

RITUAL UND BILDSPRACHE ZUR DEUTUNG DER RELIEFS AN DER BRÜSTUNG UM DAS HEILIGTUM DER ATHENA NIKE IN ATHEN

(Mit Tafeln 18–19)

Die Balustrade um das Heiligtum der Athena Nike¹ gehört zu den Werken der Kunst, deren Schönheit anscheinend eine wissenschaftliche Interpretation fast überflüssig macht². Eine Schar von Siegesgöttinnen, die ein rauschendes Siegesfest feiern, vor ihrer Herrin Athena Rinder opfern und Trophäen errichten, und die mit dem sinnlichen Reiz ihrer mädchenhaften Körper und Bewegungen die Hochstimmung des Sieges in physisches Hochgefühl übertragen: Hat Kunst hier nicht ihre eigentliche Aufgabe erfüllt, ihre Aussagen unmittelbar, ohne historische Vermittlung und Reflexion, zu visueller Wirkung zu bringen? Und steht hier nicht jede Interpretation vor der einzigen Alternative, entweder nichts als marginale Fakten aufzuhäufen – oder eine matte akademische Paraphrase dieser unmittelbaren Wirkung zu liefern?

Vielleicht liegt hier der Grund dafür, daß die Nike-Balustrade zwar immer als ein Höhepunkt klassischer Kunst galt, aber nur selten Gegenstand der sachlichen Interpretation geworden ist. Versuche der Rekonstruktion wurden unternommen, um die Vorstellung der Komposition zu präzisieren, und Analysen der Stilformen führten zur Unterscheidung verschiedener Bildhauer³. Doch erst in neuerer Zeit haben Norbert Kunisch, Erika Simon und Michael

¹ Wichtigste Literatur zum Tempel und seinem Bildschmuck, hier nur mit Namen der Autoren und Erscheinungsjahr zitiert, am Ende des Textes. – Cornelia Thöne ist in ihrer Heidelberger Dissertation, *Ikographische Studien zu Nike im 5. Jahrhundert v. Chr.* (1992, in Druckvorbereitung) zu einer anderen als der hier vorgelegten, von mir seit längerer Zeit in Vorlesungen und Seminaren vertretenen Deutung gelangt. Ich habe mich entschlossen, meine Ergebnisse zur Diskussion zu stellen, weil ich in weiteren Arbeiten auf die Nike-Balustrade zurückkommen muß und mir deshalb an einer Klärung der Probleme liegt. Auf eine Auseinandersetzung verzichte ich selbstverständlich.

² Treffendes Beispiel zitiert bei Jameson (1994) 308.

³ Wichtig vor allem die Arbeiten von Dinsmoor (1926) und Carpenter (1929). Neue Ergebnisse aufgrund der Identifizierung neuer Fragmente sind von M. Bruskari zu erwarten.

Jameson die Frage nach den dargestellten Vorgängen gestellt und Andrew Stewart die Bildsprache der Reliefs analysiert⁴. Erst dadurch wurde die allgemeine ästhetische Bewunderung in ein historisches Verständnis überführt. Dabei scheinen jedoch manche Fragen noch nicht endgültig geklärt zu sein, andere Phänomene noch weitere Perspektiven zu umfassen.

Tempel und Bildschmuck

Die Balustrade steht in engem Zusammenhang mit dem gesamten Bildprogramm des Tempels der Athena Nike⁵. Die Planung des Baues geht in die 30er Jahre zurück, als man daran ging, die gesamte Eingangssituation der Akropolis neu zu gestalten⁶. Neben den Propyläen des Mnesikles, die bis zum Ausbruch des Peloponnesischen Krieges in wichtigen funktionalen Teilen fertig gestellt waren, war auch ein Neubau des Tempels für Athena Nike vorgesehen und auch begonnen worden. Dieser Bau kann aber vor Beginn des Krieges noch nicht weit gediehen gewesen sein. Erst in der Mitte der 20er Jahre, nach der Erholung Athens von der Pest und den ersten großen Siegen, wurden die Bauarbeiten weiter vorangebracht. Damals wurde der Bildschmuck des Tempels begonnen, wahrscheinlich überhaupt erst konzipiert.

Durch den Nachweis, daß die Propyläen und der Tempel der Athena Nike zusammen geplant sind, ist die leidige Kontroverse über die Initiatoren des Tempels endlich erledigt⁷: Der Bau gehört zum Programm des Perikles, und auch wenn der Bildschmuck erst nach seinem Tod entstanden ist, kann er nicht den ursprünglichen Intentionen radikal widerstreben. Im übrigen sind hier so allgemeine patriotische Themen Athens zum Ausdruck gebracht, daß spezifische Interessen bestimmter politischer Gruppen dabei offensichtlich keine entscheidende Rolle spielten.

⁴ Kunisch (1964); Simon (1982/83), (1985), (1985/86); Jameson (1994); Stewart (1985).

⁵ Deutlich hervorgehoben in den Arbeiten von Simon (1982/83), (1985), (1985/86) und Stewart (1985).

⁶ Grundsätzlich überzeugend Mark (1993) 76 ff. 134 ff. Problematisch ist dabei nur der Optimismus, durch Stilanalysen des figürlichen Schmuckes und Vergleiche mit zweitrangigen Urkundenreliefs die Phasen des Tempels auf ein bis zwei Jahre genau datieren zu können: ein Stil-Evolutionismus, der heute eher anachronistisch wirkt. Die übrigen Kriterien bei Mark scheinen jedoch, bei etwas weiterem chronologischem Spielraum, verlässlich zu sein. s. vorher auch bereits B. Wesenberg, *JdI* 96, 1981, 28 ff. (bei Mark insgesamt zu wenig beachtet).

⁷ Die oft ausgemalte, angebliche Kontroverse zwischen der 'Partei' des Perikles mit dem progressiven Bauprojekt der Propyläen und der konservativen Gruppe um Thukydides Milesiou, die den Kult der Athena Nike verteidigt hätte, ist von Mark (1993) 115 ff. 140 *ad acta* gelegt worden.

Für die Entstehung der Balustrade wurden entweder die Jahre um 420 v. Chr. vorgeschlagen, unmittelbar nach dem Bau des Tempels, oder nach 410, aus Anlaß des Seesieges des Alkibiades bei Kyzikos. Nicht selten hat man die Frage durch filigrane stilgeschichtliche Analysen zu lösen versucht – als ob man vernünftigerweise hoffen könnte, mit dem Stil auf ein Jahrzehnt genau datieren zu können⁸. Demgegenüber hat E. Simon auf die nüchterne Tatsache hingewiesen, daß man auf dem steilen Felsvorsprung aus Gründen der reinen Sicherheit von Anbeginn eine Balustrade vorsehen mußte⁹. Dies scheint entscheidend für die frühe Datierung um 420 v. Chr. zu sprechen. Auch das Bildthema der Balustrade ist sehr genau auf den Tempel bezogen.

Das Konzept des Bildschmuckes des Tempels ist, trotz beträchtlichen Zerstörungen, in den Grundzügen klar. Es steht in der Folge des Parthenon, aber mit erweiterten Aspekten.

Im Ostgiebel war der Kampf der Götter gegen die Giganten dargestellt. Der Westgiebel zeigte einen anderen mythischen Kampf, die Deutung auf die Amazonen bleibt unsicher¹⁰. Jedenfalls muß in den Giebeln ein Ausschnitt aus dem Kreis jener Mythen wiederholt worden sein, die am Parthenon den Sieg griechischer, insbesondere athenischer Lebensordnung über bedrohliche Gegner vor Augen geführt hatten.

Aus diesem Rahmen scheint zunächst das Thema des Firstakroters herauszufallen, das durch eine Inschrift bekannt ist: Bellerophons Kampf gegen die Chimaira¹¹. Doch auch dieser Sieg eines griechischen Helden gegen ein gefährliches fernes Monstrum entspricht wieder, mit anderen Akzenten, der bekannten und bewährten Gegenüberstellung von griechischen Protagonisten und bedrohlichen Gegnern am Rand der griechischen Welt¹². Zwei Niken als seitliche Akrotere bestätigen diese Deutung im Sinne militärischer Siege. In Athen könnte das Motiv des Bellerophon damals sogar eine spezifische Bedeutung gehabt haben: Die Chimaira wurde seit Homer in Lykien lokalisiert, und eben nach Lykien hatte Athen zu Beginn des Peloponnesischen Krieges eine Flotte

⁸ Manchmal gewinnt man gar den Eindruck, daß die brillante Formensprache der Reliefs auf den glanzvollen Stil des Alkibiades bezogen und dadurch eine Datierung gewonnen wurde: B. Schlörb, Untersuchungen zur Bildhauergeneration nach Phidias (1964) 39.

⁹ Simon (1982/83) 37, mit dem Hinweis, daß schon in der Bauurkunde des Vorgänger-Baues aus der Mitte des 5. Jahrhunderts eine Eingrenzung des Heiligtums noch vor dem Tempelbau selbst festgelegt worden war: IG I³ 35. Dazu Mark (1993) 104 ff.

¹⁰ Despini (1974).

¹¹ Boulter (1969).

¹² Dazu T. Hölscher, *Immagini dell'identità greca*, in: S. Settis (Hrsg.), *I Greci*, 2. Una storia greca. II: Definizione (1997) 216 ff.

unter dem Feldherrn Melesandros geschickt¹³. Doch wie dem auch sei, jedenfalls stellte die Zone des Daches ein übergreifendes mythisches Konzept der Opposition von griechischer Kultur und äußeren Feinden dar.

