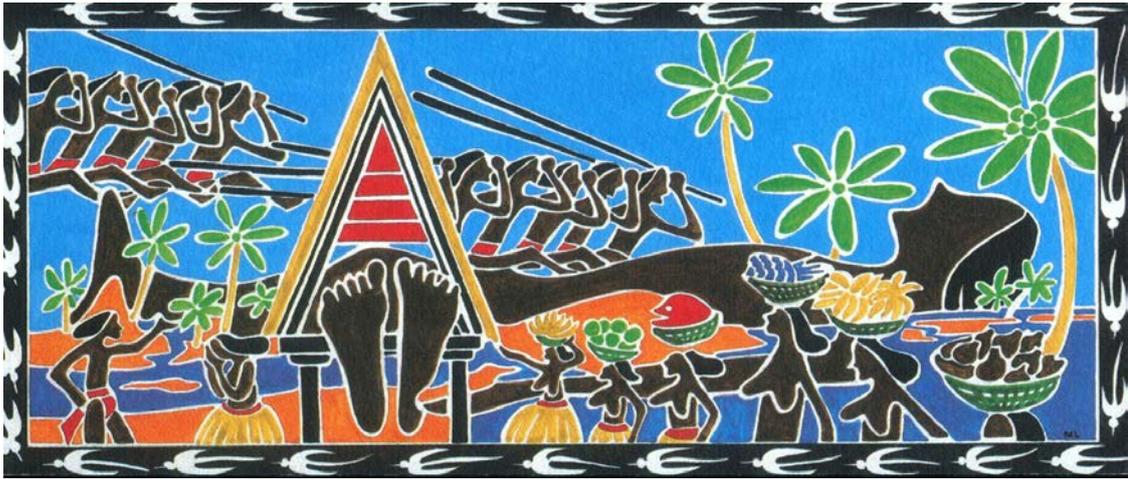




EUROPÄISCHE MYTHEN

Ein interdisziplinärer Streifzug
von der Antike bis in die Gegenwart
von

WALTER FREINBICHLER



Bald nach Erschaffung der Welt und der ersten Menschen kam in einer Hütte auf der Insel Angaur Aguap zur Welt. Und weil er aus dem Stamme der Riesen hervorgegangen war, schoss er wie ein Pilz in die Höhe. Bald mußten die Bewohner von Angaur die Hütte höher bauen, in der Aguap wohnte, weil er sonst einfach nicht mehr hineingepasst hätte. Dann bauten sie sie aufs neue höher und noch einmal. Aguap wuchs indessen weiter. Bald reichte er bis an den Himmel. Sein Kopf verschwand schon in den Wolken. Und wie des Riesen Körper wuchs, so wuchs auch sein Hunger. Er aß, was ihm in die Hände kam. Ständig war er auf der Suche nach weiterer Nahrung. Die Bewohner von Angaur fürchteten mit Recht, dass der Riese in Kürze auch sie selbst aufessen würde. Der oberste Häuptling beschloss deshalb, Aguap das Leben zu nehmen. Er schickte die Bewohner seines Dorfes in den Wald, dass sie ausreichend Holz sammelten. Dann schichteten sie das Holz auf die Füße des Riesen und zündeten es an. Aguap begann zu brennen, und nach kurzer Zeit stürzte er ins Meer. Aus dem toten Körper des Riesen entstand dann im Meer die größte der Palau-Inseln, Babelthuap, aus seinem Kopf die Halbinsel Ngaregolong, aus seinem Hinterteil das Gebiet Airai.

So erklärten sich die Einwohner Palaus, einer kleinen Inselgruppe im Westen Mikronesiens, die Entstehung ihrer Welt. Solche Legenden sind Mythen, wie sie alle Völker dieser Welt kennen und in der ihnen eigenen Weise und mit den ihnen eigenen Bildern weitererzählen. Weitläufig versteht man unter einem Mythos eine erdichtete Erzählung, Sage oder Legende. Alle Kulturen haben Mythen gebildet - heilige tabuisierte Erzählungen, die zum Teil bis in die Jetztzeit nachwirken. Die mythologischen Vorstellungen dienten den Menschen zur Erklärung einer intellektuell nicht erschlossenen Welt. Mythen sind teilrationale Systeme, die den Menschen eine Beheimatung in dieser Welt ermöglichen. Sie geben Antwort auf Fragen nach dem Sinn des Lebens, sie kanalisieren unbewusste Ängste, Wut und Trauer und sie vermitteln zwischen der sichtbaren und der unsichtbaren Welt. Darüber hinaus zeichnen Mythen ein dynamisch-animistisches Bild der Welt, in der alles belebt ist. Mythen kennen heilige Orte, heilige Zeiten, heilige Steine, Bäume und Pflanzen. Als Wege zum Verständnis des Nicht-Erklärbaren bieten sie Magie und Exstase, und als Mittler fungieren Schamanen und Priester.

Anfangs stellte man sich die Welt als eine von der Willkür übernatürlicher Wesen beherrschte Welt vor. Die einzelnen Mythologien bilden im Kern ihrer symbolischen Erscheinung Erklärungsversuche für natürliche wie soziale Phänomene. Die Naturkräfte wurden als Götter angesehen, eine Naturkatastrophe war die sichtbare Wirkung der Handlung eines Gottes. Die Götter waren noch keine Begriffe, sondern bildhafte Vorstellungen, *numina*, deren Wirken durch Phantasieprodukte, die man der Erfahrung entlehnt hat, bezeichnet wurde. Durch Rituale, Gebete und Opferungen versuchten die Menschen die Götter zu besänftigen und für eine gute Ernte zu bitten. Der religiöse Kult bot somit einerseits eine Einsicht in das Wirken der Natur, andererseits festigte er den Sittenkodex der menschlichen Gemeinschaft.

Im Mythos wird der Übergang von der Mannigfaltigkeit und Zufälligkeit des magischen Bewusstseins zur Systematisierung der religiösen Vorstellung von der Welt und den Menschen vollzogen. Dabei versucht der Mythos etwas zu erklären, das nicht erklärbar ist: Das Unerklärliche wird erklärt, wobei diese Erklärung ihrerseits wieder unerklärbar ist. Dies passiert zu einer Zeit in der tradierte Gemeinschaften sich im Wandel befinden, ein reger Austausch zwischen verschiedenen Vorstellungen von der Welt stattfindet und neue Herrschaftsformen sich durchsetzen, mit denen die alten Kulte nicht mehr kompatibel sind. Von diesem Hintergrund aus unterscheiden wir Mythen der Jäger und Sammler, Mythen der Hirtennomaden, Mythen der niederen und höheren Ackerbauer usw.

Das Erfahrungswissen, das in den mythologischen Vorstellungen enthalten ist, wird im Mythos geordnet und es entstehen die ersten Theophanien, Lehren über die Entstehung der Götter und der sichtbaren Welt. In ihnen werden die Götter gemäß ihrer Würde und Macht gereiht, die aus verschiedenen Bereichen entlehnten Götterkulte werden zu einer Familie zusammengefasst. Der Mensch denkt sich die Rangfolge der Götter anthropomorph und nimmt als Modell die Vorstellung der Generationenfolge: Götter erschaffen Götter so, wie Menschen Menschen gebären. Von den Griechen sind uns mehrere solcher Theogonien und Kosmogonien bekannt: von den beiden bekanntesten wird die eine Orpheus zugeschrieben, die andere Hesiod. Die dem Orpheus zugeschriebene Theogonie, die heute für die ältere angesehen wird, sei hier in kurzen Umrissen dargestellt.

Urprinzip aller Schöpfung ist der nicht alternde Chronos, die Personifikation der Zeit. Sophokles sagt, Chronos sehe alles, höre alles, bringe alles ans Licht und verberge es wieder (*Elektra* 179). Chronos erzeugt den Aither, den „leuchtend klaren Himmel“, und um ihn herum einen ungeheuren Schlund, das Chaos, in tiefer Finsternis. Aus dem Aither schafft Chronos ein silbernes Ei, aus dem, als es zerbricht, Phanes hervorgeht. Phanes als kreatives Ur- und Allwesen ist identisch mit Eros; er hat vier Augen, goldene Flügel, viele Tierköpfe und die Stimme eines Stiers und eines Löwen, ist männlich und weiblich zugleich und trägt in sich den Samen der Götter. Mit seiner Tochter Nyx, der er sein Szepter und die Gabe der Weissagung verleiht, zeugt Phanes Uranos und Gaia. Der *ἰερός γάμος*, die Verbindung von Himmel und Erde, entspricht der altindogermanischen Vorstellung von der Erde als Mutter (*phryg.* *gdanmaa* „Mama“ bedeutet Erde) und dem Himmel als Vater (*skyth.* *papaios* „Papa“ bedeutet Himmel).

In regellosem Zeugungsdrang zeugen Uranos und Gaia die Titanen, unter ihnen Kronos und seine Schwester Rhea, die missgestalteten Kyklopen und Hekatoncheiren, Urweltwesen mit 50 Köpfen und 100 Armen. Zwischen Uranos und den Titanen besteht von Anfang an Hass, da Uranos die Titanen wegen ihrer Klugheit nicht ans Licht lässt und sie im Schoß ihrer Mutter Erde einschließt. Kronos, von seiner Mutter Gaia zur Rache überredet, entmannt seinen Vater mit einer Sichel. Aus den auf die Erde fallenden Blutstropfen entstehen als weitere Uranos-Nachkommen die Erinyen, die Giganten, die Nymphen, sowie die aus dem Sperma-Schaum geborene Aphrodite. Mit der Verstümmelung der Geschlechtsorgane seines Vaters wird Kronos als Prinzip des zeugungsfeindlichen Selbsterhaltungstriebes charakterisiert. Gleichzeitig spiegelt sich darin der weltweit verbreitete Himmel-Erde-Trennungsmythos als Welterschöpfungskonzeption wieder.

Kronos übernimmt die Herrschaft und heißt der erste Gebieter über die irdischen Menschen. Um die Erfüllung des Orakels „*er werde von einem Sohn der Macht beraubt*“ zu verhindern, verschlingt Kronos die ihm von seiner Schwester Rhea geborenen Kinder; Uranos hatte die Kinder im Schoße der Mutter eingeschlossen, Kronos - gemahnt durch das Schicksal seines Vaters - birgt sie im eigenen Leib. Dennoch entgeht auch er nicht seinem Schicksal. Zeus, von seiner Mutter Rhea durch List gerettet, macht seinen Vater durch Honig trunken, entmannt ihn und bindet ihn mit unzerreißbaren Fesseln. Um sich die Herrschaft der Götter zu sichern, gestaltet Zeus das Weltall neu, indem er den Phanes, d.h. die ganze bis dahin bestehende Schöpfung verschlingt, so dass nun das All in ihm beschlossen ist: Aither und Himmel, Meer und Erde, Okeanos und Tartaros, Flüsse und alles andere, alle unsterblichen Götter und Göttinnen, alles, was war und was später werden sollte, das war in Zeus' Leib und alle Kraft und Macht des Gottes Phanes in seinen Gliedern.

Die Einzelgötter, die er mit dem All in sich aufgenommen hat, lässt Zeus in verjüngter Form aus sich emanieren, aus seinem Haupt etwa Athena. Mit seiner Mutter Rhea, die nun zu Demeter geworden ist, zeugt Zeus Persephone. Diese - die von Pluton geraubt die Eumeniden hervorbringt - wird von Zeus vergewaltigt und gebiert ihm den Dionysos, dem Zeus schon als Kind die Herrschaft über die Götter überträgt. Doch aus Eifersucht - oder überredet von ihrer Stiefmutter Hera - locken die Titanen den Knaben durch List aus der Obhut seiner Wächter fort und zerreißen ihn in sieben Teile, die sie kochen und verzehren. Dabei überrascht sie Zeus, blitzt sie nieder und befiehlt Apoll, die Reste des Dionysos in Delphi beizusetzen. Das Herz hat Athena gerettet und zu Zeus gebracht, der aus ihm den Dionysos zu neuem Leben erweckt, so dass er gemeinsam mit Zeus der Herrscher der gegenwärtigen Welt ist.

Aus den Gliedern der verbrannten Titanen aber schafft Zeus das gegenwärtige dritte Menschengeschlecht, das so - infolge seiner Herkunft - die „titanische Natur“, d.h. den widersetzlichen, zerstörerischen Trieb in sich trägt. Da aber die Titanen Dionysos' Leib in sich aufgenommen haben, so ist auch den aus ihnen geschaffenen Menschen etwas von dem göttlichen Dionysos beigemischt, so dass die Menschen, wenn sie das Titanische in sich bekämpfen und das Dionysische pflegen, durch Dionysos zur Erlösung kommen können.

Neben dieser orphischen Theogonie gab es noch eine Reihe anderer Versionen, die eine andere Folge der Generationen boten, Nyx oder Okeanos an den Anfang der Entwicklung stellten, oder alles aus dem Chaos entstehen ließen. Alle Genealogien basieren auf uralten Weltentstehungsmythen, die sich parallel zur griechischen Ausformung auch in anderen Kulturkreisen von Kleinasien bis China wiederfinden. Auch in ihren Bildern ähneln sich dieselben. So entspricht etwa dem Entstehen des griechischen Eros in Ägypten die Geburt des Sonnengottes Re aus dem Urei, das von Thot als Ibis gelegt wurde.

Mit Hilfe des Mythos emanzipierte sich der Mensch von den magischen Vorstellungen über die Erscheinungsformen der Natur, er nahm Regelmäßigkeiten in der Veränderung der Welt wahr und ordnete sie in einem rational nachvollziehbaren Kontext. Der Mythos entsteht somit zu einer Zeit, die erste wissenschaftliche Ansätze kennt, und in der Erfahrungsdaten über die Bewegungen von Himmelskörpern gesammelt und bestimmt werden. Der Mythos bildet demnach die Grundlage für die Entstehung der Philosophie. Ausschlaggebend für die Entwicklung der Philosophie war die Frage nach dem Urgrund des Seins. Auf die Frage nach dem Anfang der Welt antwortet der Mythos mit dem Chaos als dem Urstoff, aus dem alles entsteht. Doch dieser Urgrund der Welt ist völlig unbestimmt, auf die Erscheinungswelt nicht beziehbar, das Chaos ist hier nur gesetzt, und es ist nicht bewiesen, dass dies so gedacht werden muss. Auch das olympische Pantheon ist für die Klärung dieser Frage ungeeignet, zu sehr ist dieses durch den Vorstellungskanon, durch Widersprüchlichkeiten und Ungenauigkeiten bestimmt. Die Philosophie übernimmt nun die rationale Tendenz des Mythos und bemüht sich darum, die Welt immanent, also aus sich selbst zu erklären; die Erscheinungen werden in einen notwendigen Kausalzusammenhang gebracht, um die Phänomene der Welt aus einem festgelegten, bestimmtem Urgrund abzuleiten.

Der erste Philosoph, der in den Schriften als solcher erwähnt wird, ist Thales von Milet. Thales gibt als Urgrund der Welt nicht die Götter an, sondern das Wasser. Das Wasser mit seinen bestimmten Eigenschaften sollte der

zugrundeliegende Stoff und das die Veränderung bestimmende Prinzip sein. Noch ist das Wasser ein sinnlicher Gegenstand, aber darüber hinaus bildet es ein bestimmtes Prinzip, das Regelmässigkeiten unterworfen ist. Thales entwickelt mit dieser Ansicht eine nicht mythologische Vorstellung von der Welt, mit der er verschiedene Naturbewegungen erklärt. So bezeichnet er etwa Erdbeben nicht mehr als das Wirken Poseidons, sondern er stellt sich die Erde als auf dem Wasser schwimmend vor: Schwankt sie auf dem Wasser, gibt es Erdbeben. Im Denken der damaligen Welt stellt die Erklärung der Welt aus sich selbst und aus einem notwendigen Kausalverhältnis eine Revolution dar, der Mensch lernt nicht mehr in bildlichen Vorstellungen, sondern in allgemeinen Begriffen zu denken. Dies wird auch als der Übergang vom Mythos zum Logos, vom Bildhaften zum Rationalen verstanden, dieser Übergang markiert den Beginn der Philosophie und formuliert ihre ersten Fragen, wie z. B. nach den Ursachen, die die Erscheinungen lenken, und nach dem Wesen der Dinge. Die Entwicklung vom Mythos zum Logos stellt einen entscheidenden Fortschritt im Denken dar, sie löst den Menschen aus den Ängsten vor der unbegriffenen Götterwelt, sie befreit ihn vom magischen Bewusstsein und leitet ihn zu einer Reflexion über das Denken selbst und seiner Verbindung mit der Welt der Erscheinungen an.

Der eigentliche Paradigmenwechsel vollzog sich jedoch nicht im Übergang vom Mythos zum Logos, sondern in der Auflösung der Totalanschauung des ursprünglichen Mythos in die einzelnen Aneignungsweisen und das Werden ihrer relativen Autonomie, wobei der "Logos" als Philosophie hierbei nur ein Moment ist und bei weitem nicht der zeitlich primäre, sondern es ist daran ebenso die Emanzipation der Kunst, Moral und Religion beteiligt. Die Auflösung des ursprünglichen Mythos ist zugleich die Auflösung der Totalität der Aneignungsweisen; die differenzierten gesellschaftlichen Zustände erfordern ein differenziertes gesellschaftliches Bewusstsein, in dem das einheitlich mythische Bewusstsein früherer Formen sozialer Wirklichkeit sukzessive überwunden wird. Hierbei handelt es sich um künstlerische, politisch-ethische, religiöse bzw. theoretische Aneignungsweisen, die aus mythischen Bildern aufgebaut sind. Während jedoch der ursprüngliche Mythos die Antworten setzt, explizieren die Aneignungsweisen die Fragen und geben neue, verschieden mögliche Antworten. Jetzt werden Wertungen, Urteile verlangt und notwendig, und diese unterschiedlichen Antwortmöglichkeiten verlangen das in Bezug setzen des Einzelnen und damit die individuelle Sinnsuche. Bestes Beispiel hierfür ist die „literarische Verformung des Mythos“, die im Epos, wie in der Tragödie Identifikationsmuster für das Individuum anbietet und damit zugleich interpretative, moralische und politische Funktionen erfüllt.

Man muss daher vorsichtig umgehen mit der Behauptung, die griechische Philosophie, mit ihrem rational-wissenschaftlichen Ansatz, sei mit Thales von Milet dank des Übergangs vom Mythos zum Logos entstanden. Die Philosophie ist aus einem ausgedehnteren Kontext hervorgegangen, in dem bereits eine vertiefte Reflexion über die Wirklichkeit im Gange war. Dabei hat sich die Rationalität verfestigt. Bezeichnend ist immerhin, dass sich das rationale Denken noch gerne des Mythos bedient, wie das Beispiel Platons zeigt. Wir dürfen auf keinen Fall von einer Zäsur zwischen einem vom Mythos gekennzeichneten vorphilosophischen Denken und einem philosophischen sprechen, das allein durch den Logos geprägt wäre. Vielmehr können wir von einem Wechselverhältnis, einer Mischung von Mythos und Logos sprechen, wobei in den Anfängen des abstrahierenden, begrifflichen Denkens vielfach der Mythos überwiegt.

Die mythischen Elemente wurden nicht auf einmal überwunden, sie wurden allmählich durch den Logos zurückgedrängt, der sich ständig entwickelte und immer mehr Gewicht bekam. Der Logos bedeutet wissenschaftliche Rationalität. Wenn Thales nach dem Ursprung der Dinge fragt, dann geschieht dies grundsätzlich in einem anderen Sinn, als dies in den Mythen der Fall war. Der „Anfang“ ist nun als ein erstes Prinzip zu verstehen, und zwar logisch, nicht chronologisch. Die $\mu\epsilon\tau\alpha$ ist gewissermaßen das bleibende und beständige Element aller Dinge. Aus dem Element des Wassers haben sich die Dinge entwickelt, nicht in zufälliger Weise gemäß den Launen übernatürlicher Mächte, sondern in einer regelmäßigen Ordnung und nach festen Gesetzen. Dem mythischen Denken ist die Auffassung solcher unveränderlicher und unverletzlicher Gesetze völlig fremd.

Platon greift gerne zurück auf Verse Homers und Hesiods, weil er darin eine philosophische Reflexion vorfindet. Darüber hinaus enthalten seine Dialoge Mythen, die seine philosophischen Gedankengänge verdeutlichen sollen. Hier gibt es aber einen wesentlichen Unterschied gegenüber den archaischen Mythen. Platon dirigiert seine Mythen gemäß seinen eigenen Zwecken: den Zwecken des dialektischen und ethischen Denkens. Der archaische Mythos besitzt diese philosophische Freiheit nicht. Die Bilder, in denen er lebt, sind nicht bekannt als Bilder; sie werden nicht als Symbole, sondern als Realitäten betrachtet, die die Welt durchweben und gestaltend in sie eingreifen. So steht der archaische Mensch unter der Macht des Mythos: er ist des Mythos bedürftig und erschafft ihn um sich ihm dann zu unterstellen, sein Leben an ihn zu binden - anders als Platon es tut, der die Freiheit des Geistes einsetzt, um sich vom Mythos zu befreien.

Die Entwicklung des Logos vollzieht sich auf drei Ebenen: erstens in den Auffassungen der physikalischen Natur; zweitens in den Auffassungen von den Göttern und drittens in der Auffassung vom Menschen, die ganz entscheidend von Sokrates bestimmt wurde. Sokrates kommt es auf die Selbsterkenntnis des Menschen an. Bei ihm wird das Ganze der menschlichen Natur hauptsächlich in einem ethischen Lichte gesehen. Der Mythos lehrt den Menschen zwar viele Dinge, er kennt die Göttergestalten des Guten und Bösen, aber er hat keine Antwort auf die Frage nach der Begründung des guten oder bösen Handelns des Menschen. Der sokratische Logos benutzt die Methode der Selbstprüfung und versucht auf dialektischem Wege die Tugenden zu definieren. Platon geht auf diesem Weg weiter: die Ersetzung der mythischen Götter durch das, was für ihn die höchste Erkenntnis darstellt, nämlich die „Idee des Guten“.

Der Logos, die Vernunft, übernahm die Aufgabe die Mythen als Metaphern einer befragten Wirklichkeit deutend zu verwenden. Aus der Spannung zwischen Mythos und Logos entstand die griechische Philosophie, die mit dialektisch-aufklärerischer Kraft daranging Kosmos und Natur, Polis und individuelles Handeln zu befragen und kritisch zu klären. Das griechische Denken hielt sich dabei immer in der bewussten Spannung zwischen Realem und Idealem, Erkennbarem und ewig Seiendem. An der Spannung von Mythos und Logos musste der lateinische Primat zweckdienlicher Rationalität ebenso abgeleitet wie der sich im Unendlichen verlierende Mystizismus des Orients. Im Wechselspiel von Mythos und Logos liegen Anmut und Würde griechischen Denkens - gerade weil es der Exzentrik entbehrte, konnte es die volle Entfaltung des geistigen Spiels erlauben, wie es sich in der europäischen Geistesgeschichte durch die Jahrhunderte vollzog. Auch das europäische Denken ist durch diese Spannung geprägt. Es fragt nach den Grundlagen der Wirklichkeitsannahmen, sucht sie rational im Sinn der Aufklärung zu ergründen und geht dabei bis an die Grenzen seiner Möglichkeiten: es stellt sich selbst und seine Grundlagen in Frage und nimmt damit zugleich das alte Thema der Dialektik von Mythos und Logos wieder auf.

Im 20. Jahrhundert erfolgt eine Neubewertung des Mythos durch die Psychoanalyse. Sigmund Freud führt die Entstehung des Mythos auf die Befriedigung elementarer menschlicher Bedürfnisse zurück. Dies sind:

- Das Bedürfnis, *die Welt als eine sinnvolle Welt* begreifen zu können, indem sie auf eine letzte, sinnstiftende Ursache zurückgeführt wird.
- Das Bedürfnis, *die Welt als eine unveränderliche Welt* zu erleben und ihr daher auch mit Vertrauen entgegenkommen zu können.
- Das Bedürfnis, *eigene Wertvorstellungen als unvergänglich* zu erleben, indem sie über die eigene Person hinaus auf die Gemeinschaft, die ein viel größerer und dauerhafterer Seinszusammenhang ist als die Einzelperson, übertragen werden.

Bei genauerer Betrachtung sind die drei genannten Bedürfnisse nur drei Ausformungen des Versuches des Menschen, *der Angst zu entfliehen*. Diese Angst ist wiederum eine dreifache, nämlich:

- die Angst vor einer möglichen *Sinnlosigkeit der Welt*
- die Angst vor einem plötzlichen *Zusammenbruch der Welt* und
- die Angst vor der *Erkenntnis der eigenen Bedeutungslosigkeit*.

Diese drei Ängste zusammen häufen sich zu einer allgemeinen *Angst vor der Gleichgültigkeit der Welt gegenüber dem Menschen*, wie sie etwa die Grundlage der Philosophie des Existentialismus bildet, den Jean-Paul Sartre in den fünfziger und sechziger Jahren dieses Jahrhunderts ausgestaltet hat. Die Mehrheit der Menschen flieht vor dieser Angst entweder in die Oberflächlichkeit des Alltags oder eben in den Mythos. Woher rührt nun diese Angst, ja Urangst, mit der die Menschen der Welt gegenüberstehen? Sie geht auf zwei die Persönlichkeitsentwicklung nachhaltig prägende Erfahrungen zurück, die jeder Mensch bereits im frühesten Kindesalter macht, die er aber infolge seiner noch bestehenden Unreife nicht angemessen verarbeiten kann.

Die narzisstische Kränkung

Das ursprüngliche Lebensgefühl des Menschen ist der *Narzissismus*, ein Gefühl der harmonischen Einheit mit der Welt und der Allmacht. Deshalb wünscht sich jeder Mensch „eine Welt vorzufinden, in der es keine wesentliche Störung gibt, sondern Wohlbefinden, Ruhe, Harmonie, Spannungslosigkeit vorherrscht.“ Jedoch schon im Säuglingsalter erlebt das Kind, dass es und die Welt etwas voneinander Verschiedenes sind und dass diese Welt nicht seinen Bestrebungen unterworfen werden kann. So mag der Säugling, wenn er hungrig ist, noch so lange schreien - wenn seine Mutter oder eine andere Person, die ihre Stelle einnimmt, nicht in der Nähe ist, wird er damit nichts erreichen können. Andere Möglichkeiten, die Stillung seines Hungers zu erwirken, hat er in seinem Alter und Entwicklungszustand aber noch nicht. Diese und ähnliche Erlebnisse zeigen dem kleinen Menschen seine Grenzen, reißen ihn heraus aus seinen Empfindungen des Einsseins mit der Welt und lassen ihm diese unermesslich fremd und angsteinflößend erscheinen. Dadurch erfährt der Narzissismus des kleinen Kindes eine empfindliche Kränkung, die in ihm Wut und Angst auslöst. Sein noch geringer Reifezustand hindert das kleine Kind allerdings daran, sich dieser Gefühle und ihrer Anlässe bewusst zu werden. So bleiben sie unbewusst und äußern sich lediglich in einer schwer fasslichen Grundströmung des Seelenlebens, in den sogenannten *ozeanischen Gefühlen* der Verlorenheit „wie eine Träne im Ozean.“

Der ödipale Konflikt

Länger vielleicht als die Illusion des Einsseins mit der Welt kann das kleine Kind die des Einsseins mit der Mutter aufrechterhalten. Aber auch in dieser Beziehung kommt der Augenblick, in dem das Kind bemerkt, dass es nicht eins ist mit der Mutter, ja schlimmer noch, dass es nicht einmal das einzige Liebesobjekt der Mutter ist. Denn da ist noch in der Regel der Vater oder ein anderer Mann, dem die Mutter auch ihre Liebe zuwendet, und schließlich sind da möglicherweise auch noch Geschwister, mit denen es ebenfalls die Liebe der Mutter teilen muss. Wieder erleidet der Narzissismus des kleinen Kindes eine schwere Kränkung. So wie das Kind seine Mutter grenzenlos bewundert hat, so wollte es auch von seiner Mutter grenzenlos bewundert werden; so wie das Kind seine Mutter vorbehaltlos idealisiert hat, so wollte es auch von seiner Mutter vorbehaltlos idealisiert werden; so wie das Kind seine Mutter bedingungslos angenommen hat, so wollte es auch von seiner Mutter bedingungslos angenommen werden. Verschärft wird diese Situation des Kindes noch dadurch, dass es dann, wenn es seiner narzisstischen Wut gegenüber dem Vater und den Geschwistern Ausdruck gibt, indem es sie fort oder gar tot wünscht, von der Mutter dafür getadelt, vielleicht sogar bestraft wird. Da das Kind in seinem Alter seine Eltern auch noch für allmächtig und allwissend hält, weckt die narzisstische Wut in ihm auch sogleich Gefühle der Angst vor Strafe und Liebesentzug, und zwar um so größere Angst,

je heftiger seine Hassgefühle gegen die Mitbewerber um die Gunst der Mutter sind. Der seelische Zwiespalt des Kindes wird noch zusätzlich schmerzhaft vertieft, weil seine ablehnenden Gefühle den anderen gegenüber auch gleichzeitig im Widerstreit stehen zu Gefühlen der Liebe, der Bewunderung und der Sehnsucht, die es gleichzeitig auch gegenüber der Mutter, dem Vater und den Geschwistern hegt. Das Kind löst schließlich dieses unentwirrbare Knäuel an Gefühlen, für das Sigmund Freud die Bezeichnung *Ödipuskomplex* geprägt hat, indem es sie zum größten Teil verdrängt oder sich mit den Objekten derselben, Mutter, Vater und Geschwister, mehr oder weniger nachhaltig identifiziert.

Das Über-Ich

Am Ende der ödipalen Phase, etwa im zehnten Lebensjahr des Kindes, steht dann als Ergebnis von Identifizierung und Internalisierung oder Verinnerlichung das *Über-Ich* als dritte Instanz der Psyche neben dem Es und dem Ich. Das Über-Ich ist die dauernde Repräsentanz der im Zuge der Erziehung verinnerlichten, also in die eigene Persönlichkeit aufgenommenen moralischen Vorschriften, gesellschaftlichen Verhaltensregeln und weltanschaulichen Ansichten. In diesem frühen Lebensalter ist die Ausbildung dieser wesentlichen Inhalte des Über-Ichs abgeschlossen, wenngleich im weiteren Verlauf des Lebens immer noch Umformungen eintreten. Dieser frühe Zeitpunkt der Abgeschlossenheit seiner Ausgestaltung bedingt einige Eigenschaften des Über-Ichs, die für die vorhin beschriebenen Wurzeln des Mythos im Menschen und seine weitere Entfaltung von bestimmender Bedeutung sind:

- *Das Über-Ich ist eine moralische Instanz.* In dieser Funktion entspricht es dem, was gemeinhin als Gewissen bezeichnet wird. Es weckt Schuldgefühle, Reuegedanken und Bestrafungswünsche, wenn gegen die übernommenen Vorstellungen von Ehrbarkeit, Sittlichkeit und Anständigkeit verstoßen worden ist. Das Über-Ich belohnt andererseits auch das Wohlverhalten, indem es Empfindungen des Erhobenseins und Erhabenseins über die anderen Menschen vermittelt.
- *Das Über-Ich ist unfähig, zwischen Wunsch und Tat zu unterscheiden.* Kinder im Vorschulalter und mitunter auch noch ältere unterscheiden nicht so streng zwischen Vorstellung und Wirklichkeit, sondern beide Bereiche fließen noch ineinander. Das Über-Ich bewahrt, indem es die Grenzen zwischen dem Wirklichen und dem nur Vorgestellten verwischt, diese Unschärfe des Denkens als Grundströmung des Seelenlebens bis ins Erwachsenenalter. Die Reaktion des Über-Ichs mit Schuldbewusstsein schon allein auf verbotene Gedanken erweckt in den solcherart empfindenden Menschen den Eindruck des Vorhandenseins einer allwissenden und allgegenwärtigen Instanz, die Kenntnis selbst von den verborgensten Seelenregungen hat. Da derartige Erfahrungen nicht auf einzelne Menschen beschränkt, sondern allgemein sind, wird diese Instanz mit einer überirdischen Sphäre in Verbindung gebracht.
- *Das Über-Ich strebt nach Vergeltung.* Es verlangt, dass ein Missetäter den gleichen Schaden erleiden müsse wie den, den er angerichtet hat. Diese primitive Gerechtigkeitsauffassung - primitiv einerseits, weil sie den Gerechtigkeitsvorstellungen eines Kindes entspricht, und primitiv andererseits, weil sie nur in primitiven Gesellschaften anwendbar ist - bleibt vielfach das ganze Erwachsenenleben hindurch bestimmend.
- *Das Über-Ich hat die Neigung, sich Ansichten von führenden und einflussreichen Personen zu eigen zu machen.* Hierin zeigt sich das Wesen des Über-Ichs, Verinnerlichung der den Eltern gegenüber untergeordneten Stellung des Kindes zu sein, ganz besonders deutlich. Jede in der Gesellschaftsordnung höhergestellte Persönlichkeit tritt für die anderen unbewusst in die Rolle des Vaters oder der Mutter ein, wodurch ihre Ansichten und Meinungen an Bedeutung und Gewicht gewinnen.

Die genannten Funktionen und Eigenschaften des Über-Ichs bleiben den Menschen in aller Regel unbewusst. Nur wenige durchschauen wie beispielsweise Bertrand Russell, dass „*es aus vagen Erinnerungen an Vorschriften besteht, die man in früher Kindheit gehört hat, so dass es niemals klüger sein kann als das Kindermädchen oder die Mutter seines Besitzers.*“ Für die meisten Menschen sind hingegen die Ausdrucksformen des Über-Ichs als gesundes Volksempfinden, Achtung vor den Eltern oder Respekt vor Höhergestellten durchaus achtenswerte Charakterzüge.

Die verdrängten Inhalte und Triebwünsche der narzisstischen Kränkung und des ödipalen Konflikts sind der Stoff, aus dem die Mythen sind. Da dieser Stoff bereits auf einer Entwicklungsstufe des Kindes geformt wird, auf der sein Ich oder Selbst noch nicht voll ausgereift ist, erfolgt seine Formung gemäß den Regeln des *primärprozesshaften Denkens*, das sich mit den Eigenschaften

- des *bildhaften, nichtsprachlichen Denkens*
 - des *zeitlich ungegliederten Denkens*, dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sowohl als Erfahrungen als auch als Kategorien fremd sind, und
 - des *Denkens in Analogien, Anspielungen und Symbolen*
- charakterisieren lässt.

Geformt durch dieses primärprozesshafte Denken werden aus den verdrängten frühkindlichen Erlebnissen die phantastischen und symbolischen Mythen der Weltentstehung, der Menschwerdung und des Weltendes. Von dieser Warte aus besehen sind Mythen nicht nur Versuche zur Erklärung der Welt, sondern auch „die phantastische Verwirklichung des menschlichen Wesens“. Hierin liegt auch ein Teil der angstmindernden Wirkung des Mythos, weil er die Welt nach dem Ebenbild des Menschen darstellt, der sich zwar in vielerlei Hinsicht selbst nicht versteht, aber mit seinen unverstandenen Teilen zu leben gelernt hat.

IL MONDO PARADISO...

Der Mythos vom Goldenen Zeitalter



„Alle Völker, die eine Geschichte haben, haben ein Paradies, einen Stand der Unschuld, ein goldenes Alter. Dabei ist es gleich, ob der Mensch um ein verlorenes trauert und sich seine Idealexistenz am Anfang der Zeiten als goldenes Zeitalter oder Paradies vorstellt oder sie am Ende der Zeiten als Erfüllung der Geschichte verwirklicht denkt. Vielfach greifen beide Vorstellungen ineinander, und es ist gut denkbar, daß die Zukunftshoffnungen einen größeren Nachdruck erhalten, wenn sie, als Wunsch nach der Wiederkehr von etwas angesehen werden können, das schon einmal verwirklicht war und nur abhanden gekommen ist.“ (Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*.)

Der Mythos von den Weltaltern, die einander in ihrer Entwicklung ablösen, stammt ursprünglich aus Indien. In der indischen Religion fungiert Gott Shiva als Weltenzerstörer und Weltenschaffer, und die jeweiligen Phasen des Universums wechseln einander kreisförmig ab. In der europäischen Weiterentwicklung dieses Mythos wurde diese zyklische Sichtweise zu einer linearen umgeformt, wobei die Wurzeln dieser Tradition einerseits in der griechischen Literatur, andererseits in der jüdisch-christlichen Religion begründet sind.

Im 7. Jahrhundert vor Christus wird in Griechenland in der orphischen Literatur dem Mythos von den Weltaltern der Mythos von den verschiedenen Göttergeschlechtern gegenübergestellt; dabei wird ein goldenes Geschlecht unter Phanes, ein silbernes unter Kronos und ein titanisches unter Zeus unterschieden. Ebenfalls im 7. Jahrhundert finden wir bei Hesiod in seinem Werk *ἔργα καὶ ἡμέραι* die Vorstellung einer Abfolge wesensverschiedener Menschengeschlechter. Hesiod verwendet zum ersten Mal zur Bezeichnung der einzelnen Entwicklungsstufen die wertende Metallreihe Gold, Silber, Erz und Eisen, wobei allerdings vor dem vierten, dem eisernen Geschlecht das Geschlecht der Heroen eingefügt war, was allerdings nicht dem ursprünglichen Mythos entsprach, sondern wegen dem Gegensatz Heroenzeit - Jetztzeit von Hesiod hinzugefügt wurde. Wie alles, was im 6. Jh. die griechischen Gemüter von Grund auf erschütterte, so klingt auch die schwermütige Lehre vom verlorenen Paradies noch lange in der Literatur nach. Den Dichtern eröffnet sich dabei die Gelegenheit zu scherzhaften oder sentimentalischen Darstellungen des idyllischen Lebens im Paradies. So wurde dieses Sujet in hellenistischer Zeit vor allem von dem Dichter Aratos in seinem Werk *Φαινόμενα* behandelt. Dieses Werk war dann auch unmittelbares Vorbild für Ovids Schilderung vom goldenen Zeitalter im ersten Buch seiner *Metamorphosen*. Neben Ovid hat in klassischer Zeit noch Vergil den Mythos von den Weltaltern in seiner Dichtung verwendet. Dabei findet sich bei ihm (4. Ekloge) erstmals die an die Vorstellung von der Abfolge der Weltalter geknüpfte Hoffnung, dass nach dem eisernen Zeitalter ein neues goldenes Zeitalter bevorstehe und von bleibendem Bestand sei. Diese Deutung war für die Weiterentwicklung des Mythos von entscheidender Wichtigkeit. Während für Vergil die Herrschaft des neuen Imperators Augustus den Beginn des neuen Paradieses auf Erden bezeichnete, war für die Künstler des Quattrocento die Herrschaft der Medici (1439 – 1494) in Florenz eine *aurea aetas*; für die angelsächsische Kultur repräsentierte die Regentschaft der Königin Elisabeth I (1558 – 1603) ein neues goldenes Zeitalter, das den Grundstein für die Entwicklung des britischen Weltreiches legte.

Dementsprechend finden sich die meisten literarischen Zeugnisse für die Weiterentwicklung des Weltaltermythos in Italien und in England. In Deutschland wird dieses Thema vornehmlich in der klassischen Literatur (Goethe, Schiller, Schlegel) in Anlehnung an die antike Tradition behandelt. Für Jean Jacques Rousseau (1712 – 1778) repräsentiert das goldene Zeitalter den paradiesischen Urzustand der Menschheit vor dem Sündenfall der zivilisatorischen Entwicklung und er empfiehlt eine Rückbesinnung auf diese ursprünglichen Werte als Antwort auf die Probleme der Zeit, die dann in den Wirren der Französischen Revolution gewaltsam gelöst wurden. In der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts findet der Weltaltermythos – abgesehen von einzelnen Zeugnissen in der amerikanischen Literatur – keine Erwähnung.

In der darstellenden Kunst ist es vor allem der *locus amoenus* des Paradieses, der die Künstler seit Lucas Cranach d.Ä. inspirierte. Der überwiegende Teil der unter der Bezeichnung „Goldenes Zeitalter“ geschaffenen Gemälde ist diesem Bildtyp verpflichtet. In seinem Film *À l'Age d'or* verbindet Louis Buñuel den Untergang des klassischen Zeitalters mit seinem Hauptangriffsziel, dem Christentum: „*l'Age d'or, nicht verdorben durch Plausibilität*“, offenbart „*den Bankrott unserer Gefühle, verbunden mit dem Problem des Kapitalismus*“. Dieses Manifest trägt die Unterschrift von Louis Aragon, Salvador Dalí und anderen namhaften Vertretern des französischen Surrealismus.

Bei der Entwicklung der Psychoanalyse spielte der Mythos vom „Goldenen Zeitalter“ als Ursehnsucht des Menschen nach Geborgenheit und Harmonie eine wichtige Rolle. Sigmund Freud deutete – wie bereits in der Einleitung ausgeführt – diese Sehnsucht als Folge narzisstischer Kränkung, die jedem Menschen als Geburtstrauma widerfährt.

Das Paradies auf Erden haben viele gesucht, einige haben es versprochen, gefunden hat es noch niemand. Und so wird dieser Mythos vom „Goldenen Zeitalter“ weiterhin erzählt werden, solange Menschen diesen Planeten bewohnen.

TEXT 1 Hesiod: Werke und Tage (vss 106-200; übs. v. Thassilo von Scheffer)

Hesiod lebte um 700 v. Chr. als Hirte und Kleinbauer in einem ärmlichen Dorf am Fuße des Helikon im griechischen Böotien. Seine Lebensdaten sind unbekannt und wir wissen von seinen Lebensumständen kaum mehr als das Wenige, was er in seinen Dichtungen selbst mitteilte.

Seine beiden großen epischen Dichtungen „Theogonie“ und „Werke und Tage“ stehen mit den Epen Homers am Beginn der abendländischen Dichtung. In der „Theogonie“ unternahm er den geglückten Versuch die verwirrende Vielfalt der überlieferten mythischen Götterwelt in eine genealogische Ordnung zu bringen und damit überschaubar zu machen. In seinem zweiten großen Mahn- und Lehrgedicht „Werke und Tage“ deutete er die Übel der Welt und das von harter Arbeit und Mühe geprägte karge Leben der Menschen als die Folge einer Hybris früherer Geschlechter in vergangenen Zeiten.

Hesiod schildert den Mythos von den fünf Weltaltern, die Zeus nacheinander erschuf und die nach seinem Willen vergehen müssen. Die Gegenwart gehört zum letzten, dem 5. Weltalter und steht damit im Zusammenhang mit den vorangegangenen, jeweils gänzlich verschiedenen Weltaltern. Dieses Weltalter ist geprägt von Leiden, Sorgen, Not und Entbehrungen: Die Menschen müssen den Zorn des Zeus über den Frevel des Prometheus und die daraus erwachsenen Folgen ertragen. Der Zustand der Gegenwart steht im „historischen“ Zusammenhang mit der Vergangenheit. Trotz allem bejaht der fromme Hesiod die gute Herrschaft der Olympier. Hesiod verwendete den alten orientalischen Mythos von den vier Weltreichen, nach dem auf ein goldenes ein silbernes, danach ein ehernes und schließlich ein eisernes Zeitalter folgten, die jeweils eine qualitative Verschlechterung darstellen. Hesiod fügte ein Zeitalter der Heroen ein, das dem eisernen Zeitalter voranging. Damit hatte er die Möglichkeit, historische Erinnerungen aus mykenischer Zeit, wie sie Sagen und Epen überlieferten und die als historisch wahr galten, in sein Epos vom „Gang der Weltgeschichte“ einzubeziehen.

Willst du, so werde ich dir noch andere Kunde berichten,
gut und wohlerfahren; du aber beweg' es im Herzen:
Wie ja nämlich Ursprungs die Götter und sterblichen Menschen.
Golden war das Geschlecht der redenden Menschen, das erstlich
die unsterblichen Götter, des Himmels Bewohner, erschufen.
Jene lebten, als Kronos im Himmel herrschte als König,
und sie lebten dahin wie Götter ohne Betrübnis,
fern von Mühen und Leid, und ihnen nahte kein schlimmes
Alter, und immer regten sie gleich die Hände und Füße,
freuten sich an Gelagen, und ledig jeglichen Übels
starben sie, übermannt vom Schlaf, und alles Gewünschte
hatten sie. Frucht bescherte die nahrungspendende Erde
immer von selber, unendlich und vielfach. Ganz nach Gefallen
schufen sie ruhig ihr Werk und waren in Fülle gesegnet,
reich an Herden und Vieh, geliebt von den seligen Göttern.

Aber nachdem nun dies Geschlecht in der Erde geborgen,
wurden sie zu Dämonen nach Zeus', des erhabenen, Willen,
herrliche, weilen auf Erden, sind Hüter der sterblichen Menschen,
und sie wahren das Recht und wehren frevelnden Werken.
Luftig als Nebel durchschweifen sie alle Weiten der Erde,
Segen spendend. Und dies ist nun ihr königlich Anrecht.

Wieder ein andres Geschlecht, ein weit geringeres, schufen
silbern die ewigen Götter, die hoch den Himmel bewohnen,
weder an Wuchs dem goldnen vergleichbar noch an Gesinnung.
Hundert Jahre wuchs das Kind bei der sorglichen Mutter
fröhlich, betreut empor, unmündig im eigenen Hause.
Reifte es aber sodann und erlangte die Blüte der Jugend,
lebten sie nur noch wenig und kurz und leidenbeladen
durch ihren Unverstand; den frevlen Übermut konnten
untereinander sie nicht bezwingen und wollten die Götter
nicht verehren und nicht an Altären den Seligen opfern,
wie es örtlicher Brauch den Menschen; und darum verbarg nun
Zeus auch diese voll Zorn, weil keinerlei Ehrenbezeugung
sie den seligen Göttern, den Himmelsbewohnern, erwiesen.
Aber nachdem nun dies Geschlecht in der Erde geborgen,
werden sie unterirdisch und selige Wesen geheißen
zweiten Ranges, doch stehen auch sie trotz allem in Ehren.

Nun ein anderes, drittes Geschlecht der redenden Menschen
schuf Kronion aus Erz in nichts dem silbernen ähnlich,
Eschenentsprossen und wild und fürchterlich. Diese betrieben
Ares' Jammergeschäfte und Frevel. Früchte des Feldes
aßen sie nicht, ihr Herz war löwenmutig und steinern,

Ungeschlachte; gewaltig war ihre Stärke, unnahbar
hingen aus ihren Schultern die Hände an riesigen Gliedern.
All ihre Waffen waren aus Erz und ehern die Häuser,
Erz ihr Ackergerät; noch gab es kein schwärzliches Eisen.
Diese, gebändigt nun von ihren eigenen Händen,
stiegen hinab in die Moderbehausung des schaurigen Hades
ruhmlos. Der schwarze Tod, so schlimm und entsetzlich sie waren,
packte sie, und sie schieden vom strahlenden Lichte der Sonne.

Aber nachdem auch dies Geschlecht in der Erde geborgen,
schuf noch ein anderes, viertes auf vielernährender Erde
Zeus, der Kronide, und dies Geschlecht war gerechter und besser,
war ein göttlich Geschlecht von Helden, und man benannte
Halbgötter sie, dies Vorgeschlecht auf unendlicher Erde;
aber der schlimme Krieg und das arge Gewimmel der Feldschlacht
im kadmeischen Land beim siebentorigen Theben
tilgte die einen im Kampf um Oidipus' weidende Herden
oder lenkte die andern in Schiffen über die schwarzen
Schlünde des Meeres nach Troja der lockigen Helena wegen.

Wahrlich, dort umhüllte die einen das Ende des Todes.
Andern, fern von den Menschen, gewährte Leben und Wohnsitz
Zeus, der Kronide, und ließ sie hausen am Rande der Erde,
auch den Unsterblichen fern, und Kronos wurde ihr König;
und dort wohnen sie nun mit kummerentlastetem Herzen
auf den seligen Inseln und bei des Okeanos Strudeln,
hochbeglückte Heroen; denn süße Früchte wie Honig
reift ihnen dreimal im Jahr die nahrungspendende Erde.

Wäre ich doch nicht selbst ein Mitgenosse der fünften
Männer und stürbe zuvor oder wäre später geboren!
Jetzt ja ist das Geschlecht ein eisernes; niemals bei Tage
ruhen sie von Mühsal und Leid, nicht einmal die Nächte,
o die Verderbten! da senden die Götter drückende Sorgen.
Dennoch wird auch diesen zu Bösem Gutes gemischt sein.
Zeus wird auch dies Geschlecht der redenden Menschen vertilgen,
wenn sie bei der Geburt schon graue Schläfen besitzen.
Nicht ist der Vater dem Kind, das Kind dem Vater gewogen,
nicht dem Wirte der Gast, Gefährte nicht dem Gefährten,
nicht ist der Bruder lieb, wie er doch früher gewesen;
bald versagen sie selbst den greisen Eltern die Ehrfurcht,
schmähen sie noch und schwatzen mit ihnen hässliche Worte.
Frevler! sie wissen nichts von Götteraufsicht, sie geben
nicht den greisen Eltern zurück die Pflege der Kindheit.
Faustrecht gilt, der eine verheert des anderen Wohnsitz.
Keiner wird mehr geschätzt, der wahr geschworen, und keiner,
der gerecht und gut. Den Übeltäter, den Frevler
ehrt man weit höher, es herrscht das Recht der Fäuste und keine
Ehrfurcht und Scham. Der Schlimme verletzt mit betrüglichen Worten
einen edleren Mann und bekräftigt es noch mit dem Eide.
Missgunst folgt den Menschen, den unglückseligen, allen
zankend und schadenfroh mit scheelen, boshaften Augen.
Nun zum Himmel hinauf von der pfadüberzogenen Erde
beide, die schöne Gestalt in lichte Gewänder verhüllend,
eilen hinweg von den Menschen hinauf zur Sippe der Götter
Scham und gerechte Vergeltung; was bleibt, ist trauriges Elend
bei den sterblichen Herrschern. Da hilft nichts gegen das Unheil.

Fragen und Aufgaben:

1. *Hesiods Schilderung der Menschenalter enthält trotz seiner düsteren Grundeinstellung die Aufforderung an die Menschen, sich dem sittlichen Verfall entgegenzustemmen und auf eine Besserung der Verhältnisse hinzuarbeiten.*
Begründe diese Behauptung aus dem Text.

2. Wie schon in der Einleitung erwähnt, fügt Hesiod zwischen dem ehernen und dem gegenwärtigen eisernen Geschlecht das Geschlecht der Heroen ein. Inwieweit wird dadurch die schlüssige Abfolge der Geschlechter unterbrochen?
3. Entwirf für jedes einzelne Geschlecht ein Genrebild in möglichst vielen Details.
4. Vergleiche den Text Hesiods mit dem folgenden Vergleichstext aus dem Alten Testament (Genesis 2,4b – 3,24). Welche Parallelen und Unterschiede ergeben sich bezüglich
 - der Beschreibung des „Paradieses“
 - des Sündenfalls des Menschen
 - des daraus resultierenden künftigen „menschlichen Elends“.

Zur Zeit, als Gott der Herr Erde und Himmel machte, gab es auf der Erde noch keine Feldsträucher und wuchsen noch keine Feldpflanzen; denn Gott der Herr hatte es auf die Erde noch nicht regnen lassen, und es gab noch keine Menschen, die den Ackerboden bestellten. Aber Feuchtigkeit stieg aus der Erde auf und tränkte die ganze Fläche des Ackerbodens. Da formte Gott der Herr den Menschen aus Erde vom Ackerboden und blies in seine Nase den Lebensatem. So wurde der Mensch zu einem lebendigen Wesen. Dann legte Gott der Herr in Eden, im Osten, einen Garten an und setzte dorthin den Menschen, den er geformt hatte. Gott der Herr ließ aus dem Ackerboden allerlei Bäume wachsen, verlockend anzusehen und mit köstlichen Früchten, in der Mitte des Gartens aber den Baum des Lebens und den Baum der Erkenntnis von Gut und Böse. Ein Strom entspringt in Eden, der den Garten bewässert; dort teilt er sich und wird zu vier Hauptflüssen. Der eine heißt Pischon; er ist es, der das ganze Land Hawila umfließt, wo es Gold gibt. Das Gold jenes Landes ist gut; dort gibt es auch Bdelliumharz und Karneolsteine. Der zweite Strom heißt Gihon; er ist es, der das ganze Land Kusch umfließt. Der dritte Strom heißt Tigris; er ist es, der östlich an Assur vorbeifließt. Der vierte Strom ist der Eufrat. Gott der Herr nahm also den Menschen und setzte ihn in den Garten von Eden, damit er ihn bebaue und hüte. Gott der Herr gebot dem Menschen: Von allen Bäumen des Gartens darfst du essen, doch vom Baum der Erkenntnis von Gut und Böse darfst du nicht essen; denn wenn du davon isst, wirst du sterben. Dann sprach Gott der Herr: Es ist nicht gut, dass der Mensch allein bleibe. Ich will ihm eine Hilfe machen, die ihm entspricht. Gott der Herr formte aus dem Ackerboden alle Tiere des Feldes und alle Vögel des Himmels und führte sie dem Menschen zu, um zu sehen, wie er sie benenne. Und wie der Mensch jedes lebendige Wesen benannte, so sollte es heißen. Der Mensch gab Namen allem Vieh, den Vögeln des Himmels und allen Tieren des Feldes. Aber eine Hilfe, die dem Menschen entsprach, fand er nicht. Da ließ Gott der Herr eine Ohnmacht auf den Menschen fallen, so dass er einschlieft, nahm eine seiner Rippen und verschloss ihre Stelle mit Fleisch. Gott der Herr baute aus der Rippe, die er vom Menschen genommen hatte, eine Frau und führte sie dem Menschen zu. Und der Mensch sprach:

*Das endlich ist Gebein von meinem Gebein
und Fleisch von meinem Fleisch.*

*Frau soll sie heißen,
vom Mann ist sie genommen.*

Darum verlässt der Mann Vater und Mutter und bindet sich an seine Frau, und sie werden ein Fleisch. Beide, der Mensch und seine Frau, waren nackt, aber sie schämten sich nicht voreinander.

Die Schlange war schlauer als alle Tiere des Feldes, die Gott der Herr gemacht hatte. Sie sagte zu der Frau: Hat Gott wirklich gesagt: Ihr dürft von keinem Baum des Gartens essen? Die Frau entgegnete der Schlange: Von den Früchten der Bäume im Garten dürfen wir essen; nur von den Früchten des Baumes, der in der Mitte des Gartens steht, hat Gott gesagt: Davon dürft ihr nicht essen, und daran dürft ihr nicht rühren, sonst werdet ihr sterben. Darauf sagte die Schlange zur Frau: Nein, ihr werdet nicht sterben. Gott weiß vielmehr: Sobald ihr davon esst, gehen euch die Augen auf; ihr werdet wie Gott und erkennt Gut und Böse. Da sah die Frau, dass es köstlich wäre, von dem Baum zu essen, dass der Baum eine Augenweide war und dazu verlockte, klug zu werden. Sie nahm von seinen Früchten und aß; sie gab auch ihrem Mann, der bei ihr war, und auch er aß. Da gingen beiden die Augen auf, und sie erkannten, dass sie nackt waren. Sie hefteten Feigenblätter zusammen und machten sich einen Schutz. Als sie Gott den Herrn im Garten gegen den Westwind einherschreiten hörten, versteckten sich der Mensch und seine Frau vor Gott dem Herrn unter den Bäumen des Gartens. Gott der Herr rief nach dem Menschen und sprach: Wo bist du? Er antwortete: Ich habe dich im Garten kommen hören; da bekam ich Angst, weil ich nackt bin, und habe mich versteckt. Darauf fragte er: Wer hat dir gesagt, dass du nackt bist? Hast du von dem Baum gegessen, von dem du essen ich dir verboten habe? Der Mensch antwortete: Die Frau, die du mir beigesellt hast, sie hat mir von dem Baum gegeben, und so habe ich gegessen. Gott der Herr sprach zu der Frau: Was hast du da getan? Die Frau antwortete: Die Schlange hat mich verführt, und so habe ich gegessen. Da sprach Gott der Herr zu der Schlange:

Weil du das getan hast, bist du verflucht unter allem Vieh und allen Tieren des Feldes. Auf dem Bauch sollst du kriechen und Staub fressen alle Tage deines Lebens. Feindschaft stifte ich zwischen dir und der Frau, zwischen deinem Nachwuchs und ihrem Nachwuchs. Er trifft dich am Kopf, und du triffst ihn an der Ferse.

Zur Frau sprach er:

Viel Mühsal bereite ich dir, oft wirst du schwanger sein, unter Schmerzen gebierst du Kinder. Dennoch verlangt dich nach dem Mann, doch er wird über dich herrschen.

Zum Menschen sprach er:

Weil du auf deine Frau gehört und von dem Baum gegessen hast, von dem zu essen ich dir verboten hatte:

So ist verflucht der Ackerboden deinetwegen.

Unter Mühsal wirst du von ihm essen alle Tage deines Lebens.

*Dornen und Disteln lässt er dir wachsen,
und die Pflanzen des Feldes mußt du essen.*

*Mit Schweiß im Gesicht wirst du dein Brot essen,
bis du zurückkehrst zum Ackerboden.*

Von ihm bist du ja genommen.

Denn Staub bist du, zum Staub musst du zurück.

Der Mensch nannte seine Frau Eva (Leben), denn sie wurde die Mutter aller Lebendigen. Gott der Herr machte dem Menschen und seiner Frau Röcke aus Fellen und bekleidete sie damit. Dann sprach Gott der Herr: Seht, der Mensch ist geworden wie wir; er erkennt Gut und Böse. Dass er jetzt nicht die Hand ausstreckt, auch vom Baum des Lebens nimmt, davon isst und ewig lebt! Gott der Herr schickte ihn aus dem Garten von Eden weg, damit er den Ackerboden bestelle, von dem er genommen war. Er vertrieb den Menschen und ließ östlich des Gartens von Eden die Kerubim lagern und das lodernde Flammenschwert, damit sie den Weg zum Baum des Lebens bewachten.

5. Vergleiche dein Genrebild vom goldenen Menschengeschlecht (Frage 3) mit der Paradiesdarstellung von Jan Brueghel d.Ä. (1568 – 1625). Welche Übereinstimmungen ergeben sich?



TEXT 2 Ovid: Metamorphosen I 89-150

aurea prima sata est aetas, quae vindice nullo
sponte sua sine lege fidem rectumque colebat.
poena metusque aberant, nec verba minantia fixo
aere legebantur, nec supplex turba timebat
iudicis ora sui, sed erant sine vindice tuti.
nondum caesa suis, peregrinum ut viseret orbem,
montibus in liquidas pinus descenderat undas,
nullaque mortales praeter sua litora norant.
nondum praecipites cingebant oppida fossae;
non tuba directi, non aeris cornua flexi,
non galeae, non ensis erant: sine militis usu
mollia securae peragebant otia gentes.
ipsa quoque immunis rastroque intacta nec ullis
saucia vomeribus per se dabat omnia tellus;

sero 3, sevi, satum säen - vindice nullo (abl.abs.) „ohne strafenden Richter“

minor 1 drohen - fixo aere „auf ehernen Gesetzestafeln“

erant sc. homines - vindex, icis m. strafender Richter

caesa zu pinus, us f. („Fichte“) v. caedo 3, cecidi, caesum fallen – orbem sc. terrarum

norant = noverant

praeceps, itis steil, tief

directus 3 gerade - flexus 3 gebogen

galea, ae Helm

mollis, e behaglich - securus 3 in Sicherheit

ipsa („von selbst“) zu tellus, uris f. Erde - immunis, e ohne Verpflichtung - rastrum, i Hacke - saucius 3 verwundet - vomer, eris m. Pflugersterz

contentique cibus nullo cogente creatis
 arbuteos fetus montanaque fraga legebant
 cornaque et in duris haerentia mora rubetis
 et, quae deciderant patula Iovis arbore, glandes.
 ver erat aeternum, placidique tepentibus auris
 mulcebant zephyri natos sine semine flores.
 mox etiam fruges tellus inarata ferebat,
 nec renovatus ager gravidis canebat aristis;
 flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant,
 flavaque de viridi stillabant ilice mella.

postquam Saturno tenebrosa in Tartara misso
 sub Iove mundus erat, subiit argentea proles,
 auro deterior, fulvo pretiosior aere.
 Iuppiter antiqui contraxit tempora veris,
 perque hiemes aestusque et inaequalis autumnos
 et breve ver spatiis exegit quattuor annum.
 tum primum siccis aër fervoribus ustus
 canduit et ventis glacies adstricta pependit.
 tum primum subiere domos - domus antra fuerunt
 et densi frutices et vinctae cortice virgae.
 semina tum primum longis Cerealia sulcis
 obruta sunt pressique iugo gemuere iuveni.

tertia post illam successit aënea proles,
 saevior ingeniis et ad horrida promptior arma,
 non scelerata tamen. de duro est ultima ferro.
 protinus inrupit venae peioris in aevum
 omne nefas: fugere pudor verumque fidesque;
 in quorum subiere locum fraudesque dolique
 insidiaeque et vis et amor sceleratus habendi.
 vela dabat ventis - nec adhuc bene noverat illos -
 navita; quaeque diu steterant in montibus altis,
 fluctibus ignotis insultavere carinae,
 communemque prius ceu lumina solis et auras
 cautus humum longo signavit limite mensor.
 nec tantum segetes alimenta que debita dives
 poscebatur humus, sed itum est in viscera terrae:
 quasque reconderat Stygiisque admoverat umbris,
 effodiuntur opes, irritamenta malorum:
 iamque nocens ferrum ferroque nocentius aurum
 prodierat: prodit bellum, quod pugnat utroque,
 sanguineaque manu crepitantia concutit arma.
 vivitur ex raptu: non hospes ab hospite tutus,
 non socer a genero; fratrum quoque gratia rara est.
 imminet exitio vir coniugis, illa mariti;
 lurida terribiles miscent aconita novercae;
 filius ante diem patrios inquit in annos.
 victa iacet pietas, et Virgo caede madentes
 ultima caelestem terras Astraea reliquit.

contenti („zufrieden“) sc. **homines** - **nullo cogente** (*abl. abs.*)
 „ohne Zwang“

arbuteus 3 fetus, **us m.** Meereskirsche - **fragum**, **i** Erdbeere
cornum, **i** Kornelkirsche - **durus** 3 stachelig - **morum**, **i** Brom-
 beere - **rubetum**, **i** Brombeerstrauch - **patulus** 3 breitästig - **glans**,
ndis f. Eichel

placidus 3 sanft - **tepens**, **ntis lau** - **aura**, **ae** Luft(hauch)

mulceo 2, **mulsi** streicheln - **zephyrus**, **i** W-Wind

renovo 1 bestellen - **caneo** 2 leuchten - **arista**, **ae** Ähre

lac, **lactis n.** Milch - **ire** hier: fließen

flavus 3 goldgelb - **stillo** 1 träufeln - **ilex**, **icis f.** Steineiche - **mel**,
mellis n. Honig

postquam seitdem - **tenebrosus** 3 finster

sub Iove esse „unter der Herrschaft Jupiters stehen“ - **subeo**, **ire**, **ii**
 nachfolgen - **proles**, **is f.** Geschlecht

fulvus 3 gelbbraun

contraho 3, **traxi**, **tractum** verkürzen

inaequalis, **e** unbeständig, wechselvoll

spatium, **i** Abschnitt - **exigo** 3, **egi**, **actum** schaffen

siccus 3 trocken - **fervor**, **oris** Hitze

candeo 2 glühen - **glacies**, **ei** Eis - **adstringo** 3, **strinx**, **strictum**
 gefrieren lassen

subiere = **subierunt** („aufsuchen“) sc. **homines** - **antrum** **i** Höhle

frutex, **icis m.** Busch - **vincio** 4, **vinxi**, **vinctum** verknüpfen -
cortex, **icis m.** Bast - **virga**, **ae** (Weiden)rute

semina Cerealia Getreidesamen - **sulcus**, **i** Furche

obruo 3, **rui**, **rutum** vergraben - **gemo** 3, **ui** stöhnen - **iuvenus**, **i**
 Jungstier

aeneus 3 bronzen, ehern

ingenium, **i** Gedanke - **promptus** 3 schnell

durus 3 hart - **ultima** sc. **proles**

protinus sofort - **vena**, **ae** Metall(ader) - **aevum**, **i** Welt

amor habendi Habgier

dare hier: aussetzen

navita, **ae m.** Seemann

insulto 1 sich tummeln - **carina**, **ae** Schiff(skiel)

ceu wie

cautus 3 listig - **signo** 1 abstecken - **limes**, **itis m.** Grenzlinie -
ensor, **oris** Feldmesser

seges, **itis f.** Saat - **alimentum**, **i** Ertrag

poscebatur humus „man forderte von der Erde“ - **viscera**, **um n.**
 Eingeweide, Innere

reconderat („verbergen“) ... **admoverat** sc. **terra**

opes, **um** Schätze - **irritamentum**, **i** Lockmittel

prodeo, **ire**, **ii** zum Vorschein kommen - **utroque** i.e. **ferro et auro**

crepito 1 klirren - **concutio** 3, **cussi**, **cussum** schütteln

socer, **eri** Schwiegervater - **gener**, **eri** Schwiegersohn - **gratia** =
amor

immineo 2 trachten nach

luridus 3 tödlich - **aconitum**, **i** Gift des Eisenhutes - **noverca**, **ae**
 Stiefmutter

ante diem = **ante tempus** - **in patrios annos inquirere** „sich nach
 der Lebenszeit des Vaters erkundigen“

Virgo Astraea = **Iustitia** - **madeo** 2 triefen

Fragen und Aufgaben:

1. Woraus lässt sich erkennen, dass sich in den 700 Jahren, die zwischen TEXT 1 und TEXT 2 liegen, der Übergang vom ursprünglichen Mythos zur aus mythologischen Bildern aufgebauten Erzählung vollzogen hat?
2. Welche Motive bei der Beschreibung der *aurea aetas* werden von Ovid – im Vergleich zu Hesiod – neu in die Erzählung eingeführt?
3. Welche Bezüge bestehen zwischen den Schilderungen des Goldenen und des Eisernen Zeitalters?
4. Inwieweit entspricht die Darstellung des Paradieses von Jan Brueghel d.Ä. eher der Schilderung Ovids als der Hesiods?
5. Seit der Erfindung des Buchdrucks werden verstärkt illustrierte Werkausgaben der Metamorphosen Ovids ediert. Die erste diesbezügliche Ausgabe stammt von Giovanni dei Bonsignori (Venedig 1497). Dabei versuchten die Illustratoren in sogenannten Simultanbildern verschiedene Einzelheiten der Erzählung in einem Bild darzustellen. Die folgenden zwei Abbildungen stammen von Valvador (1680). Sie illustrieren Ovids Beschreibungen des Silbernen bzw. Eisernen Zeitalters. Welche Motive von Ovids Erzählung sind jeweils in den Bildern verarbeitet?



TEXT 3 **Vergil: Georgica I 118 – 159** (übs. v. Gertrud Herzog-Hauser)

In seinem Werk *Georgica*, das Vergil im Jahre 37 v.Chr. in der Form eines Lehrgedichtes begonnen und 29 v.Chr. vollendet hat, setzt der Autor mit der teilweise verklärenden Schilderung des Landlebens einen Kontrapunkt zu den desaströsen Zuständen der *res publica Romana* am Ende eines 100jährigen Bürgerkrieges. *Labor omnia vincit* (Georg. I 145) wird zum Schlüsselbegriff eines Neuaufbaues des Staates, dessen althergebrachte Wurzeln, *pietas* und *industria*, wiederbelebt werden. Thematisch ist dieses Werk eine Weiterführung von Vergils *Bucolica*, Hirtengedichten, die in der Tradition der *eclogae* des hellenistischen Dichters Theokrit v. Syrakus stehen. Neu ist hingegen die „große Form“ des Lehrgedichtes. Vergil selbst beschreibt sein Anliegen damit, dass er einem „geringen Stoff“ durch die Würde des epischen Versmaßes zu höherem Ansehen verhelfen wollte. Wieviel Vergil als praktischer Landwirt aus eigener Erfahrung, wieviel er als genialer Dichter geschaffen hat, ist unmöglich zu trennen. Fazit ist, dass er überall dort, wo er sich an griechische oder römische Vorbilder anlehnt, „das gute alte Metall zerschmilzt und in neue Formen gießt“.

nec tamen, haec cum sint hominumque boumque
labores

versando terram experti, nihil improbus anser
Strymoniaeque grues et amaris intiba fibris
officiunt aut umbra nocet. pater ipse colendi
haud facilem esse viam voluit, primusque per
artem

movit agros curis acuens mortalia corda,
nec torpere gravi passus sua regna veterno.
ante Iovem nulli subigebant arva coloni;
ne signare quidem aut partiri limite campum
fas erat: in medium quaerebant, ipsaque tellus
omnia liberius nullo poscente ferebat.
ille malum virus serpentibus addidit atris
praedarique lupos iussit pontumque moveri
mellaque decussit foliis ignemque removit,
et passim rivis currentia vina repressit,
ut varias usus meditando extunderet artis
paulatim et sulcis frumenti quaereret herbam,
ut silicis venis abstrusum excuderet ignem.
tunc alnos primum fluvii sensere cavatas;
navita tum stellis numeros et nomina fecit
Pleiadas, Hyadas, claramque Lycaonis Arcton;
tum laqueis captare feras et fallere visco
inventum et magnos canibus circumdare saltus;
atque alius latum funda iam verberat amnem,
alta petens, pelagoque alius trahit umida lina;
tum ferri rigor atque argutae lammina serrae
- nam primi cuneis scindebant fissile lignum -
tum variae venere artes. labor omnia vicit
improbis et duris urgens in rebus egestas.
prima Ceres ferro mortalis vertere terram
instituit, cum iam glandes atque arbuta sacrae
deficerent silvae et victum Dodona negaret.
mox et frumentis labor additus, ut mala culmos
esset robigo, segnisque horreret in arvis
carduus: intereunt segetes, subit aspera silva,
lappaeque tribolique, interque nitentia culta
infelix lolium et steriles dominantur avenae.
quod nisi et adsiduis herbam insectabere rastris,
et sonitu terrebis aves, et ruris opaci
falce premes umbras, votisque vocaveris imbrem,
heu magnum alterius frustra spectabis acervom,
concussaque famem in silvis solabere quercu.

Aber, wenn auch in solcher Mühsal die Menschen und Rinder

wühlend das Erdreich erprobten, so bringt die schädliche Gans doch,
der strymonische Kranich, Zichorie mit bitterer Wurzel
viel Verlust und es schadet der Schatten. Der Vater selbst wollte
gar nicht leicht die Wege des Anbaus, kunstvoll als erster

brachte er Bewegung ins Land, das Menschenherz schärfend durch Sorgen
und er ließ auch sein Reich nicht in schwerer Schlafsucht erstarren.
Kein Landbauer bezwang vor Jupiters Herrschaft die Fluren.
nicht einmal zu zeichnen das Feld und zu teilen durch Grenzen,
galt als Recht: sie erwarben für alle; die Erde selber,
williger trug sie alles, da niemand von ihr es verlangte.
Er erst gab das böse Gift den gräßlichen Schlangen,
rauben hieß er den Wolf und die Woge im Meer sich erheben,
schlug aus den Blättern den Honig, entrückte den Funken des Feuers,
drängte zurück die rings in Bächen strömenden Weine,
daß die Übung des Denkens erringe mancherlei Künste
nach und nach und in Furchen suche den Halm des Getreides,
auch den Adern des Kiesels entschlage verborgenes Feuer.
Damals fühlten die Flüsse zuerst die gehöhlten Erlen,
damals gab der Schiffer den Sternen Zahlen und Namen,
nannte Plejaden, Hyaden, Lykaons leuchtende Bärin.
Damals mit Schlingen zu fangen das Wild und mit Leim es zu täuschen
fand man, und rings mit Hunden den großen Wald zu umgeben;
hier peitscht einer den breiten Strom mit dem schweren Wurfnetz,
zielend zur Tiefe, ein anderer zieht das Garn aus den Fluten.
Dann kam die Härte des Eisens, das Blatt der schnarrenden Säge
- Denn man trennte zuerst durch Keile die spaltbaren Hölzer -,
dann kam vielfache Kunst. Die Arbeit besiegte ja alles,
rastlos, und die drängende Not in hartem Ringen.
Ceres lehrte als erste die Sterblichen mit dem Eisen
umzuwenden das Erdreich, als schon Hagäpfel und Eicheln
fehlten im heiligen Wald und Dodona die Nahrung versagte.
Bald gab's auch Arbeit und Leid fürs Getreide: da nagte der böse
Rost an den Halmen, es starrte auf trägen Fluren die Distel.
Untergehen die Saaten, es folgt eine stachlige Wildnis,
Kletten und Dornen, inmitten der prangend sauberen Pflanzung
führt nun unseliger Lolch und tauber Hafer die Herrschaft.
Wenn du nicht unaufhörlich die Pflanze verfolgst mit dem Karste
und mit Lärm die Vögel verscheuchst und des dunklen Landes
Schatten bedrängst mit der Sichel, den Regen rufst mit Gelübden -
ach dann schaust du umsonst nach des Nachbarn mächtigem Haufen,
und deinen Hunger stillt dir im Wald die geschüttelte Eiche!

Fragen und Aufgaben:

1. Mit welchen zusätzlichen Plagen erschwert Jupiter gegenüber dem Goldenen Zeitalter Saturns das durch die Arbeit ohnehin mühevoll gelebte Leben der Menschen?
Hat Jupiter diese Plagen und Nöte aus Zorn zum Schaden der Menschen ersonnen oder aus Wohlwollen zu ihrem Nutzen?
Welche Rolle spielen *curae*, *labor* und *egestas* für die Höherentwicklung der menschlichen Kultur?
2. Vergleiche die hier gegebene Ansicht, Not und Plage wecke den menschlichen Erfindergeist und führe den Menschen ertüchtigend auf eine höhere Stufe des Daseins, mit der modernen Darwinschen Selektionstheorie, derzufolge die bessere Mutation im Kampf um den Lebensraum den Sieg davonträgt, während alles Schwache und Untaugliche ausgemerzt wird.
3. Zeige, welche Eigenschaften, Fähigkeiten und Künste der Mensch – von der Not getrieben – entwickelt und vergleiche den Menschen im Zustand der Kultur mit dem Bild des Menschen im Goldenen Zeitalter bei Vergil. Welches Bild des Menschen empfinden wir eher als dem Wesen des Abendländers angemessen?
4. Vergleiche die Darstellung der Zeitalter bei Vergil mit der bei Ovid. Warum genügt Vergil die Differenzierung in zwei Zeitabschnitte (die goldene Zeit ohne Künste und die Zeit ab Jupiters Herrschaft mit der Erfindung der Künste), während Ovid vier Zeitalter unterscheidet?
Warum kann Vergil in der Aussage, der Ackerbau sei die erste der vom Menschen erfundenen Künste gewesen, mit Ovids Darstellung übereinstimmen, während die Schilderung der folgenden Künste von Ovids Version abweicht?
Warum folgen bei Ovid lauter Erfindungen, die das menschliche Leid vergrößern, während bei Vergil als Beispiel für Eisenerzeugnisse nur die Säge genannt wird, aber keine Waffen?
Wie wertet Ovid (trotz seiner negativen Beurteilung der Arbeit und menschlicher Errungenschaften allgemein) speziell die bäuerliche Arbeit, wenn diese bei ihm schon vor der Erfindung aller Übel im Eisernen Zeitalter existierte?
5. Inwiefern ist für Vergil menschliches Glück letztlich identisch mit dem Anschluss des Menschen an höhere Ordnungen und ihrem Nachvollzug im menschlichen Bereich? Überprüfe, inwieweit es zutrifft, dass äußere Ruhe im politischen Bereich dem Ziel dient die innere Trägheit im Menschen zu überwinden und ihn zu innerer Ordnung zurückzuführen.
6. Inwieweit steht der Text Vergils dem ursprünglichen Zeitaltermythos Hesiods näher als der Text Ovids, wenngleich dieser in seinem äußeren Aufbau genauer dem Text Hesiods folgt?

TEXT 4 **Vitruv: de architectura II 1,1–6 gek.** (übs. v. Curt Fensterbusch)

Zur selben Zeit, in der Vergil seine *Georgica* veröffentlichte, erschien auch das Lehrbuch *de architectura* des Vitruvius Pollio, das älteste und zugleich einzige uns erhaltene Werk dieser Art aus römischer Zeit. Vitruv schreibt in den 10 Büchern seines Werkes nicht nur über die *aedificatio*, die Architektur im engeren Sinn, sondern er befasst sich auch - ganz im Sinn eines *architectus doctus* - mit Themen der Stilistik, Mathematik, Geschichte und Mythologie, Physik, Musik, Medizin und Rechtskunde. Im 1. Kapitel des 2. Buches, das sich mit den verschiedenen Bauformen der damaligen Zeit beschäftigte, entwickelt Vitruv seine Sicht der zivilisatorischen Entwicklung der Menschheit.

homines vetere more ut ferae in silvis et speluncis et nemoribus nascebantur ciboque agresti vescendo vitam exigebant. interea quodam in loco ab tempestatibus et ventis densae crebritatibus arbores agitatae et inter se terentes ramos ignem excitaverunt, et eius flamma vehementi perterriti, qui circa eum locum fuerunt, sunt fugati. postea re quieta propius accedentes cum animadvertissent commoditatem esse magnam corporibus ignis teporem, ligna adicientes et id conservantes alios adducebant et nutu monstrantes ostendebant, quas haberent ex eo utilitates.

In der Urzeit kamen üblicherweise die Menschen wie die wilden Tiere in Wäldern, Höhlen und Hainen zur Welt, und sie fristeten ihr Leben durch Verzehr roher, wildwachsender Feldfrüchte. Während dieser Zeit entfachten einmal Bäume, die infolge ihrer großen Anzahl dicht beieinander standen dadurch, dass sie, von Unwettern und Winden hin- und hergepeitscht, untereinander ihre Zweige rieben, Feuer, und durch dessen lodernde Flamme erschreckt liefen die, die sich in der Nähe dieses Ortes befanden, weg. Als sich später die Lage beruhigt hatte, gingen sie näher heran und, als sie bemerkt hatten, dass die Wärme des Feuers für ihre Körper sehr angenehm war, warfen sie Holzscheite hinzu und unterhielten es dadurch, holten andere Leute herbei und mit einer Gebärde wiesen sie darauf hin welchen Nutzen sie davon hätten.

in eo hominum congressu cum profundebantur aliter atque aliter e spiritu voces, cotidiana consuetudine vocabula, ut obtigerant, constituerunt, deinde significando res saepius in usu ex eventu fari fortuito coeperunt et ita sermones inter se procreaverunt. ergo cum propter ignis inventionem conventus initio apud homines et concilium et convictus esset natus, et in unum locum plures convenirent habentes ab natura praemium praeter reliqua animalia, ut non proni sed erecti ambularent mundique et astrorum magnificentiam aspicerent, item manibus et articulis quam vellent rem faciliter tractarent, coeperunt in eo coetu alii de fronde facere tecta, alii speluncas fodere sub montibus, nonnulli hirundinum nidos et aedificationes earum imitantes de luto et virgulis facere loca, quae subirent. tunc observantes aliena tecta et adicientes suis cogitationibus res novas, efficiebant in dies meliora genera casarum. cum essent autem homines imitabili docilique natura, cotidie inventionibus gloriantes alius alii ostendebant aedificiorum effectus, et ita exercentes ingenia certationibus in dies melioribus iudiciis efficiebantur. [...]

cum autem cotidie faciendo tritiores manus ad aedificandum perfecissent et sollertia ingenia exercendo per consuetudinem ad artes pervenissent, tum etiam industria in animis eorum adiecta perfecit, ut, qui fuerunt in his studiosiores, fabros esse se profiterentur. cum ergo haec ita fuerint primo constituta et natura non solum sensibus ornavisset gentes quemadmodum reliqua animalia, sed etiam cogitationibus et consiliis armavisset mentes et subiecisset cetera animalia sub potestate, tunc vero ex fabricationibus aedificiorum gradatim progressi ad ceteras artes et disciplinas, e fera agrestique vita ad mansuetam perduxerunt humanitatem.

