

BOOK REVIEWS AND REJOINDERS, COMMUNICATIONS

Luca Giuliani:

ZUR VOLLENDUNG DES *LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE*

Müßige Überlegungen eines dankbaren Benutzers

Die griechische Mythologie ist kein Gebiet, das besonders übersichtlich und leicht abzuschreiten wäre: das hat naheliegende Gründe. Die Religion der griechischen Antike ist - im Gegensatz etwa zum Christentum oder zum Islam - keine Buch-Religion gewesen: es gab keinen heiligen Text, in dem die Mythen der Götter und Helden niedergelegt und in eine kanonische Form gebracht worden wären; es gab folglich auch keine mythologische Orthodoxie. Die Mythen waren Gegenstand alltäglichen Erzählens ebenso wie großer, festlicher Dichtung: durch dichterische Produktion wurden sie weitergetragen, zugleich aber auch immer wieder bereichert und umgestaltet. So entstand ein offenes Geflecht mythologischer Erzählungen mit zahllosen Varianten, Verästelungen und Ausbaumöglichkeiten. Schon früh, etwa seit der Wende vom 8. zum 7. Jahrhundert hat auch die bildende Kunst - in allererster Linie die Vasenmalerei - narrative Stoffe aufgegriffen: dem fortschreitend sich ausdehnenden Gewebe sprachlicher Erzählungen trat im Lauf der Zeit eine reiche Bilderwelt an die Seite.

Die überlieferten Mythen sind von philologischer Seite schon früh systematisch bearbeitet worden. Bis heute grundlegend geblieben ist das von Wilhelm Heinrich Roscher herausgegebene, monumentale *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*: ein typisches Unternehmen der Gründerzeit, dessen erster Band 1884 erschien, und dessen Vollendung dann nicht weniger als ein halbes Jahrhundert in Anspruch genommen hat. Roschers Lexikon beschränkte sich in erster Linie auf das vollständige Erfassen der literarischen Quellen: die bildliche Überlieferung wurde nur gelegentlich und ganz unsystematisch berücksichtigt. Ein Bedürfnis nach orientierenden Hilfsmitteln blieb in diesem Punkt bestehen und wurde im Lauf der Zeit immer größer: proportional zur ständig wachsenden Menge an ikonographischem Material. Wirksam gestillt werden sollte dieses Bedürfnis erst durch ein Unternehmen, das vor ungefähr 30 Jahren in bewußter Anlehnung an Roschers Lexikon konzipiert wurde.

Gegen Ende der 60er Jahre entwickelte Lilly Kahil den Plan eines enzyklopädischen Nachschlagewerkes zur antiken Sagenikonographie: in alphabetischer Reihenfolge sollten sämtliche mythologischen Personen und Personifikationen von frühgriechischer Zeit bis in die Spätantike behandelt und ihre Ikonographie in Abbildungen dokumentiert werden. Viele Kollegen reagierten damals mit Skepsis, freilich aus unterschiedlichen Gründen: manche hielten das Unternehmen für unrealisierbar, andere für überflüssig. Allen Widerständen zum Trotz gelang es Kahil jedoch mit hartnäckigem diplomatischen Geschick, Mitarbeiter und - was vielleicht noch wichtiger ist - Geldgeber zu gewinnen. 1973 konnte mit der konkreten Arbeit begonnen werden, und 1982 erschien - unter dem

Patronat der UNESCO sowie zahlreicher Akademien unterschiedlicher Länder - der erste, opulent illustrierte Band mit Artikeln auf deutsch, englisch, französisch und italienisch.