Die Friese führen in historische Zeit hinab¹⁴. Kaum bestreitbar ist das beim Südfries, der Kämpfe gegen die Perser zeigt. Wahrscheinlich schildert er nicht eine bestimmte Schlacht, sondern umfaßt die Persersiege des frühen 5. Jahrhunderts insgesamt. Die Kampfszenen auf dem West- und Nordfries wurden gewöhnlich als Kriege zwischen Athen und griechischen Gegnern verstanden. Dagegen hat in jüngster Zeit eine Erklärung als Kämpfe vor Troia überraschenden Anklang gefunden: auf dem Südfries gegen orientalisch gekleidete Trojaner, im Westen und Norden gegen deren nicht-orientalische Helfer¹⁵. Die Unmöglichkeit dieser Deutung und der damit verbundenen Ergänzungen der Szenen wird von C. Thöne an anderer Stelle dargelegt¹⁶. Insgesamt ist zu bedenken, daß die Belagerung und Zerstörung von Troia ein Mythos mit sehr spezifischen Szenen und verbreiteter ikonographischer Typologie war: Achill und Troilos, Aias und Cassandra, Neoptolemos und Priamos, Hölzernes Pferd – die hier alle fehlen. West- und Nordfries müssen also historische Kämpfe der jüngeren Vergangenheit schildern, wie es der Südfries ohnehin erwarten läßt. Offensichtlich sind die Siege Athens in jener Zeit gemeint, die damals für das Selbstbewußtsein der Bürger eine besondere Rolle spielten, in den Jahrzehnten nach den Perserkriegen. Möglicherweise wird dabei, wie E. Simon dargelegt hat¹⁷, in zwei Kategorien differenziert: im Westen Gegner mit Hoplitenheeren, vor allem aus der Peloponnes, im Norden solche mit Reiterei, wie sie vor allem in Mittel- und Nordgriechenland eingesetzt wurden. Die Himmelsrichtungen am Tempel würden dann mit der geographischen Situation der Kämpfe im wesentlichen übereinstimmen.

Diese Kämpfe sind in den Schutz der Götter gestellt. Sie erscheinen auf dem Ostfries, vielleicht zusammen mit Theseus, in einer Konstellation, die die spezifischen religiösen Verhältnisse Athens spiegelt¹⁸.

¹³ Thukydides 2, 69. Er erhielt ein Staatsgrab im Kerameikos: Pausanias 1, 29, 7. Simon (1982/83) 26; (1985) 272 f.; (1985/86) 13 bezieht das Thema auf die Perserkriege, da Lykien unter persischer Oberherrschaft gestanden hatte.

¹⁴ Hölscher (1973) 91 ff. Simon (1982/83) 30 ff.; (1985) 274 ff.; (1985/86) 15 ff.; Stewart (1985) 58 ff.

¹⁵ Felten (1984) 123 ff.

¹⁶ C. Thöne (Diss. Heidelberg 1992, in Druckvorbereitung).

¹⁷ Simon (1982/83) 30 f.; (1985) 275; (1985/86) 16.

¹⁸ s. die Interpretation von Simon (1982/83) 31 ff.; (1985) 275 ff.; (1985/86) 16 ff. In der Mitte der Götterversammlung ergänzt sie ein Tropaion.

Dies Konzept bedeutet, daß die Themen des Parthenon aufgenommen, aber bis in die neuere historische Zeit weitergeführt sind¹⁹. Eine solche Aktualisierung an einem Tempel von vornherein auszuschließen²⁰, besteht kein Grund. Nicht nur der Bilderzyklus in der Stoa Poikile hatte eine solche mythisch-historische Sequenz dargestellt: Abwehr der Amazonen, Zerstörung Trojas, Marathon, bis zu dem jüngsten Sieg bei Oinoe gegen Sparta²¹. Auch verschiedene Formen der rhetorischen und poetischen Lobpreisung, mit der der Ruhm und Vorrang von einzelnen Städten begründet wurde, setzten die Gegenwart und die jüngste Vergangenheit ins Verhältnis zu den Vorfahren und Vorgängern der mythischen Zeit²². Wenn aber diese Struktur mythischer und historischer Identitätsstiftung auch die Form der berühmten Leichenreden bei dem religiösen Ritual der Staatsbegräbnisse, der Epitaphia, geprägt hat, so ist ein entsprechendes Konzept an einem Tempelbau sicher kein Sakrileg.

Die Balustrade: Rituale

Dasselbe Grundthema wie am Tempel wird, in einer anderen Bildsprache, an der Balustrade entwickelt, die den heiligen Bezirk auf drei seiner vier Seiten über dem Felsabsturz einfaßte. Die Platten trugen die Reliefs auf der Außenseite, zur Stadt hin; die drei Abschnitte waren also nicht gleichzeitig zu überblicken. Darum wiederholen sich dieselben Bildmotive auf allen drei Seiten. In jedem Abschnitt erscheint Athena, auf einem Felsen sitzend, und um sie herum eine Schar Niken, die mit den Ritualen des Festes beschäftigt sind. Welches Festes?

¹⁹ s. auch Stewart (1985) 57 ff.

²⁰ So Felten (1984) 124 f. mit Berufung auf C. Blümel. Ähnlich auch M. Robertson, *A History of Greek Art* (1975) 348.

²¹ Pausanias 1, 15, 1 ff. Hölscher (1973) 50 ff. Felten (1984) Anm. 402 diskutiert 'historische' Themen in der Bildkunst dieser Zeit mit zwei Argumenten weg: Zum einen handele es sich um Ereignisse, etwa Tyrannenmord oder Schlacht von Marathon, »die in einen gewissermaßen heroischen Bereich erhoben sind«; zum anderen sei, etwa im Gemälde der Schlacht von Oinoe, auf dem Weihrelief eines Hipparchen aus Eleusis oder auf den Reliefs der Staatsgräber, die Darstellung »so allgemeiner Art, daß es kaum sinnvoll erscheint, sie als 'historische Reliefs' zu deklarieren«. Dies geht an dem entscheidenden Punkt vorbei: Ob 'heroisiert' oder 'allgemein', jedenfalls sind Themen der jüngeren Vergangenheit gemeint. Nichts anderes wird für den Fries des Tempels der Athena Nike behauptet. Wichtig in diesem Zusammenhang auch die Reiterstatue des Hipparchen Simon im Eleusinion von Athen, an deren Basis seine Kriegstaten dargestellt waren: Xenophon, *Hipp.* 1, 1. Plinius, *N. H.* 34, 76.

²² W. Kierdorf, *Erlebnis und Darstellung der Perserkriege* (1966); N. Loraux, *L'invention d'Athènes* (1981).

Grundsätzlich sind einfache Erklärungen zumeist die überzeugendsten. Gelehrsamkeit kann Evidenz ergänzen, auch steigern, aber nicht ersetzen. Wenn Niken Opfer darbringen und Tropaia errichten, dann denkt man an die Feier eines Sieges im Krieg. Wenn sie das im Angesicht der Athena tun, so liegt es am nächsten, daß Opfer und Fest dieser Göttin gelten; zumal in Athen, wo sie für den Schutz, Ruhm und Glanz ihrer Stadt steht.

Diese Deutung wurde von den wenigen Stimmen, die sich ernsthaft über die Bedeutung der Reliefs äußerten, verworfen: Das Ritual des Opfers lasse Athena als Empfängerin nicht zu. Die alternativen Deutungen, die stattdessen vorgeschlagen wurden, besitzen jedoch in den dargestellten Bildmotiven wenig primäre Evidenz. Muß man darauf verzichten?

Der allgemeine thematische Rahmen der Darstellungen ist am entschiedensten von E. Simon dargelegt worden²³: Alle Bildmotive weisen auf klar bestimmbare Rituale. Das Errichten von Tropaia war im 5. Jahrhundert ein Akt von präziser symbolischer Bedeutung. Auch das Opfer der Rinder muß sich auf einen bestimmten Ritus beziehen. Die Niken begehen nicht eine unbestimmte, metaphorische Siegesfeier, sie evozieren auch nicht nur eine allgemeine Feststimmung, sondern vollziehen konkrete Festriten.

Das heißt nicht, daß die Szenenfolge als genaue Übersetzung eines bestimmten Festes in die Sphäre der göttlichen Idealfiguren gelesen werden könnte²⁴. Die Bildkunst zeigt hier Motive in einer Komposition vereinigt, die über die okkasionelle Realität hinausführen. Aber dabei sind bestimmte Motive aus der Realität aufgenommen, die die antiken Betrachter als solche verstanden. Sie müssen sich gefragt haben, welche Art von Opfer hier gemeint ist? Wem das Opfer dargebracht wird? Welche Rolle Athena dabei spielt? Was für Siegeszeichen errichtet werden?

Die meisten der Siegesgöttinnen bringen Waffen herbei, errichten und schmücken Tropaia. Neben den Siegeszeichen mit griechischer Rüstung erscheint auch eines mit persischem Gewand und Köcher²⁵. Ob darüber hinaus eine dritte Art von Siegesmal, ein Schiffstropaion als Zeichen des Sieges zur See, dargestellt war, bedarf weiterer Klärung: Ein verlorenes Fragment, nur in einem Gipsabguß bezeugt (früher in Berlin, inzwischen ebenfalls ver-

²³ Simon (1982/83), (1985), (1985/86) passim.

²⁴ s. unten S. 157 ff.

²⁵ Heberdey (1922–24) 36 ff. Nr. 2; Carpenter (1929) Taf. XXXII. Ob eine weitere Nike einen Köcher oder eine Beinschiene herbeiträgt, ist wegen der Zerstörung des Gegenstands nicht klar: Kekulé (1881) 8 Taf. IV L; Casson (1921) 147; Heberdey (1922–24) 22; Dinsmoor (1926) 23; Carpenter (1929) 17. Dasselbe gilt für die Beobachtung von Dinsmoor a. O. 22; vgl. Carpenter a. O. 15, der auf dem Tropaion an der linken Ecke des Nordfrieses einen halbmondförmigen, also orientalischen Schild zu erkennen meinte.

schollen), auf dem man Reste eines Ruders zu erkennen glaubte, ist mangels zeitgleicher Parallelen schwer zu deuten²⁶.

Jedenfalls werden Siege gegen Griechen und gegen Perser gefeiert. Die Persersiege gehören mit Sicherheit der jüngeren historischen Vergangenheit an. Dasselbe muß auch für die Erfolge gegen Griechen gelten, da Tropaia im Bereich der Mythen so gut wie unbekannt sind²⁷. Die Balustrade feiert also die vielen Siege Athens in neuerer 'historischer' Zeit, gegen die Perser und offenbar in noch größerer Zahl gegen griechische Feinde²⁸. Das entspricht genau den Themen und ihrer Gewichtung auf den Friesen des Tempels: Was dort narrativ geschildert ist, wird hier von den göttlichen Mädchen des Sieges festlich zelebriert.