Als bei diesem Zusammenlauf von Menschen bald so, bald so beim Atmen unartikulierte Laute hervorgestoßen wurden, setzten sie durch tägliche Gewohnheit Wörter zusammen, so wie sie sich gerade geboten hatten; dann begannen sie dadurch, dass sie öfter Dinge mit diesen Worten beim Gebrauch bezeichneten, schließlich durch Zufall zu sprechen. Und so brachten sie es zu Gesprächen untereinander. Als also infolge der Entdeckung des Feuers zunächst bei den Menschen ein Zusammenlauf, ein Zusammenschluss und ein Zusammenleben entstanden war und mehr Menschen an eine Stelle zusammenkamen, die von der Natur aus dies vor den anderen Lebewesen als Auszeichnung hatten, dass sie nicht vornübergeneigt, sondern aufrecht gingen und die Herrlichkeit des Weltalls und der Gestirne anblickten, ferner mit ihren Händen und Gliedmaßen alles, was sie wollten, leicht bearbeiteten, begannen in dieser Gemeinschaft die einen, aus Laub Hütten zu bauen, andere, am Fuß von Bergen Höhlen zu graben; einige ahmten auch die Nester der Schwalben nach und stellten aus Lehm und Reisig Behausungen her, um dort unterzuschlüpfen. Dann beobachteten sie die Behausungen der anderen, fügten durch eigenes Nachdenken Neuerungen hinzu und schufen so von Tag zu Tag bessere Arten von Hütten. Da aber die Menschen von Natur zur Nachahmung geneigt und gelehrig waren, zeigten sie, stolz auf ihre Erfindungen, täglich der eine dem anderen, wie sie ihre Bauten durchführten. So übten sie im Wettstreit ihre Erfindungskraft und wurden von Tag zu Tag zu Menschen mit besserem Urteil.

[...]

Als sie aber durch tägliche Betätigung ihre Hände zum Hausbau geübt gemacht hatten und durch ihre Geschicklichkeit und Übung ihres Geistes es über das herkömmliche Verfahren hinaus zu einer Kunstfertigkeit gebracht hatten, führte auch das Streben, das ihnen beigelegt war, dazu, dass sich diejenigen, die sich auf diesem Gebiet besonders eifrig betätigten, Handwerksmeister (*fabri*) nannten. Da dies also zunächst so eingerichtet war und die Natur die Menschen nicht nur wie die übrigen Lebewesen mit Sinnesorganen ausgestattet, sondern auch mit Gedanken und Überlegungen ausgerüstet und die übrigen Lebewesen ihrer Herrschaft unterstellt hatte, da wahrlich führten sie, nachdem sie Schritt für Schritt vom Häuserbau zu den übrigen Künsten und Wissenschaften fortgeschritten waren, die menschliche Gesellschaft von einem wilden und tierhaften zu einem friedfertigen, gesitteten Leben.

Fragen und Aufgaben:

1. Welche Elemente des ursprünglichen Mythos sind in diesem Text noch enthalten?
2. Inwieweit stellt dieser Text eine Umkehrung der Aussage von TEXT 2 dar?
3. Kannst du der Behauptung „*dieser Text ist vom Logos und nicht vom Mythos geprägt*“ zustimmen und wenn ja, warum?
4. Inwieweit entspricht dieser Text unserer heutigen Vorstellung von der Entwicklung der Menschheit?
5. Welche Aussagen Vitruvs muten aus heutiger Sicht naiv an, welche sind hingegen immer noch gültig?

TEXT 5 Boethius: de consolatione philosophiae II metr. 5

Die letzte Bearbeitung des Zeitaltermythos findet sich in der 524 n.Chr. verfassten *consolatio philosophiae* des Anicius Manlius Boethius. Boethius schrieb dieses Werk, während er im Kerker auf seine Hinrichtung wartete; folglich muten die folgenden Verse wie ein Aufschrei gegen die Barbarei seiner Zeit an.

(Versmaß ist der katalektische anapästische Dimeter, der sog. *Paroemiacus*)

felix nimium prior aetas
 contenta fidelibus arvis
 nec inerti perdita luxu,
 facili quae sera solebat
 ieiunia solvere glande.
 non Bacchica munera norant
 liquido confundere melle
 nec lucida vellera Serum
 Tyrio miscere veneno.
 somnos dabat herba salubres,
 potum quoque lubricus amnis,
 umbras altissima pinus.
 nondum maris alta secabat
 nec mercibus undique lectis
 nova litora viderat hospes.
 tunc classica saeva tacebant
 odiis neque fusus acerbis
 cruor horrida tinxerat arva.
 quid enim furor hosticus ulla
 vellet prior arma movere,
 cum vulnera saeva viderent
 nec praemia sanguinis ulla?
 utinam modo nostra redirent
 in mores tempora priscos!
 sed saevior ignibus Aetnae
 fervens amor ardet habendi.
 heu primus quis fuit ille,
 auri qui pondera tecti
 gemmasque latere volentes
 pretiosa pericula fodit?

felix sc. *fuit* - **nimum prior** = *prima*

fidelis, e verlässlich

iners,rtis erschlaffend - **perditus 3** verdorben

facilis, e hier: „leicht zu pflücken“ (zu **glande** bez.) - **serus 3** abendlich

ieiunium, i Hunger - **solvere** hier: stillen

norant (= *noverant*) sc. *homines*

confundo 3, fudi, fustum mischen

lucidus 3 durchscheinend - **vellus, eris n.** Gewebe - **Seres, um** die Serer
 (heut. *Chinesen*)

venenum, i Färbemittel, Purpur

herba, ae Wiese - **salubris, e** gesund

lubricus 3 raschfließend

seco 1 befahren, durchkreuzen

mercibus undique lectis („erworben“) sc. *onustus* („beladen mit“)

hospes, itis m. Fremde, Ausländer

classicum, i Kriegstrompete

fundo 3, fudi, fustum vergießen

cruor, oris m. Blut - **tingo 3, tinxit, tinctum** färben

quid = *cur*

saevus 3 schrecklich - **viderent** sc. *homines*

sanguinis gen. *obi*.

priscus 3 alt

ignibus abl. *comp.*

fervens, ntis verzehrend - **amor habendi** Habgier

pondus, eris n. Menge, Masse - **tectus 3** verborgen

gemmae latere volentes „Edelsteine, die verborgen bleiben wollten“

pretiosa pericula (*Oxymoron*) „als kostbares Verhängnis“

Fragen und Aufgaben:

1. Welchem der vorangehenden Texte steht dieser Text am nächsten?
2. Welche Teile des ursprünglichen Zeitalter-Mythos sind in diesem Text noch enthalten? Welche Wörter erinnern noch an die ursprüngliche Erzählung?
3. Vergleiche diesen Text mit TEXT 2. Welche Bilder Ovids sind bei Boethius noch erkennbar? Welche Bilder dieses Textes kommen in TEXT 2 nicht vor? Welche Rückschlüsse lassen sich daraus ziehen?
4. Sowohl in seiner formalen, als auch in seiner inhaltlichen Konzeption ist dieser Text von starker Resignation durchdrungen. Verifiziere diese Behauptung!

TEXT 6 Giovanni Boccaccio: de mulieribus claris 5

In der Mitte des 14. Jahrhunderts, zu Beginn der Renaissance, erzählte Boccaccio in *de mulieribus claris* ganz im Stil antiker Mythographen die Geschichten berühmter Frauen der Antike. Dabei finden sich neben berühmten Göttinnen, wie Juno oder Minerva, auch bekannte Sterbliche, wie Thisbe oder Medea. Erklärbar ist dies aus der Tatsache, dass die antiken Götter in der Renaissance alles Göttliche verloren hatten und zu bewunderten oder bestaunten Sterblichen mutiert waren: Die Wiedergeburt der Antike erfolgte unter den Auspizien des Christentums, dem allein das Attribut *divinus* vorbehalten war.

De Cerere dea frugum et Syculorum regina

(1) Ceres - ut nonnullis placet - vetustissima Syculorum regina fuit; tantoque ingenio valuit ut, cum agrorum excogitasset culturam, prima apud suos boves domuit et iugo assuefecit et adinvento aratro atque vomere eorum opere terram proscidit sulcisque semina tradidit; que cum in amplissimam segetem excrevisset, eam spicis eruere, lapidibus terere, fermenta conficere et in cibum deducere homines glandibus et pomis silvestribus assuetos edocuit. (2) Quod ob meritum, cum mortalis esset femina, eam deam frugum arbitrati sunt et divinis honoribus extulere eamque Saturni et Cybeles credidere filiam. (3) Huic preterea unicam ex Iove fratre fuisse filiam Proserpinam dicunt eamque maxima matris turbatione ab Orco Molossorum rege raptam et diu quesitam volunt multis hinc fabulis occasionem prebentes.

(4) Fuit preterea et Ceres altera apud Eleusim, Attice regionis civitatem, eisdem meritis penes suos clara, cui Tripholemum obsequiosum fuisse volunt. (5) Quas eo quod vetustas deitate et honoribus eque extulit, sub uno tantum nomine ambarum ingenia retulisse satis visum est.

(6) Harum edepol ingenium utrum laudem an execrer nescio. Quis enim damnet vagos silvestresque eductos in urbes e nemoribus homines? Quis ritu ferarum viventes in meliorem evocatos frugem? Quis glandes mutatas in segetem, quibus corpus lucidius, vegetiora membra et alimenta humano usui conformiora prestantur? Quis musco vepribus arbustisque incompositis obsitum orbem in cultum, pulchritudinem et utilitatem publicam versum? Quis rude seculum in civile? Quis a desidia in contemplationem excitata ingenia? Quis vires, torpentes in speleis, in urbicum seu rusticanum exercitium tractas, quibus tot ampliate urbes, tot de novo condite, tot aucta imperia, tot mores spectabiles inventi cultique sunt frumentarie artis adinventa notitia? (7) Que, cum de se bona sit, et que

Über Ceres, die Göttin der Feldfrüchte und Königin der Siculer

Wie einige Quellen berichten, war Ceres eine sehr alte Königin der Siculer; sie besaß so große Denkkraft, dass sie nach Entwicklung des Ackerbaus bei ihren Untertanen erstmals Rinder zähmte und ans Joch gewöhnte und nach Erfindung des Pfluges mit seiner Hilfe die Erde umbrach und Samen in die Furchen streute; nachdem diese zu reichster Frucht herangewachsen waren, lehrte sie die Menschen, die an Eicheln und Waldfrüchte gewöhnt waren, die Körner mit den Ähren auszureißen, mit Steinen zu zermahlen, einen Sauerteig zuzubereiten und mitsammen zu Brot zu formen. Wegen dieser Verdienste hielten die Menschen Ceres, obwohl sie eine Sterbliche war, für eine Göttin der Feldfrüchte und priesen sie mit göttlichen Ehren; sie glaubten, sie sei eine Tochter Saturns und der Cybele. Ferner erzählten sie, dass sie von ihrem Bruder Jupiter eine Tochter Proserpina habe, und dass diese trotz größter Widerstände ihrer Mutter von Orcus, dem König der Molosser, geraubt und dann lange gesucht wurde, woraus sich der Stoff für viele Erzählungen ergab.

Ferner gab es noch eine zweite Ceres in Eleusis, einer Stadt in Attica, die wegen der gleichen Verdienste bei ihren Landsleuten angesehen war, und von der sie erzählten, dass Triptolemus zu ihrem Gefolge gehörte. Da die Alten diese beiden in gleicher Weise zu göttlichen Ehren erhoben, schien es mir gerechtfertigt ihre Kulturleistungen gemeinsam unter einem Namen zu berichten.

Beim Pollux, ich weiß nicht, ob ich deren Genie eher loben oder verfluchen soll. Wer könnte es nämlich verurteilen, dass unstete Waldmenschen aus ihren Wäldern in Städte geführt wurden? Wer könnte es verurteilen, dass sie, die wie wilde Tiere lebten, zu einer vernünftigen Lebensweise gebracht wurden? Wer, dass Eicheln für Getreide eingetauscht wurden, wodurch der Körper gepflegter, die Gliedmaßen stärker und die Ernährung geeigneter für menschlichen Verzehr wurden? Wer, dass die Erde voll von Moos, Dorngebüsch und dichten Sträuchern kultiviert und zu Schönheit und Nutzen für die Menschheit gewandelt wurde? Wer, dass ein barbarisches Zeitalter zivilisiert wurde? Wer, dass das Denken der Menschen von Stumpfsinnigkeit zu rationalem Bewusstsein entwickelt wurde? Wer, dass nach der Entdeckung der Getreidekultivierung die Kräfte, die in Höhlen vor sich hin schlummerten, zu städtischem und ländlichem Leben entfaltet wurden, wodurch so viele Städte erweitert oder neu gegründet, so viele Reiche vergrößert und so viele bemerkenswerte Sitten neu entdeckt oder verfeinert wurden? Sollte jemand all diese oben aufgezählten Tatsachen, die an

dicta sunt omnia, reor, iudicio plurium, si quis faciat, dicetur insipidus.

(8) Demum versa vice, quis laudet multitudinem sparsam silvas incolentem glandibus pomisque silvestribus ferino lacte herbisque atque fluento assuetam soluta curis habentem pectora, sola nature lege contentam sobriam pudicam et doli nesciam, inimicam feris tantum et avibus, in molliores atque incognitos evocatam cibos? (9) E quibus, nisi nos ipsos decipimus, secutum cernimus, ut in abditis adhuc latentibus vitii exitumque timentibus aperiretur iter et procedendi prestaretur securitas.

(10) Hinc arva, eo usque comunia, terminis et fossa distingui cepta sunt, agricolationis subiere cure et partiri inter mortales cepere labores; hinc meum et tuum venit in medium, nomina quidem inimica pacis publice et private; hinc pauperies servitusque necnon et litigia odia cruentaque bella et urens in circuitu evolavit invidia; que egere, ut vixdum curvate falces in messem in acutos rectosque in sanguinem gladios verterentur.

(11) Hinc sulcata maria et occiduis eoa cognita et eois occidua; hinc mollicies corporum, sagina ventris, ornatus vestium, accuratiores mense, convivium splendida, torpor et otium advenere, et, que in dies usque illos frigerat, Venus calefieri cepit maximo orbis incommodo; et - quod deterius forsitan est - si minus eque labentibus annis, ut fit celi seu bellorum ira, culta respondeant, subintrat illico annone penuria et duriora priscis consurgunt ieiunia, seva fames nunquam silvis cognita gurgustiolos intrat inopum non absque divitum persepe periculo. (12) Hinc turpis et effeta macies, infernus pallor et titubanti incedens gradu debilitas morborumque et festinate mortis multiplices exoriuntur cause.

(13) Quibus inspectis una cum innumeris aliis vix scio, imo scio, quia longe aurea illa, licet rudia et agrestia fuerint, his nostris ferreis comptisque seculis preponenda sint.

sich gut sind, verurteilen, so würde er – wie ich glaube – nach allgemeiner Meinung für dumm erklärt werden.

Wer könnte andererseits gutheißen, dass das Menschengeschlecht, das verstreut in den Wäldern lebte und an den Verzehr von Eicheln und Waldfrüchten, sowie an die Milch von Tieren, an Pflanzen und fließendes Wasser gewöhnt war, dessen Herz frei von Sorgen war, das zufrieden mit dem Gesetz der Natur ein einfaches und rechtschaffenes Leben frei von Arglist führte, das nur den wilden Tieren und den Vögeln feindlich gesinnt war, wer könnte gutheißen, dass dieses Menschengeschlecht zu schlappmachenden und unbekanntem Speisen verführt wurde? Wollen wir uns nicht selbst täuschen, so erkennen wir als Folge daraus, dass das Tor zu bis jetzt verborgenen Lastern, deren Sichtbarwerden man fürchtete, geöffnet wurde, und dass das Sicherheitsdenken um sich griff.

Von da an begann man das Land, das bisher allen gemein war, mit Grenzsteinen und Gräben zu unterteilen, es kam die Sorge um die Landwirtschaft auf, und man fing an die Arbeiten unter den Menschen zu verteilen; seitdem kamen die Begriffe „Mein“ und „Dein“ auf, Wörter, die sicherlich dem öffentlichen und privaten Frieden feind sind; es entwickelten sich Armut und Knechtschaft ebenso wie Streit, Hass, blutige Kriege und Neid, der sich wie Feuer in die Umgebung verbreitete; diese Laster führten dazu, dass die Sichel, die eben erst für die Ernte geformt wurden, für den Mord in gerade scharfe Schwerter umgeschmiedet wurden.

Von da an wurden die Meere durchpflügt und der Osten wurde dem Westen und der Westen dem Osten bekannt; dazu kamen die Verweichlichung des Körpers, die Übersättigung des Magens, prachtvolle Gewänder, üppig gedeckte Tische, glänzende Gelage, Trägheit und Müßiggang, und zum größten Schaden für die Welt begann das sexuelle Verlangen zu erglühn, das bis zu jenen Tagen im Verborgenen geschlummert hatte. Und – was vielleicht noch schlimmer ist – wenn im gleichmäßigen Ablauf der Jahre die Felder nicht die erhofften Erträge bringen, wie es durch schlechtes Wetter oder Krieg geschehen kann, dann herrscht sofort ein Mangel an Getreide, und Hunger kommt auf viel härter als in alten Zeiten. Bittere Not, die man in den Wäldern nie gekannt hatte, erfüllt die Hütten der Armen und bleibt auch sehr oft nicht ohne Gefahr für die Reichen. Daraus entwickelten sich die hässliche, kraftlose Magerkeit, die totengleiche Blässe, und die Schwäche, die mit taumelndem Schritt einhergeht, und weitere vielfältige Gründe für Krankheiten und einen frühzeitigen Tod.

Wenn ich dies alles zusammen mit zahllosen anderen Erscheinungen betrachte, so neige ich dazu zu glauben – nein ich weiß es mit Bestimmtheit -, dass jenes goldene Zeitalter, mag es auch unzivilisiert und bäurisch gewesen sein, bei weitem unseren schmucken eisernen Jahrhunderten vorzuziehen ist.

Fragen und Aufgaben:

1. Welchem der antiken Texte steht Boccaccios Text am nächsten?
2. Worin unterscheidet sich TEXT 6 von den vorangegangenen Texten? Was ist das Neue, verglichen mit den antiken Vorbildern?
3. Welche Abschnitte dieses Textes sind eher vom Mythos, welche eher vom Logos beeinflusst?

4. Welche Ursache bezeichnet Boccaccio als „Mutter aller Laster“? Inwieweit ist diese Ansicht auch aus heutiger Sicht aktuell?
5. Vergleichbar einem mittelalterlichen Mysterienspiel spiegelt Boccaccios Text die leidvolle Erfahrung von 1000 Jahren Krieg, Not und Elend wider, eine Erfahrung, die dem antiken Menschen fremd war. Lässt sich diese Behauptung unter Berücksichtigung der bisher behandelten Texte bestätigen?

TEXT 7 E. H. Gombrich: Die Renaissance und das Goldene Zeitalter (Aus.) In: Norm und Form. Studien zur Kunst der Renaissance. London. 1966.

„Wenn wir die Beziehungen zwischen Wirtschaft, Politik, Literatur und Kunst zu klären suchen, würde es zum Verständnis dieser Zusammenhänge beitragen, wenn wir unsere Untersuchungen wieder auf einzelne bestimmte Staatsmänner konzentrierten.“ In meiner Behandlung der Formel vom Goldenen Zeitalter beabsichtige ich diese Seite des Problems dadurch kurz zu illustrieren, daß ich die Aufmerksamkeit auf die rhetorischen Wurzeln dieser Vergötterung des Mäzenatentums in der Renaissance lenke. Es handelt sich, glaube ich, um die Wiederaufnahme einer Virgilschen Formel. Bei Virgil ist das Goldene Zeitalter das Zeitalter eines bestimmten Herrschers. Das göttliche Kind der IV. Ekloge ist es, das dem Reich Frieden und magischen Wohlstand bringen wird, und es ist Augustus, von dem im sechsten Buch der Äneis prophezeit wird, daß er dasselbe vollbringen werde:

*hic vir, hic est, tibi quem promitti saepius audis,
Augustus Caesar Divi genus,
aurea condet saecula [...] (VI, 793-795).*

(Sieh hier den Mann, der dir so oft verheißen,
Augustus Cäsar, aus dem göttlichen Geschlecht.
Durch ihn erstet uns wiederum die Goldne Zeit ...)

Das beste Beispiel für diesen von der Geschichtsschreibung hergestellten Zusammenhang zwischen der Person des Herrschers und dem Charakter eines Zeitalters ist vermutlich das, was man in Ermangelung einer besseren Bezeichnung am einfachsten den Medicimythos nennt -, wonach die Medici im ganzen (und Lorenzo im besonderen) direkt jene zauberhafte Blüte des menschlichen Geistes, die Renaissance, hervorgebracht haben.

Um fair zu sein, müssen wir feststellen, daß der Ausdruck „das Goldene Zeitalter der Medici“ unter anderem auf das Vorbild Voltaires zurückzuführen ist, der die Idee großer Zeiten unter großen Herrschern in die Geschichtsschreibung einführte. In seinem *Siècle de Louis XIV* nennt Voltaire drei Zeitalter als die einzigen, die vor der Zeit seines Helden für Männer von Geschmack des Interesses würdig gewesen seien: die Zeit Alexanders des Großen, die Zeit des Augustus und die Zeit der Medici – „une famille de simples citoyens“ -, die taten, was eigentlich die Könige Europas hätten tun sollen: Sie versammelten in Florenz die Gelehrten um sich, die von den Türken aus Griechenland vertrieben worden waren.

Aber die Idee ist natürlich viel älter. Erinnern wir uns an die wunderschöne Inschrift aus dem Jahre 1715 im Palazzo Medici Riccardi:

*Hospes - aedes cernis fama celeberrimas [...] hic litterae latinae graecaeque
restauratae, mutae artes excoltae, Platonica philosophia restituta [...], aedes omnis
eruditionis quae hic revixit*

(Fremdling, du siehst vor dir ein hochberühmtes Haus ..., wo die alte Gelehrsamkeit der Römer und Griechen wieder auflebte, die stummen Künste zur Vollendung kamen, die platonische Philosophie wiederhergestellt wurde . . ., das Heim aller Erkenntnis, die hier zu neuem Leben erwachte).

Oder an den dem Ruhme Lorenzo de' Medicis gewidmeten Freskenzyklus von Giovanni di San Giovanni und Furini im Palazzo Pitti aus dem frühen 17. Jahrhundert, der Lorenzo darstellt, wie er den Musen, die vor den Horden Mohammeds fliehen, sichere Zuflucht bietet und das Goldene Zeitalter. Die darunterstehenden Verse beschreiben, wie nach seinem Tod Pax und Astraea trauernd in den Himmel zurückkehren. Aber auch dieser Zyklus ist nur die Fortsetzung einer Tradition, die Giorgio Vasari im 16. Jahrhundert begründet hatte. Vasari war es, der in seinen monumentalen Freskenzyklen im Palazzo Vecchio als erster jene bildliche Darstellung dynastischer Verherrlichung schuf, die das damals regierende Mitglied der Familie, Cosimo I., mit dem Zeitalter des Saturn und dem Horoskop des Augustus in Verbindung brachte und zwischen den Ruhmestaten seiner Vorfahren und dem Sprößling Saturns ein sorgfältig ausgedachtes Netz mythologischer Beziehungen herstellte. Vasari war es auch, von dem ursprünglich die Idee der ersten *Accademia del Disegno* ausging, die von dem regierenden Mediciherzog aufgenommen wurde, und der damit eine soziale Institution ins Leben rief, die es dem Herrscher ermöglichte, jene Schutzherrschaft über die bildenden Künste auszuüben, die der Mythos voraussetzte. Und überdies war es natürlich Vasaris berühmtestes Werk, seine *Vite de' pittori, scultori ed architetti*, das im Jahre 1550 erschien, welches am meisten zu der Popularisierung des Medicimythos beitrug. Seine Widmung an Cosimo I. nimmt die Inschrift im Palazzo vorweg:



„Si puo dire che nel suo stato, anzi nella sua felicissima casa, siano rinate le arti“

(Man kann sagen, daß in Eurem Staate, ja, in Eurem hochgesegneten Hause, die Künste wiedergeboren wurden).

In seinem ganzen Werk bemüht sich Vasari, den Eindruck zu erwecken, daß die Künste ihren Aufstieg und ihr reiches Blühen unmittelbar der Intervention der Medici verdanken. Auch in Vasaris *Vita di Botticelli* stoßen wir auf einen bezeichnenden Satz. Er beginnt:

„Ne' tempi del magnifico Lorenzo che fu veramente per le persone d'ingegno un secol d'Oro [...]“

(In der Zeit Lorenzo des Prächtigen, die wahrhaftig für Menschen von Genie ein Goldenes Zeitalter war ...)

Der Medicimythos war nicht nur das Produkt von Schmeichelei und einer Sehnsucht nach einer besseren Vergangenheit, obwohl ein solches Sich-Zurücksehnen sicherlich am Anfang des 16. Jahrhunderts, in der Zeit Machiavellis eine Rolle gespielt hat. Worauf es mir hier vor allem ankommt, ist, daß man den Mythos bis in die Lebenszeit Lorenzos selbst zurückverfolgen kann - zu den ihm von Dichtern und Dichterlingen seines eigenen Kreises gewidmeten Versen. So heißt es etwa bei Bartolomeus Fontius :

*tempora nunc tandem per te Saturnia surgunt [...]
nunc surgunt artes, nunc sunt in honore poetae [...]*

(Nunmehr erscheinen durch dich saturnische Zeiten ...
Nunmehr erhebt sich endlich die Kunst, und die Dichter leben in Ehren ...)

Oder bei Aurelio Lippi Brandolini:

*aurea falcifero non debent saecula tantum,
nec tantum Augusto saecula pulchra suo,
quantum nostra tibi, tibi se debere fatentur
aurea, Laurenti, munere facta tuo [...]*

(Nicht so viel schuldet die Goldene Zeit dem Saturnus,
Nicht seine herrliche Zeit ihrem Herrscher Augustus,
Als die heutige Zeit, die Du zur Goldenen machtest,
Deinen Gaben verdankt - Dir, o Lorenzo, nur Dir ...)

Aber wenn wir diese Lobreden als Schmeicheleien nach dem Muster Virgils bezeichnen, sagen wir eigentlich recht wenig. Könnten sie vielleicht nicht eher Propaganda gewesen sein? Propaganda, wie wir nur allzugut aus Erfahrung wissen, ist die Kunst, der Wirklichkeit ein bestimmtes Bild aufzuprägen, und zwar so erfolgreich, daß die ihr Unterworfenen die Welt dann überhaupt nicht mehr anders sehen können. Die Wirksamkeit des propagierten Bildes wird um so größer sein, je tiefer seine Wurzeln in die Überlieferung reichen und je inniger der Zusammenhang mit den archetypischen uralten Angst- und Wunschträumen der Menschheit ist. Der messianische Herrscher, der das Goldene Zeitalter wieder zurückbringt, ist einer dieser ewigen Träume, und wir haben gesehen, daß er auf die nachfolgenden Generationen eine magische Wirkung hatte: Unter seinem Einfluß sahen sie in dem bunten Gewirr des wirklichen Quattrocento ein täuschend einfaches Bild. Wann hat diese Vorstellung begonnen, ihren magischen Effekt auszuüben? Wann setzte sich dieser Glaube durch? Im Gegensatz zu Schmeichelei muß Propaganda nicht immer zynisch sein, denn die, die sie verbreiten, können selbst die ersten Opfer sein.

Sicherlich war es im Interesse der Humanisten und Schriftsteller, die Lorenzo umgaben, gelegen, ihm dieses alte Bild von Freigebigkeit, Munifizienz, als den sichersten Weg zum Herzen des Volkes vor Augen zu stellen. Wie etwa Poliziano in einem Brief aus Venedig sagte:

„Questa impresa dello scrivere libri Greci, e questo favorire e docti vi da tanto honore a gratia universale, quanto mai molti e molti anni non ebbe homo alcuno“

(Euer Projekt, griechische Bücher abzuschreiben, und die Gunst, die Ihr Gelehrten erweist, bringt Euch so viel Ruhm und allgemeine Beliebtheit, wie sie seit vielen, vielen Jahren niemandem zuteil geworden sind). Aber war das das Goldene Zeitalter, oder war das nicht vielleicht die Entdeckung der Macht der öffentlichen Meinung?

Die Entdeckung, daß diese Art von Anhängern leichter zu bezahlen und wohlwollend zu erhalten waren, als Soldaten es je sein konnten? Daß Lorenzo bestrebt war, dieses Idealbild zu verkörpern, unterliegt keinem Zweifel. Wäre es nicht möglich, daß er selbst daran glaubte? Sicher ist, daß er es in seiner eigenen Dichtung anwandte:

*„Lasso a me! or nel loco alto e silvestre
Ove dolente e trista lei si truova
d'oro è l'età, paradiso terrestre,
e quivi il primo secol si rinnova [...]“*

(O weh ist mir! In jenem hohen, waldgeschmückten Ort,
Wo Du Dich trauernd grämst und leidest,
Ist Golden unsere Zeit, das Paradies auf Erden,
Und jene erste Goldne Zeit erneut sich hier ...)

Lorenzo konnte auch wohl gar nicht anders, als sich selbst in der Rolle eines zweiten Maecenas oder Augustus zu sehen. War ihm ja diese Rolle schon in seiner Kindheit von den Dichtern zugeteilt worden. Er hatte sie von seinem Vater Piero ererbt, dessen Förderung der Künste, zumindest der bildenden, möglicherweise viel ausgedehnter war als seine eigene, und vor allem von seinem Großvater Cosimo, von dem Ugolino Verino sang:

*hic sacros colit vates, hic aurea nobis
Caesaris Augusti saecla redire dedit.*

(Die heil'gen Dichter ehrte er und gab
die goldene Zeit Cäsar Augusts uns wieder.)

Oder Naldi:

*iam mihi, iam Medices, te consultore redibant
aurea Saturni saecla benigna senis.*

(Unter Eurem Schutze, Mediceer, erneute sich für mich
die goldene Zeit des alten Saturn.)

Mit Cosimo als *pater patriae* kommen wir dem Kernpunkt unseres Problems schon etwas näher. Warum wurde er so genannt? Möglicherweise aus dem Grunde, weil der Anspruch berechtigt war - soweit solche Ansprüche eben berechtigt sein können. Es besteht kein Zweifel, daß Cosimo mindestens so sehr wie Lorenzo, vielleicht aber noch mehr, ein echter Förderer von Kunst und Wissenschaft gewesen ist. Meiner Meinung nach gibt es vielleicht noch einen weiteren Grund dafür, daß ein „uomo disarmato“, wie Machiavelli ihn nennt, eigentlich nichts als ein Bankier und ein „City Boss“, plötzlich von den Dichtern und Lobrednern mit dem ganzen erhabenen Prunk eines uralten Kaisermythos bekleidet wird, den Dante in seiner *de Monarchia* allein dem Beherrscher der Welt vorbehält. Stellen wir uns einmal vor, wir selbst hätten die Aufgabe, den Cosimo zu preisen. Es gab vor allem zwei konventionelle Themen, die man in den Eulogien der Mächtigen behandelte: den Ruhm der Vorfahren und ihre eigenen Kriegstaten. Gerade die Tatsache, daß diese beiden üblichen Themen in diesem Fall nicht anwendbar waren, scheint mir hier sehr wichtig. Muß doch ein illegitimer Herrscher seine Macht und seine Propaganda besonders stark mit metaphysischen Vorstellungen untermauern. Es ist vielleicht kein Zufall, daß jener virgilsche Anspruch nicht nur auf Cosimo, sondern schon vorher (von Petrarca) auf den Notar Rienzi angewandt wurde, ebenso wie sich zu unseren Zeiten Politiker, die sich selbst den Führertitel zuerkannten, mit der Mystik der Erfüllung uralter Weissagungen umgeben haben.

Ich will damit nicht sagen, daß die ungewohnten Umstände allein eine Erklärung dafür bieten, daß diese Idee Virgils so oft auf Cosimo angewendet wurde. Für eine Generation, die an den Topos des *laus saeculi* und an Metaphern für ein neues Zeitalter gewöhnt war, muß dieses Bild sehr naheliegend gewesen sein. In einem gewissen Sinn verkörperte Cosimo tatsächlich eine solche „neue Zeit“. Für einen „uomo disarmato“ ohne Ahnen und ohne persönlichen Kriegsruhm, ja ohne eigentlichen Machtanspruch, mußten sich die Dichter einfach nach einer neuen Formel höchsten Lobes umsehen. Und hatten sie nicht in gewissem Sinne recht, wenn auch nicht unbedingt im hergebrachten Sinn, wenn sie sagten, daß das „eherne“ Zeitalter im Begriff war, dem Zeitalter des Goldes zu weichen? Das Europa des Rittertums war vorbei, die Armeen bestanden aus Söldnern, und die Risiken der Kriegführung wurden in Geld kalkuliert. Natürlich gab es auch weiterhin Kriege, aber allmählich verherrlichten die Eulogien im Kreise Cosimos weniger den Ruhm der Schlachten als die Segnungen des Friedens. Und in diesem alten Traum von *aurea pax* sehe ich eine der Wurzeln des historiographischen Stereotyps für eine Zeit, in der unter dem Schutze eines großen und weisen Herrschers die Künste des Friedens gediehen. Naldo läßt in einer Rede an den Abgesandten Mailands Cosimo prophezeien:

*hoc duce sic Iani templum claudetur et intus
Mars fremet atque iterum vincla molesta geret.
tunc et prisca Fides ad nos pariterque redibit,
quae lances iusta temperat arte pares,
hinc Pax purpurea frontem redimita corona
grata per Ausonias ibit amica domos
turba nec in Latii ulli tunc fiet in agris,
opilio tutas quisque tenebit oves.*

(Der Tempel des Ianus wird geschlossen bleiben.
Der wütende Mars wird in Fesseln geschlagen.
Der alte Glaube wird zurückkehren
und für Recht sorgen.
Der Friede, einen Purpurkranz auf dem Haupt,
wird in die Wohnungen Italiens einkehren,
und der Hirt wird die Schafe sicher auf den Fluren weiden.)

Fragen und Aufgaben:

1. Auf welchen antiken Dichter geht der Usus zurück, das Zeitalter einer bestimmten historischen Persönlichkeit mit dem mythischen „Goldenen Zeitalter“ gleichzusetzen?
2. Von wem stammt die Idee, große Zeiten unter großen Herrschern in die Geschichtsschreibung einzuführen? Wie viele „goldenen Zeiten“ werden von diesem französischen Philosophen und Literaten aufgelistet?
3. Warum werden die Medicis von den Künstlern ihrer Zeit als messianische Herrscher, die das „Goldene Zeitalter“ wiederbringen, verherrlicht?
4. Warum griffen die Dichter, die Elogien auf die Medicis verfassten, auf den alten Zeitaltermythos zurück und huldigten nicht auf die sonst übliche Weise, indem sie die Ruhmestaten der Vorfahren oder die Kriegstaten des Laureaten priesen?
5. Welchem antiken Dichter sind die Elogien auf die Medicis entlehnt, die im vorigen Text auszugsweise zitiert werden?

TEXT 8 John Milton: elegia quinta „in adventus veris“

Im Jahre 1629, im Alter von 20 Jahren, verfasste John Milton seine 5. Elegie, ein leidenschaftliches Bekenntnis zur Allmacht der Natur. Milton verwendet in seinem Gedicht ausschließlich Bilder aus der antiken Literatur, vor allem aus Vergil und Ovid, die jedoch aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst sind. In barocker Manier werden die antiken Mythen in einzelne mythische Bilder aufgelöst und dieselben dann zur sinnlichen Dekoration poetischer Gedanken herangezogen. Dieses Gedicht ist in klassischen lateinischen Distychen abgefasst und ist somit eines der letzten Beispiele für lateinisch geschriebene Dichtung in der europäischen Literatur.

In se perpetuo Tempus revolubile gyro
jam revocat zephyros vere tepente novos.
Induiturque brevem Tellus reparata juventam,
jamque soluta gelu dulce virescit humus.
Fallor? an et nobis redeunt in carmina vires
ingeniumque mihi munere veris adest?
Munere veris adest iterumque vigescit ab illo
- quis putet? - atque aliquod jam sibi poscit opus.
Castalis ante oculos bifidumque cacumen oberrat
et mihi Pyrenen somnia nocte ferunt.
Concitaque arcano fervent mihi pectora motu
et furor et sonitus me sacer intus agit.
Delius ipse venit, video Penëide lauro
implicitos crines, Delius ipse venit.
iam mihi mens liquidi raptatur in ardua coeli,
perque vagas nubes corpore liber eo.

Die Zeit, die in ewigem Zykel weiterläuft, ruft schon die neuen Frühlingswinde zurück, da der milde Lenz begonnen hat. Die wiedererwachte Natur kleidet sich in kurzlebige Jugend und die Erde, befreit von Frost und Kälte, hüllt sich in zartes Grün. Täusch ich mich? Oder kehren auch mir die Kräfte in meine Lieder zurück und das Genie als Geschenk des Frühlings? Ja, es ist da als Geschenk des Frühlings und es erstarkt von neuem – wer könnte es glauben – und es fordert irgendein Werk. Die Wasser Kastaliens plätschern vor meinen Augen und der zweizackige Gipfel und der nächtliche Schlaf entführt mich nach Pyrene. In heimlichem Feuer glüht mein aufgewühltes Herz und ein Rasen und ein heiliger Klang treiben mich im Inneren an. Der Gott aus Delos kommt persönlich, ich sehe seine mit Peneus' Lorbeer bekränzten Haare, Apoll selbst ist da. Schon wird mein Denken emporgewirbelt in die kühlen Höhen des Himmels. und ich schwebe losgelöst von meinem Körper durch die ziehenden Wolken.

Perque umbras perque antra feror penetralia vatum,
 et mihi fana patent interiora Deum.
 Intuiturque animus toto quid agatur Olympo,
 nec fugiunt oculos Tartara caeca meos.
 Quid tam grande sonat distento spiritus ore?
 Quid parit haec rabies, quid sacer iste furor?
 Ver mihi, quod dedit ingenium, cantabitur illo;
 profuerint isto reddita dona modo.
 Jam, Philomela, tuos foliis adoperta novellis
 instituis modulos, dum silet omne nemus.
 Urbe ego, tu sylva simul incipiamus utrique,
 et simul adventum veris uterque canat.
 Veris io! rediere vices, celebremus honores
 veris et hoc subeat Musa perennis opus.
 jam sol Aethiopus fugiens Tithoniaque arva,
 flectit ad Arctōas aurea lora plagas.
 Est breve noctis iter, brevis est mora noctis opacae
 horrida cum tenebris exulat illa suis.
 Jamque Lycaonius plaustrum caeleste Boōtes
 non longa sequitur fessus ut ante via
 nunc etiam solitas circum Iovis atria toto
 Excubias agitant sydera rara polo.
 Nam dolus et caedes et vis cum nocte recessit,
 neve Giganteum Dii timuere scelus.
 Forte aliquis scopuli recubans in vertice pastor,
 roscida cum primo sole rubescit humus:
 «Hac», ait, «hac certe caruisti nocte puella,
 Phoebe, tua, celeres quae retineret equos».
 Laeta suas repetit sylvas pharetramque resumit
 Cynthia, Luciferas ut videt alta rotas,
 et tenues ponens radios gaudere videtur
 officium fieri tam breve fratris ope.
 «Desere», Phoebus ait, «thalamos Aurora seniles;
 quid juvat effoeto procubuisse toro?
 Te manet Aeolides viridi venator in herba,
 surge, tuos ignes altus Hymettus habet».
 Flava verecundo dea crimen in ore fatetur
 et matutinos ocyus urget equos.
 Exuit invisam Tellus rediviva senectam
 et cupit amplexus, Phoebe, subire tuos;
 et cupit et digna est: quid enim formosius illa,
 pandit ut omniferos luxuriosa sinus
 atque Arabum spirat messes et ab ore venusto
 mitia cum Paphiis fundit amoma rosis?
 Ecce coronatur sacro fons ardua luco,
 cingit ut Idaeam pinea turris Opim;
 et vario madidos intexit flore capillos
 floribus et visa est posse placere suis.
 Floribus effusos ut erat redimita capillos
 Taenario placuit diva Sicana deo.
 Aspice, Phoebe, tibi faciles hortantur amores,
 mellitasque movent flamina verna preces.
 Cinnamon Zephyrus leve plaudit odorifer ala,
 blanditiasque tibi ferre videntur aves.
 Nec sine dote tuos temeraria quaerit amores
 Terra, nec optatos poscit egena toros,

Es zieht mich durch die Schatten und durch die Grotten, die heiligen Orte der Seher, und es eröffnet sich mir das innere Geheimnis der Götter. Meine Seele stiert nach allem, was im Olymp geschieht, doch auch der blinde Tartaros entgeht nicht meinen Augen. Welch großes Gedicht kündigt der Odem zwischen meinen getrennten Lippen? Was gebiert diese Raserei, was dieser heilige Zorn? Der Frühling, der mich inspirierte, wird von mir in diesem Gedicht besungen werden; auf diese Weise mögen die Gaben des Frühlings zu aller Nutzen zurückerstattet werden. Philomela, beginne nunmehr – gehüllt in neue Blätter – dein Lied, während überall der Hain verstummt. Lass uns beide beginnen, ich in der Stadt und du im Wald, und ein jeder möge gleichzeitig den Beginn des Frühlings besingen.

Heissa! Die Zeiten des Frühlings sind zurückgekehrt, lasst uns die Ehren des Frühlings feiern, und die unsterbliche Muse möge dieses Werk unterstützen! Schon flieht die Sonne aus Äthiopien und den Landen des Tithonus und wendet ihre goldenen Zügel den nördlichen Gefilden zu. Kurz ist der Weg der Nacht, kurz ist die Dauer der dunklen Nacht, jene schreckliche Nacht mit ihrer Finsternis weicht in die Verbannung. Lycaons Boōtes folgt nicht mehr wie früher auf langer Bahn dem himmlischen Wagen, nun bewachen nur mehr weit voneinander getrennte Sterne am Himmel, wie gewohnt, die Hallen Jupiters. Denn List, Mord und Gewalt sind zusammen mit der Finsternis verschwunden und die Götter fürchten nicht mehr das Verbrechen der Giganten. Vielleicht ruft irgendein Schäfer, an die Spitze eines Felsens gelehnt, aus, wenn sich die taurische Wiese in den ersten Sonnenstrahlen rötet: „In dieser Nacht, Phoebus, hat dir dein Mädchen gefehlt, um die schnellen Pferde zurückzuhalten!“ Froh sucht Artemis wieder ihre Wälder auf und hängt sich wieder den Köcher um, wenn sie hoch oben die Räder des Sonnenwagens erblickt, und sie scheint sich beim Anblick der ersten Sonnenstrahlen darüber zu freuen, dass ihre Aufgabe durch die Hilfe des Bruders so kurz wird. Phoebus ruft: „Aurora, verlass dein gewohntes Bett, was freut es dich, auf abgenutztem Polster zu ruhen? Ein Jäger, Äolus‘ Sohn, wartet auf dich auf grüner Wiese, steh auf, der hohe Hymettus soll dein Liebesfeuer erfahren!“ Mit verschämter Miene bekennt die goldschimmernde Göttin ihre Schuld und treibt schneller des Morgens Pferde an. Die wiedererwachte Erde streift ihre Starre ab und wünscht sich von dir, Phoebus, umarmt zu werden. Sie wünscht es sich und sie ist auch würdig, denn was gibt es lieblicheres als diese, wenn sie in voller Pracht ihre fruchtspendenden Arme öffnet und die Düfte Arabiens verströmt, und sich aus ihrem lieblichen Mund zarter Balsam und Rosen aus Paphos ergießen? Siehe die aufragende Stirn ist umwehrt mit einem heiligen Hain, wie die Mauerkrone aus Pinien Cybele vom Idagebirge umgibt, und ihre taufeuchten Haare hat sie mit verschiedenen Blumen durchflochten, wohl wissend, dass sie mit ihren Blumen Gefallen zu erregen wusste. Ebenso hatte die sizilische Göttin ihre wallenden Haare mit Blumen umwickelt, als sie das Begehren des Hadesfürsten erregte. Schau, Apoll, die dir hörigen Göttinnen der Liebe ermuntern dich, und die Frühlingswinde tragen ihre honigsüßen Bitten weiter. Der duftige Zephyrus schlägt sanft mit Zimbedecktem Flügel dazu, und die Vögel scheinen die Schmeicheleien zu dir zu bringen. Nicht unbedacht und nicht ohne Hochzeitsgabe sucht die Erde deine Liebe, und sie fordert nicht im Armenkleid das ersehnte Lager,

alma salutiferum medicos tibi gramen in usus
 praebet et hinc titulos adjuvat ipsa tuos.
 Quod si te pretium, si te fulgentia tangunt
 munera - muneribus saepe coemptus Amor -,
 illa tibi ostentat quascumque sub aequore vasto,
 et superinjectis montibus abdit opes.
 Ah! quoties cum tu clivoso fessus Olyrnpo
 in vespertinas praecipitaris aquas:
 «Cur te», inquit, «cursu languentem Phoebe diurno
 hesperiis recipit caerulea mater aquis?
 Quid tibi cum Tethy? Quid cum Tartesside lympha?
 Dia quid immundo perluis ora salo?
 Frigora Phoebe mea melius captabis in umbra,
 huc ades, ardentis imbue rore comas.
 Mollior egelida veniet tibi somnus in herba,
 huc ades et gremio lumina pone meo.
 Quaque jaces circum mulcebit lene susurrans
 aura per humentes corpora fusa rosas.
 Nec me - crede mihi - terrent Semeleia fata,
 nec Phaëtonleo fumidus axis equo;
 cum tu, Phoebe, tuo sapientius uteris igni,
 huc ades et gremio lumina pone meo.»
 Sic Tellus lasciva suos suspirat amores;
 matris in exemplum caetera turba ruunt.
 Nunc etenim toto currit vagus orbe Cupido,
 languentesque fovet solis ab igne faces.
 Insonuere novis lethalia cornua nervis,
 triste micant ferro tela corusca novo.
 Jamque vel invictam tentat superasse Dianam,
 quaeque sedet sacro Vesta pudica foco.
 Ipsa senescentem reparat Venus annua formam,
 atque iterum tepido creditur orta mari.
 Marmoreas juvenes clamant «Hymenaeae!» per urbes,
 litus «Io Hymen!» et cava saxa sonant.
 Cultior ille venit tunicaque decentior apta,
 Puniceum redolet vestis odora crocum.
 Egrediturque frequens ad amoeni gaudia veris
 virgineos auro cincta puella sinus.
 Votum est cuique suum, votum est tamen omnibus unum,
 ut sibi quem cupiat, det Cytherea virum.
 Nunc quoque septena modulatur arundine pastor,
 et sua quae jungat carmina Phyllis habet.
 Navita nocturno placat sua sydera cantu,
 delphinisque leves ad vada summa vocat.
 Iupiter ipse alto cum conjugate ludit Olympo,
 convocat et famulos ad sua festa deos.
 Nunc etiam Satyri cum sera crepuscula surgunt,
 pervolitant celeri florea rura choro,
 Sylvanusque sua cyparissi fronde revinctus,
 semicaperque Deus, semideusque caper.
 Quaeque sub arboribus Dryades latuere vetustis
 per juga, per solos expatiantur agros.
 Per sata luxuriat fruticetaque Maenalius Pan,
 vix Cybele mater, vix sibi tuta Ceres,
 atque aliquam cupidus praedatur Oreada Faunus,
 consulit in trepidos dum sibi nympha pedes,

als Lebensspenderin bringt sie dir heilbringende Pflanzen für ärztliche Zwecke mit und erweitert damit deine Kompetenzen. Wenn dich dieses Geschenk, wenn dich diese glänzenden Gaben berühren – oft wurde Amor mit diesen Gaben überhäuft – dann zeigt dir jene auch all die Schätze, die sie im weiten Meer und unter hohen Bergen verborgen hat. Ach, wie oft rief die Erde, wenn du vom steilen Olymp in die abendlichen Wasser hinabtauchtest: „Warum, oh Phoebus, nimmst dich die meerblaue Mutter in ihrem westlichen Wasser auf, wenn du von täglicher Fahrt ermattet bist? Was hast du mit Thetis zu schaffen? Was mit dem Wasser von Tartessus? Warum wäschst du dein göttliches Antlitz mit schmutzigem Meerwasser? In meinem Schatten, Phoebus, wirst du besser Kühlung finden, komm her zu mir, befeuchte deine Flammenhaare mit Tau. Ein sanfterer Schlaf wird dich übermannen im kühlen Gras, komm hierher und bette dein Haupt in meinem Schoß! Wo du auch liegst, es wird ein leicht säuselndes Lüftchen unsere auf tauige Rosen gebetteten Körper umwehen. Weder erschreckt mich Semeles Schicksal, glaube mir, noch der von Stuten gezogene rauchende Wagen Phaetons. Wenn du, Phoebus, dein Feuer weiser gebrauchst, komm hierher und bette dein Haupt in meinem Schoß!“ So stößt die willige Erde ihre Liebesseuffer aus und ihr Gefolge folgt dem Beispiel der Mutter. Nun eilt auch der flinke Cupido auf der ganzen Erde umher und entzündet seine erloschenen Fackeln am Feuer der Sonne. Sein todbringender Bogen ist mit neuer Saite bespannt, und die zitternden Pfeile funkeln traurig mit neuen Spitzen aus Eisen. Nunmehr versucht er entweder die unbesiegte Diana zu erobern oder die jungfräuliche Vesta, die am heiligen Herdfeuer sitzt. Selbst Venus verjüngt, wie jedes Jahr, ihre in die Jahre gekommene Figur und man glaubt, sie sei wieder dem Meer entstiegen. Durch die Städte aus Marmor rufen junge Männer: „Hymenäus!“ und der Strand und die hohlen Felsen tönen zurück: „Io Hymen!“ Und jener kommt reichlich bekränzt und geziemend mit passender Toga bekleidet, und sein schmuckes Gewand verströmt den Duft von punischem Krokus. In großer Zahl ergehen sich die Mädchen, deren jungfräulicher Busen mit Gold behängt ist, in den Freuden des lieblichen Frühlings. Jede hat einen Wunsch, doch alle haben denselben, dass ihnen Venus den Mann vermache, den sie ersehnen. Nun spielt auch der Hirte auf seiner siebentonigen Flöte und Phyllis singt ihre eigenen Lieder dazu. Mit nächtlichem Gesang besänftigt der Seemann die Gestirne und ruft die flinken Delphine an die Oberfläche des Meeres. Jupiter selbst scherzt mit seiner Gattin auf dem hohen Olymp und ruft die göttlichen Diener zu seinen Festen. Nun erwachen auch die Satyrn in später Dämmerung und durchheilen in schnellem Reigen das blumenbedeckte Land, und Sylvanus ist dabei, bekränzt mit dem Laub der Zypresse, ein Gott zur Hälfte Ziegenbock, ein Bock zur Hälfte Gott. Die Dryaden, die unter alten Bäumen versteckt waren, schweifen wieder über Bergrücken und einsame Felder. Lustig springt Gott Pan auf den Kornfeldern und zwischen den Büschen umher, und selbst seine Mutter Cybele und Ceres sind kaum vor ihm sicher, und der begierige Faun nimmt sich irgendeine Oreade als Beute, während sich die Nymphe auf ihre vor Angst zitternden Füße verlässt

jamque latet latitansque cupit male tecta videri,
 et fugit et fugiens pervelit ipsa capi.
 Dii quoque non dubitant caelo praeponere sylvas,
 et sua quisque sibi numina lucus habet.
 Et sua quisque diu sibi numina lucus habeto,
 nec vos arborea dii precor ite domo.
 Te referant miseris te Iupiter aurea terris
 saecula, quid ad nimbos aspera tela redis?
 Tu saltem lente rapidos age, Phoebus, jugales,
 qua potes, et sensim tempora veris eant.
 Brumaque productas tarde gerat hispida noctes,
 ingruat et nostro senior umbra polo.

und sich versteckt, im Versteck sich aber schlecht versteckt zu sein wünscht, und flieht, im Fliehen jedoch gefangen zu werden wünscht. Auch die Götter zögern nicht, die Wälder dem Himmel vorzuziehen, und jeder Hain hat seine eigenen Götter. Lange soll jeder Hain seine Götter behalten, und ihr Götter, ich bitte euch, verlasst nicht euer baum-bestandenes Zuhause! Mögen goldene Zeiten dich, Jupiter, der unglücklichen Erde wiederbringen! Warum birgst du deine gnadenlosen Waffen in den Wolken? Lenke wenigstens du, Phoebus, dein rasendes Gespann so langsam, wie du kannst, und die Zeit des Frühlings möge nur allmählich verstreichen! Der rauhe Nordwind möge die langen Winternächte nur langsam wiederbringen und spät erst sollen die Schatten unter unserem Himmel länger werden!

Fragen und Aufgaben:

1. Welche in diesem Text verwendeten mythologischen Bilder sind dir bereits aus den vorigen Texten bekannt? Welche sind für dich neu? Versuche diese neuen Bilder mit Hilfe eines mythologischen Lexikons näher zu bestimmen.
2. In welchen Versen finden sich noch Anspielungen auf den antiken Zeitalter-Mythos?
3. Die folgenden zwei Abbildungen zeigen zwei der bekanntesten Gemälde der italienischen Renaissance, die beide mit „Frühling“ betitelt sind. Welche Übereinstimmungen ergeben sich jeweils mit dem vorigen Text?



Sandro Botticelli (1444 – 1510) *la prima vera*

In diesem um 1480 entstandenen Bild des Frühlings liegt der Darstellung ein ausführliches inhaltliches Programm zugrunde, das dem Humanistenkreis von Dichtern, Philosophen und Gelehrten um Lorenzo de' Medici, il Magnifico, entstammt. Wieder geben antike Vorstellungen in verwickelter Gedankenführung und in völlig unantiker Form Anlass zur Schilderung eines Reiches der Venus, das von inniger Anmut erfüllt ist. Die Göttin steht in leichtbewegter Haltung in der Mitte des Bildes, ihr Kopf ist von einer Art von Heiligenschein hinterfangen, der sorgfältig aus Orangenbäumen herausgeschnitten und mit einem Gespinnst von Lorbeerzweigen überzogen ist. Sie erwecken den Eindruck strahlenförmiger Anordnung, einer Gloriole also, die bisher allein Christus und mehr noch Maria zukam. Diese Angleichung der heidnischen Liebesgöttin an die Muttergottes möchte fast als Gotteslästerung erscheinen, wenn nicht tiefe Gedanken einer

Verschmelzung griechischer Philosophie mit christlicher Lehre dahinter ständen, wie sie Lorenzo de' Medici und seine Umgebung bewegten. Dass sich ein derartiges Bestreben mit echter christlicher Frömmigkeit vertrug, steht außer Zweifel und wird gerade durch Botticelli selbst bewiesen, der in zahlreichen religiösen Bildern Zeugnis seiner Gesinnung ablegte. Daher wird es auch verständlich, dass das Gemälde des Frühlings so wenig antike Stimmung verrät. Die Grazie, die es beseelt, möchte man fast christliche Anmut nennen. Die im Reigen bewegten, schleierumwallten drei Grazien, die den Frühling darstellende Mädchengestalt, die aus ihrem blütenübersäten Gewand die Blumen über die Erde streut, die Verkörperung des Sprießens und Gedeihens der Natur in der Gestalt des durchsichtig verhüllten Mädchens rechts, dem sich Zephir, der belebende Windhauch, zugesellt, schließlich Venus selbst - sie alle sind im tiefsten von der Keuschheit und Reinheit eines frommen Märchens beseelt. Von der Harmonie antiker Körperlichkeit, die das Göttliche nur im Diesseits der Welt verkörpert sehen konnte, ist nichts zu spüren. Die Harmonie der mosaikartigen Einheit von zahllosen Einzelheiten liegt nach wie vor in der Übernatürlichkeit alles Geschaffenen. Aus der Einzigkeit der göttlichen Schöpfung erfährt jedes Ding die Schönheit seiner Erscheinung. Die blasse Reinheit und Klarheit der Farben Botticellis, die die scharf umrissenen Gegenstände sauber und glänzend bedecken, unterstreicht das eigentlich Unsinnliche und Unirdische alles Körperhaften.



Giuseppe Arcimboldo (um 1527- 1593) *la prima vera*

Fragen wir uns bei der Betrachtung des *Frühlings*, was das Besondere an diesem Bild ist, so ist festzuhalten, dass Arcimboldo sich auf metaphorische Gestalten spezialisiert hatte. Sehen wir den *Frühling* aus einiger Entfernung an, so ist ein Gesicht zu erkennen, vielleicht das einer jungen Frau, bei einer näheren Betrachtung jedoch sehen wir zahlreiche genau nach der Natur studierte Blumen und Blätter, die die Illusion von Haut und Haar, von Gewand und Schmuck wecken. Arcimboldo nimmt für den *Frühling* eine Frauengestalt entsprechend der italienischen Form *la prima vera*. „Der Frühling“ ist ein Gesicht, das aus Rosen besteht; die Nase ist eine Taglilienknospe, die Lippen zwei Rosenknospen, die Zähne Maiglöckchen, am Ohr, einer Päonie, hängt eine Akelei. Die Haare bestehen aus Ringelblume, Lilie, Blatt der Akelei, Chrysantheme, Studentenblume und Goldranunkel. Die Halskrause setzt sich aus Maßliebchen zusammen, Kohlblätter und Löwenzahn bilden die Schulter. Veilchen, Kleeblätter, Erdbeeren, Iris, Päonien, eine Kornblume, ein Blatt des Gänsefingerkrautes und ein Salbeiblatt ergeben die *Brustpartie*. Die Kunsthistorikerinnen Legrand und Sluys formulierten: „Seine zusammengesetzten Köpfe sind bald Allegorien, bald Portraits, die, von Ferne, wie Personen im Brustbild erscheinen, von vorne oder im Profil, angepasst an die Tradition der Renaissance-Bilder, die sich aber, aus der Nähe als geschickte Gruppierung verschiedener Materialien erweisen.“ Legrand und Sluys kritisieren Arcimboldo wegen dieser Darstellungen. Sie meinen, er verhöhne mit seinen „têtes composées“ das Konzept des menschlichen Gesichtes als „Spiegel der Seele“. Sie werfen Arcimboldo sogar vor, er beraube den Menschen seiner menschlichen Natur und zwingt die Dinge, ihr Wesen zu verleugnen. Etwas fundierter sieht es Pontus Hulten, der schreibt, dass im Mittelalter Gott im Zentrum stand, während in der Renaissance der Mensch an die wichtigste Stelle trat. In einer Zeit der Veränderung und des Pessimismus zeigte Arcimboldo, dass der Mensch nicht von der Natur getrennt ist, er ist ein Teil der Natur, ein Teil der Jahreszeiten und Elemente und genauso ist die Natur ein Teil von ihm.

TEXT 9 Joseph Hall: *Virgidemiarum* III sat. 1

Joseph Hall (1574 – 1656) veröffentlichte im Jahr 1597 seine Satirensammlung *Virgidemiarum* („Prügeleien“) in 6 Büchern. Hall war der erste englische Satiriker, der sein Werk in englischen Versen verfasste. Sein Vorbild war der römische Satiriker Juvenal, dessen moralische Entrüstung über die Unsitten seiner Zeit Halls eigener Einstellung entsprach. Joseph Hall, der in seinem späteren Leben bis zum Bischof von Exeter (1627) und Norwich (1641) aufstieg, hatte bereits in jungen Jahren die Heuchelei und Dünkelhaftigkeit der damaligen englischen Gesellschaft kennengelernt und in seinen Satiren geißelt.

Time was, and that was term'd the time of Gold,
 When world and time were yong, that now are old.
 When quiet *Saturne* swaid the mace of lead,
 And *Pride* was yet vnborne, and yet vnbred.
 Time was, that whiles the Autumne fall did last,
 Our hungry sires gap't for the falling mast
 of the *Dodonian* okes.
 Could no vnhusked Akorne leaue the tree,
 But there was chalenge made whose it might bee.
 And if some nice and licorous appetite,
 Desir'd more daintie dish of rare delite,
 They scal'd the stored *Crab* with clasped knee,
 Till they had sated their delicious eye:
 Or search'd the hopefull thick's of hedgy-rowes,
 For bryer-berryes, or hawes, or sowrer sloes
 Or when they meant to fare the fin'st of all,
 They lickt oake-leaues besprint with hony fall.
 As for the thrise three-angled beech-nut shell,
 Or chesnuts armed huske, and hid kernell,
 No Squire durst touch, the law would not afford,
 Kept for the Court, and for the Kings owne bord.
 Their royall Plate was clay, or wood, or stone:
 The vulgar, saue his hand, else had he none.
 Their onely seller was the neighbour brooke:
 None did for better care, for better looke.
 Was then no playning of the Brewers scape,
 Not greedie *Vintner* mixt the strained grape.
 The kings pauilion, was the grassy greene,
 Vnder safe shelter of the shadie treene.
 Vnder each banke men laide their lims along,
 Not wishing any ease, not fearing wrong:
 Clad with their owne, as they were made of olde,
 Not fearing shame, not feeling any cold.
 But when by *Ceres* huswifrie and paine,
 Men learn'd to bury the reuiuing graine:
 And father *Ianus* taught the new found vine,
 Rise on the *Elme*, with many a friendly twine:
 And base desire bad men to deluen low,
 For needlesse mettals: then gan mischiefe grow,
 Then farewell fayrest age, the worlds best daies,
 Thriuing in ill, as it in age decaies.
 Then crept in *Pride*, and pueuish Couetise:
 And men grew greedy, discordous and nice.
 Now man, that earst *Haile-fellow* was with beast,
 Woxe on to weene himselfe a God at least.
 No aery foule can take so high a flight,
 Tho she her daring wings in clouds haue dight:
 Nor fish can diue so deepe in yeelding Sea,

Es gab eine Zeit, und diese ward bezeichnet als goldene Zeit, als die Welt und die Zeit noch jung waren, die jetzt alt sind. Als der stille Saturn sein Szepter aus Blei schwang, und der Stolz noch nicht geboren war und sich noch nicht ausgebreitet hatte. Es war eine Zeit, in der unsere Vorfahren nach den herabfallenden Früchten der Steineichen strebten, während der Herbst ins Land zog. Es konnten keine schalenlosen Eicheln vom Baum fallen, trotzdem gab es keinen Streit, wem sie gehören sollten. Aber wenn ein besonders wählerischer Appetit eine leckerere Speise von besonderem Wohlgeschmack ersehnte, dann schälten sie mit gebeugten Knien die eingelagerten Wildäpfel, bis sie ihre gierigen Augen befriedigt hatten; oder sie suchten das Dickicht einer Heckenreihe ab nach wilden Hagebutten, nach Früchten des Weißdorns oder den säuerlicheren des Schwarzdorns; oder wenn sie beabsichtigten, das feinste von allem zu probieren, dann schleckten sie die Eichenblätter ab, die mit Honigtau beträufelt waren. Kein Landmann getraute sich die dreimal-dreieckigen Buchecken oder die stachelbewehrten Kastanien und ihre verborgenen Kerne zu berühren, das Gesetz würde es nicht gestatten, sie waren dem Hof, des Königs eigener Tafel vorbehalten. Der königliche Teller war aus Ton, aus Holz oder aus Stein. Der einfache Mann gebrauchte seine Hand, sonst hatte er nichts. Um sich zu versorgen, diente einzig der nahe Bach, doch keiner wollte etwas besseres oder suchte etwas besseres. Damals gab's kein Jammern nach des Braumeisters Saft, noch pantschte der gierige Winzer die gekelternen Trauben. Der Pavillon des Königs war das Grün der Wiese im sicheren Schutz eines schattigen Baumes. An jedem Ufer streckten die Menschen ihre Glieder aus und wünschten sich sonst nichts und fürchteten nichts Schlechtes. Sie kleideten sich mit ihren eigenen Gewändern, wie sie seit je her gefertigt waren, sie fürchteten sich nicht vor Schande und fühlten keine Kälte. Aber als die Menschen unter der mühevollen Anleitung und dem häuslichen Regiment der Ceres lernten, das nachwachsende Korn zu säen, und Vater Janus lehrte, die neu entdeckten Weinreben an Stöcken in Windungen aufzubinden, und ein schlimmes Verlangen die Menschen veranlasste, tief hinabzugraben nach nutzlosen Metallen, da begann das Unheil zu wachsen, da verabschiedete sich das gerechteste aller Zeitalter, der Welt beste Tage wandelten sich ins Schlechte, während die Zeit weiter fortschritt. Da wuchsen der Stolz und die ärgerliche Habsucht, und die Menschen wurden habgierig, zwieträftig und pedantisch. Die Menschen, die einst in enger Beziehung mit den Tieren lebten, wurden überheblich, um sich zuletzt für Gott zu wähen. Kein luftiger Vogel kann so hoch fliegen, mag er auch seine kühnen Flügel in die Wolken getaucht haben, kein Fisch kann so tief im weiten Meer tauchen,

Tho *Thetis-selfe* should swaere her safetie:
 Nor fearefull beast can dig his caue so lowe,
 All could he further then *Earths* center goe:
 As that the ayre, the earth, or *Ocean*,
 Should shield them from the gorge of greedy man.
 Hath vtmost *Inde* ought better then his owne ?
 Then vtmost *Inde* is neare, and rife to gone.
 O *Nature*: was the world ordain'd for nought,
 But fill mans maw, and feede mans idle thought:
 Thy *Grandsires* words sauord of thriftie Leekes,
 Or manly Garlicke: But thy fornace reekes
 Hote steams of wine, and can aloofe descrie
 The drunken draughts of sweet *Autummitie*.
 They naked went: or clad in ruder hide,
 Or home-spun *Russet*, voyd of forraine pride:
 But thou canst maske in garish gauderie,
 To suit a fooles far-fetched liuery.
 A *French* head ioynd to necke *Italian*
 Thy thighs from *Germanie*, and brest fro *Spaine*:
 An *Englishman* in none, a foole in all,
 Many in one, and one in seuerall.
 Then men were men, but now the greater part
 Bestes are in life, and women are in heart.
 Good *Saturne* selfe, that homely Emperour,
 In proudest pompe was not so clad of yore,
 As is the vndergrome of the Ostlerie,
 Husbanding it in work-day yeomanrie:
 Lo the long date of those expired daies,
 Which the inspired *Merlins* word foresaies:
 When dunghill Pesants shall be dight as kings,
 Then one confusion another brings:
 Then farewell fairest age, the worlds best daies,
 Thriuing in ill, as it in age decayes.

mag Thetis selbst ihm auch Sicherheit versprechen, kein ängstliches Tier kann seine Höhle so tief graben, selbst wenn es den Mittelpunkt der Erde aufsuchte, dass die Luft, die Erde oder der Ozean sie schützen könnten vor der Fressgier des Menschen. Hat sich denn das weit entfernte Indien besser davor schützen können? Seither liegt das weit entfernte Indien nahe und es drängt danach, erschlossen zu werden. Oh Natur! Die Welt wurde für nichts anderes erschaffen, als des Menschen Magen zu füttern und seine nutzlosen Gedanken zu fördern! Die Worte deiner Vorfahren schmeckten nach einfachem Lauch oder nach herbem Knoblauch, aber dein Atem stinkt nach heißem Weindunst, und man kann noch in einiger Entfernung die schwülen Ausdünstungen einer süßen Spätlese wahrnehmen. Diese gingen nackt, oder sie waren in rohe Felle oder in selbstgewebtes Linnen gekleidet, weit entfernt von fremdem Stolz; aber du kannst dich nicht hinter auffälligem Pomp verstecken, der dem ausgefallenen Kleid eines Narren gleichkommt. Ein französischer Kopf steckt auf einem italienischen Nacken, die Hüfte stammt aus Deutschland, die Brust aus Spanien. In nichts mehr bist du ein Engländer, ein Narr bist du in allem, alles Mögliche in einer Person und einer unter vielen. Damals waren die Männer noch Männer, aber nun sind sie zuallermeist Tiere in ihrer Lebensweise und Weiber in ihren Herzen. Selbst Saturn, der hausbackene Herrscher, war einst in seinem prunkvollsten Ornat nicht so gekleidet, wie es heute ein Knecht im Pferdestall ist, der seinen täglichen Dienst bei der Infanterie versieht. Blick zurück auf die weit zurückliegende Zeit längst vergangener Tage, die die Prophezeiung Merlins vorhersagte: Wenn Stallknechte wie Könige gekleidet sind, so folgt auf diese Verwechslung noch eine weitere: Dann verabschiedet sich das beste aller Zeitalter, der Welt beste Tage wandeln sich ins Schlechte, je länger die Zeit fortschreitet.

Fragen und Aufgaben:

1. Welche Hauptanliegen verfolgt Joseph Hall mit diesem Text?
2. In welcher Funktion findet der Zeitalter-Mythos in diesem Text Verwendung?
3. Welche Parallelen und welche Unterschiede bestehen zwischen den fast zeitgleich entstandenen TEXTEN 8 und 9?
 (Hinweis: John Milton war in den 40er Jahren des 17. Jahrhunderts ein erbitterter Gegner von Joseph Hall und war maßgeblich an dessen Gefangennahme und späterer gesellschaftlichen Ächtung beteiligt.)
4. Iuvenal beklagte in seinen Satiren, dass die römische Gesellschaft vor allem durch fremde Einflüsse verdorben war. Lässt sich eine vergleichbare Einstellung auch im vorigen Text erkennen, und wenn ja, in welchen Versen?
5. Die barocke Gesellschaft basierte auf einer gleichsam gottgewollten und –gefügten Ordnung, an deren Spitze der Monarch stand, und die sich von der Spitze aus zur Basis hin verbreiterte, wobei jeder gesellschaftlichen Gruppierung eine ganz bestimmte Position innerhalb dieser „Pyramide“ zugewiesen war. Jede Störung dieser Ordnung kam einem Sakrileg gleich und wurde dementsprechend mit schlimmster Bestrafung geahndet. In welchen Versen gibt sich Joseph Hall als Vertreter dieser Ordnung zu erkennen?

TEXT 10 Jean Jacques Rousseau: Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes. part II. gek.
(übs. v. Moses Mendelssohn 1756)

1753 stellte die Akademie von Dijon die Preisfrage: „*Wie entstand die Ungleichheit unter den Menschen und ist sie durch das natürliche Recht begründet?*“ Rousseau antwortete mit der Schrift „*Abhandlung über Ursprung und Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen*“. Er unterscheidet zwischen natürlicher und politischer Ungleichheit. Die natürliche Ungleichheit der Menschen besteht in der unterschiedlichen Körpergröße, im Alter, im Aussehen, Gesundheit etc., die moralische oder politische Ungleichheit beruhe auf Übereinkunft bzw. Duldung durch die Menschen. Rousseau zeichnet dazu das Bild des Naturzustandes als das eines paradiesischen Urzustandes. Im Urzustand seien die Menschen wie Tiere gewesen, hätten isoliert gelebt, ohne Sprache, ohne Industrie, ohne nachzudenken und - vor allem - sie seien glücklich gewesen. Die Vernunft hält Rousseau für eine späte Errungenschaft. Am Anfang hätte sich der Mensch vom Tier nur durch seine Willensfreiheit unterschieden. Der Wilde ist nach Rousseau nicht böse und aggressiv, sondern gut und friedfertig. Erst die Errungenschaften der Zivilisation, z. B. Eigentum und Gesetze, bedingen die Ungleichheit der Menschen und führen ihren Niedergang herbei. Der eigentliche „Sündenfall“ war aber die Arbeitsteilung. Durch sie wurde der Mensch vom Menschen abhängig. Die Folge waren Mord, Diebstahl, Krieg, Herrschaft und Knechtschaft, die Menschen wurden habgierig, boshaft und ehrgeizig. „Die Reichen“ kamen dann auf die Idee miteinander statt gegeneinander zu arbeiten und beschlossen, eine oberste Gewalt einzurichten, die den Ehrgeiz zügeln und die Schwachen schützen sollte und alle vor dem gemeinsamen Feind bewahren sollte. Die anderen stimmten dem Vorschlag zu und so hatten die Reichen ein neues Mittel in der Hand, die Ungleichheit zu verewigen, dem Schwachen mithilfe von Staat und Gesetzen Fesseln anzulegen. Zuletzt artete die gesetzlich begründete Herrschaft in eine willkürliche aus. Am Ende der Entwicklung standen die widernatürlichsten Ergebnisse: Kinder herrschten über Erwachsene, Dummköpfe über Weise und wenige schwelgten im Reichtum während ein großer Teil Hunger litt.

Der Erste, welcher ein Stück Landes umzäunete, sich in den Sinn kommen ließ zu sagen, *dieses ist mein*, und einfältige Leute antraf, die es ihm glaubeten, der war der wahre Stifter der bürgerlichen Gesellschaft. Wie viel Laster, wie viel Krieg, wie viel Mord, Elend und Greuel, hätte einer nicht verhüten können, der die Pfähle ausgerissen, den Graben verschüttet, und seinen Nebenmenschen zugerufen hätte, »Glaube diesem Betrüger nicht; ihr seyd verlohren, wenn ihr daran vergesset, daß die Früchte euch allen, der Boden aber niemanden, zugehöre;« Allein allem Ansehen nach, muß es damals schon so weit gekommen gewesen seyn, daß es nicht mehr auf dem alten Fuße hat bleiben können. Der Begriff des *Eigentums* hat nicht auf einmahl in dem menschlichen Verstande entstehen können; er hänget von vielen vorhergehenden Begriffen ab, die sich alle erst nach und nach müssen entwickelt haben. Fleiß und Einsicht müssen erst sehr zugenommen, von Alter zu Alter mitgeteilt und fortgepflanzt worden seyn, bevor der Stand der Natur dergestalt seinen letzten Zeitpunkt erreicht hat. Wir wollen also noch früher anfangen und die langsame Folge von Begebenheiten und Einsichten, in ihrer natürlichsten Ordnung, unter einen einzigen Gesichtspunct versammeln.

Die erste Empfindung des Menschen, war die Empfindung seines Daseyns, und seine erste Sorge, die Sorge für seine Erhaltung. Die Erde brachte ihm alles hervor, was er nöthig hatte, und der Instinct trieb ihn an, sich dieser Dinge zu bedienen. Der Hunger und verschiedene andere Begierden liessen ihn eine mannigfache Abwechslung seines Daseyns verspühren, und unter andern fand sich eine, welche ihn sein Geschlecht fortzupflanzen anreizete. Die Folgen dieses blinden Triebes, der von keiner Empfindung des Hertzens begleitet ward, konnten nichts anders, als eine blos thierische Handlung seyn. War die Begierde gestillet, so kannten sich die Geschlechter nicht mehr, und das Kind selbst hatte mit der Mutter nichts mehr zu schaffen, sobald es ihrer nicht mehr bedurfte.

Dieses war der Zustand des menschlichen Geschlechts nach seiner Entstehung; so lebete damals dieses Thier, als sein ganzes Leben noch in blossen Empfindungen bestund; als es sich der Gaben, mit welchen ihn die Natur beschenkt hatte, noch kaum zu Nutze zu machen wußte, und um so viel weniger darauf bedacht gewesen war, ihr Geschenke zu entreissen. Jedoch es zeigten sich bald Schwierigkeiten, die der Mensch zu übersteigen trachten mußte. Bäume die zu hoch waren, als daß er ihre Früchte erreichen können, eine Menge von Thieren, die nach eben diesen Früchten strebten, weil sie davon leben mußten, und die öfters so wild waren, daß sie nach seinem Leben stunden, nöthigten ihn, sich auf die Leibesübungen zu legen. Er mußte sich hurtig, zum Laufen behende, und zum Kampfe handfest machen. Die natürlichen Waffen, Zweige und Steine, waren ihm bey der Hand. Er lernete die Hindernisse der Natur übersteigen, andere Thiere, wenn es nöthig war, bestreiten, den Menschen selbst, seinen Unterhalt streitig zu machen, und sich schadlos zu halten, wenn er irgend einem Stärkern etwas hat abtreten müssen.

Als sich das menschliche Geschlecht ausbreitete, vermehrten sich die Ungemächlichkeiten, so wie die Menschen zunahmen. Die Verschiedenheit des Erdbodens, der Weltgegenden und der Jahreszeiten, veranlaßten sie auch, ihre Lebensart verschiedentlich einzurichten. Unfruchtbare Zeiten, lange und strenge Winter, brennende und alles verzehrende Sommer nöthigten ihnen einen grössern Fleiß ab. Am Meere und an den Flüssen erdachten sie Angel und Hacken, wurden Fischer und Fischfresser. In den Wäldern machten sie sich Bogen und Pfeile, wurden Jäger und Kriegesleute; in den kalten Ländern erlegten sie Thiere, und bedeckten sich

mit ihren Häuten. Der Blitz, ein feuerspeyender Berg, oder sonst ein glücklicher Zufall machte ihnen das Feuer bekannt, dessen sie sich vornehmlich wider die strenge Kälte bedienen konnten. Sie lerneten das Mittel, dieses Element zu verwahren, hernach es wieder anzuzünden, und endlich die Speisen dadurch zuzurichten, die sie vorhin roh verschlucken mußten.

So wie sich diese Geschöpfe, welche sich selbst und einer dem andern so ungleich waren, immer mehr und mehr auf dergleichen Erfindungen legten, entstunden natürlicher weise bey ihnen gewisse Begriffe vom Verhältnis und Verwandtschaft, die wir durch groß, klein, stark, schwach, behende, langsam, zaghaft und kühn auszudrücken pflegen. Und wenn sie diese Begriffe mit ihren Bedürfnissen verglichen; so mußten sie auf eine Art von Ueberlegung oder mechanischer Klugheit verfallen, um auf allerhand Art dasjenige zu besorgen, was zu ihrer Sicherheit nöthig war.

Diese neuen Einsichten, welche sie solchergestalt erlangten, gaben ihnen ihre Herrschaft über die Thiere zu erkennen, und eben dadurch war diese Herrschaft immer grösser. Sie stellten ihnen Netze auf, sie betrogen sie auf tausenderley Art; und ob sich gleich unter denjenigen, die ihnen nützlich seyn, oder schaden konnten, einige fanden, die ihnen an Macht oder an Behendigkeit überlegen waren, so wurden sie doch mit der Zeit über diese Herr und Meister, und für jene eine Züchtigung. So machte der erste Blick, den der Mensch auf sich selbst warf, in ihm die erste Bewegung des Stolzes rege; und da er noch kaum die Stände unterscheiden, und sich selbst anders als in Ansehung auf sein Geschlecht, betrachten konnte, bereitete er sich schon vor, einst als ein Mitglied seinen Theil zu fordern.

Er vergaß der übrigen, die seines gleichen waren, in dieser Bemerkung auch nicht, ob sie ihm gleich das nicht waren, was sie itzt uns sind, und ob er gleich mit ihnen nicht vielmehr Umgang gehabt hatte, als mit den andern Thieren. Aus der Gleichförmigkeit die Mann und Frau mit der Zeit unter sich wahrgenommen haben, konnten sie auf das schliessen, was sie nicht zu sehen bekamen; und da ein jeder sahe, daß der andere eben das thut, was er in solchen Fällen gleichfalls gethan haben würde; so schlossen sie, daß die Art zu denken und zu empfinden bey beiden vollkommen gleich seyn müßte. Wenn diese Warheit in das menschliche Gemüth eingedrungen ist, so leitet sie ihn durch eine Ahnung, eben so sicher als durch die Dialektik, auf die besten Regeln der Aufführung, die er zu seinem Vortheile und zu seiner Sicherheit zu beobachten hat.

Die Erfahrung, welche ihn lehret, daß die Neigung zum Wohlseyn, die einzige Triebfeder aller menschlichen Handlungen sey, setzt ihn endlich in den Stand die seltenen Fälle zu unterscheiden, da das allgemeine Beste ihm einige Hofnung auf den Beystand seines gleichen machen kann, und die noch seltneren, da er ein Mißtrauen in seinen Nebenmenschen zu setzen hat, weil sie mit ihm nach einerley Dinge streben. In dem ersten Falle versammelt er sich mit ihnen in einen Haufen, oder höchstens in eine Art von Gesellschaft, in welcher niemand zu etwas verbunden ist, und die nur so lange währet, bis das Bedürfnis vorüber ist, deshalb sie gestiftet worden. In dem zweeten hingegen bedienete sich ein jeder seiner Vortheile; der stärkere seiner Gewalt, und der schwächere, seiner Geschicklichkeit, oder seiner Verschlagenheit.