In die damals ins Leben gerufene Stiftung für das *Lexicon Iconographicum Mythologiae CLASSICAE* waren schließlich Wissenschaftler und Institutionen aus über 40 Nationen eingebunden; innerhalb dieser weitverzweigten Struktur ist ebenso konsequent wie effektiv gearbeitet worden. Mit einem Rhythmus von verblüffender Pünktlichkeit konnte alle zwei Jahre ein Doppelband vorgelegt werden, dessen durchschnittlicher Umfang etwa tausend Textseiten und siebenhundert Tafeln betrug; der achte und letzte Band ist in diesem Sommer ausgeliefert worden. Die anfängliche Skepsis ist verflogen, das *LIMC* zum unentbehrlichen Arbeitsinstrument geworden: jedenfalls dort, wo man sich die Bände leisten kann. Das ist nicht überall der Fall. Obgleich die Autoren kein Honorar erhalten, und die redaktionelle Arbeit ebenso wie die gesamte Infrastruktur durch öffentliche Gelder oder durch private Stiftungen finanziert wird, ist das fertige Produkt für viele öffentliche Bibliotheken kaum noch erschwinglich; so erreichte etwa der letzte Band den stolzen Preis von 1.940 Schweizer Franken. Die Preispolitik des Verlages geht offensichtlich von einer Deckung der Produktionskosten durch eine Mindestzahl an abgesetzten Exemplaren aus; damit wird bewußt eine Reduktion des Abnehmerkreises in Kauf genommen und die großzügige Subventionierung des Lexikons, die selbstverständlich auf dessen weitestmögliche Verbreitung zielte, kräftig konterkariert.

Das ist umso ärgerlicher, als das Werk von seiner Konzeption her einen denkbar weiten Kreis von Benutzern anspricht. Es richtet sich an den neugierigen Laien, der einfach wissen möchte, wie eine beliebige Episode der antiken Mythologie ins Bild gesetzt worden ist, ebenso wie an den Fachmann, der die Bandbreite einer bestimmten Ikonographie sowie die einschlägige Diskussion in der wissenschaftlichen Literatur überprüfen möchte. Die Qualität der Artikel (die bei den wichtigsten Stichworten das Ausmaß von Monographien erreichen: sie sind übersichtlich gegliedert, und auch der eilige Leser findet sich schnell darin zurecht) ist in aller Regel hoch und stellenweise hervorragend, die der Abbildungen ausgezeichnet. Wenn das teure *LIMC* also nicht zu den Benutzern kommt, werden die Benutzer eben zum *LIMC* gehen müssen.

Für dieses Lexikon wird ähnliches gelten wie für alle großen Nachschlagewerke: seine Wirkung wird ebenso nachhaltig wie unschwellig sein; sie wird nicht darauf beruhen, daß es explizit wahrgenommen und diskutiert, sondern schlicht und einfach darauf, daß es viel benutzt wird. Ein solches Arbeitsinstrument wird leicht zur Brille, von der man vergißt, daß man sie auf der Nase hat. Über ein Lexikon, das man täglich zur Hand nimmt, macht man sich bald keine Gedanken mehr. Und doch verbirgt sich hinter den Prämissen, unter denen das *LIMC* erarbeitet wurde, manches, was ohne weiteres wert wäre, noch einmal überdacht zu werden. In der Einleitung zum ersten Band schrieb die Herausgeberin: "Das *LIMC* hat sich zum Ziel gesetzt, den heutigen Stand der Kenntnisse über die Ikonographie der griechischen, etruskischen und römischen Mythologie aufzuzeigen [...] Die Konzeption setzt voraus, daß der Akzent auf dem Studium der Bildüberlieferung liegt. Dennoch bleibt die Textüberlieferung oft grundlegend für die Interpretation." Dieser grundlegende Charakter der Textüberlieferung macht sich auch im Aufbau der einzelnen Artikel bemerkbar. Am Anfang eines jeden Artikels steht eine kurze Diskussion der literarischen Quellen mit Charakterisierung der verschiedenen Versionen; es folgt ein Katalog der Bildwerke, und schließlich deren Kommentar; die Gliederung folgt dem Gang der Erzählung: "Wenn der Mythos eine Reihe von deutlich unterscheidbaren Episoden enthält, gliedert sich der Katalog in die zeitliche Abfolge ikonographischer Einzelheiten von der Geburt bis zum Tod des Dargestellten." All dies scheint auf den ersten Blick beinahe selbstverständlich. Dennoch führt es zu Problemen. Das läßt sich am konkreten Beispiel veranschaulichen.