Es ist ein religiöses Fest: An der Balustrade werden rituelle Handlungen des Götterkults geschildert. Die schönste der Niken löst sich die Sandale von den Füßen, wie es als Vorschrift für das Betreten von Heiligtümern bekannt ist²⁹. Und auf allen drei Langseiten der Balustrade werden, als zentrales Motiv, Rinder geopfert: Zwei Tiere werden von den Niken stürmisch herangeführt, ein drittes wird getötet.

Mit Recht hat die Forschung die Frage gestellt, welche religiöse Bedeutung dies Opfer hat. In der Tat ist es schwer vorstellbar, daß hier nur in genereller Weise Dankbarkeit gegen die Götter symbolisiert werden sollte: Rinderopfer waren kein alltäglicher Vorgang, man muß sich wohl fragen, welcher Anlaß hier gemeint war.

Eine entscheidende Vorfrage der Forschung war dabei, ob die Rinder männlich oder weiblich sind. Denn nach einer Regel der griechischen Religion, die Arnobius (7, 19) überliefert, sollen weibliche Gottheiten weibliche und männliche Gottheiten männliche Opfertiere erhalten haben: *diis feminis feminas, mares maribus hostias immolari*. Schon der Körperbau und die wilde Energie legen nahe, daß es sich um Stiere handelt. Seit dem Fund eines weiteren, eindeutigen Fragments durch R. Heberdey hat die Forschung das männliche Geschlecht der Tiere zumeist und jedenfalls zu Recht anerkannt³⁰. Dann stellt sich aber die Frage, für wen das Opfer bestimmt ist, mit besonderer Schärfe.

²⁶ Kekulé (1881) 12 Nr. 3; beste Beschreibung bei Heberdey (1922–24) 38 f. Nr. 3; Dinsmoor (1926) 22 f. Carpenter (1929) Taf. XXXIII 2. Ich danke S. Brehme für ihre Bemühungen bei der Suche nach dem Berliner Fragment.

²⁷ Überblick bei A. J. Janssen, *Het antieke Tropaion* (1957).

²⁸ Dinsmoor (1926) 23 ff. nahm gleichmäßige Verteilung von Tropaia mit Hoplitenrüstung, Schiffsteilen und persischer Rüstung an. Das ist rein hypothetisch: Im erhaltenen Bestand sind griechische Hoplitenrüstungen bei weitem überwiegend.

²⁹ Simon (1988) 70 f.

³⁰ Heberdey (1910) 85 ff.; Heberdey (1922–24) 41 ff. Nr. 10; Carpenter (1929) Taf. XXX; Kunisch (1964) 78 ff.

Athena, an die man zuerst denkt, die Herrin des Heiligtums, die auf jedem der drei Abschnitte anwesend ist, käme nach der Regel des Arnobius nicht in Frage.

N. Kunisch schlug Zeus als Empfänger vor, den obersten Gott des Sieges³¹. In diese Richtung weist jedoch kein Bildmotiv der Reliefs, daher wirkt diese Deutung weit hergeholt.

Dagegen ging E. Simon, die als erste eine übergreifende Deutung des Bildschmucks von Tempel und Balustrade vorgelegt hat, von dem dargestellten Opfervorgang aus³²: Die Nike der Westseite, in der treffenden Rekonstruktion von R. Kekulé, kniet dem Stier auf dem Rücken, reißt seinen Kopf nach hinten zurück und sticht ihm das Messer von oben in die angespannte Halschlagader. Diese Technik des Opfern erklärte Simon als reines Blutopfer, ohne Altar, Feuer und anschließendes Opfermahl, bei dem das Blut direkt in die Erde geleitet wird, wie es speziell unterirdischen Mächten, insbesondere auch Heroen dargebracht wurde; ein Altar sei daher auf der Balustrade, im Gegensatz zu der Ansicht früherer Forscher³³, nicht zu ergänzen. Sie schlug Theseus vor: An seinem Fest, den Theseia, könnten die Niken die Siegesopfer nach heroischem Ritus darbringen.

Diese Deutung scheint zunächst dem allgemeinen Charakter des Themas insofern gut zu entsprechen, als Theseus vor allem auch den kriegerischen Ruhm Athens verkörpert. Ein Problem ergibt sich jedoch daraus, daß nicht der Heros, sondern Athena auf der Balustrade erscheint. Im übrigen Schmuck des Tempels hat E. Simon Theseus auf dem Ostfries identifiziert³⁴; doch auch wenn man das akzeptiert, so erscheint er doch nicht als dominierende Gestalt des Bildprogramms. Hinzu kommt, daß bei den Theseia die militärischen Siege Athens nicht derart im Vordergrund standen wie auf der Balustrade: Die Theseia waren in erster Linie ein Gedenkfest für die Rückkehr des Theseus und der geretteten athenischen Jugend aus Kreta³⁵. Die Vielzahl der Niken und insbesondere die Errichtung von Tropaia, griechischen und persischen, scheint daher nicht ganz dem primären Sinn dieses Festes zu entsprechen.

³¹ Kunisch (1964) 83 ff. Das Fest des Zeus Polieus auf der Akropolis mit seinem urtümlichen Ritual kann jedenfalls auf der Balustrade nicht gemeint sein; es hatte auch nichts mit Siegen zu tun: W. Burkert, *Griechische Religion* (1977) 350 f.; E. Simon, *Festivals of Attica* (1983) 8 ff. Gegen Kunisch schon Gulaki (1981) 10 f.

³² Simon (1982/83) 37 ff.; (1985) 280 ff.; (1985/86) 21 ff.; (1988) 73 ff. Rekonstruktion der Opfergruppe bei Kekulé (1881) 10 f.

³³ Altäre wurden von Carpenter (1929) 25. 49 aus der Haltung zweier Niken erschlossen. Das bleibt zumindest hypothetisch. Für die Figur Carpenter a. O. Taf. XX 1 hat Harrison (1960) ein anpassendes Fragment entdeckt, doch bleibt immer noch unklar, auf welchen Gegenstand die Nike sich lehnt.

³⁴ Simon (1982/83) 32 ff.; (1985) 276 ff.; (1985/86) 17 ff.

³⁵ L. Deubner, *Attische Feste* (1932) 224 ff. Simon (1982/83) 38, die den Opferritus für ein chthonisches Heroenopfer hält, weist selbst darauf hin, daß Theseus im Theseion Opfer nach

Das Thema könnte nur durch zusätzliche Einbeziehung von Theseus' Eigenschaft als Held attischer Siege begründet werden.

P. Stengel hatte das Opfer der Nike-Balustrade dagegen auf olympische Gottheiten bezogen³⁶. Der Vorgang des Schlachtens als solcher scheint sich bei den verschiedenen Riten nicht wesentlich unterschieden zu haben. Der Begriff sphazein, σφάζειν, wird für beide Formen des Opfers verwendet³⁷. Nur ein Unterschied wird genannt, der für die Nike-Balustrade von Belang sein könnte: Nach Scholien zur Ilias (1, 459) brachte man Opfer für die himmlischen Götter dar, indem man den Tieren den Hals zurückbog, so daß sie nach oben blickten: αἰέρουσαν εἰς τοῦπίσω ἀνέκλων τὸν τράχηλον τοῦ θυομένου ἱερείου, ὡς προσέχειν εἰς οὐρανὸν τοῖς θεοῖς οἷς καὶ ἐθύοντο, ὡς καὶ αὐτῶν ὄντων ἐν οὐρανῷ; dagegen wurde den Opfertieren für unterirdische Götter und Heroen der Kopf zur Erde herabgedrückt: πάλιν δὲ τοῖς ἥρωσιν ὡς κατοιχομένοις ἔντομα ἔθουον ἀποβλέποντα κάτω εἰς τὴν γῆν³⁸. Wie weit diese Regel im tatsächlichen Opferritual strikte Geltung besaß, ist schwer zu entscheiden. Zumindest aber muß ein Opfer mit emporgerichtetem Kopf für olympische Gottheiten möglich gewesen sein, sonst hätte die Regel kaum aufgestellt werden können. In der griechischen Bildkunst sind Darstellungen der Tötung von Opfertieren selten³⁹, und vielfach ist der Kontext, das heißt die Art des Opfers nicht zu erkennen. Immerhin sind Szenen, in denen das Tier den Kopf nach oben gerichtet hat, mehrfach als normale Schlachtungsoffer charakterisiert: Auf einem apulischen Volutenkrater wird ein Ziegenbock in aufgerichteter Haltung am Altar des Dionysos geopfert⁴⁰. Entsprechend wird auf einer spätarchaischen Schale einem Schwein über einem Altar, also beim normalen Opfer, der Kopf hochgehalten⁴¹. Eine hellenistische Terrakotte aus Myrina zeigt Eros im Typus

olympischem Ritus erhielt. Diese Schwierigkeit für ihre Deutung entfiel jedoch, wenn auf der Balustrade, wie unten S. 151 f. gezeigt werden soll, ein normales olympisches Opfer dargestellt ist.

³⁶ P. Stengel, *JdI* 18, 1903, 113 ff., gegen H. v. Fritze, ebenda 58 ff. P. Stengel, *Opferbräuche der Griechen* (1910) 113 ff. Ders., *Die griechischen Kultusaltertümer* (1920)³ 112.

³⁷ J. Casabona, *Recherches sur le vocabulaire des sacrifices en Grèce* (1966) 155 ff. bes. 158: «Ainsi donc, chez Homère, malgré le petit nombre des exemples, on voit que sphazo convient en toutes sortes de sacrifices, qu'il y ait repas ou non». Jameson (1991) 200: «This action, described by this verb (s. v. sphazein), is the way almost all sacrificial victims are killed».

³⁸ P. Stengel in den in Anm. 36 genannten Arbeiten (mit weiteren Belegen: Schol. Apoll. Rhod. 1, 587; Etym. Magnum 98, 56), auch bereits mit Bezug auf die Nike-Balustrade. Kunisch (1964) 10 ff. Diese Zeugnisse werden auch nicht dadurch außer Kraft gesetzt, daß der von H. v. Fritze a. O. erschlossene Brauch des Hochhebens von Opfertieren durch neu aufgetauchte Vasenbilder bestätigt wird: F. T. van Straten, *Hiera Kala* (1995) 109 ff.

³⁹ Übersicht bei van Straten a. O. 103 ff.