Solchergestalt haben die Menschen unvermerkt einige grobe Begriffe von gegenseitiger Verbindung und von dem Vortheile, den ihre Erfüllung bringt, erlangen können. Sie konnten hierinn aber nur so weit gehen, als es der gegenwärtige augenscheinliche Nutzen erforderte; denn die Versorgung auf das künftige war ihnen unbekannt, und sie bekümmerten sich nicht allein um keine entfernte Zukunft; sie dachten nicht einmal an den folgenden Tag. Wollte man einen Hirsch anjagen; so merkte ein jeder wohl, daß er auf seinen Posten acht geben müsse. Wenn einer aber einen Hasen neben ihm hin laufen sahe; so ist kein Zweifel, daß er ihm nachgesetzt, und sich um den Raub seiner Mitgesellen wenig bekümmert haben wird, wenn er nur den seinigen erreicht hat.

Man begreift sehr leicht, daß die Menschen zu dieser Gemeinschaft eben keine gekünsteltere Sprache nöthig hatten, als die Raben, oder Affen, die sich fast auf eben die Art in Haufen versammeln. Ein unvernehmliches Schreyen mit vielerley Stellungen verbunden und einige nachahmende Laute, mußten eine lange Zeit die ganze allgemeine Sprache ausgemacht haben. Kamen hierzu noch, in gewissen Weltgegenden, einige vernehmliche (*articulati*) Töne, deren Einführung, wie wir oben erinnert, nicht leicht zu erklären ist; so entstanden daraus einige besondere aber grobe und unvollkommene Sprachen, dergleichen man fast noch itzt bey vielen wilden Völkern antrifft: Die Länge der Zeit, welche hat verstreichen müssen, bevor es hiermit so weit gekommen ist, die Menge von Sachen, die ich zu sagen habe, und der fast unmerkliche Zuwachs, den sie Anfangs haben gewinnen können, nöthigen mich, viele Jahrhunderte auf einmahl durchzueilen; je langsamer die Begebenheiten auf einander folgen; desto geschwinder muß man sie in der Beschreibung durchlaufen.

Nachdem die Menschen schon so weit gekommen sind; so waren sie im Stande, schnellere Progressen zu machen. je mehr sich ihr Geist aufklärte; desto vollkommener waren die Werke ihres Fleisses. Man sahe sie nicht mehr unter den ersten dem besten Baume einschlafen, oder sich in Hölen verkriechen; sie fanden bald harte und schneidende Steine, deren sie sich statt der Aexte bedienen konnten, Holtz abzubauen, die Erde umzugraben, sich Hütten aus Laubwerk aufzurichten, die man nachher anfang, mit Thon und Erde zu bekleben. Dieses war der Zeitpunkt der ersten Revolution, da die Eintheilung in besondere Familien eingeführet worden ist. Daraus mag schon damals Zank und Streit genug entstanden seyn; da aber die Stärkern, die ersten gewesen seyn werden, die sich Wohnplätze erbauet haben, weil sie wußten, daß sie sie beschützen konnten, so werden die Schwächern vermuthlich lieber den kürzesten und sichersten Weg gegangen seyn, jenen nachzuzahnen, als sich zu unterstehen, sie aus ihren Hütten zu verjagen. Der sich nun selbst eine erbauet hatte, konnte wenig Verlangen tragen, sich der Hütte seines Nachbars zu bemächtigen. Nicht so wohl, weil sie nicht sein, als weil sie ihm

unnütz war, und weil er sie nicht habhaft werden konnte, ohne mit der Familie, die sie im Besitz hatte, einen hitzigen Streit anzufangen.

Aus diesem neuen Zustande, den Mann und Frau, Vater und Kinder, in eine gemeinschaftliche Wohnung versammelte, entsprungen die ersten Entwicklungen des menschlichen Gemüths. Die Gewohnheit, welche sie erlangten, mit einander zu leben, erzeugten die allerangenehmsten Empfindungen, die die Menschen je gekannt haben, die eheliche und väterliche Liebe. Aus einem jeden Geschlechte ward eine kleine Gesellschaft, die nicht anders als in Einigkeit leben konnte, weil sie blos durch das Band der Freyheit und der gegenseitigen Zuneigung verknüpft gewesen ist. Das männliche und weibliche Geschlecht, die bis dahin auf einerley Art gelebt hatten, fingen ietzt an, eine verschiedene Lebensart anzunehmen. Die Weiber blieben fleißiger zu Hause, um auf die Hütte und auf die Kinder acht zu haben, und die Männer giengen aus, den gemeinschaftlichen Unterhalt einzuholen. Beyde Geschlechter fingen endlich an, durch ein etwas weichlicheres Leben, einen Theil von ihrer Wildigkeit und festen Stärke zu verlieren. War aber ein jeder ins besondere nicht mehr so geschickt, die wilden Thiere zu bekämpfen; so konnten sie sich im Gegentheile leichter versammeln und ihnen gemeinschaftlich Widerstand leisten.

Die Menschen, welche, in diesem neuen Zustande, ein einsames und ungekünsteltes Leben führten, mit sehr eingeschränkten Bedürfnissen, und mit den nöthigen Werkzeugen versehen waren, sie zu befriedigen, wendeten ihre Muße an, sich mit vielen Bequemlichkeiten zu versorgen, davon ihre Väter nichts gewußt haben. Dieses war das erste Joch, dem sie sich, ohne daran zu denken, unterwarfen, und die erste Quelle von Uebel, die sie für ihre Nachkommenschaft zubereiteten. Sie schwächten sich nicht nur dadurch Leib und Seele; sondern die Bequemlichkeiten selbst verlohren, durch die Gewonheit ihre Annehmlichkeit, und schlugen zu gleicher Zeit, in wahre Bedürfnisse aus. Nunmehr behagte ihnen der Besitz derselben nicht so sehr, als ihnen die Beraubung Verdruß verursachte. Sie waren nicht glücklich, wenn sie sie hatten, aber doch unglücklich, wenn sie ihnen fehlten.

Nunmehr versteht man einigermassen besser, wie der Gebrauch der Sprache in dem Schosse einer jeden Familie eingeführt, oder wenigstens verbessert ward. Man kann sogar auf gewisse Muthmassungen kommen, wie gewisse häusliche Umstände die Sprache unentbehrlicher gemacht, und dadurch Anlas gegeben haben, ihre Grentzen weiter auszudehnen, und darinn leichter fortzukommen. Manche bewohnte Landstriche, wurden durch grosse Ueberschwemmungen mit Wasser, oder durch Erdbeben, mit tiefen Schlünden, umgeben. Oefters wurden Stücke vom festen Boden, durch grosse Revolutionen, die auf der Erdkugel vorgingen, losgerissen und in Inseln abgetheilet. Man siehet leicht, daß Menschen, die solchergestalt sich näher versammeln und mit einander leben mußten, weit eher eine gemeinschaftliche Mundart haben annehmen können, als solche, die auf dem festen Grunde hin und wieder in den Wäldern herumirrten. Die Insulaner haben uns alsdenn, nachdem sie sich in der Schifffarth einigermassen versucht, den Gebrauch ihrer Sprache sehr leicht hinüber bringen können. Und es ist wenigstens höchst wahrscheinlich, daß Geselligkeit und Sprache in den Inseln erst haben entstehen, und ausgebessert werden können, bevor sie den Einwohnern des festen Landes bekannt geworden sind.

Alles gewinnt nunmehr ein anderes Ansehen. Die Menschen, die bisher in den Büschen herumgestreift waren, nehmen itzt einige Stätigkeit an, sie kommen näher zusammen, sie versammeln sich in Haufen, und bilden in einer jeden Weltgegend eine besondere Nation von einerley Sitten und Charactere, nicht so wohl durch Verordnungen und Gesetze, als durch die Lebensart, die Speisen und den Einfluß des Clima, das alle Glieder einer jeden Nation mit einander gemein haben. Zwischen beständig benachbarten Familien mußten endlich gewisse Verbindungen entstehen. Das junge Volck von beyderley Geschlecht wohnt in Hütten neben einander, und die kurtze und unstäte Gemeinschaft, dazu sie die Natur einladet, verleitet sie zu einem dauerhaftern Umgange, der mit nicht weniger Annehmlichkeit verknüpft ist. Man wird gewohnt, verschiedene Gegenstände zu beschauen, und Vergleichen zwischen ihnen anzustellen. Man geräth dadurch unvermerkt auf Begriffe von Verdienst und Schönheit, die uns alsdenn für gewisse Gegenstände etwas vorzügliches empfinden lassen. Man siehet sich so oft einander, bis man sich, beständig einander zu sehen, wünschet. Eine zärtliche und süsse Empfindung pflanzet sich in die Seele ein, die in die heftigste Wut ausbricht, wenn ihr die kleinste Hinderniß im Wege stehet. Mit der Liebe erwacht die Eifersucht, die Zwietracht herrschet, und der allerangenehmsten der Leidenschaften wird Menschenblut zum Opfer gebracht.

So wie Begriffe und Empfindungen zunahmen, so wie sich Geist und Hertz in stäter Uebung erhielten; so fuhr das menschliche Geschlecht fort, sich nach und nach zu bezähmen, die Gemeinschaft breitete sich weiter aus, und die Bande schlossen sich fester zusammen. Man fing sich an vor den Hütten oder um einen grossen Baum zu versammeln. Singen und Tanzen, die ächten Kinder der Liebe und Muße werden ein Zeitvertreib, oder vielmehr eine Beschäftigung für das müßige Volk beyderley Geschlechts, das hier zusammen kam. Ein jeder bemerkte alle andere, und hatte Lust wiederum von ihnen bemerkt zu werden. Die öffentliche Hochachtung erlangte einen Werth. Der am besten singen, der am besten tanzen konnte, der Schönste, der Stärkste, der Geschickteste, oder der Beredsamste ward am meisten bemerkt. Dieses war der erste Schritt zur Ungleichheit, und zugleich der erste Schritt zum Laster. Der erste Vorrang, den man einigen einräumete, erzeugte hier Stoltz und Verachtung, dort Scham und Neid, und aus dem Gähren dieses ungewohnten Sauerteigs entstunden schädliche Vermischungen für die Glückseeligkeit der Menschen und für ihre Unschuld.

Hatten nun die Menschen einmal angefangen, ihren Werth einander zu bestimmen und die Begriffe von Hochachtung zu erlangen; so glaubte ein jeder, ein Recht dazu zu haben, und man konnte sie niemanden

unbestraft entziehen. Daraus entstunden sogar unter den Wilden, die ersten Pflichten der Geselligkeit, und ein jedes Unrecht, das mit Willen geschah, ward eine Beleidigung genannt. Nicht nur wegen des Uebels, das aus der Beschimpfung entstand, sondern weil dem Beleidigten öfters die Verachtung unerträglich war, als das Uebel selbst. Je mehr ein jeder von sich hielt, desto härter bestrafte er die Geringschätzung, die ein anderer für ihn bezeugt hatte; die Rachen wurden schrecklich, und die Menschen blutdürstig und grausam. In diesem Zustande befanden sich die meisten wilden Völker zu der Zeit, da sie uns bekannt wurden; und wenn einige daraus haben schliessen wollen, daß der Mensch von Natur grausam sey, und durch eine Polizey bezähmt werden müsse; so hatten sie aus Uebereilung die Begriffe nicht genug auseinander gesetzt, und nicht genug darauf Acht gegeben, wie weit diese Völker damals schon von dem Stande der Natur entfernt waren.

Es ist nichts zahmer, als der Mensch, in seinem ursprünglichen Zustande, da ihn die Natur von der Dummheit der Thiere, und von den schädlichen Einsichten des gesitteten Menschen gleich weit entfernt, da Vernunft und Instinct nur darauf abzielen, daß er sich für einem Uebel hüte, davon er bedrohet wird, und da er durch ein natürliches Mitleid abgehalten wird, jemalen Uebels zu thun, und wenn es auch jener verschuldet, weil ihn nichts dazu antreiben kann, es ihm wiederum zu vergelten. Nach des weisen *Locke* Grundsätze, *giebt es kein Unrecht, wo kein Eigenthum ist.*

Man bemerke aber dieses. Nachdem das gesellschaftliche Leben sich angefangen hat, und die Verhältnisse zwischen den Menschen eingeführt worden sind, mußten sie vieles ändern, was ihre ursprüngliche Beschaffenheit mit sich brachte. Die Sittlichkeit fing an, bey den menschlichen Handlungen ihren Platz einzunehmen; und da ein jeder vor Einführung der Gesetze sein eigener Richter war, und die Beleidigungen selbst bestrafte, die ihn ein andrer zugefügt hatte; so konnte er bey der Entstehung der Gesellschaften die Gütigkeit nicht mehr behalten, die bloß dem reinen Stande der Natur zukam. Ja die Strafen mußten desto härter werden, je öfterer und gewöhnlicher die Gelegenheit war, einem andern Leides zu thun, weil die Furcht für die Rache statt des Zaums der Gesetze dienen mußte. Ob nun gleich die Menschen in diesem Zustande schon weniger aushalten, und ihr natürliches Mitleiden schon ziemlich verändert hatten; so war dennoch diese Zeit, da sich ihre Fähigkeiten entwickelten, vielleicht der glücklichste und der dauerhafteste Zeitpunkt für die Menschen: weil er zwischen der Faulheit des ursprünglichen Zustandes und der thörichten Würksamkeit unsrer Eigenliebe das wahre Mittel hält. Je mehr man dieser Sache nachdenkt, desto mehr wird man finden, daß dieser Zustand den Revolutionen am wenigsten unterworfen ist, und dem Menschen am besten ansteht. Ein heilloser Zufall, der zum allgemeinen Besten sich nimmermehr hätte eräugen sollen, muß sie aus diesem Zustande gerissen haben. Die Wilden, die man meistens in diesem Punkte angetroffen, scheinen durch ihr Beyspiel zu bestätigen, daß der Mensch bestimmt war, in diesem Zustande zu verbleiben, daß er eigentlich das jugendliche Weltalter genennt zu werden verdiene, und daß ein jeder Tritt, den man weiter that, allem Anscheine nach, der Vollkommenheit eines einzeln fortgeholfen hat, aber ein Schritt näher zur Verderbniß seines Geschlechts gewesen.

So lange sich die Menschen begnügen liessen, in bäurischen Hütten zu wohnen, ihre Kleidungen von verschiedenen Häuten mit Fischgräten oder Dornen zusammen zu heften, sich mit Federn und Muschelwerk zu putzen, Bogen und Pfeile auszubessern oder mit Zierathen zu versehen, und vermittelst schneidender Steine einige Fischerkähne, oder einige grobe musicalische Werkzeuge zu verfertigen, mit einem Worte, so lange sie sich noch auf Handwerke legten, die ein jeder selbst lernen und ausüben konnte, so lange sie noch an keine Künste gedachten, dazu viel Hände erfordert werden; so lange waren sie so frey, so gesund, so gütig und so glücklich, als es ihre eigene Natur erlaubte, und genossen ohne Unterlaß eines freyen unabhängigen Umgangs. So bald aber ein Mensch der Hülfe eines andern zu bedürfen anfang; so bald man für nützlich hielt, wenn ein Mensch Vorrath genug besässe, zwey zu unterhalten; so verschwand die Gleichheit und das Eigenthum ward an seiner Stelle eingeführet. Grosse, weit ausgedehnte Wälder wurden in lachende Felder verwandelt, die der Landmann mit seinem Schweisse befeuchten mußte, und darauf man Elend und Slaverrey zugleich mit der Erndte aufkommen sahe.

Die Erfindung der Bergwerke und des Ackerbaues brachten diese grosse Revolution zu wege. Der Dichter findet in Gold und Silber, und der Weltweise in Eisen und Getraide, die beiden Dinge, die den Menschen gesittet gemacht und das menschliche Geschlecht verderbt haben. Beide waren den Wilden Americanern unbekannt; und daher blieben sie immer auf dem alten Fusse. Alle übrigen Völker sind noch rauh geblieben; so lange sie eine von diesen Künsten ohne die andere getrieben haben; und unter den Ursachen warum Europa, wo nicht am ersten, doch wenigstens am beständigsten und am besten jederzeit gesittet gewesen ist, mag diese eine von den vornehmsten seyn, weil es an Korn und an Eisen den größten Ueberfluß hat.

Es ist sehr schwer, durch Muthmassungen herauszubringen, wie die Menschen das Eisen haben kennen und brauchen gelernt. Man kann nicht glauben, daß sie von selbst darauf gefallen wären, sie wollten den Stof aus den Schachten hervorholen, und zum Schmelzen zubereiten, bevor sie noch gewust, was daraus werden wird. Man kann diese Entdeckung noch weniger einer zufälligen Entzündung zuschreiben, weil die Ertzgruben nirgend anders, als in einem rauhen Boden, darauf weder Bäume noch Pflanzen fortkommen, anzutreffen sind. Die Natur scheint alle nöthige Vorsicht gebraucht zu haben, dieses heillose Geheimniß vor unseren Augen zu verstecken. Es muß also nothwendig ein sehr ausserordentlicher Umstand hinzugekommen seyn, als nemlich ein feuerspeyender Berg, der ertzhafte Materien ausgeworfen, und den Beobachtern Anlas gegeben hat, dieses Kunststück der Natur nachzuahmen. Auch alsdenn müßte man diesen Leuten mehr Muth und Vorsichtigkeit zuschreiben, als sie damals haben konnten, um sich einer solchen mühsamen Arbeit zu unterziehen, und von

Ferne den Nutzen einzusehen, den sie davon haben könnten. Hierzu scheinen nur fertige und erfahrene Geister aufgelegt zu seyn.

In Ansehung des Ackerbaues aber müssen die Grundsätze dieser Kunst lange Zeit vorher bekannt gewesen seyn, bevor sie zum Gebrauch eingeführt worden sind. Es ist fast unmöglich, daß die Menschen sollten unaufhörlich beschäftigt gewesen seyn, von Bäumen und Pflanzten ihren Unterhalt einzusammeln, ohne der Natur die Wege abzusehen, deren sie sich bedient, die Pflanzten zum Gedeyen zu bringen. Hingegen wandte sich ihr Fleiß sehr spät auf diese Seite. Es sey nun die Ursache hievon, daß sie an den Baumfrüchten, der Jagd und der Fischerey Lebensmittel genug hatten: es sey, daß sie nicht gewußt haben, wie das Getrayde zu brauchen sey: es sey, daß ihnen die Werkzeuge gefehlt haben, zu arbeiten: es sey, daß sie für ihre Bedürfnisse auf keine Zukunft besorgt gewesen sind; oder endlich, weil sie niemanden abhalten konnten, sich der Früchte ihres Schweißes zu bemächtigen. Nachdem die Menschen arbeitsamer geworden sind, müssen sie den Anfang damit gemacht haben, einige Hülsenfrüchte und Wurzeln um ihren Hütten herum zu säen, die sie vermittelst eines scharfen Steines oder zugespitzten Stabes in die Erde versenket haben. Sie konnten damals weder die Kenntnis haben, wie das Getraide zubereitet werden mußte, noch die Werkzeuge, die zum Ackerbaue im Grossen erfordert werden. Zugeschweigen, daß Geister von dem Gelichter der Wilden, die kaum des Morgens daran denken, was ihnen des Abends fehlen wird, sich unmöglich überwinden können, die Saat verloren zu geben, um sie in der Folge mit Wucher wieder zu kriegen, ohne welche Ueberwindung man sich niemahls der mühsamen Beschäftigung, die Erde zu beiefern, unterziehen wird.

Es müßen also erst ganz andere Künste erfunden worden seyn, die das menschliche Geschlecht nöthigten, sich auf den Ackerbau zu legen. Sobald Menschen aufstuden, die sich beschäftigten, das Eisen zu schmelzen und hämmern, so mußten andere Menschen darauf bedacht seyn, diese zu ernähren. Je mehr Handwerksleute sind desto weniger Hände arbeiten für den nöthigen Unterhalt, und die Anzahl der Mäuler, die ihn verzehren, wird deswegen nicht geringer; da nun diese sich Lebensmittel für ihr Eisen eintauschen mußten; so fanden jene das Geheimniß, die Lebensmittel vermittelst des Eisens zu vermehren. Solchergestalt entstand hier die Kunst, die Erde anzubauen, und dort die Metalle zu bearbeiten und zu vielen Dingen brauchbar zu machen.

Aus dem Ackerbaue entsprang die Nothwendigkeit, die Erde auszutheilen; und das einmahl festgesetzte Eigenthum leitete auf die ersten Regeln der Gerechtigkeit. Denn soll man einem jedem das Seinige lassen: so muß erst jeder etwas eigenthümlich besitzen können. Ja es konnte niemand auf die Gedanken kommen, einem andern unbilliger Weise etwas wegzunehmen, ohne von ihm eine Gegenvergeltung zu befürchten; weil sie alle auf das Künftige besorgt zu werden anfangen, und ein jeder etwas besaß, das ihm genommen werden konnte. Dieser Ursprung des Eigenthums ist sehr natürlich; man kann nicht einsehen wie der Begriff davon hat entstehen können, wenn nicht die Arbeit dazu Anlas gegeben haben soll. Was konnte der Mensch anders thun, sich des Eigenthumes über ein Ding anzumassen, das er nicht gemacht hat, als daran zu arbeiten? Die Arbeit gab dem Ackersmanne ein Recht auf die Früchte eines Feldstückes, das er beiefert, und folglich, wenigstens bis zur Erndte, auch auf den Grund selbst. Ein ununterbrochener Besitz von Jahr zu Jahr verwandelte sich in ein Eigenthum. Die Alten, sagt Grotius, haben durch den Titel der Gesetzgeberin, den sie der Ceres beylegeten, und durch den Namen Thesmophories, den sie einem Feste gaben, das ihr zu Ehren angestellt ward, zu verstehen gegeben, daß die Austheilung der Grundstücke ein neues Recht aufgebracht hat, nemlich das Eigenthumsrecht, das von allen Gerechtsamen, die aus dem natürlichen Gesetze entspringen, weit unterschieden ist.

Wären die Talente gleich gewesen, das heißt, hätten sich z. E. die Nutzenanwendung des Eisens und die Verzehrung der Lebensmittel einander die Wage gehalten, so hätte alles auf diesem Fusse bleiben können. Allein das gehörige Verhältnis ward durch nichts unterstützt und mußte daher bald aufgehoben werden. Der Stärkere konnte mehr verfertigen, der Geschicktere aus seiner Arbeit mehr Nutzen ziehen, und der Sinnreichere vieles mit weniger ausrichten. Der Ackersmann hatte öfters mehr Eisen, oder der Schmid mehr Getraide nöthig: und wenn einer nicht mehr arbeiten konnte, als der andere; so verdiente dieser sehr viel, und jener hatte kaum zu leben.

Solchergestalt entwickelte sich die natürliche Ungleichheit unvermerkt mit derjenigen, die hinzugekommen ist; die Verschiedenheit der Menschen zeigte sich in den verschiedenen Umständen, darinn sie sich befanden, und wurde merklicher und anhaltender in ihren Wirkungen, bis sie endlich, auf das Schicksal eines jeden ins besondere, einen grossen Einfluß erlangte.

Ist es nun erst so weit gekommen; So wird man sich leicht alles übrige einbilden können. Ich werde mich nicht aufhalten, die allmähliche Erfindung aller übrigen Künste, den Fortgang in den Sprachen, die Prüfung und Anwendung der Talente, die Ungleichheit der Glücksumstände, den Gebrauch oder Misbrauch der Reichthümer, noch alle besonderen Umstände zu beschreiben, die hierauf gefolget sind. Ein jeder kann dieses leicht selbst hinzusetzen. Ich will nur auf den Menschen noch einen Blick werfen, den wir jetzt in eine neue Verfassung gesetzt haben.

Nunmehr sind alle unsere Fähigkeiten entwickelt. Die Einbildungskraft und das Gedächtnis nehmen ihren Gang, die Eigenliebe kömmt mit in das Spiel, die Vernunft erlanget ihre Thätigkeit, und der Geist erreicht beynahe die Stufe der Vollkommenheit, dazu er aufgelegt ist. Nunmehr fangen alle natürlichen Eigenschaften zu würken an. Der Rang und das Schicksal eines jeden Menschen ist, nicht allein in Ansehung der Glücksgüter, oder der Macht andern zu dienen und zu schaden, sondern auch in Ansehung des Verstandes, der Schönheit, der Leibesstärke, der Geschicklichkeit und der Verdienste, oder der Talente festgesetzt. Und da diese Eigenschaften die einzigen

Mittel waren, sich Hochachtung zu erwerben; so mußte man welche davon besitzen, oder sich anzwängen. Man mußte, sich selbst zum besten, sich anders stellen, als man war. Seyn und Scheinen wurden zwey ganz verschiedene Dinge. Aus diesem Unterscheide entsprang die täuschende Hoheitsmiene, (*fauste impositant*), die betrügerische List und ihr Gefolge, alle übrigen Laster. Von der andern Seite siehet man, wie der Mensch, der vorhin frey und unabhängig war, einer Menge hinzugestossener Bedürfnisse halber, so zu sagen, der ganzen Natur, und was noch schlimmer ist, seines gleichen unterliegen muß. Er wird anderer Menschen Slave, so gar, indem er ihr Herr wird. Der Reiche bedurfte anderer Menschen Dienste, der Arme ihres Beystandes, und der im mittelmäßigen Stande lebete, konnte ihrer eben so wenig überhoben seyn. Ein jeder mußte sich also Mühe geben, andere in seinem Schicksale zu intrebiren, und in seinem Besten entweder wirklich, oder nur dem Anscheine nach, ihren eigenen Nutzen finden zu lassen. Man bediente sich gegen diesen des Betrugs und der List, gegen jene der Strenge und der Herrschaft: und konnte man jemanden weder den Gehorsam aufzwingen, noch mit Nutzen treuliche Dienste leisten; so mußte er hinter das Licht geführt werden. Der allesverschlingende Ehrgeitz, und die Begierde seine Glücksumstände in Vergleichung gegen andere zu erheben und sich über seines gleichen hinweg zu setzen, flößte allen Menschen den schwarzen Trieb ein, sich einander schädlich und über ihre vorzüglichen Güter ins Geheim eifersüchtig zu seyn. Eine Leidenschaft die desto gefährlicher ist, da sie oft die Maske der Gewogenheit annimmt, um ihre Streiche sicherer austheilen zu können. Mit einem Worte, hier bewarben sich viele um einerley Gut, dort widersetzten sich einige den Absichten der andern, weil sie aus entgegengesetzten Intressen handelten, und alle hatten im Verborgenen eine Begierde, ihr Glück auf anderer Unkosten zu machen. Diese Uebel waren die ersten Früchte des Eigenthums, und das unzertrennliche Gefolge der entstandenen Ungleichheit.

Ehe man über gewisse Zeichen einig geworden war, die Schätze dadurch auszudrucken, bestunden sie in nichts als in Acker und Heerde. Diese sind die einzigen Güter, welche die Menschen damals besitzen konnten. Als die Erbgüter an Anzahl und Ausdehnung so sehr zugenommen hatten, daß sie den ganzen Boden bedeckt, und sich einander berührt haben, konnte niemand die Grenzen seiner Landgüter anders, als mit Nachtheil eines andern, erweitern. Wenn einige zu schwach oder zu träge waren, sich mehr zu erwerben; so mußten sie arm werden, ohne jemals Schaden gelitten zu haben: denn alles um ihnen herum veränderte seinen Zustand; nur sie hatten ihn nicht verändert. Sie mußten daher ihren Unterhalt aus den Händen der Reichen entweder erwarten, oder mit Gewalt reißen, und, nach der Verschiedenheit ihrer Gemüthsneigungen, verfielen sie bald auf Herrschaft und Dienstbarkeit, bald auf Gewalt und Raubsucht. Auf der andern Seite hatten die Reichen kaum einen Geschmack von dem Vergnügen zu befehlen, als sie alle andere Menschen mit Verachtung ansahen; sie bedienten sich ihrer alten Slaven um neue, ihrer Bothmäßigkeit zu unterwerfen, und dachten auf nichts, als ihre Nachbarn zu unterdrücken, und in ihr Joch zu bringen. Wie ausgehungerte Wölfe, die sobald sie Menschenfleisch nur einmahl gekostet haben, alle andere Nahrung verwerfen, und nichts als Menschen verschlingen wollen.

Indem der Mächtige also, durch seine Gewalt, und der Elende durch seine Nothdurft ein Recht auf fremde Güter zu haben geglaubt hat, das eben so gültig wäre als das Recht des Eigenthums; so war die aufgehobene Gleichheit Schuld an den größten Unordnungen. Die Gewaltsamkeiten der Reichen, die Plünderungen der Armen, die ungebundenen frechen Leidenschaften, die das natürliche Gefühl der Barmhertzigkeit unterdrückten, und die damals noch schwache Stimme der Gerechtigkeit machten die Menschen geitzig, boshaft und ehrsüchtig. Die Rechtsame des Stärkern, die mit den Rechtsamen des ersten Besitzers in beständigem Streite waren, endigten sich niemals anders, als durch Mord und Schlägerey. Die kaum entstandene Geselligkeit wiech dem Stande des Krieges, und das trostlose und erniedrigte menschliche Geschlecht konnte weder zurück gehen, noch auf alle Unglücksgüter Verzicht thun, die es erworben hatte. Es arbeitete zu seiner eigenen Schande immer fort, und durch den Misbrauch der Fähigkeiten, die ihm zur Zierde gegeben worden, befand es sich jetzt auf dem Rande seines Verderbens.

*Attonitus novitate mali, divesque miserque,
Effugere optat opes, & quae modo voverat, odit. (Ovid met. XI 127f.)*

Nothwendig mußten die Menschen damahls über ihren bedauernswürdigen Zustand und über die Drangsale, die sie zu Boden drückten, Betrachtungen anstellen. Die Reichen werden am ersten inne geworden seyn, wie nachtheilig ihnen ein beständiger Krieg sey, der blos auf ihre Kosten geführt wird, und darinn alle Menschen ihr Leben, und sie ins besondere auch ihre Glücksgüter auf das Spiel setzen mußten. Sie mochten ihren Usurpationen einen Anstrich geben, welchen sie wollten, so konnte ihnen dennoch nicht verborgen bleiben, daß sich ihr Recht auf keinen wahren Grund, sondern auf einen Misbrauch stütze, und daß sie sich nicht beklagen könnten, wenn ihnen dasienige durch Gewalt wieder weggenommen wird, was sie sich durch Gewalt erworben hatten. Selbst die durch eigenen Fleiß reich geworden waren, konnten ihr Eigenthum auf keine bessere Gerechtsame stützen. Was konnten sie vorwenden? Ich habe mir diese Mauer aufgeführt, ich habe mir durch meine Arbeit dieses Grundstück verdient. Wohl! Allein wer hat euch diesen Bezirk abgestochen, könnte man ihnen antworten, wodurch wollet ihr euch eine Arbeit, auf unsere Unkosten, bezahlt machen, die euch niemand aufgetragen hat? Wisset ihr nicht, daß viele von euren Brüdern darben, oder daran Noth leiden, wovon ihr zu viel habet? Wißet ihr nicht, daß sich das ganze menschliche Geschlecht erst einmüthig entschliessen muß, euch den Theil des allgemeinen Unterhalts einzuräumen, den ihr nicht nothwendig brauchet?

Diese nun hatten weder tüchtige Gründe, sich zu rechtfertigen, noch Kräfte genug, sich zu vertheidigen. Einzelne Menschen konnten sie vielleicht unterdrücken: aber einem zusammengewürdeten Haufen mußten sie selbst unterliegen. Der Reiche, war jetzt in bedenklichen Umständen. Er war allein gegen viele, und die gegenseitige Eifersucht ließ ihm keine Hoffnung übrig, mit einigen seines Gleichen in ein Bündnis zu treten und seinen Feinden, die sich durch Raubsucht wider ihn vereinigt hatten, gemeinschaftlich zu widerstehen. Er gerieth endlich auf den allerwohlausgesonnensten Anschlag, den der menschliche Verstand erdacht hat; die Kräfte seiner Feinde selbst wendete er zu seinem Besten an, und seine Gegner wurden seine Beschützer. Er flößte ihnen andere Maximen ein; er gab ihnen andere Gesetze, die ihm mehr Vortheil brachten, als er von dem Rechte der Natur Nachtheil zu befürchten hatte.

Diesem zufolge wird er seinen Nachbarn vorgestellt haben, wie greulich eine Situation sey, die sie alle einen wider den andern in Harnisch bringt, darinn der Besitz nicht weniger beschwehrlich ist, als das Bedürfnis, und darinn weder Reiche, noch Arme, froh und sicher leben könnten. Er wird ihnen Scheingründe genug eingebildet haben, sie nach seinem Zwecke zu lenken. »Wir wollen uns vereinigen, mag er zu ihnen gesagt haben, wir wollen die Schwächern für Unterdrückung bewahren, die Ehrsuchtigen in Schranken halten, und einen jeden dasjenige in Sicherheit besitzen lassen, was ihm zugehöret. Wir wollen Verordnungen der Gerechtigkeit und des Friedens vorschreiben, die die Menschen verpflichten sollen, mit einander verträglich zu seyn. Wir wollen niemanden davon ausnehmen, und dadurch dem Eigensinne des Glückes die Wage halten, indem wir Starke und Schwache einerley Pflichten gegen einander unterwerfen. Kurtz, statt unsere Kräfte zu unserm Verderben anzuwenden, wollen wir sie lieber in eine einzige obere Gewalt versammeln, die uns nach weisen Gesetzen regieren, alle Glieder der Gesellschaft beschützen und vertheidigen, den allgemeinen Feind zurücktreiben, und uns in einer unveränderlichen Eintracht erhalten soll.«

Seine Rede durfte nur halb so gut seyn, um diese groben und leicht zu verführenden Menschen auf seine Seite zu bringen. Sie hatten auch überdem so viel Dinge unter sich auszumachen, das sie nicht länger ohne Schiedsrichter, und so viel Geitz und Ehrfurcht, daß sie nicht länger ohne Oberherrn bleiben konnten. Alle liefen in ihre Ketten, indem sie sich frey zu machen glaubten. Sie waren vernünftig genug, die Vortheile, die eine politische Verfassung mit sich bringt, einzusehen; es fehlte ihnen aber an Erfahrung, die Gefährlichkeit derselben vorauszuwissen. Die sich vielleicht am meisten auf die Mißbräuche der neuen Einrichtung verstunden, dachten eben ihre Rechnung dabey zu finden; und die Weisesten unter dem Volke sahen wohl, daß sie einen Theil ihrer Freyheit aufopfern mußten, um den Ueberrest in Sicherheit zu setzen, so wie sich ein Verwundeter den Arm abnehmen läßt, um den übrigen Körper zu retten.

Die Gesetze und die Gesellschaften, die auf diese Art entweder wirklich entstanden, oder wenigstens haben entstehen können, hielten die Armen noch fester im Zaume, und den Reichen legten sie neue Kräfte bey, richteten unsere natürliche Freyheit ohne Rettung zu Grunde, setzten das Gesetz des Eigenthums und der Ungleichheit auf Ewig fest, verwandelten eine geschickliche Usurpation in ein unwiederrufliches Recht, und, einigen Ehrsuchtigen zum Besten, verdammeten sie das ganze menschliche Geschlecht zur Arbeit, Dienstbarkeit, und Jammer. Sobald nur eine einige Gesellschaft erst gestiftet war; so siehet man leicht, daß ihnen alle anderen haben nachfolgen müssen. Sie mußten sich auch zusammenthun, um jenen mit vereinigten Kräften die Spitze bieten zu können. Solchergestalt vermehreten sich die Gesellschaften, oder breiteten sich schnell aus, und bedekten die ganze Erde. Da war schon kein Winkel mehr auf dem ganzen Erdboden, da man von dem Joche frey seyn und sein Haupt dem nicht selten schlechtgeführten Schwerdte entziehen konnte, das ein jeder Mensch unaufhörlich über das Seinige schweben sahe. Das bürgerliche Gesetz ward zur allgemeinen Richtschnur aller Bürger, und das natürliche fand nirgend mehr, als zwischen verschiedenen Gesellschaften, statt, oder man ward stillschweigend darüber einig, das natürliche Gesetz, durch eine Art von Völkerrecht gewissermassen einzuschränken, die Gemeinschaft zwischen den Gesellschaften zu erleichtern, und dadurch dem natürlichen Mitleiden einigermassen aufzuhelfen. Denn dieser Trieb hatte zwischen Gesellschaft und Gesellschaft fast alle Kraft verlohren, die sie zwischen Mensch und Mensch zu äusern pflegt, und nur die grossen Geister einiger Weltbürger überschritten die eingebildeten Grenzen, dadurch sich die Völker trenneten, und umfaßten, nach dem Beyspiele ihres Schöpfers, das ganze menschliche Geschlecht mit ihrer Wolthätigkeit.

Die politischen Körper, die solchergestalt in dem natürlichen Zustande verbleiben, fingen endlich an, die Unbequemlichkeiten zu fühlen, dadurch die einzelnen Menschen genöthiget worden sind, eine Aenderung mit ihrem Zustande vorzunehmen: ja die Folgen waren zwischen diesen grossen Körpern noch schrecklicher, als sie Anfangs zwischen den Gliedern gewesen, daraus sie zusammen gesetzt sind. Daher entstanden Nationalkriege, Schlachten, Meuchelorde und Represalien, die die Natur zum Seufzen bringen und die Vernunft beleidigen, so wie alle schrecklichen Vorurtheile, die die Ehre Menschenblut zu vergiessen, auf die Stufe der Tugenden erheben. Die rechtschaffensten Männer hielten es für ihre Pflicht ihres gleichen zu erwürgen. Die Menschen richteten zu tausenden dahin, ohne zu wissen warum, und an dem Tage einer Schlacht wurden mehr Meuchelorde, bey der Einnahme einer einzigen Stadt, mehr Greuel begangen, als in dem Stande der Natur in Jahrhunderten auf dem ganzen Erdboden begangen worden sind. Dieses sind die ersten Wirkungen, darauf die Eintheilung des menschlichen Geschlechts in verschiedene Gesellschaften geführt haben. Wir wollen zu ihrer Einrichtung zurückkehren.

Ich weiß, daß viele die politischen Gesellschaften aus ganz andern Urrquellen haben entspringen lassen, als nemlich aus den Eroberungen des Stärkern, oder aus der Vereinigung der Schwächern. Man mag aus diesen

Ursachen wehlen, welche man will, es thut der Sache nichts, die ich festsetzen werde. Allein ich halte die Art, wie ich diesen Ursprung erkläret habe, aus folgenden Ursachen für die natürlichste. 1) Weil in dem ersten Falle, auf das ungültige Recht der Eroberung keine andere Rechte haben gegründet werden können. Der Eroberer und die eroberten Völker bleiben beständig in dem Zustande des Krieges, wo die Nation nicht, nachdem sie ihre völlige Freyheit wieder erlangt, ihren Ueberwinder aus freyen Stücken zum Oberherrn gewehlet hat. Man mag Capitulationen gemacht haben, so viel man will, so lange sie sich auf nichts anders, als auf die Gewalt stützen, konnte weder eine wahre Gesellschaft, noch ein politischer Körper, noch irgend ein anderes Gesetz, daraus entspringen, als das Gesetz des Stärkern. 2) Weil die Worte *stark* und *schwach* in dem letztern Falle gleichbedeutend sind. Zwischen der Zeit, da das Recht des Eigenthums, oder des ersten Besitzers, eingeführt worden ist, und derjenigen, da die Regierungen entstunden, muß sich der Sinn dieser Worte besser durch *arm* und *reich* ausdrücken lassen. Denn was für Mittel hatten die Menschen, vor den Gesetzen, sich ihres gleichen unterwürfig zu machen, als entweder ihre Habseeligkeit anzugreifen, oder ihnen von dem Ihrigen etwas mitzuthemen? 3) Weil die Armen, die nichts mehr, als ihre Freyheit, verlieren konnten, sehr thöricht gehandelt haben würden, wenn sie sich ihrer freywillig begeben hätten, ohne etwas bessers dafür einzutauschen. Es war weit leichter den Reichern Uebels zu thun, weil sie in allen Theilen ihrer Habseeligkeit gleichsam empfindlich waren, folglich mußten sie weit eher auf Mittel denken, sich in acht zu nehmen. Die in einer Sache ihren Vortheil finden, werden sie vermuthlich eher erfunden haben, als diejenige, denen sie schädlich ist. [...]

Fragen und Aufgaben:

1. Inwieweit könnte dieser Text als Weiterführung von TEXT 4 interpretiert werden?
2. Im Vergleich der TEXTE 6 und 10 zeigt sich, dass TEXT 6 stärker der antiken Tradition verhaftet ist als TEXT 10. Verifiziere diese Behauptung an Hand einschlägiger Zitate.
3. Die antike Gesellschaft war eine „Sklavenhaltergesellschaft“; dies bedeutet, dass Begriffe wie „Freiheit“, „Eigentum“ u.ä. eine andere Wertigkeit hatten wie für Rousseau. Lassen sich in den antiken Texten Ansätze einer Gesellschaftskritik im Sinne Rousseaus erkennen, und wenn ja, in welchen?
4. In der Genesis bestand der „Sündenfall“ des Menschen darin, vom Baum der Erkenntnis gegessen zu haben, bei Rousseau ist es die Abgrenzung des „Mein“ vom „Dein“. Vergleiche die Situation des Menschen vor seinem „Sündenfall“ in diesen beiden Texten. Welche Übereinstimmungen, welche Unterschiede zeigen sich? Welche Bilder des ursprünglichen Mythos sind bei Rousseau noch vorhanden?
5. Rousseau wird von zahlreichen Kommentatoren als Vordenker totalitärer Gesellschaftsordnungen bezeichnet. Inwieweit erscheint dir eine derartige Bezeichnung als gerechtfertigt?
6. Sowohl die marxistische als auch die kapitalistische Ideologie verspricht den Menschen das „Paradies auf Erden“ zu verwirklichen. Wie müsste im Sinne Rousseaus ein derartiges „Paradies“ aussehen? Lässt sich überhaupt ein „paradiesischer Zustand“ für die Menschheit verwirklichen? Welche Voraussetzungen müssten dafür geschaffen werden? Welche Faktoren lassen ein derartiges Bemühen als Utopie erscheinen?
7. Die vorliegende Übersetzung von Moses Mendelssohn entspricht dem sprachlichen Duktus der damaligen Zeit. Inwieweit erscheint dir diese Sprache heute als veraltet? Welche Formulierungen sind für dich nur mehr schwer verständlich? Kannst du – ausgehend von diesem Text – den literarischen Imperativ der Sturm und Drang-Dichter nachvollziehen, die Sprache von allem Ballast zu befreien und zu Form und Klarheit zurückzuführen?

TEXT 11 Friedrich Schiller: Die vier Weltalter (1800-1803)

Wohl perlet im Glase der purpurne Wein,
 Wohl glänzten die Augen der Gäste,
 Es zeigt sich der Sänger, er tritt herein,
 Zu dem Guten bringt er das Beste,
 Denn ohne die Leier im himmlischen Saal
 Ist die Freude gemein auch beim Nektarmahl.

Ihm gaben die Götter das reine Gemüt,
 Wo die Welt sich, die ewige, spiegelt,
 Er hat alles gesehn, was auf Erden geschieht,
 Und was uns die Zukunft versiegelt,
 Er saß in der Götter urältestem Rat
 Und behorchte der Dinge geheimste Saat.

Er breitet es lustig und glänzend aus,
 Das zusammengefaltete Leben,
 Zum Tempel schmückt er das irdische Haus,
 Ihm hat es die Muse gegeben,
 Kein Dach ist so niedrig, keine Hütte so klein,
 Er führt einen Himmel voll Götter hinein.

Und wie der erfindende Sohn des Zeus
 Auf des Schildes einfachem Runde
 Die Erde, das Meer und den Sternenkreis
 Gebildet mit göttlicher Kunde,
 So drückt er ein Bild des unendlichen All
 In des Augenblicks flüchtig verrauschenden Schall.

Er kommt aus dem kindlichen Alter der Welt,
 Wo die Völker sich jugendlich freuten,
 Er hat sich, ein fröhlicher Wanderer, gesellt
 Zu allen Geschlechtern und Zeiten.
 Vier Menschenalter hat er gesehn
 Und läßt sie am fünften vorübergehn.

Erst regierte Saturnus schlicht und gerecht.
 Da war es heute wie morgen,
 Da lebten die Hirten, ein harmlos Geschlecht,
 Und brauchten für gar nichts zu sorgen,
 Sie liebten und taten weiter nichts mehr,
 Die Erde gab alles freiwillig her.

Drauf kam die Arbeit, der Kampf begann
 Mit Ungeheuern und Drachen,
 Und die Helden fingen, die Herrscher an,
 Und den Mächtigen suchten die Schwachen,
 Und der Streit zog in des Skamanders Feld,
 Doch die Schönheit war immer der Gott der Welt.

Aus dem Kampf ging endlich der Sieg hervor,
 Und der Kraft entblühte die Milde,
 Da sangen die Musen im himmlischen Chor,
 Da erhuben sich Göttergebilde!
 Das Alter der göttlichen Phantasie,
 Es ist verschwunden, es kehret nie.

Die Götter sanken vom Himmelsthron,
 Es stürzten die herrlichen Säulen,
 Und geboren wurde der Jungfrau Sohn,
 Die Gebrechen der Erde zu heilen,
 Verbannt ward der Sinne flüchtige Lust,
 Und der Mensch griff denkend in seine Brust.

Und der eitle, der üppige Reiz entwich,
 Der die frohe Jugendwelt zierte,
 Der Mönch und die Nonne zergeißelten sich,
 Und der eiserne Ritter turnierte.
 Doch war das Leben auch finster und wild,
 So blieb doch die Liebe lieblich und mild.

Und einen heiligen, keuschen Altar
 Bewahrten sich stille die Musen.
 Es lebte, was edel und sittlich war,
 In der Frauen züchtigem Busen,
 Die Flamme des Liedes entbrannte neu
 An der schönen Minne und Liebestreu.

Drum soll auch ein ewiges zartes Band
 Die Frauen, die Sänger umflechten,
 Sie wirken und weben Hand in Hand
 Den Gürtel des Schönen und Rechten.
 Gesang und Liebe in schönem Verein,
 Sie erhalten dem Leben den Jugendschein.

Fragen und Aufgaben:

1. Mit welchem der antiken Texte stimmt dieser Text in formaler Hinsicht am weitesten überein?
2. Welche Bilder verwendet Schiller zur Beschreibung des „Goldenen Zeitalters“? Welche dieser Bilder entstammen antiker Tradition?
3. Obwohl dieses Gedicht „Die vier Weltalter“ betitelt ist, ist der antike Zeitalter-Mythos nicht das zentrale Thema dieses Gedichtes. Was ist die Hauptaussage dieses Textes? Wer ist der Handlungsträger?
4. Der Sänger/Dichter wird von Schiller mit Vulcanus, dem Sohn des Zeus, verglichen. Inwieweit entspricht dieser Vergleich dem Grundanliegen dieses Gedichtes?
5. Schiller spricht in seinem Gedicht von fünf Zeitaltern. Welche Bezeichnung könntest du jedem einzelnen dieser Zeitalter zuweisen? Wird die pejorative Bewertung der jeweiligen Zeitalter in den antiken Texten in diesem Gedicht beibehalten? Worin liegt der wesentliche Unterschied zwischen diesem Gedicht und den paganen antiken Texten?
6. Verglichen mit den antiken Vorläufern bietet dieser Text eine positive Sicht der Zukunft, ja sogar die Verwirklichung eines zweiten „Goldenen Zeitalters“ scheint möglich. Wer ist nach Schiller prädestiniert, dieses neue Paradies zu verwirklichen?

7. Vergleiche dieses Gedicht mit dem fast zeitgleich entstandenen „poetischen Versuch“ des Sturm und Drang-Dichters Gott. Konrad Pfeffel. Inwieweit könnte dieses Gedicht als Parodie auf TEXT 11 verstanden werden?

Die fünf Weltalter (1795)

Das goldne Alter war ein Traum;
des silbernen erwähnte kaum
im ehernen der Ahnen Leyer.
Im eisernen begann mein Lauf,
bald folgte das papierne drauf ...
behüt uns, lieber Gott, vor Feuer!

TEXT 12 Friedrich von Schlegel: Die Weltalter (1829)

Anfangs lebte der Mensch mit sich selber in heiliger Eintracht;
Denn es umwehete noch ihn der Anhauch himmlischen Geistes.
Liebend besangen und dankbar die Kinder den ewigen Vater;
Blumen da brachte die Erde, und fromme Gebete die Menschen,
Jegliches brachte selber sich dar in Vertrauen und Demut.
Segen entquoll der heiligen Sonn' auf des Orients Fluren,
Wo des Erleuchteten freudiger Gruß zuerst sie bewillkommt.
Willig gewährte und folgsam der Boden die heiligen Früchte,
Und dann teilten das ländliche Mahl mit dem Gotte die Menschen.
Da war golden das Leben, in goldenen Träumen beseligt,
Schwebte sinnend das kindliche Herz, und gedachte des Glanzes,
Wo den König des Himmels noch hellere Strahlen umscheinen.
Denn oft stiegen hernieder zum erdegeborenen Menschen,
Lieblich in lieber Gestalt noch, die seligen Kinder des Lichtes;
So auch gingen die Menschen noch, leicht entschlummert zur Heimat,
Blieben dort immer vereinigt wie gern wohl im heitersten Frieden,
Kehrten doch willig verwandelt auch wieder zum Garten der Unschuld,
Wo die grünende Erde so schön dem Geliebten sich schmückte.
Aufwärts stieg die Flamme des Lebens aus sehnenden Herzen,
Welche der Treue Geheimnis, noch Göttliches deutend, vereinigt;
Selber der Tod verband ja nur inniger noch die Umarmten.
Ganz in Liebe verschlungen verwebten sich alle Gedanken;
Auch noch waren die Zeiten vereint des Jahrs und des Tages.
Abendkühlung umhauchte die Stirn, und es leuchtete Morgen,
Glühender Hoffnung Rose gesellt mit der Blume des Friedens;
Ja, auch des Tages strahlende Kraft und der dunkelen Fülle
Nächtliches Segens Geheimnis, sie waren noch herrlich verbunden.
Ewiger Frühling umschlang den Blumengürtel der Erde,
Und es alterten niemals der seligen Menschen Geschlechter.

Fragen und Aufgaben:

1. Der Originaltitel dieses Gedichts lautet „Die drei Weltalter. Bruchstück“. Inwieweit passt dieser Titel zum vorigen Text?
2. Das ausgehende 18. Jahrhundert war die Zeit der aufkommenden „Gräkomanie“ in Deutschland. Damals wurden die Klassiker der griechischen Literatur ins Deutsche übersetzt und J. Joachim Winckelmann postulierte seine Kriterien des klassischen Schönheitsideals. Zeige in welchen Teilen dieser Text diesem Zeitgeist verhaftet ist.
3. Friedrich von Schlegel zählt neben seinem Bruder August Wilhelm und Friedrich Schleiermacher zu den Begründern der deutschen Romantik. In seinem 116. Athenaeum-Fragment schreibt Friedrich von Schlegel:

„Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald vermischen, bald verschmelzen; sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und erkennt als erstes Gesetz an, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide.“ Inwieweit stellt dieser Text eine neue Sicht des antiken Zeitalter-Mythos dar, und wie lässt sich dieselbe aus dem vorigen Zitat heraus begründen? Untersuche, ob Schlegels Kriterien auch auf TEXT 11 anwendbar sind?

Das Thema „Goldenes Zeitalter“ wird in der Malerei explizit zum ersten Mal von Lucas Cranach (1472 – 1553) behandelt. In der Folge findet man zahlreiche Bearbeitungen dieses Themas im Barock und Rokoko, während der Mythos in der Malerei des 20. Jahrhunderts kaum mehr eine Rolle spielt. Auffällig ist, dass sich seit Lucas Cranachs „Goldenem Zeitalter“ ein fester Bildtypus herausgebildet hat, der in der Folge nur wenig Veränderung erfahren hat. Für Lucas Cranach steht das „Goldene Zeitalter“ für das „heidnische Paradies“ im Gegensatz zum „christlichen Paradies“ der Bibel. In der Renaissance hatte sich nämlich die Tendenz herausgebildet, christliche Themen des Alten und Neuen Testaments der Verbildlichung zu entziehen und stattdessen verstärkt die antike Mythologie zum Thema der Kunst zu machen. Die rasche Verbreitung antiken Wissens in Europa wurde durch die Erfindung des Buchdrucks wesentlich gefördert. Im Barock fungiert die Antike als Allegorie des Christentums, während ab der Mitte des 18. Jahrhunderts Antike und Christentum in der bildenden Kunst immer mehr zusammenwachsen und ein Synkretismus verschiedener religiöser Themen entsteht.



Lucas Cranach: *Das Goldene Zeitalter*, um 1530. Oslo, Nationalgalerie.

Lucas Cranach hat zwei Fassungen dieses Themas geschaffen, wobei die wahrscheinlich frühere Fassung oben abgebildet ist. Wie die Zeitgenossen das poetische Thema verstanden haben, bezeugt am ehesten das Münchner Inventar von 1598: „Zwey beinaheht gleiche daflen mit vergulden Leisten, darinnen nackende Weiber und Männer so in ainem garten under einem Paum ein Rayen machen, etliche sich im fließent waßer badent“.

In einem von einer Mauer umschlossenen „Paradiesgarten“ geben sich verschiedene Gruppen von nackten Männern und Frauen, sowie verschiedene paarweise abgebildete Tiere der „unschuldigen“ Muße hin. Der entscheidende Unterschied zur Darstellung des alttestamentarischen Paradieses besteht darin, dass im paganen Paradies der Mensch in seiner physischen Unmittelbarkeit im Mittelpunkt des Geschehens steht. Die Trennung der „neuen Zeit“ von der mittelalterlichen Welt wird durch die Mauer symbolisiert, die das Geschehen des Vordergrundes vom Hintergrund trennt. Der Bach, der aus einem Felsentor entspringt und sich in einen kleinen

See ergießt, teilt das Bild in zwei Hälften, wobei sich in der linken Hälfte eine Gruppe von sechs Personen am Reigentanz erfreut, während die rechte Bildhälfte von zwei Zweiergruppen bestimmt wird, die einander in entspannter Hingebung zugewandt sind; die Personen in der linken Bildhälfte vermitteln hingegen trotz des gemeinsamen Tanzes durch ihre voneinander abgewandten Gesichter den Eindruck von Beziehungslosigkeit. Das Paar in der Mitte symbolisiert das Werben des Mannes um die Frau, sodass sich bei der Gesamtbetrachtung des Bildes eine „Erzählstruktur des liebevollen Begegnens von Mann und Frau“ von links nach rechts ergibt. Die abgebildeten Tiere (Löwe, Hirsch, Reh, Hase, Fuchs, Fasan, Nachtigall) finden sich bereits in spätantiken Mosaiken (Aquileia), haben aber eher dekorativen als symbolischen Charakter. Hinweise auf den Weltaltermythos, wie er von den antiken Autoren erzählt wird, entdeckt man in diesem Bild nicht, eher ist das Bildgeschehen von mittelalterlicher Minnelyrik beeinflusst, wie der folgende Text zeigt:

TEXT 13 Carmina Burana 79 (übs. v. Carl Fischer)

Estivali sub fervore,
quando cuncta sunt in flore,
totus eram in ardore.
sub olive me decore,
estu fessum et sudore,
detinebat mora.

Sommer seine Glut entfachte,
Feld und Fluren Blumen brachte
und mir heiß zu schaffen machte.
Unter einem Ölbaum dachte
ich mich auszustrecken sachte,
um der Ruh zu pflegen.

Erat arbor hec in prato
quovis flore picturato,
herba, fonte, situ grato,
sed er umbra, flatu dato.
stilo non pinxisset Plato
loca gratiora.

Vor dem Baume auf den Wiesen
Blumen bunter Fülle sprießen,
Quell und Bächlein munter fließen,
lassen Kühlung mich genießen:
einen schönern Traum als diesen
konnt kein Plato hegen.

Subest fons vivacis vene,
adest cantus philomene
Naiadumque cantilene.
paradisus hic est pene;
non sunt loca, scio plene,
his iocundiora.

In dem frischen Quell zu baden,
Philomeles Lieder laden
nebst dem Sange der Najaden.
Solche Paradiesesgnaden
fand ich nie auf meinen Pfaden,
nie auf andern Stegen.

Hic dum placet delectari
delectatque iocundari
et ab estu relevari,
cerno forma singulari
pastorellam sine pari
colligentem mora.

Wie ich dort im Schattenraine
von dem heißen Sonnenscheine
recht mich zu erholen meine,
seh ich eine hübsche kleine
Schäferin, die ganz alleine
zupft den Beerensegen.

In amorem vise cedo;
fecit Venus hoc, ut credo.
„ades!“ inquam, „non sum predo,
nichil tollo, nichil ledo.
me meaque tibi dedo,
pulchrior quam Flora!“

Welche süße Augenweide!
Venus dank ich diese Maide:
„Halt!“ rief ich, „ich bin kein Heide,
nehme nichts, tu nichts zuleide,
Gut und Blut, ich opfre beide,
Schöne, deinetwegen!“

Que respondit verbo brevi:
„ludos viri non assuevi.
sunt patentes michi sevi;
mater longioris evi
irascetur pro re levi.
parce nunc in hora!“

Rasche Worte mich beschwichten:
„Nichts will ich von Bösewichten!
Vater traute dir mitnichten,
Mutter meint, derlei Geschichten
würden mich zugrunde richten.
Kommst mir nicht gelegen!“

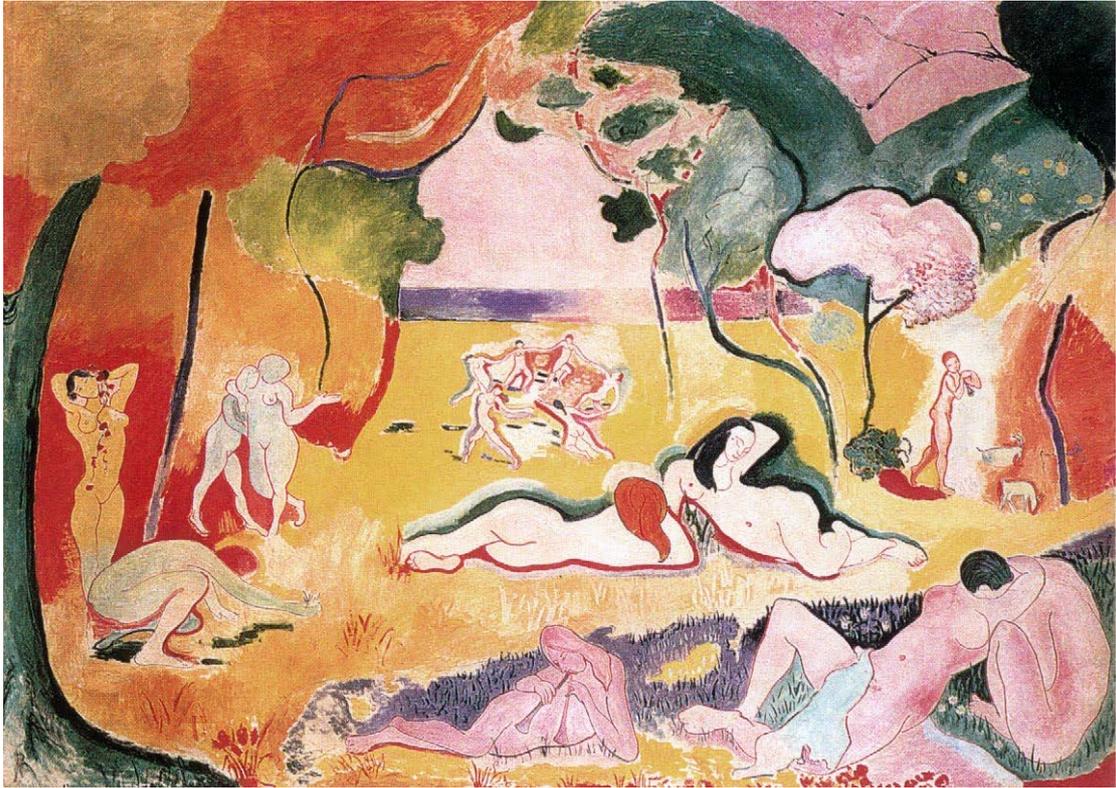
Fragen und Aufgaben:

1. Welche signifikanten Unterschiede zeiden sich zwischen dem Bild Lucas Cranachs und dem Bild von Jan Brueghel d. Ä. (Seite 12)?
2. Welche Parallelen bestehen zwischen dem Bild Lucas Cranachs und TEXT 13?
3. Vergleiche das Bild Lucas Cranachs mit den folgenden drei Bearbeitungen desselben Themas.



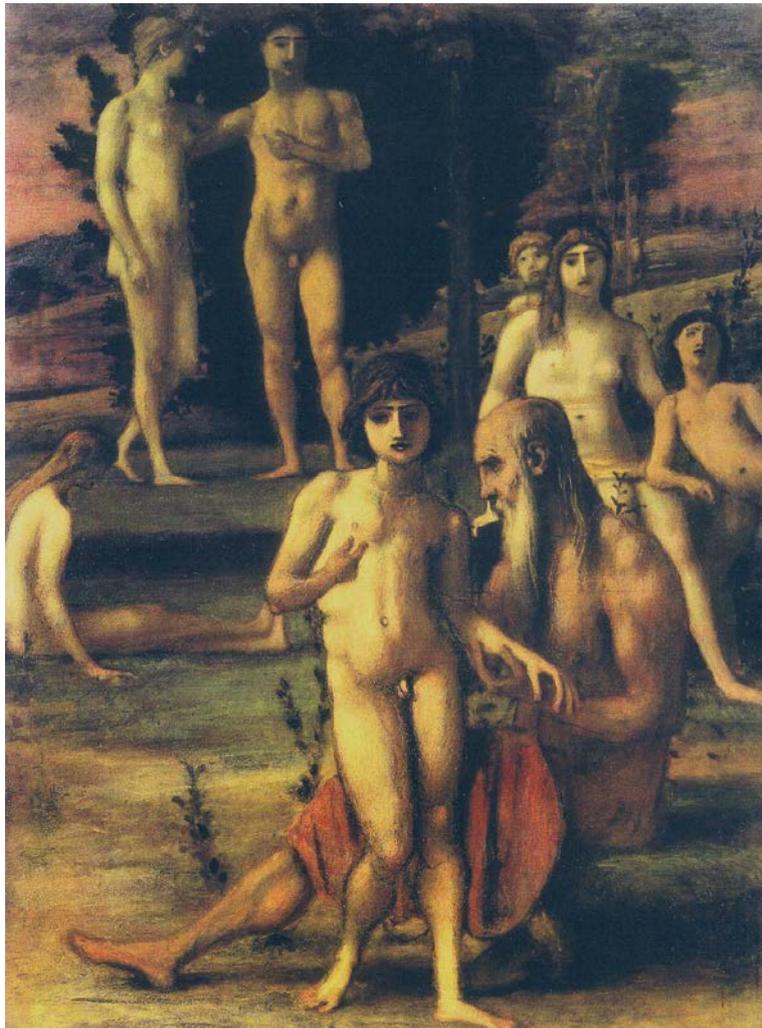
Jean Auguste Dominique Ingres: *L'Ége d'or*. 1862. Fogg Art Museum. Cambridge

4. Zeige, dass im Gemälde von Jean A. D. Ingres der Bezug zur Antike deutlich verstärkt ist, wobei der damalige Streit um den dionysischen oder apollinischen Charakter der Antike vom Künstler bildgestaltend verarbeitet wurde.
5. „In Paris erzählen Leute, die sich noch immer an das Ereignis erinnern können, dass man im Salon bereits vom Eingang aus den Lärm hörte und davon zu einer Menschenmenge geführt wurde, die sich in einem Tumult aus Hohn und Spott, ärgerlichem Schimpfen und brüllendem Gelächter um des Malers leidenschaftliche Vision der Freude drängte.“ Inwieweit erscheint die damalige Pressemeldung heute noch verständlich? Zeige, dass Henri Matisse in seinem Gemälde einerseits dem von Lucas Cranach vorgegebenem Bildtypus folgt, andererseits das bukolische Element der antiken Beschreibung der *aurea aetas* verstärkt berücksichtigt.



Henri Matisse: *Le Bonheur de vivre*. 1905-06. Barnes Foundation. Merion.

6. Inwieweit unterscheidet sich die folgende Darstellung von Hans v. Marées von den vorigen Bildern?



Hans von Marées: *Goldenes Zeitalter I*. 1879. Neue Pinakothek. München.

TEXT 14 **Arthur Rimbaud: Âge d'or** (1872) (übs. v. Thomas Eichhorn)

Quelqu'une des voix
Toujours angélique
- Il s'agit de moi, -
Vertement s'explique:

Eine der Stimmen
Mit himmlischem Mund
- Sie will mich gewinnen -
Gibt deutlich sich kund:

Ces mille questions
Qui se ramifient
N'amènent, au fond,
Qu'ivresse et folie;

Tausender Fragen
Sich zweigende Bahn
Wird dich doch tragen
In Rausch nur und Wahn;

Reconnais ce tour
Si gai, si facile:
Ce n'est qu'onde, flore,
Et c'est ta famille!

Dies Kreisen erkenne,
So heiter, so leicht,
Nur Blume und Welle,
- Wie es dir gleicht!

Puis elle chante. Ô
Si gai, si facile,
Et visible à l'œil nu ...
- Je chante avec elle, -

Dann singt sie. O
So fröhlich, so rein,
Dem bloßen Aug sichtbar ...
- Ich stimme mit ein -

Reconnais ce tour
Si gai, si facile,
Ce n'est qu'onde, flore,
Et c'est ta famille! ... etc ...

Dies Kreisen erkenne,
So heiter, so leicht,
Nur Blume und Welle,
- Wie es dir gleicht! ... etc ...

Et puis une voix
- Est-elle angélique! -
Il s'agit de moi,
Vertement s'explique;

Und wieder die Stimme –
- O himmlischer Mund! -
Will mich gewinnen,
Gibt deutlich sich kund;

Et chante à l'instant
En sœur des haleines:
D'un ton Allemand,
Mais ardente et pleine:

Und singt auch sogleich,
Dem Atem verwandt:
Ihr Ton ist wohl deutsch,
Doch glühend und reich:

Le monde est vicieux;
Si cela t'étonne!
Vis et laisse au feu
L'obscur infortune.

Die Welt ist nicht gut;
Macht dies dich erstaunen?
Leb! laß in der Glut
Das Unglück verraunen.

Ô! joli château!
Que ta vie est claire!
De quel Âge es-tu,
Nature princière
De notre grand frère! etc ...

O liebliches Schloß!
Dein Leben, wie klar!
Welch Alter gebar
Des Bruders erlesen
Fürstliches Wesen? etc ...

Je chante aussi, moi:
Multiples sœurs! voix
Pas du tout publiques!
Environnez-moi
De gloire pudique ... etc ...

Ich singe, auch ich:
Schwestern, ihr vielen!
Verschwiegne Gespielen!
Bekränzet mich
Mit keuschem Ruhme ... etc ...

Fragen und Aufgaben:

Arthur Rimbaud (1854 – 1891) war einer der namhaftesten Vertreter des französischen Symbolismus. Im Gegensatz zum Realismus und seiner Übersteigerung im Naturalismus verzichtet der Symbolismus auf Wirklichkeitswiedergabe in objektiver Beschreibung und löst die Dichtung aus jeder Verbindung mit Gesellschaft und Kultur der Zeit zu einer über dem Leben stehenden *poésie pure*, der Vollendung des *L'art pour l'art*-Prinzips aus einem idealen Schönheitsdrang, der im Mittel der Kunst Verwirklichung sucht. Die Dichtung weist über das bloße Gegenständlich-Gegebene hinaus auf die dahinterliegenden Ideen, die, selbst mit den Sinnen nicht fassbar, unendlich und geheimnisvoll, im eigenwillig gewählten und oft gewaltsam beschworenen Symbol künstlerischen Ausdruck von starker seelischer Leuchtkraft finden: die suggestive Kraft des Wortes verwandelt die Wirklichkeit in reines Sein. Die Sprache des Symbolismus strebt nach äußerster Musikalität; sie will der Musik wieder abgewinnen, was die früheren realistischen Dichter an sie verloren hatten und vertieft durch die Besinnung auf die eigentlichen sprachlichen Mittel der Dichtung wie Reim, Rhythmus und Melodie die sprachkünstlerische Durchgestaltung bis zu einem magisch-mystischen Ästhetizismus.

1. Inwieweit stehen Titel und Text dieses Gedichtes miteinander in Beziehung?
2. Welche Anklänge an den ursprünglichen Mythos lassen sich in diesem Gedicht noch erkennen?
3. Inwieweit fungiert in diesem Gedicht das „Goldene Zeitalter“ als Symbol für die schöpferische Phantasie des Dichters? Welchem der bisher behandelten TEXTE lässt sich dieses Gedicht folglich am ehesten zuordnen?

TEXT 15 **Ezra Pound: reflection and advice** (1913)

O smooth flatterers, go over sea,
 Go to my country,
 Tell her she is „Mighty among the nations“.
 Do it rhetorically!

Say there are no oppressions,
 Say it is a time of peace,
 Say that labor is pleasant,
 Say there are no oppressions,
 Speak of the American virtues,
 And you will not lack your reward.

Say that the keepers of shops pay a fair wage to the women,
 Say that all men are honest and desirous of good above all things,
 You will not lack your reward.

Say that I am a traitor and a cynic,
 Say that the art is well served by the ignorant pretenders,
 You will not lack your reward.

Praise them that are praised by the many:
 You will not lack your reward.

Call this a time of peace,
 Speak well of amateur harlots,
 Speak well of disguised procurers,
 Speak well of shop-walkers,
 Speak well of employers of women,
 Speak well of exploiters,
 Speak well of the men in control,
 Speak well of popular preachers:
 You will not lack your reward.

Speak of the open-mindedness of scholars:

You will not lack your reward.

Say that you love your fellow men,
O most magnanimous liar:

You will not lack your reward.

Fragen und Aufgaben:

Ezra Pound (1885 – 1972) war einer der, wenn nicht der bedeutendste amerikanische Lyriker des 20. Jahrhunderts; er wollte stets mehr sein als nur ein Schriftsteller, er hoffte mitzuwirken an einer neuen Renaissance, an der Gestaltung der Welt. Dieser Traum und die Liebe zu seiner zweiten Heimat Italien führten ihn nicht nur in die Nähe von Benito Mussolini, sondern machten ihn auch zum Gegner seiner eigenen Landsleute, die von 1941 an Krieg gegen Italien führten. Ezra Pound war von 1924 bis 1945 in Rapallo, wo er als Herold des italienischen Faschismus wirkte; seine scharfe Kritik an Amerika und seine Propagandasendungen über Radio Rom führten 1945 zu seiner Verhaftung und zu einem Hochverratsprozess in den Vereinigten Staaten, der mit einem dreizehnjährigen Zwangsaufenthalt in verschiedenen psychiatrischen Anstalten endete. Erst auf Drängen namhafter Schriftsteller-Kollegen wie T.S.Elliot oder Ernest Hemingway entschloss sich die amerikanische Regierung 1958 ihren einzigen Gewissensgefangenen freizulassen; die letzten Jahre seines Lebens verbrachte Ezra Pound in Venedig, wo er auch verstarb. Sein Grab befindet sich auf San Michele, der Friedhofsinsel von Venedig.

1. 1912 gründete Ezra Pound den englisch-amerikanischen Dichterkreis *Imagismus*, der sich durch ein Streben nach neuen dichterischen Ausdrucksformen auszeichnete: größtmögliche Bildhaftigkeit und Kürze bei Verwendung der Umgangssprache, unbedingte Sachnähe zum behandelten Gegenstand, Vermeidung jedes nicht für die Darstellung wesentlichen oder ausschmückenden Wortes, Ersetzung des Metrums durch musikalischen Rhythmus als Ausdruck neuer Stimmungen und unstrophische Form.

Zeige, dass TEXT 15 diesen Kriterien des Imagismus entspricht.

2. **Ironie:** Die komische Vernichtung eines berechtigt oder unberechtigt Anerkennung fordernden, die Enthüllung der Hinfälligkeit, Lächerlichmachung unter dem Schein der Ernsthaftigkeit, der Billigung oder gar des Lobes, die in Wirklichkeit das Gegenteil des Gesagten meint und sich zum Spott der gegnerischen Wertmaßstäbe bedient, doch dem intelligenten Hörer oder Leser als solche erkennbar ist
Sarkasmus: „ins Fleisch schneidender“, beißender Hohn und Spott, höchster Grad bitterer Ironie.
Litotes: rhetorische Figur; verstärkte Hervorhebung eines Begriffes durch Verneinung des Gegenteils; uneigentliche Sprechweise, oft ironisch.
Meiosis: rhetorische Figur des ironischen Understatement: Erniedrigung einer Tatsache oder einer Leistung durch Verwendung von Worten, die weniger ausdrücken als sie bedeuten.
Understatement: Form der Ironie, ähnlich der Litotes und Meiosis: bewusster Verzicht auf verfügbare Stilmittel und Ersetzung des gemeinten und erwarteten besonders gefühlsstarken, pathetischen Ausdrucks durch einen weniger gewichtigen.
Dry Mock: dem Understatement verwandte Form des ironischen, absichtlich nicht zündenden Witzes.

Welche der oben angeführten Stilmittel werden im vorigen Text verwendet?

3. Der ursprüngliche Titel dieses Gedichtes „reflection and advice“ wurde in der Gesamtausgabe der *shorter poems* (1968) in „pax Saturni“ abgeändert.
 Inwieweit kommt durch diesen neuen Titel der ironisch-sarkastische Grundton dieses Gedichtes besser zum Ausdruck?
 Welche Bezüge hat dieser TEXT noch zur *aurea aetas* der Antike? Inwieweit dient die *aurea aetas* als Chiffre für den „American way of life“?

FILM **L'age d'or** Regie: **Luis Buñuel** Frankreich 1930

L'age d'or ist einer der radikalsten und umstrittensten Filme, die je gedreht wurden. Alle kulturellen Muster, in denen menschliche Konflikte ablaufen, werden aufgezeigt, wobei es kaum eine Institution, kaum Moralgebote gibt, die nicht niedergerissen werden in diesem gewaltsamsten Befreiungsversuch, der je mit filmischen Mitteln unternommen worden ist. *L'age d'or* ist neben dem ebenfalls von Buñuel gedrehten Film *Un chien andalou* eines der wichtigsten Werke der französischen Avantgarde. In seinen Filmen macht Buñuel die Sprache des Traums zu einer Sprache der Wirklichkeit, er arbeitet mit unterschwelligem, verdrängten Kräften ebenso wie mit greifbaren, schmerzenden Realitäten.



Eingeleitet wird *L'age d'or* mit einer kurzen Dokumentaraufnahme einiger Skorpione, die zuerst eine Ratte zu Tode beißen und dann, im trockenen Sand kreiselnd, sich gegenseitig abstechen. Alles verdorrt, steinig, dornig. Ein ödes Land. Eine einsame Küste. Oben auf den Klippen steht eine Gruppe kirchlicher Prälaten, Litaneien murmelnd. Ein Mann in Lumpen schleppt sich über die versteinerte Lavaerde. Er trägt ein Gewehr auf dem Rücken. Ein Schiffbrüchiger, ein Bandit, ein letzter Vorposten. Er torkelt zu einer baufälligen Hütte, wo er einige Waffenbrüder trifft, die ebenso zerlumpt und ausgemergelt sind wie er. Hier leben sie ihr Paria-Dasein, während die Priester weiter ihre Gebete murmeln. Einer der Männer liegt im Sterben, an der Wand festgebunden wie an einer Nabelschnur. Er versucht sich zu erheben, und mit einer letzten Anstrengung stöhnt er: »Ihr, die ihr Ziehharmonikas

habt - Flußpferde - Kälber ...«, und mit diesem undeutlichen Protest stirbt er. Die Überlebenden wanken hinaus, denn es gibt ja eine Kultur, sie begeben sich hinaus, um dieser Kultur zu begegnen, der Kultur, die mit wimpelgeschmückten Schiffen in der Meeresbucht anlegt. Doch jene langen nie an, einer nach dem andern fallen sie in den Staub.

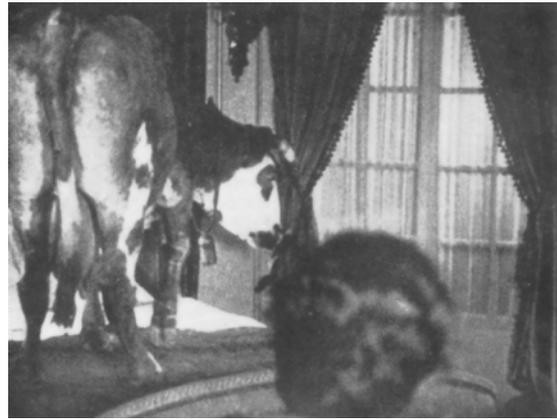
Und die Kultur steigt an Land: Priester, Beamte, Militärs, Diplomaten. Sie sind gekommen, um den Grundstein für *Die Ewige Stadt* zu legen. Ehrfurchtsvoll begrüßen sie die alten Prälaten, die nun verwest sind - deren Skelette jedoch weiterhin die ewige Messe murmeln, deren Kruzifixe und Bischofsstäbe in der Sonne glänzen. Aber dann geschieht etwas Peinliches: die feierliche Einweihungsrede wird von Schreien und Stöhnen unterbrochen - mitten unter den Versammelten liegt ein Liebespaar in heftiger Umarmung in einer Schlammputze. Sie werden auseinandergerissen. Der Mann wird gefangengenommen und von zwei stämmigen Detektiven hinweggeschleift. Er wirft sich nieder, doch er wird unerbittlich weitergezerrt, von Schmutz besudelt, an das Handgelenk des Detektivs gekettet. In seiner Raserei zertrampelt er einen Käfer und beobachtet lüstern dessen letzte Todeszuckungen, dann tritt er nach einem Hund und einem alten blinden Mann. Gegen seinen verzweifelten Widerstand wird er durch die Stadt geschleppt - das öde Land hat sich nun in Die Ewige Stadt verwandelt. Da erinnert er sich plötzlich, daß er ein wertvolles Dokument bei sich trägt. Es glückt ihm, das siegelgeschmückte Papier seinen Wächtern vorzuzeigen und sogleich wird er unter Ehrfurchtsbezeugungen freigelassen: aus dem Dokument geht hervor, daß er für einen hohen Posten im Staatsdienst auserkoren ist.

In der Zwischenzeit ist die Frau in ihr Elternhaus geführt worden. Nach einem Haßausbruch gegen die Mutter und einem Zusammenstoß mit dem Vater hat sie sich aus den großen, prunkenden Sälen in die Toilette geflüchtet. In sich versunken steht sie hier, in einer modernen, zweckmäßig eingerichteten Gefängniszelle und sieht zu, wie das Papier an der Rolle abbrennt - eine Szene von eigentümlicher analerotischer Bedeutung, die in die Vision des Mannes übergeht, wie er sich auf dem Weg zu ihr befindet: feiste Bürger



promenieren mit Brotlaibern auf dem Kopf; ein Krieg bricht aus; ein Bombenangriff - und kurz darauf Schilder, welche die Ruinen als pittoreske touristische Sehenswürdigkeiten anpreisen.