Auf archaischen Vasenbildern wird häufig dargestellt, wie Achill von seiner Mutter Thetis Waffen in Empfang nimmt. Nun gibt es in der literarischen Überlieferung zwei verschiedene Episoden, die mit einem solchen Bild in Verbindung gebracht werden können: das erstmal empfängt der junge Achill die Waffen in seinem Elternhaus in Phtia, ehe er nach Troja aufbricht; sehr viel berühmter ist (und war auch in archaischer Zeit) natürlich die zweite Waffenübergabe im zehnten Jahr des troischen Krieges: Achills Freund Patroklos, der mit dessen Waffen in den Kampf gezogen war, ist gefallen, die Waffen sind von Hektor erbeutet; als Ersatz besorgt Thetis ihrem Sohn neue, göttliche Waffen - obwohl sie weiß, daß Achill nun Hektor erschlagen und damit auch sein eigenes Schicksal besiegeln wird. Im einschlägigen *LIMC*-Artikel werden die bildlichen Darstellungen in zwei Gruppen unterteilt, die jeweils auf eine der beiden Episoden bezogen und im Katalog dementsprechend weit voneinander entfernt abgehandelt werden (*LIMC* I s.v. Achilleus Nr.186ff. und 506ff.): schließlich liegt in Achills Biographie zwischen den beiden Ereignissen ein Abstand von zehn Jahren. Dabei wird ein einfaches Unterscheidungskriterium angewendet: wenn dem Achill Thetis als Einzelperson gegenübertritt (was relativ selten der Fall ist), so entspricht das der homerischen Erzählung am Anfang des 19. *Ilias*-Buches, und das Bild ist demnach auf die Übergabe der zweiten Waffen zu beziehen; wenn hingegen Thetis von Nereiden begleitet wird (und das ist der häufigere Bildtypus), so wird eine andere als die homerische Szene gemeint sein: hinter solchen Bildern wird ein (unbekanntes) Epos vermutet, worin Achills Auszug aus Phtia besungen worden sei. Der Leser des Artikels wundert sich: demnach wäre in archaischer Zeit die farblose, in narrativer Hinsicht völlig belanglose Ausrüstung in Phtia sehr viel häufiger dargestellt worden als die hochbrisante Episode aus der *Ilias*: das kann kaum stimmen. Die Argumentation führt in die Irre, weil sie die Eigengesetzlichkeit des bildlichen Mediums verkennt. Im 19. *Ilias*-Buch fehlen die Nereiden, weil es hier in erster Linie um die Begegnung zwischen Mutter und Sohn geht, und eine Erwähnung der Nereiden der Szene nichts hinzufügen würde. Die Gestaltung der Bilder hingegen gehorcht ganz anderen Kriterien; die einfachste Lösung besteht darin, Achill und Thetis in die Mitte zu setzen; wenn genug Platz zur Verfügung steht, wird ein Maler gern noch weitere Figuren hinzufügen: so liegt es nahe, Thetis' Bedeutung als Hauptfigur durch ein Gefolge von Nereiden zu unterstreichen. Breitformatige Bildfelder ermöglichen (und fordern) eine Vielzahl von Figuren: die (geringfügige) Abweichung von Homer wird bereits durch das Bildformat nahegelegt, sie ergibt sich beinahe von allein; mit einer Lokalisierung der Szene in Phtia hat das nichts zu tun.