⁴⁰ van Straten a. O. 105, V 149 Abb. 111. LIMC III Dionysos 863. Ähnlich offenbar das Ziegenopfer einer Mänade auf einem Fragment eines rf. Kraters: U. Knigge, *AM* 97, 1982, 153 Taf. 32, 1.

⁴¹ van Straten a. O. 104, V 147 Abb. 110. *CVA Louvre* 19 (1977) Taf. 64, 1.

der stiertötenden Nike beim Opfer für eine Göttin⁴². Dies sind nicht die Kontexte, in denen sphagia überliefert sind. Auch in römischer Zeit wird der Bildtypus z. T. mit Sicherheit für normale Götteropfer gebraucht⁴³. Bei der Nike-Balustrade wird man also ein Opfer für olympische Gottheiten zumindest nicht ausschließen.

Die Tropaia weisen auf ein Siegesopfer. Das macht es grundsätzlich unwahrscheinlich, daß hier eines der regulären jährlichen Götterfeste Athens gefeiert wird: Rituale des Krieges spielten im athenischen Festkalender kaum eine Rolle⁴⁴. Man vollzog die Riten je nach den Erfordernissen der militärischen Unternehmungen; für die Staatsbegräbnisse bestätigt Thukydides, daß die Athener sie feierten, ὅποτε συμβαίη αὐτοῖς⁴⁵.

Von den verschiedenen Opfern, die während eines Feldzugs dargebracht wurden, hat M. H. Jameson für die Nike-Balustrade zuletzt die Riten vor der Schlacht vorgeschlagen⁴⁶. Dies waren gewöhnlich Blutopfer, mit denen man die Zustimmung der Götter zum Beginn des Kampfes zu gewinnen suchte. Die reine Schilderung des Schlachtens auf den Reliefs, ohne Altar, Braten und Verteilen des Fleisches oder sonstige Vorbereitungen zum Fest, sei eine eindeutige Darstellung der sphagia, bevor man den Kampf eröffnete. Dagegen ist zunächst zu bedenken, daß in vielen Opferszenen die Schilderung des anschließenden Festes ausgelassen ist⁴⁷. Auch der Altar ist bei der Darstellung von Opfern nicht nötig: Gerade Opferszenen mit Niken werden z. T. ohne das realistische Element des Altars geschildert: so auf einem Stamnos in München, auf dem Nike das Opfer eines Stieres vorbereitet, der bei einem choregischen Agon gewonnen wurde⁴⁸. Ungewöhnlich bei einem Opfer vor der Schlacht wäre aber die Darbringung eines Rindes: Man verwendete dafür meist kleine Tiere, vor allem Ziegen, die man leichter auf dem Feldzug mitführen konnte⁴⁹.

⁴² A. H. Borbein, Campanareliefs. 14. Erg.-H. RM (1968) 56 f. Taf. 9, 4.

⁴³ z. B. ebenda Taf. 10, 5–6.

⁴⁴ W. K. Pritchett, *The Greek State at War III* (1979) 156 f.: „The Greek calendar ... is not a symbolic copy of the procedure of war“.

⁴⁵ Thukydides 2, 34, 7.

⁴⁶ Jameson (1994). Zu den Opfern vor der Schlacht s. Pritchett a. O. 83 ff.; M. H. Jameson in: V. D. Hanson (Hrsg.), *Hoplites: The Classical Greek Battle Experience* (1991) 197 ff.

⁴⁷ van Straten a. O. passim.

⁴⁸ van Straten a. O. 45, V 90 Abb. 46. H. Froning, *Dithyrambos und Vasenmalerei* (1971) 17. Vgl. andererseits van Straten a. O. Abb. 43 mit Altar. Dazu die weiteren Szenen mit anderen Figuren, wieder ohne Altar, ebenda Abb. 44. 45. 47.

⁴⁹ Pritchett a. O. 84 f. Jameson in: Hanson a. O. 198. 199. Für die Einholung der Zustimmung der Götter durch ein Blutopfer waren Rinder nicht nötig.

Vor allem aber scheint die Evidenz der Reliefs für eine andere Deutung zu sprechen. Wie die Tropaia auf den errungenen Sieg verweisen, so müssen auch die Opfer den Sieg feiern. Nike ist in der Tat nicht eine Göttin des Kampfes, die man vor der Schlacht um Hilfe anruft, sondern eine Verkörperung des errungenen Sieges. Ihre wichtigsten Attribute sind Kranz und Taenie, die sie dem Sieger bringt, sowie Phiale und Thymiaterion, mit denen sie den Sieg feiert⁵⁰. Hinzu kommt, daß für ein staatliches Denkmal, das Siege verherrlichen soll, die unentschiedene Situation vor dem Kampf weniger bedeutsam ist als der Dank nach dem Sieg.

Dankopfer nach Siegen in der Schlacht, Niketeria, wurden mit großem Aufwand gefeiert⁵¹. Man brachte sie nicht bei jährlich wiederkehrenden Siegesfesten dar: verständlich, denn man führte nicht Jahr für Jahr Kriege, noch weniger konnte man alljährlich Siege erwarten, und schon gar nicht zu festen Terminen. Eigentliche Siegesfeiern waren ihrer Natur nach okkasionell: Sie wurden gefeiert, wenn ein Sieg errungen worden war. Man errichtete ein Tropaion und dankte den Göttern, beides sinnvollerweise unmittelbar nach der Schlacht oder nach Ende des Feldzugs, also zu unterschiedlichen Zeiten im Jahr. Solche *ad hoc* angesetzten Siegesfeste und Siegesopfer haben in Rom strenge rituelle Formen, als Triumph, *ovatio* usw., erhalten. Sie fehlen aber auch in Griechenland nicht. Dies scheint ein plausibler Kontext für die Deutung der Balustrade zu sein.

Vielfach wurden bereits vor der Schlacht Gelübde für den Fall des Sieges ausgebracht: ὑπὲρ τῆς νίκης εὐχάς (Diodor 13, 102, 2). Offenbar war das ein allgemeiner Brauch (Ps.-Demosthenes, ep. 1, 16)⁵². Gegenstand des Versprechens an die Götter waren zum einen reiche Geschenke, also vor allem Waffen, zum anderen große Opfer. Besonders deutlich erscheint diese Praxis, in mythische Vorzeit versetzt, bei Aischylos (Septem 252 ff.)⁵³, der Eteokles vor dem Kampf um Theben zu den Göttern beten läßt:

Euch, Göttern meines Landes, Stadtschirmenden, gelob ich,
wenn alles wohl geht und die Stadt gerettet wird,
zu tränken euren Götterherd mit Lammesblut,
Festtiere euch zu opfern, wenn des Sieges Trophäen
wir weihen und das zerschlagene Waffenzeug
aufhängen an euren Tempeln, euch zum Schmuck.

⁵⁰ LIMC VI 1 (1992) 850 ff., zusammenfassend 898 (A. Goulaki-Voutira).

⁵¹ Pritchett a. O. 186 ff.

⁵² Ebenda 230 ff.

⁵³ Auf diese wichtige Stelle wies mich F. Hölscher hin.

Das Siegesfest, das hier versprochen wird, mit Opfer von Stieren (und Schafen), Tropaia und Beutewaffen, entspricht genau dem, was die Niken an der Balustrade ausführen.

Historische Siegesfeiern enthielten eben diese Rituale: $\theta\upsilon\sigma\alpha\nu\tau\epsilon\varsigma$ καὶ $\tau\rho\acute{\omicron}\pi\alpha\iota\omicron\nu$ $\sigma\tau\eta\sigma\acute{\alpha}\mu\epsilon\nu\omicron\iota$ faßt Xenophon (Anabasis 4, 6, 27) das Ergebnis einer siegreichen Schlacht zusammen; und nach Diodor (16, 86, 6) errichtete Philipp II. nach der Schlacht von Chaironeia ein Tropaion, sammelte die Toten ein und brachte den Göttern Siegesopfer dar. Während solche Feiern offenbar unmittelbar auf oder nahe dem Schlachtfeld vollzogen wurden, konnten später auch Dankesfeste nach der Rückkehr in den Heiligtümern der heimischen Götter begangen werden. Der Seesieg bei Knidos wurde von Konon mit dem Opfer einer Hekatombe, sicher nach der Rückkehr in Athen, gefeiert (Athenaios 1, 3 d). Nach der Einnahme von Olynth hielt Philipp II. ein großes Fest mit üppigen Opfern und glanzvollen Agonen im Heiligtum des Zeus in Dion ab (Diodor 16, 55, 1). Ein zentrales Motiv solcher Feste war auch die Weihung von Beutewaffen; seit dem späten 6. Jahrhundert wurden solche Spolien oft immer deutlicher als Denkmäler der errungenen Siege in Szene gesetzt⁵⁴.

Bei berühmten Siegen konnten die Feiern in jährlichen Siegesfesten perpetuiert werden⁵⁵. Vor allem Opfer und Agone wurden als feste Rituale wiederholt. Der bekannteste Fall ist die Schlacht von Marathon, wo zunächst das Gelübde eines Opfers von je einer Ziege für jeden gefallenen Feind abgegeben wurde, das dann angesichts der hohen Zahl in ein jährliches Opfer von 500 Ziegen verwandelt wurde⁵⁶. Ebenso wurden die anderen Schlachten der Perserkriege mit kommemorativen Opfern begangen.

Diese Siegesfeste, mit Errichtung von Tropaia und üppigen Schlachtopfern, enthalten alle Motive, in denen die Niken auf der Balustrade dargestellt sind. Die Waffen, die sie herbeitragen – mehr, als zur Ausstattung der Tropaia nötig wäre –, bezeugen den Brauch der Waffenweihung. Offensichtlich werden hier Niketeria gefeiert.

Die Empfänger solcher Opfer konnten alle Gottheiten und Heroen sein, denen man die Siege verdankte. Eteokles gelobt den Dank allen Göttern des Landes und der Stadt. Ähnlich Xenophon und Philipp II.: $\tau\omicron\iota\varsigma$ $\theta\epsilon\omicron\iota\varsigma$. Es scheint darum gut möglich, daß das Opfer auch auf der Balustrade den vielen hilfreichen Göttern dargebracht wird – die ja auch im Ostfries des Tempels als Garanten athenischer Siege auftreten. Bei solchen kollektiven Opfern an 'die Götter' wurden vermutlich oft die gemeinten Gottheiten gar nicht einzeln

⁵⁴ Pritchett a. O. 240 ff. Zum Denkmal-Charakter s. vorläufig T. Hölscher in: D. Boedeker – K. Raaflaub (Hrsg.), *Democracy, Empire and the Arts in Fifth-Century Athens* (1998) 157 f.