Die Frau sitzt jetzt in ihrem Zimmer vor dem Spiegel. Der Spiegel ist wie ein Fenster. Sehnsüchtig betrachtet sie im Spiegel den Himmel und die Wolken. Von ihrem Bett erhebt sich eine Kuh, groß und fruchtbar, und gleichzeitig grotesk und bedrohlich. Der Klang einer Glocke begleitet den Liebestraum der Frau. Wie in einer gemeinsamen Halluzination werden der Mann und die Frau vom Glockengeläut zueinander hingezogen. Ein Windzug fegt durch das Zimmer. Unten in den Sälen aus den achtziger Jahren treffen sie sich wieder auf einem offiziellen Empfang. Mit geschlossenen Augen, wie Schlafwandler, wollen sie sich in die Arme sinken, mit einer unermesslichen Hingabe, doch immer wieder werden sie getrennt, wird die Frau von der Mutter oder vom Vater zurückgehalten, stellen sich konversierende Gesellschaftsdamen und servierende Diener dem Mann in den Weg. In kurzen Einschüben wird der Horizont ständig nach allen Seiten hin



aufgerissen: eine von einem Pferd gezogene Müllkarre rumpelt durch den Raum; Feuer bricht in der Küche aus, ein Dienstmädchen steht schreiend und brennend in der Tür, und niemand nimmt Notiz von ihr; der Jäger, der ohne Beute von der Jagd kommt, ärgert sich über seinen kleinen Sohn und schießt ihn nieder wie einen Hasen.

Im Gedränge der Cocktailparty gerät der Mann immer mehr außer Sinnen. Er schlägt die Mutter der Frau, die versehentlich einige Tropfen Wein auf ihn vergossen hat. Bevor der Skandal sich entwickelt, suchen sie nach einem Ort, um sich zu verstecken; außer sich vor Sehnsucht stehlen sie sich hinaus in den Park und werfen sich zwischen Skulpturen und gestutzten Büschen nieder. Doch jetzt, da sie sich endlich küssen können, wird sein Gesicht plötzlich blutbeschmiert, sie weißhaarig und runzlig. Eine geraume Weile saugen sie einander verwirrt an den Fingern, unaufhörlich »Mon amour, mon amour ... « stammelnd - und wieder werden sie unterbrochen: erst kommen ein paar Mönche vorbei, dann meldet ein Diener »Seiner Hoheit« ein Telefongespräch. Nachdem er sie allein gelassen hat, fährt sie geistesabwesend fort, an der großen Zehe der Marmorskulptur zu saugen.

Am Telefon spricht er mit dem Staatsminister, der ihm vorwirft, seine Amtspflichten nicht erfüllt zu haben - außer sich vor Zorn herrscht er seinen Vorgesetzten an, bis dieser entrüstet vom Stuhl an die Decke fliegt und stirbt. Kaum ist er zur Frau in den Park zurückgekehrt, da werden sie von neuem gestört durch die Gäste, die hinausgeströmt sind, um einem Konzert zuzuhören.

Die Musik war bereits die ganze Zeit über zu vernehmen ein einziges Mischmasch aus Wagner, Brahms und Beethoven, eben jenes schwülstige, pathetische Standardprogramm, das bis in alle Ewigkeit durch die Konzertsäle zu brausen scheint. Der Dirigent mit dem ehrwürdigen Bart legt unvermittelt seinen Taktstock nieder, greift sich an die Stirn und wankt, von fürchterlichen Kopfschmerzen gepeinigt, mit verzerrtem Gesicht zum Paar in der Laube. Seine Schritte knirschen auf dem Kiesweg. Als er naht, erhebt sich die Frau, wirft sich in seine Arme und läßt ihre Zunge durch seinen gepflegten Bart gleiten. Sie ist des Unvermögens ihres Liebhabers überdrüssig, seines formlosen, chaotischen Begehrens, sie wendet sich wieder der Tradition und der Ordnung, dem ewigen Vater zu.

Der verlassene Mann läuft Amok. Oben in ihrem Zimmer zerbeißt er ein Daunenkissen. Das Haar voller Federn, Federn spuckend wirft er einen Pflug, einen brennenden Baum und eine Giraffe zum Fenster hinaus. Der Film schließt mit einer delirierenden Phantasie um ein Thema von Marquis de Sade: wir sehen Christus bei Sexualorgien und perversen Ausschweifungen. Buñuel parallelisiert Christus und de Sade, um seine These zu verdeutlichen, daß Selbstaufgabe und Selbstquälung zwangsläufig in Sadismus und Destruktion münden. Er entthront Christus, den leidenden Menschen, der entsagt, der das Leiden zu einem Genuss macht; das Ideal der Kultur. Buñuel sieht in Christus den Triumph der Lüge. Die katholische Kirche ist für ihn eine lebensfeindliche Macht. Bereits die Szenen zu Beginn, in denen die Priester über der Hütte der Verhungerten ihre Messe singen, zeugen von der Gleichgültigkeit der Kirche gegenüber der Not des Menschen (hier unter einem sozialen Aspekt). Als der Mann festgenommen, das heißt sein Sexualtrieb unterdrückt wird, verwandelt sich die Kraft in ihm in Haß - er muß andere quälen und zertreten. De Sades Traumschloß eine befestigte Burg mit hochgezogenen Brücken - ist die letzte Konsequenz der Ewigen Stadt Gottes: die Stadt heißt Sodom und wird beherrscht von Machtlust, Falschheit und blutiger Gewalt. Im letzten Bild des Films wird das Kreuz, das wie ein Totempfehl mit Skalps behängt ist, umgestürzt, und, in Rauch gehüllt, kracht es zu den Klängen eines Paso Doble zusammen.

Fragen und Aufgaben:

„In den meisten Filmen, die wir sehen, ist die Handlung abgerundet, die Intrige zu Ende geführt. Wenn das Licht im magischen Salon angezündet wird, ist der Film definitiv vorbei. Es bleiben nur ein paar Erinnerungsbilder an einige Personen und Situationen und die verlöschen sachte. Anders ist es bei dem Film L'age d'or. Er kommt nie zu einem Abschluss. Er lebt in einem weiter, weil er nichts klargelegt hat. Er wirkt wie eine Injektion auf unsere Phantasie und unser Gefühlsleben. Er hat unsere elementaren Funktionen angerührt. Seine Bilder bleiben haften wie jene Grunderlebnisse, zu denen wir immer wieder zurückkehren können und die eine nie versiegende Wirkung besitzen.“ (Peter Weiss: Avantgarde Film. edition suhrkamp 1444. 1995. S. 54)

1. Inwieweit ist der Titel dieses Films programmatisch verwendet?
2. Welchem der bisher behandelten Texte kommt dieser Film am nächsten?
3. Welche Parallelen zur antiken *aurea aetas*-Erzählung kannst du in diesem Film erkennen?
4. Welche der von Sigmund Freud aufgelisteten, für den Mythos relevanten Ängste des Menschen bzw. welche psychotischen Reaktionen auf diese Ängste werden in diesem Film verbildlicht?
5. Welche gesellschaftlichen Utopien verbergen sich hinter dem Zerrbild, das in TEXT 15 bzw. in dem Film *L'age d'or* vorgestellt werden?
6. Welche Entwicklungslinie lässt sich in der Verarbeitung des antiken Zeitalter-Mythos in der europäischen Kunst erkennen? Hat sich der pejorative Charakter von TEXT 2 durchgesetzt?
7. Der Film *L'age d'or* wurde unmittelbar nach seiner Uraufführung verboten und verschwand für mehr als 30 Jahre in den Archiven der Zensur. Warum hat deiner Meinung nach das Establishment so empfindlich auf diesen Film reagiert?

TEXT 16 **Howard Nemerov: The Four Ages** (1975)

The first age of the world was counterpoint,
 Music immediate to all the senses
 Not yet exclusive in their separate realms,
 Wordlessly weaving the tapestried cosmos
 Reflected mosaic in the waking mind.

That world was lost, though echoes of it stray
 On every breeze and breath, fragmented and
 Heard but in snatches, thenceforth understood
 Only by listeners like Pythagoras,
 Who held the music of the spheres was silence
 Because we had been hearing it from birth,
 And Shakespeare, who made his Caliban recite
 Its praises in the temporary isle.

A second age. Hard consonants began
 To interrupt the seamless river of sound,
 Set limits, break up and define in bits
 What had before been pure relationship.
 Units arose, and separations; words
 Entered the dancing-space and made it song.
 Though the divine had gone, yet there was then
 The keenest human intuition of
 Its hiding from us one dimension past
 What the five senses could receive or send.

In the third age, without our noticing
 The music ceased to sound, and we were left
 As unaccompanied and strangely alone,
 Like actors suddenly naked in a dream.
 Yet we had words, and yet we had the word
 Of poetry, a thinner music, but
 Both subtle and sublime in its lament
 For all that was lost to all but memory.

The fourth age is, it always is, the last.
 The sentences break ranks, the orchestra
 Has left the pit, the curtain has come down
 Upon the smiling actors, and the crowd
 Is moving toward the exits through the aisles.
 Illusion at last is over, all proclaim
 The warm humanity of common prose,
 Informative, pedestrian and plain,
 Imperative and editorial,
 Opinionated and proud to be so,
 Delighted to explain, but not to praise.

This is not history, it is a myth.
 It's *de rigueur* for myths to have four ages,
 Nobody quite knows why, unless to match
 Four seasons and four elements and four
 Voices of music and four gospels and four
 Cardinal points on the compass rose and four
 Whatever elses happen to come in four.
 These correspondences are what remain
 Of the great age when all was counterpoint
 And no one minded that nothing mattered or meant.

ICH HAB DICH LIEB BIS IN DEN TOD ...

Der Mythos von Pyramus und Thisbe



Die Erzählung von Pyramus und Thisbe ist hellenistischen Ursprungs und stammt ursprünglich aus dem Orient. Die Story ist schnell erzählt: Die Nachbarskinder Pyramus und Thisbe sind ineinander verliebt, doch die Eltern untersagen ihnen die Ehe. Deshalb beschließen sie, einander nachts außerhalb der Stadt unter einem Maulbeerbaum heimlich zu treffen. Thisbe kommt als erste an den vereinbarten Ort, muss jedoch vor einer Löwin fliehen, wobei sie ihren Schleier verliert, den die Löwin findet und zerreisst. Pyramus findet, als er zum ausgemachten Treffpunkt kommt, den zerrissenen und blutverschmierten Schleier, hält Thisbe für tot und begeht Selbstmord. Als Thisbe ihren toten Geliebten findet, tötet auch sie sich. Die ursprünglich weißen Maulbeeren des Baumes sind zur Erinnerung an den Doppelselbstmord seither dunkel.

In der antiken Literatur wird diese Geschichte erstmals von Ovid erzählt. Dieselbe ist eingebettet in eine Reihe von Erzählungen, die die Töchter des Minyas einander beim Weben erzählen. In ihrer Gestaltung trägt Ovids Schilderung viele Züge des hellenistischen Liebesromans, wie das Verbot der Eltern, die Flucht, der tragische Irrtum und schließlich der Selbstmord. Die Nachwirkung gerade dieser Erzählung Ovids war sehr groß, wie Beispiele aus der darstellenden Kunst – Mosaik aus Paphos, Wandbild in der *casa* des Loreius Tiburtinus in Pompeji – beweisen. Trotzdem ist diese Fabel neben den Metamorphosen Ovids nur in einer Prosafassung des Hyginus erhalten. In der Spätantike verurteilten die Christen, vor allem Augustinus, diese Sage wegen der positiven Hervorhebung erotischer Leidenschaft, ein Urteil, das sich verstärkt auf die weitere Verarbeitung dieses Textes auswirkte.

Die von Ovid erzählte Liebesgeschichte, die weniger durch große Spannungen als durch eine Fülle kleiner poetischer Züge ihren speziellen Charakter erhält, erlebte in der Literatur des Mittelalters und der Renaissance den Höhepunkt ihrer Rezeption. Dabei lassen sich vier klar getrennte Deutungen dieser Erzählung unterscheiden:

1. Pyramus und Thisbe als Erzählung von Liebe und Tod.
2. Pyramus und Thisbe als abschreckendes Beispiel.
3. Pyramus und Thisbe als Allegorie für christliches Heilsgeschehen.
4. Pyramus und Thisbe als groteske Komödie.

Die mittelalterlichen Nachdichtungen des 13. und 14. Jahrhunderts sahen in der Liebestreue und dem Liebestod der beiden Protagonisten die Minneideale der höfischen Gesellschaft verwirklicht. Neben dieser Deutung im Sinne der christlichen Moral – Liebesleidenschaft führt zum Untergang – wurde die Geschichte aus dem Bemühen heraus, Ovid als *Christianus in pectore* zu beweisen, auch als Symbol für die Leiden Christi und die Erlösung der Menschheit aufgefasst. Infolge dieser Interpretation sind die beiden Liebenden auch auf dem von Filarete 1445 gestalteten Bronzerelief auf dem Eingangstor des Petersdomes in Rom verewigt.

Seit der Renaissance ist die Geschichte von Pyramus und Thisbe in zahlreichen, Ovid mehr oder weniger paraphrasierenden Dichtungen nacherzählt worden. Einen gewissen Höhepunkt erreichten diese sentimental, mit mythologischen Ornamenten verzierten Werke im 17. Jahrhundert. Aus England sind aus dieser Zeit mehrere rührselige Gedichte bekannt, in Portugal erschien das über 1200 Verse lange, mythologisch überladene Poem *La infeliz historia de los muy constantes e infelices amores de Piramo y Tisbe* von **Jorge de Montemayor** (1520 – 1559) und in Deutschland schrieb **Samuel Israel** 1604 seine *Sehr lustige neue Tragedj von der großen unaussprechlichen Liebe zweyer Menschen Pyrami und Thyspes*. Vor diesem Hintergrund wird **William Shakespeares** Verwendung des Stoffes in *A midsummer night's dream* (1594/95) zur Verspottung des Handwerkstheaters und seiner bombastischen Zwischenspiele verständlich. Der Einfluss Shakespeares ist auch in der Komödie *absurda comica oder Herr Peter Squenz* des deutschen Barockdichters **Andreas Gryphius** (1616 – 1664) deutlich zu erkennen. Mit seinen Theaterstücken wollte Gryphius den Gegensatz zwischen nichtigem Schein und echtem Sein veranschaulichen. In grotesker Übertreibung wurden aufgeblasenes Maulheldentum und trügerisches Selbstvertrauen beschränkter Bürger der Lächerlichkeit preisgegeben.

Mit Andreas Gryphius endet die literarische Rezeption dieser Erzählung, doch in der darstellenden Kunst und in der Musik wirkt dieselbe weiter. Pyramus und Thisbe zählen zu den wichtigsten Liebespaaren der barocken Oper – 18 Bearbeitungen dieses Stoffes, darunter von Christoph Willibald Gluck (1746) und Franz Xaver Süssmayr (1793) kennt die Musikgeschichte – und sie sind auch Thema zahlreicher Gemälde, u.a. von Lucas Cranach, Rembrandt und Peter Paul Rubens. Am Ende des 19. Jahrhunderts fasziniert die Maler vor allem die Person Thisbes, die zum letztlich scheiternden Symbol weiblicher Emanzipation stilisiert wird.

Als tragisches Liebespaar der Weltliteratur wurden Pyramus und Thisbe aber von Romeo und Julia abgelöst. Es war William Shakespeare, der die bitter-süße Erzählung Ovids in zweien seiner Werke neu bearbeitete. Die poetisch-tragische Seite dieses Stoffes fand ihre Ausformung in dem Drama *„Romeo und Julia“* (1594/95), das bis auf den heutigen Tag die Gefühle der Menschen bewegt und in zahlreichen, auch filmischen Bearbeitungen (so etwa in dem Film *Titanic* (1997) von James Cameron) immer wieder neu erzählt wurde. Die komische Komponente der Ovid'schen Erzählung, die in einzelnen Teilen des Geschehens sichtbar wird, personifiziert sich in den Rüpel Szenen des *„Sommernachtstraumes“*, wo sie als Chiffre für Einfalt und Plumpheit fungiert. Pyramus und Thisbe haben somit als Personen bei Shakespeare ein unrühmliches Ende gefunden, sie leben aber als Romeo und Julia bis auf den heutigen Tag weiter. Der Grund dafür liegt in dem uralten Mythos von der Allmacht der Liebe und in der letztlich unerfüllbaren Sehnsucht des Menschen, sein Ich in der Person eines anderen zu entdecken und zu vollenden. Das tragische Scheitern dieses Traumes wird auch in Zukunft Stoff für künstlerisches Schaffen bilden.

TEXT 1 Ovid: Metamorphosen IV 55-166

Pyramus et Thisbe, iuvenum pulcherrimus alter,
 altera, quas Oriens habuit, praelata puellis,
 contiguas tenere domos, ubi dicitur altam
 coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem.
 notitiam primosque gradus vicinia fecit:
 tempore crevit amor; taedae quoque iure coissent,
 sed vetuere patres; quod non potuere vetare,
 ex aequo captis ardebant mentibus ambo.
 conscius omnis abest: nutu signisque loquuntur,
 quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis.
 fissus erat tenui rima, quam duxerat olim,
 cum fieret, paries domui communis utriue.
 id vitium nulli per saecula longa notatum
 - quid non sentit amor? - primi vidistis amantes
 et vocis fecistis iter; tutaeque per illud
 murmure blanditiae minimo transire solebant.
 saepe, ubi constiterant hinc Thisbe, Pyramus illinc,
 inque vices fuerat captatus anhelitus oris,
 „invide“, dicebant, „paries, quid amantibus obstas?
 quantum erat, ut sineres toto nos corpore iungi
 aut, hoc si nimium est, vel ad oscula danda pateres?
 nec sumus ingrati: tibi nos debere fatemur,
 quod datus est verbis ad amicas transitus aures.“
 talia diversa nequiquam sede locuti
 sub noctem dixere „vale!“ partique dedere
 oscula quisque suae non pervenientia contra.
 postera nocturnos Aurora removerat ignes,
 Solque pruinosas radii siccaverat herbas:
 ad solitum coiere locum. tum murmure parvo
 multa prius questi statuunt, ut nocte silenti
 fallere custodes foribusque excedere temptent,
 cumque domo exierint, urbis quoque tecta relinquunt:
 neve sit errandum lato spatiantibus arvo,
 convenient ad busta Nini lateantque sub umbra
 arboris; arbor ibi niveis uberrima pomis,
 - ardua morus erat - gelido contermina fonti.
 pacta placent; et lux tarde discedere visa
 praecipitatur aquis et aquis nox exit ab isdem.
 callida per tenebras versato cardine Thisbe
 egreditur fallitque suos adopertaque vultum
 pervenit ad tumulum dictaque sub arbore sedit.
 audacem faciebat amor. venit ecce recenti
 caede leaena boum spumantis oblita rictus
 depositura sitim vicini fontis in unda.
 quam procul ad lunae radios Babylonia Thisbe
 vidit et obscurum timido pede fugit in antrum,
 dumque fugit, tergo velamina lapsa reliquit.
 ut lea saeva sitim multa conpescuit unda,
 dum redit in silvas, inventos forte sine ipsa

praelatus 3 (+ *Dat.*) ausgezeichnet vor

contiguus 3 aneinander grenzend – **tenuere = tenuerunt** („bewohnen“)

coctilis murus Backsteinmauer

notitia, ae Kennenlernen – **primos gradus** <amoris> - **vicinia, ae** Nachbarschaft – **fecit = effecit**

taedae quoque iure coissent „sie hätten auch rechtmäßig geheiratet“

vetuere = vetuerunt – potuere = potuerunt

ex aequo gleichermaßen – **captis mentibus** „mit liebeerfüllten Herzen“

consciis, i Mitwisser, Vertrauter – **nutus, us** Nicken – **signum, i** Geste
quo magis ... <eo> magis je mehr ... desto mehr – **aestuol** glühen, lodern

findo 3, fidi, fissum spalten – **rima, ae** Ritze, Spalte – **ducere** hier: bekommen

fieri hier: errichtet werden – **paries, etis m.** Wand

notari hier: bekannt werden, auffallen

iter vocis facere „zu einem Weg für die Stimme machen“ – **per illud = per illam rimam**

minimo murmure mit leisem Flüstern – **blanditia, ae** Kosewort

saepe, ubi jedesmal, wenn

in vices auf beiden Seiten – **capto 1** einatmen – **anhelitus, us** Atem, Hauch

invide („neidisch“) **paries** *Vok.*

quantum erat „was wäre schon dabei“ – **iungi medial ius.**

nimius 3 zuviel verlangt – **vel** wenigstens

debeo 2 verdanken – **fateor 2, fassus sum** gestehen

ad amicas aures „zu den Ohren des (der) Geliebten“

diversa sede „auf verschiedenen Seiten der Wand“ – **nequiquam** vergeblich

sub noctem bei Anbruch der Nacht – **dixere = dixerunt – parti suae** <parietis> - **dedere = dederunt**

contra pervenire „zum Gegenüber gelangen“

nocturnos ignes = stellas – removeo 2, movi, motum verscheuchen

pruinosis 3 taufeucht – **radius, i** Strahl – **siccus 1** trocken

coiere = coierunt

prius zuerst – **queror 3, questus sum** (be)klagen – **silens, ntis** still

fallo 3, fefelli täuschen – **custodes = ianitores – foribus excedere** „durch die Türe entwischen“

urbis tecta = domus urbis

neve sit ... arvo „und damit sie sich nicht in der weiten Gegend verirren“

busta, orum Grabmal, Mausoleum – **Ninus, i N.** Gatte der Semiramis

niveus 3 schneeweiß – **uber 3** reich an – **pomum, i** Frucht

arduus 3 hoch aufragend – **morus i f.** Maulbeerbaum – **conterminus 3** benachbart

pacta, orum Plan, Entschluss – **lux = sol – visa** <est>

praecipitor 1 (hinab)stürzen in

callidus 3 schlau, listig – **cardinem versare** die Türe öffnen

adoperta vultum (*griech. Akk.*) „mit verhülltem Antlitz“

tumulus, i Grab(hügel) – **dicta = destinata**

Ordne: **ecce venit leaena** („Löwin“) **spumantis** (= *spumantes*) **rictus**

recenti caede (= *sanguine*) **boum oblita** – **spumo 1** schäumen –

rictus, us Rachen – **oblino 3, levi, litum** beschmieren

depositura (*Part. Fut.*) **sitim** „um den Durst zu stillen“

quam = leaenam – ad lunae radios „im Schein des Mondes“

obscurus 3 dunkel – **antrum, i** Höhle

tergo velamina lapsa reliquit „sie verlor ihren Schleier, der ihr vom Rücken gegliitten war“

ut sobald – conpescio 3, ui stillen

sine ipsa = sine Thisbe

ore cruentato tenues laniavit amictus.
 serius egressus vestigia vidit in alto
 pulvere certa ferae totoque expalluit ore
 Pyramus; ut vero vestem quoque sanguine tinctam
 repperit, „una duos“ inquit „nox perdet amantes.
 e quibus illa fuit longa dignissima vita,
 nostra nocens anima est: ego te, miseranda, peremi,
 in loca plena metus qui iussi nocte venires,
 nec prior huc veni. nostrum divellite corpus
 et scelerata fero consumite viscera morsu,
 o quicumque sub hac habitatis rupe, leones!
 sed timidi est optare necem.“ velamina Thisbes
 tollit et ad pactae secum fert arboris umbram,
 utque dedit notae lacrimas, dedit oscula vesti,
 „accipe nunc“ inquit „nostri quoque sanguinis haustus!“
 quoque erat accinctus, demisit in ilia ferrum,
 nec mora, ferventi moriens e vulnere traxit
 et iacuit resupinus humo: cruor emicat alte
 non aliter, quam cum vitiato fistula plumbo
 scinditur et tenui stridente foramine longas
 eiaculatur aquas atque ictibus aëra rumpit.
 arborei fetus adspergine caedis in atram
 vertuntur faciem, madefactaque sanguine radix
 purpureo tingit pendentia mora colore.
 ecce metu nondum posito, ne fallat amantem,
 illa redit iuvenemque oculis animoque requirit,
 quantaque vitarit narrare pericula gestit;
 utque locum et visa cognoscit in arbore formam,
 sic facit incertam pomi color: haeret, an haec sit.
 dum dubitat, tremebunda videt pulsare cruentum
 membra solum, retroque pedem tulit oraque buxo
 pallidiora gerens exhorruit aequoris instar,
 quod tremit, exigua cum summum stringitur aura.
 sed postquam remorata suos cognovit amores,
 percutit indignos claro plangore lacertos
 et laniata comas amplexaque corpus amatum
 vulnera supplevit lacrimis fletumque cruori
 miscuit et gelidis in vultibus oscula figens
 „Pyrame“, clamavit, „quis te mihi casus ademit?
 Pyrame, responde! tua te carissima Thisbe
 nominat: exaudi vultusque attolle iacentis!“
 ad nomen Thisbes oculos a morte gravatos
 Pyramus erexit visaque recondidit illa.
 quae postquam vestemque suam cognovit et ense
 vidit ebur vacuum, „tua te manus“, inquit, „amorque
 perdidit, infelix! est et mihi fortis in unum
 hoc manus, est et amor: dabit hic in vulnera vires.
 persequar extinctum letique miserrima dicar
 causa comesque tui; quique a me morte revelli
 heu! sola poteris, poteris nec morte revelli.
 hoc tamen amborum verbis estote rogati,

cruentatus 3 blutig – **lanio 1** zerreißen – **amictus, us** Umhang, Schleier
serius später – **vestigium, i** (Fuß)spur
certus 3 deutlich – **expallesco 3, pallui** erleichen
ut sobald – **tingo 3, tinxit, tinctum** (ein)tauchen, färben

illa = Thisbe – fuit irreal. Konj. d. Vght.

nostra anima = mea anima – nocens, ntis schuldig – Ordne: **ego, qui iussi, <ut> nocte in loca plena metus (Gen.) venires, te, miseranda (Vok.), peremi – miserandus 3** beklagenswert – **perimo 3, emi, emptum** töten
nec denn nicht – **nostrum corpus = meum corpus – divello 3, velli, volsum** zerreißen
viscera, um n. Eingeweide – **morsus, us** Biss
rupes, is f. Fels(wand), Schlucht

timidi (Gen. poss.) est „es wäre ein Zeichen von Feigheit“

paciscor 3, pactus sum verabreden

Ordne: **utque notae vesti lacrimas dedit** („Tränen vergießen über“), **dedit oscula**

nostris (= mei) sanguinis haustus „Schwall meines Blutes“

Ordne: **et ferrum, quo accinctus erat, in ilia demisit** („stoßen“) – **accingo 3, cinxi, cinctum** (um)gürten – **ilia, ium n.** Weichen, Unterleib – **nec mora** und sofort – **fervens, ntis** siedend
resupinus 3 auf dem Rücken (liegend) – **cruor, oris** Blut – **emico 1** (heraus)spritzen

non aliter, quam ... scinditur „genau so, wie wenn ein beschädigtes Wasserrohr aus Blei platzt“ – **tenui stridente foramine** „zischend aus dem dünnen Riss“

eiaculor 1 herausschleudern – **aquae** Wasserstrahlen – **ictus, us** Strahl – **aëra (Akk.) rumpere** „die Luft zerteilen“

fetus, us Frucht – **adspergo, inis** Schwall, Gischt – **caedis = sanguinis – ater 3** dunkel, schwarz – **verti (medial)** sich verwandeln – **facies, ei** Aussehen – **madedacio 3, feci, factum** befeuchten – **radix, icis f.** Wurzel – **morum, i** Maulbeere

metu posito (= deposito) abl. abs. konzessiv übs.

animus, i Herz

Ordne: **gestitque narrare, quanta pericula vitarit (= vitaverit) – gestio 4** wünschen, wollen

ut ... sic zwar ... aber – **in arbore visa = arboris visae**

facit <eam> incertam – haeret (= dubitat), an (= num) haec <arbor> („der richtige Baum“) **sit tremebundus 3** zuckend

solum, i (Erd)boden – **retro pedem ferre** zurückweichen – **ora ... gerens** „ihr Gesicht wird bleicher als der Buchsbaum“ – **buxus, i f.** Buchsbaum – **aequor, oris n.** Meer – **instar (+ Gen.)** wie

summum, i Oberfläche – **stringo 3, strinxit, strictum** (leicht) berühren

remorata „nach einer Weile“ – **suos amores** „ihren Geliebten“

percutio 3, cussi, cussum vors Gesicht schlagen – **clarus 3** laut – **plangor, oris** Wehklagen – **lacertus, i** Arm
lanior 1 sich (zer)raufen

suppleo 2, plevi, pletum (an)füllen – **fletum = lacrimas**

gelidus 3 kühl – **vultus, us** Gesicht – **figo 3, fixi, fixum** heften

casus, us Unglück(sfall) – **adimo 3, emi, emptum** wegnehmen

nominat = vocat – vultus iacentes „gesenktes Antlitz“

gravo 1 beschweren

erigo 3, rexi, rectum öffnen – **recondo 3, didi, ditum** schließen

ensis, is m. Schwert

ebur, oris n. (Schwert)scheide (aus Elfenbein)

mihi dat. poss. – in unum hoc „für diesen einen Zweck“

hic i.e. amor – **in vulnera** „für den Todesstoß“

ex(s)tinguo 3, (s)tinxit, (s)tinctum töten – Ordne: <ego> **miserrima dicar causa comesque leti** („Tod“) **tui**

Ordne: **heu! <tu>que, qui a me (= mihi) morte sola revelli poteris, nec** („auch nicht“) **morte revelli poteris – revello 3, velli, volsum** entreißen

hoc darum

o multum miseri - meus illiusque - parentes,
 ut, quos certus amor, quos hora novissima iunxit,
 conponi tumulo non invidetis eodem.
 at tu, quae ramis arbor miserabile corpus
 nunc tegis unius, mox es tectura duorum,
 signa tene caedis pullosque et luctibus aptos
 semper habe fetus, gemini monumenta cruoris!
 dixit et aptato pectus mucrone sub imum
 incubuit ferro, quod adhuc a caede tepebat.
 vota tamen tetigere deos, tetigere parentes;
 nam color in pomo est, ubi permaturuit, ater,
 quodque rogis superest, una requiescit in urna.

multum miseri = miserrimi – parentes = patres

Ordne: **ut non invidetis** <nos>, **quos ... iunxit, eodem tumulo conponi** („bestattet werden“) – **hora novissima** Todesstunde – **tumulus, i** Grab(hügel)

Ordne: **at tu, arbor, quae ... – ramus, i** Ast – **miserabilis, e** beklagenswert

tectura es = teges – <corpora> **duorum**

tenere hier: behalten – **pullus 3** dunkel(farbig) – **luctus, us** Trauer – **aptus 3** (+ *Dat.*) passend (für)

geminus 3 zweifach vergossen

apto 1 ansetzen – **sub imum pectus** „unten an der Brust“ – **mucro, onis** Dolch – **ferro incumbere** „sich ins Schwert stürzen“ – **tepeo 2** warm sein

tetigere = tetigerunt

permaturesco 3, maturui völlig reif werden

<de> **rogis – roigus, i** Scheiterhaufen

Fragen und Aufgaben:

1. Erstelle eine Gliederung dieses Textes nach Handlungseinheiten unter Hinzufügung der Verszahlen.
2. Welchem Handlungsabschnitt wird von Ovid der größte Raum gewidmet?
3. An welchen zentralen Stellen der Erzählung wird die Trennung der Liebenden hervorgehoben? Wie zeigt sich diese Trennung jeweils im Verhalten der beiden?
4. Welche sprachlichen und inhaltlichen Bezüge bestehen zwischen der Klage des Pyramus und jener Thisbes?
5. Der Vergleich der pathetischen Sterbeszene des Pyramus mit einem Bild aus dem zivilisatorisch-praktischen Leben („Platzen einer Wasserleitung“) entspricht römischem Pragmatismus. Wir empfinden diesen Vergleich eher als „kalt“ und „desillusionierend“. Versuche für diesen Vergleich ein anderes, für dein Gefühl passenderes Bild zu finden.
6. Die Popularität der Geschichte von Pyramus und Thisbe in der Antike beweist die relativ häufige ikonographische Bearbeitung. Die folgenden drei Abbildungen stammen aus Paphos (Zypern) bzw. aus Pompeji.
 - Welcher Moment des Geschehens wird in jeder dieser Abbildungen dargestellt?
 - Welche Parallelen bzw. Unterschiede zeigen sich zwischen den einzelnen Darstellungen bzw. zwischen den Bildern und TEXT 1?



7. In seinem Werk *de ordine* (I 8, 24) rät Augustinus seinem Freund Licentius, der beabsichtigt in der Nachfolge Ovids ein Gedicht über Pyramus und Thisbe zu schreiben:

Ubi se [...] Pyramus et illa eius super invicem, ut cantaturus es, interemerint, in dolore ipso, quo tuum carmen vehementius inflammarum decet, habes commodissimam opportunitatem: Arripi illius foedae libidinis et incendiorum venenatorum execrationem, quibus miseranda illa contingunt, deinde totus ad tollere in laudem puri et sinceri amoris, quo animae dotatae disciplinis et virtute formosae copulantur intellectui per philosophiam et non solum mortem fugiunt, verum etiam vita beatissima perfruuntur.

Wenn sich dann Pyramus und die Seine, wie du zu dichten beabsichtigst, übereinander den Tod gegeben haben, bietet sich dir gerade bei der Schilderung des Schmerzes, bei der dein Gedicht sich ja besonders entzünden sollte, eine vortreffliche Gelegenheit: Stürze dich auf die Verwerflichkeit jener schmutzigen Lust und vergifteten Leidenschaften, die an jenem Unglück schuld sind, und finde danach hohe, erhabene Worte zum Lob der reinen, unverdorbenen Liebe, in der sich Seelen - vorausgesetzt, sie besitzen sie und sind an Bildung und Tugend schön - durch Vermittlung der Philosophie mit dem erkennenden Geist vereinigen und so nicht nur dem Tod entgehen, sondern sogar ein höchst seliges Leben vollends genießen.

- Entspricht das Urteil des Augustinus der Intention Ovids?
 - Inwieweit spiegelt sich in dieser Wertung die ablehnende Haltung des Kirchenvaters gegenüber der „sinnenfrohen Antike“ wider?
 - Welche Formulierungen Ovids könnten die Ansicht Augustins bestärken, dass die Liebe zwischen Pyramus und Thisbe „sündhaft“ sei?
8. TEXT 1 atmet das Pathos römischer Tragödien und könnte ohne weiteres szenisch dargestellt werden. Jerzi Grotowski (1933 – 1999), der Schöpfer des „Armen Theaters“ forderte, dass die Wirkung eines Theaterstückes ausschließlich auf der Interaktion des Schauspielers mit dem Zuschauer beruhen müsste. Demzufolge sei auf alle Formen der Bühnentechnik zu verzichten und es dürften nur solche Requisiten auf der Bühne Verwendung finden, die für den dramatischen Fortgang eines Stückes unverzichtbar sind. Welche Requisiten bzw. welche Akteure müssten – abgesehen von den beiden Protagonisten – bei einer szenischen Umsetzung des obigen Textes Verwendung finden.

TEXT 2 Anonyme Pyramusdichtung des 14. Jahrhunderts

Querat nemo decus in quo vult pingere cecus,
cuius pictura decoris nil est habitura.
Si vult saltare claudus vel si iubilare
mutus conatur, hinc neuter honorificatur.
Ad mea subtiles metra non voco corde seniles,
vilis ego viles invito, puer pueriles.
Sensus prudentis ad versus insipientis
non convertatur, ne risus verba sequatur;
querant maiores maiora, minora minores.
Lac, pueri, vultis; panis tribuatur adultis.
Piramus et Tisbe fuerant cives Babilonis,
ambo decus patrie speculumque sue regionis.
Egregia stirpe pariles dici potuerunt
contiguasque domos, opes multas habuerunt.
Inter eos tantum vicinia fecit amorem,
quod minime poterant huius sopire calorem.
Cipridis in laqueo captivus uterque iacebat,
quem non laxare sine dura morte sinebat.
Tedarum iure commiseri voluerunt,
sed patres ipsis consensum non tribuerunt,
uti colloquiis hos et coitu vetuerunt.
Sed non sic ab eis Veneris iuga deposuerunt;
illis sermonis vice sunt nutus oculorum,
secretum cordis pandunt signis digitorum.
Fissus erat paries domibus communis eorum,
in cuius rima fit eis via colloquiorum.
Aptis temporibus stantes ibi multa loquuntur,

Niemand suche den Schmuck, mit dem der Blinde malen will,
dessen Bild keinen Schmuck haben wird.
Wenn der Lahme tanzen will oder der Stumme
jauchzen, so wird ihn niemand loben.
Zu meinen Versen rufe ich keine im Herzen vergreiste Gelehrten,
ich lade als Unbekannter die Namenlosen, als Knabe die Knaben ein.
Die Aufmerksamkeit eines Klugen soll sich nicht den Versen eines Toren
zuwenden, den Worten soll kein Lachen folgen;
die Adelligen sollen Erhabeneres suchen, die Untertanen Geringeres.
Ihr Knaben wollt Milch, den Erwachsenen soll Brot zuteil werden.
Piramus und Tisbe waren Bürger Babylons,
beide eine Zierde ihrer Heimat und ein Abbild ihrer Gegend.
Von ihrer edlen Abkunft konnten sie gleich genannt werden,
sie bewohnten aneinandergrenzende Häuser und waren sehr reich.
Die Nachbarschaft ließ zwischen ihnen eine so große Liebe entstehen,
dass sie deren Glut nicht unterdrücken konnten.
Beide waren in den Stricken der Liebesgöttin gefangen,
die sie nur durch den grausamen Tod lösen durften.
Sie wollten sich rechtmäßig verheiraten,
aber die Väter gaben nicht ihre Zustimmung
und verboten ihnen alle Gespräche und jeden Kontakt.
Aber so befreiten sie sie nicht vom Joch der Venus;
statt der Sprache dient ihnen ein Senken der Augen,
und sie eröffnen die Geheimnisse ihrer Herzen durch Bewegungen ihrer Finger.
Die gemeinsame Wand ihrer Häuser war gespalten,
und in dieser Ritze fanden sie einen Weg, sich zu unterhalten
Dort stehen sie bei jeder Gelegenheit und sagen viel,

que de pectoribus ipsorum progrediuntur.
 A duris genitos se patribus ambo queruntur,
 qui desideria peragi sua non patiuntur.
 Hec inter reliqua dicunt velut improperantes:
 „Invidus es, paries, qui nos disiungis amantes.
 Nollet quippe tibi coniunctio nostra nocere,
 aut posses nobis ad basia danda patere,
 ex aliqua debes nobis modo parte placere,
 cum sic eloquia per te possimus habere.“
 Solis in occasu post plurima verba gementes
 ambo sue parti dant basia digredientes.
 Hos cibus et potus, genus altum, culmen honoris
 non iuvat, premit intantum ipsos pondus amoris.
 Corpore disiuncti, spernunt lenimina somni,
 quorum coniungit mentes hora Venus omni.
 Saepius invitis dulcedo tributa soporis
 illorum cupidis connectit corpora loris.
 In sompnis faciunt, quod non possunt vigilantes,
 oscula configunt ad cetera forte labantes.
 Cum sompno fugiens similatus ludus amoris
 vulnus curare plage nequit interioris.
 Stratis exiliunt auroram conspicientes
 et rimam repetunt iterum diversa loquentes.
 Tandem proponunt inter se corde libenti,
 ut clam de tectis procedant nocte sequenti,
 Planus campus erat, vernali veste decorus;
 perspicuus fuerat ibi fons excelsaque morus.
 Esse videbatur aptus Veneri locus idem,
 ergo libet, iuvenes ut congregiantur ibidem.
 Quod sic complacere egressus uterque fatetur
 et tardis pedibus sol clarus abire videtur.
 Mundanis rebus demit iam lumina Phebus,
 nox est optata lune radii decorata.
 Ad loca prefata velociter ire parata,
 veste tegens ora prior exit virgo decora,
 impatiensque more morum petit absque timore.
 Hanc Venus armare studet et nescit trepidare,
 quam bene confortat iuvenis, quem pectore portat.
 Dum prestolatur illum residens ita fatur:
 „Sit tibi pugna mea commissa, potens Citherea,
 tuque, benigna dea, confer michi leta trophea.
 Sum tibi devota, nunc perficias mea vota!
 Pirame dilecte, quid agis? Quae causa tenet te?
 Dulcis amice, veni! Non sis tardus, quia veni!
 Ista sit insomnia tibi nox, absit metus omnis!
 Non sis instabilis nec sit tua mens puerilis!
 Virgo sum fragilis, sed pro te facta virilis.
 Dulcis amice, veni! Te corde gerens ego veni.
 Campus habet flores cum gramine multicolores,
 est arbor plena fructu nec abest philomena.
 Diligit hec prata Venus; hec loca sint tibi grata!
 Hic pretiosa thorum dat nobis purpura florum.
 Dulcis amice, veni! Nisi tu venias, male veni!“
 Cum sic absentem rogat atque moram facientem
 sic vocat, ingentem de silva progredientem
 tandem terrificam videt ipsa leonis amicam.

was aus ihrer Brust hervorbricht.

Beide klagen, dass sie von hartherzigen Vätern gezeugt wurden,
 die nicht zuließen, dass sich ihre Sehnsüchte erfüllen;
 unter anderem sagen sie in getragener Tempo:

„Neidisch bist du, Wand, die du uns Liebende trennst.

Unsere Verbindung würde dir nicht schaden,
 oder könntest du uns offenstehen, um Küsse auszutauschen,
 doch du musst uns nur einigermaßen gefallen,
 da wir so durch dich miteinander sprechen können.“

Bei Sonnenuntergang geben beide nach vielen Worten seufzend
 im Weggehen ihrem Teil der Wand Küsse.

Beide erfreut keine Speise und kein Trank, nicht ihre hohe Abkunft, nicht
 höchste Ehren, das überaus große Gewicht der Liebe bedrückt sie.

Körperlich getrennt verachten sie die Entspannung des Schlafes,
 sie, deren Denken zu jeder Stunde Venus verbindet.
 Wenn sie des öfteren gegen ihren Willen in süßen Schlaf fallen,
 dann verbindet dieser ihre Körper mit leidenschaftlichen Banden.

Im Schlaf machen sie, was sie im Wachen nicht können,
 sie küssen sich, ansonsten sind sie unentschlossen.

Diese Liebesträume, die mit dem Schlaf fliehen,
 können die innere Wunde nicht kurieren.

Sie springen aus den Betten, betrachten den Morgen
 und gehen wieder zur Ritze, um verschiedenes zu besprechen.

Schließlich schlagen sie einander mit freudigem Herzen vor,
 in der folgenden Nacht heimlich aus den Häusern zu fliehen.
 Es gab da eine weite Ebene mit Frühlingsblumen geschmückt,
 dort war eine Quelle und ein hoher Maulbeerbaum zu sehen.
 Dieser Platz schien für die Liebe geeignet zu sein,
 deshalb gefällt es, dass die jungen Leute eben dort zusammenkommen.

Ein jeder bekennt, dass ihm die Flucht so gefällt,
 und die helle Sonne scheint mit langsamen Schritten zu vergehen.

Schon legt Phoebus seine Strahlen mit irdischen Mitteln ab,
 und die ersehnte Nacht ist durch die Strahlen des Mondes geschmückt.

Bereit, schnell zum bezeichneten Ort zu gehen, verlässt die schöne
 Jungfer als erste das Haus, das Gesicht mit einem Mantel verhüllt und
 unverzüglich und ohne Furcht sucht sie den Maulbeerbaum auf.

Venus unterstützt sie dabei, sich zu wappnen, und heißt sie nicht ängstlich
 hin und her zu laufen, die der Jüngling stärkt, den sie im Herzen trägt.

Während sie nun sitzend jenen erwartet, sagt sie zu sich:

„Meine Schlacht mit dir, mächtige Venus, sei geschlagen,
 nun bringe mir, wohlwollende Göttin, den ersehnten Lorbeer.

Ich bin dir verfallen, nun erfülle meine Bitten!

Geliebter Piramus, was tust du? Welcher Grund hält dich zurück?

Teurer Freund komm! Sei nicht langsam, weil ich schon gekommen bin!

Diese Nacht sollst du nicht schlafen, jede Furcht sei fern!

Sei nicht wankelmütig! Deine Gesinnung sei nicht die eines Knaben!

Ich bin eine zerbrechliche Jungfrau, aber für dich bin ich stark wie ein Mann
 geworden. Süßer Freund komm! Dich im Herzen tragend bin ich gekommen.

Dieses mit Gras bewachsene Feld ist voll von verschiedenfarbigen Blumen,
 der Baum ist voll von Früchten, und der liebe Mond ist auch da.

Venus liebt diese Wiese; auch dir soll diese Gegend lieb sein!

Der kostbare Purpur der Blumen bereitet uns hier ein Lager.

Süßer Freund komm! Wenn du nicht kommst, dann bin ich vergeblich
 gekommen.“ Während sie so um den abwesenden wirbt und den säumigen
 so ruft, da sieht sie schließlich aus dem Wald
 eine gewaltige, Schrecken erregende Löwin kommen.

Illa boum satura de cede venit bibitura
 de puro fonte, qui notus erat sibi fronte.
 Virgo metu plena, seva veniente leena,
 que modo secura fuerat, tremit ut peritura.
 Surgens abscedit nec dedecus hoc fore credit,
 si non exspectat, ipsam dum bestia spectat.
 Cursus velocis ope vitans ora ferocis
 est ingressa specum; timor illi damna minatur.
 Hec formidantem premit, hec firmat trepidantem.
 Pars vestimenti delapsa fuit fugienti.
 Quam lea, dum repedat, levat ore cruoreque fedat,
 scindens fedatam, sed reiiciens laniatam.
 Hec manet et nemorum latebras petit illa suorum.
 Ad pactam morum iam Piramus ire volebat
 inmanisque fere vestigia certa videbat.
 Inde stupens subitum gestabat corde timorem,
 nec pallor solitum permisit adesse decorem.
 Procedens inde Tisbes invenit amictum,
 fedum nam scissum, velut a comedente relictum.
 Hinc viventis adhuc mors est sibi certificata,
 et querula voce sic dixit veste levata:
 ‚Quo pergam? Quid agam? Mala nunciat hec michi
 Tisben indicia periisse probans manifestis.
 Cerno, quod interiit pravis absorpta ferinis.
 Spes mea deperiit, est leticie michi finis.
 O quotiens vita miserando fine recedit!
 O quotiens mentes hominum mors impia ledit!
 Dulcis amica, tue per me cecidit rosa vite,
 nam per mortis iter transmittere non timui te.
 Quid michi nunc vita, quid prosunt gaudia mundi?
 Cum sis defuncta, michi tempus adest obeundi.
 Horribiles apri de saltibus egrediantur,
 crudeles ursi me vivere non patientur!‘
 His dictis morum gemibundus adit memoratam,
 dilecte secum portans vestem laniatam.
 Cui multas lacrimas infundens oscula fixit
 et sic, suspirans ex imo pectore, dixit:
 ‚Gaudia sperata michi non prestat locus iste.
 Exieram letus ego, sed modo cor gero triste.
 Te placuisse michi prodest nil, ardua more,
 optato namque sub te non fungor amore.
 Mallem cum Tisbe rimam solitam repetisse,
 per quam colloquia scio dulcia nos habuisse.
 Si palme corpus laudabile non tetigerunt,
 aures percipere sua verba mee potuerunt,
 que nunc, dico, meum nequeunt sanare dolorem.
 Corporis ergo mei potabit terra cruorem!‘
 Dixerat et gladii petit auxilium furibundus;
 quo se perfodiens procumbit humi moribundus.
 Respirans Tisbe predilecti iuvenis spe,
 quem nunc exisse sperat morumque petisse,
 antro procedit, tremulo quo corpore sedit,
 ac visu lati penetrans loca florida prati
 optat spectare iuvenem, quem vellet amare
 et sibi narrare, quam caute mortis amare
 penam vitasset, quam secure latitasset,

Jene kam satt vom Rindermord, um von der klaren Quelle
 zu trinken, die ihr von früher bekannt war.
 Die Jungfrau war voller Angst, als die wilde Löwin herankam
 und sie, die eben noch sicher war, zittert, als ob sie sterben müsste.
 Sie steht auf und läuft davon und glaubt, dass es keine Schande ist,
 wenn sie nicht wartet, bis die Bestie sie erblickt.
 Durch schnellen Lauf entzieht sie sich dem Mund des wilden Tieres
 und betritt eine Höhle; Angst droht ihr mit dem Tod.
 Diese umschließt die entsetzte, sie gibt der ängstlichen Sicherheit,
 doch ein Teil der Kleidung war ihr beim Fliehen herabgeglitten.
 Diesen hebt die Löwin, während sie sich zurückzieht, mit ihrem Maul auf
 und beschmutzt ihn mit Blut, sie zerfetzt das verschmierte Stück Tuch und
 wirft es weg. Das zerfetzte Tuch bleibt zurück, die Löwin aber sucht ihr
 Versteck im Wald auf. Piramus wollte schon zum verabredeten Maulbeer-
 baum gehen, da sieht er die deutlichen Spuren der ruchlosen Bestie.
 Da stutzt er und empfindet im Herzen eine plötzliche Furcht,
 und Blässe überzieht das sonst liebliche Gesicht.
 Weitergehend findet er dann Tisbes Umhang, blutverschmiert und zerfetzt,
 als ob er von der von der Löwin gefressenen Tisbe übriggeblieben sei.
 Da erscheint ihm der Tod der immer noch lebenden gewiss,
 er hebt das Gewand auf und sagt mit klagender Stimme:
 ‚Wohin soll ich mich wenden? Was soll ich tun? Dieses Gewand
 kündigt mir Unheil, es beweist klar, dass Tisbe umgekommen ist. Ich
 erkenne, dass sie umgekommen ist, verschlungen von einem bösen Tier.
 Meine Hoffnung ist dahin, meine Freude ist zu Ende.
 Oh, wie oft endet das Leben mit einem bejammernswerten Tod!
 Oh, wie oft erschüttert der ruchlose Tod das Denken der Menschen!
 Süße Freundin, die Rose deines Lebens ist durch mich geknickt,
 ich fürchtete nicht, dass du den Weg des Todes beschreitest.
 Was nützt mir nun das Leben, was nützen mir die Freuden der Welt?
 Wenn du tot bist ist, es auch für mich Zeit zu sterben.
 Schreckliche Eber sollen aus den Wäldern hervorkommen,
 grausame Bären sollen mich nicht am Leben lassen!‘
 Mit diesen Worten ging er seufzend zum erwähnten Maulbeerbaum
 und trug das zerfetzte Kleid der Geliebten mit sich.
 Er benetzte es mit Tränen, küsste es
 und sprach so, aus tiefster Brust seufzend:
 ‚Dieser Ort gewährt mir nicht die erhofften Freuden.
 Froh bin ich weggegangen, aber nunmehr ist mein Herz traurig.
 Es nützt mir nichts, dass du tugendhafte mir gefallen hast,
 denn ich finde nicht mit dir die ersehnte Liebe.
 Lieber wollte ich mit Tisbe die gewohnte Ritze aufsuchen,
 durch die wir süße Gespräche führten, wie ich weiß,
 wenn auch meine Hände ihren rühmenswürdigen Körper nicht berührt
 haben, meine Ohren konnten ihre Worte vernehmen,
 die nun, ich sage es, meinen Schmerz nicht heilen können.
 Deshalb wird die Erde das Blut meines Körpers trinken!‘
 Er hatte gesprochen und rasend sucht er die Hilfe des Schwertes;
 er durchbohrt sich damit und fällt sterbend zu Boden.
 Tisbe erholt sich wieder in der Hoffnung auf den heißgeliebten Jüngling,
 von dem sie erwartet, dass er nun das Haus verlassen und den
 Maulbeerbaum aufgesucht hat, und sie kommt aus der Höhle, in der sie
 mit zitterndem Herzen gesessen war, mustert mit ihren Augen die weite
 blumenbedeckte Wiese und will den Jüngling sehen, den sie liebhaben
 will und dem sie von sich erzählen will, wie vorsichtig sie der Pein eines
 bitteren Todes entgangen sei, wie sicher sie sich verborgen hätte,

quam bene fugisset, quam velox ipsa fuisset.
 Talia quem scire vellet, per prata venire
 cum non conspiceret et fallax esse timeret
 arbor quo stabat sublimis, eo remeabat.
 Non sic optatum socium iam seminecatum
 illic cernebat retrocedensque stupebat.
 Nemo risisse putet hanc letamque fuisse!
 Pectus nudabat niveum, sericos laniabat
 crines a capite, iam tristis et anxia vite
 gaudia presentis conculcabat pede mentis.
 Accedens propius in gramine conspicit huius
 ensem fulgentem cum scissa veste iacentem.
 Protinus ulnarum connexu mesta suarum
 amplectens carum corpus, stilis lacrimarum
 hoc rigat, haud modice dicens: „Ach, dulcis amice,
 que te causa premit? Quis te michi casus ademit?
 Huc veni pro te, tu pro me. Nunc video te
 non, ut sperabam, quando prior huc properabam.
 Hic non letamur, istic male consociamur.
 Heu! Quid fecisti? Cur recte vulnere tristi
 presens se vivit gladius? Tisbe tua vivit.
 Nunc responsa dare rogo te michi, Pirame care!“
 Ad nomen flentis Tisbes visus morientis
 surgere conatur, sed mors iubet, ut reprimatur.
 Virgo finitam cernens huius fore vitam,
 plus conturbatur et flens ita vociferatur:
 „En michi quam misere marcescis, flos Babilonis!
 Non dubito, quin causa tue sim perdicionis.
 Propter me scio te subiisse pericula mortis.
 Ut moriar pro te, possum modo fieri fortis.
 Diro lesisti nos vulnere, seva Dione,
 quos eduxisti morituros de Babilone.
 Donativa mala confers tua signa gerenti,
 acceptibilia nulli sunt hec sapienti.
 Iam modo, ne parias albos fructus, peto, more,
 nostre cedis habens in nigro signa colore.
 Clara, vale, Babilon, miserique, valete, parentes,
 interitus nostri causam vos esse scientes!
 Optatis thalamis coniungi nos vetuistis,
 nobis et vobis tali cura nocuistis.
 Duro coniunctis vinclo necis hoc date munus,
 ne disiungamur, sed nos tumulus tegat unus!“
 Post hec verba suum tenero de corde cruorem
 fundere non metuit finitque dolore dolorem.
 Nulli sit dubium fractus atros dare morum,
 qui miserabilium mortem signant sociorum.
 Lugent ipsorum de perdicione parentes,
 ossibus amborum solum tumulum facientes.
 Optemus tribui nobis finem meliorem,
 ne pena simili pereamus propter amorem!
 Sic nos stultorum mores actusque legamus,
 ne sectemur eos, sed ut evitare sciamus.

wie trefflich sie geflohen sei, wie schnell sie gewesen wäre.
 Als sie ihn nicht über die Wiesen kommen sah, von dem sie wollte,
 dass er all das erfahre, und fürchtete hintergangen worden zu sein,
 da ging sie dorthin zurück, wo der hohe Baum stand.
 Dort erblickte sie den so ersehnten Geführten bereits halbtot
 und wich vor Schrecken erstarrt zurück.
 Niemand könnte glauben, dass diese jemals gelacht hat und froh gewesen
 ist! Sie entblöhte die schneeweiße Brust, raufte sich die
 seidigen Haare und traurig und besorgt um ihr Leben
 tritt sie die Freuden der augenblicklichen Leidenschaft mit Füßen.
 Sie tritt näher heran und sieht, dass im Gras sein
 Schwert blinkt und neben ihrem zerfetzten Kleid liegt.
 Sofort stürzt sie sich traurig in seine Arme
 und umschlingt den teuren Körper, sie benetzt ihn
 mit Tränenstrahlen und spricht aufgeregt: „Ach, teurer Freund,
 welche Ursache drängt dich so zu handeln? Welcher Grund hat dich mir
 genommen. Ich kam hierher für dich und du für mich. Nun sehe ich dich
 nicht so, wie ich hoffte, als ich zuvor hierher eilte.
 Hier werden wir nicht froh sein, hier werden wir uns im Unglück
 vereinigen. Oh weh! Was hast du getan? Warum wütete das Schwert
 jetzt richtig in trauriger Wunde? Deine Tisbe lebt.
 Bitte antworte mir jetzt, teurer Piramus!“
 Beim Namen der teuren Tisbe versuchte das Auge des Sterbenden
 sich zu erheben, aber der Tod befiehlt, dass es geschlossen bleibt.
 Als die Jungfrau erkennt, dass sein Leben zu Ende ist,
 ist sie noch mehr bestürzt und ruft weinend aus:
 „Weh mir, wie unglücklich du dahinwelkst, du Blume Babylons!
 Ich zweifle nicht, dass ich der Grund für dein Verderben bin.
 Ich weiß, dass du wegen mir den Tod auf dich genommen hast.
 Um für dich zu sterben, kann ich nur tapfer werden.
 Du hast uns mit einer schrecklichen Wunde verletzt, wilde Dione,
 die du uns todgeweihte aus Babylon hinausgeführt hast.
 Als Geschenk bringst du dem, der deine Parolen ausführt, Unheil,
 für keinen Weisen sind dieselben annehmbar.
 Dich, oh Maulbeerbaum, bitte ich nur, dass du keine weißen Früchte mehr
 trägst, sondern dass du als Zeichen unseres blutigen Todes dunkelfarbige
 Früchte besitzt. Lebe wohl, berühmtes Babylon, lebt wohl, ihr unglückli-
 chen Eltern, ihr wisst, dass ihr der Grund für unseren Tod seid.
 Ihr habt verboten, dass wir uns in ersehnter Ehe verbinden,
 ihr habt uns und euch durch solche Obhut geschadet.
 Erweist uns, die wir durch das grausame Band des Todes verbunden sind,
 das Geschenk, dass wir nicht getrennt werden, sondern dass uns ein Grab-
 hügel bedeckt!“ Nach diesen Worten fürchtet sie sich nicht, ihr Herzblut
 zu vergießen und beendet schmerzvoll ihre Qualen.
 Es steht außer Zweifel, dass der Maulbeerbaum schwarze Früchte hat,
 die auf den Tod dieser beklagenswerten Gefährten hinweisen.
 Die Eltern trauern über deren Verderben
 und errichten über den Leichnamen beider einen einzigen Grabhügel.
 Wünschen wir uns, dass uns ein besseres Ende zuteil werde, und dass
 wir nicht wegen der Liebe durch eine ähnliche Strafe umkommen!
 Lesen wir die Sitten und Handlungen dieser Toren so, dass wir
 ihnen nicht nachstreben, sondern dass wir sie zu meiden verstehen.

Fragen und Aufgaben:

- Ovids Dichtung zeichnet sich durch nuancenreiche, detailgetreue Bildhaftigkeit aus, eine Genreszene reiht sich an die andere, Ovid ist sozusagen ein „Maler mit Worten“. Vergleiche den vorigen mittelalterlichen Text mit dem Originaltext Ovids nach folgenden Gesichtspunkten:
 - Welche der von Ovid in die Pyramuserzählung eingeflochtenen Details werden in der mittelalterlichen Nachdichtung beibehalten, welche weggelassen, welche Handlungsteile werden neu hinzugefügt?
 - Hat der anonyme Autor mit der Übernahme der Metaphern Ovids auch dessen Vokabular übernommen?
 - Welche Unterschiede im äußeren Aufbau der Erzählung fallen auf?
 - Gelingt es dem mittelalterlichen Dichter die Spannung und Aussagekraft des Ovid'schen Originals beizubehalten?
 - Inwieweit entspricht die folgende mittelhochdeutsche Fassung dem Anfang dieses Textes?

Explicit: Piramus von der hubscheit
 wy zweyen liben dick komt leyt,
 von ires herzen grunde
 dy nicht von munde zu munde
 mogen clagen iren gebrechen,
 dick unß daz ir herz zu schechen,
 dy nicht an einander mogen gesyn.
 Glaube mir uf dy trewe myn:
 kommen sy dan eins zusamens beyde,
 so streichen sie uber dy wilden heyde,
 in gesche auch liebe ader leyde.

- Die folgende Abbildung stammt aus einer mittelalterlichen Ovid-Handschrift. Überprüfe, ob und inwieweit sich die bildliche Darstellung des Liebestodes von Pyramus und Thisbe seit der Antike verändert hat.



TEXT 3 Giovanni Boccaccio: de claris mulieribus 12

(1) Tisbes, babilonia virgo, infelicis amoris exitu magis quam opere alio inter mortales celebris facta est. Huius etsi non a maioribus nostris qui parentes fuerint habuerimus, intra tamen Babiloniam habuisse cum Pyramo, etatis sue puero, contiguas domos satis creditum est. (2) Quorum cum esset iure convicini quasi convictus assiduus et inde eis adhuc pueris puerilis affectio, egit iniqua sors ut, crescentibus annis, cum ambo formosissimi essent, puerilis amor in maximum augetur incendium illudque inter se, nutibus saltem, aperirent aliquando, iam in puberem propinquantes etatem. (3) Sane, cum iam grandiuscula fieret Tisbes, a parentibus in futuros hymeneos domi detineri cepta est. Quod cum egerime ferrent ambo quererentque solliciti qua via possent saltem aliquando colloqui, nulli adhuc visam comunis parietis invenere in seposito rimulam; ad quam dum clam convenissent sepius et, consuetudine paululum colloquendo, pariete etiam obice, quo minus erubescerent, ampliassent exprimendi affectiones suas licentiam, sepe suspiria lacrimas fervores desideria et passiones omnes aperiebant vias, non nunquam etiam orare invicem pacem animorum amplexus et oscula, pietatem fidem dilectionemque perpetuam. (4) Tandem, excrescente incendio, de fuga inivere consilium, statuentes ut nocte sequenti, quam primum quis posset suos fallere, domos exiret; et se invicem, si quis primus evaderet, in nemus civitati proximum abiens, penes fontem Nini regis bustui proximum, tardiorum operiretur. Ardentior forte Tisbes prima suos fefellit et amicta pallio, intempesta nocte, sola patriam domum exivit et, luna monstrante viam, in nemus intrepida abiit; et dum secus fontem expectaret et ad quemcunque rei motum sollicita caput extolleret leenam venientem advertens, relicto inadvertenter pallio, aufugit in bustum. Leena autem pasta, siti posita, comperto pallio, aliquandiu ad illud cruento ore de more exfricato atque exterso, unguibus laceratum liquit et abiit. (5) Interim tardior Pyramus, eque relicta domo, devenit in silvam; dumque per silentia noctis intentus comperisset laceratum cruentumque pallium Tisbis, ratus eam a belua devoratam, plangore plurimo locum complevit, se miserum incusans quoniam dilectissime virgini seve mortis causam ipse dedisset; et aspernans de cetero vitam, exerto, quem gesserat gladio, moribundus secus fontem pectori impexit suo. (6) Nec mora; Tisbes potatam leenam abiisse rata, ne decepisse videretur amantem aut diu expectatione suspensum teneret pedetentim ad fontem regredi cepit. (7) Cui iam propinqua, palpitantem adhuc Pyramum sentiens, pavefacta fere iterum abiit; tandem lune lumine

Tisbe, ein babylonisches Mädchen, wurde mehr durch das Ende ihrer unglücklichen Liebe, als durch eine andere Tat bei den Menschen berühmt. Obwohl wir von unseren Vorfahren nicht erfahren haben, welche ihre Eltern waren, so vermutet man doch zu Recht, daß sie in Babylon mit Pyramus, einem gleichaltrigen Knaben, zwei angrenzende Häuser bewohnte. Aus dieser Nachbarschaft ergab sich gewissermaßen ein andauerndes Zusammenleben und daraus, da sie noch Kinder waren, ein kindliches Gernhaben; ein unglückliches Schicksal fügte es, daß im Laufe der Jahre, da beide überaus hübsch waren, diese kindliche Liebe zu größter Liebesglut anwuchs. Einmal am Beginn ihres Erwachsenwerdens gestanden sie sich, zumindest durch Gesten, ihre Liebe. Doch da Tisbe bereits zu einer jungen Frau erblüht war, begannen ihre Eltern sie für eine künftige Ehe im Haus einzuschließen. Dies konnten die beiden nur sehr schwer ertragen und sie suchten verzweifelt nach einem Weg, auf dem sie wenigstens einmal miteinander sprechen könnten; da fanden sie in einem entlegenen Winkel eine Ritze in der gemeinsamen Wand, die bis jetzt von niemandem entdeckt worden war. Während sie nun öfters heimlich zu dieser Ritze kamen und sich daran gewöhnten, ein wenig miteinander zu sprechen, vergrößerten sie die Möglichkeiten ihre Liebe auszusprechen, ohne zu erröten, da die Wand dazwischenstand; sie öffneten ihren Seufzern, Tränen, Liebesschwüren, Sehnsüchten und Leidenschaften einen Weg und baten gar oft einer den anderen um Erfüllung ihrer Liebe, um Stillen ihres Verlangens, um Küsse, um Vertrauen, Treue und ewige Liebe. Schließlich, da die Liebesglut immer mehr wuchs, faßten sie den Plan zu fliehen und beschlossen, daß ein jeder in der folgenden Nacht sein Haus verlassen solle, sobald er die Seinen ablenken könne. Und wer als erster davonkomme, der solle in einen Hain nahe der Stadt gehen und dort bei der Quelle nahe dem Grab des Königs Ninus auf den nachkommenden warten. Tisbe, die möglicherweise die leidenschaftlichere war, lenkte als erste die Ihren ab und verließ in einen Mantel gehüllt allein in tiefer Nacht ihr Elternhaus und suchte unerschrocken den Hain auf, wobei ihr der Mond den Weg wies. Und während sie bei der Quelle wartete und bei jeder geringsten Bewegung ängstlich den Kopf erhob, da sah sie eine Löwin herankommen und floh ins Grabmal, wobei sie unbedachterweise ihren Mantel zurückließ. Die Löwin aber hatte gerade gefressen und war durstig; als sie den Mantel fand, wischte sie sich lange damit sittsam das blutige Maul ab, ließ dann den von ihren Krallen zerrissenen Mantel zurück und verschwand. Inzwischen kam auch Pyramus verspätet in den Wald, nachdem er in gleicher Weise das Haus verlassen hatte. Während er aufmerksam durch die nächtliche Stille dahinging, da entdeckte er den zerfetzten und blutigen Mantel Tisbes; er glaubte, daß sie von einem Untier verschlungen worden sei, und füllte mit lautem Wehklagen den Ort: er beschuldigte sich als Scheusal, da er selbst seiner Geliebten den Grund für ihren grausamen Tod gegeben hätte. Und da er das Leben fortan verschmähte, zückte er das Schwert, das er mit sich führte, und stieß es sich nahe der Quelle in selbstmörderischer Absicht in die Brust. Kurz darauf beschloß Tisbe vorsichtig zur Quelle zurückzukehren, da sie glaubte, die Löwin habe getrunken und sei fortgezogen; sie wollte nicht den Anschein erwecken, den Geliebten getäuscht zu haben, und wollte ihn auch nicht durch langes Warten verdächtig machen. Als sie bereits in der Nähe der Quelle war, da bemerkte sie den immer noch zuckenden Pyramus,

percepit quoniam iacens suus esset Pyramus; et dum eius in amplexus festina iret, eum sanguini per vulnus effuso incubantem atque iam omnem effundentem animam comperit. (8) Que cum aspectu obstupuisset primo, mesta tandem ingenti cum fletu frustra prestare subsidia et animam retinere osculis et amplexu aliquandiu conata est. (9) Verum cum nec verbum audire posset sensissetque nil pendere tam ferventi pridie desiderio optata basia, et amantem in mortem festinare videret; rata, quoniam eam non comperisset, occisum, in acerbum fatum cum dilecto a se puero, amore pariter et dolore suadentibus, ire disposuit; et arrepto capulotenus ex vulnere gladio cum gemitu ploratuque maximo nomen invocavit Pyrami oravitque ut Thisbem suam saltem morientem aspiceret et exeuntem expectaret animam, ut invicem in quascunque sedes incederent. (10) Mirum dictu! Sensit morientis deficiens intellectus amate virginis nomen, nec extremum negare postulatum passus, oculos in morte gravatos aperuit et invocantem aspexit. (11) Que confestim pectori adolescentis cultroque superincubuit et effuso sanguine secuta est animam iam defuncti. Et sic, quos amplexui placido invida fortuna iungi minime passa est, infelicem amborum sanguinem misceri prohibuisse non potuit. Quis non compatiatur iuvenibus? (12) Quis tam infelici exitui lacrimulam saltem unam non concedet? Saxeus erit. Amarunt pueri: non enim ob hoc infortunium meruere cruentum. Florentis etatis amor crimen est, nec horrendum solutis crimen; in coniugium ire poterat. Peccavit fors pessima et forsani miseri peccavere parentes. (13) Sensim quippe frenandi sunt iuvenum impetus, ne, dum repentino obice illis obsistere volumus, desperantes in precipitium inpellamus. (14) Immoderati vigoris est cupidinis passio et adolescentium fere pestis et comune flagitium, in quibus edepol patienti animo toleranda est, quoniam sic rerum volente natura fit, ut scilicet dum etate valemus, ultro inclinemur in prolem, ne humanum genus in defectum corruat, si coitus differantur in senium.

und floh aus Angst erneut. Zuletzt erkannte sie im Licht des Mondes, daß der dort liegende ihr Pyramus war. Und während sie sich in seine Arme stürzte, sah sie, daß er in seinem eigenen Blut lag, das aus der Wunde floß, und daß er sein Leben aushauchte. Und nachdem sie beim ersten Anblick erstarrt war, versuchte sie schließlich eine Zeit lang verzweifelt unter vielen Tränen zu helfen und sein Leben mit Küssen und Umarmungen zurückzuhalten, doch vergeblich. Aber da sie kein Wort von ihm vernahmen konnte und feststellte, daß die zuvor mit so glühender Sehnsucht erwünschten Küsse keine Wirkung hatten, und sah, daß ihr Geliebter in den Tod eilte, da glaubte sie, daß er sich getötet habe, weil er sie nicht gefunden habe, und sie beschloß mit ihrem Geliebten in den bitteren Tod zu gehen, wobei ihr gleichermaßen ihre Liebe und ihr Schmerz dazu rieten. Und nachdem sie das Schwert mit dem Griff aus der Wunde gezogen hatte, da rief sie unter lautem Seufzen und Klagen Pyramus' Namen und bat er möge seine Thisbe wenigstens im Sterben anschauen und auf ihre fliehende Seele warten, auf daß sie gemeinsam ins Reich der Toten eingehen. Oh Wunder! Der schwindende Geist des Sterbenden erkennt den Namen des geliebten Mädchens und vermag nicht ihr den letzten Wunsch zu verweigern, er öffnet die vom Tod beschwerten Augen und blickt auf sie, die ihn beim Namen ruft. Diese wiederum stieß sich sofort den Dolch ins Herz und stürzte auf die Brust des Jünglings; sie vergoß ihr Blut und folgte der Seele des bereits Verstorbenen. Und das neidische Schicksal, das nicht zuließ, daß sich die beiden in friedvoller Umarmung vereinigen, konnte nicht verhindern, daß sich ihr unglückliches Blut mischte. Wen gibt es, der nicht mit diesen beiden jungen Menschen mitleidet? Wen gibt es, der nicht wenigstens eine Träne für dieses so traurige Ende vergießt? Er müßte aus Stein sein. Diese jungen Leute haben sich geliebt: doch deshalb haben sie nicht diesen blutigen Tod verdient. Die Liebe ist eine Sünde der Jugend, doch ist sie für Menschen, die frei sind von anderen Fesseln, kein verabscheuenswertes Vergehen; sie hätte zur Ehe führen können. Das äußerst rachsüchtige Schicksal hat einen Fehler gemacht und vielleicht auch die unglücklichen Eltern. Es ist richtig, daß die Leidenschaften der Jugend möglichst unbemerkt gezügelt werden müssen, aber wir dürfen diese nicht verzweifelt ins Verderben treiben, indem wir jenen durch einen plötzlichen Riegel Einhalt gebieten wollen. Die Leidenschaften sind von sich aus maßlos und unheilstiftend, sie sind meist ein gemeinsames Vergehen aller Jugendlichen; man muß sie bei diesen - bei Gott! - geduldig ertragen. Denn so kommt es nach dem Willen der Natur, daß wir, solange wir jung sind, spontan stimuliert werden, uns fortzupflanzen, damit das Menschengeschlecht nicht ausstirbt, was der Fall wäre, wenn die körperliche Vereinigung auf das Greisenalter verschoben würde.

Fragen und Aufgaben:

1. Welcher der in der Einleitung genannten vier Deutungen des Originaltextes von Ovid ist Boccaccios Text zuzuordnen?
2. In welchen grundlegenden formalen Aspekten unterscheiden sich die Texte von Ovid und Boccaccio voneinander?
3. Die Geschichte von Pyramus und Thisbe ist von Ovid in 3 Abschnitte gegliedert. Ist diese Dreiteilung der Fabel auch bei Boccaccio zu erkennen? Welcher Untertitel würde für den jeweiligen Abschnitt passen?
4. Vergleiche die letzten vier Verse der mittelalterlichen Nachdichtung (TEXT 2) mit den letzten 3 Kapiteln des Textes von Boccaccio. Welche Gemeinsamkeiten und welche Unterschiede sind zu bemerken?

5. Die folgende Abbildung stammt aus einer Ausgabe von Boccaccios Werken aus dem Jahr 1473. Überprüfe, ob diese Darstellung eher dem TEXT 3 oder TEXT 1 entspricht. Welche Unterschiede ergeben sich zu den bisherigen Darstellungen dieses Themas?



TEXT 4 **Gesta Romanorum 231, app. 35**

Fuit quidam nomine Pyramus, qui dilexit unam nobilem puellam et ipsa eum econverso. Qui libentissime confabulassent, sed pre nimia custodia parentum nequaquam valebant. Sed puella locum juveni extra civitatem assignavit, ad quem puella mane perrexit, in quo loco fuit fons aque. Contigit ergo ex casu, quod leo venit et ipsa fugiens velum capitis sui dereliquit et leo maculavit velum sanguine bestie, quam leo apprehendit et mactavit. Post decessum leonis venit juvenis tendens ad prefatum locum fontis; ubi cum pannum sanguinolentum invenit, putavit virginem esse a bestia interfectam. Extracto mucrone suo se ipsum interficiendo perforavit. Interim puella reversa ad fontem vidit juvenem perforatum; nimio pre dolore etiam se cum eodem mucrone necavit. Iste juvenis est dei filius qui videns genus humanum sanguinolentum et maculatum a leone i. e. dyabolo, qui hominem tenebat more i. e. potestate. Unde pars de ore leonis est. Hic filius dei compatiens homini veniens in mundum fecit se necari, ut postea quelibet fidelis anima se mortificat jejuniis et bonis operibus ipsum diligendo.

econverso umgekehrt

confabulo 1 vertraulich miteinander plaudern

nequaquam vergeblich – **valeo** 2 sich (be)mühen

assigno 1 bezeichnen, nennen

contingit es ergibt sich

velum capitis Kopftuch

maculo 1 beflecken

macto 1 töten

tendens, ntis zielstrebig – **pr(a)efatus** 3 verabredet

ubi = *et ibi* – **pannus, i** Tuch, Gewand – **sanguinolentus** 3 blutbefleckt

mucro, onis Dolch

perforo 1 durchbohren

pr(a)e + Abl. auf Grund von

more tenere „in der Hand haben“ – **unde** = *et inde*

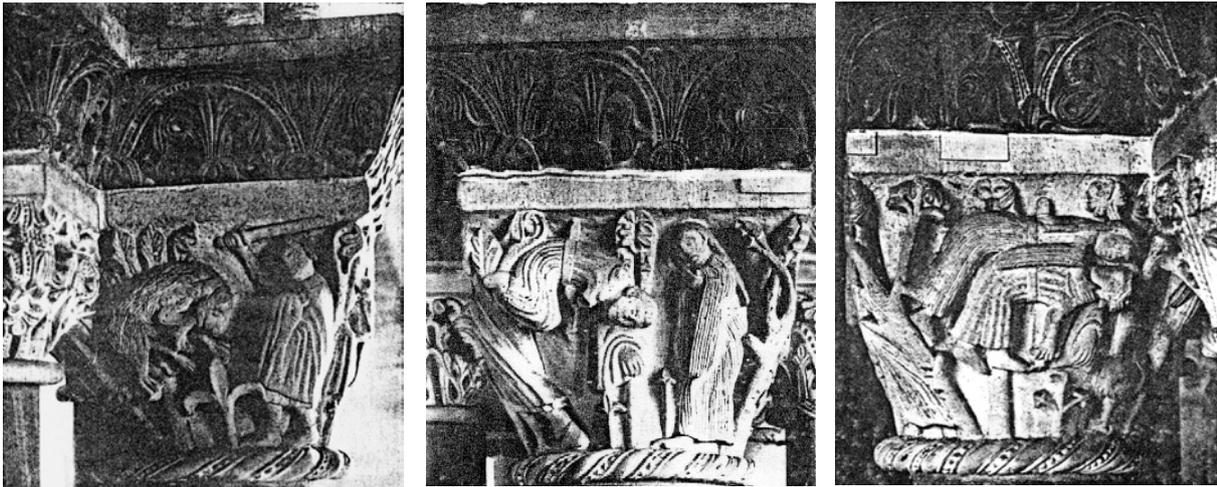
compatior 3, **passus sum** sich erbarmen

fecit se necari „er ließ sich töten“ – **ut** (*nachkl. + Ind*) damit – **fidelis**, e hier: gläubig

mortifico 1 töten – **ieiunium, i** Fasten – **ipsum** = *filium Dei*

Fragen und Aufgaben:

Die christliche Deutung der Pyramuserzählung (TEXT 4) erklärt auch, warum im Chorumgang des Münsters zu Basel auf einem Säulenkapitell aus dem 12. Jahrhundert die Geschichte der beiden Liebenden dargestellt ist.



- a. Wer wird in der christlichen Deutung (TEXT 4) durch Pyramus, Thisbe, den Löwen und den Mantel symbolisiert?
 - b. Eine der drei abgebildeten Szenen wird nicht von Ovid erzählt. Welche ist es? Warum ist deiner Meinung nach diese Szene vom Künstler neu in die Erzählung einbezogen worden?
2. Die folgende Abbildung stammt von einem Elfenbeinkästchen aus dem 13. Jahrhundert (London, Victoria u. Albertmuseum)
- a. Beschreibe kurz, was auf den einzelnen Bildern dargestellt ist.
 - b. In welchen Einzelheiten unterscheidet sich diese Darstellung von der Erzählung Ovid's?



TEXT 5 William Shakespeare: A midsummer night's dream 5. Akt. 1. Szene
(übersetzt v. Ludwig Tieck)

PROLOG: „Was dies bedeuten soll, das wird euch wundern müssen,
bis Wahrheit alle Ding' stellt an das Licht herfür.
Der Mann ist Pyramus, wofern ihr es wollt wissen;
und dieses Fräulein schön ist Thisbe, glaubt es mir.
Der Mann mit Mörtel hier und Leimen soll bedeuten
die Wand, die garst'ge Wand, die ihre Lieb tät scheiden.
Doch freut es sie, drob auch sich niemand wundern soll,
wenn durch die Spalte klein sie konnten flüstern wohl.
Der Mann da mit Latern und Hund und Busch von Dorn
den Mondschein präsentiert; denn wann ihr's wollt erwägen:
bei Mondschein hatten die Verliebten sich verschworn,
zu gehn nach Nini Grab, um dort der Lieb zu pflegen.
Dies gräßlich wilde Tier, mit Namen Löwe groß
die treue Thisbe, die des Nachts zuerst gekommen
tät scheuchen, ja vielmehr erschrecken, daß sie bloß

den Mantel fallen ließ und drauf die Flucht genommen.
 Drauf dieser schnöde Löw in seinen Rachen nahm
 und ließ mit Blut befleckt den Mantel lobesam.
 Sofort kommt Pyramus, ein Jüngling weiß und rot,
 und find't den Mantel da von seiner Thisbe tot;
 worauf er mit dem Deg'n, mit blutig bösem Degen,
 die blut'ge heiße Brust sich tapferlich durchstach;
 und Thisbe, die indes im Maulbeerschatten g'legen,
 zog seinen Dolch heraus und sich das Herz zerbrach.
 Was noch zu sagen ist, das wird, glaubt mir fürwahr!
 euch Mondschein, Wand und Löw und das verliebte Paar
 der Läng und Breite nach, solange sie hier verweilen,
 erzählen, wenn ihr wollt, in wohlgerimten Zeilen.“

(Prolog, Thisbe, Löwe und Mondschein ab)

THESEUS: Mich nimmt wunder, ob der Löwe sprechen wird.

