ellen Schraudolph [Hrsg.]: *Pergamon. The Telepos Frieze from the Great Altar*. Fine Arts Museums of San Francisco, 1996, 20 Abb. 2.

<sup>8</sup> Mary R. Lefkowitz, S. 35 in: Ellen D. Reeder: *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland*. Ausstellungskatalog Walters Art Gallery Baltimore, Maryland, in Zusammenarbeit mit dem Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig 1996.

<sup>9</sup> Ranuccio Bianchi-Bandinelli: *Rom, das Zentrum der Macht*. Die römische Kunst von den Anfängen bis zur Zeit Marc Aurels [Roma, *l'arte romana nel centro del potere*, deutsch] (Universum der Kunst, 15) München 1970, S. 196.

Wisset ja wohl, wie verschlungen die Wege des blutigen Handwerks,  
Launen des Schlachtengotts, Jünglinge kennt ihr genau ...“

(Tyrtaios, übers. von Herder).

Sieg ist die mitreißende Botschaft der Nike, im Dienst der Auftraggeber des Monuments, an alle seine Betrachter. In der mitreißenden Bewegung hat Delacroix' „Freiheit, die das Volk anführt“, etwas schwesterlich Verwandtes, auch wenn sie Heine mit einer „Gassenvenus“ vergleicht und auch wenn die verbindenden Traditionen vorstürmender Siegesgestalten nur sehr weitläufig zusammenhängen können. Es „atmet in dem Bilde ein großer Gedanke, der uns wunderbar entgegenweht“<sup>10</sup>.

Mag der Rezensent, ohne ein letztes Wort beanspruchen zu wollen, sich auch nicht in allen Punkten den Deutungen Heiner Knells anschließen, so ist er doch dankbar für dieses Buch, das sich durch reiche, gut gewählte und qualitätvolle Illustrationen und einen sehr lesbaren und anregenden Text für einen großen Kreis von Interessierten empfiehlt.

MICHAEL MAAß

Badisches Landesmuseum  
Karlsruhe

10 Heinrich Heine über Delacroix' „Die Freiheit führt das Volk an“ von 1830, in: *Der Salon*. 1. Band: Französische Maler; hrsg. von Fritz Strich, bei Georg Müller. München 1925, S. 457.

**Angelika Geyer: Die Genese narrativer Buchillustration. Der Miniaturenzyklus zur Aeneis im Vergilius Vaticanus** (*Frankfurter wissenschaftliche Beiträge, Kulturwissenschaftliche Reihe*, Bd. 17). Frankfurt am Main: Klostermann 1989; 255 S., 24 Taf., ISBN 3-465-01888-5; DM 84,-

Mit der Regensburger Habilitationsschrift der Klassischen Archäologin Angelika Geyer von 1988 liegt nun die vierte monographische Behandlung dieser spätantiken Bilderhandschrift vor<sup>1</sup>. Anliegen der Verfasserin ist es, die „Funktion spätantiker Vergillillustrationen als bildliche Form zeitgenössischer Textrezeption“ zu verstehen (S. 18). Im Gegensatz zur bisherigen Forschung, die sich vor allem mit der Vorlagenfrage beschäftigte, will die Autorin die Funktion der Bilder weit über ihren reinen „Illustrationswert“ hinaus als Teil der spätantiken Vergilexegese, als Textinterpretation durch Bilder, erklären. Bevor sie sich jedoch diesem Ziel nähert (ab S. 205), sollen in vier Kapiteln die zum Teil weit ausholenden Grundlagen für diese völlig neue Interpretation gelegt werden.

Das einleitende, zugleich äußerst knapp die bisherige Forschung skizzierende Kapitel (Kapitel A, S. 19-28) behandelt die Stellung des Vergilius Vaticanus (Vat. Lat.

<sup>1</sup> Johannes de Wit: *Die Miniaturen des Vergilius Vaticanus*. Amsterdam 1959; Thomas B. Stevenson: *Miniature Decorations in the Vatican Virgil. A Study in Late Antique Iconography*. Tübingen 1983; David H. Wright: *Vergilius Vaticanus: Commentarium zum Vaticanus*. Faksimile. Graz 1984.