

Anna-Katharina HÖPFLINGER, Schlangenkampf. Ein Vergleich von ausgewählten Bild- und Textquellen aus dem griechisch-römischen und dem altorientalischen Kulturraum. Zürich: Theologischer Verlag 2010, 424 S., Abb.

Die Auseinandersetzung mit den jeweils spezifischen Deutungsmöglichkeiten und eigenständigen Leistungen von Bildern und Texten ist – gerade auch in der Gegenüberstellung dieser beiden ‚Medien‘ – in den letzten Jahren vielfach zum Thema gemacht worden.¹ Auch wenn vereinzelt immer noch das Bild auf die Illustration zum Text oder umgekehrt der Text auf eine Bilderklärung reduziert wird, so hat sich doch zunehmend die Auffassung von einer komplexeren Aussagekraft dieser verschiedenen kulturellen Ausdrucksformen durchgesetzt, mit jeweils eigenständigen Methoden zur historischen Interpretation. Ein weiteres, zur Zeit aktuelles Forschungsfeld beschäftigt sich mit den Formen des Kulturaustausches und des Kulturkontaktes. Gerade aus der Perspektive der ‚klassischen‘ Altertumswissenschaften sind hier ebenfalls in den letzten 20 Jahren große Fortschritte erzielt worden. Neben der bloßen Feststellung von Einflüssen wurden zunehmend auch die Mechanismen von Austauschprozessen analysiert. Während beispielsweise für die orientalisierende Phase der griechischen Kultur des 8. bis frühen 6. Jhs. v. Chr. eine Vorbildwirkung vorderasiatischen und ägyptischen Formengutes schon lange bekannt ist, haben sich in jüngerer Zeit auch zunehmend Forschungsergebnisse durchgesetzt, die mit kulturübergreifenden Deutungsmustern Einflüsse jeweils aus den historischen Prozessen heraus zu verstehen suchen.² Ähnliches gilt für andere antike Epochen.

Diese beiden Ansätze – den Vergleich von Text und Bild sowie eine kulturübergreifende Perspektive – nimmt Anna-Katharina Höpflinger (H.) in ihrer religionswissenschaftlichen Arbeit zum Schlangenkampf auf. Im Folgenden soll ihre Arbeit aus dem Blickwinkel der bildwissenschaftlich orientierten Archäologie betrachtet werden, dem Umgang mit den Bildern kommt daher ein besonderes Augenmerk zu.

H. differenziert drei „Fragespektren“: Inhaltlich „steht der Kampf einer Gottheit mit einem Schlangenwesen im Zentrum. Auf der methodischen Ebene

¹ Vgl. stellvertretend für viele aus dem Bereich der Klassischen Archäologie: L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst* (München 2003). Zu bildspezifischen Fragen: T. Hölscher, *Bildwerke: Darstellungen, Funktionen, Botschaften*, in: A.H. Borbein/T. Hölscher/P. Zanker, *Klassische Archäologie. Eine Einführung* (Stuttgart 2000) 147-165, auf den sich auch die Autorin vielfach bezieht.

² Auch hier seien nur stellvertretend genannt: W. Burkert, *Die Griechen und der Orient. Von Homer bis zu den Magiern* (3. Aufl. München 2009); A.C. Gunter, *Greek Art and the Orient* (Cambridge 2009) mit einer ausführlichen Forschungsgeschichte.

stellen sich Fragen nach den Möglichkeiten und Grenzen eines religionswissenschaftlichen Vergleichs zwischen Bildern und Texten. Auf der theoretischen Dimension steht die Suche nach möglichen Relationen und Wechselwirkungen der religiösen Kodierungsebenen Text und Bild im Blickwinkel der Arbeit“ (S. 11). Ziel sei es, anhand des Materials zum Kampf einer Gottheit mit einem Schlangwesen „die unterschiedlichen religiösen Orientierungsleistungen von Bildern und Texten als zwei verschiedene Aspekte religiöser Symbolsysteme zu beleuchten und einen Teil antiker religiöser Orientierung anhand heute noch erhaltener Quellen zu rekonstruieren“ (S. 11).