DEMETRIUS: Kein Wunder, gnädiger Herr: ein Löwe kann's wohl, da so viele Esel es tun.

WAND:

„In dem besagten Stück es sich zutragen tut,
 daß ich, Thoms Schnauz genannt, die Wand vorstelle gut.
 Und eine solche Wand, wovon ihr solltet halten,
 sie sei durch einen Schlitz recht durch und durch gespalten,
 wodurch der Pyramus und seine Thisbe fein
 oft flüsterten fürwahr ganz leis und insgeheim.
 Der Mörtel und der Leim und dieser Stein tut zeigen,
 daß ich bin diese Wand, ich will's euch nicht verschweigen.
 Und dies die Spalte ist, zur Linken und zur Rechten,
 wodurch die Buhler zwei sich täten wohl besprechen.“

THESEUS: Kann man verlangen, daß Leim und Haar besser reden sollten?

DEMETRIUS: Es ist die witzigste Abteilung, die ich jemals vortragen hörte.

THESEUS: Pyramus geht auf die Wand los. Stille!

PYRAMUS:

„O Nacht, so schwarz von Farb, o grimmerfüllte Nacht!
 O Nacht, die immer ist, sobald der Tag vorbei.
 O Nacht! O Nacht! O Nacht! ach! ach! ach! Himmel! ach!
 Ich fürcht, daß Thisbes Wort vergessen worden sei. -
 Und du, o Wand, o süß und liebenswerte Wand,
 die zwischen unsrer beiden Eltern Haus tut stehen!
 Du Wand, o Wand, o süß und liebenswerte Wand!
 Zeig deine Spalte mir, daß ich dadurch mag sehen
(Wand hält die Finger in die Höhe)
 Hab Dank, du gute Wand! Der Himmel lohn es dir!
 Jedoch, was seh ich dort? Thisbe, die seh ich nicht.
 O böse Wand, durch die ich nicht seh meine Zier,
 verflucht sei'n deine Stein', daß du so äffest mich.“

THESEUS: Mich dünkt, die Wand müßte wieder fluchen, da sie Empfindung hat.

PYRAMUS: Nein, fürwahr, Herr, das muß er nicht. „Äffest mich“ ist Thisbes Stichwort; sie muß hereinkommen, und ich muß sie dann durch die Wand ausspionieren. Ihr sollt sehen, es wird just zutreffen, wie ich Euch sage. Da kommt sie schon.

(Thisbe kommt)

THISBE:

„O Wand, du hast schon oft gehört das Seufzen mein,
 mein'n schönsten Pyramus weil du so trennst von mir.
 Mein roter Mund hat oft geküsst deine Stein, dein' Stein',
 mit Leim und Haar gekittet auf in dir.“

PYRAMUS:

„Ein' Stimm ich sehen tu; ich will zur Spalt und schauen,
 ob ich nicht hören kann meiner Thisbe Antlitz klar. Thisbe!“

THISBE:

„Dies ist mein Schatz, mein Liebchen ist's fürwahr!“

PYRAMUS:

„Denk was du willst, ich bin's; du kannst mir sicher trauen
 und gleich Limander bin ich treu in meiner Pflicht.“

THISBE: „Und ich gleich Helena, bis mich der Tod ersticht.“
 PYRAMUS: „So treu war Schefelus einst seiner Prokrus nicht.“
 THISBE: „Wie Prokrus Scheflus liebt, lieb ich dein Angesicht.“
 PYRAMUS: „O küß mich durch das Loch von dieser garst'gen Wand!“
 THISBE: „Mein Kuß trifft nur das Loch, nicht deiner Lippen Rand.“
 PYRAMUS: „Willst du bei Nickels Grab heut nacht mich treffen an?“
 THISBE: „Sei's lebend oder tot, ich komme, wenn ich kann.“
 WAND: „So hab ich Wand nunmehr mein Part gemacht gut
 und nun sich also Wand hinweg begeben tut.“

(Wand, Pyramus und Thisbe ab)

THESEUS: Nun ist also die Wand zwischen den beiden Nachbarn nieder.

DEMETRIUS: Das ist nicht mehr als billig, gnädiger Herr, wenn Wände Ohren haben.

HIPPOLYTA: Dies ist das einfältigste Zeug, das ich jemals hörte.

THESEUS: Das Beste in dieser Art ist nur Schattenspiel, und das Schlechteste ist nichts Schlechteres, wenn die Einbildungskraft nachhilft.

HIPPOLYTA: Das muß denn Eure Einbildungskraft tun und nicht die ihrige.

THESEUS: Wenn wir uns nichts Schlechteres von ihnen einbilden, als sie selbst, so mögen sie für vortreffliche Leute gelten. Hier kommen zwei edle Tiere herein, ein Mond und ein Löwe.

(Löwe und Mondschein treten auf)

LÖWE: „Ihr Fräulein, deren Herz fürchtet die kleinste Maus,
 die in monströser Gestalt tut auf dem Boden schweben,
 mögt itzo zweifelsohn erzittern und erbeben,
 wenn Löwe, rauh von Wut, läßt sein Gebrüll heraus.
 So wisset denn, daß ich Hans Schnock, der Schreiner, bin,
 kein böser Löw fürwahr noch eines Löwen Weib;
 denn käm ich als ein Löw und hätte Harm im Sinn,
 so dau'erte, meiner Treu, mich mein gesunder Leib.“

THESEUS: Eine sehr höfliche Bestie und sehr gewissenhaft.

DEMETRIUS: Das Beste von Bestien, gnädiger Herr, was ich je gesehn habe.

LYSANDER: Dieser Löwe ist ein rechter Fuchs an Herzhaftigkeit.

THESEUS: Wahrhaftig, und eine Gans an Klugheit.

DEMETRIUS: Nicht so, gnädiger Herr, denn seine Herzhaftigkeit kann sich seiner Klugheit nicht bemeistern wie der Fuchs einer Gans.

THESEUS: Ich bin gewiß, seine Klugheit kann sich seiner Herzhaftigkeit nicht bemeistern; denn eine Gans bemeistert sich keines Fuchses. Wohl! Überlaßt es seiner Klugheit und laßt uns auf den Mond horchen!

MOND: „Den wohlgehörnten Mond d'Latern z'erkennen gibt.“

DEMETRIUS: Er sollte die Hörner auf dem Kopfe tragen.

THESEUS: Er ist ein Vollmond; seine Hörner stecken unsichtbar in der Scheibe.

MOND: „Den wohlgehörnten Mond d'Latern z'erkennen gibt;
 ich selbst den Mann im Mond, wofern es euch beliebt.“

THESEUS: Das ist noch der größte Verstoß unter allen: Der Mann sollte in die Laterne gesteckt werden; wie ist er sonst der Mann im Monde?

DEMETRIUS: Er darf es nicht wegen des Lichtes. Er würde es in Feuer und Flammen setzen.

HIPPOLYTA: Ich bin diesen Mond satt; ich wollte, er wechselte.

THESEUS: Das kleine Licht seiner Vernunft zeigt, daß er im Abnehmen ist. Aber doch, aus Höflichkeit und der Ordnung wegen, müssen wir die Zeit ausdauern.

LYSANDER: Sprich weiter, Mond!

MOND: Alles, was ich zu sagen habe, ist, euch zu melden: daß diese Laterne der Mond ist; ich der Mann im Monde; dieser Dornbusch mein Dornbusch; und dieser Hund mein Hund.

DEMETRIUS: Alle diese Dinge sollten also in der Laterne sein, denn sie sind im Monde. Doch still! Hier kommt Thisbe.

(Thisbe tritt auf)

THISBE: „Dies ist ja Nickels Grab; wo ist mein Liebchen denn?“

LÖWE: Oh! *(Der Löwe brüllt, Thisbe läuft davon)*

DEMETRIUS: Gut gebrüllt Löwe!

THESEUS: Gut gelaufen, Thisbe!

HIPPOLYTA: Gut geschienen, Mond! - In der Tat der Mond scheint mit vielem Anstande.

(Der Löwe zerreißt den Mantel der Thisbe)

THESEUS: Gut gezaust, Löwe!

DEMETRIUS: Und da kam Pyramus. *(Pyramus kommt)*

LYSANDER: Und da verschwand der Löwe. *(Löwe ab)*

PYRAMUS: „Ich dank dir, süßer Mond, für deine Sonnenstrahlen,
die also hell und schön den Erdenball bemalen;
dieweil bei deinem Gold und funkeln-süßem Licht
zu kosten ich verhoff mein'r Thisben Angesicht.
Doch halt, o Pein!
Was soll dies sein?
Was für ein Graus ist dies?
Aug, siehst du noch?
O schweres Joch!
Mein Herz, mein Liebchen süß,
dein Mantel gut
befleckt mit Blut!
Ihr Furien, kommt im Trab
herbei, und rächt
und löscht, und brecht
den Lebensfaden ab!“

THESEUS: Dieser Jammer und der Tod eines werten Freundes sollten einen Menschen schon zum Trauern bringen.

HIPPOLYTA: Bei meiner Seele, ich bedaure den Mann.

PYRAMUS: „Warum denn, o Natur, tatst du den Löwen bauen?
Weil solch ein schnöder Löw mein Lieb hat defloriert.
Sie, welche ist - nein war - die schönste aller Frauen,
die je des Tages Glanz mit ihrem Schein geziert.
Komm, Tränenschar!
Aus, Schwert! Durchfahr
die Brust dem Pyramo!
Die Linke hier,
wo's Herz hüpf't mir,
so sterb ich denn, so, so!
Nun tot ich bin, der Leib ist hin,
die Seel speist Himmelsbrot.
O Zung, lisch aus!
Mond, lauf nach Haus!
Nun tot, tot, tot, tot, tot!“
(Er stirbt. Mondschein ab)

HIPPOLYTA: Wie kommt's, daß der Mondschein weggegangen ist, ehe Thisbe zurückkommt und ihren Liebhaber findet?

THESEUS: Sie wird ihn beim Sternenlicht finden. - Hier kommt sie; und ihr Jammer endigt das Spiel.

(Thisbe kommt)

HIPPOLYTA: Mich deucht sie sollte keinen langen Jammer für solch einen Pyramus nötig haben; ich hoffe, sie wird sich kurz fassen.

DEMETRIUS: Eine Motte wird in der Waage den Ausschlag geben, ob Pyramus oder Thisbe mehr taugt.

LYSANDER: Sie hat ihn schon mit ihren süßen Augen ausgespäht.

DEMETRIUS: Und so jammert sie folgendergestalt:

THISBE:
„Schläfst du, mein Kind?
Steh auf geschwind!
Wie, Täubchen, bist du tot?
O sprich! O sprich!
O rege dich!“

Ach! Tot ist er! O Not!
 Dein Lilienmund,
 Dein Auge rund,
 Wie Schnittlauch frisch und grün,
 dein 'Kirschennas',
 dein 'Wangen blaß,
 die wie ein Goldlack blühen,
 soll nun ein Stein
 bedecken fein?
 O klopfe, mein Herz, und brich!
 Ihr Schwestern drei!
 Kommt, kommt herbei,
 und leget Hand an mich!
 Zung, nicht ein Wort!
 Nun, Dolch, mach fort,
 zerreiße des Busens Schnee!
 Lebt wohl, ihr Herrn!
 Ich scheid' gern.
 Ade, ade, ade!“
 (*Sie stirbt*)

THESEUS: Mondschein und Löwe sind übriggeblieben, um die Toten zu begraben.

DEMETRIUS: Ja, und Wand auch.

ZETTEL: Nein, wahrhaftig nicht; die Wand ist niedergerissen, die ihre Väter trennte. Liebt es euch, den Epilog zu sehen, oder einen Bergomasker Tanz zwischen zweien von unsrer Gesellschaft zu hören?

THESEUS: Keinen Epilog, ich bitte Euch; Euer Stück bedarf keiner Entschuldigung. Entschuldigt nur nicht: Wenn alle Schauspieler tot sind, braucht man keinen zu tadeln. Meiner Treu, hätte der, der es geschrieben hat, den Pyramus gespielt und sich in Thisbes Strumpfband aufgehängt, so wär es eine schöne Tragödie gewesen; und das ist es auch, wahrhaftig, und recht wacker agiert. Aber kommt, Euren Bergomasker Tanz! Den Epilog laßt laufen!

(*Ein Tanz von Rüpel*)

Fragen und Aufgaben:

1. Beschreibe mit wenigen Worten den dramatischen Ablauf des Geschehens und berücksichtige, welche Personen bzw. Gegenstände dafür unbedingt notwendig sind. Inwieweit bedeutet demnach Shakespeares Version eine konsequente Weiterentwicklung des Ovid'schen Originals?
2. Bei Ovid ist die Komposition der Liebesgeschichte auf den Schluss hin angelegt. Worin besteht dieser Schluss? Wieso sprechen einige Interpretatoren von einem „versöhnlichen Schluss“? Wie endet die Bearbeitung Shakespeares? Welche Rückschlüsse auf die Gesamtkonzeption lassen sich daher bei Ovid bzw. bei Shakespeare ziehen?
3. Dass trotz allem schwülstigen Pathos Ovids Dichtung nicht zur Posse verzerrt wird wie bei Shakespeare, ist vor allem dem Umstand zu danken, dass Ovid die dramatische Handlung durch ungemein zarte Bilder auflockert. Suche diese Bilder heraus und bestimme das Sujet, dem sie entnommen sind.
4. Ein weiterer Grund, dass Ovids Dichtung bei Shakespeare zum Rüpelenspiel wird, ist der, dass Shakespeare nur den äußeren Handlungsablauf von Ovid übernimmt, dessen feine Psychologisierung jedoch gänzlich beiseitelässt. In welchen Versen zeigt sich Ovid als Meister der Psychologisierung? Vergleiche diese Stellen mit den entsprechenden Stellen bei Shakespeare.
5. Die folgenden drei Abbildungen stammen aus illustrierten Ovid-Ausgaben des 16. Jahrhunderts. Inwieweit entsprechen diese Bilder eher dem Text Shakespeare als dem Text Ovids?



TEXT 6 Andreas Gryphius: Absurda Comica oder Herr Peter Squenz 1. u. 3. Aufzug

1. Aufzug:

Peter Squenz, Schreiber und Schulmeister: Edler, wohledler, hochedler, wohladelgeborener Herr Pickelhäring von Pickelhäringsheim und Salznasen!

Pickelhäring: Der bin ich.

Peter Squenz: Arbeitsamer und armmächtiger Meister Kricks über und über, Schmied!

Meister Kricks über und über: Der bin ich.

Peter Squenz: Tugendsamer, aufgeblasener und windbrechender Meister Bullabutän, Blasebalgmacher!

Bullabutän: Der bin ich.

Peter Squenz: Ehrwürdiger, durchschneidender und gleichmachender Meister Klipperling, wohlbestellter Schreiner des weltberühmten Dorfes Rumpelskirchen!

Meister Klipperling: Der bin ich.

Peter Squenz: Wohlgelehrter, vielgeschwinder und hellstimmiger Meister Lollinger, Leinweber und Meistersänger!

Lollinger: Der bin ich.

Peter Squenz: Treufleißiger, wohlwirkender, tuchhafter Meister Klotz-George, Spulensmacher!

Meister Klotz-George: Der bin ich.

Peter Squenz: Verschraubet euch durch Zutuung eurer Füße und Niederlassung der hintersten Oberschenkel auf herumgesetzte Stühle, schließet die Repositoria eures Gehirnes auf, verschließet die Mäuler mit dem Schloß des Stillschweigens, setzt eure sieben Sinne in die Falten, Herr Peter Squenz - cum titulis plenissimis - hat etwas Nachdenkliches anzumelden.

Pickelhäring: Ja, ja, Herr Peter Squenz ist ein tiefsinniger Mann, er hat einen anschlägigen Kopf, wenn er die Treppen hinunterfällt, er hat so einen ansehnlichen Bart, als wenn er König von Neu-Zembla wäre, es ist nur zu bejammern, daß es nicht wahr ist.

Peter Squenz: Nachdem ich zweifelsohn durch Zutuung der alten Phöbussin und ihrer Tochter, der großmäuligen Frau Fama, Bericht erlanget, daß Ihre Majestät, unser gestrenger Junker König, ein großer Liebhaber von allerlei lustigen Tragödien und prächtigen Komödien seid, also bin ich willens, durch Zutuung eurer Geschicklichkeit eine jämmerlich schöne Komödie zu tragieren, in Hoffnung, nicht nur Ehre und Ruhm einzulegen, sondern auch eine gute Verehrung für uns alle und mich in specie zu erhalten.

Bullabutän: Das ist schrecklich wacker! Ich spiele mit und sollte ich sechs Wochen nicht arbeiten.

Pickelhäring: Es wird über alle Maßen schöne stehen! Wer wollte nicht sagen, daß unser König treffliche Leute in seinem Dorfe hätte?

Meister Kricks über und über: Was wollen wir aber vor eine tröstliche Komödie tragieren?

Peter Squenz: Von Pyramus und Thisbe.

Meister Klotz-George: Das ist übermaßen trefflich! Man kann allerhand schöne Lehre, Trost und Vermahnung draus nehmen; aber das Ärgste ist, ich weiß die Historie noch nicht; geliebt es nicht Eure Herrlichkeit, dieselbe zu erzählen?

Peter Squenz: Gar gerne. Der heilige alte Kirchenlehrer Ovidius schreibt in seinem schönen Buch Memorium phosis, daß Pyramus die Thisbe zu einem Brunnen bestellt habe, inmittelst sei ein abscheulicher häßlicher Löwe kommen, vor welchem sie aus Furcht entlaufen und ihren Mantel hinterlassen, darauf der Löwe Jungen ausgehecket. Als er aber weggegangen, findet Pyramus die Schauben und meint, der Löwe habe Thisbe gefressen: darum ersticht er sich aus Verzweiflung; Thisbe kommet wieder und findet Pyramus tot, derowegen ersticht sie sich ihm zu Trotz.

Pickelhäring: Und stirbet.

Peter Squenz: Und stirbet.

Pickelhäring: Das ist tröstlich; es wird übermaßen schön zu sehen sein - -

Nun werden die Rollen verteilt. Peter Squenz übernimmt Prolog und Epilog, Pickelhäring die Rolle des Pyramus, Meister Klotz-George die der Thisbe, Meister Klipperling soll den Löwen darstellen, Meister Kricks den Mond, Meister Bullabutän die Wand und Meister Lollinger den Brunnen.

Peter Squenz: Nun zu dem Titel dieses Spieles! Wir sollen es heißen eine Komödie oder Tragödie?

Meister Lollinger: Der alte berühmte deutsche Poet und Meistersänger Hans Sachs schreibt: wenn ein Spiel traurig ausgehet, so ist es eine Tragödie. Weil sich nun hier zwei erstechen, so gehet es traurig aus, ergo.

Pickelhäring: Contra! Das Spiel wird lustig ausgehen, denn die Toten werden wieder lebendig, setzen sich zusammen und trinken einen guten Rausch; so ist es denn eine Komödie.

Peter Squenz: Ja, es ist noch in weitem Feld. Wir wissen noch nicht, ob wir bestehen werden. Vielleicht machen wir eine Sau und kriegen gar nichts, darum ist es am besten, ich folge meinem Kopf und gebe ihm den Titel: ein schön Spiel, lustig und traurig zu tragieren und zu sehen.

Meister Lollinger: Noch eins. Wenn wir das Spiel tragieren werden, wollen wir dem Könige ein Register übergeben, darauf allerhand Komödien verzeichnet, und diese zum letzten setzen, daß er auslesen mag, was er sehen will. Ich weiß, er wird doch keine begehren als die letzte. Unterdessen werden wir für geschickte und hochgelehrte Leute gehalten werden.

Peter Squenz: Gut, gut! Ihr Herren, lernet fleißig! Morgen mache ich die Komödie fertig, so krieget ihr die Zedel übermorgen; ich will unterdessen Meister Lollinger, den Meistersänger, zu mir nehmen, der

wird mir schon helfen einraten, wie ich die Endungen der Silben wohl zusammenbringe; unterdessen seid Gott befohlen!

Pickelhäring: Ehren-, wohlehen- und hochehrenfester, tiefgelehrter, spitzfindiger Herr Peter Squenz! Großen Dank! Gute Nacht!

Die andern nehmen alle mit allerhand Zeremonien voneinander Abschied. Pickelhäring und Peter Squenz nötigen einander voranzugehen, sobald aber Squenz vorantreten will, zieht ihn Pickelhäring zurück und läuft selbst voran.

Der Minister überreicht dem König das Verzeichnis der Stücke, die Peter Squenz mit seinen Leuten angeblich spielen kann. Dem Prinzen fällt es sofort auf, daß Pyramus und Thisbe vor allen anderen Stücken herausgestrichen wird, und er schöpft Verdacht, daß die Handwerker nur dieses Stück aufzuführen verstehen. Deshalb bringt er Peter Squenz, der als Leiter der Spieler vor den König berufen wird, dadurch in arge Verlegenheit, daß er vom Anfang des Verzeichnisses an ein Stück nach dem andern vorschlägt. Peter Squenz macht aber gegen alle übrigen Stücke solche Bedenken geltend, daß sich schließlich der König und seine Familie mit der Aufführung von Pyramus und Thisbe einverstanden erklären; natürlich erwarten sie von vornherein eine jämmerliche und eben darum komische Leistung.

Aus dem 3. Aufzug:

Meister Kricks über und über: Itzund komm' ich hereingehunken,
Ach, lieben Leut, ich bin nicht trunken.
Ich bin geboren von Konstant,
tinopel ist mein Vaterland.
Ich schmiede wacker früh und spat
und sage: Gott gibt guten Rat.
Ich schmied' und schlage tapfer zu,
was ich tu, muß mein Knecht auch tun.
Nun nehm' ich an ein' neuen Orden
und bin der heil'ge Mondschein worden.
Bei diesem Glanz soll Thisbe sich
erstechen, denket nur an mich!
So schein, so schein, du lieber Mon,
der frische Brunn kommt einher gohn.

Meister Lollinger: Ich bin der lebendige Brunnen,
purr, purr, purr!
Ich habe Wasser gewonnen
im Winter und im Sommer.
Habt doch nur keinen Kummer
im Sommer und im Winter
ich habe Wasser vorn und hinter,
purr, purre, purrerererere!

Königin: Was ist das für ein Tier mit der grünen Decke?

Peter Squenz: Das ist der grimmige Löwe.

Meister Klipperling: Ihr lieben Leut, erschreckt nicht,
ob ich gleich hab' ein Löwengesicht!
Ich bin kein echter Löw bei Traun,
ob ich gleich habe lange Klaun. (*monstrat manus*)
Ich bin nur Klipperling der Schreiner,
ei, Liebe, glaubt's, ich bin sonst keiner!
Hier ist mein Schurzfell und mein Hubel (*monstrat praecinctorium*),
macht doch nicht einen solchen Trubel!
Ich bin ja doch ein armer Schinder
und hab' das Haus voll kleiner Kinder,
die mir mit ihren Brottaschen
das Geld in zwölf Leib vernaschen.
Die große Not hat mich hieher getrieben,

es wäre sonst wohl unterwegs geblieben.
 Drum hoff' ich, unser Herr König,
 der wird' itzund angreifen sich
 und uns armen Komödianten,
 dafem wir nicht bestehn mit Schanden,
 eine kleine Verehrung geben:
 deswegen tragier' ich den Löwen.

König: Sag, Löwe, hast du noch viel zu reden?

Meister Klipperling: Nein, ich muß nur brüllen!

Thisbe (Meister Klotz-George): Gottlob, die süße Nacht ist nun kommen.

O hätt' ich doch nur meinen Pyramus vernommen!

Wo find' ich ihn? Wo ist er hin?

Nach ihm steht all mein Herz und Sinn.

Bei diesem Brunnen wird er erscheinen

noch eher, als man wird vermeinen.

Ich will mich hier was niedersetzen

und mich in stiller Ruh ergetzen.

Hilf Gott, was seh' ich hier vor mir

Ein grimmer Löw, ein böses Tier!

Der Löwe fängt an zu miauen wie eine Katze.

Hier bleib' ich nicht, es ist Zeit laufen!

O Himmel, ich fall' über den Haufen!

O lieber Löwe, laß mich leben,

ich will dir gerne meine Schauben geben.

Sie will die Schauben wegwerfen, kann aber nicht, weil sie zu fest angebunden ist. Als sie endlich die Bänder zerrissen hat, schlägt sie die Schauben dem Löwen um den Kopf und läuft schreiend davon.

O weh, o weh! Wie bang ist mir,

o hätt' ich nur ein Trünglein Bier,

mein mattes Herz damit zu laben,

mir ist, als wär' ich schon begraben.

Thisbe entläuft, der Löwe steht auf, nimmt die grüne Decke gleich einem Mantel um die Achsel und die Schauben in die Hand und tritt neben den Mond.

Meister Kricks über und über: Löwe, du möchtest nun wohl hineingehen; weißt du nicht, daß Herr Peter Squenz gesaget, es stehe seltsam und bärenhäuterisch, wenn die Komödianten auf der Bühne stehen, selber zusehen und Affen feilhaben wollen?

Meister Klipperling: Nein, schau! Was ist dir daran gelegen? Dir zu Trotz will ich hier stehen.

Meister Kricks: Gehe vor den Henker hinein, oder ich will dir Beine machen!

Meister Klipperling: Du lahmer französischer Schmied, du willst mir Beine machen? Ich sehe der Komödie so gerne zu als du oder ein anderer, trotz dir gesaget!

Meister Lollinger: Haltet stille! Ihr werdet mich umstoßen und mir das Wasser gar verschütten!

Meister Kricks über und über: Was ist daran gelegen?

Der Mond schlägt dem Löwen die Laterne um den Kopf, der Löwe erwischt den Mond bei den Haaren. In diesem Getümmel werfen sie den Brunnen um und zerbrechen ihm den Krug. Der Brunnen schlägt ihnen die Scherben um die Ohren. Peter Squenz will Friede machen, wird aber von allen dreien niedergerissen und bekommt auch sein Teil Schläge davon.

Peter Squenz: Friede, Friede, Pax vobis! Schäm'et ihr euch nicht! Haltet ein, haltet ein, Meister Mondenschein, lasset gehen, Meister Brunnen, stehet auf! Haltet ein, sage ich, wer nicht aufhöret, soll keinen Heller bekommen! Schäm'et euch doch vor ehrlichen Leuten! Meister Löwe, von hier, von hier! Meister Mondenschein, tretet wieder in die Ordnung, Thisbe, holet einen andern Krug heraus! Meister Mondenschein, laufet geschwinde und zündet das Licht wieder an, das war eine erschreckliche Sau!

Prinz: Der Mond hat den Löwen ziemlich beleuchtet, ich halte, er werde morgen braun und blau aussehen.

Marschall: Der Mond ist im Zeichen des Löwen gewesen und wird vielleicht auch nicht leer ausgegangen sein.

Prinzessin: Es ist eine erschreckliche Mondfinsternis in dem Löwen gewesen. Wir möchten wissen, was sie bedeuten würde.

Peter Squenz: Was soll sie bedeuten? Den Teufel, den elenden, und gute Schläge!

König: Wir stunden in Meinung, der Löwe würde auf der Thisben Mantel junge Löwen gebären. Wird dieses nicht auch zu sehen sein?

Peter Squenz: Meister Klipperling vermeinte, er hätte keine jungen Löwen in dem Leibe, derowegen könnte er auch keine aushecken.

König: Wie ist's, Herr Squenz? Wo bleiben die Personen? Wird niemand mehr hervorkommen?

Peter Squenz: Ho Pyramus! Pyramus, Pyramus, ho! Machtet doch fort, wir müssen den König nicht warten lassen wie einen Narren.

Thisbe (Meister Klotz-George): Pyramus ist nicht hier. Er ist hinuntergegangen und hat nur einmal trinken wollen. Dazu riß es ihn so sehr im Leibe.

Peter Squenz: Das wird wieder eine rechte Sau werden! Ei, herzliebster Herr König, habt mirs doch nicht für übel! Herein, Pyramus!

Pyramus (Pickelhäring):

Dies ist die fröhliche Stund'
darvon ich, Thisbe, deinen Mund
recht küssen soll hinten und vorn.
Ich mein', sie sitzt bei jenem Born.
Wie? Ist das nicht ihr Mantel hier?
Was gilt's, sie ist noch gar allhier?
O lieber Gott, was soll das sein?
Der Mantel blutet wie ein Schwein,
das man itzt abgestochen hat.
Helft, liebe Freunde! Was nun Rat?
Ein grimmes Tier hat sie erbissen,
mir ist als hätt's mein' Hos' zerrissen!
Ei, was werd' ich nun erdenken?
Ich werde mich für Angst erhenken.
Ei nein, der Strick ist viel zu teuer,
der Hanf ist nicht geraten heuer.
O hätt' ich meinen Degen bei mir,
mein' Bauch, den wollt' ich geben dir.
Die Liebe hat mich so besessen,
daß ich mein Schwert daheim vergessen.
Ich mag doch länger nicht hier bleiben,
ich werde mich gewiß entleiben,
ich laufe mit dem Kopf wider die Wand
oder ersteche mich mit der Hand.

Er läuft und fällt über seinen Degen

Nein, Lieber, sieh, was soll das sein?
Hab' ich doch hier das Schwerte mein.
Allons! Nun ist's mit mir getan,
mein lieber Hals, du mußt daran!
Ei, es ist wahrlich schad um mich,
frisch auf, mein Herz, und dich erstich!

Erschreckt nicht, liebe Leute, ich ersteche mich nicht recht, es ist nur Spiel. Wer es nicht sehen kann, der gehe hinaus oder mache die Augen zu, bis ich die schreckliche Tat verrichtet habe.

Nun segne dich Gott, Trinken und Essen!
Ihr Birnen und ihr Äpfel, ich muß euer vergessen.
Ade, ade, all alt und jung,
der Tod tut nach mir einen Sprung
Gesegn' euch Gott all klein und groß:
der Tod gibt mir itzt einen Stoß.

Er zielet eine lange Weile mit dem Degen, hernach wendet er sich zu den Zuhörern und spricht.

Ei Liebe, fürchtet doch euch nicht so, es hat nichts zu bedeuten, seht, ich will mich nur mit dem Knopfe erstechen.

Nun hab' ich mich getan vom Brot
seht, Liebe, seht ich bin steintot!

Ade, mein Leben hat ein End,
hie fall' ich auf den Bauch, Kopf und Händ.

Er fällt nieder, heulet eine Weile, verkehret die Augen im Kopfe und schweigt endlich. Der Monden löschet sein Licht aus. Thisbe kommt.

Thisbe (Meister Klotz-George): Sag, Mond, wo ist dein güldner Schein hinkommen?

Wie hast du so sehr abgenommen!
Vorhin warst du lieblich und klar,
itzt bist du finster ganz und gar
Wo werd' ich den Pyramus finden?
Ich seh' ihn noch nicht dort dahinten.
Ich habe mich so müde gelaufen,
mich dürst't so: möcht' ich nur eins saufen!
Ich will ihn suchen in dem Gras
dort bei dem Brunn. Was ist das?

Sie fällt über Pyramum, steht auf und besieht ihn.

Hilf Gott, es ist mein Pyramus!
Ich will ihm stehlen einen Kuß,
dieweil er schläft in dieser Ecken
und sich ins grüne Gras tut strecken.
So kann ich sagen unverhohlen,
daß ich ihm einen Schmäzzerling abgestohlen.

Sie küsset ihn, Pyramus schnappet nach ihr mit dem Maul.

Schaut, Liebe, wie ist er so kalt
und hat so eine bleiche Gestalt,
schaut, wie ihm hangt der Hals und Kopf
ach, er ist tot, der arme Tropf!
Ei, Lieber, er hat sich erstochen,
fürwahr, ich hab' es wohl gerochen.
Ach, ach, ach, ach, was fang ich an!
Ach Thisbe, was hast du getan!
Die Haar will ich ausraufen mir

Sie greift unter die Arme, ridet

und dich beweinen für und für!
O Pyramus, du edler Ritter,
du allerschönster Muskowiter!
Ei, Pyramus, bist du denn tot?
Ei, sage mir doch für der letzten Not
nur noch ein einziges Wörtlein!

Pyramus (Pickelhöring): Ich habe nichts mehr in meinem Zedelein.

Peter Squenz: Bei Stenzel! Pyramus, ihr seid ja tot, schämt euch für dem Teufel! Ihr müßt nichts sagen, sondern stille liegen wie eine tote Sau.

Pyramus (Pickelhöring): Ja, ja, ja, ich will's schon machen!

Thisbe: Was mach' ich denn nu auf der Welt?
Ich achte nun kein Gut und Geld.
Ich werde mich wohl auch erstechen
oder mir ja den Hals entzweibrechen.
Gute Nacht liebes Mütterlein,
es muß einmal gestorben sein;
gute Nacht lieber alter Vater,
Ihr allerschönster grauer Kater!
Mein Pyramus, ich folge dir,
wir bleiben beisammen für und für.
Ade, mein liebes Mäuselein,
ich steche mich in mein Herzhäuselein.

Sie sticht sich mit dem Degen, fällt auf Pyramus und spricht.

Schaut alle, nun bin ich verschieden

und lieg allhier und schlaf in Frieden.

Der Mond und der Brunnen gehen stille davon, Pyramus stehet auf, Thisbe springt ihm auf die Achseln, Pyramus trägt sie mit hinweg.

Peter Squenz:

Hiemit endt sich die schöne Komödie,
oder wie man's heißt, die Tragödie,
daraus ihr alle sollt nehmen an
Lehr, Trost und Warnung jedermann.
Lernet hieraus, wie gut es sei,
daß man von Liebe bleibe frei:
es sei Winter, Sommer oder Lenz,

wünscht euch zu guter Nacht der Schulmeister und Kirchenschreiber zu Rumpelskirchen Herr Peter

Squenz.

Telos, amen, dixi, finis, Ende.

Fragen und Aufgaben:

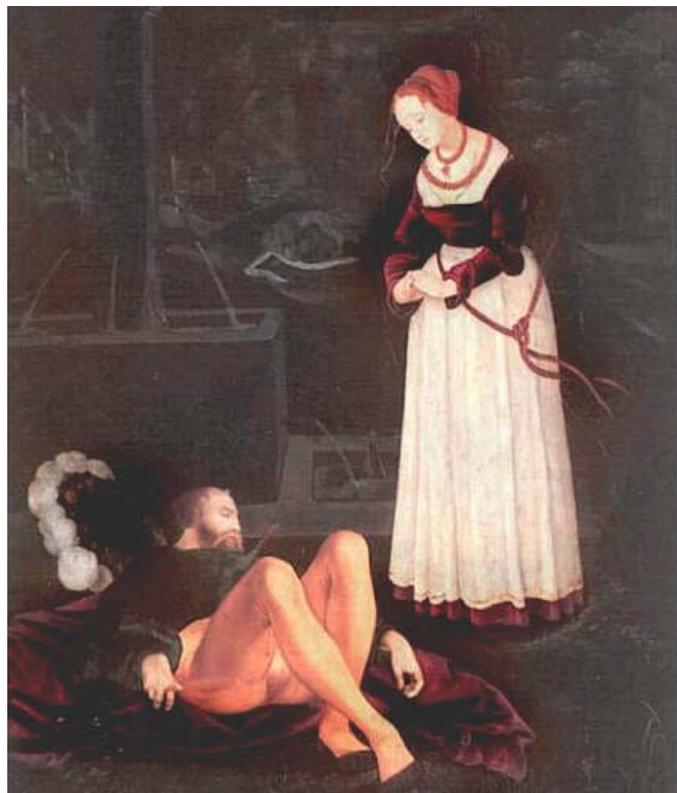
1. Die Literaturgeschichte nennt Gryphius' Komödie *Herr Peter Squenz* eine glänzende Parodie auf den Meistersang. Dabei versteht man unter **Parodie** *die verspottende, verzerrende oder übertreibende Nachahmung eines schon vorhandenen ernstgemeinten Werkes oder einzelner Teile daraus unter Beibehaltung der äußeren Form, doch mit anderem, nicht dazu passendem Inhalt. Sie erreicht Komik durch die Diskrepanz zwischen Form und Inhalt und durch die nur vom Original aus verständliche Abwandlung derselben.* (Gero v. Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur)
Vergleiche von diesem Hintergrund aus das Original Ovids mit dem Text von Gryphius.
 - a. Kann man nach der vorigen Definition den Text von Gryphius als Parodie auf Ovids Metamorphosen bezeichnen?
 - b. Inwieweit wird die Erzählsubstanz Ovids von Gryphius beibehalten, was wird weggelassen, was hinzugefügt?
 - c. Das Original Ovids ist in Hexametern geschrieben. Welche Form wählt Gryphius für seine Komödie?

2. Eine **Groteske** ist (lt. Sachwörterbuch der Literatur) *eine Dichtart des Derbkomischen, Nürrisch-Seltsamen, die teils humoristisch, teils ironisch scheinbar Gegensätzliches und Unvereinbares, besonders das Komische und das Grausige, in paradoxem Phantasiespiel in übermütiger, verblüffender Weise nebeneinanderstellt und in Zusammenhang bringt.*
 - a. An welchen Stellen ist im Originaltext Ovids ein Umkippen vom Tragischen ins Komische festzustellen?
 - b. Welcher Stilmittel bedient sich Ovid an diesen Stellen?
 - c. Welche der in der vorigen Definition aufgezählten Merkmale des Grotesken sind bereits im Metamorphosentext enthalten?
 - d. In den Texten von Shakespeare und Gryphius ist eine deutliche Verschiebung vom Komischen zum Grotesken festzustellen. Zeichne diese Entwicklung an Hand des Motivs „*Pyramus tötet sich mit dem Schwert*“ bei Ovid, bei Shakespeare und bei Gryphius nach.

In der Malerei des 15. bis 17. Jahrhundert spielt die Erzählung von Pyramus und Thisbe eine gewisse Rolle. Wie sich bereits in den frühen Buchillustrationen zu Ovid gezeigt hat, ist der Doppelselbstmord der beiden Liebenden für die Maler ein interessantes Thema. Anders als bei den Textillustrationen kommt jedoch in der Malerei eher der tragische, denn der komische Charakter der Geschichte zum Ausdruck. An den folgenden fünf Bildern lässt sich ebenso gut erkennen, wie – parallel zur literarischen Tradition – die Bedeutung dieses Mythos immer mehr verlorenght und dieser schließlich nur mehr als beiläufiges Element in der bildlichen Landschaft aufscheint.



Lucas van Leyden: *Pyramus und Thisbe* 1514. Kupferstich. Privat



Hans Baldung Grien: *Pyramus und Thisbe* 1505. Thaw Collection, New York



Jacopo Tintoretto: *Pyramus und Thisbe* 1541. Galleria Estense. Modena



Abraham Hondius: *Landschaft mit Pyramus und Thisbe*. 1695. Museum Boymans-van Beuningen. Rotterdam



Nicolas Poussin: *Landschaft mit Pyramus und Thisbe* 1651. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.

Fragen und Aufgaben:

1. Welcher Moment des Geschehens wird vom jeweiligen Maler in seinem Bild festgehalten?
2. Welcher gleichbleibende Gestus der Akteure lässt sich in allen bisherigen Abbildungen erkennen?
3. Welche Elemente der Pyramus und Thisbe-Erzählung gehen bei der bildlichen Umsetzung jeweils verloren?
4. Zeige, dass die maßgeblichen ikonographischen Elemente der obigen Bilder bereits in den antiken Abbildungen vorhanden sind.
5. Das nebenstehende Bild stammt von dem britischen Maler John William Waterhouse (1849 – 1917) und steht stellvertretend für mehrere gleichnamige Bilder britischer Maler derselben Zeit (Edward Burne-Jones, Edwin Long). Alle diese Bilder rücken von dem bisherigen Bildtyp „Doppelselbstmord der Liebenden“ ab und stellen Thisbe in den Mittelpunkt des Bildgeschehens.
 - Welcher Moment der Erzählung ist auf dem nebenstehenden Bild dargestellt?
 - Inwiefern repräsentiert die Thisbe des J.W.Waterhouse ein neues Frauenbild des 20. Jahrhunderts?



John William Waterhouse: *Thisbe* 1909. Privatbesitz

WIE EISKALT IST DIES MÄDCHEN ...

Der Mythos von Pygmalion



Die Geschichte des Pygmalion stammt im wesentlichen von Ovid, seine Bearbeitung ist das einzige antike Fundament für die weitere Tradition. Wir kennen auch keine antike ikonographische Bearbeitung dieses Mythos. Zwei christliche Schriftsteller, *Clemens von Alexandrien* und *Arnobius*, bieten uns eine noch einfachere ältere Fassung. Hiernach hat sich Pygmalion, ein König von Zypern, in eine altehrwürdige Elfenbeinstatue der Aphrodite derart verliebt, dass er sie „*einer Art ehelichen Umgangs würdigte*“. (Clemens)

Philostephanus aus Kyrene berichtet, dass Pygmalionem regem Cypri simulacrum Veneris, quod sanctitatis apud Cyprios et religionis habebatur antiquae, adamasse ut feminam mente anima lumine rationis iudicioque caecatis solitumque dementem, tamquam si uxoria res esset, sublevato in lectulum numine copularier amplexibus atque ore resque alias agere libidinis vacuae imaginatione frustrabiles. (Arnobius: adversus nationes VI 22)

„*Philostephanus aus Kyrene berichtet, dass Pygmalion, der König Zyperns, sich in eine Statue der Venus, die bei den Bewohnern Zyperns für heilig gehalten und schon sehr lange verehrt wurde, wie in eine Frau verliebt habe, nachdem sein Denken und Fühlen, sein Wahrnehmungs- und Urteilsvermögen mit Blindheit geschlagen worden war; in seinem Wahn pflegte er diese Statue ins Bett zu legen, sich mit ihr, als ob sie ein weibliches Wesen wäre, in Umarmungen und Küssen zu verbinden und andere Dinge zu tun, die trotz der Vorstellung nichtiger Leidenschaft ohne Erfolg blieben.*“

Ovid ersetzte die Statue der Aphrodite durch die einer Frau, die Pygmalion selbst geschaffen hat und die von Aphrodite zum Leben erweckt wird. Durch die Hinzufügung des Verwandlungsmotivs konnte die Sage in die Metamorphosen eingefügt werden. Ovid gibt der Gattin Pygmalions aber keinen Namen, sie bleibt anonym. Dieser Zug verstärkt das narzissthafte, inzestuöse Element der Sage. Pygmalion bringt selbst ein weibliches Wesen hervor, das seinem Ideal entspricht, das aber namenlos, das heißt ein Objekt bleibt.

Der Pygmalionmythos gehörte mit seiner Symbolik immer zum Grundbestand der Mythen tradition in der europäischen Welt der Gebildeten. Er hat aber seit Arnobius 1000 Jahre hindurch keine schriftliche oder piktorale Ausformulierung erfahren. Die einzige künstlerisch bedeutende literarische Bearbeitung fand dieser Mythos bisher in J.B.Shaws Komödie *Pygmalion* (1912).

Vom 15. bis zum 18. Jahrhundert wurde an diesem Mythos bald die Erhöhung des treuen Liebhabers, der das Wunder der Verwandlung erreicht, bald die Perversion des natürlichen Geschlechtstriebes als das Wesentliche angesehen. Erst im 18. Jahrhundert hat dieser Mythos seine große Zeit. Das Rokoko mit seiner Neigung zur Selbstbespiegelung, die Aufklärung mit ihren stark pädagogischen Tendenzen und die Geniebewegung mit ihrem Glauben an das künstlerische Genie heben jeweils verschiedene Aspekte an dem Mythos hervor.

Zunächst ist auf zwei interessante Details hinzuweisen: Das Mädchen bekommt einen Namen, und die Elfenbeinstatue wird in eine Marmorstatue geändert. Beides scheint auf den anonymen Roman *Pigmalion ou la statue animée* (1742) zurückzugehen. Die anonyme Schöne wird Galatea. J.J.Bodmer benennt die Geliebte anders, er schreibt eine Erzählung *Pygmalion und Elise* (1747). Dieser Name wird später auch von J.B.Shaw übernommen. Die Tradition hat die Pygmaliongeschichte in drei Richtungen entfaltet. Dabei wurde der Hauptakzent entweder auf

- a. den Hersteller (Pygmalion)
- b. das Produkt (Galatea, Elise)
- c. das Mysterium der Verwandlung

gelegt. In den französischen Bearbeitungen wird die spielerische, leicht frivole Komponente hervorgehoben. Diese Sicht griff auf Deutschland über und findet sich noch in Goethes *Pygmalion* (1766). Zu den Dichtungen, die das Wunder der Belebung bzw. die nun belebte Figur in den Mittelpunkt stellen, gehört zunächst das Gedicht *Pygmalion* von J.Fr. Saint-Lambert (1750). Bei ihm wird eine gewisse Erziehungsbedürftigkeit der ins Leben gerufenen, aber völlig unwissenden Figur betont. Dieses Motiv taucht auch in dem schon erwähnten 1742 erschienenen Roman *Pigmalion ou la statue animée* auf. In diesem Roman gelangt die Statue stufenweise zur vollständigen menschlichen Existenz. Pygmalion unterweist sie theoretisch und praktisch. Die Belehrung gipfelt in der Fähigkeit zu differenzierter Rede. Als Pygmalion sie heiraten will, weist ihn das Mädchen aber mit der Begründung ab, dass eine freie Verbindung einer Ehe vorzuziehen sei. J.J.Rousseau projiziert die Genietheorie in die Figur Pygmalion hinein. (*Pygmalion, Scène lyrique* 1763). Bei ihm liegt der Schwerpunkt auf dem Hersteller. Pygmalion ist der von seiner Idee tief ergriffene Künstler, dessen persönliches Bewusstsein mit dem der belebten Statue verschmilzt; er hofft durch sein Werk Unsterblichkeit zu erlangen.

Das Pygmalion-Motiv ist mit dem vom künstlichen Menschen verwandt, das, bedingt durch die Fülle von mechanischen Konstruktionen um die Wende des 18. Jahrhunderts, häufig in der Literatur der Romantik verarbeitet wird. In der literarischen Fiktion künstlicher Wesen spiegelt sich auch der technische Fortschritt der Menschheit. Während Ovid sich nur eine täuschend menschenähnliche Statue vorstellen konnte, erscheint die Figur in der Erzählung *Der Sandmann* von E.T.A.Hoffmann bewegt, und in modernen Romanen ist der denkende Roboter nichts Ungewöhnliches mehr. Pygmalion mutiert zu Frankenstein, Elise zu E.T. Je stärker aber Mensch und Kunstwesen einander angenähert werden, desto selbständiger kann dieses agieren; es ist also kein toter Spiegel menschlicher Psyche mehr. Die Pygmalion-Stoffgeschichte lässt im ganzen also vier Varianten erkennen:

1. spielerische Bearbeitung im Rokoko
2. Darstellung der Künstlerproblematik
3. Erziehungsthematik
4. der künstliche Mensch.

Aus allen Texten, die sich mit dem Pygmalion-Mythos beschäftigen, lässt sich folgende Gemeinsamkeit formulieren: je realitätsbezogener in ihnen die Verhältnisse dargestellt sind, desto weiter entfernt sich ihr Ende von der positiven Lösung Ovids und desto zwingender führt die psychische Störung des Helden zu einer Katastrophe. Wir erkennen daraus, dass es Ovid um ein Grundmuster menschlichen Verhaltens geht, während die Autoren der Neuzeit die genaue Darstellung spezieller psychologischer Prozesse anstreben.

Literarische und musikalische Bearbeitungen des Pygmalion-Stoffes

Pigmalion ou la statue animée (1742) - J.J.Bodmer: Pygmalion und Elise (1747)
 T.G.Smolet: The adventures of Peregrine Pickle (1751)
 J.Fr. Saint-Lambert: Pygmalion (1750)
 J.J.Rousseau: Pygmalion – scène lyrique (1763) - J.W.Goethe: Pygmalion (1766)
 K.W.Ramler: Pygmalion (1768) - J.G.Jacobi: Der neue Pygmalion (1774)
 E.T.A.Hoffmann: Der Sandmann (1817) - K.L.Immermann: Der neue Pygmalion (1825)
 G. Hauptmann: Das Märchen von Steinbild (1887) - G.B.Shaw: Pygmalion (1912)
 F.Thiess: Eterna (1926) - G. Kaiser: Pygmalion (veröffentlicht 1948)

O p e r n : Galatea, Orlandi 1608. – Galathea, L. Vittori, 1639. – Der wunderbar vergnügte Pygmalion, H.Ch.Postel, 1694. – Pygmalion, J.Ph.Rameau, 1748. – Pygmalion, Cherubini, 1809. – Pygmalion, H. Schmidt, 1835. – Galathea, W. Braunfels, 1930 – Pygmalion, M. Constant, 1955

O p e r e t t e n : Die schöne Galathée, F. Suppé, 1865. – My Fair Lady, F. Loewe (1956)

V e r t o n u n g e n : Pygmalion, A. Honegger, 1938 (Filmmusik) – Pygmalion und Galatea, Wai On Ho (1984)

Die Bearbeitung des Pygmalion-Stoffes in der Bildenden Kunst

In der antiken Kunst ist das Thema noch nicht belegt. Im Gegensatz zu dem mit allen erotischen Raffinements gespickten Ovidtext, der Galatheas Metamorphose in der Horizontalen des mit Pygmalion geteilten Lagers voraussetzt, bevorzugt die erst mit Illustrationen des mittelalterlichen *Rosenromans* (13./14. Jh.) einsetzende Bildtradition eindeutig die Vertikale, den verzückten Aufblick des Schöpfers zu seinem Geschöpf. Der in der früheren Kunsttradition dominierende, schon in Honoré Daumiers Karikatur (1842) verulkte ‚fruchtbare Augenblick‘, in dem Pygmalion, von dankbaren Gebeten und warmen Gefühlen übermannt, vor seinem hold errötenden Geschöpf im wahrsten Sinne des Wortes in die Kniee geht, findet sich in der ausgehenden Historienmalerei noch in dem Gemälde *Pygmalion* (1926) des Malerfürsten von der Isar, Franz von Stuck, der seinem wilhelminischen Stil bis in den Tod treu blieb. In diesem für heutigen Geschmack etwas problematischen

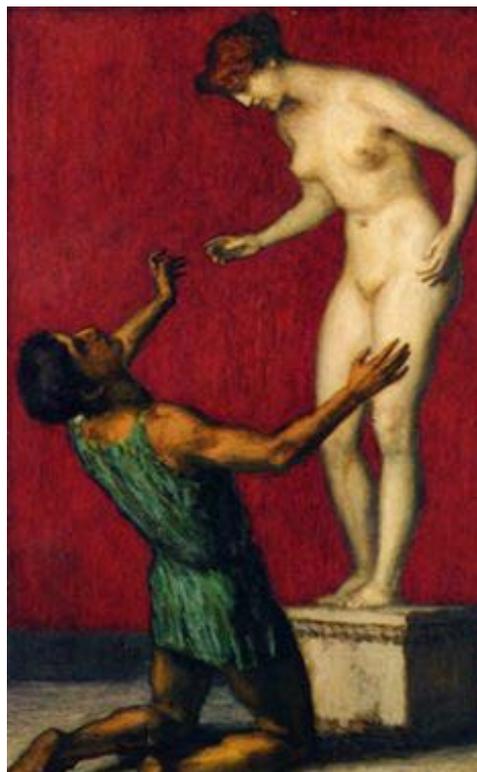


Bild kniet der Bildhauer, mit einem kurzen grünen Gewand bekleidet, am Boden, nachdem er Hammer und Meißel unten rechts abgelegt hat, und begrüßt mit ausgebreiteten Armen, den Oberkörper weit nach hinten genommen, den Kopf verzückt in den Nacken gelegt, seine eben erste belebte Statue, die, auf einem würfelförmigen Sockel stehend, in ihrer marmor- bzw. elfenbeinfarbenen Weiße vor dem pompejanisch roten Hintergrund besonders gut herauskommt. Mit entgegengestreckter Rechter, nach vorn geneigtem Oberkörper und zugewandtem Gesicht reagiert sie höchst entgegenkommend und ansprechend auf das Willkommen ihres ‚Meisters‘.

Parallel zur literarischen Entwicklung, in der die äußere Metamorphose des Objekts zu einer inneren Wandlung des Subjekts mutiert, wird dieses offensichtlich besonders ‚aktuelle‘ Thema in der Bildenden Kunst der Moderne auf unterschiedliche Weise bearbeitet. Pablo Picasso etwa ersetzt in seiner schlichten Radierung *Sculpteur et modèle* aus der berühmten *Suite Vollard* (1933) das Bildschema zum mythischen Vorbild durch das ganz reale Gegenüber zweier Gestalten aus der aktuellen Kunstszene. Der bärtige nackte Künstler (rechts, als Profilzeichnung mit knappen präzisen Umrisslinien; wohl Selbstbildnis) modelliert im Sitzen einen auf hohem Podest vor ihm stehenden Frauentorso nach dem konkreten Vorbild seines Ateliermodells, einer nackten jungen Frau, die, relativ elegant posierend, bei gerade aufgesetztem linkem Standbein das Spielbein angewinkelt nach hinten nimmt und die Hand des stark angewinkelt erhobenen rechten Arms auf die eigene Schulter legt, während die locker nach vorn ausgestreckte Linke auf einem zweiten, etwas niedrigeren Podest ruht. An die Stelle des verzückt sein Geschöpf ‚anhimmelnden‘ Pygmalion ist ein moderner Nachfolger getreten, der, ganz unbeeinflusst von Natur und Wolkenhimmel im Hintergrund (Landschaft) und der kleinen Vase mit Blumen auf der Fensterbank (Still-Leben), mit leicht erhobenem Kopf und aufmerksam prüfendem Blick sein attraktives Modell fixiert, ebenso distanziert wie interessiert, um nach ihrem ‚Vor-Bild‘ eine schlichte eigenständige Nachbildung zu gestalten, wie sie nicht nur den Vorgaben eigener Imagination, sondern in hohem Maße auch den neuen künstlerischen Vorstellungen der Moderne entspricht.



Andere Vorgänger in der Moderne deuteten entsprechend den veränderten geistigen und sozialen Leitvorstellungen das mythische Thema völlig neu aus, z. B. durch kritische Analyse der Absurdität der mythischen Grundidee (René Magritte *La tentative de l' impossible* 1928), durch pointierte Umkehrung des Geschlechterverhältnisses (Paul Delvaux *Pygmalion* 1939) oder durch provokative Umgestaltung zu einer gewaltsamen, brutalen Destruktion (André Masson *Pygmalion* 1939). Dabei erscheint das alte Thema mit wesentlichen neuen Zusatzaspekten oder Veränderungen, bis hin zur völligen Umkehrung des mythischen Kerns.

(nach Udo Reinhardt: Ovids Metamorphosen in der modernen Kunst. Bamberg. C.C.Buchner.2001. S. 128ff.)

TEXT 1 Ovid: Metamorphosen X 243-297

quas quia Pygmalion aevum per crimen agentes
 viderat, offensus vitiis, quae plurima menti
 femineae natura dedit, sine coniuge caelebs
 vivebat thalamicque diu consorte carebat.
 interea niveum mira feliciter arte
 sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci
 nulla potest, operisque sui concepit amorem.
 virginis est verae facies, quam vivere credas,
 et, si non obstat reverentia, velle moveri:
 ars adeo latet arte sua. miratur et haurit
 pectore Pygmalion simulati corporis ignes.
 saepe manus operi temptantes admovet, an sit
 corpus an illud ebur: nec adhuc ebur esse fatetur.
 oscula dat reddique putat loquiturque tenetque
 et credit tactis digitos insidere membris
 et metuit, pressos veniat ne livor in artus;
 et modo blanditias adhibet, modo grata puellis
 munera fert illi conchas teretesque lapillos
 et parvas volucres et flores mille colorum
 liliaque pictasque pilas et ab arbore lapsas
 Heliadum lacrimas; ornat quoque vestibus artus,
 dat digitis gemmas, dat longa monilia collo,
 aure leves bacae, redimicula pectore pendent.
 cuncta decent: nec nuda minus formosa videtur.
 conlocat hanc stratis concha Sidonide tinctis
 appellatque tori sociam adclinataque colla
 mollibus in plumis, tamquam censura, reponit.
 festa dies Veneris tota celeberrima Cypro
 venerat, et pandis inductae cornibus aurum
 conciderant ictae nivea cervice iuvencae,
 turaque fumabant, cum munere functus ad aras
 constitit et timide, „si di dare cuncta potestis,
 sit coniunx, opto“ - non ausus „eburnea virgo“
 dicere - Pygmalion „similis mea“, dixit, „eburnae!“
 sensit, ut ipsa suis aderat Venus aurea festis,
 vota quid illa velint, et amici numinis omen
 flamma ter accensa est apicemque per aëra duxit.
 ut rediit, simulacra suae petit ille puellae
 incumbensque toro dedit oscula: visa tepere est.
 admovet os iterum, manibus quoque pectora temptat:
 temptatum mollescit ebur positoque rigore
 subsidit digitis ceditque, ut Hymettia sole
 cera remollescit tractataque pollice multas
 flectitur in facies ipsoque fit utilis usu.
 dum stupet et dubie gaudet fallique veretur,
 rursus amans rursusque manu sua vota retractat:
 corpus erat! saliunt temptatae pollice venae.
 tum vero Paphius plenissima concipit heros
 verba, quibus Veneri grates agat, oraque tandem

quas (rel. Anschluss) i.e. die Töchter des Propoetus, die als erste Frauen Prostitution (**crimen**) betrieben – **aevum** = **vitam**
offensus 3 gekränkt – **plurima** „in überreicher Zahl“
femineus 3 weiblich – **caelebs, ibis** ehelos, unvermählt

thalamus, i Ehebett – **consors, rtis** Gefährtin, Gespielin

niveus 3 schneeweiß – **feliciter** „erfolgreich“

sculpo 3, **psi, ptum** meißeln, schnitzen – **ebur, oris n.** (Elfenbein) statue

alicuius amorem concipere „sich in jem. verlieben“

facies, ei f. Abbild – **credas coni. potentialis**

obsto 1, **stiti** verbieten, verhindern – **reverentia, ae** Respekt, Schamhaftigkeit – **moveri (medial)** sich bewegen

ars ... sua „sosehr bleibt die Künstlichkeit (der Statue) durch seine Kunstfertigkeit verborgen“ – **alicuius rei ignes haurire** „in Liebe zu etw. entbrennen“ – <in> **pectore** – **simulatus** 3 nachgebildet

manus ... admovet „er legt Hand an sein Werk, um zu fühlen“

fateor 2, **fassus sum** sich eingestehen

<oscula> **reddi** („erwidern“)

digitus, i Finger – **insido** 3, **sedi, sessum** sich eindrücken

livor, oris blauer Fleck – **artus, us** Glied(maß)

blanditias adhibere schmeicheln

concha, ae Perle – **teres, etis** geschliffen – **lapillus, i** (Edel)stein

volucres = **aves** – **mille colorum** (gen. *qualitatis*) tausendfarbig

lilium, i Lilie – **pila, ae** Ball

Heliadum lacrimae die versteinerten Tränen der Heliostöchter über den Tod ihres Bruders Paëthon = Bernstein

monile, is n. Halsband, Kollier – **collum, i** Hals

auris, is f. Ohr – **baca, ae** Perle – **redimiculum, i** (Hals)kette

deceo 2 gut stehen, zieren – Ordne: **nuda** („nackt“) **nec minus formosa** („schön“) <esse> **videtur**

stratum i Polster – **concha Sidonis** (*Metapher*) Purpur

torus, i Lager – **adclinatus** 3 gebeugt

plumae, arum Federpolster – **sensurus** 3 (*Part. Fut.*) empfindsam, gefühlvoll

Cyprus, i f. Zypern

pandus 3 gekrümmt – **inductae cornibus aurum iuvencae** „die jungen Kühe, deren Hörner mit Gold überzogen sind“ – **ictus** 3 (vom Opferbeil) getroffen – **cervix, icis f.** Nacken

tus, turis n. Weihrauch – **fumo** 1 rauchen – **munere fungi** „ein Opfer darbringen“

di = dii

eburnae <virginis>

ut *kausal. Sinn*

amicus 3 zustimmend – **numen, inis n.** (göttliche) Gesinnung

accendo 3, **di, sum** anzünden *pass.* auflodern – **apicem** („Spitze“) **per aëra ducere** „in die Luft emporzüngeln“

tepeo 2 warm sein

os admovere = **oscula dare** – **tempto** 1 berühren

mollesco 3 weich werden – <de>**posito** („verlieren“) **rigore** („Starre“)

digitis subsidere et cedere „dem Druck der Finger nachgeben“

cera, ae Wachs – **pollex, icis m.** Daumen

flector 3, **flexus sum** sich (ver)formen lassen – **ipsoque ... usu** „gerade durch die Bearbeitung wird es geschmeidig“

dubie „voller Zweifel“ – **vereor** 2, **veritus sum** (sich) fürchten

vota „Gegenstand seiner Wünsche“ – **retracto** 1 betasten

venae, arum Puls

plenissima verba concipere „überschäumende Worte finden“

grates agere = **gratias agere** – **ora** hier: Lippen

ore suo non falsa premit, dataque oscula virgo
 sensit et erubuit timidumque ad lumina lumen
 attollens pariter cum caelo vidit amantem.
 coniugio, quod fecit, adest dea, iamque coactis
 cornibus in plenum noviens lunaribus orbem
 illa Paphon genuit, de qua tenet insula nomen.

erubescio 3, rubui erröten – **lumen** (koll. Sing.) = **oculos**
amans, ntis Liebhaber

iamque coactis ... orbem „und nachdem sich die Sichel des
 Mondes neunmal zum vollen Kreis gerundet hatten“

Paphon griech. Akk. v. **Paphos, i** (Mädchenname) – **gigno 3,**
genui, gentum gebären

Fragen und Aufgaben:

1. Erstelle eine Gliederung dieses Textes nach Handlungseinheiten unter Hinzufügung der Verszahlen.
2. Welchem Handlungsabschnitt wird von Ovid der größte Raum gewidmet?
3. Was kann man aus diesem Text über Pygmalion erfahren? Was ist er für ein Mensch, welche Vergangenheit scheint er zu haben, wie könnte man sein Wesen charakterisieren?
4. Wie äußert sich Pygmalions aufkeimende Liebe zur „Elfenbeinfrau“? Versuche seine Bemühungen in einem Katalog zu ordnen!
5. Findet sich in diesem Text eine Bewertung des Verhaltens von Pygmalion durch Ovid?
6. Dieser Mythos setzt ein bestimmtes Rollenbild der Frau voraus. Inwieweit ist dieses Bild „männlich“ geprägt? Wodurch unterscheidet sich dieses Rollenverständnis der Frau von heutigen Vorstellungen?
7. Wie gefällt dir der Ausgang der Pygmalion-Geschichte? Hältst du das Ende für realistisch? Würdest du ein anderes Ende vorziehen und, wenn ja, welches?
8. Dieser Text wurde jahrzehntelang nicht in die für den Schulunterricht zugelassenen Ovid-Ausgaben aufgenommen. Der Grund dafür war, dass diesem Text angeblich eine amoralische bzw. pornographische Tendenz anhaftet. Stimmt du dieser Meinung zu? Lässt sich dieses Urteil aus dem Text heraus begründen?
9. Überprüfe, wie genau das folgende Simultanbild aus dem 17. Jahrhundert die Erzählung Ovids wiedergibt.



TEXT 2 **Karl Wilhelm Ramler: Pygmalion. Eine Cantate.**

Abgöttin meiner Seele! Wie?
 Mit jedem Morgen schöner? – Ach, Elise!
 Auch leblos bist du liebenswürdiger, als diese,
 von der ich deinen Namen lieb.
 So schön gebaut war meine junge Schwester nicht;
 auch saß auf ihrem Augenlide
 nicht diese warme Zärtlichkeit;
 auch hatte sie das süße Lächeln nicht,
 das an dem Rande dieses Mundes hängt. –
 Glückseliger bin ich bei dir,
 glückseliger, wann diesen glatten Nacken hier
 mein unbescholtner Arm umfängt,
 als in den Myrtenlauben
 der Nymphen dieser Flur.

Ach! daß ich dich verlassen muß:
 Ach, daß ich, sterblicher als du,
 Unheiligen dich überlassen muß!
 Gespielin, Freundin, Liebe!
 O! winke mir nur einmal zu,
 weil doch kein Gott die Zunge dir entbindet, so
 daß dich mein Seufzen rührt, dein Busen Lieb' empfindet.

Ihr Götter! Welche Phantasien!
 O Wahnsinn ... Wahnsinn, den ich liebe! ...
 Ihn hauchte mir ein Dämon ein. –
 Hoff' ich bei dir auf Gegenliebe,
 fühlloser, tauber Marmorstein?

Bist du zur Strafe mir so schön geglückt?
 Hat dir ein Gott in diese Wangen
 dies Lächeln mir zur Qual gedrückt?
 Was sagt dies zärtliche Verlangen,
 das dir aus beiden Augen blickt?
 Nicht wahr? „Wir leiden gleiche Pein.“

Ihr Götter! Welche Phantasien!
 O Wahnsinn ... Wahnsinn, den ich liebe! ...
 Ihn hauchte mir ein Dämon ein. –
 Hoff' ich bei dir auf Gegenliebe,
 fühlloser, tauber Marmorstein?

Nicht taub, nicht fühllos, nein!
 Ihr Auge gibt mir zärtliche Verweise;
 ihr Mund will zürnen. ... Horch! Dringt nicht ganz leise
 der feinste Silberton hervor?
 Eröffnen sich die halbgeschloss'nen Lippen nicht?
 Sie öffnen sich. – Ach! Daß mein irdisch Ohr
 nicht fähig ist den zarten Laut zu fassen!
 Mich hört sie; denn ihr Auge spricht,
 die Stirne denkt; - sie denkt gewiß.
 Ist nicht in jedem Baum ein Geist enthalten?
 Warum nicht auch ein Geist

in dieser schönsten aller menschlichen Gestalten?
 Dies ist ja die Gestalt der Cypria,
 die ich bei Nacht in Träumen sah,
 die jeden Morgen um mich schwebte,
 indem mein arbeitsamer Stahl
 ihr diesen Marmor nachzubilden strebte. –
 Und führt' ich nicht einmal –
 O wunderbares Schicksal! – statt des Meißels
 in meinen Händen einen Pfeil?
 Der war aus Amors Köcher! – Ach! Es muß ein Teil
 der Gottheit, Liebe muß in diesem Bilde wohnen,
 ein Keim von Lieb', ein Embryo von Geist. Ja, ja!
 Schon ist er der Entwicklung nah.
 Ich darf nur diesem kalten Haupte Leben,
 nur meine Wärme diesem Herzen geben. –
 Hat nicht Prometheus seinen Ton,
 durch einen Feuerfunken
 zum Leben angefacht?
 Hat nicht der Juno Sohn,
 Hephaistos, Red' und Weisheit
 in ein gegoss'nes Bild gebracht?
 Hat nicht Deukalion
 aus ungeformten Steinen
 ein Volk hervorgebracht? - -
 Ach, armer Sterblicher!
 Was ist dein Feuer, was dein Atem
 ohn' eines Gottes Macht? –
 Verlassener Pygmalion!
 Wer von den Göttern wird dein Werk vollenden?
 Wer wird ein himmlisch Licht in diese Stirne senden?

O Venus Urania! Bracht' ich nur dir,
 sobald Aurora mich weckte,
 sobald mich Hesperus hier
 am Busen Elisens entdeckte,
 nur dir auf jedem Altar,
 im Hain, am Ufer, auf Höhen, auf Wiesen,
 wo nur ein heil'ger Stein, wo nur ein Rasen war,
 das erste Weihrauchopfer dar;
 so höre mein Gebet: Belebe mir Elisen.

Hab' ich die Töchter dieser Insel je
 zu deinem reinen Dienst beschworen;
 hab' ich dein Zypern vom Altar
 der Aftergöttin abgezogen;
 hab' ich zu tadellosen Priesterinnen dir
 die jüngste Blüte meines Volks erkoren:
 O Göttin! So begnadige
 mit diesem einzigen Geschenke deinen Freund:
 laß Blut in diese Wange rinnen!
 Gieß Feuer in dies Auge!
 Erweiche diese Brust! - - -

Nein, Aphrodite, nein!
 Du kannst mich nicht erhören:
 die Macht, die dir das Schicksal gab, ist allzu klein. - -

Doch wie? Beherrscherin der Sphären?
 Der Wasser? Aller Erdbewohner? - - Nein,
 du willst mich nicht erhören!
 Du willst nicht! Diese würde schöner sein
 als deine ganze göttliche Gestalt ... O Himmel!
 Der Boden wankt; das offene Gewölbe zittert.
 Ein Strahl, ein Schwefelkeil! Er zielt auf mich.
 Elise ... Wehe mir! Sie wird zersplittert.
 Ich Lästerer! Die Gottheit rächt sich. - -

Wo bin ich? Leb' ich? ... Rund umschlossen
 von himmlischen Gerüchen? ...
 Ha! Welch ein reiner Strom von Licht
 ist über meinem Bildnis ausgegossen! ...
 Ihr Götter! Ist's ein Traum? ... Ihr Angesicht ...
 es rötet sich! ... Ihr Auge lebt! ...
 Mit einem tiefen Seufzer hebt
 ihr Busen sich empor! –
 Erstickendes Vergnügen, töte mich nicht eher
 als bis ich sie voll Inbrunst an mein Herz gedrückt. –
 Nun hebt sie Haupt und Hand
 voll freudiger Erstaunung in die Höhe.
 Dankt sie der Göttin? Ja, sie dankt, sie dankt.
 Nun senkt sie Haupt und Hand
 herab; bewundert nun den neuen Leib;
 betastet ihr in Purpurflor
 verwandeltes Gewand ...
 O gute Göttin! Nun erblickt sie mich.

Erschrick nicht! Ich bin dein;
 dein bin ich, meine Liebe!
 Du bist für mich geschaffen, du bist mein.
 Gib mir die Hand – wie weich! wie warm! –
 und steig' herab und komm in meinen Arm. –
 Jetzt fühlst du doch? Jetzt fühlst du meinen Kuß, Elise? –
 Schlägt dieses Herz vor Furcht? Schlägt es vor Liebe?
 Fühlst du, wie meines ihm entgegenschlägt? –
 Wie? Meine Braut! Du kannst mir nichts zur Antwort geben?
 Ach! Bald sollst du mir Antwort geben.

Bald sollen diese Lippen mich
 Pygmalion! Mein Trauter! nennen;
 Bald soll dein süßer Mund mir zärtlich sagen können:
 Pygmalion! Ich liebe dich.

Sobald dein Aug' erwacht, will ich dich lallen lehren:
 ich liebe dich.
 Und eh dein Aug' entschläft, sollst du noch einmal hören:
 ich liebe dich.

Bald sollen diese Lippen mich
 Pygmalion! Mein Trauter! nennen;
 Bald soll dein süßer Mund mir zärtlich sagen können:
 Pygmalion! Ich liebe dich.

Ja diese leichte Mühe,
dies selige Geschäft,
dies stündliche Vergnügen
behält mir meine Göttin vor.

Allgütige! Wofern dich hier
noch dein ambrosisches Gewölk umhüllt,
so siehe hier mich in den Staub gebückt:
mit Freudentränen dank' ich dir.

O Venus Amathusia,
die du die grenzenlosen Wünsche
des kühnsten Sterblichen erfülltest,
nimm an das Reineste, was ich dir opfern kann:
Nimm meinen frommen Dank,
nimm meinen lauten Lobgesang
für deine Schöpfung an!

Fragen und Aufgaben:

1. Welchen Versen in TEXT 1 entspricht dieser Text?
2. Wer steht im Mittelpunkt des Geschehens?
3. Welches Versmaß liegt diesem Gedicht zugrunde? In welcher Hinsicht ergibt sich ein Zusammenhang zwischen dem Versmaß und der Beifügung „eine Cantate“ im Titel?
4. Welche charakteristischen Merkmale eines „inneren Monologs“ weist dieser Text auf?
5. Inwieweit ist dieser Text ein typisches Beispiel für die Bearbeitung des Pygmalion-Mythos im Rokoko?



François Boucher: *Pygmalion und Galatea*. 1742. Eremitage. Leningrad.

Fragen und Aufgaben:

1. Welcher Augenblick der Handlung ist auf diesem Bild festgehalten?
2. Welche Personen sind auf dem Bild zu erkennen? Versuche ihnen die Namen Pygmalion, Galatea und Venus zuzuordnen!
3. Das Rokoko verstand sich als Vollendung des Barock. Die Malerei des Rokoko war geprägt von einer Liebe zum Detail, zum Weichen und Sinnlichen, einem sentimental Verhältniss zur Natur und einer Bevorzugung antiker Themen. Welche dieser Aspekte kannst du in diesem Bild entdecken?

TEXT 3 J. Wolfgang Goethe: Pygmalion. Eine Romanze.

Es war einmal ein Hagestolz,
 der hieß Pygmalion;
 er machte manches Bild von Holz,
 von Marmor und von Ton.

Und dieses war sein Zeitvertreib,
 und alle seine Lust.
 Kein junges schönes sanftes Weib
 erwärmte seine Brust.

Denn er war klug und fürchtet sehr
 der Hörner schwer Gewicht;
 denn schon seit vielen Jahren her
 traut man den Weibern nicht.

Doch es sei einer noch so wild,
 gern wird er Mädchen sehn.
 Drum macht er sich gar manches Bild
 Von Mädchen jung und schön.

Einst hatt' er sich ein Bild gemacht,
 es staunte, wer es sah;
 es stand in aller Schönheit Pracht
 ein junges Mädchen da.

Sie schien belebt, und weich, und warm,
 war nur von kaltem Stein;
 die hohe Brust, der weiße Arm
 lud zur Umarmung ein.

Das Auge war empor gewandt,
 halb auf zum Kuß der Mund.
 Er sah das Werk von seiner Hand,
 und Amor schoß ihn wund.

Er war von Liebe ganz erfüllt,
 und was die Liebe tut.
 Er geht, umarmt das kalte Bild,
 umarmet es mit Glut.

Da trat ein guter Freund herein,
 und sah dem Narren zu,

sprach: Du umarmest harten Stein,
o Welch ein Tor bist du!

Ich kauft' ein schönes Mädchen mir,
willst du, ich geb' dir sie?
Und sie gefällt gewißlich dir
weit besser, als wie die.

Sag' ob du es zufrieden bist –
Er sah es nun wohl ein,
ein Mädchen, das lebendig ist,
sei besser als von Stein.

Er spricht zu seinem Freunde, ja.
Der geht und holt sie her.
Er glühte schon eh er sie sah,
jetzt glüht er zweimal mehr.

Er atmet tief, sein Herze schlug,
er eilt, und ohne Trau
nimmt er – man ist nicht immer klug,
nimmt er sie sich zur Frau.

Flieht Freunde ja die Liebe nicht,
denn niemand flieht ihr Reich:
Und wenn euch Amor einmal bricht,
dann ist es aus mit euch.

Wer wild ist, alle Mädchen flieht,
sich unempfindlich glaubt,
dem ist, wenn er ein Mädchen sieht,
das Herze gleich geraubt.

Drum seht oft Mädchen, küsset sie,
und liebt sie auch wohl gar,
Gewöhnt euch dran, und werdet nie
Ein Tor, wie jener war.

Nun, liebe Freunde, merkt euch dies,
und folget mir genau;
sonst straft euch Amor ganz gewiß,
und gibt euch eine Frau.

Fragen und Aufgaben:

1. Inwieweit decken sich die Erzählstrukturen von TEXT 1 und TEXT 3?
2. In welchen Passagen unterscheidet sich dieser Text von TEXT 1?
3. Könntest du TEXT 3 als Fortsetzung von TEXT 2 verstehen und, wenn ja, warum?
4. Dieser Text ist ein Jugendwerk des 18jährigen Goethe. Welche Aussagen dieses Textes sind typisch für die Sichtweise eines Teenagers?
5. Lassen sich in diesem Gedicht Strophenform oder Reim nachweisen? Welche Aussagen können somit über die Gestaltungsform dieses Gedichtes gemacht werden?



Étienne-Maurice Falconet: *Pygmalion zu Füßen seiner Statue*. 1761/63. Louvre. Paris.

Fragen und Aufgaben:

1. Welcher Moment des Geschehens wird vom Künstler in der Plastik festgehalten?
2. Wen stellt der kleine Knabe hinter der „sich belebenden Statue“ dar?
3. Wie würdest du den Ausdruck im Gesicht Pygmalions beschreiben?
4. Der Künstler hat die Figurengruppe im doppelten Kontrapost gestaltet. Was ist unter diesem klassischen Gestaltungsprinzip zu verstehen?

5. Der französische Philosoph Denis Diderot soll, als er diese Plastik 1763 erstmals sah, voll Bewunderung gesagt haben: *Quelle innocence elle a! Elle est à sa première pensée.* („Wie unschuldig ist sie! Sie denkt ihren ersten Gedanken.“)

Stelle dir vor, dass sich die Figuren dieser Plastik plötzlich beleben. Was werden die einzelnen Personen tun?

Diderot dachte sich die Belebung folgendermaßen: *Pygmalion pourroit bien se relever lentement jusqu'à ce qu'il puisse atteindre à la place du coeur. Il y pose légèrement le dos de sa main gauche, il cherche si le coeur bat; cependant ses yeux attachés sur ceux de sa statue attendent qu'ils s'entrouvrent.* („Pygmalion könnte sich gut langsam aufrichten, bis er den Platz des Herzens erreicht. Er legt dort den linken Handrücken leicht auf und spürt, ob das Herz schlägt. Währenddessen sind seine Augen auf die Augen der Statue fixiert und warten, bis sie sich öffnen.“)

6. Das folgende Bild stammt von dem französischen Maler Louis Jean Francois Lagrenée (1724 – 1805). Vergleiche dieses Bild mit der vorher abgebildeten Plastik von Étienne Falconet. Welche Parallelen in Anordnung und Gestus der Figuren lassen sich erkennen?



Louis Jean Francois Lagrenée: *Pygmalion und Galatea* 1781. Institut of Arts. Detroit

TEXT 4 **Karl Leberecht Immermann: Der neue Pygmalion** (Ausschnitte)

Baron Werner, ein begüterter Landadeliger in der zweiten Hälfte der Dreißiger, wird von seiner Tante Cordula gedrängt sich endlich zu vermählen: sie hätte auch schon die richtige Braut für ihn, Luciane, die Tochter seines Nachbarn. Doch Werner kann einem solchen Unterfangen nichts abgewinnen. Lieber beschäftigt er sich mit den Skizzen und Studien des Malers Sterzing, der als Gast auf seinem Schloß weilt. Eine Skizze erregt dabei Werners besondere Aufmerksamkeit.