⁵⁵ Pritchett a. O. 168 ff.

⁵⁶ Plutarch, *Moralia* 862 B–C. Pritchett a. O. 173 ff.

benannt, und jedenfalls kann nicht jede Gottheit einzeln mit spezifischen Opfertieren bedacht worden sein. Eine größere Zahl von Rindern wie auf der Balustrade – wo ohnehin das Geschlecht der Tiere nicht in allen Fällen deutlich angegeben ist – muß das übliche Opfer gewesen sein.

Dennoch erwartet man in Athen vor allem Athena als Göttin des Krieges und des Sieges. Sie ist auch auf der Balustrade als einzige große Gottheit dargestellt. Das führt auf die Frage, ob das Opfer nicht doch ihr gelten kann. Wie verbindlich ist das 'Gesetz' von der Identität des Geschlechts von Gottheit und Opfertier?

Ein Überblick über die schriftlichen Quellen zeigt, daß es sich nur um eine summarische Regel handelt⁵⁷. Entgegenstehende Fälle machen etwa 13 Prozent der gesamten Zeugnisse aus.

Ähnliches gilt speziell für den Kult der Athena auf der Akropolis von Athen. Die Aussage des Homer-Scholiasten (zu *Ilias* 2, 550), *θήλεα δὲ τῇ Ἀθηνᾶ θύουσιν*, trifft zunächst auf die Riten ihrer jährlichen Feste zu⁵⁸. So wurden bei den regulären Opfern der Panathenäen bekanntlich Kühe für Athena Polias und Athena Nike dargebracht. Aber bei anderen Anlässen war das durchaus nicht zwingend. Schon für Theseus bestand kein Hindernis, den Stier von Marathon der Athena zu opfern⁵⁹. Die archaische Statue des Rhombos mit dem Stierkalb, eine der frühesten großen Weihungen auf der Akropolis, kann kaum einer anderen Gottheit als Athena dargebracht worden sein⁶⁰. Dasselbe dürfte für das bronzene Standbild eines Stieres auf der Akropolis gelten, das Pausanias erwähnt⁶¹; ein ähnlicher Votivstier im Eleusinion von Athen muß der Demeter geweiht gewesen sein⁶². Auf schwarzfigurigen Vasenbildern werden sowohl männliche wie weibliche Rinder zum Altar der Athena geführt⁶³. Hinzu

⁵⁷ So bereits Stengel, *Kultusaltertümer a. O.* (Anm. 36) 135 f., für Athena allerdings zu modifizieren (s. u.). E. Kadletz, *Animal Sacrifice in Greek and Roman Religion* (1976) 312; zu Athena ebenda 96 ff.

⁵⁸ L. Deubner, *Attische Feste* (1932) 25 ff.

⁵⁹ Pausanias 1, 27, 9–10. In diesem Zusammenhang spielt es keine Rolle, daß nach einer anderen Version (Diodor 4, 59, 6) der Stier dem Apollon geopfert wurde. Entscheidend ist, daß das Opfer an Athena nicht ausgeschlossen erschien. Im übrigen dürfte Pausanias die damals in Athen vorherrschende Version erfahren haben.

⁶⁰ H. Schrader – E. Langlotz – W.-H. Schuchhardt, *Die archaischen Marmorbildwerke der Akropolis* (1939) 278 ff. Nr. 409. W. Schiering, *Der Kalbträger*, *Opus Nobile* Heft 11 (1958) 15 geht selbstverständlich davon aus: »Rhombos hat der Athena ein Kalb geopfert«.

⁶¹ Pausanias 1, 24, 2. Bei der Vielzahl der athenischen Zeugnisse von der Akropolis ist es unwahrscheinlich, sie alle auf Zeus Polieus zu beziehen.

⁶² Pausanias 1, 14, 4.

⁶³ Männlich: Beazley, *ABV* 475,29; J.-L. Durand, *Sacrifice et labour en Grèce ancienne* (1986) 91 f. Abb. 17 a–b. Anscheinend weiblich (in der Forschung allerdings oft als Stier bezeichnet): Beazley, *ARV²* 296,4; *Addenda²* 77; A. Rumpf, *Die Religion der Griechen* (1928) Abb. 153 f. Nicht ganz klar, am ehesten aber doch ein Stieropfer für Athena, ist die Szene auf einer ver-

kommt eine größere Zahl von Vasenbildern, die Athena in Verbindung mit einem Stier zeigen – das Geschlecht ist meist eindeutig angegeben (*Taf. 18–19*)⁶⁴. Er ist ihr zugeordnet in Darstellungen, in denen sie Herakles gegenüber steht (*Taf. 18, 2. 19, 1*) oder mit Hermes, Dionysos und Frauen verbunden erscheint (*Taf. 19, 2*). Offensichtlich ist ihr eigenes Tier gemeint – und gelegentlich, am deutlichsten auf einer Amphora in München (*Taf. 19, 2*), ist er als Opfertier geschmückt⁶⁵. Noch auf der frühkaiserzeitlichen Silberkanne aus dem Schatz von Boscoreale opfert die Siegesgöttin den Stier der Minerva, in demselben Typus wie auf der Balustrade⁶⁶.

Anscheinend waren es vor allem nicht-reguläre Opfer, bei denen die Identität des Geschlechts von Gottheit und Opfertier nicht bindend war. Grundsätzlich konnte man den Göttern ohnehin jedes wertvolle oder schöne Geschenk darbringen. Bei umfangreichen Tieropfern dürfte es auch eine Rolle gespielt haben, daß man sich wohl scheute, die Herden plötzlich und auf einen Schlag um große Zahlen von weiblichen Tieren, die für den Fortbestand wichtiger waren, zu dezimieren⁶⁷. Gerade bei großen, einmaligen Opfern, die nicht im voraus geplant waren und für die nicht eine vorsichtige Auswahl aus verschiedenen Herden vorgenommen werden konnte, muß die Wahl von männlichen Tieren geboten gewesen sein.

Der grundsätzlich naheliegenden Deutung auf Dankesopfer nach militärischen Siegen steht also kaum etwas im Weg. Das Opfer kann den helfenden und schützenden Göttern Athens insgesamt gelten. Es kann sich aber durchaus auch in erster Linie auf Athena beziehen, die dem Vorgang im Bild beiwohnt.

schollenen Hydria des Nikoxenos-Malers: Beazley, ABV 393,20. Wichtig C. Melldahl, *From the Gustavianum Collections in Uppsala* 2, 1978 (*Acta Universitatis Upsaliensis, Boreas* vol. 9) 57 ff. bes. 73 ff. Abb. 18; dort Diskussion weiterer Zeugnisse, bes. der Hydria in Uppsala Abb. 1 ff. (Geschlecht der Opfertiere undeutlich). Vgl. ferner die böotische Lekanis in London mit einer Prozession, in der ein Opferstier zum Altar der Athena geführt wird: Pfuhl, *MuZ* III (1923) 39 Abb. 169.

⁶⁴ Wie genau man in der Zeit dieser Vasenbilder das Geschlecht der Rinder unterschied, zeigt die Schale des Euphronios in München mit der Herde des Geryoneus, in der männliche und weibliche Tiere gezeigt sind: LIMC V (1990) Herakles Nr. 2501. Die Tiere auf den Vasen mit Athena entsprechen eindeutig den männlichen Exemplaren. s. auch den Stier der Europa: LIMC IV (1988) Europa I Nr. 2. 27. 34. 42. 46. 47. 51. 52. 57. Zur Unterscheidung s. auch J.-M. Moret, *RA* 1990, 3 ff. Für Hilfe und Hinweise danke ich S. Muth.

⁶⁵ Zusammenstellung und Interpretation bei Durand a. O. 32 ff. Auf Andros wurde Athena als Tauroposol verehrt: F. Hölscher, *Die Bedeutung archaischer Tierkampfbilder* (1972) 94.

⁶⁶ H. de Villefosse, *Mon Piot* 5, 1899, 50 ff. Nr. 4; vgl. ebenda 47 ff. Nr. 3.

⁶⁷ Kadletz (o. Anm. 57) a. O. 291. 313.

Die Bildsprache

A. Stewart hat die Bildsprache des Tempels und der Balustrade in einer grundsätzlich bedeutenden Untersuchung analysiert: »... the subject of victory under Athena's guidance ... is developed in contrasting ways on the roof, friezes, and parapet – using myth, history and allegory respectively as vehicles«. An der Balustrade hebt er hervor, daß »the particular and specific now cede place to the allegorical and universal in what may well be the earliest example of large-scale allegorical narrative in Greek art. ... the narrative here becomes a repeated affirmation, a rhetorical statement and restatement of a single abstract concept: victory, victory, victory«⁶⁸. Überzeugend hat Stewart insbesondere Verwandtschaft zur zeitgenössischen Rhetorik herausgestellt.

Darüber hinaus wird an der Balustrade vor allem eine ikonische Syntax eingesetzt, die weitere Beachtung verdient. Sie soll hier nicht systematisch dargestellt, sondern nur in wenigen Zügen skizziert werden⁶⁹.

Die Komposition dieser Frieze ist gewiß keine wörtliche Umsetzung einer Siegesfeier, weder einer einmaligen noch einer typisierten, auf die Ebene göttlicher Idealfiguren. Die Bildkunst hat hier ihre eigenen Formen des Rühmens ausgebildet, hat aus Motiven der kultischen Realität und aus älteren ikonographischen Traditionen eine neue politisch zelebrative Bildsprache entwickelt. Die Errichtung der Tropaia und die Darbringung der Opfer sind zwei Vorgänge, die in Wirklichkeit kaum gleichzeitig, vielleicht nicht einmal an demselben Platz stattfanden, sondern von der Bildkunst kompositionell zu einer Formel für Siegesfeste verbunden sind: *θύσαντες καὶ τρόπαιον στήσαντες*⁷⁰. Die vielen Tropaia weisen nicht einmal auf einen einzigen historischen Vorgang, sondern repräsentieren in einem idealen Schaubild die ruhmreiche kriegerische Vergangenheit Athens insgesamt. Ebenso erscheinen die Niken in einer Vielzahl, in der sie die vielen Siege Athens seit alter Zeit verkörpern. Schließlich geht auch die Aktion des Opfern über die Realität hinaus: Wie die Nike dem Stier auf den Rücken gesprungen ist und ihm das Messer von oben in den hochgerissenen Hals sticht, so könnten menschliche Opferer allenfalls Schafe und Ziegen schlachten – bei der Siegesgöttin mit dem Stier ist daraus ein einprägsamer Typus des archegetischen Opfers entwickelt worden⁷¹.