H. hat sich drei mythologische Themen aus dem Bereich des Schlangenkampfes ausgesucht, zu denen sie jeweils Bild- und Textquellen vorstellt: Es handelt sich um den Kampf des Zeus gegen Typhon (Teil II der Arbeit), die Erschießung Pythons durch Apollon (Teil III) und Marduks Kampf gegen Tiamat (Teil IV). Diesen Fallbeispielen geht eine ausführliche Einleitung voraus (Teil I), abschließend werden die Resultate unter dem Titel „Bilder und Texte als Teile komplexer Netzwerke“ zusammengefasst (Teil V). Anhänge liefern zusätzliches Bildmaterial – neben den Abbildungen im Text – sowie Übersetzungen bzw. Zusammenfassungen der Texte.

In der ausführlichen Einleitung werden neben den Zielen die Vorgehensweisen und Methoden erläutert. Der Begriff „Schlangenkampf“ wird von H. als „Kampf einer Gottheit mit einem Schlangwesen“ verstanden. Bei letzterem handelt es sich um „eine monströse Schlange oder ein mit Schlangenkompartmenten ausgestattetes Mischwesen“ (S. 14). Vom geläufigen Begriff „Drachenkampf“ nimmt H. Abstand, da die auf den griechischen Begriff *drakon* zurückgehende Bezeichnung für die vorderasiatischen Quellen unpassend sei; zudem werde der Begriff in der Forschung oft einer christlichen Prägung unterworfen und sei auch weniger gut auf die Bilder anzuwenden (S. 15). Die folgende ausführliche Auflistung der wissenschaftlichen Arbeiten zu diesem Thema (S. 15-24) bezieht aber auch Publikationen zum „Drachenkampf“ mit ein und schlägt den Bogen zu neueren kulturvergleichenden Arbeiten.

Bilder und Texte werden von H. als „Medien von Religion“ bezeichnet (S. 24), die nach den „Regeln eines kulturellen Kontextes entschlüsselt werden müssen“ (S. 27). Zugleich betont sie, dass dieser Blick auf die Kulturen sehr stark „von unseren heutigen Weltanschauungen und Vorstellungen geprägt“ ist (S. 26) und daher auch „die Frage nach dem heutigen Verwendungszusammenhang des zu untersuchenden Materials gestellt werden“ solle (S. 37). In Anlehnung an C.W. Morris, F. Stolz, T. Hölscher und andere wird ein semiotischer Zugang zu den Quellen gewählt, der in drei Stufen vorgeht: Der Semantik, der Syntax (Syntaktik) und der Pragmatik. H. unterteilt jede Betrachtung eines einzelnen Textes oder Bil-

des sowie auch alle vergleichenden Analysen jeweils in eine semantische, syntaktische und pragmatische Dimension, die sie als „Resonanzräume“, „Konstellationen“ und „Verwendungszusammenhänge“ bezeichnet (S. 40-42 u.a.). Diese drei Stufen bilden das Gerüst für alle folgenden Kapitel der Arbeit und seien daher kurz vorgestellt, wieder mit einem besonderen Blick auf die Bilder. Der semiotische Ansatz ist dabei nachvollziehbar, kommt aber in der schematischen Anwendung auch an seine Grenzen.³ Besonders bei den Bildern überlagert er in dieser genannten Aufteilung andere Vorgehensweisen.

Die Kapitel zu den „Resonanzräumen“ umfassen sowohl die einfachen Sachbeschreibungen (s. dazu S. 51) als auch die ikonographischen Benennungen der Figuren und deren weiterführende Bedeutung („auf Bedeutungsfelder verweisende Elemente“ S. 40). Hier werden verschiedene methodische Vorgehensweisen angedeutet: die ikonographische Benennung, die auf dem Vergleich zwischen den Bildern oder zwischen Bild und Text basiert, und die ikonologische Deutung – die Konnotation des Objektes –, die sich vor dem historischen Hintergrund erschließen kann.⁴

Unter den „Konstellationen“ – gemeint sind die „syntaktischen Dimensionen“ – werden dann in einem zweiten Schritt „die einzelnen semantischen Bild-/Textelemente zusammengefügt und ihre Verbindung zueinander betrachtet“ (S. 41). Die Syntaktik bezieht sich auf das Verhältnis der Zeichen zueinander und damit auf die Struktur des Zeichensystems. H. versteht dabei das einzelne Bild als Zeichensystem. Folgerichtig analysiert sie unter „Konstellationen“ die Figuren eines Bildes in ihrer Relation zueinander – beispielsweise Zeus und Typhon –, um „mögliche Kontraste und Ähnlichkeiten zwischen den beiden Hauptfiguren des Bildes“ in den Blick zu nehmen (S. 56). Speziell bei Bildwerken muss aber das gesamte System der Formen berücksichtigt werden, um zu einer Deutung zu kommen, dazu gehören Stil, Typologie und die sequentiellen bzw. narrativen Strukturen.⁵ Die ersten beiden Kategorien, Stil und Typologie, sind aber wiederum nur vor dem Hintergrund übergeordneter Vergleiche wirklich deutbar. Hier entstehen Unschärfen in der Arbeit, weil solche Vergleiche fehlen. Nachvollziehbar sind die Überlegungen zum „nar-