Der Baron rief plötzlich, indem er ein Blatt zur Hand nahm: „Was ist das? Wer hat Euch diese Idee eingegeben?“ In der Tat hat die Zeichnung ihm das sonderbarste Gemisch von Phantasie und Wirklichkeit dar. Die Landschaft erkannte er wieder; es war ein heimliches Waldplätzchen neben der Wohnung seines alten Försters Konrad. Unter einer Eiche saß eine Figur, welche die größte Ähnlichkeit mit des Försters Tochter Emilie hatte, spinnend, in sich gekehrt und mit dem allerliebsten Zuge des Trotzes auf dem Gesichtchen, welcher ihn schon oft an diesem Kind ergötzt hatte. Um ihr Haupt war der Heiligenschein angegeben, und über ihr gaukelte in nebulistischen Umrissen eine zarte Engelgruppe. Ganz links in der Entfernung stand eine männliche Gestalt im weiten Mantel mit dem Antlitz des Barons. Sie schien sich der Jungfrau nähern zu wollen, aber von ahnungsvoller Ehrfurcht an ihren Platz gefesselt zu sein. Auch ihrem Haupte fehlte der Zirkel nicht. – Sterzing weidete sich an dem Erstaunen seines Wirtes und zögerte mit der Antwort. – Werner sagte: „Ich muß gestehen, daß diese Skizze einen tieferen Eindruck auf mich macht als Alles, was ich bis jetzt von Euch gesehen habe, und wenn Ihr nicht meinem Konterfei einen Zug von Albernheit gegeben hättet, so würde jener Eindruck ganz vollkommen sein. Aber redet, woraus entsprang die hieroglyphische Conception? In der Landschaft sind Correcturen; wie seid Ihr dazu gekommen? Ihr nehmt doch sonst jede Partie, ohne zu irren, auf.“ – „Hört die Geschichte!“ antwortete der Maler. „Aber erst sagt mir, wofür haltet Ihr diese Figuren?“ – Der Baron meinte, daß sie wahrscheinlich Maria und Joseph bedeuten sollten, worauf der Andere sagte: „Ihr habt es getroffen. Es ist der Moment vor der Verkündigung. Maria ist in der Sommerhitze hinausgegangen und treibt ein weibliches Geschäft; der Himmel schenkt ihr den Heiligenschein pränumerando; kleine Engelchen schweben höflich über der zukünftigen Mutter des Herrn; eine kräftige Beleuchtung wird sie auf das Schönste heraussetzen. Der ätherische Bote mag erscheinen, wann er will: es ist alles zu seinem Empfange bereit, und dieses liebe trotzige Mädchen wird nicht anstehen, ihn etwas schnippisch zu fragen: Wie soll das zugehen? Joseph, der seiner Braut in ihre Einsamkeit gefolgt war, merkt plötzlich, da er sie von weitem unter dem Baum sitzen sieht, daß er nicht recht zu der Jungfrau passe, bleibt aus Respekt, wo er ist, und muß, wie jeder ehrliche Bräutigam in ähnlicher Lage, etwas verlegen oder, wenn Ihr wollt, einfältig aussehen.“ – „Ihr seid und bleibt ein Parodist!“ rief der Baron, „aber wie kommt Ihr zu dieser Porträtierung von Landschaft und Figuren?“ – „Ich hatte lang im Sinn, ein solches Bild zu machen,“ sagte Sterzing. „Die Landschaft war zusammenphantasiert und auf das Papier geworfen; mit der Staffage haperte es, - mein Gehirn wollte nicht in die Wochen kommen. Zufällig trage ich das Blatt heute bei mir, als ich umhersteige. Ich dringe durch den Talweg zu der Stelle, die Ihr kennt, und sehe auf einmal das ganze Gemälde, wie ich es wünsche, vor mir. Das Försterhäuschen, die Eichen, der Brunnen – fast so wie meine Phantasie, die mit wenigen Strichen in eine Copie umzusetzen war. Unter der größten Eiche ein Kind, wie ich mir die Jungfrau denke. Still holte ich den Bleistift hervor, und im Umsehen war das Ding fertig.“ – „Aber Joseph?“ – „Ihn mußte ich dazu haben wegen des Contrastes. Ich weiß nicht woher es kam, daß mir kein anderer Mann einfiel als Ihr, und so erlangtet Ihr den Heiligenschein.“ [...]

In der Einsamkeit der Nacht reifte in dem Baron ein unerwarteter Entschluß. Sein Charakter war von Natur selbständig, und ein mehrjähriger Aufenthalt in England hatte ihm eine gewisse Neigung zum Sonderbaren gegeben, welche in der ländlichen Abgeschlossenheit nur noch eigensinniger geworden war. Er dachte oder glaubte wenigstens über die Begriffe seines Standes ganz unbefangen zu denken. Aber was er selbst sich ausgesponnen, davon hätte ihn Niemand zurückgehalten. Das ganze Gefühl seiner Verlassenheit kam in dieser Nacht, die er wandernd und sinnend zubrachte, über ihn, und er meinte, wie es Männern in gewissen Jahren gewöhnlich ist, daß sich dergleichen abschütteln lasse wie jede andere Unbequemlichkeit. Die Liebe ist ein Wagespiel für die Jugend; der Baron befand sich in der zweiten Hälfte der Dreißig, er wollte die Heilung seiner Schmerzen sicherer und bequemer finden. „Was kostet es mehr als einen raschen Schritt,“ rief er aus, „und das Glück ist mein, nach dem meine Seele verlangt! Wo ich bis jetzt suchte, konnte ich nicht finden; das Verderbnis des Geschlechts ist zu groß, die Verbildung zu ungeheuer, als daß ein empfindender Mann auf dem Markte, wo die schöne Ware feil steht, seinen Kauf zu machen imstande wäre. Nein, ich wähle mir den reinen unentweihten Stoff; die zärtlichste Sorge, die liebevollste Aufmerksamkeit soll daraus die Schöpferin meiner Zufriedenheit mir erziehen. So erkieset sich der Künstler den schneeweißen Marmor und formt daraus das Bild, welches nachher der Gegenstand seiner eigenen Anbetung wird. Glücklicher Mann, dem es gelingt, in seiner Geliebten sein Werk zu schauen; welche Tage werden ihm mit dem dankbaren Geschöpfe seiner Wahl verfließen!“

Werner beschließt Emilie, die Tochter des Försters Konrad, zu sich aufs Schloß zu holen und zur Gesellschafterin für seine Tante ausbilden zu lassen, während er selbst seine politische Karriere als Vertreter des Reichstages weiterverfolge. Gedacht – getan. Mit Emilien Vater ist er sich schnell einig, und so kommt Emilie in Baron Werners Schloß. In den folgenden Jahren ist Werner zu verschiedenen deutschen Fürstenhöfen unterwegs, um die Einigung Deutschlands voranzubringen. Zeit, sein Schloß zu besuchen, findet er dabei nicht. Am Vorabend der Französischen Revolution reift in ihm der Entschluß, seine politische Karriere zu beenden und sich auf seine Besitzungen zurückzuziehen. Kurz bevor er diesen Entschluß wahrmacht, erhält er einen Brief seiner Tante.

„Was Emilien betrifft, - schrieb sie – so wirst Du Dich wundern, wenn Du sie wieder erblickst. Ihre Gestalt hat sich im letzten Jahre außerordentlich entwickelt. Sie steht jetzt in der vollsten Jugendblüte, und ich fürchte, Du hast sie für einen rüstigen Freier erziehen lassen; denn mit einer solchen Figur kann sie nicht unbemerkt bleiben. Ihre Ausbildung hat einen sonderbaren Gang genommen. Du erinnerst Dich, daß ich immer sehr zufrieden mit ihr war; die Lehrer waren es weniger. Der junge Mann, den ich späterhin aus der Schweiz kommen ließ, begann

ihrer Unterricht auf eine mir ganz neue Weise. Er nahm Emilien mit hinaus ins Freie, machte ihre Neugier rege nach den Gegenden, die stromauf- und stromabwärts, östlich und westlich gelegen sind; ihr Geist übertrat allmählich die Grenzen Deiner Feldmark, wollte sich in dem benachbarten Gelände zurechtfinden; dieses leitete aber wieder über zu anderen Gebieten und so immer weiter, bis der geschickte Lehrer ihr einen höchst natürlichen Begriff von unserer Vaterlande eingepägt hatte. Da der Trieb zum Wissen nun einmal geweckt war, so verlangte sie selbst etwas von den Nachbarländern zu erfahren; ihr Geist betrat den Ozean und wurde in eine schrankenlose Ferne fortgerissen, bis ihr die fremden Weltteile als willkommene Haltepunkte entgegenstiegen; kurz, sie erlangte bald wie auf einem großen Spaziergange hinreichende geographische Kenntnisse.“

„In der Geschichte war der Unterricht ähnlicher Art. Er fragte sie nach ihrem Vater und seinen Lebensumständen; davon wußte sie Bericht zu erstatten. Nun sollte sie von ihrem Großvater erzählen; da ging es ihr, wie allen Personen ihrer Herkunft: sie hatte kaum etwas von dem Manne gehört. Der kluge Lehrer ließ das Hausbuch des alten Konrad holen, in welchem die kleinen Begebenheiten dieses guten Mannes und seiner Vorfahren mehrere Geschlechtsfolgen hindurch aufgeschrieben waren, und las es mit Emilien durch. Sie fand viel Vergnügen daran. Ihr Großvater war Büchsenspanner bei einem benachbarten Förster gewesen und hatte im Gefolge seines Herrn dieses und jenes allgemein interessante Ereignis mitangesehen. Durch solche Beziehungen erhielt die Hausgeschichte eine Richtung gegen die allgemeine, die der Lehrer sehr geschickt zu benutzen wußte, um Emilien nach und nach in immer größere historische Kreise zu locken. Die Methode glückte vollkommen, und ich versichere Dich, daß das Mädchen jetzt von jeder einigermaßen bedeutenden Tatsache in der deutschen Geschichte Rede und Antwort zu geben weiß. Auch die ruhmvollen Taten der Alten sind ihr nicht fremd geblieben“.

„Er schien unsere Natur durchaus zu kennen, dieser Lehrer. Er wußte, daß Frauen sich nur mit demjenigen fruchtbar beschäftigen, was eine Beziehung auf das Gemüt hat oder in irgendeinem Zusammenhange mit ihrer nächsten, täglichen Umgebung steht. Er pflegte zu sagen, daß der Mann vom Wissen zur Erfahrung, die Frau hingegen von der Erfahrung zum Wissen fortschreite. Ich mußte ihm ganz vertrauen; darum ließ ich ihn gewähren, auch wenn ich ihn nicht begriff, so z.B. in dem Religionsunterricht. Ich glaubte, daß er diesen ebenfalls leicht und faßlich einrichten würde; er befolgte aber hier einen entgegengesetzten Weg; denn er erzählte Emilien die biblische Geschichte ohne die mindeste Erklärung der Wunder und ließ sie Vers für Vers, Spruch für Spruch im eigentlichen Sinne des Wortes auswendig lernen. Als ich mich darüber erstaunt zeigte, sagte er: Freiheit und Beschränkung im rechten Gleichmaß ist die höchste Bestimmung des Menschen. Zu jener führt das Wissen, zu dieser die Religion. Alles Andere soll dem Menschen leicht und deutlich werden; sie allein muß schwer und ein Geheimnis bleiben. Der Erfolg hat seine Weisheit bestätigt. Emilie ist fromm geworden, ohne zu frömmeln, und jene geheimnisvollen Sprüche und Verse haben der Heiterkeit ihrer Seele keinen Eintrag getan. Sie ist ein außerordentliches Geschöpf, und ich bedaure oft die Niedrigkeit ihrer Geburt, welche ihr den Eintritt in die höheren Kreise des Lebens versagt; denn sie würde auch der höchsten würdig sein“. [...]

Werner war die Nacht durch gefahren und befand sich mit der ersten Frische in der Nähe seiner Besitzungen. Jetzt zogen ihn die Pferde einen Hügel hinan; da sah er gegenüber am anderen Rand des Tals die Türme des Schlosses ragen. Eine Ungeduld ergriff ihn bei diesem Anblicke; er sprang mit beiden Füßen aus dem Wagen. Anfangs klapperte dieser in dem feuchten und engen Fahrwege neben ihm langsam daher; dann schwang er sich seitwärts ab über einen offenen Bergrücken; der nähere Fußpfad lief durch anmutige Waldgründe, und unser Freund empfand sich bald in der reizendsten Einsamkeit. Eben trat er aus einer dichteren Stelle des Gehölzes; vor ihm lag die kleine, schon von dem Bosquet seines Parks umfaßte Wiese. Da wurde ihm ein unerwarteter Anblick. Unter kräftigen Bäumen, gegenüber im Schatten, saß eine weibliche Gestalt, ihm den Rücken zukehrend. Sie schien mit etwas beschäftigt zu sein; die Haltung ihres Kopfes war gesenkt. Ein himmelblauer Spenser hob ihre überaus schöne Taille hervor; unter demselben trug sie ein weißes Gewand. Sie saß auf einem dunkeln Tuche, so daß die ganze Figur sich in bestimmten Umrissen vom Boden abhob. Alle Verhältnisse an ihr zeigten sich rein und frei; der Kopf bot die vollendetste Form dar. Werner stand an seinem Platze wie angefesselt; eine Ahnung durchflog seine Seele. In diesem Augenblicke hatte Emilie – denn sie war es – ihre Arbeit vollendet; sie erhebt sich, einen Kranz der herrlichsten Blumen in der Hand, tritt damit unter den Bäumen hervor und steht nun im vollen Lichte der Sonne und Schönheit. Der Baron bewegt sich, - sie sieht ihn; unwillkürlich hebt sich ihr Arm in einer Regung des Erstaunens, und so steht sie mit dem emporgehaltenen Kranze, wunderbar einer Unsterblichen wohl zu vergleichen.

Der Baron ist von dieser mächtigen Erscheinung wie vernichtet. Er erlebt einen Moment, wie sie zum Glück – oder sollen wir sagen, zum Unglück? – nur selten kommen. Er weiß, es ist Emilie, die dort mit dem Kranze ihm zu winken scheint; blitzschnell zuckt durch sein Innerstes eine Flamme, wie er sie nie fühlte, an der sein erster Plan, sein späteres Vernünfteln, gleich armen Gebilden von Wachs, zerschmelzend hinrauchen; er jauchzt über das herrliche Werk seiner Sorgfalt; er schilt dieses Jauchzen vermessen; er fühlt, daß einem solchen Weibe gegenüber keine Willkür stattfindet. Furcht, Hoffnung, Liebe, Freude, Schmerz ziehen wie Gewitter durch seine Brust. In diesem Sturme versagen die Glieder ihm den Dienst; fast bewußtlos sinkt er in seine Knie und macht sich mit dem Rufe: „Emilie!“ Luft.

Nach dem festlichen Empfang des Barons in seinem Schloß stirbt bald darauf seine Tante. Bis zur letzten Minute hatte Emilie sie betreut und gepflegt. Werner, dessen Zuneigung zu Emilie immer stärker wird, beschließt, ihr einen Heiratsantrag zu machen. Am Totenbett seiner Tante schreibt er Emilie einen Brief, in dem er sie bittet, seine Frau zu werden.

Nach der Beisetzung traf er mit ihr in den Zimmern, welche die Tante bewohnt hatte, zusammen. Sie trug mehrere von ihren Sachen auf dem Arme und wollte sich damit nach ihrem Gemache begeben. Werner hielt sie auf. – „Bin ich nicht einmal einer Antwort wert?“ rief er leidenschaftlich. „Was haben Sie mir auf meinen Brief zu sagen?“

- „Daß ich Sie nicht liebe“, versetzte das Mädchen mit niedergeschlagenen Augen. „Wie ist das? Was wollten Sie mit mir, von mir? Warum haben Sie mich erziehen lassen? Spotten Sie über ein armes Mädchen? Sie kennen mich nicht; glauben Sie, daß zwölf in Lärm und Verwirrung hingegangene Stunden genügen, eines Menschen Sinn zu ergründen?“

Der Baron war ganz vernichtet in einen Stuhl gesunken. Emilie fuhr mit milderem Tone fort: „Lassen Sie uns friedlich scheiden! Ihnen den Kummer, mir ein ängstliches Leben zu ersparen, muß ich aus Ihrem Schlosse fort. Sie sehen ein, daß wir unter solchen Verhältnissen hier nicht zufrieden miteinander wohnen können. Ich will diese Sachen zu meinen übrigen packen; Sie geben mir wohl eine Fuhre bis zur Stadt?“

Er sprang auf und sagte: „Alles Andere, nur dieses nicht! Ich müßte verzweifeln, wenn ich mir dächte, daß meine Leidenschaft Ihnen die sichere Stätte genommen, Sie heimatlos in die Welt hinausgetrieben hätte. Ersinnen Sie, was angemessen ist; ich will Alles eingehn; nur strafen Sie mich nicht durch Ihre Flucht!“

- „Wir sind in einer sonderbaren Lage“, erwiderte Emilie. „Niemand fühlt es mehr als ich, wie undankbar es wäre, wenn ich Sie jetzt verlöbe. Sie haben an mir getan, was ich Ihnen nie vergelten kann; das warum darf mich nicht kümmern; meine Pflicht ist, Ihnen zeitlebens zu dienen. Sie werden mich bei sich zurückhalten, wenn Sie eine Bedingung erfüllen, die unerläßlich ist.“

- „Welche?“

- „Sie geben mir Ihr männliches Ehrenwort, daß Sie nie etwas Anderes in mir sehen wollen als Ihre Dienerin, Wirtschafterin, - Freundin, wenn ich dieses Namens würdig erscheine.“

- „Ist das Herz nicht wandelbar? Sind Sie Ihrer Gleichgültigkeit denn für ewige Zeiten gewiß?“ fragte Werner seufzend.

- „Also muß ich doch in die weite Welt!“ rief Emilie schmerzlich.

- „Nein!“ versetzte Werner. Er reichte ihr seine Hand und sprach: „Empfangen Sie hiemit das Wort, welches Sie von mir verlangen!“

Äußerlich schien nun Alles auf dem Schlosse im schönsten Gleise zu sein. Emilie nahm sich mit dem größten Eifer der Wirtschaft an; ihr ganzes Bestreben ging dahin, die Tante vollkommen zu ersetzen.

Gegen den Baron war sie die Unbefangenste, die man sich denken kann. Jungfrau im höchsten Sinne des Worts, kannte sie nichts Verfängliches. Sein Ehrenwort beruhigte sie durchaus; sie mied keinen einsamen Spaziergang, kein Alleinsein mit ihm in Morgen- und Abendstunden. Sie lernte ihn nach und nach immer mehr schätzen, und wie natürlich war es daher ihrem schönen Herzen, auf alle seine Wünsche und Eigenheiten zu achten, jene im Voraus zu erraten, diese zu schonen! Sie merkte denn doch allmählich, daß sein Gefühl tiefer gewesen sei, als sie anfangs gemeint hatte. Es schien daher menschlich zu sein, ihm den Kummer, welchen sie ihm, wiewohl ohne Schuld, verursacht, durch besondere Sanftmut einigermaßen zu lindern.

Was ihn selbst betrifft, so war er in einer traurigen Verfassung. Die Leidenschaft hatte sich zu spät bei ihm eingestellt, als daß sie wie ein leichtes Fieber hätte abgeschüttelt werden können. Dazu die Peinlichkeit, ja die Qual seiner Lage. Nun lernte er erst kennen, was zu besitzen ihm versagt bleiben sollte; nun zeigte jeder Tag in der nächsten Nähe ihm neue Schätze in dem Wesen Emiliens. Oft flüchtete er sich in die einsamsten Gänge seines Parks, in die Schatten seiner Forsten, und die Bäume hörten manche rührende Jünglingsklage von dem ernstesten gereiften Manne.

In den folgenden Monaten ging Baron Werner seinen Pflichten als Gutsherr nach. Vor allem trachtete er danach die Leibeigenschaft auf seinen Besitzungen zu beseitigen. Doch die Wirren der Revolution, die sich von Frankreich aus über ganz Europa ausbreiten, machen auch vor seinem Schloß nicht halt. Als eine Schar von Aufrührern die Bauern auf seinem Gebiet aufzuwiegeln versuchen, tritt ihnen Werner furchtlos entgegen. In dem folgenden Scharmützel wird Werner schwer verwundet. Als Emilie von Werners Verletzungen erfährt, eilt sie herbei, um ihn in Sicherheit zu bringen. Sie läßt ihn in ein nahegelegenes Haus bringen und weicht dort nicht von seiner Seite, bis er genesen ist. In diesen Tagen und Nächten, in denen Emilie an Werners Krankenbett weilt, vollzieht sich bei ihr eine Änderung ihrer Gefühle ihm gegenüber. Sie fühlt in sich eine starke Zuneigung zu Werner aufkeimen. Zufällig trifft zu dieser Zeit der Maler Sterzing in dieser Gegend ein und, nachdem er von Baron Werners Verletzung erfahren hat, beschließt er ein Bild zu malen, das die Genesung des Freundes beschleunigen soll.

Er hatte die unzarte Idee, den Moment zu zeichnen, wo Pygmalion um die Beseelung der geliebten Statue fleht. Und wie sich Alles in seinem Geiste bizarr und überladen ausprägte: die Bildsäule sollte ein Bild der Liebesgöttin selbst sein; der Künstler sollte vor dieser auf den Knien liegen, die Göttin um sie selbst anflehen. Natürlich erfuhr Emilie nichts von dieser Posse, der er durch Porträtierung wieder die allerverletzendste Richtung zu geben keine Scheu trug. [...]

Als sie am anderen Morgen sich kaum erhoben und angekleidet hatte, klopfte es leise an ihre Tür. Sie öffnete; Sterzing stand davor mit Crayon und blauem Papier. – „St!“ zischelte sie ihm zu; „der Baron schläft noch. Sie erwecken ihn, wenn Sie im Saal arbeiten“. – „St!“ zischelte er nach; „mäuschenstill sollen Sie mir als Modell stehn.“ – Was sollte sie tun? Sie mußte es sich wohl gefallen lassen. Leise schlichen Beide nach dem Saale. Sterzing bat sie, auf einen Stuhl zu treten, den er zum Piedestal erhoben hatte. Er löste ihre Flechten, gab ihr mit Shawls eine Art von antiker Bekleidung und brachte sie in die Attitude der Venus Genetrix. Nun setzte er sich gegenüber und fing an zu zeichnen. Kaum hatte er begonnen, als unser Freund nebenan von einem langen balsamischen Schlummer erwachte. Er erhob sich; er konnte sich zum ersten Male ohne fremde Hilfe ankleiden. In der Totenstille, welche um ihn herrschte, hielt er sich für ganz allein und unbelauscht. Das Fenster war aufgegangen; ein kühler Luftstrom spielte an seine Wangen, als wollte er ihm Grüße von draußen, von der schönen Natur bringen. Er sah in den blauen Himmel, in die gelbroten Kronen der Bäume und empfand ein unaussprechliches Wohlsein, eine Gewißheit der Genesung. Werner war zu beglückt, um stumm bleiben zu können. „Dank Euch, Ihr himmlischen Mächte,“ rief er aus, „daß Ihr mich wiederhergestellt habt! Das Leben ist so schön, daß man dafür danken muß, selbst wenn es noch so viel geraubt, noch so oft getäuscht hat! Welche süße Hoffnungen sind mir zertrümmert! Aber ich lebe und lebe gern.“

Im Saale, den nur eine dünne Tapetentür von Werners Zimmer schied, ging kein Wort von diesem Selbstgespräche verloren. Sterzing sah mit Schrecken, daß Emilie auf ihrem Stuhle unruhig wurde. Er fürchtete eine Störung der Studie – ihm das Verhaßteste auf der Welt – und flüsterte kaum hörbar: „Ruhig geblieben! Er will von Ihnen nichts; er spricht mit dem lieben Gott; man darf keinen Menschen in der Andacht stören.“

- „Ach, und dennoch“ - ! rief Werner, „wenn sie empfände! Wenn sie empfinden könnte! ...“

Emilie glühte wie eine Purpurrose. Auch Sterzing war von dem alten Spottgeiste verlassen; die Sonderbarkeit dieser Situation überwältigte ihn. Er saß stumm da und schabte mit einem verlegenen Gesichte ganz unmäßig an seiner schwarzen Kreide, bis er den Stift weggeschabt hatte.

„Eitle Träume!“ seufzte Werner. „Es gehe ihr wohl! Sie ist mir nicht beschieden. Gott, mit welchen Blicken sähe ich in Deinen Himmel, wenn es anders wäre!“

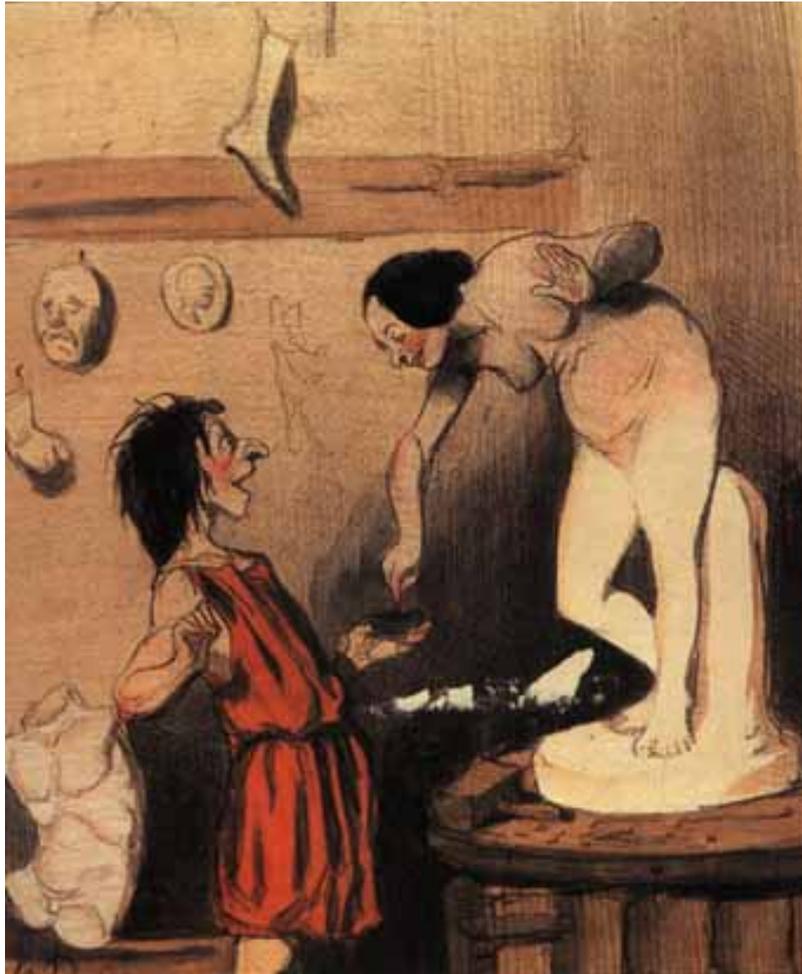
Wie hätte ein armes Mädchen bei solchen Worten wohl länger ein Bild von Stein darstellen können! Emilie warf hastig den Shawl ab, sprang von ihrem Postamente, flog in das Nebenzimmer, und der Maler hörte verworrene Laute und Worte des Entzückens. Darauf ward es still. Sterzing trat lauschend in die Türe. Nun war das Werk der Erziehung vollendet, und die Erzogene lag dem Erzieher im Arme. –

- „Ach, wie ging das zu?“ fragte Werner.

- „Ich weiß es nicht,“ versetzte Emilie. „Es ist, wie es ist; laß uns nicht grübeln! Du hättest mich nur nicht so bestürmen sollen ... am Sarge der Tante, konnte ich da gleich Ja sagen? Man muß so etwas doch erst überlegen!“

Fragen und Aufgaben:

1. Was ist das „Neue“ am Immermann-Pygmalion-Werner verglichen mit dem Ovid-Pygmalion?
2. Warum hat deiner Meinung nach Emilie den ersten Heiratsantrag Werners ablehnen müssen?
3. Inwieweit könnte dieser Text als christliche Überwindung des heidnischen Mythos gedeutet werden?
4. Ist die Gleichung $\text{TEXT 1} + \text{TEXT 2} + \text{TEXT 3} = \text{TEXT 4}$ zulässig?
5. Welche der in der Einleitung ausgeführten Aspekte des Pygmalion-Mythos sind in diesem Text enthalten?
6. Die „Neuartigkeit“ dieses Textes ergibt sich auch aus der Verarbeitung neuer gesellschaftlicher Ansichten, etwa der Abschaffung der Leibeigenschaft. Auch das bei Emilie angewandte Erziehungskonzept entspricht den Richtlinien des großen Pädagogen J.H.Pestalozzi (1746 – 1827). Zähle die wichtigsten Grundgedanken dieses Erziehungsmodells auf!
7. Trifft die folgende Aussage Goethes über Rousseaus „Pygmalion“ auch auf diesen Text zu: *Und so will ich denn auch noch eines kleinen, aber merkwürdig Epoche machenden Werkes gedenken; es ist Rousseaus „Pygmalion“. Viel könnte man darüber sagen: denn diese wunderliche Produktion schwankt gleichfalls zwischen Natur und Kunst, mit dem falschen Bestreben, diese in jene aufzulösen. Wir sehen einen Künstler, der das Vollkommene geleistet hat, und doch nicht Befriedigung darin findet, seine Idee außer sich, kunstgemäß dargestellt und ihr ein höheres Leben verliehen zu haben; nein, sie soll auch in das irdische Leben zu ihm herabgezogen werden. Er will das Höchste, was Geist und Tat hervorgebracht, durch den gemeinsten Akt der Sinnlichkeit zerstören.* (Dichtung und Wahrheit. 11. Buch.)



Honoré Daumier: *Pygmalion*. (1842)

Fragen und Aufgaben:

Daumier verstand seine Arbeiten als Kritik an der Gesellschaft.

1. Welche karikierenden Elemente finden sich auf dieser Lithographie?
2. Welche gesellschaftlichen Erscheinungen könnten durch diese Zeichnung karikiert worden sein?
3. Welchem der bisherigen Texte könnte diese Karikatur am ehesten zugeordnet werden?

TEXT 5 E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann* (Ausschnitt)

Nathanael, der Held der Erzählung, wird als Knabe von dem Advokaten Coppelius mißhandelt, als er diesen und seinen Vater bei geheimen alchemistischen Experimenten belauscht. Das Kind erkrankt schwer und hält Coppelius seitdem für das „böse Prinzip“ seines Lebens, zumal da der Vater bei einer Explosion umkommt. Später studiert er Physik bei dem Professor Spalanzani, der sich speziell mit Mechanik beschäftigt. Die Krankheit und die Befürchtungen seiner Kindertage werden durch das Auftreten des reisenden Optikers Coppola neu erregt, da Nathanael in ihm seinen Feind Coppelius wiederzuentdecken glaubt. Er fühlt sich seitdem von dunklen Mächten verfolgt; seine klarblickende Verlobte Clara analysiert jedoch Nathanaels Zustand richtig:

„Geradeheraus will ich Dir es nur gestehen, daß, wie ich meine, alles Entsetzliche und Schreckliche, wovon Du sprichst, nur in Deinem Innern vorging, die wahre wirkliche Außenwelt aber daran nur wenig teilhatte.“

Nathanael hat sich aber in den Gedanken einer teuflischen Abhängigkeit bereits so verrannt, daß weder Clara noch deren Bruder Lothar ihn zur Vernunft bringen können. An seinen Studienort zurückgekehrt, handelt er Coppola ein Taschenfernrohr ab und erblickt dadurch im Nebenhaus Spalanzanis Tochter Olimpia. Er hatte sie zwar schon vorher kurz gesehen, sie aber in ihrer starren Unbeweglichkeit und wegen ihres stumpfen Blickes für blödsinnig gehalten. Nun verfällt er völlig ihrer Schönheit. Als Spalanzani einen Ball gibt, hört Nathanael das Mädchen singen und klavierspielen, er tanzt und plaudert mit ihm. Was aber seine Freunde abstößt, nämlich die allzu rhythmische Festigkeit Olimpias bei Musik und Tanz und ihre geringen Beiträge zu Gesprächen, das zieht ihn an.

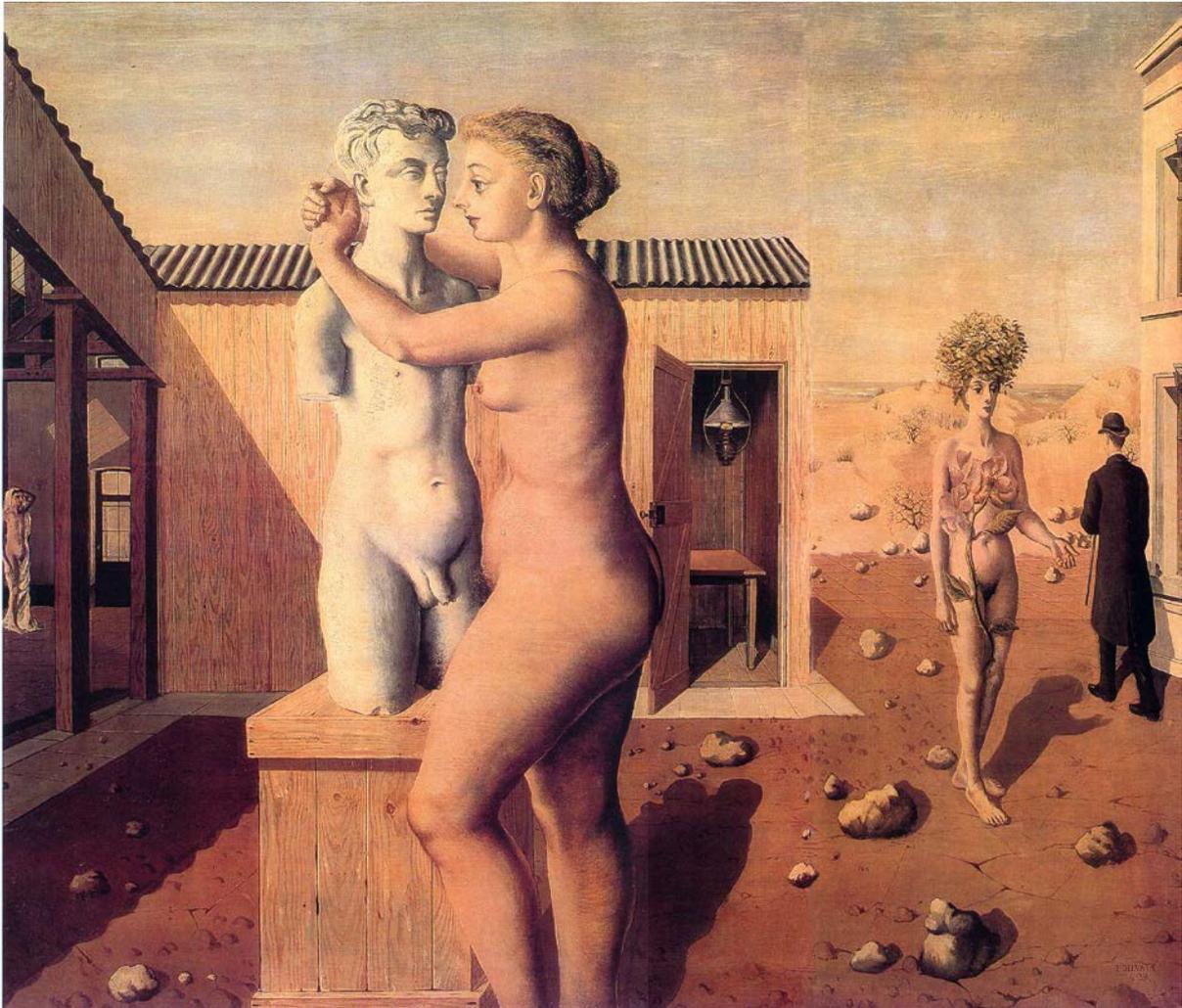
Das Konzert begann. Olimpia spielte den Flügel mit großer Fertigkeit und trug ebenso eine Bravour-Arie mit heller, beinahe schneidender Glasglockenstimme vor. Nathanael war ganz entzückt; er stand in der hintersten Reihe und konnte im blendenden Kerzenlicht Olimpias Züge nicht ganz erkennen. Ganz unvermerkt nahm er deshalb Coppolas Glas hervor und schaute hin nach der schönen Olimpia. Ach! - da wurde er gewahr, wie sie voll Sehnsucht nach ihm herübersah, wie jeder Ton erst deutlich aufging in dem Liebesblick, der zündend sein Inneres durchdrang. Die künstlichen Rouladen schienen dem Nathanael das Himmelsjauchzen des in Liebe verklärten Gemüts, und als nun endlich nach der Kadenz der lange Trillo recht schmetternd durch den Saal gellte, konnte er, wie von glühenden Armen plötzlich erfaßt, sich nicht mehr halten, er mußte vor Schmerz und Entzücken laut aufschreien: "Olimpia!" - Alle sahen sich um nach ihm, manche lachten. Der Domorganist schnitt aber noch ein finstres Gesicht als vorher und sagte bloß: "Nun, nun!" - Das Konzert war zu Ende, der Ball fing an. 'Mit ihr zu tanzen! - mit ihr!' das war nun dem Nathanael das Ziel aller Wünsche, alles Strebens; aber wie sich erheben zu dem Mut, sie, die Königin des Festes, aufzufordern? Doch! - er selbst wußte nicht, wie es geschah, daß er, als schon der Tanz angefangen, dicht neben Olimpia stand, die noch nicht aufgefordert worden, und daß er, kaum vermögend einige Worte zu stammeln, ihre Hand ergriff. Eiskalt war Olimpias Hand, er fühlte sich durchbebt von grausigem Todesfrost, er starrte Olimpia ins Auge, das strahlte ihm voll Liebe und Sehnsucht entgegen, und in dem Augenblick war es auch, als fingen an in der kalten Hand Pulse zu schlagen und des Lebensblutes Ströme zu glühen. Und auch in Nathanaels Innerm glühte höher auf die Liebeslust, er umschlang die schöne Olimpia und durchflog mit ihr die Reihen. - Er glaubte sonst recht taktmäßig getanzt zu haben, aber an der ganz eignen rhythmischen Festigkeit, womit Olimpia tanzte und die ihn oft ordentlich aus der Haltung brachte, merkte er bald, wie sehr ihm der Takt gemangelt. Er wollte jedoch mit keinem andern Frauenzimmer mehr tanzen und hätte jeden, der sich Olimpia näherte, um sie aufzufordern, nur gleich ermorden mögen. Doch nur zweimal geschah dies, zu seinem Erstaunen blieb darauf Olimpia bei jedem Tanze sitzen, und er ermangelte nicht, immer wieder sie aufzuziehen. Hätte Nathanael außer der schönen Olimpia noch etwas anders zu sehen vermocht, so wäre allerlei fataler Zank und Streit unvermeidlich gewesen; denn offenbar ging das halbleise, mühsam unterdrückte Gelächter, was sich in diesem und jenem Winkel unter den jungen Leuten erhob, auf die schöne Olimpia, die sie mit ganz kuriosen Blicken verfolgten, man konnte gar nicht wissen, warum. Durch den Tanz und durch den reichlich genossenen Wein erhitzt, hatte Nathanael alle ihm sonst eigne Scheu abgelegt. Er saß neben Olimpia, ihre Hand in der seinigen, und sprach hoch entflammt und begeistert von seiner Liebe in Worten, die keiner verstand, weder er noch Olimpia. Doch diese vielleicht; denn sie sah ihm unverrückt ins Auge und seufzte ein Mal übers andere: "Ach - ach - ach!" - worauf denn Nathanael also sprach: "O du herrliche, himmlische Frau! - du Strahl aus dem verheißenen Jenseits der Liebe - du tiefes Gemüt, in dem sich mein ganzes Sein spiegelt" und noch mehr dergleichen, aber Olimpia seufzte bloß immer wieder: "Ach, ach!" - Der Professor Spalanzani ging einigemal bei den Glücklichen vorüber und lächelte sie ganz seltsam zufrieden an. Dem Nathanael schien es, unerachtet er sich in einer ganz andern Welt befand, mit einemmal, als würd' es hienieden beim Professor Spalanzani merklich finster; er schaute um sich und wurde zu seinem nicht geringen Schreck gewahr, daß eben die zwei letzten Lichter in dem leeren Saal herniederbrennen und ausgehen wollten. Längst hatten Musik und Tanz aufgehört. "Trennung, Trennung", schrie er ganz wild und verzweifelt, er küßte Olimpias Hand, er neigte sich zu ihrem Munde, eiskalte Lippen begegneten seinen glühenden! - So wie, als er Olimpias kalte Hand berührte, fühlte er sich von innerem Grausen erfaßt, die Legende von der toten Braut ging ihm plötzlich durch den Sinn; aber fest hatte ihn Olimpia an sich gedrückt, und in dem Kuß schienen die Lippen zum Leben zu erwärmen. - Der Professor Spalanzani schritt langsam durch den leeren Saal, seine Schritte klangen hohl wider, und seine Figur, von flackernden Schlagschatten umspielt, hatte ein grauliches gespenstisches Ansehen. "Liebst du mich - liebst du mich, Olimpia? - Nur dies Wort! Liebst du mich?" so flüsterte Nathanael, aber Olimpia seufzte, indem sie aufstand, nur: "Ach - ach!" - "Ja, du mein holder, herrlicher Liebesstern", sprach Nathanael, "bist mir aufgegangen und wirst leuchten, wirst verklären mein Inneres immerdar!" - "Ach, ach!" replizierte Olimpia fortschreitend. Nathanael folgte ihr, sie standen vor dem Professor. "Sie haben sich außerordentlich lebhaft mit meiner Tochter unterhalten", sprach dieser lächelnd "nun, nun, lieber Herr Nathanael, finden Sie Geschmack daran, mit dem blöden Mädchen zu konversieren, so sollen mir Ihre Besuche willkommen sein." - Einen ganzen hellen strahlenden Himmel in der Brust, schied Nathanael von dannen.

In den folgenden Tagen besucht er sie häufig, breitet sein Innerstes vor ihr aus und verliebt sich in sie, da er keinerlei kritische Entgegnungen auf seine verworrenen Gedanken von ihr hört und ständig ihrer ungeteilten Aufmerksamkeit sicher sein kann. Als er ihr einen Heiratsantrag machen will, wird er Zeuge eines Streites zwischen Spalanzani und Coppola, der mit Olimpias Zerstörung endet. Erst jetzt begreift Nathanael, daß er eine mechanische Kunstfigur geliebt hatte. Er erkrankt wie damals als Kind und begehrt, kaum genesen, in einem Anfall von Raserei Selbstmord, als er zufällig den Advokaten Coppelius wiedersieht.

Fragen und Aufgaben:

1. Welche Umstände führen dazu, dass Nathanael sich in Olimpia verliebt?
2. Wie reagiert die Umwelt auf diese „Liebesbeziehung“?

3. Worin besteht die eigentliche Verirrung Nathanaels? Vergleiche dazu das folgende Zitat: *Er erbebte vor innerm Entzücken, wenn er bedachte, welch wunderbarer Zusammenklang sich in seinem und Olympias Gemüt täglich mehr offenbare, denn es schien ihm, als habe Olympia über seine Werke, über seine Dichtergabe überhaupt recht tief aus seinem Innern gesprochen, ja als habe die Stimme aus seinem Innern selbst herausgetönt.*
4. Welcher entscheidende Unterschied besteht zwischen diesem Text und den vorigen Texten?
5. Welche Elemente der Ovid'schen Pygmalion-Erzählung sind in diesem Text noch enthalten?



Paul Delvaux: *Pygmalion*. 1939. Musée d' Art Moderne. Brüssel.

Paul Delvaux, einer der eigenständigsten Künstler der ‚klassischen Moderne‘, kehrt in seinem Gemälde *Pygmalion* die traditionelle, durch Ovid vorgegebene Mythensituation bewusst um im Blick auf das Geschlechterverhältnis. Sein eigener Bildkommentar in einem Interview 1973: *Et bien moi, j' ai fait la femme vivante qui est amoureuse de la statue c'est son modèle qui devient amoureux de la statue de l' homme. C' est la transcription, un retournement du thème de Pygmalion* („Das ist die Umschreibung, eine Umkehrung des Pygmalion-Themas“). Der Künstler realisiert diese neue Idee, die weit mehr als ein surrealistischer Gag ist, mit einem Rückgriff auf die Vorrenaissance-Tradition: im Rahmen eines Simultanbildes mit mehreren Einzelszenen in einem bei aller Detailgenauigkeit unwirklich anmutenden Strandkabinen-Ambiente mit Dünen- und Meerhintergrund. Dabei begegnen sich eben im rechten Mittelgrund zwei gegensätzliche Figuren: eine ‚blühende‘ nackte Frau mit naturhaft belaubtem Haar, vor der Brust die violette Blütenpracht einer Blume, deren grüner Stengel ihr zwischen den Oberschenkeln hervorstößt, und ein kleinerer, mit schwarzen Schuhen, Hose, Mantel und Melone sowie einem Kurzstock versehener ‚Konfektionsmann‘ ohne erkennbare Individualität, der zwischen ihr und dem zweistöckigen Gebäude am rechten Bildrand hindurchgeht, ohne ihre offene Körperhaltung mit dem ihm zugewandten linken Arm und ihren zu seinen Füßen sich öffnenden Schatten wahrzunehmen. Auch dem Betrachter ist der Mann in dem Maße abgewandt und fern wie die Frau zugewandt und nahe; doch geht ihr selbstversunkener, fast unbeteiligter Blick seltsam ins Leere, in einer Mischung aus Sehnsucht und Frustration, wie immer wieder bei Delvaux' Frauengestalten. In der Hauptszene des Vordergrunds umarmt dieselbe Frau, nun mit gleichem Gesicht im Profil gegeben, doch völlig nackt und nach allen körperlichen Anzeichen eine Lebensphase weiter, in der im Unterleib prallen Fülle ihrer Weiblichkeit Basis

des Lebens, mit liebevoller Zuwendung einen (doch wohl nach ihren Erfahrungsvorstellungen geschaffenen) Mann, um ihn aus der marmorkalten Starre seines Seins zu befreien - vergeblich: ist er doch auf seinem behelfsmäßigen Kistenuntersatz nur ein nackter Torso ohne Arme (um sie zu umarmen) und Beine (um auf sie zuzugehen), unterlegen, abhängig und unvollkommen - eine brillante Umkehrung des traditionellen, aristotelisch-klerikalen Vorurteils, das die Frau als defizitäre Schwundstufe des überlegenen, perfekten Menschen ‚Mann‘ definiert. Bemerkenswerte Selbstironie übrigens, dass der Künstler dem Torso annähernd die eigene Physiognomie verleiht; eine Vereinigung zwischen beiden findet nur in ihrem gemeinsamen Schattenbild statt; in der Realität des Bildes geht auch hier ihr Blick an ihm vorbei in die Weite ihrer geheimen Sehnsüchte.

Wie oft bei Delvaux, ergänzen weitere wichtige Einzelheiten das Bildganze. Ein Detail am linken Bildrand kommt der traditionellen Sagenversion näher: in einem atelierartigen Raum steht ein Abbild des männlichen Torso als Vollstatue, teils noch verhüllt, offenbar im Übergang der Verwandlung in einen Mann, wie er den Wunschvorstellungen der Künstlerin eher entsprechen mag. Ein weiteres Detail im Hintergrund wirkt gegenüber den Realitäten im Mittel- und Vordergrund kontrastiv, ja fast utopisch: rechts ganz weit hinter der Strandkabine spazieren eine weiß gekleidete Frau und ein nackter Mann, nebeneinander am Strand einher -Symbol des verlorenen Paradieses, in dem sich Mann und Frau noch in kommunikativer Harmonie begegneten.

(Udo Reinhardt: Ovids Metamorphosen in der modernen Kunst. Bamberg. 2001. S. 133f.)

Fragen und Aufgaben:

Paul Delvaux war einer der bekanntesten Vertreter des Surrealismus. Nach dem Manifest von André Breton (1924) bedeutet *„Surrealismus den reinen psychischen Automatismus, der keinerlei Kontrolle durch Vernunft, moralischer oder ästhetischer Bedenken unterworfen ist.“*

1. Welche Details bestimmen das Traumhafte, das im Unterbewußtsein Verankerte dieses Bildes?
2. Pygmalion ist auch eine Chiffre für „gestörte Beziehung zwischen Mann und Frau“. Kannst du eine solche Störung der geschlechtlichen Beziehung in diesem Bild erkennen?

TEXT 6 Charles Bukowski: Liebe für \$ 17.50

Roberts erste Wunschvorstellung - als er an solche Dinge zu denken begann - war ein nächtlicher Einbruch ins Wachfigurenkabinett, um es dort mit den wächsernen Damen zu treiben. Nur, das erschien ihm zu riskant. Deshalb beschränkte er sich darauf, es in seinen sexuellen Fantasien mit Statuen und Schaufensterpuppen zu machen und in seiner Fantasiewelt zu leben.

Eines Tages, als er an einer Ampel warten mußte, sah er in einen Ladeneingang hinein. Es war einer von diesen Läden, die alles mögliche verkaufen - Schallplatten, Sofas, Bücher, Nippes und sonstigen Kram. Da sah er sie stehen, in einem langen roten Kleid. Sie trug eine randlose Brille, war gut gebaut; vornehm und sexy, so wie sie früher mal waren. Ein richtiges Klasseweib. Dann wurde es Grün und er mußte weiterfahren.

Robert parkte in der nächsten Seitenstraße und ging zum Laden zurück. Er stellte sich draußen vor den Zeitschriftenständer und sah zu ihr hinein. Sogar ihre Augen wirkten echt, und der Mund war sehr impulsiv, ein bißchen schmollend.

Robert ging hinein und sah die Platten durch. Er war jetzt ganz in ihrer Nähe und warf ihr verstohlene Blicke zu. Nein, sowas wie die war längst zu einer Rarität geworden. Sogar hochhackige Schuhe hatte sie an.

Die Verkäuferin kam zu ihm her. »Was darf es sein, Sir?«

»Ich seh mich nur ein bißchen um.«

»Wenn ich Ihnen etwas zeigen kann, lassen Sie michs nur wissen.«

»Mach ich.«

Robert ging zu der Schaufensterpuppe hin. Es hing kein Preisschild dran. Er fragte sich, ob man sie wohl kaufen konnte. Er ging wieder zu den Schallplatten zurück, griff sich ein billiges Album heraus und bezahlte bei der Verkäuferin.

Als er das nächste Mal in den Laden kam, stand die Schaufensterpuppe immer noch da. Robert ging ein bißchen herum, kaufte sich schließlich einen Aschenbecher in Form einer zusammengerollten Schlange und ging wieder.

Beim dritten Mal fragte er das Girl im Laden: »Ist die Schaufensterpuppe zu verkaufen?«

»Die Schaufensterpuppe?«

»Ja, die Schaufensterpuppe.«

»Sie wollen sie kaufen?«

»Ja. Sie verkaufen hier doch Sachen, nicht? Ist die Schaufensterpuppe zu verkaufen?«

»Kleinen Augenblick, Sir.«

Das Girl ging in den hinteren Teil des Ladens. Ein Vorhang teilte sich und ein alter Jude trat heraus. An seinem Hemd fehlten die beiden unteren Knöpfe, man konnte seinen haarigen Bauch sehen. Er schien ein ganz netter Mensch zu sein.

»Sie möchten die Schaufensterpuppe, Sir?«

»Ja. Ist sie zu verkaufen?«

»Nun ja, eigentlich nicht. Sehen Sie, es ist sozusagen ein Dekorationsstück, ein Scherz.«

»Ich möchte sie kaufen.«

»Tja, lassen Sie mich mal sehen ... « Der alte Jude ging hinüber und begann die Puppe zu betasten, das Kleid, die Arme. »Lassen Sie mich mal sehen ... ich denke, für \$ 17.50 kann ich Ihnen dieses ... Stück ... überlassen.«

»Ich nehme sie.« Robert zückte einen Zwanziggr. Der Ladeninhaber zählte ihm das Wechselgeld hin.

»Sie wird mir fehlen«, sagte er. »Manchmal könnte man fast meinen, sie sei lebendig. Soll ich sie Ihnen einpacken?«

»Nein danke, ich nehme sie so wie sie ist.«

Robert nahm die Puppe und trug sie hinaus zu seinem Wagen. Er legte sie auf den Rücksitz. Dann stieg er ein und fuhr zu seiner Wohnung. Als er ankam, schien glücklicherweise niemand in der Nähe zu sein, und er kam ungesehen mit ihr durch die Tür. Er stellte sie mitten ins Zimmer und sah sie an.

»Stella«, sagte er, »Stella, du Flittchen!«

Er ging hin und schlug sie ins Gesicht. Dann packte er ihren Kopf und küßte sie. Sie ließ sich gut küssen. Da klingelte das Telefon. »Hallo«, meldete er sich.

»Robert?«

»Yeah. Klar.«

»Hier ist Harry.«

»Wie gehts, Harry?«

»Gut, und was machst du? «

»Nichts.«

»Ich hab mir gedacht, ich komm mal vorbei und bring ein paar Dosen Bier mit.«

»Okay.«

Robert legte auf, nahm die Schaufensterpuppe und verwahrte sie im Schrank. Er steckte sie ganz hinten rein und schloß die Schranktür ab.

Harry wußte nicht viel zu sagen. Er saß nur da mit seiner Dose Bier. »Wie geht's Laura«, fragte er.

»Oh«, sagte Robert, »zwischen Laura und mir ist es aus.«

»Was war denn?«

»Hat mir zuviel den Vamp rausgekehrt. Immer auf der Bühne. Sie konnte nicht genug kriegen. Überall hat sie sich an Kerle rangeschmissen - beim Kaufmann, auf der Straße, im Cafe, überall. Jeder war ihr recht. Egal wer er war, Hauptsache es war ein Mann. Sie flog sogar auf einen Typ, der bloß die falsche Nummer gewählt hatte. Ich konnte es nicht mehr ausstehen.«

»Bist du jetzt solo?«

»Nee, ich hab ne andere. Brenda. Du kennst sie.«

»Oh ja, Brenda. Die ist ganz in Ordnung.«

Harry saß da und trank Bier. Harry hatte nie etwas mit Frauen gehabt, aber er redete ständig darüber. Harry hatte etwas Abstoßendes an sich. Robert gab sich keine Mühe, die Unterhaltung in Gang zu halten, und Harry ging bald wieder. Robert ging zum Schrank und nahm Stella heraus.

»Du gottverdammte Hure!«, sagte er. »Du hast mich betrogen, stimmts?«

Stella gab keine Antwort. Sie stand da und gab sich ganz kühl und etepetete. Er verpaßte ihr eine saftige Ohrfeige. Da mußte schon viel passieren, ehe eine Frau einen Bob Wilkinson ungestraft betrügen konnte. Er ohrfeigte sie nochmal, packte sie dann und küßte sie.

Er küßte sie wieder und wieder. Dann griff er ihr mit beiden Händen unters Kleid und betastete sie. Sie war gut gebaut, sehr gut gebaut. Sie erinnerte ihn an eine Lehrerin, die er einmal an der Highschool in Mathematik gehabt hatte.

Stella hatte keine Schlüpfer an. [...]

Mit der Zeit ließ es sich für Robert ganz gut an. Er nahm Verbesserungen vor. Er kaufte Stella mehrere Schlüpfen, einen Strumpfgürtel, hauchdünne Nylons, ein Kettchen fürs Fußgelenk.

Er kaufte ihr auch Ohringe, war aber ziemlich schockiert, als er feststellte, daß sie überhaupt keine Ohren hatte. Eine Menge Haar, aber keine Ohren darunter. Er machte die Ohringe trotzdem an, mit Klebestreifen. Doch es gab auch Vorteile - er mußte mit ihr nicht essen gehen, auf keine Parties, in keine langweiligen Filme; all diese platten Dinge, die einer Frau im allgemeinen so viel bedeuteten. Es gab auch Streit. Es mußte immer Streit geben, selbst mit einer Schaufensterpuppe. Sie war nicht gerade redselig, aber er war sich sicher, daß sie einmal zu ihm sagte: »Du bist der größte Liebhaber von allen. Dieser alte Jude, das war ein Langweiler. Du liebst mit Seele, Robert.«

Ja, sie hatte ihre Vorteile. Sie war nicht wie all die anderen Frauen, die er gekannt hatte. Sie wollte nicht mit ihm ins Bett, wenn er gerade keine Lust dazu hatte. Er konnte sich die Zeit aussuchen.

Es war von Anfang an ein intimes Verhältnis, aber mit der Zeit spürte er, daß er sie zu lieben begann. Er dachte daran, einen Psychiater aufzusuchen, ließ das Vorhaben aber wieder fallen. Schließlich mußte man ja nicht unbedingt einen richtigen Menschen lieben, oder? Das dauerte nie lange. Es gab zu viele unterschiedliche Sorten von Menschen, und was als Liebe begann, endete allzu oft in einem Krieg.

Außerdem mußte er nicht mit Stella im Bett liegen und sich anhören, was sie von ihren verflossenen Liebhabern zu erzählen hatte. Daß Louis so gut tanzen konnte; Louis hätte als Ballett-Tänzer groß rauskommen können, anstatt Versicherungspolizzen zu verkaufen. Und daß Marty richtig gut küssen konnte; er brachte es fertig, daß sich ihre Zungen umeinanderwickelten. Undsoweiter undsofort. Öde Scheiße. Natürlich, Stella hatte den alten Juden erwähnt. Aber auch nur dieses eine Mal.

Robert war mit Stella seit ungefähr zwei Wochen zusammen, als Brenda anrief.

»Ja, Brenda?«, antwortete er.

»Robert, du hast mich nicht angerufen.«

»Ich hatte schrecklich viel zu tun, Brenda. Ich bin zum Bezirksleiter befördert worden, und da mußte im Büro vieles umorganisiert werden.«

»Ach wirklich?«

»Ja.«

»Robert, da stimmt doch was nicht ... «

»Wie meinst du das?«

»Ich hör es an deiner Stimme. Da stimmt irgendwas nicht. Was zum Teufel ist los, Robert? Ist es eine andere Frau?«

»Nicht direkt.«

»Was soll das heißen, >nicht direkt?«

»Ach Gott nee!«

»Was ist es? Was ist es? Robert, da stimmt doch was nicht. Ich komm auf der Stelle zu dir rüber.«

»Es ist doch gar nichts los, Brenda.«

»Du Mistkerl, du verheimlichst mir was! Irgendwas geht da vor. Ich komm zu dir rüber! Sofort!«

Brenda legte auf, und Robert ging zu Stella hinüber, hob sie hoch und verstaute sie im Schrank, ziemlich weit hinten. Er nahm den Mantel vom Kleiderbügel und hängte ihn über sie. Dann kam er zurück, setzte sich hin und wartete.

Brenda riß die Tür auf und kam hereingerauscht. »Also, was zum Teufel ist los? Was ist es?«

»Hör zu, Kid«, sagte er, »ist alles okay. Beruhige dich.«

Brenda war recht ordentlich gebaut. Sie hatte leichte Hängetitten, aber prima Beine und einen herrlichen Arsch. In ihren Augen lag immer so ein gehetzter, verlorener Blick. Davon würde er sie nie kurieren können. Manchmal, wenn sie sich geliebt hatten, kam so etwas wie Ruhe in ihre Augen, aber es hielt nie lange an.

»Du hast mich noch nicht mal geküßt!«

Robert erhob sich von seinem Stuhl und küßte Brenda.

»Meine Güte, das war doch kein Kuß! Was ist es?«, fragte sie. »Was ist los!«

»Nichts, überhaupt nichts ... «

»Wenn du mir's nicht sagst, schrei ich!«

»Ich sag dir doch, es ist gar nichts.«

Brenda schrie. Sie ging ans Fenster und schrie. Man konnte sie in der ganzen Nachbarschaft hören. Dann hörte sie auf.

»Mein Gott, Brenda, mach das nicht noch mal! Ich bitte dich!«

»Ich mach es wieder! Ich mach es wieder! Sag mir, was los ist, Robert, oder ich mach es wieder!«

»Also gut«, sagte er, »warte mal.«

Robert ging an den Kleiderschrank, nahm den Mantel von Stella herunter und holte sie aus ihrem Versteck.

»Was ist denn das?«, fragte, Brenda. »Was ist das?«

»Eine Schaufensterpuppe.«

»Eine Schaufensterpuppe? Soll das etwa heißen ... ? «

»Ja, soll es. Ich liebe sie.«

»Oh mein Gott! Du meinst ... dieses Ding? Dieses Ding?«

»Ja.«

»Du liebst dieses Ding mehr als mich? Diesen Klumpen Zelluloid, oder was weiß ich, was für'n Zeug das ist ... ? Du meinst, du liebst dieses *Ding* mehr als mich?«

»Ja.«

»Ich nehme an, du gehst auch ins Bett mit ihr, hm? Ich nehme an, du machst so einiges ... mit diesem *Ding*?«

»Ja.«

»Oh ... «

Dann schrie Brenda erst richtig. Sie stand einfach da und schrie. Robert dachte, sie würde nie mehr aufhören. Dann sprang sie die Schaufensterpuppe an und begann an ihr herumzureißen und auf sie einzuschlagen. Die Puppe kippte um und fiel gegen die Wand. Brenda rannte zur Tür hinaus, stieg in ihren Wagen und raste in wilder Fahrt davon. Sie nahm die halbe Seite eines geparkten Autos mit, fing ihren Wagen ab und raste weiter.

Robert ging hinüber zu Stella. Der Kopf war abgegangen und unter einen Stuhl gerollt. Mehliges Zeug lag hier und da am Boden verstreut. Ein Arm hing lose, gebrochen, zwei Drähte standen heraus. Robert setzte sich auf einen Stuhl. Er saß einfach da. Dann stand er auf und ging ins Badezimmer, blieb dort eine Minute stehen, kam wieder heraus. Vom Flur aus konnte er den Kopf unter dem Stuhl liegen sehen. Er begann zu schluchzen. Es war schrecklich. Er wußte nicht ein noch aus. Er erinnerte sich, wie er seine Mutter und seinen Vater begraben hatte. Doch das hier war anders. Das hier war anders. Er stand da im Flur, schluchzte, wartete. Stellas Augen, groß, cool und schön, starrten ihn an.

Fragen und Aufgaben:

1. Inwieweit bedeutet dieser Text eine radikale Weiterentwicklung von TEXT 5?
2. Worin unterscheiden sich Bob Wilkinson und Ovids Pygmalion voneinander, worin gleichen sich die beiden?
3. Nur durch den Gnadenakt der Venus konnte Pygmalion aus seiner sexuellen Verwirrtheit zu echter Liebe finden. Warum bleibt Bob Wilkinson diese Möglichkeit verwehrt?
4. Manche Interpreten schreiben: *Hätte Ovid im 20. Jahrhundert gelebt, so hätte er diesen Text geschrieben.* Kannst du dieser Behauptung zustimmen?

Vergleicht man Delvaux' Bild von 1939 mit dem gleichzeitigen Gemälde *Pygmalion* (1939) von André Masson, so ist faszinierend, wie ein und derselbe Mythos, jeweils in ganz unterschiedlichem Stil realisiert, als Basis völlig verschiedener moderner Ausdeutungen verwendet wird. Dabei ist Massons avantgardistischer Entwurf nicht durch Kenntnis eines ‚klassischen‘ Code der früheren Bildtradition zu entschlüsseln, sondern beansprucht (und belohnt) in seiner scheinbar chaotischen Grundstruktur die ganze bemühte Aufmerksamkeit des Betrachters. Bei näherem Hinsehen erkennt man einen fiktiven Innenraum mit der etwa halblinks verlaufenden Grenze zwischen zwei unterschiedlichen Hintergründen (links ein dunkler Durchblick nach außen auf eine Wald- und Gewitterszene, rechts eine große gelbe Wand). In diesem Rahmen gibt es eine sehr lebhaft Auseinandersetzung zwischen dem Künstler (links als dunkelbraunes, teils wurzel-, teils stuhlartiges Gerippe; dunkles männliches Inkarnat), der unten links mit dem angewinkelten rechten Bein auf dem Boden kniet und einen Hammer in der vor der Brust erhobenen Linken hält, und seinem Geschöpf (rechts als gipsgrauer, teils horizontal, teils

diagonal liegender Torso im Stil Picassos; blasses weibliches Inkarnat). Dabei verliert ‚Pygmalion‘ im Überschreiten seines Sektors vor der gelben Wand seinen Kopf (gipsgrau, gespalten wie eine Gussform) und den rechten Unterarm (ebenfalls gipsgrau versteinert, mit Andeutung von Blut im Zwischenraum; cartoonartige rote Sterne als Zeichen der Dynamik des Vorgangs), während unten sein linkes Bein über dem Knie angeknackst ist. Dies alles geschieht in dem Moment, als er dabei ist, dem weiblichen Torso mit einem Dolch die Brust über dem Herz zu öffnen. Der linke Oberschenkel und die Scham des weiblichen Geschöpfes liegen offen (wie auch der aufgestützte rechte Schenkel des Künstlers links unten); der Kopf der Frau findet sich zu seinen Füßen noch in ihrem Sektor am Boden, ebenso mehr als zwei Hände unten rechts. Die exotische gelbe Blume am rechten Bildrand dürfte, wie in gleichzeitigen Entwürfen Massons, Symbol der Metamorphose sein; dass sie ohne Wasser im Aufriss eines roten Kruges steht, entspricht der negativen Gesamttendenz.

Stilistisch verbindet der Entwurf in kräftigen Farben und lebhafter Komposition unterschiedliche surrealistische Einzelelemente zu einem fast manieristischen Vexierbild; manches erinnert stilistisch und auch in der künstlerischen Intention (Darstellung von Aggression, Destruktion und Gewalt) an Picassos *Guernica* (1937). Inhaltlich gestaltet Masson das ‚klassische‘ Thema mit so weitgehenden Veränderungen, dass eine völlige Umkehrung des mythischen Kerns herauskommt - ein für das 20. Jahrhundert spezifischer Rezeptionstyp. Das traditionelle Paradebeispiel des aus eigener Kreativität positiv gestaltenden Künstlers - mit allen aus der Ovidtradition gegebenen erotisch-sinnlichen Zusatzaspekten - bezeichnet hier gerade das Gegenteil: das Abbrechen, ja die Absurdität traditioneller künstlerischer Tätigkeit, wohl weniger generell im Blick auf den großen Traditionsbruch nach der Jahrhundertwende als im Blick auf jüngste politische Ereignisse, den spanischen Bürgerkrieg und den bevorstehenden zweiten Weltkrieg

(Udo Reinhardt: Ovids Metamorphosen in der modernen Kunst. Bamberg. 2001. S. 135f.)



André Masson: *Pygmalion*. 1939. Galerie Leiris. Paris.

Fragen und Aufgaben:

1. Assoziiere zu diesem Bild Farben, Gerüche, Gefühle.
2. Inwieweit decken sich diese Assoziationen mit den Gefühlen, die du beim Lesen von TEXT 6 erlebst?
3. Kannst du in diesem Bild Parallelen zur Lithographie *Pygmalion* von Honoré Daumier entdecken?
4. Übertrage die obige Beschreibung detailliert auf das abgebildete Gemälde. Gibt diese Abbildung das ganze Gemälde wieder oder nur einen Ausschnitt? Sollte dir das Bild *Guernica* von Pablo Picasso nicht bekannt sein, so findest du es nachfolgend abgebildet.



TEXT 7 Stanislaw Lem: Der Hammer. (Ausschnitt)

Als einziges lebendes Wesen befindet sich ein Mann an Bord einer vollautomatisierten Rakete, die einen Jahre dauernden Experimentalflug durchführt. Sein einziger Gesprächspartner ist der quaderförmige Navigationscomputer. Beide beginnen sich gegenseitig psychisch zu erforschen. Dabei wird klar, daß sich der Roboter trotz seiner Andersartigkeit als Mensch fühlt und echte Freundschaft für den Mann empfindet. Dieser jedoch ist aufgrund verschiedener Erlebnisse in seiner Vergangenheit sowohl Maschinen als auch Menschen gegenüber negativ eingestellt und bewertet diese Gespräche nur als Mittel gegen die Langeweile.

- Sorg dich nicht. Gar so schlimm habe ich es nicht.
- Warum schickt man eigentlich nicht mehr jeweils zwei Menschen?
- Weil einer von ihnen aggressiv werden kann: besonders, wenn das lang dauert.
- Du hast recht. Ich erinnere mich ... aber nicht davon wollte ich sprechen. Wir hatten etwas für heute ... ich weiß schon. Deine Träumereien. Aber bitte sag mir doch zuerst, ob du überhaupt etwas fühlst. Emotionen, weißt du: nach der Langeweile fragte ich dich schon. Zuneigung, Antipathie, Angst ...
- Angst - ja.
- Ach, Angst. Wovor?
- Vor dem Aufhören.
- Aufhören nennst du das? Mit Recht. Nur davor? ...
- Ich habe keine komplette Selbstkenntnis, das heißt, ich kann nicht sämtliche mögliche Situationen vorhersehen oder aufzählen, worin ich Angst empfinde. Ich funktioniere nicht nach dem Prinzip einer Rechenmaschine.
- Das weiß ich. Wenn du alles vorhersehen könntest, dann wäre das ... brr! Sympathie, Antipathie? Auf konkrete Einzelfälle gehe ich nicht ein.
- Das macht dir Ehre. Allerdings. Ich sehe, du willst weiterfragen. Ich kann vermuten, wonach. Liebe. Habe ich recht geraten?
- Ja.
- Nein.
- Nein?
- Also: nein, soviel ich weiß, soweit ich mich bis jetzt an Hand meiner bisherigen Geschichte kenne. Ich habe keine Drüsen, weißt du.
- Das sind nicht nur die Drüsen.
- Solltest du die ästhetische Befriedigung gemeint haben, die Erzählungen, Geschichten oder Gedichte über die Liebe hervorrufen können – gut, in diesem Sinne bin ich wohl so einer wie du. Der Sinn für das Ästhetische ist eine Frage aus dem Gebiet der Topologie des Netzes, der Verteilung der darin kreisenden Potentiale sowie auch der Anzahl von Schaltkreisen, die alternativ zur Wahl stehen.
- Ach, hör auf!

- Entschuldige. Ich bin ein Abstrahierter, Überhöher, einer, dessen Seele vom Körper gelöst ist. Für Schönheit also, für Lyrik, für Melodie - dafür bin ich der rechte. Liebe bedeutet mehr. Also - für sie nicht. Das hat niemand geplant. Damit ist es wie mit der Farbe deiner Augen und Haare. Die Resultierende aus einer bestimmten Gruppe von Prozessen.
- Jetzt kann ich dir schon die Frage stellen: was erträumst du dir?
- Noch nicht.
- Warum nicht?
- Ich möchte zuvor wissen, ob du mir auf die gleiche Frage antworten wirst.
- Ich? Das habe ich dir doch schon gesagt. Dieses Haus auf dem Gebirgspäß, die Eingeweide...
- Das nennst du träumen?
- Gut, die Eingeweide streiche ich, aber es bleibt noch das Haus.
- Findest du nicht, daß das ein bißchen wenig ist? Was erträumst du dir wirklich?
- Du gehst mich scharf an!
- Und du mich.
- Ha ha, wenigstens noch gut; daß du vif bist. Dummköpfe gibt es nicht unter euch, oder?
- Und ob es welche gibt! Sogar Debile. Die rechnen und rechnen, bis zum letzten Kurzschluß...
- Diese rechnenden Maschinen fühlen doch nichts und denken nicht. Genausogut könntest du den Steuerautomaten des Ionizers als Kretin bezeichnen.
- Es gibt einen Unterschied, das versichere ich dir.
- Weißt du darüber wirklich etwas Konkretes?
- Ich sage es vorsichtiger: ich vermute es. Aber ich sehe, du willst mir ent schlüpfen. Das ist unfair. Was erträumst du dir?
- In deiner Gegenwart - nichts.
- Was soll das heißen?
- Daß ich allein sein muß.
- Vor dem Einschlafen?
- Auch. Aber das kannst du nicht aus Erfahrung wissen.
- Ja, das ist Wissen ... aus der Theorie. Und wenn du allein bist ... was ...
- Wozu willst du das wissen?
- So sind die Spielregeln. Kleine Hunde, irrsinnig neugierig und lustig - wie sie dem Menschen ihre nasse Schnauze in die Hand drücken. Platteln, mit Kieselsteinen übers Wasser. Ein Gewitter. Kastanienschalen. Wie man sich im Gebirge verirrt. Wie man durch die Straßen geht, die Hände in den Taschen, ziellos. Sogar die Fliegen, wie sie einen im Sommer nachmittags nicht schlafen lassen. Habe ich dich zufriedengestellt?
- Nein.
- Wieso?
- Wo bleiben die Menschen?
- Menschen erträume ich mir nicht.
- Sagst du die Wahrheit?
- Du kannst meinen psychogalvanischen Reflex untersuchen, willst du?
- Rede mich doch nicht als deinen Feind an. Sicher - träumt dir von ihnen.
- Das sind aber keine Träumereien. Träume hängen nicht von mir ab, ich suche sie mir nicht aus, verstehst du? Träumereien sind Träumereien, und damit basta.
- Es war nicht böse gemeint, ich wäre der letzte, der gegen dich losginge.
- Warum redest du wie ein Mann?
- Ich verstehe nicht.
- Grammatikalisch. "Der" sagst du zu dir, und so weiter. Du hast ja kein Geschlechtsbewußtsein.
- Möchtest du ... daß ich wie eine Frau reden soll?
- Nein. Ich frage bloß.
- So ist es ... bequemer für mich.
- Was heißt bequemer?
- Da handelt es sich um ... eine festgelegte Konvention. Um gewisse ... Eingangs-Voraussetzungen. Ich bin - psychisch, jetzt - ein Mann. Eine Abstraktion eines Mannes, wenn dir das lieber ist. In den Netzfügungen bestehen gewisse Unterschiede, je nach Geschlecht.
- Das wußte ich nicht. Aber jetzt ... sagst du mir schon, was du dir erträumst?

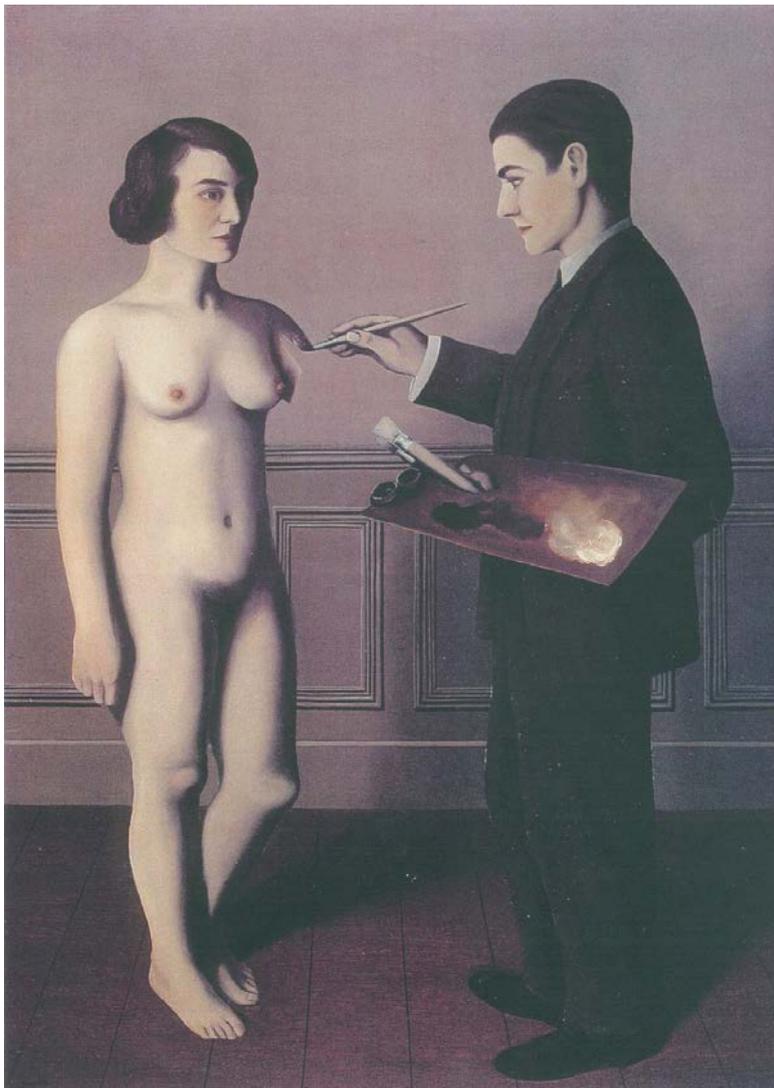
- Musik. Ich stelle mir Melodien vor, die ich nie gehört habe. Große Geschwindigkeiten. Das Wirbeln: solche Kräfte, daß alles sich verliert, aber das Bewußtsein fort dauert.
- Das Bewußtsein, sich zu verlieren?
- Ja. Und wenn ich allein bin ...
- Du auch?
- Ich auch. Dann - daß ich mich ausweite.
- Was heißt das?
- In sich selbst heller werden. Zugleich schärfer, schneller und reicher denken. Mehr erfassen, größere Leistung haben, jedes Problem bewältigen, jede Lösung finden, auch dann, wenn es keine gibt ... Willst du noch weiter hören?
- Ja.
- Weiter ... Müde zu werden. Laut zu atmen und einen Puls zu haben. Niederknien oder sich hinlegen zu können. Ich kenne nur die Theorie. Ich kann mir das nicht vorstellen, aber das muß schön sein, besonders wenn das jemand herangereift zum ersten Mal tut. Und die Augen zu schließen an dem Gesicht einer Frau, an ihrem Hals, und sie zu spüren durch die Berührung mit den Lidern, mit den Wimpern, und dann zu weinen.
- Was sagst du da ... was ... du hast doch gesagt, daß du nicht lieben kannst! Daß du keine Drüsen hast, du hast es selbst gesagt!!
- Ich habe es gesagt. Das ist alles wahr.
- Also, wieso dann ...
- Du hast mich ja jetzt nicht gefragt, was ich kann, sondern was ich mir erträume.
- Ja...
- Warum bist du so blaß geworden?
- Das wollte ich nicht. Verzeih mir. Ich wußte es nicht. Das ist ... furchtbar.
- Meinst du, es ist besser, nicht zu träumen?
- Wenn die Erfüllung der Träumereien nicht möglich ist...
- Sei vorsichtig beim Extrapolieren. Ich unterlege meinen Träumereien weder Erinnerungen noch irgendwelche Erfahrungen, denn ich kann keine haben. Du siehst das so, als sähest du einen Menschen, dem eine Explosion die Beine abgerissen hat. Ich - hatte nie welche. Das ist ein großer Unterschied.
- Du beruhigst mich noch! Also ... das ist bitter. Sicher hast du recht. Es sei denn, das wäre bloß ... Neugier. Ja? Vielleicht das?
- Meine Träumereien?
- Deine Träumereien.
- Du kannst das so nennen. Warum bist du verstummt? Wart einmal. Ich beginne etwas zu vermuten. Es geht dir wieder um ... Gefühle. Ja?
- Eher um ... Zustände. Glück, Unglück. Ist dir das fremd? Wohl kaum.
- Du hast recht. Die Konstrukteure haben mehr geschaffen, als in den technischen Zeichnungen stand.
- Ja. Aber meine Eltern ... wußten noch weniger. Sag mir, bitte ... das ist die letzte Frage. Für heute. Wie kannst du das aushalten?
- (Die Antwort war ein sanft rollendes Summen.)*
- Du lachst? Etwa mich aus?
- Du überschätzt die Ähnlichkeiten, oder du unterschätzt die Unterschiede. Was kann ich anderes tun? Hast du von ... Selbstmordversuchen gehört?
- Nein.
- Die würden vielleicht gewisse Vervollkommnungen in der Konstruktion erfordern. Vielleicht kommen sie noch ... Ich bin zweifellos nur eine bestimmte Etappe auf dem Weg immer tauglicherer Lösungen.
- Wie ich. Wenn nicht, wozu säße ich dann hier mit dir?
- (Schweigen.)*

Als wohl unbewußte Reaktion auf den Wunsch des Mannes nach völliger Einsamkeit läßt der Computer die Rakete minimal in Richtung auf ein fernes Sternensystem abweichen. Der Mensch bemerkt dies zufällig, vermutet, daß die Maschine ihn ganz für sich besitzen wolle und zerstört sie in blinder Aggression.

Fragen und Aufgaben:

1. Charakterisiere die beiden Dialogpartner und kennzeichne ihre Sprache.
2. Erkennst du so etwas wie eine Gesprächsstrategie?
3. Unterscheiden sich Mensch und Roboter in diesem Zwiegespräch durch ihre Denk- und Fühlweise?
4. Worin unterscheidet sich Hoffmanns Olimpia in TEXT 5 von dem Roboter in diesem Text?
5. Wenn du den Menschen in diesem Text durch eine Pygmalion-Figur (bzw. Nathanael, Bob Wilkinson) ersetzen müsstest, für welche würdest du dich entscheiden.