Das Beispiel ist in mehrfacher Hinsicht aufschlußreich. Zum einen konzentriert sich der Achill-Artikel (wie es in einem mythologischen Lexikon auch gar nicht anders zu erwarten ist) auf diejenigen Bilder, deren Deutung auf Achill einigermaßen gesichert ist. Ausgeklammert wird damit unter anderem ein älterer, einfacher Bildtypus, der einen anonymen Jedermann zeigt, dem (s)eine Frau die Waffen übergibt. Dieser anonyme, nicht narrative Bildtypus ist aber nichts anderes als die Keimzelle, aus der - durch Bereicherung und Variation, oder auch einfach durch das Anbringen von Namensbeischriften - die ganze Achill-Thetis-Ikonographie entwickelt worden ist: die Beschränkung auf die gesicherten mythologischen Bilder beschneidet diese um die Dimension ihrer Genese. Daß die Ikonographie aber den Charakter eines artikulierten Systems aufweist, wird erst deutlich, wenn man *sämtliche* Szenen von Waffen-Übergabe (ob sie nun anonym sind oder mythologisch, und ob sie Achill oder einen anderen Helden betreffen) als einheitlichen ikonographischen Komplex betrachtet, innerhalb dessen einzelne Variationen als semantisches Differenzierungsmittel fungieren. Genau dies wird aber durch die Struktur des Lexikons verhindert: die Achill-Thetis-Szenen werden aus ihrem ikonographischen Zusammenhang herausgelöst, dafür umso direkter in Beziehung zur epischen Dichtung gesetzt. Der Anstoß zur Bild-

Entstehung wird ausschließlich auf der Ebene der Texte gesucht; dabei wird ganz selbstverständlich von einer denkbar engen Text-Bild-Entsprechung ausgegangen: wenn gewisse Bilder mit einem gegebenen Text nicht vollständig übereinstimmen, so wird als deren Quelle ein anderer Text postuliert, dessen Inhalt zu den Bildern paßt (bzw. als passend rekonstruiert wird). So wird die Ikonographie denn grundsätzlich über den Leisten eines (tatsächlich überlieferten, oder auch nur zu erschließenden) literarischen Textes geschlagen. Vernachlässigt wird dabei die simple, aber grundlegende Einsicht, wonach das sprachliche und das bildliche Medium jeweils eigene Möglichkeiten und eigene Grenzen haben: literarische und bildliche Überlieferung sind nur selten deckungsgleich, in aller Regel stehen sie in einem produktiven Spannungsverhältnis zueinander. Gerade die früheren Bilder zeichnen sich durch eine bemerkenswerte Distanz gegenüber den Texten aus. Das ist in einer Kultur des Hörens, in der schriftliche Texte für die Rezeption von Dichtung keine nennenswerte Rolle spielen, auch gar nicht anders zu erwarten: wörtliche Übereinstimmung zwischen Bild und Text ist kaum je zu konstatieren; die Maler richten sich nach dem, was von einer mündlich vorgetragenen Erzählung in Erinnerung bleibt, und versuchen darüber hinaus eigene, dem bildlichen Medium adäquate Erzählstrategien zu entwickeln.