³ Hölscher a.O. 163 verweist auf die „Schwierigkeiten und Grenzen der Anwendung semiotischer Modelle auf Bildwerke“, da die Semiotik „aufgrund ihrer Entstehung aus der Linguistik vielfach stark vom Modell der Sprache geprägt“ ist.

⁴ Vgl. dazu grundlegend E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York 1939) 3-32; E. Kaemmerling (Hrsg.), *Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1: Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme* (Köln 1979); J.K. Eberlein, *Inhalt und Gehalt: Die ikonografisch-ikonologische Methode*, in: H. Belting u.a. (Hrsg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung* (7. Auflage Berlin 2008) 174-197; Hölscher a.O. 160-164.

⁵ Vgl. Hölscher a.O. 161.

rativen Programm“, konkret, „wie einzelne Textelemente einen Transformationsprozess im Text vorantreiben“ (S. 41). Bei Bildern stelle sich die Frage, „ob sie eine Bildabfolge, also eine explizite Transformation, eine Momentaufnahme eines Geschehens mit einem implizierten Transformationsprozess oder etwas gänzlich Statisches zeigen“ (S. 41). Ebenfalls zu den „Konstellationen“ zählt der „Kontext“ des Bildes oder des Textes, zunächst bezogen auf den Bildträger (die weiteren Bilder auf der Vase) oder das literarische Werk.

Schließlich erfolgt jeweils abschließend in den Abschnitten zu den „Verwendungszusammenhängen“ (pragmatische Dimension) die weitergehende Kontextualisierung: Abfassungskontext des Textes, Produktionsbedingungen der Bilder, Einzelpersonlichkeiten hinter den Texten oder Bildern, Funktionen der Bildträger bzw. des literarischen Gesamtwerkes und – als eigener Schwerpunkt – die Frage nach den Verwendungszusammenhängen, wobei letzteres ausdrücklich auch die heutigen Verwendungszusammenhänge mit einschließt (S. 42). Das sind sehr viele gute Fragen und Ansätze; letztlich sind es aber zu viele, um ihnen in einer einzelnen Monographie tief nachzugehen.

Am ausführlichsten wird dem hier vorgestellten Fragesystem im zweiten Teil der Arbeit der Kampf des Zeus gegen Typhon unterworfen (S. 49-174). Exemplarisch werden eine Chalkidische Hydria aus Vulci des 6. Jhs. v. Chr. (heute München SA 596), Schildbandreliefs aus Olympia, ebenfalls aus dem 6. Jh. v. Chr., Passagen aus Hesiods *Theogonie* (Vers 820-868) um 700 v. Chr. sowie aus Nonnos' *Dionysiaka* (1,154-2,712) des 5. Jhs. n. Chr. behandelt. In jeweils eingeschobenen Kapiteln stellt H. weitere Bilder und Texte zum Zeus-Typhon-Motiv vor. Bezüglich der Bilder betont sie die Gegensätzlichkeiten, die sich in den Figuren von Typhon und Zeus ausdrücken. Typhon könne als „Gegenweltwesen“ bezeichnet werden. Seine Mischform aus menschlichem Körper, Flügeln und Schlangenbeinen zeige neben dem anthropomorphen Konzept seine Relation zu Elementen wie Erde und Winden (S. 112f.). Die Mischgestalt sei negativ konnotiert, sie könne „deshalb als ein mit einer negativen Wertung besetztes, aber äußerst mächtiges Wesen gedeutet werden“ (S. 113). Die Stärke des Typhon überhöhe die Tat des Zeus als Garanten der Weltordnung. Allerdings bleibt Typhon in den Bildern inaktiv bzw. beschränkt sich auf die Geste der Unterwerfung. Damit implizieren die Bilder einen Transformationsprozess, der aus der Kampfsituation heraus bereits auf den Ausgang verweist und damit auf Zeus als Sieger und auf die Ordnung des Universums (S. 115f.).