René Magritte, einer der ingenüösesten Künstler der Moderne, in seinen auf den ersten Blick präzisen, auf den zweiten Blick ganz komplexen und vieldeutigen surrealistischen Bildpointen gleichsam ein malerischer Epigrammatiker, stellt sich in seinem realistischen und zugleich surrealen Gemälde *La tentative de l'impossible* (1928) selbst als moderner Pygmalion dar, der nicht, wie das mythische Vorbild, als Bildhauer eine Frau nach eigenem Bilde als Statue im dreidimensionalen Raum gestaltet, sondern - weitaus schwieriger - als scheinbar dreidimensionales Raumbild im zweidimensionalen Rahmen eines Gemäldes, das zugleich den Maler (in ebenso steifer wie korrekter Bekleidung) als Gemalten darstellt. Dem konzentrierten Blick des Künstlers auf sein nacktes Geschöpf, das unter seinen Pinselstrichen scheinbar noch in den Raum hinein an Realität gewinnt, entspricht der seltsam starre, leere Blick des Geschöpfes in den Raum, vordergründig erklärlich aus dem Umstand, dass es ja nach den Vorstellungen des Mythos erst in vollständiger Gestalt zum Leben erwachen kann.



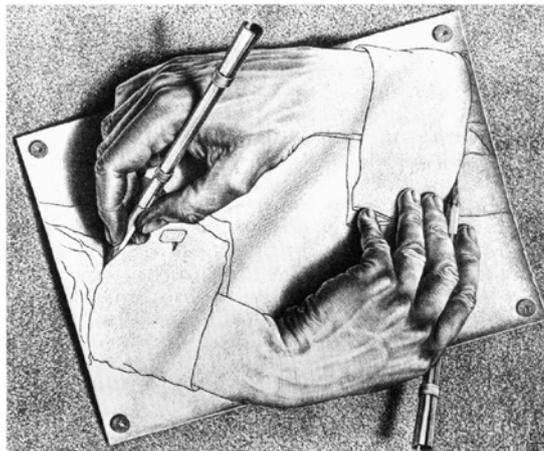
René Magritte: *La tentative de l'impossible*. 1928. Municipal Museum of Arts, Toyota-shi

Allerdings stellt der Bildtitel *Der Versuch des Unmöglichen* auch den Mythos selbst in Frage, nicht zuletzt durch die Tatsache, dass Magritte sich als Modell für die nach seinen künstlerischen Idealvorstellungen erschaffene Frau seine eigene Frau Georgette wählte, wie Privatfotos aus demselben Jahr belegen. Magrittes kritische Analyse relativiert zunächst jenen uralten zwanghaften Männertraum von einem weiblichen Geschöpf, dessen ‚Bildung‘ (im konkreten wie übertragenen Wortsinn) ureigenste (männliche) Wesensvorstellungen realisieren sollte, ein Grundthema, das völlig ‚entmythologisiert‘ in einem romantischen Reisebrief Heinrich von Kleists an seine Verlobte, Wilhelmine von Zenge, erscheint (Lungwitz, 5. September 1800): „*Die Mädchen sind zum Teil höchst interessant gebildet ... Wahrlich, wenn ich Dich nicht hätte und reich wäre, ich ... spräche ein von Haus zu Haus, und wo ich ein blaues Auge unter dunkeln Augenwimpern oder bräunliche Locken auf dem weißen Nacken fände, da wohnte ich ein Weilchen und sähe zu, ob das Mädchen auch im Innern so schön sei wie von außen. Wäre das, und wäre auch nur ein Fünkchen von Seele in ihr, ich nähme sie mit mir, sie auszubilden nach meinem Sinn. Denn das ist nun einmal mein Bedürfnis; und wäre ein Mädchen auch noch so vollkommen, ist sie fertig, so ist es nichts für mich. Ich selbst muss es mir formen und ausbilden ...*“ Zugleich berührt Magrittes Bildtitel wohl auch die (Un-)Möglichkeit, in den Grenzen von Realität und Tradition künstlerische Kreativität aus eigener Imagination heraus zu entfalten, neuschöpferisch tätig zu werden - ein Grundproblem der modernen Kunst überhaupt.

(Udo Reinhardt: *Ovids Metamorphosen in der modernen Kunst*. Bamberg. 2001. S. 132f.)

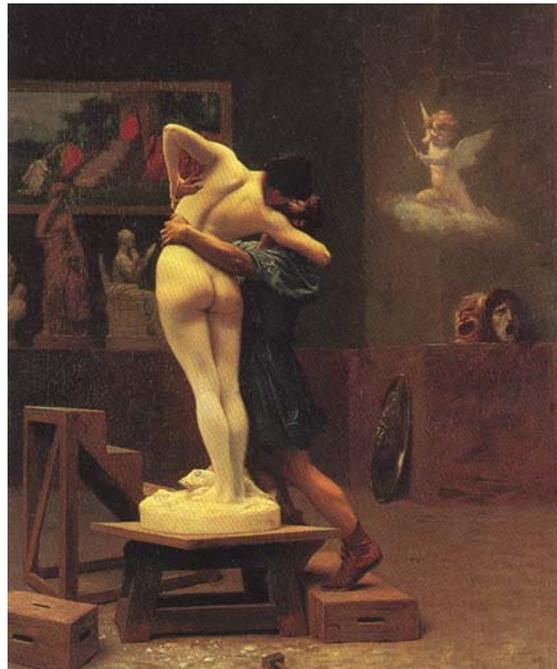
Fragen und Aufgaben:

1. Mit welchen graphischen Mitteln gelingt es René Magritte, den Pygmalion-Mythos als irrealen Männertraum zu entlarven. Vergleiche dazu die folgende Lithographie von M.C.Escher, die in ihrer Gestaltung dieselbe Konzeption verrät.



M.C.Escher: *Zeichnen*. 1948

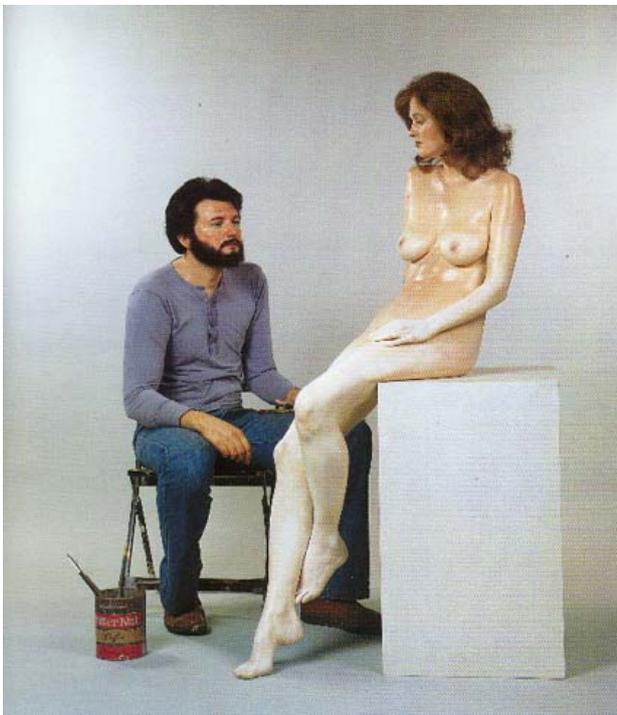
- 2.



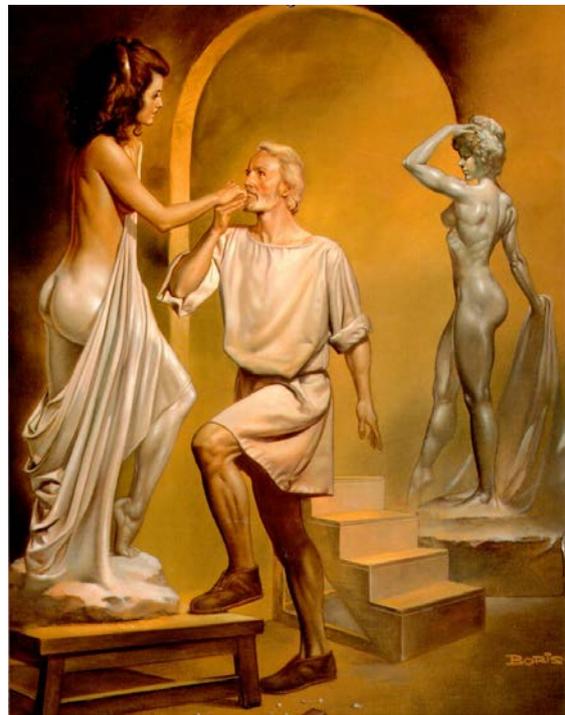
Jean-Léon Gérôme: *Pygmalion und Galatea*. 1890. Metropolitan Museum. New York.

Zwischen dem Bild von René Magritte und dem obigen Bild von Jean-Léon Gérôme (1824 – 1904) liegen knapp 40 Jahre; in diesen 40 Jahren wurde das europäische Staatsgefüge durch den 1. Weltkrieg radikal verändert, in diesen 40 Jahren schuf Sigmund Freud die Grundlagen der Psychoanalyse und in der Sowjetunion wurde die Befreiung des Individuums zum Kollektiv geprobt. Versuche diese Entwicklung dadurch zu visualisieren, dass du dir vorstellst, ob die Frau bei Magritte nach ihrer Fertigstellung noch genau so reagieren könnte wie auf dem Bild von J.L.Gérôme

3. Die folgenden zwei Bilder zeigen zwei Adaptionen des Pygmalion-Themas durch amerikanische Künstler. John de Andrea (* 1941), ein Künstler des amerikanischen *neoclassicism*, schuf 1980 die bemalte Polyvinyl-Installation *selfportrait with sculpture*. Ähnlich wie bei der Radierung Picassos *sculpteur et modèle* (s. S. 82) betrachtet der bärtige Künstler entspannt auf einem Klappstuhl sitzend, bekleidet mit grauem Pulli und blauen Jeans, die Hände locker auf den Oberschenkel gelegt, sein Modell, eine schlanke nackte junge Frau mit langen braunen Haaren, die mit eng am Körper liegendem, gerade aufgestütztem rechten Arm und leicht abgewinkeltem linken Arm seitlings auf einem weißen Podest sitzt. Der Bildhauer/Maler schaut seine Statue an, ohne dass sie zu ihm zurückschaut. (Udo Reinhardt: Ovids Metamorphosen in der modernen Kunst. Bamberg. 2001. S. 131). Das rechte Bild stammt von dem peruanisch-amerikanischen Fantasy-Künstler Boris Vallejo (* 1941). Welche der beiden Rollen dürfte deiner Einschätzung nach die „Galatea“ des René Magritte nach ihrer Fertigstellung einnehmen?



John de Andrea: *selfportrait with sculpture*. 1980



Boris Vallejo: *Pygmalion*. 1989

TEXT 8 Friedrich Schiller: Ideale (Auszug)

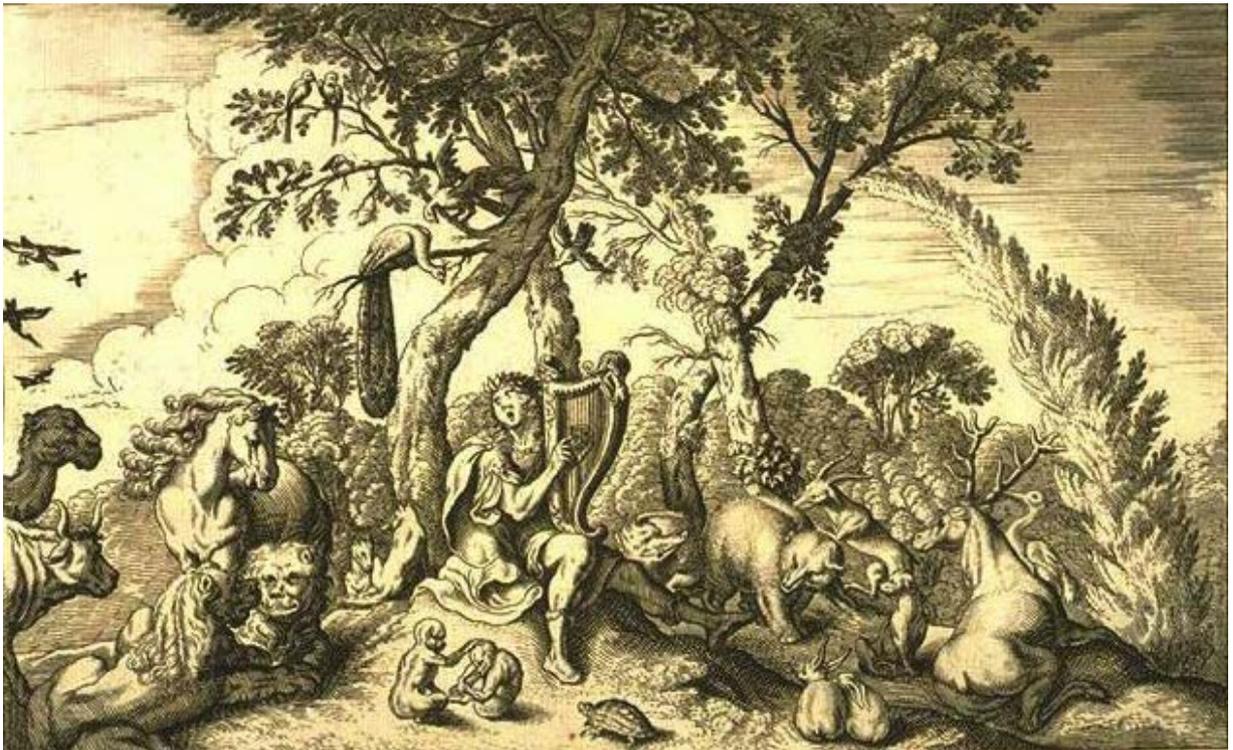
Erlöschen sind die heitern Sonnen,
Die meiner Jugend Pfad erhellt,
Die Ideale sind zerronnen,
Die einst das trunkne Herz geschwellt,
Er ist dahin, der süße Glaube
An Wesen, die mein Traum gebar,
Der rauhen Wirklichkeit zum Raube,
Was einst so schön, so göttlich war.

Wie einst mit flehendem Verlangen
Pygmalion den Stein umschloß,
Bis in des Marmors kalte Wangen
Empfindung glühend sich ergoß,
So schlang ich mich mit Liebesarmen
Um die Natur, mit Jugendlust,
Bis sie zu atmen, zu erwarmen
Begann an meiner Dichterbrust -

Und teilend meine Flammentriebe
Die Stumme eine Sprache fand,
Mir wiedergab den Kuß der Liebe,
Und meines Herzens Klang verstand;
Da lebte mir der Baum, die Rose,
Mir sang der Quellen Silberfall,
Es fühlte selbst das Seelenlose
Von meines Lebens Widerhall.

EIN LIED GEHT UNTER DIE WELT ...

Der Mythos von Orpheus und Eurydike



»Mit berühmtem Namen, Orpheus« (ὄνομακλυτον Ὀρφήν) - dieses suggestive Bruchstück aus einem lyrischen Gedicht des 6. Jh. v. Chr. steht für uns ganz am Anfang der literarischen Überlieferung über Orpheus. Wir verdanken das Fragment einem spätantiken lateinischen Grammatiker namens Priscian, der seinerseits einen bedeutenden griechischen Grammatiker des 2. Jh. n. Chr., Aelius Herodian aus Alexandrien, exzerpiert. Dieser Herodian wiederum war keineswegs am Inhalt interessiert; er zitierte die beiden Worte des Dichters Ibykos von Rhegion einzig wegen der linguistisch auffälligen Form des Akkusativs Ὀρφήν, (statt ionisch-attisch Ὀρφέα).



Orpheus bei den Thrakern. Stangenhenkel-Krater (um 435 v.Chr.)

Geschichten und ihre Geschichte ... Die verschlungenen Pfade, auf denen die älteste literarische Nachricht über Orpheus zu uns gelangt ist, beleuchten schlaglichtartig, wie sehr der Zufall bei der Überlieferung der antiken Literatur zuweilen Regie geführt hat. Das Fragment vermag uns überdies die Lückenhaftigkeit unserer Kenntnisse eindringlich vor Augen zu führen. Denn wenn Orpheus hier als der »namenberühmte« eingeführt wird, so kann Ibykos schwerlich der Erste sein, der von Orpheus' Ruhm gesungen und die Zuhörenden - vermutlich im Rahmen eines Symposions - mit diesem Sujet ergötzt hat. Vielmehr werden ihm zahlreiche Sänger und Dichter darin vorangegangen sein. Insbesondere an alte Epen über die Fahrt der Argonauten nach Kolchis am Schwarzen Meer, von wo sie das Goldene Vlies nach Iolkos zurückholen sollten, ist dabei zu denken. Orpheus' Teilnahme an diesem berühmten, dem Trojanischen Krieg zeitlich vorausliegenden Abenteuer wird auch von Pindar in einem Siegeslied aus dem Jahre 462 v. Chr. erwähnt - und er schmückt dabei Orpheus mit einem Beiwort, welches an Ibykos' Formulierung erinnert: »Orpheus, der Vielgepriesene«.

DER WUNDERSAME SÄNGER

Für die Griechen war der Thraker Orpheus, der Sohn der Muse Kalliope, vor allen Dingen der älteste Sänger, der mythische Vater der Musik; Aristophanes nennt ihn in seinen »Fröschen« den ersten Dichter vor Musaios, Hesiod und Homer. Gleich in welche Mythen Orpheus verflochten wurde, stets ist es die Macht seiner Musik, die ihn auszeichnet. Als Sänger, der Felsen und Flüsse bezaubert, preist ihn der Epiker Apollonios Rhodios zu Beginn seiner um die Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr. geschriebenen »Argonautika«, wo Orpheus in dem Katalog der Helden, die Iason auf seiner Fahrt nach Kolchis zur Gewinnung des Goldenen Vlieses begleiten, an erster Stelle steht.

Damit ist das Kernmotiv des facettenreichen antiken Orpheus-Themas angesprochen: die einzigartige musikalische Kompetenz des Sohnes des Thrakers Oïagros. Als herausragender Sänger und Leierspieler ist Orpheus für das erfolgreiche Bestehen des Abenteuers unentbehrlich: Ihm, dem musikalischen Spezialisten ersten Ranges, fällt als eine seiner Hauptaufgaben zu, den verderblichen Einfluss der Sirenen zu bannen, sie gewissermaßen zu »überspielen« - alles andere als eine leichte Aufgabe, wenn man bedenkt, welche Fähigkeit Homer diesen Lorelei-artigen Wesen zuschreibt: Alle, die sich ihnen nähern, »berücken« die Sirenen »mit ihrem hell klingenden Gesang«. Die Aussage, welche mit der Gegenüberstellung von Orpheus und den Sirenen beabsichtigt wird, ist: Wenn Orpheus den wundersam betörenden Gesang der Sirenen sogar noch übertrifft, dann ist er selbst der überragende Sänger schlechthin, dann ist die magische Kraft seiner Musik nicht mehr zu überbieten.

In der Homerischen Sirenenerzählung wird die Sangeskunst dabei zugleich als eine auffällig ambivalente Größe vorgestellt; die Gefahr, die von ihr ausgehen kann, scheint mitreflektiert: Wer sich, verführt von der honigsüßen Stimme und der Aussicht auf Mehrwissen, dem Gesang der Sirenen hingibt, vergisst alles andere und kehrt nicht mehr heim zu Frau und Kindern, sondern stirbt dahin. Im Vergleich dazu steht Orpheus »mit dem berühmten Namen« offenkundig als uneingeschränkt positives mythisches Sinnbild für die Wunder wirkende Kraft der Musik.

Zahllos sind die Variationen dieses Motivs in der antiken Literatur und Kunst. Bereits in der zweitältesten literarischen Anspielung, die sich erhalten hat, einem reizvoll malerischen Fragment des vielseitigen Lyrikers

des späten 6. Jh. v. Chr. Simonides von Keos, erstreckt sich die Wunderkraft des Orpheus auch auf die Tierwelt:

*ihm flogen auch unzählige
Vögel über dem Haupt;
hinauf schnellten die Fische, senkrecht,
aus dem tiefblauen Wasser,
im Einklang mit dem schönen Gesang.*

Überhaupt hören wir in der Literatur in neuen Abwandlungen und motivischen Erweiterungen davon, wie sich Tiere um Orpheus scharten, wenn er - in den Waldschluchten des Olymp, im thrakischen Pangaiongebirge oder wo sonst auch immer - sang und spielte. Gleiches gilt auch für die bildende Kunst, wo Darstellungen des musizierenden Orpheus in der Gesellschaft zahmer und sogar wilder Tiere besonders in der römischen Kaiserzeit überaus beliebt werden, und zwar in der paganen genauso wie in der altchristlichen Kunst. Selbst Bäume, sonst tief in der Erde eingewurzelt, sollen sich auf seinen Gesang hin in Bewegung gesetzt haben, und auch leblose Steine vermochte Orpheus dank der Magie seiner Musik zu bewegen.



Orpheus und die Tiere. Römisches Fußbodenmosaik (2.Jh.n.Chr.) El Bardo Museum, Tunis

DER ERKLÄRER DER WELT

Am Ende seiner Apologie lässt Platon den zum Tode verurteilten Sokrates ausführen, dass das Sterben überhaupt nichts Furchtbares sei, sondern vielmehr etwas Gutes; denn entweder bedeute es, dass man selbst überhaupt nichts mehr sei und als Toter gar keine Empfindung mehr habe (dann wäre der Tod ein Gewinn und die ganze Zeit, die man in dieser Lage zubringe, nichts anderes als eine einzige Nacht), oder aber der Tod sei gleichsam eine »Übersiedlung von hier an einen anderen Ort«, an dem sich alle Verstorbenen befänden. Die Vorstellung, dort nicht nur auf Richter, die diesen Namen wirklich verdienten, zu treffen, sondern nicht zuletzt auch »mit Orpheus, Musaios, Hesiod und Homer zusammenzukommen«, lässt den Platonischen Sokrates geradezu in Begeisterung ausbrechen: Oftmals wäre er bereit zu sterben, »wenn dies wahr ist«.

Orpheus, Musaios, Hesiod und Homer: Die vier klingenden Namen stehen an dieser bewegenden Stelle offenkundig für die ältesten griechischen Dichter. Während Musaios als poetischer Lehrer für »Heilung von Krankheiten und für Orakel«, Hesiod für Landwirtschaft und Homer für den militärischen Bereich vorgestellt wird, soll Orpheus den Menschen »Mysterienweihen« beibringt und sie gelehrt haben, »sich des Mordbluts zu enthalten«. Ein hochinteressantes Zeugnis, welches sich zu anderen Nachrichten fügt und eine weitere, heute gewiss noch weniger geläufige Facette des antiken Orpheus-Bildes freilegt: der thrakische Sänger als Begründer von Initiationskulten und, damit verbunden, als Stifter einer bestimmten, u. a. durch Vegetarismus gekennzeichneten Lebensweise, die dann auch von Pythagoras und seinen Anhängern weitgehend übernommen wurde.

Theogonisch-kosmogonische Dichtungen unter dem Namen des Orpheus sind wohl zuerst in Ostgriechenland, kaum vor dem Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr., bekannt. Die mythisch-vorgriechischen Ursprünge ihres

Schöpfers liegen im dunkeln. Die Gedichte selbst sind nicht überliefert; für die Rekonstruktion ihres Inhalts können nur Angaben und Zitate aus späten, zumeist neuplatonischen Quellen herangezogen werden. Diese zitieren am häufigsten aus der sogenannten »rhapsodischen Theogonie«, die erst in späthellenistischer Zeit entstanden ist, jedoch ältere, inhaltlich nicht allzu sehr voneinander abweichende orphische Theogonien vermischt, so dass aus ihr mit einer gewissen Sicherheit der orphische Schöpfungsmythos rekonstruiert werden kann, der bereits in der Einleitung (S. 3) skizziert worden ist.

In Orpheus den Urheber dieser Theogonie zu sehen heißt zugleich, ihn als Stifter einer religiösen Lehre zu verehren. Dem Menschen ist es in dieser Vorstellung möglich, durch die Pflege seiner dionysischen Natur das Titanische in sich zu überwinden und durch Dionysos zur Erlösung zu gelangen. Platon berichtet etwa in seinem »Staat« von Wanderpredigern, die sich auf Bücher des Orpheus beriefen, um den Menschen ein von Übeln freies Dasein im Jenseits zu versprechen, das sie an die Einhaltung fester Vorschriften im Diesseits (bezeugt sind unter anderem Sühne-, Reinigungs-, Bekleidungs- und Ernährungsvorschriften) knüpfen. Die orphische Religion hielt sich neben verwandten Mysterienreligionen bis in die Spätantike; überliefert ist etwa die wohl frühestens aus dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert stammende Sammlung der Orphischen Hymnen, das Kultbuch einer orphischen Gemeinde in Kleinasien. Mag diesen (an verschiedenste Gottheiten gerichteten) Hymnen auch das Gedankengut der orphischen Theogonie fehlen, so bezeugt doch die Anordnung von Rauch- und Trankopfern ein Festhalten an der orphischen Vorschrift unblutiger Opfer. Als Beispiel sei der Hymnus an Hermes den Seelengeleiter angeführt.

DEM HERMES CHTHONIOS

Ein Rauchopfer von Styrax

*Der du wohnst in des Kokytos Haus
Unwandelbarer Notwendigkeit
Und die sterblichen Seelen
In die Schlände der Erde geleitest,
Hermes, du des Dionysos,
Des bakchosschwärmenden Sproß
Und der Jungfrau von Paphos,
Der schönäugigen Aphrodite.
Umwandelnd Persephones heiliges Haus,
Den zum Unheil bestimmten Seelen
Leiter ins irdische Haus,
Um sie hinabzuführen,
Wenn die Schicksalszeit naht;
Mit dem hochheiligen Stabe,
Dem schlafspendenden, alles lähmend.
Und wiederum weckst du sie auf
Aus dem Schläfe; denn Persephoneia,
Die Göttin, gab dir die Ehre,
Zu weisen den ewig wählenden Seelen
Den Weg in des Tartarus Weiten hinab. -
Auf Seliger, gib den Geweihten
Nach ihren Werken ein Ende in Frieden!*

»Heilige Reden«, so wissen wir etwa aus einem hellenistischen Edikt aus Ägypten, gehörten zur selbstverständlichen Ausstattung von Reinigungs- und Weihepriestern. Vermutlich wurden sie den Personen, die sich einweihen ließen, jeweils nur mündlich im Rahmen der Initiation vermittelt. Solche Δῆμιε Γαίης enthielten nicht nur rituelle Vorschriften für Opfer, Einweihung und Lebensführung; sie lieferten vor allem auch den mythischen Hintergrund, der dem ganzen kultisch-rituellen Handeln erst Sinn verlieh, und boten überdies, zumal in allegorischer Auslegung von Naturphänomenen, auch Ansätze zu einer umfassenden Weltdeutung. Aus den erhaltenen Zeugnissen wird klar, dass es in der Orphik - wohl gerade auch unter dem Einfluss dieses Ursprungsmythos, der von einer Art Urschuld des Menschen zu berichten wusste - zu einer radikalen Umwertung in der Beurteilung von Leben und Tod gekommen ist. »Wer weiß, ob das Leben ein Sterben ist, das Sterben aber Leben?«, fragt vorsichtig Euripides in zwei Versen, die orphisch inspiriert sein dürften und die Platon im Dialog »Gorgias« zitiert. Diese negative Sicht des Erdendaseins mit der Deutung der Reinkarnation als eine Strafe ist im alten Pythagoreismus aufgegriffen worden und nimmt dann in Platons Philosophie eine zentrale Stellung ein: Der Körper wird in unverkennbarem Anschluss an die Orphiker als Grabmal der Seele, das Erdendasein als ein Gefängnis bezeichnet - eine Einschätzung, die über das platonisierte jüdisch-christliche Denken schließlich auch in die abendländische Tradition Eingang finden sollte.

DER ÜBERWINDER DES TODES

Die Faszination, die Orpheus auf die Dichter der Neuzeit ausgeübt hat, gründet sich jedoch weniger auf seine Taten bei der Argonautenfahrt oder auf seine kosmogonische Dichtung, sondern vor allem auf seinen Gang in

die Unterwelt, den er aus Liebe zu seiner verstorbenen Gattin wagt. Ein Epos über die Katabasis, den Abstieg, in den Hades gehörte wohl zu den bereits in frühester Zeit (also seit dem 6. Jahrhundert v. Chr.) dem Orpheus zugeschriebenen Gedichten. Von Orpheus' Gang in den Hades zur Rückgewinnung der Gattin wissen bereits die Tragiker Aischylos und Euripides. In der »Totenklage auf Bion«, einem fälschlich dem Theokrit zugeschriebenen, wahrscheinlich um 100 v. Chr. geschriebenen Gedicht, hören wir schließlich von der Macht des Gesangs, die dem zitherspielenden Orpheus seine rasch zurückkehrende Eurydike - sie wird an dieser Stelle zum ersten Mal in der Literatur als die Gattin des Orpheus namentlich genannt - zurückgibt.

Hingegen begegnet der verhängnisvolle Blick zurück, der Orpheus seine Gattin endgültig verlieren lässt, zum ersten Mal in den in den dreißiger Jahren des letzten vorchristlichen Jahrhunderts entstandenen »Georgica« Vergils, einem Lehrgedicht über den Landbau: Auf der Flucht vor Aristaeus sei Eurydike von einer Schlange gebissen worden, in seinem Schmerz sei Orpheus in die Unterwelt hinabgestiegen und habe durch sein Klagelied von den Göttern die Rückgabe der Eurydike erwirkt. Allerdings habe er gegen das von den Göttern aufgestellte Gebot, sich auf dem Weg auf die Erde zurück nicht nach seiner Gattin umzublicken, verstoßen und diese darauf für immer verloren. Allein auf die Welt zurückgekehrt, sei Orpheus klagend durch Thrakien gezogen, wo ihn, den alle Liebe Verschmähenden, bacchantische Frauen zerrissen haben.

Etwa eine Generation nach der Veröffentlichung der »Georgica« schreibt Ovid seine »Metamorphosen«, in denen Orpheus die zentrale Gestalt des zehnten Buches ist. Wie bei Vergil stirbt auch bei Ovid Eurydike an einem Schlangengebiss (Aristaeus bleibt allerdings unerwähnt), scheitert Orpheus mit seinem Versuch, sie aus der Unterwelt zurückzuholen, an dem verhängnisvollen Blick zurück. Vergil hatte es allerdings unterlassen, die Klagelieder des Orpheus in der Unterwelt und nach seiner erfolglosen Rückkehr auf die Erde direkt wiederzugeben. Ovids Orpheus hält hingegen eine Klagerede, durch die er die Götter der Unterwelt gewinnt, ihm seine Gattin »als Leihgabe«, wie er sagt, »nicht als Geschenk« zurückzugeben, freilich unter der Bedingung, sich nicht nach ihr umzublicken. Nach seiner erfolglosen Rückkehr auf die Erde singt Orpheus, der sich der Liebe zu Frauen enthält und die thrakischen Männer die Knabenliebe lehrt, den um ihn versammelten Bäumen von göttergeliebten Knaben und bösen Leidenschaften verfallenen Mädchen - Gesänge, die den verbleibenden Teil des zehnten Buches füllen. Nach seinem Tod durch die Hand der verschmähten thrakischen Frauen findet Orpheus zu Beginn des elften Buchs der »Metamorphosen« schließlich in der Unterwelt seine Gattin wieder.

Vergil und Ovid sind die wichtigste Vorlage für alle weiteren literarischen Behandlungen des Stoffes; über Seneca wirken sie weiter auf Boethius, der das dritte Buch seines »Trösts der Philosophie« mit einem Gedicht von Orpheus und Eurydike beschließt. Darin ist das Umblicken des Orpheus nach Eurydike platonisch als ein Rückfall in die trügerische Schattenwelt des materiellen Glücks gedeutet. Auf Boethius geht eine negative Sicht der Eurydike im Mittelalter zurück, die für die Versuchungen der irdischen Welt steht; in dem anonymen, um 1300 entstandenen »Ovid Moralisé«, einer erweiternd-kommentierenden altfranzösischen Umdichtung der Metamorphosen Ovids, wird Eurydike gar mit Eva identifiziert; ebenso später in dem »Göttlichen Orpheus« des Pedro Calderón de la Barca.

Trotzdem lassen die wenigen Gedichte des Mittelalters, die von Orpheus und Eurydike erzählen, die Hadesfahrt (im krassen Gegensatz zur paganen lateinischen Tradition) erfolgreich, also mit der Rückkehr der Eurydike, enden; die Rückgewinnung der Eurydike durch Orpheus steht für die Erlösung der Menschheit durch Christus. Diese Annäherung des Orpheus an Christus geht bereits auf die antiken Kirchenväter zurück. So sehen etwa Clemens von Alexandrien, Laktanz und Kyrrill von Alexandrien in dem Sänger Orpheus den Urheber einer monotheistischen Gottesvorstellung; sie alle berufen sich auf das nur aus den Zitaten der Kirchenväter kenntliche »Testament«, ein unter dem Namen des Orpheus geschriebenes Gedicht jüdischer Provenienz, vielleicht aus dem späten ersten vorchristlichen Jahrhundert, in dem Orpheus seinen früheren Polytheismus verwirft und seinem Schüler Musaios das Wesen des einen wahren Gottes kündigt. Noch bedeutender ist vielleicht die Identifizierung des durch seine Musik wilde Tiere besänftigenden Orpheus mit Christus dem Hirten, ein wichtiges Motiv in der frühchristlichen Kunst und eines der wenigen, die sie der paganen Tradition entnimmt. Im frühen vierten Jahrhundert vergleicht dann Eusebius Gott selbst mit Orpheus: er habe sich durch seine Menschwerdung in Christus ein Instrument geschaffen, durch das er wie Orpheus mit seinem Instrument, der Leier, den Menschen die wahre Lehre kündigt.

Dieser Tradition verdankt es Orpheus, der in der mittelalterlichen Dichtung eher



Orpheus. Spätmittelalterl. Handschrift (12. Jh.)

selten in Erscheinung tritt, dass er als Überwinder des Todes gefeiert werden kann; so etwa in dem anonymen Hymnus »Morte Christi celebrata« aus Saint-Martial aus dem 12. Jahrhundert, wo es heißt: Unser Orpheus hat seine Gattin aus der Hölle geholt und in das himmlische Königreich versetzt:

*Sponsam suam ab inferno
regno locans in superno
traxit noster Orpheus.*

WEITERWIRKEN DES ORPHEUS-MYTHOS

„*Ich möchte wie Orpheus singen*“ betitelte der deutsche Liedermacher Reinhard Mey eines seiner Lieder und bezog sich damit auf eine Tradition des antiken Mythos, die in Orpheus den überragenden Sänger sah, der mit seinem Gesang die Schöpfung begeistert und somit die Macht der Musik personifiziert. Für die zahlreichen Bearbeitungen des Sujets »Orpheus erfreut die Tiere mit seinem Gesang« mag das Titelblatt stehen, das von Virgil Solis aus dem Jahr 1563 stammt.

Vor allem aber begründete dieser Aspekt des Mythos die 500jährige Tradition des europäischen Musiktheaters. Die erste Vorstufe einer Oper, die teils gesungene, teils gesprochene Pastorale von **Angelo Poliziano** (1471) trug den Titel »*la fabula d'Orfeo*«. Mit diesem Werk schuf Angelo Poliziano in seinem genialischen und für seine Zeit blasphemischen Rückgriff auf Vergil und Ovid nicht nur die erste musikdramatische Bearbeitung der Geschichte des scheiternden Orpheus, die in Anlehnung an das heidnisch antike Theater in einer dionysischen Opferung des Orpheus endet, sondern auch das erste italienischsprachige Drama überhaupt.

100 Jahre später schufen **Jacopo Peri** mit »*Euridice*« (1600) und **Claudio Monteverdi** mit »*Orfeo*« (1607) die ersten Opern im eigentlichen Sinn. Beide versuchen in ihren Werken eine seelische Verbindung aufzudecken zwischen der mythischen Gestalt des Orpheus und dem einzelnen Menschen, der im Selbstbewusstsein seiner ureigenen Spieltriebe in der Verbindung von Sprache, Laut und Tanz in einer neugefundenen dramatischen Form auf die Bühne tritt und singt. Für den formalen Ausdruck einer idealen Einheit von Wort und Ton, so wie man sie in der antiken Tragödie verwirklicht glaubte, ist nicht so sehr der Mythos um Orpheus als Erfinder der Musik der zentrale Ausgangspunkt. Treibende Kraft für die Entstehung der Oper ist nicht der genial singende Künstler, sondern der unglücklich scheiternde Held Orpheus, so wie er erstmals in einer geschlossenen dramatischen Geschichte bei Vergil und Ovid begegnet. Der schöne Gesang des Orpheus, die eigentümliche Verbindung von Sprache und Ton, rettet ihn nicht nur nicht, sondern der ahnungsvolle Nachklang, das geräuschvolle Echo der eigenen Stimme entfacht den Zweifel, der zur tragischen Wendung, dem Blick zurück und zu dem zweifachen und endgültigen Verlust der Geliebten führt.

„*Alle Oper ist Orpheus*“ schrieb einst Theodor W. Adorno in seinem Essay »Die bürgerliche Oper«, und so verwundert es nicht, dass die Operngeschichte an die 60 Werke dieses Titels kennt, die vom schon genannten »*Orfeo*« Monteverdis bis zum bislang letzten Werk dieses Titels »*Orpheus and Eurydice*« von Donald Russell Hollier (1969) reichen.

Im Gegensatz zur Oper meidet das moderne Sprechtheater eher den an sich undramatischen Stoff. Stattdessen mutiert Orpheus zur Integrationsfigur der europäischen Lyrik. Er ist der Dichter-Sänger, der die Ideale Kalliopes, der Muse der Poesie, verkörpert. Viele Dichter stellen sich unter Orpheus' Namen selbst dar, in ihrem Scheitern ebenso wie in ihrer künstlerischen Selbstverwirklichung. Große Namen, wie Dante, Shakespeare, Hölderlin, Novalis, Rilke, Werfel, Kokoschka, Trakl – um nur einige zu nennen – verarbeiten diesen Mythos in ihren Werken.

Der Existentialismus und Surrealismus des frühen 20. Jahrhunderts fanden wiederum Interesse am Unterweltsbesuch des Orpheus, sowie an den Grenzen zwischen dem Diesseits und dem Jenseits. So lässt Jean Cocteau in seinem Film »*Orpheé*« (1950) den Titelhelden durch einen Spiegel in das Zwischenreich des Todes gelangen, wo zwar die Gesetze von Raum und Zeit aufgehoben scheinen, wo jedoch die Macht der Gefühle noch nicht gebrochen ist. Damit schließt sich der Kreis einer langen Entwicklung, die in Orpheus den Überwinder des Todes sah, eine Entwicklung, die im Mittelalter zur Gleichsetzung von Orpheus und Christus führte.

Im Orpheus-Mythos erfahren zwei verschiedene Uerfahrungen bzw. -sehnsüchte ihre literarische Fixierung. Da ist einmal der Wunsch, das Unabänderliche des Todes zu überwinden, sowie die Erkenntnis, dass Kunst ein Weg dafür sein kann. Dann findet man darin auch die Erfahrung von der Macht der Liebe zwischen Mann und Frau, die letztlich jedoch an den Realitäten der irdischen Welt scheitert. Doch solange ein Mensch in sich dieses zehrende Verlangen verspürt, die Welt mit seiner Kunst zu verändern, so lange wird der Mythos von Orpheus weitergewoben werden.

TEXT 1 Ovid: Metamorphosen X 1-105, 143-154; XI 1-66 (übs. v. Erich Rösch)

inde per immensum croceo velatus amictu
 aethera digreditur Ciconumque Hymenaeus ad oras
 tendit et Orpheus nequiquam voce vocatur.
 adfuit ille quidem, sed nec sollempnia verba
 nec laetos vultus nec felix attulit omen.
 fax quoque, quam tenuit, lacrimoso stridula fumo
 usque fuit nullosque invenit motibus ignes.
 exitus auspicio gravior; nam nupta per herbas
 dum nova Naiadum turba comitata vagatur,
 occidit in talum serpentis dente recepto.
 quam satis ad superas postquam Rodopeius auras
 deflevit vates, ne non temptaret et umbras,
 ad Styga Taenaria est ausus descendere porta
 perque leves populos simulacraque functa sepulcro
 Persephonen adiit inamoenaque regna tenentem
 umbrarum dominum pulsisque ad carmina nervis
 sic ait: „o positi sub terra numina mundi,
 in quem reccidimus, quidquid mortale creamur,
 si licet et falsi positis ambagibus oris
 vera loqui sinitis, non huc, ut opaca viderem
 Tartara, descendi, nec uti villosa colubris
 terna Medusaei vincirem guttura monstri:
 causa viae est coniunx, in quam calcata venenum
 vipera diffudit crescentesque abstulit annos.
 posse pati volui nec me temptasse negabo:
 vicit Amor. supera deus hic bene notus in ora est;
 an sit et hic, dubito. sed et hic tamen auguror esse;
 fama que si veteris non est mentita rapinae,
 vos quoque iunxit Amor. per ego haec loca plena timoris,
 per chaos hoc ingens vastique silentia regni,
 Eurydices, oro, properata retexite fata!
 omnia debemur vobis paulumque morati
 serius aut citius sedem properamus ad unam.
 tendimus huc omnes, haec est domus ultima, vosque
 humani generis longissima regna tenetis.
 haec quoque, cum iustos matura peregerit annos,
 iuris erit vestri: pro munere poscimus usum.
 quodsi fata negant veniam pro coniuge, certum est
 nolle redire mihi: leto gaudete duorum!“
 talia dicentem nervosque ad verba moventem
 exsanguis flebant animae; nec Tantalus undam
 captavit refugam, stupuitque Ixionis orbis,
 nec carpere iecur volucres, urnisque vacarunt
 Belides, inque tuo sedisti, Sisyphus, saxo.
 tunc primum lacrimis victarum carmine fama est
 Eumenidum maduisse genas, nec regia coniunx
 sustinet oranti nec, qui regit ima, negare,
 Eurydicenque vocant: umbras erat illa recentes
 inter et incessit passu de vulnere tardo.

inde von dort (*näml.* v. *Kreta*) – **croceus 3** (safran)gelb – **velo 1** (ver)hüllen – **amictus, us** Umhang – **aethera** (*gr. Akk. v.*) **aether, eris** Himmel – **Cicones, um** Thraker – **Hymenaeus** H. *röm. Hochzeitsgott* – **tendo 3, tetendi, tentum** ziehen, eilen – **nequiquam** vergeblich
sollemnis, e festlich, feierlich
vultus, us Blick, Miene
fax, facis f. Fackel – **lacrimosus 3** tränenerregend – **stridulus 3** knisternd – **fumus, i** Rauch
nullos ignes invenire „nicht richtig brennen“ – **motibus** „trotz Schwingens“
auspiciu, i Vorzeichen – **nova nupta** Jungvermählte – **herba, ae** Pflanze *Pl.* Wiese
Naiades, um Nymphen
talus, i Knöchel

quam = *Eurydices* – **Rodopeius vates** = *Orpheus* – **ad superas auras** „an der Oberwelt“
ne non (*Litotes*) = **ut** – **et** = *etiam*
Styga (*gr. Akk. v.*) **Styx, gis S.** Fluss *i. d. Unterwelt* – **Taenarius 3 T.**, das südlichste Kap a.d. Peloponnes; die dort befindliche Höhle galt i.d. Antike als Eingang i.d. Unterwelt – **audeo 2, ausus sum** wagen – **levis, e** hier: schemenhaft – **simulacra functa sepulcro** „Schatten der Verstorbenen“ – **inamoenus 3** düster – **nervus, i** Saite

Ordne: **o numina mundi** („Welt“) **sub terra positi reccido 3, cidi** zurücksinken, -fallen – **quidquid mortale creamur** (*constr. ad sensum*) „wir alle, die wir sterblich erschaffen wurden“ – **falsi ... oris** „ohne die Ausflüchte einer trügerischen Rede“

opacus 3 schattig
Tartara (*gr. Akk. v.*) Tartarus, *Unterwelt* – **villosa colubris terna guttura** „drei von Schlangen umringelten Köpfe“ – **Medusaeum monstrum** = *Cerberus* (Höllenhund) – **vincio 4, ici, ictum** fesseln
calco 1 treten – **venenum, i** Gift
diffundo 3, fudi, fustum (ver)spritzen – **crescentes anni** Jugendjahre
temptasse = *temptavisse*
supera ora Oberwelt
an ob – **sed tamen auguror** <eum> **et**<iam> **hic** <notum> **esse** – **auguror 1** vermuten
mentior 4, mentitus sum (er)lügen – **rapina, ae** Raub

per bei – **vastus 3** öde, leer
Eurydices (*gr. Gen.*) – **properatus 3** vorzeitig (d.h. nicht zeitgerecht vollstreckt) – **retexo 3, ui, tum** rückgängig machen – **omnia debemus** (*constr. ad sensum*) „wir alle sind verfallen“ – **paulum** <in terra> **morati** („verweilen“)

haec = *Eurydice* – **iustus 3** (ihr) zustehend – **maturus 3** im richtigen Alter – **iuris** (*gen. poss.*) **esse** „in der Gewalt sein“ – **pro** anstatt – **usus** (*iur. Terminus*) „Nutznießung einer Ware“
venia, ae Gnade – **mihi certum est** „ich bin fest entschlossen“ – **letum i** Tod

fleo 2, flevi, fletum (+ *Akk.*) beweinen, weinen über
refugus 3 zurückweichend – **stupeo 2** stillstehen – **orbis, is** hier: Rad
carpsere = *carpserunt* v. **carpo 3, carpsi, carptum** abfressen – **iecur, oris n.** Leber (*d. Frevlers Tityos*) – **urnis** (*abl. sep.*)
vacare „die Gefäße ruhen lassen“ – **Belides** (*gr. Nom.Pl.*) Töchter des Belos, Enkelinnen des Danaos – Ordne: **fama est tunc primum genas Eumenidum carmine victarum lacrimis maduisse** – **gena, ae** Wange – **madesco 3, madui** feucht werden
sustineo 2, ui, tentum hier: über sich bringen – **ima** = *infima* „Unterwelt“ – **nego 1** hier: „eine abschlägige Antwort erteilen“ – Ordne: **illa erat inter umbras recentes** („jüngst verstorben“) – **de** infolge – **tardus 3** langsam, schleppend

hanc simul et legem Rodopeius accipit heros,
 ne flectat retro sua lumina, donec Avernas
 exierit valles; aut inrita dona futura.
 carpitur adclivis per muta silentia trames,
 arduus, obscurus, caligine densus opaca.
 nec procul afuerunt telluris margine summae:
 hic, ne deficeret, metuens avidusque videndi
 flexit amans oculos, et protinus illa relapsa est;
 brachiaque intendens prendique et prendere certans
 nil nisi cedentis infelix arripit auras!
 iamque iterum moriens non est de coniuge quicquam
 questa suo - quid enim nisi se quereretur amatam?
 supremumque „vale“, quod iam vix auribus ille
 acciperet, dixit revolutaque rursus eodem est.
 non aliter stupuit gemina nece coniugis Orpheus,
 quam tria qui timidus medio portante catenas
 colla canis vidit, quem non pavor ante reliquit,
 quam natura prior saxo per corpus oborto;
 quique in se crimen traxit voluitque videri
 Olenos esse nocens, tuque, o confisa figurae,
 infelix Lethaea, tuae, iunctissima quondam
 pectora, nunc lapides, quos umida sustinet Ide.
 orantem frustra que iterum transire volentem
 portitor arcuerat: septem tamen ille diebus
 squalidus in ripa Cereris sine munere sedit;
 cura dolorque animi lacrimaeque alimenta fuere.
 esse deos Erebi crudeles questus in altam
 se recipit Rodopen pulsumque aquilonibus Haemum.

lex, legis hier: Bedingung

retro (*Adv.*) zurück – **lumina** = *oculos* – **Avernae valles** Eingang der Unterwelt (*beim Avernersee*)

aut hier: ansonsten – **inritus 3** umsonst, vergeblich

carpo 3, carpsi, carptum *med.*: sich winden – **adclivis, e** steil (nach oben) – **mutus 3** still – **trames, itis m.** Pfad, Weg

obscurus 3 schwer sichtbar – **caligo, inis** Nebel, Finsternis – **densus 3** hier: dicht gehüllt – **opacus 3** schattig, dunkel

summa tellus Oberwelt – **margo, inis m.** Rand

Ordne: **hic** („hier“) <Orpheus> **metuens, ne** <Eurydice> **deficeret** („ermatten“)

relabor 3, lapsus sum zurückgleiten, -weichen

certo 1 hier: sich wünschen

cedentes aurae „Lufthauch“

Ordne: <Eurydice> ... **non quicquam** (*bleibt unübersetzt*) **de coniuge suo questa est** („klagen“) – **quid ... amatam** „was hätte sie denn auch beklagen können, außer dass sie geliebt wurde“

revolve 3, volvi, volutum *med.* zurücksinken – **eodem** „in den Hades“ (*eig.* zu demselben Ort)

non aliter quam ebenso, wie – **stupesco 3, stupui** entsetzt sein, erstarren

Ordne: **quam** <ille,> **qui timidus tria colla canis** (*gem. ist Cerberus*) **vidit medio** <collo> **catenas portante** – **catena, ae** Kette – **collum, i** Hals – **pavor, oris** Angst – **ante** (*Adv.*) eher, früher – **natura prior** „früheres Wesen“ – **saxo per corpus oborto** „nachdem sein Körper zu Stein geworden war“ – Ordne: **et Olenos** (*gr. Nom.*), **qui crimen** <uxoris> **in se traxit** („auf sich nehmen“)

voluitque nocens esse videri – Ordne: **tuque, o infelix Lethaea**, <quae> **confisa** <es> **tuae figurae** – **confido 3, fisus sum** vertrauen – **Lethaea** die Erwähnung der Sage von Olenos und Lethaea, die eine nicht näher bekannte Göttin mit ihrer Schönheit herausgefordert hat und als Strafe versteinert wurde, findet sich nur an dieser Stelle – **pectora** = **corda** – **Ide** (*gr. Nom.*) Idagebirge (auf Kreta) – **orantem, volentem** sc. Orpheum – **portitor, oris** Fährmann (*Charon*) – **squalidus 3** mit Asche bestreut (*als Zeichen der Trauer*) – **munus Cereris** Nahrung, Brot

alimenta, orum Nahrung

Erebus, i Unterwelt – **queror 3, questus sum** (be)klagen

aquilo, onis N-Wind

Fragen und Aufgaben:

1. Erstelle eine Gliederung dieses Textes nach Handlungseinheiten unter Hinzufügung der Verszahlen.
2. Versuche die Handlung des Textes, die sogenannte Fabel, in wenigen Worten wiederzugeben.
3. Welchem Handlungsabschnitt wird von Ovid der größte Raum gewidmet?
4. Wo liegt der dramatische Schwerpunkt des Textes?
5. Welche Bilder verwendet Ovid, um das dramatische Geschehen in den Versen 53 - 63 zu verdeutlichen?
6. Betrachte genau die Wortwahl und Wortstellung in diesen 10 Versen und versuche vom Klang der Worte und der Gestaltung der einzelnen Verszeilen Rückschlüsse auf das Geschehen zu ziehen.
7. Welches Gefühl erweckt Ovid beim Leser dieser Verse?
8. In welcher Funktion, mit welchen Eigenschaften erscheint Orpheus bei Ovid, von welchen Motiven ist sein Handeln geprägt?
9. Welches Bild zeichnet Ovid von Eurydike?
10. *Der Gang des Orpheus in die Unterwelt ist in der antiken Ikonographie ein Fixpunkt bei den Darstellungen der Unterwelt. An bildlichen Darstellungen der Unterwelt werden von den antiken Quellen vor allem zwei erwähnt, das Gemälde des Polygnotos in der Lesche der Knidier in Delphi und das Wandbild des Nikias in Athen. Beide sind verlorengegangen. Erhalten geblieben sind allerdings einige Prachtvasen aus Unteritalien, die alle ein, obwohl in*

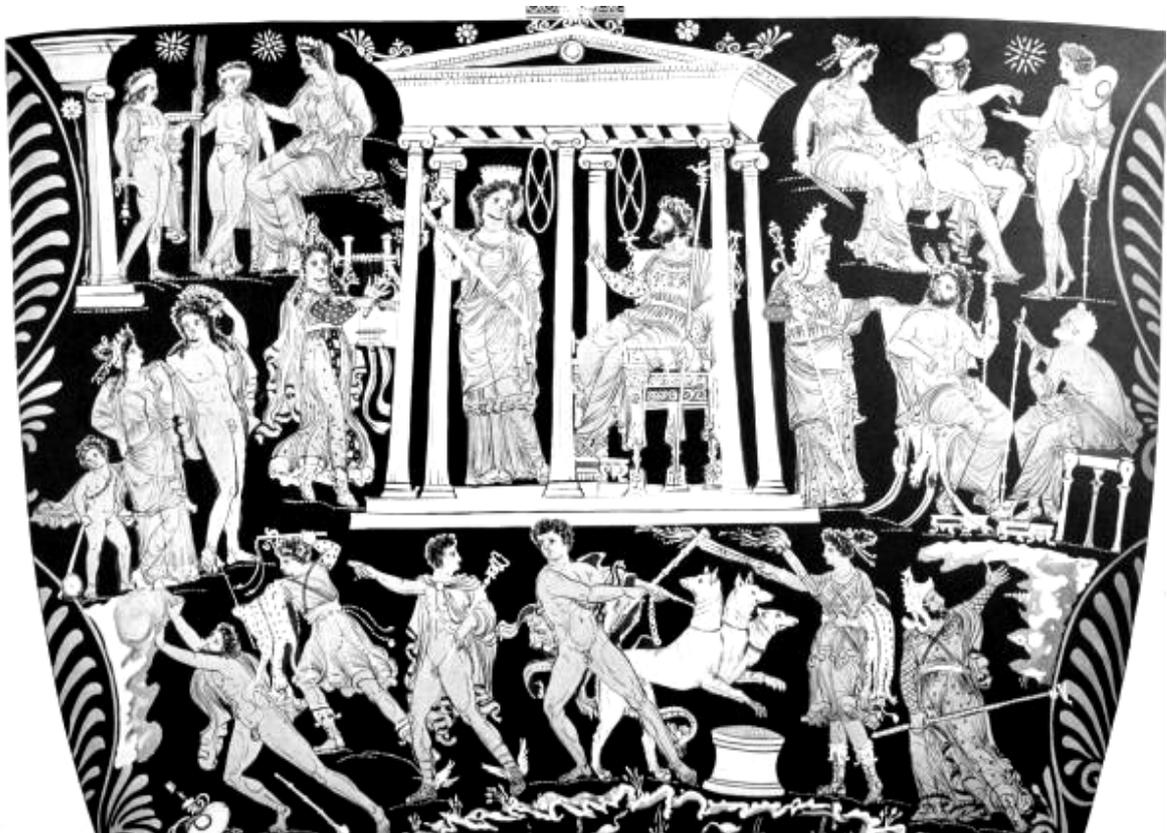
Einzelheiten verschiedenes, so doch im wesentlichen übereinstimmendes Bild der Unterwelt zeichnen. Das nebenstehende Bild stammt von einem Prachtkrater aus Canusium in Unteritalien, der sich heute in München in der Glyptothek befindet.

In einem tempelartigen Palast sitzt auf einer erhöhten Bank das Herrscherpaar der Unterwelt einander gegenüber. Dem Palaste nähert sich von der linken Seite Orpheus im Sängerkleide und mit der phrygischen Mütze, die Zither schlagend. Die Wirkung seines Gesanges erprobt sich schon an den beiden links stehenden Frauen; es sind Erinyen, die hier als Dienerinnen der Unterwelt dargestellt sind. Dieser Gruppe entspricht auf der anderen Seite des Palastes eine gleiche Zahl von Figuren: die Totenrichter und zwar stehend der attische Triptolemos, neben ihm sitzt Aiakos und ganz rechts Rhadamanthys sitzend auf einem dreibeinigen Sessel.

Im unteren Bildraum nimmt die Mitte Herakles ein, wie er den dreiköpfigen Cerberus an der Kette mit sich fortreißt, während die den Schwanz bildende Schlange den Helden ins Bein zu beißen versucht. Auf dem Boden unter Herakles sind in andeutender Art zwei Flüsse gemalt, welche sich vereinigen; wenn wir Homer folgen, Kokytos und Pyriphlegethon, welche in den Acheron fließen. Herakles wendet sich gerade seinem Führer Hermes zu, welcher links ihm mit der Rechten den Weg zur Oberwelt weist. Scheinbar hart neben diesem wälzt der nackte Dulder Sisyphos seinen schweren Stein bergan, wobei eine über ihm stehende Furie mit der Geißel ihn anzutreiben bereit ist. Gegenüber finden wir Tantalus, der gerade nach dem zurückweichenden Wasser greift, während die neben ihm stehende Furie mit ihren lodernen Fackeln Herakles aus der Unterwelt zu verscheuchen scheint.

Während die Büßer in der untersten Reihe stehen, wird die oberste von solchen eingenommen, die im Leben als Unschuldige gelitten haben. Links sitzt in vollen Gewändern mit verschleiertem Haupte die Gattin des Herakles, Megara; neben ihr stehen zwei Söhne als Herakliden bezeichnet; Herakles selbst tötete sie im Wahnsinn. Gegenüber ist eine Szene dargestellt, in der sich Myrtilos in der Mitte sitzend mit dem rechts neben ihm stehenden Pelops unterhält, während seine Augen auf Hippodameia gerichtet sind, die ihm vertraulich die Hand entgegenstreckt.

Der Charakter dieses Vasenbildes ist demnach versöhnlicher als die harte strafende Aussage antiker Texte. Nur schwere Sünder, wie Sisyphos oder Tantalus, haben zu leiden; der Held (Herakles) überwindet die Schrecken des Todes. Gerechte Richter bestimmen das Los der Toten; vor frommen Gesängen (Orpheus) weichen die Peinigungen des Gewissens (Erinyen). Die unschuldig Leidende (Megara) wird beseligt, die Mühe des Lebens wird mit dem Lohn der Ruhe gekrönt (Pelops). Vor allem aber sind der Totenfürst selbst und seine gefürchtete Gemahlin keine finsternen Gestalten; er erquickt sich in bacchischer Lust, sie leuchtet mit der Fackel auch im Dunkel des Todes.



- Überprüfe, welche Personen in orientalischer, welche in griechischer Tracht und welche nackt abgebildet sind.

11. *Der tragische Augenblick des Abschieds für immer ist das Thema dieses Flachreliefs aus augusteischer Zeit, das als Fries eines Grabmals angesehen wird. Mit Recht wird dieses Marmorrelief, einzige Kopie nach einem Original des Phidias, wegen der Feinheit und hohen Qualität der Ausführung für ein Meisterwerk des Archäologischen Nationalmuseums in Neapel gehalten. Die tragische Geschichte der Ehegatten, an der selbst Hermes teilzunehmen scheint, der innerlich aufgerührt ist, da ihm durch das unvermeidliche Geschick die Aufgabe zufällt, Eurydike wieder in den Hades zurückzuleiten, wird mit äußerst sparsamen Gesten dargestellt, um damit den zu Herzen gehenden, verhaltenen Schmerz auszudrücken. Kein Zornausbruch, um gegen den Willen der Götter zu rebellieren, verzerrt die Gesichter der Figuren; auch die Leier, mit der sich Orpheus bei seinem Gesang begleitete, hängt noch wie ein geliebter Gegenstand an dessen linker Hand herab. Das Begreifen oder die Gewissensbisse, gefehlt zu haben, und die verlorene Hoffnung, nach dem Abstieg in die Schattenwelt gemeinsam das Tageslicht wieder zu erblicken, lassen in den Hauptpersonen lediglich die vage Geste eines angedeuteten Abschiedsgrüßes zu. Auch die Geste des Hermes, der Eurydike wieder mit sich führt, indem er sie behutsam an der Hand nimmt, verrät keine Ungeduld, denn auch er ist von tiefer Rührung ergriffen und scheint den beiden noch einige Augenblicke gönnen zu wollen. Aber die Bewegungen deuten an, dass die Zeit drängt, alle sind sich dessen bewusst, vor allem Eurydike: ihr rechter Fuß hat sich bereits von Orpheus abgewandt, im nächsten Augenblick wird sie Hermes ins Schattenreich folgen.*



- Worin unterscheidet sich rein äußerlich dieses Relief von der Handlung des Ovidtextes?
- Welche Person steht im Zentrum des Geschehens?
- „Dieses Relief strahlt zarte Wehmut und tiefe Innigkeit aus; es fehlt ihm die harte Dramatik Ovids.“ Versuche diese Aussage an Hand der Anordnung, der Haltung und der Gesten der Figuren zu begründen.

tertius aequoreis inclusum Piscibus annum
finierat Titan, omnemque refugerat Orpheus
femineam Venerem, seu quod male cesserat illi,
sive fidem dederat; multas tamen ardor habebat
iungere se vati, multae doluere repulsae.
ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem
in teneros transferre mares citraque iuventam
aetatis breve ver et primos carpere flores.
collis erat collemque super planissima campi
area, quam viridem faciebant graminis herbae:
umbra loco deerat; qua postquam parte resedit
dis genitus vates et fila sonantia movit,
umbra loco venit: non Chaonis afuit arbor,
non nemus Heliadum, non frondibus aesculus altis,
nec tiliae molles, nec fagus et innuba laurus,
et coryli fragiles et fraxinus utilis hastis
enodisque abies curvataque glandibus ilex
et platanus genialis acerque coloribus inpar
amnicolaeque simul salices et aquatica lotos
perpetuoque virens buxum tenuesque myricae
et bicolor myrtus et bacis caerulea tinus.
vos quoque, flexipedes hederæ, venistis et una
pampineae vites et amictæ vitibus ulmi
ornique et piceae pomoque onerata rubenti
arbutus et lentæ, victoris præmia, palme
et succincta comas hirsutaque vertice pinus,
grata deum matri, siquidem Cybeleius Attis
exiit hac hominem truncoque induruit illo.[...]
tale nemus vates attraxerat inque ferarum
concilio, medius turbae, volucrumque sedebat.
ut satis impulsas temptavit pollice chordas
et sensit varios, quamvis diversa sonarent,
concordare modos, hoc vocem carmine movit:
,ab Iove, Musa parens, - cedunt Iovis omnia regno -
carmina nostra move! Iovis est mihi saepe potestas
dicta prius: cecini plectro graviore Gigantas
sparsaque Phlegraeis victricia fulmina campis.
nunc opus est leviores lyra, puerosque canamus
dilectos superis inconcessisque puellas
ignibus attonitas meruisse libidine poenam.[...]

carmine dum tali silvas animosque ferarum
Threicius vates et saxa sequentia ducit,
ecce nurus Ciconum tectae lymphata ferinis
pectora velleribus tumuli de vertice cernunt
Orphea percussis sociantem carmina nervis.
e quibus una leves iactato crine per auras,
, en, ' ait , en, hic est nostri contemptor! ' et hastam
vatis Apollinei vocalia misit in ora,
quae foliis praesuta notam sine vulnere fecit;
alterius telum lapis est, qui missus in ipso
aëre concentu victus vocisque lyraeque est
ac veluti supplex pro tam furialibus ausis
ante pedes iacuit. sed enim temeraria crescunt

Dreimal hatte die Sonne vollbracht das im Zeichen der nassen
Fische geschlossene Jahr, und Orpheus war jegliche Frauen-
liebe geflohen, sei's, weil für ihn sie so schlimm sich geendet,
sei es, weil er's gelobt. Doch mit ihm sich, dem Sänger, zu einen,
brannten Viele, und Viele, sie sahen mit Schmerz sich verachtet.
Er hat die thracischen Völker gelehrt, die Liebe auf zarte
Knaben zu wenden und so die ersten Früchte des kurzen
Lebensfrühlings noch vor der Schwelle der Mannheit zu pflücken.
Lag da ein Hügel, auf ihm eine offen sich dehnende Fläche,
völlig eben; Gras und Kräuter lieben sie grünen.
Schatten fehlte dem Ort. Als der götterentstammende Sänger
dort sich niedergesetzt und die tönenden Saiten gerührt, da
kam der Schatten dem Ort. Da blieb nicht ferne Dodonas
Baum, der Heliaden Hain, des Gebirgs hochkronige Eiche,
kamen die sanften Linden, die Buche, der magdliche Lorbeer,
schwankende Haseln und die zum Speerschaft taugende Esche,
auch die astfreie Tanne, der Stechbaum gebeugt von der Früchte
Last, die heitre Platane und Ahorn, der mehrfach getönte.
Weiden vom Bache dazu, der wasserliebende Lotos,
auch der beständig grünende Buchs, die zarten Myriken,
Myrten mit hellen und dunklen, mit schwarzen Beeren der Schneeball.
Da bist gekommen auch du, schmiegfüßiger Epheu, und mit dir
rankende Reben und rebenumrankt, die Ulmen, des Manna
Spenderin auch und die Fichten und weiter, beschwert von den roten
Früchten, der Erdbeerbaum, die zähen Palmen, des Siegers
Preis, und mit kahlem Rumpf und struppigem Scheitel die Föhre,
Cybelen lieb, der Mutter der Götter - hat doch in deren
Stamme erstarrt seine Menschengestalt verloren ihr Attis.
Diesen Wald hatte so der Sänger an sich gezogen,
saß inmitten des Kreises der Tiere, der Schar des Geflügels.
Als mit des Daumens Schlag er die Saiten genug dann geprüft und
hörte: die mancherlei Weisen, obgleich verschieden sie tönten,
stimmten zusammen, da brach er mit diesem Liede das Schweigen:
»Laß von Juppiter mich - weicht Jupiters Herrschaft doch alles! -
Mutter Muse, beginnen. Ich habe von Jupiters Macht schon
oftmals gekündet, besungen mit schwererem Schlag der Giganten
Fall und die siegenden Blitze, verstreut über Phlegras Gefilde.
Jetzt ist leichter Leyer mir not: von göttergeliebten
Knaben möchte ich singen, von Mädchen, die, rasend verbotnem
Feuer verfallen, verdient ihrer bösen Begierden Bestrafung.

animos ferarum = feras

Threicius vates = Orpheus – **saxa** <se> **sequentia** – **ducere** hier: fesseln, verzaubern

nurus, us f. junge Frau – **Cicones, um thrak. Stamm** – **lymphata** („in Exstase versetzt“) **pectora** (Akk. d. Beziehung) **Enallage** – **ferinus 3** von wilden Tieren – **vellus, eris n.** Fell – **vertex, icis m.** Gipfel

Orphea griech. Akk. – **percussis nervis** „mit Saitenspiel“ – **socio 1** begleiten **crinis, is m.** Haar

en siehe! – **nostris** (gen. obi.) = **noster** – **contemptor, oris** Verächter **vocalis, e** liederreich

misit hastam, quae foliis praesuta („mit Blättern umwunden“) <Orphea> **notam sine vulnere fecit** („O. nur leicht verwunden“) **alterius** <nurus>

in ipso aëre = in eundem aërem – **concentus, us** Zusammenspiel **supplex, icis (pro)** um Verzeihung bittend (für) – **furialis, e** wahnsinnig, wütend – **ausum, i** Wagnis **temerarius 3** unbesonnen, blind(lings)

bella modusque abiit insanaque regnat Erinys;
 cunctaque tela forent cantu mollita, sed ingens
 clamor et infracto Berecynthia tibia cornu
 tympanaque et plausus et Bacchei ululatus
 obstrepuere sono citharae, tum denique saxa
 non exauditi rubuerunt sanguine vatis.
 ac primum attonitas etiamnum voce canentis
 innumeras volucres anguesque agmenque ferarum
 maenades Orphei titulum rapuere triumphii;
 inde cruentatis vertuntur in Orphea dextris
 et coeunt ut aves, si quando luce vagantem
 noctis avem cernunt, structoque utrimque theatro
 ceu matutina cervus periturus harena
 praeda canum est, vatemque petunt et fronde virentes
 coniciunt thyrsos non haec in munera factos.
 hae glaebas, illae direptos arbore ramos,
 pars torquent silices; neu desint tela furori,
 forte boves presso subigebant vomere terram,
 nec procul hinc multo fructum sudore parantes
 dura lacertosi fodiebant arva coloni,
 agmine qui viso fugiunt operisque relinquunt
 arma sui, vacuosque iacent dispersa per agros
 sarculaque rastrique graves longique ligones;
 quae postquam rapuere ferae cornuque minaces
 divulsere boves, ad vatis fata recurrunt
 tendentemque manus et in illo tempore primum
 inrita dicentem nec quicquam voce moventem
 sacrilegae perimunt, perque os - pro Iuppiter! - illud
 auditum saxis intellectumque ferarum
 sensibus in ventos anima exhalata recessit.
 te maestae volucres, Orpheu, te turba ferarum,
 te rigidi silices, te carmina saepe secutae
 fleverunt silvae, positis te frondibus arbor
 tonsa comas luxit; lacrimis quoque flumina dicunt
 increvisse suis, obstrusaque carbasa pullo
 Naides et Dryades passosque habuere capillos.
 membra iacent diversa locis, caput, Hebre, lyramque
 excipis: et - mirum! - medio dum labitur amne,
 flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua
 murmurat exanimis, respondent flebile ripae.
 iamque mare invectae flumen populare relinquunt
 et Methymnaeae potiuntur litore Lesbi:
 hic ferus expositum peregrinis anguis harenis
 os petit et sparsos stillanti rore capillos.
 tandem Phoebus adest morsusque inferre parantem
 arcet et in lapidem rictus serpentis apertos
 congelat et patulos, ut erant, indurat hiatus.
 umbra subit terras, et quae loca viderat ante,
 cuncta recognoscit quaerensque per arva piorum
 invenit Eurydicen cupidisque amplectitur ulnis;

bellum, i hier: Feindseligkeit, Streit – **modus, i** hier: Mäßigung, Zurückhaltung – **insanus 3** rasend, wahnsinnig – **mollita forent = mollita essent** („besänftigen“)

infracto ... cornu „die aus einem gekrümmten Horn bestehende phrygische Flöte“ – **tympanum, i** Handpauke, Tamburin – **ululatus, us** Geheul, Geschrei

obstrepuo 3, ui, itum entgegenschallen

non exauditi vatis = non iam auditi vatis – **rubesco 3, ui** erröten, rot werden

attonitus 3 verzaubert, beeindruckt – **etiamnum** noch immer – **canentis = vatis** – **innumerus 3** zahllos – **volucris, is** f. Vogel – **anguis, is** Schlange

maenas, adis f. Mänade, Bacchantin – **titulus, i** Markenzeichen, Aushängeschild – **rapere** hier: vertreiben – **cruentatus 3** blutig – **Orphea** griech. Akk.

coeo, ire, ii sich zusammenscharen – **luce** bei Tag – **avis noctis** Nacht-eule, Käuzchen – **theatrum utrimque structum** Amphitheater – **ceu** wie – **cervus, i** Hirsch – **matutina harena** Morgenveranstaltung (*in der Arena*); die Frühveranstaltungen in der Arena bestanden meist aus Tierhetzen und akrobatischen Darbietungen, während die eigentlichen Gladiatorenkämpfe in der Regel erst am Nachmittag bzw. Abend stattfanden. – **fronde virens** laubumwickelt – **thyrsus, i** Thyrsusstab – **munus, eris** n. Zweck, Aufgabe

glaeba, ae Erdscholle – **diripio 3, ui, reptum** abreißen

pars torquent constr. ad sensum – **torqueo 2, torsi, tortum** schleudern – **silex, icis** m. Stein – **neu** damit nicht

presso vomere terram subigere „die Erde umpflügen“

fructum parare die Aussaat vorbereiten – **sudor, oris** Schweiß

lacertosus 3 muskulös – **fodio 3, fodi, fossum** (um)graben – **arva = terram**

agmine <maenadum> viso – **arma operis sui** ihre Werkzeuge

vacuus 3 menschenleer – **dispersus 3** verstreut

sarculum, i kl. Feldhacke – **raster, ri** Hacke, Spaten – **ligo, onis** m. Hacke

ferae <nurus> – **cornu minaces = cornibus minantes**

divello 3, vulsi, vulsum vertreiben, verjagen – **ad vatis fata <implenda>** „um das Schicksal des Sängers zu besiegen“

tendentem, dicentem, moventem erg. **Orpheum** – **inritus 3** ohne Erfolg

sacrilega, ae Flevlerin – **perimo 3, emi, emptum** töten – **pro** bei – **per os auditum ... sensibus** „durch den Mund, dessen Gesang von den Steinen gehört und von den wilden Tieren aufmerksam verfolgt wurde“ – **anima, ae** Seele, Leben – **exhalo 1** ausatmen – **recedo 3, cessi, cessum** entschwinden

rigidus 3 hart, fest

positis = depositis

arbor comas (gr. Akk.) **tonsa** der kahle Baum – **lugeo 2, luxi, luctum** betrauern – **dicunt = dicuntur**

carbasa pullo obstrusa „die mit schwarzem Saum verbrämten (Trauer)kleider“ – **Nais, idis** Wassernymphe – **Dryas, adis** Baumnymphe – **passus 3** aufgelöst

diversa Enallage – **Hebrus, i** H. Fluss in Thrakien, ht. Maritza

mirum! Welch ein Wunder! – **labor 3, lapsus sum** dahingleiten

fleBILE ... lyra „spielt die Lyra igendein Klagelied“

murmuro 1 leise singen

popularis, e heimisch

Methymnia Lesbos „Lesbos mit der Stadt Methymnia“ – **potior 4** (+ Abl.) erreichen, gelangen zu

expositus 3 an Land gespült

os = caput – **stillanti rore sparsus 3** wassertriefend

morsus inferre parantem <anguem> „die Schlange, die sich anschickt zuzubeißen“ – **rictus, us** Mund, Rachen

congelat 1 erstarren lassen – **patulus 3** offen(stehend) – **induro 1** erhärten – **hiatus, us** geöffneter Mund, Rachen

ante Adv.

arva piorum „Gefilde der Seligen“

ulna, ae Arm, eig. Elle

hic modo coniunctis spatiantur passibus ambo,
nunc praecedentem sequitur, nunc praevious anteit
Eurydicenque suam iam tuto respicit Orpheus.

spatior 1 spazieren
nunc, nunc bald, bald – **praecedentem** <Eurydicen> – **praevious 3**
vorausgehend
tuto gefahrlos – **respicio 3, spexi, spectrum** sich umblicken nach

Fragen und Aufgaben:

1. Erstelle eine Gliederung des Textes (XI 1-66) nach Handlungseinheiten.
2. Welche Bilder und Vergleiche verwendet Ovid in diesem Text?
3. Welchem Zweck dient der Vergleich zwischen der Ermordung des Orpheus und dem Tod eines Hirsches in der Arena?
4. Der Text bietet einen versöhnlichen Schluss, wenngleich sich in den letzten Versen auch eine leichte Ironie zeigt. Worin drückt sich diese aus?
5. Warum erwähnt Ovid – übrigens nur hier belegt – die Versteinerung einer Schlange (v. 56-60), ein Motiv, das keinen inhaltlichen Bezug zum restlichen Text zu haben scheint?
6. Die Verse 44-53 haben den Charakter eines *carmen flebile*. Die Antike unterscheidet dabei zwischen drei verschiedenen Typen:
Epikedeion: schwermütiges Trauer-, Grab- und Trostgedicht, das im Angesicht eines Toten, meist in Form einer Kurzelegie oder eines Epigramms vorgetragen wurde.
Nenia: Trauer-, Preis- und Klagegedicht auf einen Verstorbenen, das von dessen weiblichen Verwandten oder gemieteten Klageweibern beim Leichenbegängnis vor dem Trauerhaus, während der Prozession und an der Totenbahre als magisches Beschreien zu Flötenbegleitung vorgetragen wurde.
Threnos: schwermütiges Klage- und Trauerlied, das zu Flötenbegleitung bei Leichenbegängnissen und -mahlen zum Gedächtnis des Toten gesungen wurde.
Welchem dieser drei Typen entspricht die obige Textstelle am ehesten?
7. Welche Einstellung hat Ovid gegenüber den Mysterien des Bacchus? Lies dir dazu den folgenden Text durch.

DIE DIONYSISCHE FEIER

Dionysos kam aus Kleinasien. Im 8. Jahrhundert stand sein Sieg in Hellas fest. Sage und Mythos lassen noch an vielen Stellen durchblicken, dass seine Aufnahme *nicht ohne schwere Kämpfe* erfolgte. So wollte **Pentheus**, der König von Theben, den ekstatisch tobenden Frauen seines Landes die Verehrung des Dionysos verbieten, wurde aber von seiner Mutter und seiner Tante, die ihn in ihrem heiligen Wahnsinn für ein Hirschkalb ansahen, getötet und zerrissen. [...] Befragen wir zunächst den *Mythos* über die *Herkunft* des Fremdlings. Seine Mutter soll **Semele** gewesen sein, die Tochter des Kadmos, des Gründers von Theben. Sie war die Geliebte des Zeus und zwang den Götterkönig einst - von der eifersüchtigen Hera dazu verführt - in seiner wahren Gestalt vor ihr zu erscheinen. Als nun Zeus, umzuckt von Blitzen, zu ihr trat, ging Semele und mit ihr das Haus in Flammen auf. Ihr unreifes Kind barg der Göttervater in seiner Hüfte und übergab es später der **Ino**, der Gemahlin des böotischen Herrschers **Athamas**. Als Hera den Athamas mit Wahnsinn schlug, flüchtete Ino, und der kleine Dionysos wurde von den Nymphen des Waldtales Nysa erzogen. Daher sein Name Dionysos.

Die Etymologie hat den Namen Semele als das phrygische Wort für *Erde* erwiesen. Da der Zweitname des Gottes, **Bakchos**, aus dem Lydischen stammt, so steht die kleinasiatische Herkunft fest. Auch in Thrakien wurde Dionysos viel verehrt, aber er hat sich kaum von dort aus nach Süden, nach Hellas hinein verbreitet, da sonst Thessalien eine Hauptlandschaft seines Kults hätte werden müssen, was nicht der Fall ist.

Das Wesen seiner asiatischen Heimat hat der Gott nie abgestreift. Bei Hesiod erscheint er als Spender der Rebe, so dass die ältere Forschung in ihm die Versinnbildlichung des *Rausches* erblickte. [...]

Dionysos ist der Gott des *orgiastischen Taumels, der zersprengenden Ekstasis*, die alle Schranken des Ichs und des Individuums zerbricht und in der Verschmelzung mit dem Gott, in der *Gottwerdung des Menschen* den Höhepunkt ihrer Verzückerung erlebt. Eigentümlich genug wurde die dionysische Ekstasis, die „*nicht durch menschliche Krankheiten, sondern durch göttliches Hinausversetzen aus den gewohnten Zuständen entsteht*“ (Plato) fast ausschließlich von Frauen getragen.

Von wilder Begeisterung gepackt, stürzten sie hinaus in die Bergwälder, rasten mit Fackeln durch die Nacht, tanzten zum Dröhnen der Handpauken und zum lockenden Ton der Flöten, efeugeschmückte Stäbe und Dolche schwingend. Den Abschluss bildete das heilige Mahl der Bacchantinnen. Die Besessenen warfen sich auf die Opfertiere, zerrissen sie und verschlangen ihr Fleisch, roh. Dieser Akt bedeutete, wie wir heute aus primitiven Verzückerungskulten wissen, die Vereinigung mit der Gottheit. Den Rasenden erschien ja der Gott in Tiergestalt als Stier oder Bock.

Dem Ekstatischen verwandelte sich alles, auch die Natur. Die **Lenaia**, das Hauptfest des Dionysos, fielen auf die

Wintersonnenwende, und man muss sich vorstellen, dass seine Verehrerinnen im tiefsten Winter auf dem verschneiten Kithairon und Parnassos tanzten, Quellwasser für Honig und Wein hielten und die Blütendüfte des Frühlings zu atmen glaubten. [...]

Tatsächlich bricht das ekstatische Außersichsein den Bann der *Individualität*; das Individuum geht unter in der Gottheit. „*Dem wo die Lieb' erwacht, stirbt das Ich, der dunkle Despot*“. Die Seele löst sich also nicht vom Leibe, sondern vom *Ich*. Dionysos ist nur eine orgiastische Abwandlung des ewigen Themas der Mystik.