Ein anschauliches Beispiel für die Eigenständigkeit narrativer Bilderzählung liefern zwei apulische Volutenkratere des späteren 4. Jahrhunderts v. Chr. Auf einem (heute in Genf) ist die Ankunft des Paris und der Helena in Troja, auf dem anderen (in Berlin) der Abschied Hektors von Andromache dargestellt. Die zwei Bilder schildern ganz verschiedene Episoden und haben inhaltlich nicht viel gemeinsam; eine Person allerdings kehrt in verblüffend ähnlicher Gestalt auf beiden Gefäßen wieder: es ist Cassandra, Tochter des Priamos und Apollons Geliebte; der Gott schenkte ihr die Gabe der Prophetie; weil sie ihm aber nicht zu Willen war, rächte er sich auf grausame Art, indem er bewirkte, daß niemand Kassandras Weissagungen je Glauben schenken würde. Auf beiden Krateren ist Cassandra sitzend dargestellt, mit sorgenvoller Miene und klagender Gebärde, in einer eigentümlich matten Haltung: es ist, als ob ein plötzlicher Schmerz ihr alle Kräfte geraubt hätte. Der Cassandra-Artikel führt beide Kratere an (*LIMC* 7, Addenda s.v. Cassandra I, Nr. 26 und 32), ohne die auffällige Gemeinsamkeit näher zu erläutern. Wie ist diese zu verstehen? Natürlich könnte man an zwei literarische Vorlagen denken, in denen Cassandra beide Male eine wichtige Rolle gespielt hätte; aber auch das würde noch nicht die Übereinstimmung der beiden Cassandra-Gestalten in Tracht, Ausdruck und Gebärden erklären. Wir haben es offensichtlich mit einer ikonographischen Versatzfigur zu tun, die mit konstanten formalen und inhaltlichen Eigenschaften in unterschiedlichen Zusammenhängen wiederholt werden kann. Die Wiederholbarkeit der Figur liegt in ihrer semantischen Funktion begründet, denn diese ist bezeichnenderweise an keine bestimmte Episode gebunden: man konnte die klagende Seherin, ohne ihre Erscheinung weiter zu verändern, immer dann ins Bild setzen, wenn in einer Geschichte aus dem troischen Sagenkreis der Kontrast zwischen einer scheinbar harmlosen oder auf den ersten Blick jedenfalls nicht tragischen Gegenwart und einer zukünftigen Katastrophe beschworen werden sollte. In dieser Funktion ist die Figur unverzichtbar: ohne sie verlören beide Vasenbilder ihren tragischen Charakter; denn tragisch ist die Ankunft der strahlend schönen Helena als Braut des Paris ja nur, wenn man weiß, daß dadurch der Krieg ausgelöst werden wird; und tragisch ist der Abschied zwischen Hektor und Andromache ja nur, weil es der letzte sein wird: Hektor zieht in einen Kampf, aus dem er nicht wiederkehren wird. Eine sprachliche Erzählung hat viele Möglichkeiten, auf Zukünftiges zu verweisen: etwa indem die handelnden Personen ihre Ahnungen, Hoffnungen oder Befürchtungen äußern. Bilder haben es in diesem Punkt wesentlich schwerer: aber wenn man sich die Schwierigkeiten klar macht, die mit einer Verbildlichung von Zukunft verbunden sind, wird man auch

Clemente Marconi, *Selminite. Le melope dei Herani* 155 v. Chr. (Abb. 10) zeigt die Vorliebe der Maler für die ikonographische Chiffre einer klagenden Seherin verstehen. Hier zeigt sich besonders deutlich, daß die Maler keineswegs passive Illustrationen zu Texten liefern, sondern in eigener Regie eine narrative Ikonographie entwerfen, deren erzählter Gehalt punktuell durch Texte angeregt sein mag, die aber in ihrer Ausgestaltung ganz eigene Wege geht.