In Hesiods *Theogonie* ist der Kampf gegen Typhon Teil eines Sukzessionsmythos, der zur Herrschaft des Göttervaters Zeus führt (S. 117-137). Typhon wird bei Hesiod als ein Monster mit hundert Schlangenköpfen und den Fähigkeiten, Tierlaute nachzuahmen, beschrieben. H. betont, dass Typhon hier den

wilden und auch für den Menschen zerstörerischen Aspekt der Natur verkörpert (S. 121). Dem Chaotischen und Unkontrollierbaren tritt Zeus als Erschaffer und Bewahrer der bestehenden Ordnung entgegen. Auch die Waffen des Zeus – Donner und Blitz – symbolisieren für den Menschen gefährliche und unkontrollierbare Wetterphänomene, doch Zeus beherrscht sie. Seine Figur steht für den geordneten Aufbau der Welt, der auch die Grundlage für die Rechtsordnung der Menschen bildet (S. 122). Hesiods Sicht auf den Mythos wird von der Idee eines Zivilisationsprozesses geleitet, die letztlich auch den Menschen ihren Platz zuweist. Hier ist die Antinomie von Ordnung und Chaos, Zivilisation und Wildnis, Kultur und Natur erkennbar, die für Teile des frühen Griechenlandes so symptomatisch ist. Auch bei Nonnos (S. 138-158) will Typhon den Kosmos erschüttern und die Ordnung umdrehen, auch hier ist sein Aussehen eng mit dem Bereich der wilden Tiere und der unkontrollierbaren Welt verbunden (S. 144). Doch H. zeigt zu Recht die Unterschiede auf: Die Weltordnung ist bei Nonnos als bereits „bestehende und funktionierende Monarchie“ konzipiert, die Typhon usurpieren will (S. 146), sein Handeln ist „nicht nur auf Zerstörung bedacht“ (S. 144). Es geht hier weniger um den Aufstieg von Zeus gegen die Mächte des Chaos, als mehr um die Verteidigung der Machtverhältnisse. Entscheidend ist darüber hinaus die Einbindung der Typhon-Geschichte in das Gesamtwerk der *Dionysiaka*. Denn Nonnos verbindet den Typhonkampf mit der Figur des Kadmos, dem Vorfahren des Dionysos. Der Text zielt auf den Anbruch „eines neuen Zeitalters, charakterisiert durch Dionysos“ (S. 152). Zwischen Hesiod und Nonnos liegen ca. 1200 Jahre. Kulturhistorisch sind beide Texte in ihrer jeweiligen Zeit völlig unterschiedlich zu bewerten. Hier hätte man als Leser gerne mehr erfahren. So liegen besonders zu Hesiod und seinem altorientalischen Hintergrund umfassende Arbeiten von M.L. West und seiner Schule vor. Zwar werden diese und andere Arbeiten zitiert und H. geht auch kurz auf vorderasiatische Vorbilder ein (S. 164-166), doch werden die Vergleiche nicht konsequent ausgewertet.⁶

Im dritten Teil der Arbeit behandelt H. „Pythons Erschießung durch Apollon“. Zunächst werden wieder Bilder vorgestellt: eine schwarzfigurige Lekythos aus Athen um 500 v. Chr. (Paris, Bibliothèque Nationale/Cab. Méd. 306) zeigt den Knaben Apoll in den Armen seiner Mutter Leto, wie er mit Pfeil und Bogen auf eine Schlange in einer felsigen und palmenbesetzten Landschaft zielt (S. 176-185). Ein Wandgemälde im Haus der Vettier in Pompeji hat einen Omphalos mit Schlange zum Thema. Ein Opferstier wird herangeführt, ein Priester (?) beobachtet die Szene, rechts spielt Apollon neben seiner Schwester Diana auf einer Leier (S. 185-199). Das Bild zeige nach H. „die Siegesfeier des Apollon über die tote Pythonschlange“ als

⁶ Vgl. M.L. West, *The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myths* (Oxford 1997) 276-333.