⁶⁸ Stewart (1985), bes. 66 ff., die Zitate ebendort 56 und 67.

⁶⁹ Eine grundsätzlichere Untersuchung zu dem Phänomen in weiterem theoretischem Rahmen wird von B. Borg vorbereitet (s. u. S. 165, Nachtrag).

⁷⁰ s. oben S. 153 f.

⁷¹ Hervorgehoben schon von Stengel, Opferbräuche (o. Anm. 36) a. O. 119. Zuletzt Simon (1988) 71.

Diese Bildsprache steht in einer Tradition, die damals noch nicht alt war, und die in der Nike-Balustrade sehr rasch einen Höhepunkt erreicht hat. Daß Niken stellvertretend für menschliche Sieger religiöse Riten vollziehen, gehört seit dem frühen 5. Jahrhundert zur festen Ikonographie: Sie opfern aus der Schale, bringen ein Thymiaterion herbei, weihen oder schmücken einen Dreifuß⁷². Seit dem mittleren 5. Jahrhundert wird auch die Errichtung eines Tropaion und die Vorbereitung von Stieren zum Opfer von Niken besorgt⁷³. In den einzelnen Bildmotiven stehen die Reliefs also in einem ikonographischen Umfeld, dessen breites Spektrum wohl im wesentlichen nicht in monumentalen öffentlichen Denkmälern, sondern in der privaten Kleinkunst, vor allem in der Vasenmalerei, ausgebildet worden ist. Nur der Akt des Tötens, der ohnehin selten dargestellt wird, erscheint an der Balustrade zum ersten Mal auf Nike übertragen.

Typisch für das 5. Jahrhundert ist dabei, daß eine göttliche Gestalt von stark ideellem Charakter große Bedeutung gewinnt. Nike ist keine personale religiöse Macht, sondern eine bildliche Form für eine eher abstrakte Vorstellung. Sie wird kaum kultisch verehrt⁷⁴, sondern hat ihr Feld in der Bildkunst. Nirgends tritt sie als eigenständige mythische Person auf: Zwar ist sie bei Hesiod (Theogonie 383–385) in der Genealogie der Götter verankert, aber sie spielt keine eigene aktive Rolle in den Mythen der Frühzeit. In der Bildkunst erscheint sie ganz auf den Menschen und seine Leistung bezogen: Nike zeichnet den Sieger mit Kranz oder Taenie aus und vollzieht für ihn die Riten des Sieges: Sie 'verkörpert' den Sieg⁷⁵.

Als Verkörperung einer ideellen Vorstellung unterscheidet Nike sich von den großen Göttern: Sie tritt zwar als Person auf, aber ihre 'Personalität' ist weniger stark ausgeprägt. Darum kann die Bildkunst ihre Erscheinung freier gestalten und variieren als bei den alten 'personalen' Kultgottheiten.

Nike kann in der Mehrzahl erscheinen⁷⁶. Damit gleicht sie sich gewissermaßen an Göttervereine wie Chariten, Horen, Musen an. Doch während jene als personale Gruppen mit einer bestimmten Zahl gedacht wurden, bleibt bei Nike die Einzahl und die Mehrzahl, und diese ohne genaue Festlegung, nebeneinander in Gebrauch. Mehrere Niken können eingesetzt werden, wenn verschiedene Personen ausgezeichnet werden sollen: Auf einer Hydria (um 450 v. Chr.) erscheint Athena mit zwei Niken in einer Töpferwerkstatt, um ver-

⁷² LIMC VI 1 (1992) 898 (A. Goulaki-Voutira); Thöne (Diss. Heidelberg 1992, im Druck).

⁷³ Tropaia: LIMC VI 1 (1992) Nr. 159–167. 342 (A. Goulaki-Voutira); Thöne a. O. (s. Index).
– Stiere: LIMC a. O. Nr. 168–172. 337–340; Thöne a. O. (s. Index).

⁷⁴ F. W. Hamdorf, Griechische Kultpersonifikationen der Vorhellenistischen Zeit (1964) 58 f.

⁷⁵ Thöne a. O. (passim).

⁷⁶ Thöne a. O. (s. Index).

schiedene Werkleute zu bekränzen⁷⁷. Andererseits können mehrere Niken verschiedene Erfolge bezeichnen: Eine Pelike (um 420 v. Chr.) zeigt einen Sänger von vier Niken umgeben, die durch Beischriften auf die Agone der Panathenäen, von Nemea, von Marathon und auf dem Isthmos bezogen sind⁷⁸. Personale und okkasionelle Aufspaltung bezeugen, wie stark die Gestalt der Nike aus der Vorstellung des Sieges, seiner Rituale und seiner Atmosphäre extrapoliert ist.

Eine weitere Form der ideellen Funktionalisierung wird deutlich, wenn Nike gegenüber anderen Figuren verkleinert wird⁷⁹. Sie kann aus der Hand des Zeus oder der Athena auf die Menschen zufliegen oder einfach als kleine, attributive Gestalt dem menschlichen Sieger zugeordnet werden: Als Verkörperung eines 'Geschenks' der Götter braucht sie nicht die volle personale Größe zu erhalten. Dabei wird auch die konkrete Diskrepanz zwischen der Größe des Kranzes, den sie dem Sieger bringt, und dessen tatsächlicher Gestalt irrelevant. Auch hier ist es bezeichnend, daß kleine und große Proportionen ohne Unterschied der Bedeutung nebeneinander stehen.

Ähnliche ikonographische Phänomene, die Ambivalenz von Einzahl und Mehrzahl, von ausgewachsener und verkleinerter Gestalt, von Eigenständigkeit und Zuordnung zu anderen Figuren, lassen sich bekanntlich bei Eros beobachten⁸⁰.

Auf der Nike-Balustrade sind die Möglichkeiten dieser Bildsprache virtuos eingesetzt. Die Schar der Niken verkörpert, hier ohne Bezug auf einzelne historische Ereignisse, die große Zahl der Siege Athens in der Vergangenheit. Mit Motiven großer Siegesfeiern wird dabei die Atmosphäre eines rauschenden Festes evoziert.

Konzeptionell verwandte Bildformen sind im 5. Jahrhundert vor allem zur Darstellung politischer Themen und Botschaften ausgebildet worden.

Symptomatisch ist eine neue Art von Attributen, mit denen Götter charakterisiert werden. Nach den Perserkriegen erscheinen in der Bildkunst verschiedene Gottheiten mit Teilen erbeuteter Schiffe in der Hand. Berühmt war die Statue des Apollon mit einem Schiffsbug (aphlaston), die die Mitglieder der griechischen Symmachie nach der Schlacht von Salamis vereint in Delphi

⁷⁷ Beazley, ARV² 571,73; LIMC VI 1 (1992) s. v. Nike 355. Weitere Beispiele bei Thöne a. O. (s. Index).

⁷⁸ Beazley, ARV² 1044,9; LIMC VI 1 (1992) s. v. Nike 352; Thöne a. O. (s. Index).

⁷⁹ Thöne a. O. (s. Index).

⁸⁰ LIMC III 1 (1986) 850 ff. s. v. Eros (A. Hermay) ist für diese Fragen ganz unergiebig. Am nützlichsten immer noch die Abhandlung von A. Furtwängler, Eros in der Vasenmalerei, in: ders., Kleine Schriften I (1912) 1 ff.

aufgestellt haben⁸¹. An den Schranken um das Zeusbild des Phidias in Olympia zeigte ein Gemälde des Panainos die Personifikation der Salamis mit Aphlaston neben der Gestalt der Hellas⁸². Auf Vasenbildern kommen Athena, Poseidon, Nike und ein Heros, wohl Aias, hinzu⁸³. Bisher hatten die traditionellen Attribute der Götter durchweg ihren Besitzern in einem konkreten Sinn gedient: als Kleidung, Ausstattung oder Rüstung, als Gegenstände von Aktionen, als Geschenke an die Menschen: Blitz und Szepter des Zeus, Waffen der Athena, Ähren der Demeter usw. Schiffsteile sind von ganz anderer Art: Sie dienen keinen konkreten Zwecken, sondern verbinden Gottheiten oder Heroen ideell und okkasionell mit einem Thema der menschlichen Historie: als Helfer bei einem individuellen Sieg. Damit wird zum einen nicht mehr eine bestimmte mythische Gestalt bezeichnet: Die Schiffsteile können verschiedenen Figuren beigegeben werden, um sie auf einen bestimmten Vorgang der zeitgenössischen Politik zu beziehen. Zum anderen wird dabei wieder keine Rücksicht auf die konkreten Größenverhältnisse genommen: Es spielte gewiß keine Rolle, ob Apollon oder Athena 'tatsächlich' so groß waren, daß sie einen Schiffsbug in der Hand halten konnten, der die Länge ihres Unterarmes hatte. Das Attribut war kein Gegenstand des konkreten Gebrauchs, sondern ein Symbol. Grundlage dieser Ikonographie war der damals vordringende Brauch, Teile von gekaperten Schiffen, vor allem Bug und Heck, als denkmalartige Votive in die großen Heiligtümer zu weihen⁸⁴. Allgemein entwickelten sich Weihungen von Kriegsbeute, insbesondere von Waffen, seit spätarchaischer Zeit immer mehr zu kommemorativen Zeichen für bestimmte historische Leistungen⁸⁵. Durch Übertragung solcher Bildzeichen auf die Götter wurden diese zu Archegeten der historischen Ruhmestaten gemacht.