Damit soll nun keineswegs die in der Einleitung zum *LIMC* aufgestellte Behauptung vom Primat der sprachlichen Erzählung bestritten werden. Tatsächlich erzählt das narrative Bild seine Geschichte nicht selbst, sondern ist - ganz im Gegenteil - immer einer Geschichte bedürftig; es weist ein Erklärungsdefizit auf und gibt Anlaß zu Fragen: was geschieht hier? warum? und was wird daraus folgen? Beantwortet werden solche Fragen durch eine Geschichte, die dem Betrachter aufgegeben ist; er braucht sie nicht zu erfinden, denn er kennt sie bereits: sie ist häufig erzählt, von Mund zu Mund ausgestaltet worden und im sprachlichen Medium fest verankert. Das heißt: narrative Bildkunst greift Stoffe auf, die immer schon sprachlich vorstrukturiert sind. Aber daraus folgt natürlich nicht, daß die Struktur der sprachlichen Erzählung gleichzeitig auch den Schlüssel für die Ikonographie bietet. Verblüffenderweise findet sich in der Einleitung zum *LIMC* kein einziger Hinweis auf die Problematik der medienspezifischen Unterschiede zwischen sprachlicher und bildlicher Erzählung: das Thema scheint auf eigentümliche Weise inexistent. Methodische Reflexion hätte, wenn sie denn angestellt worden wäre, leicht dazu führen können, daß man am gesamten Unternehmen verzweifelt wäre. Zentrale, wenn auch nirgends begründete Prämisse ist der Glaube an die Kongruenz von Texten und Bildern. An den überlieferten Texten bzw. am Textmuster einer fiktiven Götter- und Helden-Biographie orientiert sich der Aufbau jedes einzelnen Artikels. Und auf der alphabetischen Substanz der mythologischen Namen beruht schließlich die ganze lexikalische Gliederung des Werkes. Dies letzte ist nicht ohne weiteres selbstverständlich, denn schließlich gibt es auch Fach- oder Bild-Wörterbücher, die nicht alphabetisch, sondern systematisch gegliedert sind: ein solches System hätte man im Fall des *LIMC* allerdings ad hoc entwerfen müssen, und es hätte wohl kaum eine andere Grundlage finden können als die erzählerische Substanz der Mythen; eine solche Lösung scheint nicht in Betracht gezogen worden zu sein. Die alphabetische Gliederung nach Einzelnahmen ist benutzerfreundlich um den Preis hochgradiger Willkür. Gerade bei vielfigurigen Bildern führt sie zu deren vollständiger Atomisierung. Der oben angeführte unteritalische Volutenkrater in Berlin mit der Darstellung von Hektors Ausfahrt kann nachgeschlagen werden unter den Stichworten Hekabe, Hektor, Helenos, Cassandra und Priamos (er fehlt unter Andromache und Astyanax: als diese Artikel verfaßt wurden war das Stück noch nicht bekannt); eine Gesamtinterpretation des ganzen Vasenbildes sucht man allerdings vergebens. Man kann sich damit trösten, daß eine solche Interpretation nicht in den Aufgabenbereich eines lexikalischen Nachschlagewerkes fällt: ein Lexikon beinhaltet den Wortschatz, es liefert einen Überblick über sämtliche Wortfelder und nicht einzelne Text-Analysen.

Allerdings ist der Vergleich nicht nur trostreich. Was ein Wort-Lexikon vor Augen führt sind tatsächlich die aufbauenden Elemente einer Sprache. Ganz anders verhält es sich bei unserem Bilder-Lexikon: Hekabe, Hektor usw. sind nicht aufbauende Elemente der Ikonographie, sondern lediglich Namen von Hauptpersonen einer Erzählung. Elemente der Ikonographie wären nicht Namen, sondern figürliche Schemata, Chiffren und Formen: und die entziehen sich nicht nur einem alphabetischen Ordnungsprinzip, sondern wohl grundsätzlich jedem lexikalischen Zugriff. Die Paradoxie eines ikonographischen Lexikons scheint letztlich unauflösbar: denn als Lexikon kann es gar nicht anders, als das sprachliche Medium zu privilegieren und die Ikonographie (bei allem quantitativen und qualitativen Reichtum der Tafelbände) in ihrer gesamten Systematik ebenso wie in ihren konstituierenden

Elementen zu vernachlässigen. Jede Einsicht in diese Paradoxie hätte freilich den Erfolg des Unternehmens gefährdet: vielleicht sollte man dankbar dafür sein, daß die Herausgeber des *LIMC* sich auf solche Überlegungen gar nicht erst eingelassen haben. Ihre Arbeit ist Grundlagenforschung im besten Sinne des Wortes; das Ergebnis eröffnet neue Horizonte; als Arbeitsinstrument wird das *LIMC* auf Jahrzehnte hinaus unentbehrlich bleiben.

Luca Giuliani
Archäologisches Institut der Universität
Werthmannplatz, KG III
D-79085 Freiburg