eine „Mischung der kultisch-rituellen und der mythologischen Ebene“ (S. 190). Weitere Bildbeispiele folgen aus den verschiedenen Epochen, von Vasen über Münzen zu etruskischen Spiegeln (S. 199- 208). Als Fazit dieser „zufälligen Zusammenstellung“ (S. 208) sieht H. „Apollon mit Jugendlichkeit, mit einer klaren göttlichen und sozialen Ordnung sowie mit den Kampfkünsten verbunden“, während „Python als monströse Schlange [...] mit der Erde, der wilden Natur und dem Verborgenen konnotiert“ sei (S. 212f.). Den Bildern stellt H. als Texte den Homerischen Hymnus an Apollon (Vers 300-304; 356-374) sowie Hygins Fabeln (Kapitel 140) zur Seite. Im Homerischen Hymnus (S. 216-235) liegt der Fokus weniger auf dem Kampf als vielmehr auf dem Sterben und Verfaulen des Monsters. Auch hier sei – wie bei Hesiods Typhonkampf – die nun weibliche „Drachin“ (S. 222f.) Ausdruck von Chaos und Tod. Die Überwindung des „Monsters beseitigt das Übel und bringt wieder Ordnung in das Leben der betroffenen Menschen“ (S. 222). Der Konflikt zwischen göttlicher Ordnung und der für den Menschen gefährlichen Natur wird durch Apollon entschieden. Apoll stellt nicht nur die Ordnung wieder her, er regelt auch den Opferkult an dem Ort der Entscheidung, der zu seinem eigenen Heiligtum von Delphi wird. Dieser „Transformationsprozess von einem instabilen zu einem [...] stabilen Zustand“ (S. 226) ist auch Teil der Aufstiegsgeschichte des Gottes. Zugleich wird in dem Hymnus die Tat mit dem Typhonkampf des Zeus verbunden und so die Ordnung schaffende Tat Apollons in die von Zeus geschaffene kosmische Ordnung gestellt (S. 222f.). Der Römer Hygin setzt ganz andere Schwerpunkte (S. 235-243): Python, Sohn der Erde und gewaltige Schlange, besaß vor Apollon das Orakel auf dem Parnass und konnte es auch nutzen. Python war damit hier keineswegs nur mit dem Chaos verbunden. Auch spielt der eigentliche Kampf bei Hygin keine besondere Rolle. Es wird vielmehr ein auf einem göttlichen Schicksalspruch – H. spricht von einem „Zirkelschluss“ (S. 237) – basierender Generationskonflikt beschrieben, der zugleich die für Apollon wichtigen geographischen Größen Delos und Delphi zueinander in Beziehung setzt (S. 240). Gerade diese verschiedenen Mythenvariationen zeigen erneut, dass eine historische Kontextualisierung das Verständnis dieser so unterschiedlichen Werke erweitern würde.

Der Kampf Marduks gegen Tiamat bestimmt den vierten Teil der Arbeit. Vorangestellt werden hier „Gedanken zu Wechselwirkungen zwischen dem griechisch-römischen und dem vorderasiatischen Kulturraum“ (S. 260-264). In einem kurzen Blick auf ältere Forschungen sieht H. zu Recht, wie sehr „die Grenzen der beiden Kulturräume [...] vor allem der Forschungsgeschichte zuzuschreiben“ sind (S. 260) und betont ebenfalls richtigerweise, dass sich in der jüngeren Forschung die Stimmen häufen, die zwischen den beiden Kulturräumen einen „wechselseitigen und komplexen Austausch auf verschiedenen Ebenen“ sehen (S. 263). Doch auch hier hätte man gerne mehr erfahren. Gerade für das 8. bis 6. Jh. v. Chr. liegen viele Arbeiten aus den letzten Jahren

vor, die besonders aus archäologischer und althistorischer Sicht Modelle für den Prozess des Kulturkontaktes beschreiben.⁷ Wichtig ist, dass der Prozess der Wechselwirkungen zwischen den Kulturen von zeitspezifischen Faktoren abhängt und vor den entsprechenden historischen Hintergründen analysiert werden muss. Die Wechselwirkungen zwischen Griechenland und Vorderasien im 7. Jh. v. Chr. sind andere als im Hellenismus und in römischer Zeit.