Ein vergleichbares Attribut ist die Mauerkrone⁸⁶. Ursprünglich ein Hoheitszeichen orientalischer Gottheiten, wurde sie seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. zunächst im kleinasiatischen Griechenland für Göttinnen übernommen, die als Schützerinnen von Städten verehrt wurden. Auch diese Ausstattung mit einem Mauerring war eine Übertragung eines zeichenhaften Motivs aus der Menschenwelt auf die Gottheit, im Sinne eines Symbols. Wieder sind die Größenverhältnisse von Gottheit und Attribut nicht als konkrete Proportion zu verstehen.

⁸¹ Apollon in Delphi: Herodot 8, 121. Pausanias 10, 14, 5. W. Gauer, *Weihgeschenke aus den Perserkriegen*, 2. Beiheft *IstMitt* (1968) 71 ff.

⁸² Pausanias 5, 11, 5.

⁸³ U. Hausmann in: *Charites*, Festschrift E. Langlotz (1957) 144 ff.

⁸⁴ Gauer a. O. 35 ff. 71 ff. 101 f.

⁸⁵ s. oben S. 154.

⁸⁶ Dazu P. Papageorgiou, *Το τευχόμορφο στέμμα* (1997); dort 260 f. zu den hier erörterten Phänomenen, auch mit Hinweis auf die vergleichbaren Aphlasta.

Verwandte Tendenzen finden sich seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. auch sonst in der politischen Bildkunst. Auf den Reliefs attischer Urkundenstelen werden seit dem späteren 5. Jahrhundert vornehmlich zwei Themenkreise in Bildern dargestellt: der Abschluß von Verträgen mit anderen Staaten und die Verleihung von Ehrungen an verdiente Männer⁸⁷. Verträge werden vor allem in der Form ins Bild gesetzt, daß die göttlichen Repräsentanten der betreffenden Staaten einander gegenüber stehen und im Handschlag verbunden sind. In diesem Bildmotiv erscheint Athena zusammen mit der Artemis von Methone (424/23), der Hera von Argos (417/16), der Stadtgöttin von Neapolis (410/9), dem Heros Kios der gleichnamigen Stadt (406/5), der Hera von Samos (403/2) und anderen Vertretern der Vertragspartner⁸⁸. Dies Motiv der Dexiosis hatte als Geste der Lebenswelt wie als Formel der Bildkunst eine alte Tradition⁸⁹: Unter Menschen war sie ein konkretes Zeichen der Verbundenheit, ihrer Bekräftigung bei Begrüßung und Abschied, und ihrer Garantie beim Abschluß von Vereinbarungen und Verträgen. Später wurde sie auf Heroen und Götter übertragen, als Ausdruck der Gemeinsamkeit zwischen Hermes und Iris, der Vereinbarung zwischen Apollon und Dionysos um den Besitz von Delphi, des Beistands der Athena für ihre Schützlinge Herakles und Theseus. Auch hier aber war es eine Geste der konkreten Interaktion und Konstellation innerhalb der mythischen Welt gewesen. Auf den Urkundenreliefs dagegen ist die Sphäre des narrativen Mythos gesprengt: Wenn Athena und die Hera von Samos sich die Hand reichen, so ist das kaum mehr als Mythos-immanente Aktion zweier Gottheiten zu verstehen. Die Szene ergibt nur einen Sinn als Übertragung eines politischen Aktes zweier gegenwärtiger Staaten auf ihre göttlichen Archegeten⁹⁰.

Für politische Ehrungen ist im 5. Jahrhundert das Bildmotiv entwickelt worden, daß die Gottheit der Stadt der geehrten Person einen Kranz aufsetzt. Athena zeichnet auf Urkundenreliefs verdiente Männer der eigenen Stadt wie auch fremder Staaten mit einem Kranz aus⁹¹. Ähnlich bekränzte Poseidon in dem spartanischen Denkmal für Aigospotamoi in Delphi, neben anderen Göttern und Heroen stehend, den siegreichen Feldherrn Lysander⁹². Damit

⁸⁷ M. Meyer, Die griechischen Urkundenreliefs. 13. Beiheft AM (1989); I. Kasper-Butz, Die Göttin Athena im klassischen Athen (1990) 35 ff.; C. L. Lawton, Attic Document Reliefs (1995).

⁸⁸ Meyer a. O. 140 ff.; Kasper-Butz a. O. 39 ff.; Lawton a. O. 36 f.

⁸⁹ Zum Folgenden Kasper-Butz a. O. 59 ff.

⁹⁰ So Kasper-Butz a. O. 65 f.: »Hier werden nicht mehr Figurenkonstellationen ausgebildet, die im Mythos ihre Begründung finden, sondern vielmehr die Repräsentanten der 'Vertragspartner' in einer bisher nicht gekannten Eindeutigkeit der Bezugsetzung ... zur Darstellung gebracht«.

⁹¹ Meyer a. O. 132 ff.; Kasper-Butz a. O. 75 ff.

⁹² Pausanias 10, 9, 7. Chr. Ioakimidou, Die Statuenreihen griechischer Poleis und Bünde aus spätarchaischer und klassischer Zeit (1997) 107 ff. 281 ff.

erscheint das ursprüngliche Verhältnis von Mensch und Gottheit in sein Gegenteil verkehrt: Nicht der Mensch verehrt die Gottheit, sondern diese ehrt den verdienten Menschen. Auch dies ist keine genuine Handlung des narrativen Mythos: Nur in der Bildkunst, und dort höchst selten vor der klassischen Zeit, zeichnen Götter mythische Helden mit einem Kranz aus⁹³. Für politische Verdienste ist der Ehrenkranz erst im 5. Jahrhundert aufgekommen, als semantisches Element der neuen politischen Ausdrucksformen dieser Epoche⁹⁴. Aus dem Bereich der menschlichen Politik ist er auf die Götter übertragen worden – aber nicht in ihrem mythischen Charakter, sondern als Archegeten ihrer Stadt: Athena repräsentiert die politische Macht Athen, die die Ehrung vollzieht; in diesem Sinn kann sie durch die Personifikationen des Demos und der Boule oder auch durch einen Phylenheros ergänzt werden. Entsprechend werden die Geehrten, sofern Fremde, vielfach von den göttlichen Repräsentanten ihrer eigenen Städte begleitet⁹⁵. In dem spartanischen Denkmal in Delphi ist Poseidon nicht so sehr als Kultgottheit hervorgehoben – unter diesem Gesichtspunkt müßte Apoll als Herr von Delphi oder Artemis als Göttin von Sparta im Mittelpunkt stehen –, sondern verkörpert vor allem den Bereich des Meeres, der Lysander als seinen Beherrscher feiert.

Allen diesen Bildmotiven ist gemeinsam, daß die Gottheiten nicht als konkrete Gestalten eines traditionellen Mythos begriffen und dargestellt werden. Ihr Auftreten und ihre Ausstattung entspricht nicht der Rolle, die in den narrativen, personalen Göttermythen ausgebildet worden war. Sie stehen vielmehr für ideelle Konzepte der gegenwärtigen Lebenswelt: für politische Einheiten wie Städte und Staaten oder für ruhmreiche Leistungen wie die Siege über politische Feinde. In diesem Sinne können solche Gottheiten ähnliche Bedeutung annehmen wie reine Personifikationen politischer Vorstellungen und Begriffe: Verkörperungen von Ländern und Städten, von politischen Institutionen wie Demos und Boule, oder auch von politischen Leitvorstellungen wie *Demokratia* und *Arete*⁹⁶.

Es ist eine Bildsprache, die grundsätzlich den traditionellen Rahmen konkreter, personaler Rollen, Handlungen, Konstellationen und Situationen von Göttern, Heroen und Menschen übersteigt. Elemente der realen Lebenswelt werden in neue, supra-reale Zusammenhänge gesetzt, deren Regeln von ideeller Signifikanz bestimmt sind. Selbstverständlich hatte auch die ältere grie-

⁹³ Kasper-Butz a. O. 119 ff.

⁹⁴ M. Blech, Studien zum Kranz bei den Griechen (1982) 153 ff.

⁹⁵ Meyer a. O. 134 ff.; Kasper-Butz a. O. 78 ff.; Lawton a. O. 30 ff.

⁹⁶ Eine Untersuchung über politische Personifikationen in klassischer Zeit fehlt. s. B. Papadaki-Angelidou, *Αι προσωποποιήσεις εις την αρχαίαν ελληνικήν τέχνην* (1960). A. Shapiro, *Personifications in Greek Art* (1993).

chische Kunst ideelle Vorstellungen zur Anschauung gebracht, aber diese Aussagen waren, soweit wir erkennen können, zumeist stärker implizit, d. h. konnotativ in den konkreten Personen, Handlungen und Vorgängen dargestellt worden. Die neuen Motive der politischen Bildwerke des 5. Jahrhunderts machten abstraktere Konzepte in deutlicherer Explizitheit zum Thema. Insofern kann man von einer konzeptuellen Bildsprache sprechen⁹⁷.

Diese Bildsprache ist nicht ausschließlich für politische Denkmäler, sondern auch in anderen Bereichen der Bildkunst ausgebildet worden. Aber der Bereich der Politik, der in Athen und einigen anderen Staaten im 5. Jahrhundert so neuartig ins Bewußtsein trat, stellte mit seinem hohen Niveau der Reflexion ein Feld dar, auf dem diese Tendenzen besonders stark zur Wirkung kamen⁹⁸: Die Möglichkeiten dieser Bildsprache wurden in der Politik besonders gebraucht und deshalb vor allem in Bildwerken von politischer Funktion entwickelt.

Die Balustrade um den Tempel der Athena Nike war ein früher Höhepunkt dieser Entwicklung. Sie macht aber zugleich in einer erstaunlichen Weise deutlich, daß diese konzeptuelle Bildsprache in keiner Weise zu einer Vernachlässigung oder gar bewußten Abstraktion der physischen Form geführt hat. Im Gegenteil, diese Niken sind das Höchste an raffiniertem, körperlichem Reiz, was die Kunst des 5. Jahrhunderts v. Chr. hervorgebracht hat. Hier öffnet sich ein Grundphänomen der kulturellen Anthropologie der Griechen: die Verbindung von Intellekt und Sinnlichkeit. Dies kann aber nur in größerem Rahmen erörtert werden.