Bedenkt man die sehr unterschlichen Rahmenbedingungen, dann verwundert es, wenn H. in ihrem Bildteil als Beispiel für den vorderasiatischen Kulturraum ein griechisch-römisch beeinflusstes Relief des 1. Jhs. n. Chr. aus dem Bel-Tempel in Palmyra heranzieht. Das Thema des Reliefs – der Kampf Marduks gegen Tiamat – findet enge Parallelen im Zeus-Typhon Kampf. Auf diesen Kampf bezogen hatte H. den Schwerpunkt auf Bilder der archaischen Phase Griechenlands gelegt. Der Typhon-Mythos, weniger die Bilder direkt, war wiederum abhängig von altorientalischen Mythen. Natürlich gehört alles zusammen und die Ebenen kreuzen sich zwischen Texten und Bildern, griechischer und vorderasiatischer Kultur. Welche konkreten Wechselwirkungen sich aber ergeben und unter welchen zeithistorischen Voraussetzungen sie stattfinden, bleibt unklar.

Das palmyrenische Relief (S. 264-284) schmückte einen Querbalken im Peristyl des Bel-Tempels. Es zeigt ein Mischwesen aus menschlichem Oberkörper und fünf Schlangenkörpern als Unterleib, das von einem Wagenkämpfer und einem Reiter angegriffen wird. Rechts davon betrachten sechs statische Figuren das Geschehen. Die Deutung des Reliefs ist nicht unproblematisch. In Anlehnung an ältere Literatur sieht H. hier die Besiegung der Tiamat durch Marduk-Bel und Nabu (S. 283). Der Kampf Marduks gegen Tiamat ist aus dem babylonischen Welterschöpfungsepos *Enūma eliš* bekannt. Die Argumentation der Bildinterpretation verläuft in etwa folgendermaßen: Aufgrund der Weihung des Bel-Tempels am 6. Nisan wird geschlossen, dass das mesopotamische Neujahrsfest, das aus Babylonien übernommene Akītu-Fest, im 1. Jh. n. Chr. noch in Palmyra gefeiert wurde (S. 267f.). Über die Präsenz des Festes wird auf einen möglichen babylonischen Inhalt des Reliefs geschlossen. Welche Rolle dieses stark auf das babylonische Königtum fokussierte Fest und auch der babylonische Marduk-Mythos in Palmyra gespielt haben könnten, bleibt dabei unsicher. H. weist zu Recht auf die Gefahr eines Zirkelschlusses hin, denn das Relief wird als Quelle für die Präsenz des babylonischen Mythos und Festes in Palmyra angeführt, die Deutung des Reliefs beruht aber eben auf dieser Präsenz des Festes (S. 268). Es ist auffallend, dass H. keine weiteren

⁷ Eine jüngere Zusammenstellung des Forschungsstandes findet sich beispielsweise bei A.C. Gunter, *Greek Art and the Orient* (Cambridge 2009).

ikonographischen Parallelen aus dem vorderasiatischen Raum anführt, um das Bild aus der östlichen Tradition heraus zu erklären und zu deuten. Tatsächlich lassen sich solche mythologisch-narrativen Bilder des Kampfes Marduks gegen Tiamat im altorientalischen Kulturraum nur schwer rekonstruieren.⁸ Vielleicht sagt das etwas über die sehr eigenen Bildvorstellungen in Vorderasien vor dem Hellenismus aus.⁹ Das Relief aus Palmyra ist auf jeden Fall bereits eine griechisch-römische Form der Visualisierung. Die schlangengebilde Figur der sog. Tiamat erinnert an die griechischen Bilder des Typhon, ebenso aber auch an die Ikonographie der Skylla (S. 272). Unter den seitlich stehenden Göttern erkennen wir Herakles, der vermutlich mit der babylonischen Gottheit Nergal gleichgesetzt wird (S. 270f.). Auch für die von H. betonte Trennung des Bildes in eine „Momentaufnahme“ und in eine „statische Aufreihung unterschiedlicher Helfergestalten“ (S. 277) könnten bezüglich des hier „implizierten narrativen Ablaufs“ Beispiele aus der römischen Kunst angeführt werden.¹⁰ Der Fall zeigt also, wie vorderasiatische Mythen hellenistische Formen erhalten. H. betont gleichzeitig aber zu Recht die lokale Bedeutung des Reliefs, in dem die hier dargestellten Gottheiten durch ihre Anordnung auf verschiedene Kulte und Tempel in Palmyra hinweisen (S. 284).

Dem Bild aus Palmyra stellt H. den mesopotamischen Weltschöpfungsmythos *Enūma eliš* (Kap. IV 93-103) zur Seite (S. 284-300). Dieses wohl im späten 2. Jahrtausend v. Chr. entstandene Werk beschreibt den Aufstieg des Gottes Marduk und diene dem babylonischen Königtum zur Legitimation der eigenen Welt-herrschaft. H. betont auch hier den Prozess der Transformation zwischen den Kategorien „labil“ und „stabil“ (S. 291). Der Bezug zum palmyrenischen Relief bleibt dabei eher lose. Auf textlicher Ebene wäre eine Vertiefung des Vergleiches zwischen *Enūma eliš* und Hesiods *Theogonie* sinnvoll.

⁸ Vgl. dazu besonders die Arbeiten von A. Green, in: RIA 8,7/8 (1997) s.v. Mythologie B.I 572-584; allgemein zu Mythenbildern: A. Green, *Ancient Mesopotamian Religious Iconography*, in: J.M. Sasson, *Civilizations of the Ancient Near East III* (New York 1995) 1837-1855; A. Green, *Myths in Mesopotamian Art*, in: I.L. Finkel/M.J. Geller (Hrsg.), *Sumerian Gods and their Representations. Cuneiform Monographs 7* (Groningen 1997) 135-158, besonders 143f. Zu Marduk: P. Bartl, Marduk, in: J. Eggler/C. Uehlinger (Hrsg.), *Iconography of Deities and Demons: Electronic Pre-Publication*: http://www.religionswissenschaft.uzh.ch/idd/prepublications/e_idd_marduk.pdf (letzte Durchsicht: 5. Januar 2009).

⁹ Zum Bildbegriff im Orient: D. Bonatz, *Was ist ein Bild im Alten Orient? Aspekte bildlicher Darstellung aus altorientalischer Sicht*, in: M. Heinz/D. Bonatz (Hrsg.), *Bild – Macht – Geschichte. Visuelle Kommunikation im Alten Orient* (Berlin 2002) 9-20; A. Gräff/N.C. Ritter, *Mischwesen in Babylonien und Assyrien*, in: L. Winkler-Horaček (Hrsg.), *Wege der Sphinx. Monster zwischen Orient und Okzident* (Rahden/Westf. 2011) 52-54.

¹⁰ Vgl. T. Hölscher, *Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst*, *JdI* 95, 1980, 265-321.

Der fünfte Teil der Arbeit fasst die Ergebnisse zusammen. Die Gemeinsamkeiten der Bildquellen bestehen darin, dass es sich um „den Kampf eines siegreichen, anthropomorphen Gottes gegen ein negativ konnotiertes, aber mächtiges Schlangewesen“ handle. Der Gott ist positiv konnotiert, wird aber zum Teil auch mit „unkontrollierbaren Elementen verbunden“ (S. 308). Das Monster stehe für unterschiedliche Bereiche der wilden Natur oder „anderer für den Menschen unkontrollierbarer Größen“ (S. 309). Bei „ihren Verweisen auf die Bedeutungsfelder“ operieren die untersuchten Bilder „mit geregelten ikonographischen Elementen“, die H. als „Stereotypen im Sinne eines in unterschiedlichen Kontexten gleich bleibenden Musters mit identischem Verweis“ bezeichnet, die „in der jeweiligen Gesellschaft einem bestimmten Bedeutungsfeld zugeordnet werden“. Bei allen untersuchten Bildern blickt der Betrachter „von aussen auf die präsentierte Szene“ (S. 310). Bezüglich des dargestellten Augenblicks im Kampfablauf zeigen die Bilder keine Gemeinsamkeiten, Momentaufnahmen oder statische Szenen sind möglich. Auch der Kontext variiert von Quelle zu Quelle (S. 311). Der Vergleich zwischen den Texten läuft zunächst auf ähnlich allgemeine Aussagen hinaus. Die jeweilige Geschichte ist Teil eines Transformationsprozesses zwischen den Kategorien „labil“ und „stabil“ (S. 320) und zugleich Teil eines größeren „Programms“, in dem der Weg zur Herrschaft eines jungen und aufstrebenden Gottes (Zeus, Apollon, Marduk) beschrieben wird (S. 321).