⁹⁷ Grundsätzlich zu diesen Fragen demnächst B. Borg (vgl. oben Anm. 69 und unten S. 165, Nachtrag).

⁹⁸ Zur politischen Reflexion im 5. Jahrhundert s. Chr. Meier, Die Entstehung des Politischen bei den Griechen (1980).

Bibliographie zum Tempel der Athena Nike und seinem Bildschmuck

- C. Blümel, Der Fries des Tempels der Athena Nike (1923)
- C. Blümel, Der Fries des Tempels der Athena Nike in der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts v. Chr., *JdI* 65–66, 1950–51, 135 ff.
- P. N. Boulter, The Akroteria of the Nike Temple, *Hesperia* 38, 1969, 133 ff.
- M. S. Brouskari, Musée de l'Acropole. Catalogue descriptif (1974) 171 ff.
- M. S. Brouskari in: Festschrift für Jale Inan (1989) 153 ff.
- Rh. Carpenter, The Sculpture of the Nike Temple Parapet (1929)
- St. Casson, Catalogue of the Acropolis Museum (1921) 11 ff. 139 ff.
- G. Despinis, Τὰ γλυπτὰ τῶν ἀετωμάτων τοῦ ναοῦ τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης, *ADelt* 29, 1974, Mel 1 ff.
- W. B. Dinsmoor, The Sculptured Parapet of Athena Nike, *AJA* 30, 1926, 1 ff.
- F. Felten, Griechische tektonische Friese archaischer und klassischer Zeit (1984) 123 ff.
- A. Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik (1893) 207 ff.
- A. Giuliano, Due frammenti di rilievi postfidiaci, *ASAtene* 33–34 n. s. 17–18, 1955–56, 53 ff.
- A. Gulaki, Klassische und klassizistische Nikedarstellungen (1981) 130 ff.
- E. B. Harrison, New Sculpture from the Athenian Agora, 1959, *Hesperia* 29, 1966, 176 ff.
- E. B. Harrison, A New Fragment from the North Frieze of the Nike Temple, *AJA* 76, 1972, 195 ff.
- E. B. Harrison, The South Frieze of the Nike Temple and the Marathon Painting in the Painted Stoa, *AJA* 76, 1972, 353 ff.
- R. Heberdey, Neue Untersuchungen an der Nikebalustrade, *ÖJh* 13, 1910, 85 ff.
- R. Heberdey, Die Komposition der Reliefs an der Balustrade der Athena Nike, *ÖJh* 21–22, 1922–24, 1 ff.
- T. Hölscher, Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (1973) 91 ff.
- M. H. Jameson, The Ritual of the Athena Nike Parapet, in: R. Osborne – S. Hornblower (Hrsg.), *Ritual, Finance, Politics. Athenian Democratic Accounts Presented to D. Lewis* (1994) 307 ff.
- Ch. Kardara, Γλαυκῶπις – Ὁ Ἀρχαῖος Ναός καὶ τὸ θέμα τῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος, *Ephem* 1961, 84 ff.
- R. Kekulé, Die Balustrade des Tempels der Athena Nike in Athen (1869)
- R. Kekulé, Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike (1881)
- N. Kunisch, Die stiertötende Nike (1964)
- I. S. Mark, The Sanctuary of Athena Nike in Athens, 26. Suppl. *Hesperia* (1993)
- A. Michaelis, Die Balustrade am Tempel der Athena Nike auf der Akropolis von Athen, *AZ* 162 A-B, 1862, 249 ff.
- H. Möbius, Zu Ilissosfries und Nikebalustrade, *AM* 53, 1928, 6 ff.
- E. G. Pemberton, The East and West Friezes of the Temple of Athena Nike, *AJA* 76, 1972, 303 ff.
- E. Petersen, Rez. zu R. Kekulé, Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike (1881), *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien* 32, 1881, 261 ff.

- B. S. Ridgway, *Fifth Century Styles in Greek Sculpture* (1981) 89 ff. 97 f.
- L. Ross – E. Schaubert – Chr. Hansen, *Der Tempel der Nike Apteros* (1839) 11 ff.
- E. Simon, *Der Bauschmuck des Tempels der Athena Nike auf der Athener Akropolis*, in: *Jahresbericht der Julius-Maximilians-Universität Würzburg 1982/83*, 25 ff.
- E. Simon, *La decorazione architettonica del tempietto di Atena Nike sull'acropoli di Atene*, *Museum Patavinum* 3, 2, 1985, 271 ff.
- E. Simon, *Τὰ γλυπτὰ τοῦ ναοῦ καὶ τοῦ θωρακίου τῆς Ἀθηναίας Νίκης*, *Archaïognosia* 4, 1985/86 (1989), 11 ff.
- E. Simon, *Zur Sandalenlöserin der Nikebalustrade*, in: *Kanon, Festschrift Ernst Berger*. 15. Beiheft *AntK* (1988) 69 ff.
- Ph. Stavropoulos, *Ἀνασκαφαὶ Ῥωμαϊκῆς Ἀγορᾶς*, *ADelt* 13, 1930-31 Parart 7 Nr. 4
- A. F. Stewart, *History, Myth, and Allegory in the Program of the Temple of Athena Nike*, in: L. Kessler – M. S. Simpson (Hrsg.), *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages. Studies in the History of Art* 16, 1985, 53 ff.
- C. Thöne, *Ikongraphische Studien zu Nike im 5. Jahrhundert v. Chr.* (Diss. Heidelberg 1992, in Druckvorbereitung).
- H. A. Thompson, *New Sculpture from the Athenian Agora*, 1947, *Hesperia* 17, 1948, 176
- V. W. Yorke, *Newly Discovered Fragments of the Balustrade of Athena Nike*, *JHS* 13, 1892, 272 ff.

Nachtrag:

Seit dieser Artikel 1996 abgeschlossen und zum Druck gegeben wurde, sind weitere Arbeiten zum Tempel und zur Balustrade des Heiligtums der Athena Nike erschienen, auf die hier nur noch hingewiesen werden kann:

- W. Hoepfner, *Propyläen und Nike-Tempel*, in: W. Hoepfner (Hrsg.), *Kult und Kultbauten auf der Akropolis* (1997) 160 ff.: Einheitliche Planung mit kompositionellen Bezügen zwischen Propyläen und Tempel der Athena Nike.
- E. Simon, *An Interpretation of the Nike Temple Parapet*, in: D. Buitron-Oliver (Hrsg.), *The Interpretation of Architectural Sculpture in Greece and Rome* (1997) 127 ff.: Bekräftigung der Deutung auf ein chthonisches Opfer, aber keine Beziehung mehr auf ein bestimmtes Fest. Argumente gegen die Deutung von M. H. Jameson.
- B. Wesenberg, *Rez. zu Mark* (1993), *Gnomon* 70, 1998, 235 ff.: Bestätigung des Baubeginns des Tempels für Athena Nike Mitte der 430er Jahre, in einheitlicher Planung mit den Propyläen. Kritik an der Feinchronologie von Mark (vgl. oben S. 144).
- Die Dissertation von C. Thöne (s. Literatur-Verzeichnis) erscheint 1999: *Archäologie und Geschichte*, Band 8.
- Die in Anm. 69 und 97 erwähnte Arbeit von B. Borg ist inzwischen als Habilitationsschrift in Heidelberg mit dem Titel »Der Logos des Mythos. Allegorien und Personifikationen in der frühen griechischen Kunst« abgeschlossen worden.

- Deutung der Akroterfiguren Bellerophon und Chimaira inzwischen ausführlicher begründet: T. Hölscher, *Bellerophon und der lykische Feldzug des Melesandros*, in: *Festschrift B. Ögün* (in Druckvorbereitung).

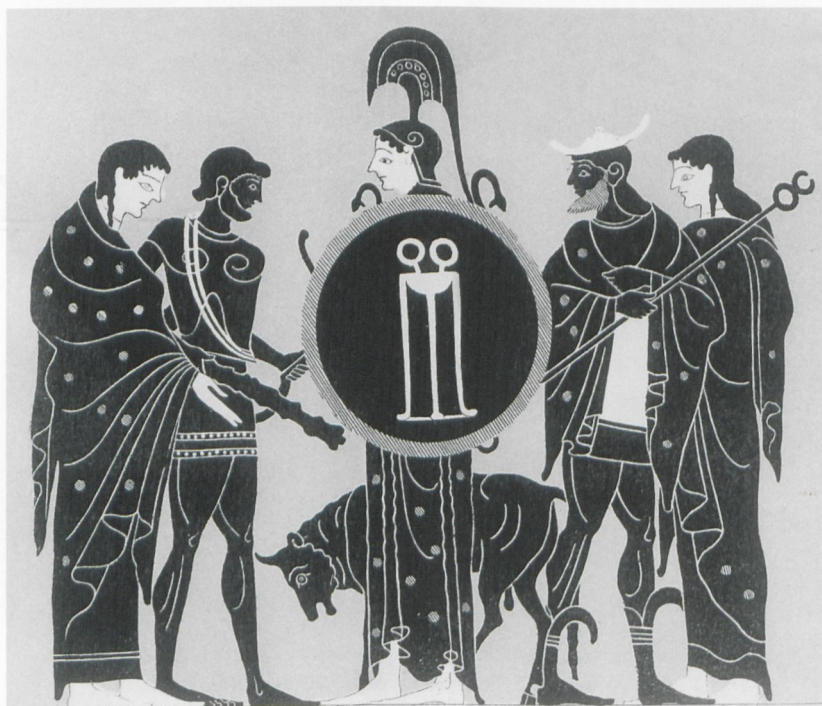
Heidelberg

Tonio Hölscher

Abbildungsnachweis: *Taf. 18, 1:* Nach Photo Bibl. Nat. B 48316. – *Taf. 18, 2:* Nach E. Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder II* (1843) Taf. 135. – *Taf. 19, 1:* Inst. Neg. Rom 61.1198. – *Taf. 19, 2:* Nach Photo des Museums.



1. Amphora, Diosphos Painter. Paris, Cab. Méd. Inv. 219



2. Amphora, ehem. Kunsthandel Rom



1. Amphora des Troilos-Malers aus Chiusi. Orvieto, Mus. Faina



2. Amphora des Nikoxenos-Malers. München, Antikensammlungen