Da Bilder und Texte nach „semantischen Aspekten“ bereits ausgewählt wurden, verwundert es nicht – wie H. selbst betont –, dass sich Ähnlichkeiten zwischen beiden ‚Medien‘ ergeben (S. 327). Interessant wären aber gerade die Unterschiede, wie sie sich zum Beispiel in den Beschreibungen der Monster zeigen. Hier weichen die Texte zum Teil deutlich von den Bildern ab. Wichtig wäre in diesem Zusammenhang auch eine Untersuchung zu den spezifischen Möglichkeiten und Grenzen von Texten und Bildern sowie zu jeweils zeitspezifischen literarischen und visuellen Konventionen. Erst so kann der Vergleich auf eine differenziertere Art und Weise fruchtbar werden. Zwar versucht H. unter dem Begriff „Konstellationen“ (S. 330-335) bestimmte Eigenheiten von Text und Bild hervorzuheben (Bilder als Momentaufnahmen, zum Teil mit zeitlosen Elementen, Textabschnitte als Teil eines größeren narrativen Ganzen etc., S. 334), doch deutet sie diese Unterschiede nicht konsequent aus. Ein Bild ist nicht nur das Extrakt aus einer erzählerischen Abfolge. Die Auswahl eines Momentes im Bild trägt bereits eine spezifische Form der Sinnggebung in sich und das Bild muss in seinem simultanen Aufbau anders gedeutet werden als eine sequentiell strukturierte Geschichte, sei es als Text oder als mündliche Erzählung.

H. stellt in ihrer Arbeit viele richtige und wichtige Fragen, doch verlieren sich manche Antworten in der Fülle divergierender Überlegungen. Positiv ist der Ansatz hervorzuheben, den Bildern neben den Texten als Quellen ihren Raum

zu geben. Doch verfällt H. mitunter dann doch in sehr traditionelle Denkmuster, die sie eigentlich überwinden möchte. Wenn sie über das Bild des Pythonkampfes einer schwarzfigurigen Lekythos schreibt: „Ohne eindeutige Texte bleibt ein solches Bild semantisch unklar oder zumindest mehrdeutig“ (S. 180), muss man dem vordergründig zustimmen. Viele Bilder sind auf der semantischen Ebene mehrdeutig. Doch lassen sich Bilder auch ohne Texte sehr viel klarer deuten, als dies hier anklingt. Es muss allerdings auf die jeweilige Bildersprache eingegangen werden, die ihren zeitspezifischen Faktoren unterliegt. Für die archaische Zeit Griechenlands, aus der besonders viele der Typhon-Bilder stammen, gibt es z.B. wegweisende Arbeiten von N. Himmelmann.¹¹ H. geht aber ganz bewusst unhistorisch vor, wenn sie schreibt: „Die Quellen wurden deshalb, in vorgegebenen Bahnen, aus ihrem zeitlichen und geographischen Rahmen gelöst und Bildern oder Texten aus anderen Epochen sowie unterschiedlichen geographischen Räumen zu Seite gestellt“ (S. 344). Dies führt leicht zu Verallgemeinerungen. Aussagen beispielsweise zur Ikonographie Typhons wie „Die Flügel sind [...] wie schon die Schlangenschwänze als Zeichen von Typhons Macht zu lesen“ (S. 55), mögen im Speziellen stimmen, bleiben ohne Beleg aber assoziativ. Auch Vögel haben Flügel, sind sie deshalb mächtig? Wenn H. von „visuellen Codes“ spricht, müssen diese aus dem jeweiligen kulturellen Kontext heraus abgeleitet werden. Sie entstehen nicht „im leeren Raum“, den H. anspricht (S. 344). Letztlich muss auch hinterfragt werden, ob das übergeordnete Ziel der Arbeit, „unterschiedliche religiöse Orientierungsleistungen von Bildern und Texten zu beleuchten“ (S. 349), ohne den jeweiligen historischen Kontext möglich ist.

Doch bei aller Kritik leistet die Arbeit einiges. Sie versucht neue Positionen einzunehmen und wirft eine Fülle anregender Gedanken und unkonventioneller Fragen auf, die auch besonders die heutige Sicht auf antike Quellen betreffen, und die zu besprechen den Umfang einer einzelnen Rezension sprengen würden.

PD Dr. Lorenz Winkler-Horaček
Institut für Klassische Archäologie
der Freien Universität Berlin
Otto-von-Simson-Str. 11
D-14195 Berlin
E-Mail: lwh@zedat.fu-berlin.de

¹¹ Vgl. N. Himmelmann, *Erzählung und Figur in der archaischen Kunst. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse/ Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz*, Geistes- und Sozialwissenschaftliche Klasse, 1967, 2.