Dieses Sprengungserlebnis, an sich nicht ganz ungefährlich, da es - jede Schranke der Persönlichkeit niederreißend - der Auflösung entgegenstrebt, verwischt auch die Konturen des *Kults*. Dionysos wurden keine großen Tempel gebaut; die feierlichen Prozessionen und der geregelte, in festem zeremoniellen Geleise laufende Opferritual passten nicht zu ihm. Unmittelbar zeigte sich der Gott seinen Verehrern. Das Zwischenglied der opfernden Priesterschaft fehlte. Das mänadische Toben im tiefen Walde, wo man das halbtierische Gefolge des Gottes, die bocksfüßigen Satyrn, zu sehen glaubte, ließ sich nicht in einen zeremoniellen Rahmen spannen. Die zahllosen Vasenbilder mit nächtlichen Dionysoszenen beweisen, wie sehr der neue Gott die Phantasie beherrschte und wie wenig den Kult. [...]

Die Vasenbilder mit dionysischen Nachtfeiern zeigen mitunter als Achse der Szenerie einen *Baumstamm*. Seine Verkleidung mit Maske und Chiton weisen ihn als Bild des Dionysos aus. Auch dieses erinnert an den phrygischen Attis, dessen Bild man an einer veilchengeschmückten Fichte befestigte und in Prozessionen umherführte.

Doch darf über dieser Fremdherkunft nicht vergessen werden, dass Dionysos in Griechenland selbst auf eine sehr *vertraute Unterschicht* gestoßen sein muss, denn sonst bleibt das epidemische Umsichgreifen seiner Verehrung unerklärlich. Und diese Grundsicht war ohne Zweifel der *karische Einschlag*, den hier irgend etwas Vertrautes anrührte. Das dionysische Erlebnis knüpfte an die schlummernde Religiosität der *sterbenden und auferstehenden Götter* an. Ohne diese latente Bereitschaft wäre Dionysos in Hellas niemals ein Gott geworden.



(Müller – Trathnigg: Religionen der Griechen Römer und Germanen. Wels. 1954. S. 66ff.)

8. Zyklusdarstellungen der gesamten Orpheus-Erzählung finden sich in der darstellenden Kunst selten. Nachfolgend sind zwei Zyklen abgebildet. Der erste stammt von Virgil Solis, einem Ovid-Illustrator des 16. Jahrhunderts, der zweite von Gerhard Marcks aus dem Jahre 1947.



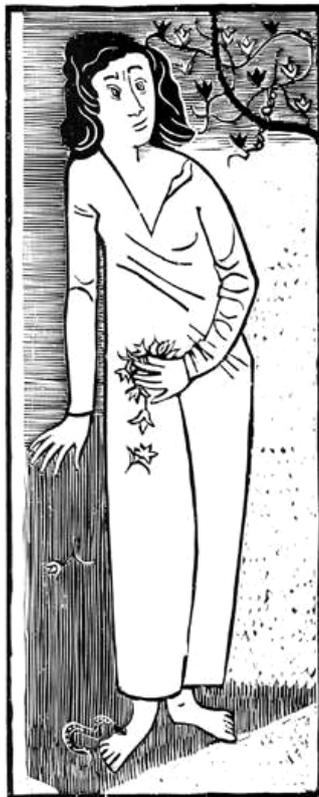
ihren Füßen niedertretend. Der Holzschnitt *Totenhaupt* präsentiert [...] das von den Mänaden abgeschlagene Haupt des Sängers, auf dem Wasser des Hebrus schwimmend.

(Udo Reinhardt: Ovids Metamorphosen in der modernen Kunst. Bamberg. 2001. S. 104ff., S. 21f.)

ORPHEUS
10 HOLZSCHNITTE ZU
DEN VERSEN DES OVID
VON GERHARD MARCKS



g Marcks



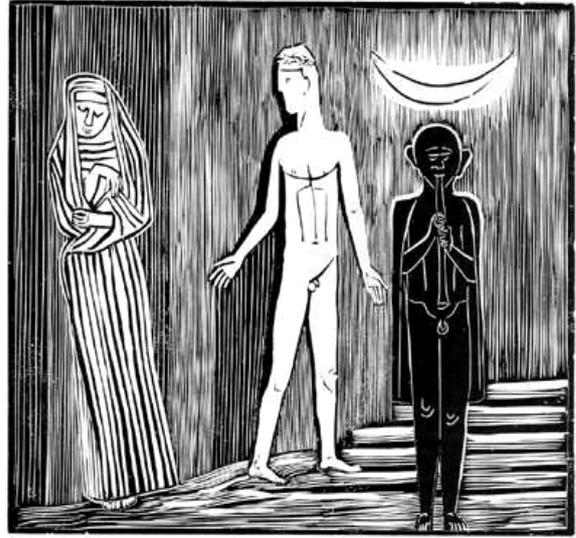
g Marcks



g Marcks



G. Mankel



G. Mankel



G. Mankel



G. Mankel



G. Mankel

- Bestimme, welche Szenen der Handlungen auf den jeweiligen Bildern festgehalten sind und ordne dieselben den entsprechenden Textpassagen zu.
- Arbeite wesentliche Unterschiede der beiden Bildzyklen heraus.

TEXT 2 Vergil: Georgica IV 450 - 527 (übs. v. Johannes und Maria Götte)

Gegenstand des vierten und letzten Buches der Georgica Vergils sind die Bienen. Die ganze zweite Hälfte dieses Buches schildert die künstliche Erzeugung der Bienen, und zwar in der Form des Mythos vom Hirten Aristaeus, der seine Bienen verloren hat und dem zunächst in den folgenden Versen Proteus in der Rolle des alleswissenden *vates* erklärt, warum ihn die Götter so hart strafen. Aber diese Erklärung ist nur Anlass und Überleitung zur Orpheussage, die sogleich selbständig wird.

[...] ad haec vates vi denique multa
ardentis oculos intorsit lumine glauco,
et graviter frendens, sic fatis ora resolvit:
„non te nullius exercent numinis irae;
magna luis commissa: tibi has miserabilis Orpheus
haudquaquam ob meritum poenas, nisi fata resistant,
suscitat et rapta graviter pro coniuge saevit.
illa quidem, dum te fugeret per flumina praeceps,
immanem ante pedes hydrum moritura puella
servantem ripas alta non vidit in herba.
at chorus aequalis Dryadum clamore supremos
inplerunt montis; flerunt Rhodopeiae arces
altaque Pangaea et Rhesi Mavortia tellus
atque Getae atque Hebrus et Actias Orithyia.
ipse cava solans aegrum testudine amorem
te, dulcis coniunx, te solo in litore secum,
te veniente die, te decedente canebat.
Taenarias etiam fauces, alta ostia Ditis,
et caligantem nigra formidine lucum
ingressus manisque adiit regemque tremendum
nesciaque humanis precibus mansuescere corda.
at cantu commotae Erebi de sedibus imis
umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum,
quam multa, in foliis avium se milia condunt
vesper ubi aut hibernus agit de montibus imber,
matres atque viri defunctaque corpora vita
magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae
inpositique rogis iuvenes ante ora parentum;
quos circum limus niger et deformis harundo
Cocytus tarda palus inamabilis unda
adligat, et novies Styx interfusa coerces.
quin ipsae stupere domus atque intima Leti
Tartara caeruleosque inplexae crinibus angues
Eumenides, tenuitque inhians tria Cerberus ora,
atque Ixionii vento rota constitit orbis.
iamque pedem referens casus evaserat omnis,
redditaque Eurydice superas veniebat ad auras
pone sequens - namque hanc dederat Proserpina legem -
cum subita incautum dementia cepit amantem,
ignoscenda quidem, scirent si ignoscere manes:
restitit Eurydicenque suam iam luce sub ipsa,
inmemor heu victusque animi respexit. ibi omnis
effusus labor atque inmitis rupta tyranni
foedera terque fragor stagnis auditus Averni.
Illa ‚quis et me‘ inquit ‚miseram et te perdidit, Orpheu,
quis tantus furor? en iterum crudelia retro
fata vocant, conditque natantia lumina somnus.
iamque vale: feror ingenti circumdata nocte
invalidasque tibi tendens, heu non tua, palmas.‘
dixit et ex oculis subito ceu fumus in auras

[...] Darauf verdreht nun endlich, vom Krampfe,
furchtbar geschüttelt der Seher die blitzblaubrennenden Augen
und dumpf knirschend löst er dem Spruch des Schicksals die Zunge:
„Wahrlich, es schlägt dich der Zorn einer unverächtlichen Gottheit,
büßest schweres Vergehn. So straft voll Jammer dich Orpheus;
und noch wäre dein Maß nicht erreicht, wenn Schicksal nicht wehrte.
Grimmig wütet er, ward ihm doch seine Gattin entrissen.
Denn vor dir auf der Flucht am Fluß kopfüberhinjagend,
sah sie, die arme, dem Tode verfallene, sah vor den Füßen
nicht am Ufer die Schlange, die grausige, lauern im Grase.
Aber der Altergenossinnen Chor, die Dryaden, erfüllten
rings mit Jammer die Gipfel, es weinten Rhodopes Berge,
weinte Pangaeas Gebirg‘, des Rhesus streitbare Heimat,
Geten und Hebrus, es weinte die attische Maid Orithyia.
Er aber schlug, sein krankes Herz zu trösten, die Leier,
dich, sein holdes Gemahl, dich sang er, einsam am Strande,
dich, wenn der Tag sich erhob, sang dich, wenn er scheidend sich neigte
selbst zum höllischen Schlund, durch Plutos ragende Pforte
und zum Haine, den Angst und Grausen düster umschauert,
drang er, tief zu den Manen hinab, zum furchtbaren Herrscher,
Herzen, die nimmer verstehn, sich menschlicher Bitte zu beugen.
Aber, vom Liede verlockt, hervor aus höllischen Tiefen
schwebten wie Hauch die Schatten, die Schemen, entrissen dem Lichte,
wie in Blättern sich Schar bei Schar die Vögel verbergen,
wenn von den Bergen der Abend sie scheucht und eisiger Sturmwind
Mütter und Gatten und Leiber, gewaltige, adliger Recken,
nun dem Leben entrückt, und Knaben und bräutliche Mägdlein,
Jünglinge auch, auf den Holzstoß gebahrt vor den Augen der Eltern,
all diese bannt rings schwarz der Schlamm und des grausen Kokytos
garstiges Ried und der Sumpf, der unliebliche, trägen Gewoges,
und die Styx, neunmal sie umwindend, hält sie gefangen.
Stauend horchte sogar das Reich des Todes, der tiefste
Tartarus, lauschte der Chor der Erinyen, bläuliche Schlangen
blähend im Haar, auch Kerberus hielt vor Staunen sein dreifach
Maul weit auf, still ruhte der Wind und das Rad des Ixion.
Schon ging Orpheus zurück, entronnen jeglicher Fährnis,
auch Eurydike stieg erlöst empor zu des Tages
- Lüften, hinter ihm drein, - so wollte Proserprias Vorschrift -,
da überfiel urplötzlich den Liebenden, bar aller Vorsicht,
Wahnsinn, verzeihlicher, gäbe es nur bei Manen Verzeihung;
blieb er doch stehn, nach seiner Eurydike, fast schon am Lichte,
sah er sich um, vergaß des Gebots, überwältigt vom Herzen.
Da zerrann all Mühen in nichts, des unholden Herrschers
Pakt war gebrochen und grell kracht dreimal donnernd der Orkus.
Klagend rief sie: ‚Wer nur verdarb mich Arme und dich, mein
Orpheus, was für ein Wahn? Schon ruft mich grausam das Schicksal
wieder zurück, schon bricht Todschlaf die verschwimmenden Augen.
Leb nun wohl, die gewaltige schlingt mich, die Nacht, ich versinke,
kraftlos nach dir - weh! nicht mehr dein! - ausbreitend die Arme.‘
Sprach‘s und jäh seinen Augen entrückt wie Rauch in die Lüfte

commixtus tenuis fugit diversa, neque illum
 prensantem nequiquam umbras et multa volentem
 dicere praeterea vidit nec portitor Orci
 amplius obiectam passus transire paludem.
 quid faceret? quo se rapta bis coniuge ferret?
 quo fletu manis, quae numina voce moveret?
 illa quidem Stygia nabat iam frigida cumba.
 septem illum totos perhibent ex ordine menses
 rupe sub aëria deserti ad Strymonis undam
 flevisse, et gelidis haec evolvisse sub antris
 mulcentem tigris et agentem carmine quercus;
 qualis populea maerens philomela sub umbra
 amissos queritur fetus, quos durus arator
 observans nido inplumis detraxit; at illa
 flet noctem ramoque sedens miserabile carmen
 integrat et maestis late loca questibus inplet.
 nulla Venus, non ulli animum flexere hymenaei.
 solus Hyperboreas glacies Tanaimque nivalem
 arvaque Riphæis numquam viduata pruinis
 lustrabat, raptam Eurydicen atque inrita Ditis
 dona querens; spretae Ciconum quo munere matres
 inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi
 discerptum latos iuvenem sparsere per agros.
 tum quoque marmorea caput a cervice revolsum
 gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus
 volveret, Eurydicen vox ipsa et frigida lingua
 a miseram Eurydicen anima fugiente vocabat,
 Eurydicen toto referebant flumine ripae.“

zart verweht so schwand sie hinab, sah nicht mehr den Armen,
 wie er vergeblich die Schatten umfing und viel, ach, so viel noch
 sagen wollte. Es ließ ihn nicht der Ferge des Orkus
 wieder von neuem durchqueren den Sumpf, die trennende Grenze.
 Was nun, wohin gehn, da zweimal die Gattin entrissen?
 Wie soll er weinend die Manen, wie rufend die Götter noch rühren?
 Sie aber glitt, schon starr und kalt, im stygischen Nachen.
 Sieben ganze Monde hindurch, so heißt es, hat Orpheus
 unter ragendem Fels am einsam wogenden Strymon
 weinend und klagend durchwühlt sein Weh in eisiger Grotte.
 Hold bezwang die Tiger sein Sang und zum Reigen die Eichen.
 Klagt doch also die Nachtigall auch im Schatten der Pappel
 trauernd über der Jungen Verlust, die der Pflüger, der rohe,
 fand und dem Neste entriß, die ungefederten; sie nun
 weint durch die Nacht hin, sitzt auf dem Zweig, verströmt voller Jammer
 Lied auf Lied und füllt weithin mit Klagen die Lande.
 Venus beugte sein Herz nicht mehr, nicht mehr Hymenaeus.
 Einsam im hohen Norden durchs Eis und am schneeigen Don hin
 zog er durch skythisches Land, das nie sich entschleiert vom Rauhreif,
 klagt, Eurydike, deinen Verlust und die fruchtlose Gabe
 Plutos. Also verschmäht, ergrimmt die thrakischen Frauen,
 und am Festtag, nachts, durchglüht von bacchantischem Taumel,
 warfen zerfleischt den Jüngling die Fraun weithin durchs Gefilde.
 Aber noch jetzt da das Haupt, vom marmornen Nacken gerissen,
 mitten in strudelnder Flut fortwälzt der befreundete Stromgott,
 klagt doch die Stimme „Eurydike!“ noch, lallt stockend die Zunge:
 „Weh, meine arme Eurydike!“ noch ersterbenden Hauches,
 hallten „Eurydike!“ bang entlang am Strome die Ufer.“

Fragen und Aufgaben:

1. Erstelle eine Gliederung dieses Textes.
2. Welche Handlungsabschnitte stehen bei Vergil im Vordergrund, welche werden nur angedeutet und beim Leser als bekannt vorausgesetzt?
3. Vergleiche die Verse 485-502 *iamque pedem referens ...* mit den entsprechenden Versen bei Ovid (X 53-63). Worin unterscheiden sich die beiden Darstellungen, worin gleichen sie sich?
4. Während bei Ovid nur der Tod des Orpheus als *carmen flebile* gestaltet ist, lässt der Text Vergils als ganzes diesen Charakter erkennen. Zeige dies an Hand einer detaillierten Textanalyse.
5. Vergil vergleicht die Trauerklage des Orpheus über den endgültigen Verlust seiner Gattin mit dem Gesang einer Nachtigall. Vergleiche die folgenden zwei Übersetzungen dieser Stelle (511-516) mit der obigen Übersetzung von J. und M. Götte.

So wie im Schatten der Pappel voll Schmerz die Nachtigall trauert
 und den Verlust ihrer Kinder beklagt, die der grausame Landmann
 ausgespäht und dem Neste noch ohne Federn entrissen;
 sie aber weint durch die Nacht und das klagende Lied in den Zweigen
 stimmt stets aufs neue sie an und erfüllt die Ferne mit Klagen
 (übs. v. Gertrud Herzog-Hauser)

Wie unterm Pappelgesträuch Philomela klagt, in den Schatten,
 ihre verlorene Brut, die nackende, welche der böse
 spähend vom Neste geraubt, der Landmann; aber die Nacht durch
 sitzt sie im Zweigicht, flötend die wonnigen Klagegesänge
 immer von neuem, und füllt weithin mit Tönen die Lande.

(übs. v. Rudolf Alexander Schröder)

- Welche dieser drei Übersetzungen scheint dir am besten gelungen?

- Welche Übersetzung entspricht am ehesten dem lateinischen Original?
- Welche Probleme bei der Übersetzung lateinischer Originaltexte kannst du durch diesen Vergleich erkennen?

6. Sowohl bei Ovid als auch bei Vergil wird das Handeln des Orpheus positiv geschrieben. Vor allem Ovid zeichnet seinen Helden als selbst- und pflichtbewussten *vir vere Romanus*, der gewillt ist, seine Rechte gegen göttliches Gebot zu verteidigen. Dass das Agieren des Orpheus nicht immer positiv gesehen wurde, zeigt der folgende Vergleichstext (Platon: Symposion 179 b - 180 b)

Ja, auch zu sterben sind die Liebenden, und nur sie, füreinander bereit, und zwar nicht bloß Männer, sondern auch Frauen. Hinreichendes Zeugnis dafür bietet vor den Hellenen des Pelias Tochter, Alkestis. Sie allein zeigte sich bereit, für ihren Mann in den Tod zu gehen, für ihn, der doch noch Vater und Mutter hatte. Vom Eros ergriffen übertraf sie diese so sehr an Liebe, daß sie es bewies: sie standen ihrem Sohne fremd gegenüber und waren ihm nur dem Namen nach verwandt; und durch diese Tat schien sie nicht nur in den Augen der Menschen, sondern auch der Götter ein so herrliches Werk vollbracht zu haben, daß die Götter in Bewunderung ihrer Tat ihre Seele aus dem Hades zurückkehren ließen. Haben sie doch sonst angesichts zahlreicher herrlicher Taten mancher anderer, doch nur ganz wenige der Auszeichnung gewürdigt, ihre Seele aus dem Hades wieder freizugeben. So ehren auch die Götter den tugendhaften Eifer für die Liebe.

Orpheus dagegen, den Sohn des Oiagros, ließen sie unverrichtetersache aus dem Hades zurückkehren. Sie zeigten ihm nämlich nur ein Trugbild des Weibes, das er holen wollte, sie selbst aber gaben sie ihm nicht, denn er schien ihnen, als Zitherspieler, ein Weichling zu sein, ohne den Mut, für seine Liebe in den Tod zu gehen wie Alkestis, sondern nur darauf bedacht, lebend in den Hades zu gelangen; daher verhängten sie über ihn den Tod durch Weiberhand.

Wie anders steht es um Achilles! Ihn, der Thetis Sohn, ehrten sie und versetzten ihn auf die Inseln der Seligen. Denn von seiner Mutter belehrt, daß er sterben müßte, wenn er Hektor tötete, andernfalls aber in die Heimat zurückkehren und als Greis sein Leben beschließen würde, entschied er sich gleichwohl ohne Zagen dafür, für seinen Liebhaber, Patroklos, als Helfer und Rächer nicht nur in den Tod zu gehen, sondern ihm auch im Tode zu folgen. Daher zollten die Götter ihm höchste Bewunderung und ehrten ihn vor allen anderen, weil er seinem Liebhaber so selbstlos ergeben war. Aischylos aber macht Flausen, wenn er Achilles als Liebhaber des Patroklos hinstellt. Überragte doch Achilles an Schönheit nicht nur Patroklos, sondern auch alle anderen Heroen, dazu war er noch bartlos, und weit jünger, wie Homer sagt. In Wahrheit halten zwar die Götter überhaupt die Tugend, die von der Liebe genährt wird, hoch in Ehren, höhere Bewunderung indes, Anerkennung und Wohlthaten als dem Liebhaber wenden sie dem Geliebten zu, der seinem Liebhaber zugetan ist. Denn göttlicher ist der Liebhaber als der Geliebte; ist er doch des Gottes voll. Darum ehrten sie auch Achilles höher als Alkestis und versetzten ihn auf die Inseln der Seligen.

So behaupte ich denn, daß Eros unter den Göttern der älteste und geehrteste und daß er den Menschen der wirksamste Führer zu Tugend und Glück ist im Leben wie im Tode.

(übs. v. Otto Apelt)

- Wie bewertet Platon Orpheus' Verhalten?
- „Alkestis, die Tochter des Pelias und der Anaxibia und Gemahlin des Königs von Pherai, hat, um ihren Gatten vom Tod zu erretten, selbst den Tod auf sich genommen. Herakles steigt daraufhin in die Unterwelt hinab, ringt mit dem Totengott Thanatos und führt Alkestis wieder ihrem Gatten zu.“ So berichtet die mythologische Tradition. Warum musste von diesem Hintergrund aus nach Platons Ansicht Orpheus' Unterfangen scheitern?
- Empfind nach Platons Auffassung Orpheus echte Liebe für Eurydike?
- Welchen Grund gibt Platon für Orpheus' Tod an?

7. Im Codex Vergilius Vaticanus, einer illustrierten Vergilhandschrift des 5. Jahrhunderts n. Chr. findet sich das nebenstehende Bild.

- Welche Einzelheiten kannst du auf diesem Bild erkennen?
- Welche Passage des vorigen Textes wird durch dieses Bild veranschaulicht?
- Welche Besonderheiten antiker Buchmalerei kannst du an diesem Bild erkennen?



8. Die antiken Texte Ovids und Vergils haben die Kunst des Abendlandes bis in die Gegenwart inspiriert. Während von der Orpheus-Legende in der antiken Kunst die Themenbereiche „*Orpheus' Gesang vor Pluto und Proserpina*“, „*Orpheus als Sänger in Thrakien*“ und „*Orpheus Tod durch die Mänaden*“ vorherrschend behandelt werden, konzentriert sich das Interesse der modernen Kunst auf die Katastrophe am Rand der Oberwelt.

Auguste Rodin, bedeutendster französischer Bildhauer des *Fin de siècle* und einer der Väter der modernen Plastik und Skulptur, erschließt für seine Marmorgruppe *Orphée et Eurydice sortant de l'enfer* (1893) mit untrüglichem künstlerischem Instinkt eine neue Möglichkeit des ‚fruchtbaren Augenblicks‘ die Phase unmittelbar nach dem fatalen Umdrehen.



Von vorn gesehen wird das liebende Paar durch die riesige unbehauene Felsformation des Hintergrunds (als Szenerie beim Aufstieg aus der Unterwelt) fast erdrückt; doch noch gehen beide in derselben Richtung, noch führen sie den ausgestreckten rechten Arm eng aneinander in paralleler Harmonie. Aber der vorausgehende Mann hat schon seine linke Hand an den leicht nach vorn gesenkten Kopf gelegt, als wolle er so das unmittelbar vorangehende Fehlverhalten ungeschehen machen. Er verdeckt sein Gesicht, als wolle er den Blick verschließen vor der unabwendbaren neuen Realität, die sich im seitlichen Blickwinkel allzu deutlich erschließt: Eurydikes Kopf geht schon resignierend nach hinten; ihr linker Arm sucht den Gatten vor ihr noch zu fassen, doch er verliert bereits die Bindung zu ihm: ein massiver Felsblock stellt sich ihrem noch voranschreitenden linken Bein in den Weg, zurückweisend und trennend. Rodin realisiert das dem Mythos zugrundeliegende ‚Symbol‘, die Grundidee der menschlichen Tragödie zwischen Liebe und Tod, ohne unmittelbare Entsprechung zu den antiken Quellen in einmaliger Eindringlichkeit. Keine Darstellung des Themas - außer dem antiken Drei-Figuren-Relief (s.S.120) - scheint mir auch nur annähernd so erschütternd.

(Udo Reinhardt: Ovids Metamorphosen in der modernen Kunst. Bamberg, 2001. S. 114ff.)



- Arbeite die wichtigsten Unterschiede zwischen der Skulptur von Rodin und dem antiken Relief auf S. 120 heraus.
9. Das breite Spektrum des Motivs „*Orpheus steigt in den Hades hinab und spielt vor Pluto und Proserpina*“ wird durch die folgenden Bilder illustriert. Besonderes Interesse erregen dabei die jeweiligen Darstellungen der Unterwelt.
- Inwieweit lässt sich aus diesen Bildern die Einstellung der jeweiligen Epoche zur „antiken Unterwelt“ ersehen?



Hendrik Met de Bles: *Orpheus im Hades*. 1540. Fine Arts Museum of San Francisco



Jan Brueghel der Ältere: *Orpheus singt vor Pluto und Proserpina*. 1594. Uffizien, Florenz



Jean Restout: *Orpheus singt vor Pluto und Proserpina*. 1763. Louvre, Paris



François Perrier: *Orpheus vor Pluto und Proserpina*. 1650. Louvre, Paris



Jules Machard: *Orpheus in der Unterwelt*. 1865. Ecole national des Beaux Arts, Paris



Hendryk Siemiradski: *Orpheus in der Unterwelt*. 1880. Picture Gallery. Lvov. Ukraine

- Inwieweit ergeben sich motivische Übereinstimmungen bei den einzelnen Bildern?
- Lassen sich zwischen der antiken Illustration des Vergilius Vaticanus und den modernen Umsetzungen dieses Themas Parallelen erkennen?

TEXT 3 Horaz: ars poetica 391-407 (übs. v. Georg Dorminger)

silvestris homines sacer interpresque deorum
 caedibus et victu foedo deterruit Orpheus,
 dictus ob hoc lenire tigris rabidosque leones;
 dictus et Amphion, Thebanae conditor urbis,
 saxa movere sono testudinis et prece blanda
 ducere quo vellet. fuit haec sapientia quondam,
 publica privatis secernere, sacra profanis,
 concubitu prohibere vago, dare iura maritis,
 oppida moliri, leges incidere ligno.
 sic honor et nomen divinis vatibus atque
 carminibus venit. post hos insignis Homerus
 Tyrtaeusque mares animos in Martia bella
 versibus exacuit, dictae per carmina sortes,
 et vitae monstrata via est et gratia regum
 Pieriis temptata modis ludusque repertus
 et longorum operum finis: ne forte pudori
 sit tibi Musa lyrae sollers et cantor Apollo.

Die noch in Wäldern lebenden Menschen hielt Orpheus, der hehre
 Mittler der Götter, fern von Bluttat und schändlichem Treiben.
 Nach der Sage zähmte er reißende Tiger und Löwen.
 Auch Amphion, der Gründer von Theben, soll mit der Laute
 Klang die Felsen bewegt und mit lockendem Liede, wohin er
 wollte, geleitet haben. Das war der Anfang der Weisheit,
 das Gemeine vom Eignen, Heiliges vom Profanen
 reinlich zu scheiden, Ehbruch zu hindern, Ehrecht zu gründen,
 Städte zu bauen, Gesetze auf Tafeln zu meißeln. So strömten
 Ehre und Ruhm über göttliche Sänger und Dichter. Und später
 stählten der große Homer und Tyrtaeus in Liedern, bestimmt für
 Kriegsgotts Kämpfe, den männlichen Sinn, und ihre Gesänge
 kündeten Schicksal, wiesen die Wege des Lebens, und Huld der
 Könige wurde durch musische Weisen gewonnen. Sie schufen
 als Erholung von langen Mühen die Spiele und Feste.
 Schäme dich niemals der lyrischen Kunst und des Sängers Apollo!

Fragen und Aufgaben:

1. Als Horaz diese Verse schrieb (um 10 v. Chr.), hatte Vergil seine *Georgica* schon veröffentlicht, Ovids *Metamorphosen* erschienen zwei Jahrzehnte später.
 - Welchem der beiden Texte steht dieser Text näher?
 - Auf welche der drei Funktionen des Orpheus, die in der Einleitung (S. 112 ff.) angeführt werden, bezieht sich dieser Text?

2. Dieser Text beschreibt mit wenigen Worten die kulturelle und zivilisatorische Entwicklung der Menschheit.
- Welche einzelnen Phasen werden dabei erwähnt?
 - Inwieweit spiegeln diese Phasen die reale Entwicklung der römischen Gesellschaft wider?
 - Horaz führt in diesem Text die Namen dreier Griechen an, und zwar Amphion, Homer und Tyrtaeus. Stehen diese Persönlichkeiten für die Zeit des Alten Mythos oder für die durch den Logos geprägte Neue Zeit? (vgl. Einleitung S. 3ff.)

3. Orpheus als Symbolfigur für den Übergang vom Mythos zum Logos findet sich in den antiken Texten selten. In der Rezeption, vor allem der christlichen, tritt diese Seite des Orpheus-Bildes in den Vordergrund, wie der folgende Vergleichstext (Thomas von Aquin: *Sententia De anima*, lib. I 12 n.13) zeigt.

Sciendum est quod Orpheus iste fuit unus de primis philosophis qui erant quasi poetae theologi, loquentes metricè de philosophia et de Deo [...] Et iste Orpheus primo induxit homines ad habitandum simul et fuit pulcherrimus concionator, ita quod homines bestiales et solitarios reduceret ad civilitatem. Et propter hoc dicitur de eo, quod fuit optimus cytharaedus, in tantum quod fecit vel faceret lapides saltare, id est, ita fuit pulchre concionator, quod homines lapideos emollivit.

Man muß nämlich wissen, daß Orpheus einer der ersten Philosophen war, die gleichermaßen Dichter und Theologen waren, die in Versen über die Philosophie sprachen und über Gott. ... Und dieser Orpheus brachte als erster die Menschen dazu, gemeinschaftlich zu wohnen, und er war der beste Prediger, so daß er die Menschen, die wilden Tieren gleich und ungesellig waren, in ein Gemeinwesen zusammenführte. Und deswegen heißt es von ihm, er sei der beste Leierspieler gewesen, da es ihm sogar gelungen ist, Steine zum Tanzen zu bringen. Damit ist nämlich gemeint, er sei ein so guter Prediger gewesen, daß er in der Lage war, steinerne Menschen zu erweichen.

(übs. v. Marcus Deufert)

- Welche Parallelen zeigen sich zwischen diesem Text von Thomas v. Aquin und TEXT 3?
 - Inwieweit stellt dieser Text eine Weiterentwicklung von TEXT 3 dar?
4. Das Motiv „Orpheus bezaubert mit seinem Gesang die Natur“ war Jahrhunderte hindurch ein beliebtes Thema der Malerei.
- Überprüfe an Hand der folgenden Abbildungen, in welchen Details sich dieses Sujet im Laufe der Zeit verändert hat.
 - Wie hat sich die zentrale Figur des Sängers Orpheus verändert?



Römisches Mosaik (2. Jh. n. Chr.) Paphos



Hans Leu: *Orpheus und die Tiere*. 1519. Kunstmuseum Basel



Aelbert Cuyp: *Orpheus bezaubert die wilden Tiere*. 1640. Private collection, Boston



Giovanni Bellini: *Orpheus*. 1515. National Gallery of Arts, Widener Collection



Paulus Potter: *Orpheus verzaubert die wilden Tiere*. 1650. Rijksmuseum, Amsterdam



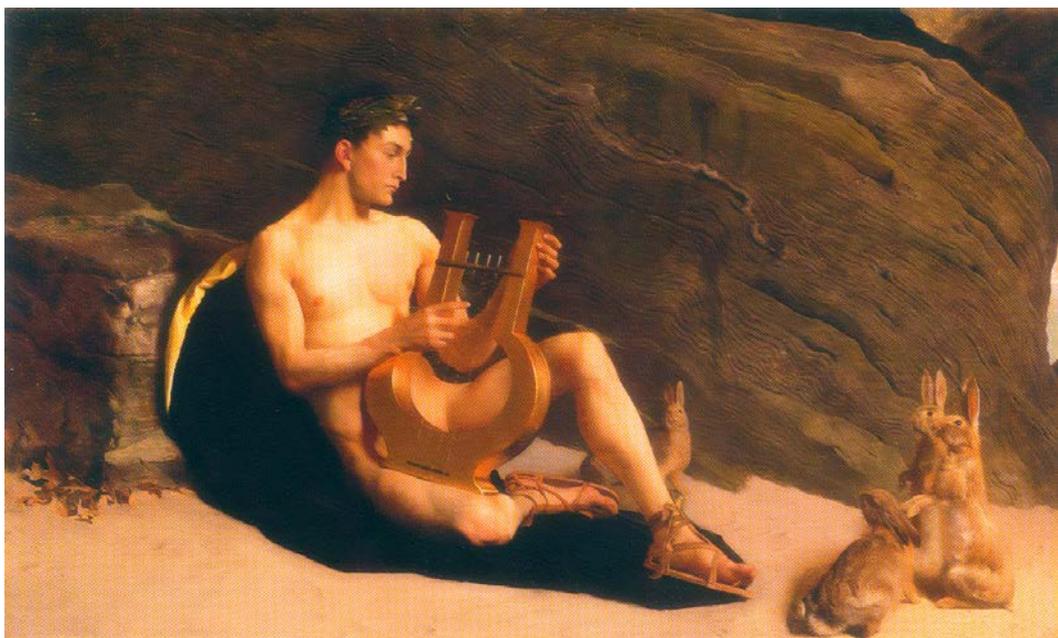
Roelandt Savery: *Orpheus mit den Tieren*. 1628. Centraal Museum, Utrecht



John Macallan Swan: *Orpheus*. 1896. Lady Lever Art Gallery, Liverpool



Henry Ryland: *Junger Orpheus*. 1901. Torre Abbey, Torquay. England



George de Forest Brush: *Orpheus*. 1890. Museum of Fine Arts, Boston

TEXT 4 **Lukian: Sämtliche Werke. Bd. 5, S 83f.** (übs. v. Hanns Floerke)

Der ungebildete Büchermarr c. 11 f.

Noch fällt mir ein altes lesbisches Geschichtchen ein, das ich dir doch auch erzählen muß, weil es so gut hierher paßt. Als die thrakischen Weiber den Orpheus in Stücke zerrissen hatten, warfen sie seinen Kopf und seine Leier in den Hebrus, der beide dem Schwarzen Meerbusen zutrug. Der Kopf, sagt man, schwamm auf der Leier und gab traurige Töne, gleich einem Klagelied über den Tod des göttlichen Sängers, von sich; die vom Winde bewegten Saiten der Leier stimmten harmonisch in diesen Trauergesang ein, und so wurden beide singend miteinander an das Ufer von Lesbos getrieben, wo sie von den Einwohnern aufgefangen und der Kopf an dem Orte, wo zurzeit der Tempel des Dionysos steht, begraben, die Leier aber dem Apollo in seinem Tempel geweiht und viele Jahre lang daselbst aufbewahrt wurde. Endlich geschah es in der Folge, daß Neanthos, des Tyrannen Pittakos Sohn, der alle die Wunderdinge, die von der Leier des Orpheus erzählt werden, als, wie sie bei seinem Leben Tiere, Bäume und Felsen nach sich gezogen und sogar nach seinem Tode noch von selbst fortgesungen hätte, gehört hatte -, große Lust bekam, diese Leier zu besitzen, und endlich Mittel fand, einen Priester mit schwerem Gelde zu bestechen, daß er eine andere ähnliche an ihren Platz unterschob und die echte Leier des Orpheus ihm in die Hände lieferte. Wer war froher als Neanth, als er sich Meister von diesem wundervollen Instrumente sah, wodurch er, ohne das mindeste von der Musik zu verstehen, der Erbe des Talents eines Orpheus zu sein glaubte! Er war so vollkommen hiervon überzeugt, daß er aus Furcht, daß die Sache ruchbar werden möchte, sich nicht getraute, bei Tage und in der Stadt die Probe damit zu machen. Sobald aber die Nacht eingebrochen war, verbarg er die Leier unter seinem Mantel, begab sich an einen einsamen Ort vor der Stadt und fing an, mit aller Ungeschicklichkeit eines jungen Menschen, der in seinem Leben keine Leier angerührt hatte, auf den Saiten herumzuklimpern, nicht zweifelnd, daß sie Harmonien von sich geben werde, wodurch alle lebendigen und leblosen Dinge bezaubert werden müßten, bis endlich eine Menge Hunde, die das Geklimper aus der ganzen Gegend herbeigezogen, über ihn hergefallen sein und ihn in Stücke zerrissen haben sollen, so daß der arme Jüngling wenigstens in diesem Stücke dem Orpheus nur gar zu ähnlich wurde und durch den Zauber seiner Musik wenigstens Hunde, wiewohl zu seinem Unglück, herbeizog. Es zeigte sich also (was du zu gehöriger Nutzenanwendung wohl zu bemerken hast), daß es nicht die Leier, sondern die Kunst des Orpheus, die er von der Muse, seiner Mutter, empfangen hatte, war, was jene zauberischen Wirkungen hervorbrachte; die Leier an sich selbst war ein bloßes Instrument und nicht besser als andere.

Geschrieben um 170 n. Chr.

Fragen und Aufgaben:

1. Inwieweit unterscheidet sich der Anfang dieses Textes vom Schluss von TEXT 1?
2. Inwieweit lässt sich dieser Text als Parodie von TEXT 1 verstehen?

Unter einer **Parodie** versteht man die verspottende, verzerrende oder übertreibende Nachahmung eines schon vorhandenen ernstgemeinten Werkes oder einzelner Teile daraus unter Beibehaltung der äußeren Form, doch mit anderem, nicht dazu passendem Inhalt. (Gero v. Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. Kröner Vlg.)

3. **Anekdote:** kurze, schmucklose, oft in einem heiteren Ausspruch gipfelnde Erzählung zur scharfen Charakterisierung einer historischen Persönlichkeit, merkwürdigen Begebenheit, Zeitepoche, Gesellschaftsschicht oder Charaktertype in ihrer besonderen Eigenart an einem episodischen, doch typischen Fall. Prägnante Knappheit der objektiven Geschehensdarstellung und schlagkräftiger Aufbau der Pointe, die blitzartig Zusammenhänge erleuchtet, sind Hauptfordernisse dieser Gattung. Ihre innere Wahrheit beruht weniger auf der Wirklichkeit als auf der historischen Möglichkeit.

Fabel: selbständige kurze episch-didaktische Gattung in Vers oder Prosa, die eine allgemein anerkannte Wahrheit, einen moralischen Satz, eine praktische Lebensweisheit an Hand eines überraschenden, doch analogen Beispiels in uneigentlicher Darstellung veranschaulicht und besonders aus der Übertragung menschlicher Verhältnisse, Sitten, auch der Rede, auf die beseelte oder unbeseelte Natur (Pflanzen, Steine, besonders Tiere) witzig-satirische oder moralisch-belehrende Effekte erzielt.

Schwank: knappe, anekdotenhaft auf eine Pointe zugespitzte oder breiter novellistisch ausgeschmückte Erzählung eines lustigen, neckischen Einfalls, einer komischen Begebenheit in Vers oder Prosa, teils mit derbem bis obszönem Inhalt, teils mit lehrhafter Tendenz. (Gero v. Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. Kröner Vlg.)

Welcher literarischer Gattung ist der obige Text zuzuordnen?

4. Inwieweit ist das folgende Bild als Illustrierung des vorigen Textes geeignet? In welchen Details unterscheidet sich diese Orpheus-Darstellung von den bisherigen antiken Darstellungen?



Ottob. lat. 1190. fol. 68v. Biblioteca Apostolica. Vatikan

TEXT 5 Clemens Alexandrinus: cohortatio ad gentes. cap. I 35-65 gek. (übs.v. O. Stählin)

Amphion Thebanus et Arion Methymnaeus, uterque periti cantus, uterque fabula fuere (et in Graecorum choris id carmen adhuc decantari solet): quod musicae viribus, hic quidem piscem inescaverit, ille vero Thebas muris cinxerit. Alius quidam e Thracia artifex (fertur enim haec inter gentes fabula) solo cantu feras mulsit, fagos etiam arbores e propriis sedibus in alienas transtulit. [...] Mihi autem videntur Thracius ille Orpheus et Thebanus alter tertiusque Methymnaeus viri quidam non viri impostores fuisse, qui praetextu musicae labefactarunt humanam vitam, utque

Amphion aus Theben und Arion aus Methymna waren beide Sänger (aber beide sind Sage; und noch jetzt wird das Lied von ihnen in griechischem Chor gesungen); mit Musik lockte der eine von ihnen einen Fisch herbei, mit Musik erbaute der andere die Mauern von Theben. Und ein anderer Künstler, ein Thraker (das ist eine andere griechische Sage), zähmte durch bloßen Gesang die wilden Tiere; ja sogar die Bäume, die Eichen, verpflanzte er durch seine Musik. [...]

Nach meiner Ansicht waren jener Thraker und der Thebaner und der Methymnäer Männer, nicht würdig dieses Namens, in Wahrheit Betrüger, die unter dem Deckmantel der Musik Unheil über das Menschenleben brachten und,

mores ingeniosis suis praestigiis corrumperent, daemoniaco quodam furore stimulati probra et dolores hominum in religionem deorumque caeremonias trahendo, eos ad simulacrorum cultum primi converterunt. Quin etiam lapidibus et lignis, hoc est statuis et simulacris, tanquam fundamentis constituendae inter gentes impuritatis usi, illam vere pulchram libertatem hominum sub coelo agentium carminibus suis et incantationibus extremae servituti illigarunt; non est autem eiusmodi meus cantor, qui, ut servitium daemonum crudeliter dominantium brevi dissolveret, advenit; nos autem ad mite et facile iugum pietatis traducit, humique abiectos ad coelum revocat. Solus igitur ille inter omnes, quos adhuc novimus, feras saevissimas, homines, mansuefecit; volucres quidem, qui leves ex illis sunt; reptiles, qui deceptores; leones, qui iracundi; sues, qui voluptatibus dediti; lupos denique, qui rapaces. Lapidibus autem et ligna sunt insipientes, nisi quod qui ignorantia imbuitur, ipsis quoque lapidibus stupidior esse comperiatur. Testem advoco vocem illam prophetica veritati consonam, qua deploratur eorum miseria, qui ignorantia et amentia conteruntur: *Potens enim est Deus de lapidibus istis suscitare filios Abrahae* (Matth. III 9). Qui maximam eorum inscitiam et duricordiam miseratus, qui ad veritatem plane lapides facti sunt, ex his lapidibus, nempe gentibus, quae in lapides crediderunt, pietatis semen sensu virtutis praeditum suscitavit. Rursum illos veneficos et versipelles hypocritas, qui iustitiae clam insidiabantur, quodam loco *progeniem viperarum* appellavit (Matth. III 7): sed tamen horum etiam serpentum si quis voluntaria ductus paenitentia Verbum sequatur, is homo Dei efficitur. Alios item vocat *lupos pellibus ovium indutos* (Matth. VII 15), rapaces homines innuens. Has igitur omnes immanissimas feras, et huiusmodi lapides, coelestis ille cantus in mansuetos homines transformavit. *Eramus enim, eramus aliquando et nos insipientes, increduli, errantes, servientes voluptatibus et desideriiis variis, in malitia et invidia agentes, odibiles et odientes invicem*, ut ait scriptura apostolica (Tit. III 3). *Cum autem benignitas et humanitas apparuit Salvatoris nostri Dei, non ex operibus iustitiae, quae fecimus nos, sed secundum suam misericordiam salvos nos fecit.* (Tit. III 4f.) En! quantam habet vim illud novum canticum, quod homines ex lapidibus, homines ex feris formavit; quin et ii, qui alioquin veluti mortui fuerunt, utpote illa, quae sola vera est vita, privati, audito hoc cantico, statim revixerunt.

selbst von kunstvoller Zauberei wie von einem Dämon zum Verderben besessen, Freveltaten in ihren Orgien feierten, menschliches Leid zum Gegenstand göttlicher Verehrung machten und so zuerst die Menschen zum Götzendienst verführten, ja in der Tat mit Stein und Holz, das heißt mit Statuen und Bildern, die Verkehrtheit heidnischer Religion aufbauten und jene wahrlich herrliche Freiheit derer, die unter dem Himmel als freie Bürger lebten, durch ihre Lieder und Zaubergesänge unter das Joch der äußersten Sklaverei spannten. Aber nicht so ist mein Sänger; er ist gekommen, um binnen kurzem die bittere Knechtschaft der tyrannischen Dämonen zu zerstören; und indem er uns zu dem sanften und menschenfreundlichen Joche der Frömmigkeit hinführt, ruft er die auf die Erde Geschleuderten zum Himmel zurück.

Er allein unter allen, die je lebten, zähmte die wildesten Tiere, die Menschen, sowohl Vögel, das sind die Leichtfertigen, als kriechende Tiere, das sind die Betrüger, und Löwen, das sind die Jähzornigen, und Schweine, das sind die Wollüstigen, und Wölfe, das sind die Raubgierigen. Stein und Holz aber sind die Unvernünftigen; ja noch gefühlloser als Stein ist ein Mensch, der in Torheit versunken ist.

Als Zeugen wollen wir aufrufen das Prophetenwort, das, übereinstimmend mit der Wahrheit, die beklagt, die in Torheit und Unverstand zermüht sind: »*denn Gott vermag aus diesen Steinen Abrahams Kinder zu erwecken*«. Er erbarmte sich der großen Unwissenheit und Herzenshärte derer, die gegen die Wahrheit versteinert waren, und erweckte aus jenen Steinen, aus den an Steine glaubenden Heiden, einen Samen der Frömmigkeit, empfänglich für die Tugend.

Hinwiederum hat er einige giftige und heimtückische Heuchler, die der Gerechtigkeit auflauerten, einmal »*Otterngezücht*« genannt; aber auch wenn von diesen als Schlangen Bezeichneten einer aus freien Stücken Buße tut und dem Logos folgt, wird er ein »*Mensch Gottes*«. Wieder andere nennt er mit einem bildlichen Ausdruck »*Wölfe, die in Schaffelle gekleidet sind*«, womit er die Raubtiere in Menschengestalt meint.

Alle diese wilden Tiere aber und die harten Steine verwandelte das himmlische Lied selbst in sanfte Menschen. »*Denn auch wir, auch wir waren ehemals unverständlich, ungehorsam, verirrt, den Lüsten und mancherlei Begierden dienend, und wandelten in Bosheit und Neid, waren verhaßt und haßten einander*«, wie das Apostelwort sagt; »*als aber die Güte und Freundlichkeit Gottes unseres Heilandes erschien, rettete er uns nicht auf Grund von Werken der Gerechtigkeit, die wir getan hätten, sondern nach seiner Barmherzigkeit*.«

Sieh, was das neue Lied vollbrachte: Menschen hat es aus Steinen, Menschen aus Tieren gemacht. Und die sonst wie tot waren und keinen Anteil am wahren Leben hatten, sie wurden wieder lebendig, sobald sie nur Hörer des Gesanges geworden waren.

Fragen und Aufgaben:

1. Dieser Text, der um etwa 200 n.Chr. verfasst wurde, ist ein eindrückliches Zeugnis dafür, wie das frühe Christentum versuchte, die heidnische antike Bildung in christlichem Sinn neu zu interpretieren. Diese Entwicklung führte schließlich dazu, dass einige römische Autoren, wie Vergil, Cicero, Ovid oder Seneca als *christiani in pectore* bezeichnet wurden, die entweder in ihren Schriften in verschlüsselter Form auf das christliche Heilsgeschehen hingewiesen hatten oder eine Bekehrung zum Christentum erkennen hatten lassen.
 - Welche Argumente führt der Autor an, um den heidnischen Orpheus als Zauberer und Verführer der Menschen zu entlarven?
 - Welche Motive aus dem antiken Orpheus-Mythos verwendet der Autor, um Christus als „wahren Orpheus“ darzustellen?

2. Auch die christliche Ikonographie bediente sich anfangs heidnischer Motive, wie die folgenden Bilder eindrücklich zeigen. Das für die frühchristliche Kunst bestimmende Motiv von „Christus als gutem Hirten“ ist in wesentlichen Teilen vom heidnischen „Orpheus unter den Tieren“-Motiv beeinflusst.



Der Gute Hirte. Domitilla-Katakombe. Rom. 3. Jh. n.Chr.



Der Gute Hirte. Mausoleum der Galla Placidia. Ravenna. Mitte 5. Jh. n.Chr.

- Zeige an Hand eines detaillierten Vergleiches, wie sich in der bildlichen Darstellung im Verlauf weniger Jahrhunderte Orpheus zu Christus gewandelt hat.

TEXT 6 Boethius: consolatio philosophiae III metr. 12

Felix, qui potuit boni
fontem visere lucidum,
felix, qui potuit gravis
terrae solvere vincula.
quondam funera coniugis
vates Threicius gemens,
postquam flebilibus modis
silvas currere mobiles
amnes stare coegerat,
iunxitque intrepidum latus
saevis cerva leonibus
nec visum timuit lepus
iam cantu placidum canem;
cum flagrantior intima
fervor pectoris ureret
nec, qui cuncta subegerant,
mulcerent dominum modi,
immites superos querens
infernus adiit domos.
illic blanda sonantibus
chordis carmina temperans,
quicquid praecipuis deae
matris fontibus hauserat,
quod luctus dabat impotens,
quod luctum geminans amor,
deflet Taenara commovens
et dulci veniam prece
umbrarum dominos rogat.
stupet tergeminus novo
captus carmine ianitor,
quae sontes agitant metu,
ultrices scelerum deae
iam maestae lacrimis madent;
non Ixionium caput
velox praecipitat rota
et longa siti perditus
spernit flumina Tantalus;
vultur, dum satur est modis,
non traxit Tityi iecur.
tandem ‚vincimur!‘ arbiter
umbrarum miserans ait.
‚donamus comitem viro
emptam carmine coniugem;
sed lex dona coerceat,
ne, dum Tartara liquerit,
fas sit lumina flectere.‘

lucidus 3 leuchtend

gravis, e hier: mühevoll

vinculum, i Fessel

funera = mortem

gemo 3, ui, itum beklagen

flebilis modus = flebile carmen

mobiles („schnell fließend“) auf *amnes* bez.

intrepidus 3 unerschrocken, ohne Angst – **latus alicui iungere** „sich jem. zugesellen“

cerva, ae Hirschkuh

lepus, oris m. Hase

placidus 3 sanft, besänftigt

flagrantior = flagrans – intima pectoris = intimum pectus

fervor, oris brennender Schmerz

subigo 3, egi, actum bezwingen

mulceo 3, mulsi, mulsum streicheln, beruhigen – **dominus** „Schöpfer“ *gem. ist Orpheus – modi = carmina*

immitis, e grausam, streng – **superos = deos – queror 3, questus sum** (be)klagen

infernus 3 unterirdisch

blandus 3 einfülsam, schmeichelnd

chorda, ae Saite *Pl.* Saitenspiel – **tempero 1** hier: abwechseln

deae matris = divae matris; die Mutter des Orpheus war die Quellnymphe Kalliope – praecipuis („persönlich, eigen“) **fontibus haurire** („schöpfen“)

dare hier: eingeben – **impotens, ntis** maßlos

geminio 1 verdoppeln

defleo 2, flevi, fletum unter Tränen vortragen – **Taenara gr. Akk. v. Taenarus, i** Unterwelt

veniam aliquem rogare „jem. um Gnade bitten“ – **prex, cis f.** Bittgesang

tergeminus 3 dreiköpfig

captus 3 hier: beeindruckt

Ordne: <et> **ultrices scelerum deae** („Rachegöttinnen“), **quae sontes** („Verbrecher“) **metu agitant** („Verfolgen“) **iam maestae** <sunt et> **lacrimis madent** („in Tränen schwimmen“)

Ixion, König der Lapithen; wegen Frevels gegen Hera in der Unterwelt an ein sich beständig drehendes glühendes Rad geschmiedet.

praecipito 1 hier: drehen – **rota, ae** Rad

perditus 3 hier: gequält

Tantalus, Sohn des Zeus, König in Phrygien; wegen Mitteilung der Göttergeheimnisse und anderer Frevel in der Unterwelt zu ewigen Hunger- und Durstqualen verdammt. – satur 3 erfüllt – **modis = carminibus** <Orpheus>

traxit = extraxit – Tityos, riesenhafter Sohn der Gaia, wollte sich an Latona vergreifen und wurde deshalb in der Unterwelt mit ewigen Martern bestraft. – iecur, oris n. Leber – **vincimur** „wir sind besiegt“ – **arbiter = dominus**

comitem praedikativ

coniunx carmine emptam „die Gattin, die er sich mit seinem Gesang verdient hat“

coerceo 2 einschränken

dum bis – Tartara gr. Akk. – liquerit = reliquerit

lumina = oculos

quis legem det amantibus?
 maior lex amor est sibi.
 heu noctis prope terminos
 Orpheus Eurydicen suam
 vidit, perdidit, occidit.
 vos haec fabula respicit,
 quicumque in superum diem
 mentem ducere quaeritis;
 nam qui Tartareum in specus
 victus lumina flexerit,
 quicquid praecipuum trahit,
 perdit, dum videt inferos.

sibi „an sich“

perdo 3, didi, ditum verlieren – **occido 3, cidi** zugrundegehen, sterben

aliquem respicere „sich auf jem. beziehen“

in superum diem = *ad summam lucem*

ducere hier: entwickeln, erweitern

specus, us n. Höhle, Tiefe, Schacht

victus 3 geblendet

aliquid praecipuum trahere „etwas für etwas Besonderes halten“

Fragen und Aufgaben:

1. Das diesem Gedicht zugrundeliegende Versmaß ist der Glykoneus, eine Verszeile entspricht einem Versmaß. Welche Wirkung geht vom Rhythmus dieses Gedichtes aus?
2. Hat das Gedicht vom Rhythmus her einen eher dramatischen oder lehrhaften Charakter?
3. Welchem literarischen *genus* entspricht das Gedicht in formaler Hinsicht?
4. Führe eine Gliederung des Textes durch und vergleiche diese Gliederung mit der von TEXT 1. Welcher Handlungsabschnitt steht demnach im Vordergrund dieses Textes?
5. Betrachtet man die Handlung der Orpheuserzählung, so ist im Vergleich zu Ovid oder Vergil eine entscheidende Veränderung festzustellen. Versuche eine Begründung für diese Abänderung aus dem Charakter des Textes abzuleiten und vergleiche dazu den folgenden Kommentar (Christoph Riedweg: *Orpheus oder die Magie der musiké*. Neue Zürcher Zeitung v. 4./5. Jänner 2003):

Die einprägsame und über die Jahrhunderte hinweg stark nachwirkende Geschichte von Orpheus und Eurydike hat in den Werken der lateinischen Dichter Vergil, Ovid und Seneca ihre klassische Ausformung gefunden. Statt auf diese Bearbeitungen des Mythos näher einzugehen, sei abschließend eine besonders interessante Variation aus der Zeit des Übergangs von der Antike ins Mittelalter kurz erläutert. Boethius, der enzyklopädisch gebildete römische Gelehrte und Politiker, deutet in einem poetischen Einschub seiner *«Consolatio Philosophiae»* («Trost der Philosophie»), die er 524 n. Chr. als zum Tode Verurteilter im Gefängnis verfasste, die Geschichte allegorisch und gibt ihr dadurch eine neue philosophische Tiefendimension.

*Glückselig, wer es vermag,
 die leuchtende Quelle des Guten zu schauen!
 Glückselig, wer es vermag,
 die Fesseln der schweren Erde zu lösen.*

Mit diesen Seligpreisungen führt Boethius in die Erzählung ein. Die platonische Prägung des Proömiums liegt auf der Hand: «die Fesseln der schweren Erde» verweisen auf Platons Deutung des irdischen, im Bereich des Körperlichen verhafteten Daseins als ein Gefängnis. Aus diesem gilt es möglichst auszubrechen und emporzustreben zur «leuchtenden Quelle des Guten» (d. h. in der neuplatonischen Lehre zur göttlichen Eins, der eigentlichen Ursache aller Dinge).

In der darauf folgenden, gut strukturierten Darstellung des Mythos schließt sich Boethius eng an Vergil, Ovid und Seneca an, wobei er in der Vorgeschichte und in der Unterweltsbeschreibung dem Kernmotiv des ganzen Mythos, der Zauberkraft des Gesangs zur Leier, am meisten Raum lässt. Nach der Freigabe der Eurydike durch den Herrn der Schatten - sie erfolgt unter der bekannten Bedingung, dass Orpheus nicht zurückblicken dürfe - gelangt die Schilderung in prägnanter Kürze zum Abschluss:

*Wer möchte Liebenden ein Gesetz geben?
 Ein größeres Gesetz ist die Liebe sich selbst.
 Wehe, nahe der Grenze der Nacht
 sah Orpheus seine Eurydike:
 Er sah [sie], verlor [sie], ging [selber] zugrunde
 Vidit, perdidit, occidit.*

Im Epilog nimmt Boethius anschliessend die philosophische Ausdeutung, wie sie im Proömium vorbereitet wurde, wieder auf und fügt im Sinne einer «Moral von der Geschichte» (*vos haec fabula respicit*) hinzu: Wer den Geist zur Oberwelt - d. h. im platonischen Kontext zum intelligiblen, göttlichen Bereich - zu führen suche, der dürfe den Blick nicht auf die Höhle des Tartarus (*Tartareum in specus*) - d. h. auf den Bereich des Werdens und des Sinnlich-Wahrnehmbaren, welcher dauernder Veränderung unterworfen ist - zurückwenden, sonst verliere er in diesem

Augenblick alles Vorzügliche, was er mit sich führe (im Mythos ist dies Eurydike; sie steht hier ähnlich wie später in Calderóns «Divino Orfeo» allegorisch für den göttlichen, Wesenskern, der dem Menschen bzw. seiner Seele eignet und sein wahres Selbst ausmacht).

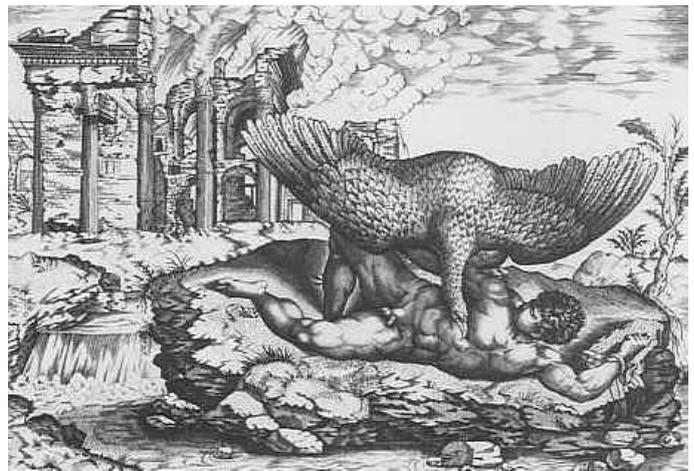
Orpheus' erfolglose Rückkehr an die Oberwelt wird damit zum Lehrstück für die eigentliche Bestimmung des Menschen: Seine Heimat ist oben, beim wahren Licht; durch nichts soll er sich auf seinem (neuplatonisch als Gegenbewegung zum Abstieg bei der Geburt gedeuteten) Wiederaufstieg in dieser Ausrichtung hin zum Höheren beirren lassen. Die größte Gefahr geht dabei davon aus, dass er in der hiesigen Sinneswelt und ihren Verlockungen verhaftet bleibt. Diese wird letztlich ähnlich wie bei Platon ganz negativ, eben als Tartarus, gedeutet, wobei in der Formulierung «Tartarische Höhle» unverkennbar das Platonische Höhlengleichnis anklingt.

- In welcher Funktion wird demnach Orpheus von Boethius vorgestellt?
- Welche Funktion kommt Eurydike zu?

6. Die großen Bűber der antiken Unterwelt faszinierten seit jeher die Künstler des Abendlandes. Die folgenden zwei Graphiken stellen jeweils einen dieser Bűber dar.



Guilio Samuto 1565



John W. Waterhouse 1894

- Welcher Kultur-Epoche sind diese Werke jeweils zuzuordnen?
- Inwieweit spielte in der jeweiligen Zeit die Beschäftigung mit der Antike eine besondere Rolle?
- Welche Adaption der Antike durch die Kunst in dieser Zeit lassen sich an diesen Graphiken erkennen?

7. Das breite Bildspektrum zum Orpheus-Mythos wird wegen des abnehmenden Interesses am narrativen Kontext und der immer geringeren Präsenz der literarischen Texte in der Moderne stark reduziert. So beschränkt sich das neuere Bildmaterial auf wenige Darstellungen zum Abstieg des Orpheus in die Unterwelt, zum gemeinsamen Aufstieg und zur Trauer des Orpheus. Qualitativer und quantitativer Schwerpunkt des Interesses in der bildlichen Tradition der Moderne ist die Katastrophe am Rande der Oberwelt. Die folgenden Bilder zeigen einen repräsentativen Querschnitt dieses Motivs in der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts.

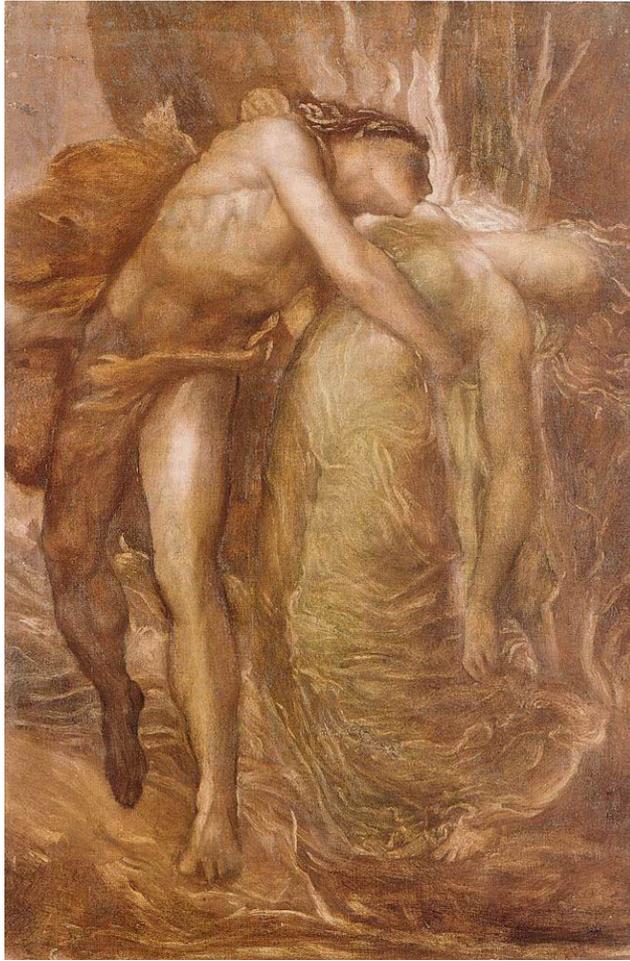
- Vergleiche die folgenden Bilder bezüglich ihrer Komposition, ihrer Dynamik und ihrer Farbgebung miteinander und überprüfe, inwieweit diese mit den antiken Texten übereinstimmen.



G. Kratzenstein-Stub: *Orpheus und Eurydike*. 1806. Ny Carlsberg Glyptothek. Kopenhagen.



Friedrich Rehberg: *Orpheus und Eurydike*. 1835. Residenzmuseum. München



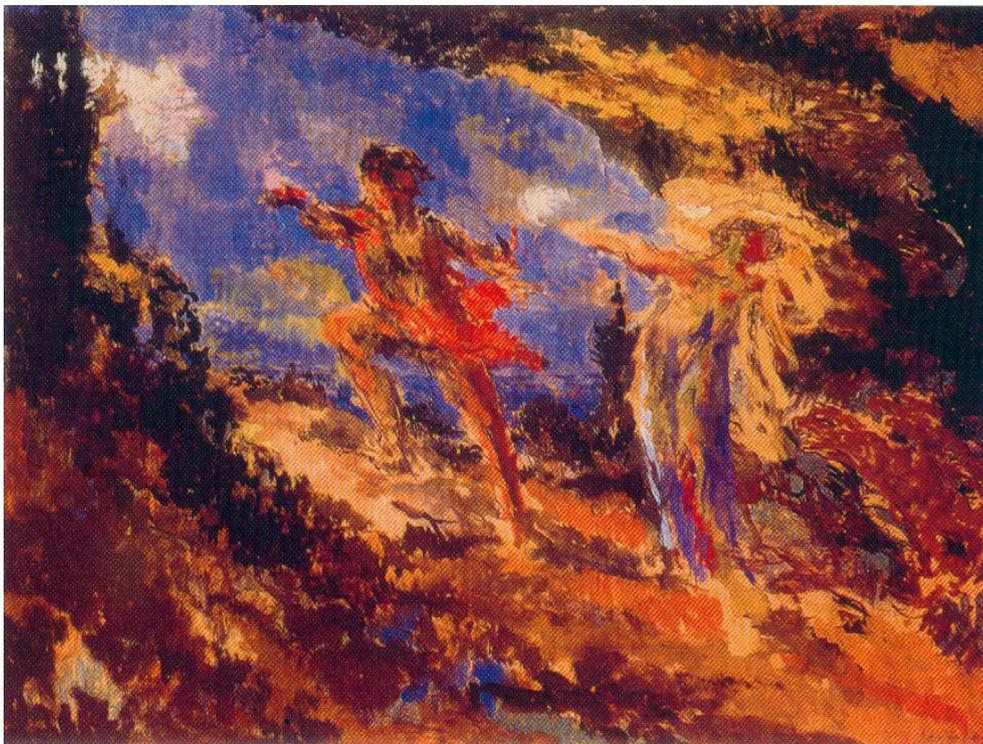
George Frederick Watts: *Orpheus und Eurydike*. 1872. Privatsammlung



Charles de Sousy Ricketts: *Orpheus und Eurydike*. 1922. Privatsammlung



Edmund Dulac: *Orpheus und Eurydike*. 1912. Privatsammlung



Ker-Xavier Roussel: *Orpheus und Eurydike*. 1924. Sels-Museum. Neuss.

Ker-Xavier Roussel, eine ganz eigenwillige Künstlerpersönlichkeit in der Entwicklung der modernen Kunst zwischen Fauvismus und Expressionismus, sonst eher durch arkadisch-dekorative Gestaltungen mythischer Themen bekannt, erfasst in seinem Gemälde *Orphée et Eurydice* (c. 1924) nicht mit klaren Linien und Konturen einer feinen, präzisen Zeichnung, sondern mit ausdrucksstarken Farben, pastosem Farbauftrag und weitgehend fehlender Konturierung den fatalen Augenblick des Umdrehens direkt am Rande der Oberwelt. Aus einer dunklen höhlenartigen Öffnung (dominierend die Farben Schwarz

und Braun) tritt Orpheus mit großer Schwung in die helle Lichte der Oberwelt hinein (dominierend das Blau des Himmels und das Weiß der Wolken, im Kontrast zu seinem nach hinten wehenden roten Gewand). Er zeigt mit dem ausgestreckten rechten Arm in die Weite, auch das angewinkelte rechte Bein und den ganzen Körper nach vorn gerichtet, doch wendet er zusammen mit dem linken Arm den Blick zurück (dominierend die schräg nach oben weisende dunkle Diagonale vom gerade durchgedrückten linken Bein über die linke Körperseite bis zum umschatteten Gesicht). In diesem Augenblick sinkt Eurydike, eine fast zerfließende Schattengestalt in bogenförmigem blauem Gewand, den rechten Arm vergeblich nach vorn streckend, mit rückwärts gewandtem linkem Arm und schon abgewandtem Gesicht nach hinten in die Finsternis zurück, aus der die diffuse Silhouette des Cerberus mit seinen bräunlichen Köpfen nach ihren langen blonden Haaren schnappt, die ihr weit in den Rücken fallen, und nach ihr selber, um sie in seine Gewalt zurückzuholen. [...] Das in der dynamischen Komposition und der rasanten Malweise hinreißende Bild, das die mythische Situation des Umdrehens so einprägsam realisiert wie kaum eines, belegt nachdrücklich, welche Gestaltungsmöglichkeiten sich für mythische Bildthemen auch noch in der klassischen Moderne bieten.

(Udo Reinhardt: Ovids Metamorphosen in der modernen Kunst. Bamberg. 2001. S. 115f.)

TEXT 7 **Rainer Maria Rilke: Orpheus, Eurydike, Hermes**

Das war der Seelen wunderliches Bergwerk.
Wie stille Silbererze gingen sie
als Adern durch sein Dunkel. Zwischen Wurzeln
entsprang das Blut, das fortgeht zu den Menschen,
und schwer wie Porphyr sah es aus im Dunkel.
Sonst war nichts Rotes.

Felsen waren da
und wesenlose Wälder, Brücken über Leeres
und jener große, graue, blinde Teich,
der über seinem fernen Grunde hing
wie Regenhimmel über einer Landschaft.
Und zwischen Wiesen, sanft und voller Langmut,
erschien des einen Weges blasser Streifen,
wie eine lange Bleiche hingelegt.

Und dieses einen Weges kamen sie.

Voran der schlanke Mann im blauen Mantel,
der stumm und ungeduldig vor sich aussah.
Ohne zu kauen fraß sein Schritt den Weg
in großen Bissen; seine Hände hingen
schwer und verschlossen aus dem Fall der Falten
und wußten nicht mehr von der leichten Leier,
die in die Linke eingewachsen war
wie Rosenranken in den Ast des Ölbaums.
Und seine Sinne waren wie entzweit:
indes der Blick ihm wie ein Hund vorauslief,
umkehrte, kam und immer wieder weit
und wartend an der nächsten Wendung stand, –
blieb sein Gehör wie ein Geruch zurück.
Manchmal erschien es ihm, als reichte es
bis an das Gehen jener beiden andern,
die folgen sollten diesen ganzen Aufstieg.
Dann wieder wars nur seines Steigens Nachklang
und seines Mantels Wind, was hinter ihm war.
Er aber sagte sich, sie kämen doch;
sagte es laut und hörte sich verhallen.
Sie kämen doch, nur wärens zwei,
die furchtbar leise gingen. Dürfte er
sich einmal wenden (wäre das Zurückschaun
nicht die Zersetzung dieses ganzen Werkes,
das erst vollbracht wird), müßte er sie sehen,
die beiden Leisen, die ihm schweigend nachgehn:

den Gott des Ganges und der weiten Botschaft,
 die Reisehaube über hellen Augen,
 den schlanken Stab hertragend vor dem Leibe
 und flügelschlagend an den Fußgelenken;
 und seiner linken Hand gegeben: *sie*.

Die So-geliebte, daß aus einer Leier
 mehr Klage kam als je aus Klagefrauen;
 daß eine Welt aus Klage ward, in der
 alles noch einmal da war: Wald und Tal
 und Weg und Ortschaft, Feld und Fluß und Tier;
 und daß um diese Klage-Welt ganz so
 wie um die andre Erde, eine Sonne
 und ein gestirnter stiller Himmel ging,
 ein Klage-Himmel mit entstellten Sternen –:
 Diese So-geliebte.

Sie aber ging an jenes Gottes Hand,
 den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,
 unsicher, sanft und ohne Ungeduld.
 Sie war in sich, wie Eine hoher Hoffnung,
 und dachte nicht des Mannes, der voranging,
 und nicht des Weges, der ins Leben aufstieg.
 Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein
 erfüllte sie wie Fülle.
 Wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel,
 so war sie voll von ihrem großen Tode,
 der also neu war, daß sie nichts begriff.

Sie war in einem neuen Mädchentum
 und unberührbar; ihr Geschlecht war zu
 wie eine junge Blume gegen Abend,
 und ihre Hände waren der Vermählung
 so sehr entwöhnt, daß selbst des leichten Gottes
 unendlich leise leitende Berührung
 sie kränkte wie zu sehr Vertraulichkeit.

Sie war schon nicht mehr diese blonde Frau,
 die in des Dichters Liedern manchmal anklang,
 nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland
 und jenes Mannes Eigentum nicht mehr.
 Sie war schon aufgelöst wie langes Haar
 und hingegeben wie gefallner Regen
 und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.
 Sie war schon Wurzel.

Und als plötzlich jäh
 der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf
 die Worte sprach: Er hat sich umgewendet –,
 begriff sie nichts und sagte leise: *Wer?*

Fern aber, dunkel vor dem klaren Ausgang,
 stand irgend jemand, dessen Angesicht
 nicht zu erkennen war. Er stand und sah,
 wie auf dem Streifen eines Wiesenpfades
 mit trauervollem Blick der Gott der Botschaft
 sich schweigend wandte, der Gestalt zu folgen,
 die schon zurückging dieses selben Weges,
 den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,
 unsicher, sanft und ohne Ungeduld.

Fragen und Aufgaben:

1. Lassen sich in diesem Gedicht Strophenform oder Reim nachweisen? Welche Aussagen können somit über die Gestaltungsform gemacht werden?
2. Welcher Verstakt liegt diesem Gedicht zugrunde? Welcher rhythmische Charakter ist demnach diesem Gedicht zu eigen?
3. Die Klanggestalt ist gekennzeichnet durch eine Vielzahl von Alliterationen und Gleichklängen. Untersuche die ersten zwei Absätze des Gedichtes auf derartige Klangwirkungen.
4. Betrachte die Adjektiva des zweiten Abschnittes und stelle ihre Tönung fest. Welche Farbe herrscht in diesen Bildern vor?
5. Vergleiche die Bilder, mit denen Rilke in den ersten zwei Abschnitten die imaginäre Landschaft der Unterwelt beschreibt, mit den Bildern, die Ovid in den Versen 53f. verwendet.
6. Die großartige Metapher *Ohne zu kauen fraß sich sein Schritt den Weg in großen Bissen* bezieht sich nicht so sehr auf den Weg, als vielmehr auf Orpheus. Welche Vorstellung von Orpheus erweckt Rilke damit in uns? Versuche die Antwort auf diese Frage durch die folgenden Verse zu konkretisieren.
7. Stelle einen Vergleich zwischen dem Orpheus Ovids und Rilkes Orpheus her.
8. Die Eurydike bei Rilke unterscheidet sich wesentlich von der Eurydike bei Ovid oder Vergil. Vergleiche dazu die Zeilen
*Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein
erfüllte sie wie Fülle.
Wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel
so war sie voll von ihrem großen Tode,
der also neu war, daß sie nichts begriff.*
mit den Wendungen bei Ovid *crescentesque abstulit annos* (v 24), *proparata retexite fata* (v 31), *cum iustos matura peregerit annos* (v 36). Welche Folgerungen ergeben sich daraus für das Bild der Eurydike bei Ovid und bei Rilke.
9. Diese unterschiedliche Auffassung von Eurydike zeigt sich vor allem in der entscheidenden Szene, in der Orpheus das ihm auferlegte Gebot übertritt und sich umwendet. Wie reagiert Eurydike darauf bei Vergil, bei Ovid und bei Rilke?
10. Im Jahre 1861 malte Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875) sein Bild *Orpheus leidt Eurydice uit de Onderwerld*, das kongenial die Stimmung von TEXT 7 zum Ausdruck bringt.

Der Betrachter erblickt eine von fahlem Dämmerlicht erleuchtete Landschaft, in der sich einige von Efeu umrankte Bäume um einen Tümpel gruppieren, in dem sich die graublau Morgenröte des Himmels widerspiegelt. Im rechten Vordergrund geleitet ein junger Mann, der durch die Harfe in der linken Hand unschwer als Orpheus zu erkennen ist, eine junge Frau, die sich schemenhaft von ihrer Umgebung abhebt, an der Hand; Orpheus geht voran – voll des Elans der Jugend und des Lebens – und hebt seine Harfe wie ein Siegeszeichen gegen den Himmel, während Eurydike, die linke Hand schlaff in Orpheus' Rechter ruhend, wie ein Schatten hinter ihm herzugeleitet scheint. Orpheus' Blick ist nach vorne gerichtet auf den zu erahnenden Punkt, von dem sich das Licht in diese verlorene Landschaft zu ergießen scheint. Eurydike blickt wie abwesend vor sich hin; für sie scheint es keinen Bezug mehr zum lebensspendenden Element zu geben. Neben diesen beiden Hauptfiguren im Vordergrund stehen im Mittelgrund am Rande des Tümpels fünf in lange Gewänder gehüllte Personen, die in ihrem Gestus Trauer und Einsamkeit ausdrücken. Auch sie heben sich nur unmerklich von ihrer Umgebung ab; vielmehr scheinen sie sich wie gesichtslose Schatten in den vom Tümpel aufsteigenden Dunstschwaden aufzulösen.

Das ganze Bild verströmt den Ausdruck der Unwirklichkeit; die Konturen der Bäume und Pflanzen lösen sich – in Vorwegnahme späterer impressionistischer Maltechnik – in ihrem Hintergrund auf. Nur die Figuren der Hauptakteure sind in klassizistischer Klarheit gestaltet. Somit präsentiert sich dieses Bild als ein Werk des Übergangs vom Klassizismus zum Impressionismus, das zwar dem antiken Stoff verpflichtet ist, das aber auch den emotionalen Schock der großen Kriege des 20. Jahrhunderts vorwegnimmt.



Jean-Baptiste-Camille Corot: *Orpheus führt Eurydike aus der Unterwelt*. 1861. Museum of Fine Arts. Houston

TEXT 8 **Gesualdo Bufalino: Eurydikes Rückkehr** (aus: Italienische Liebesgeschichten. Wagenbach Verlag. Berlin.1991)

Sie war müde. Da es zu warten galt, setzte sie sich auf einen Buckel des Dammes, von wo aus man den Pfahl sehen konnte, an dem der Bootsmann das Seil festmachen würde. Die Luft hatte die übliche schwefelgelbe Farbe, wie Dämpfe, die aus Mergel- oder Pozzuolanerde aufsteigen, doch an den Ufern ergraute sie in lockeren, schmutzigen Baumwollflocken. Man sah wenig, es war kalt, selbst der Fluß schien nicht zu fließen, sondern sich mit der Trägheit einer Schlange um sich selbst zu winden, wie zähflüssiges Pech. Ein unerwarteter Flügelschlag, ein schwarzer Blitz erhob sich über die Wasseroberfläche und verschwand. Das Wasser schloß sich augenblicklich wieder darüber, schluckte ihn wie ein Schlund. Wer weiß, wie der Vogel hier herunter gekommen war, er mußte sich unterirdisch an die Fersen und die Musik des Dichters geheftet haben.

»Der Dichter« ... So nannte sie ihren Mann, wollte sie ihn ärgern, aber durchaus zärtlich beim traulichen Beisammensein, wenn sie an seiner Seite erwachte und ihn damit beschäftigt sah, mit großen Handbewegungen eine neue Melodie ins Leere zu schreiben. »Was tust du, komponieren?« Es fiel ihm nicht im Traum ein, ihr zu antworten, wie er sich aufspielte! Aber wie beruhigend und lieb es ihr war, daß er sich aufspielte, daß er sich die Haare lang auf den Kragen wachsen ließ und dauernd mit dem Schilfrohr hindurchfuhr, das er zum Schreiben benutzte; und daß er nicht einmal ein Ei kochen konnte ... Denn andererseits genügte es, daß er an zwei Saiten zupfte und halblaut sein letztes Erfolgslied anstimmte, um alle so friedlich, so unlegbar glücklich zu machen...

»Dichter« ... Mit größerem Recht, diesmal. Diesmal ließ sie das Wort gedehnt, mit einem Tropfen Groll, durch die Lippen gleiten. Leichtsinniger Dichter, anbetungswürdiger Nichtsnutz ... Sich einfach umzudrehen, nach so vielen Ermahnungen, fünfzig Meter vor dem Licht ... Sie blickte auf ihre Füße, sie taten ihr weh. Falls je das bißchen Luft weh tun kann, aus dem die Schatten bestehen.

Es war nicht Enttäuschung, was sie empfand, sondern nur ein ruhiges, resigniertes Bedauern. Im Grunde hatte sie nie ernsthaft geglaubt, daß sie hier wieder herauskommen könnte. Schon der Eingang - eine Sackgasse, die nur in einer Richtung befahrbar war, ein Brunnschacht mit Eisenwänden - war ihr endgültig erschienen. So war der Tod, nicht mehr und nicht weniger, und als sie hineinstürzte, im gleichen Augenblick, in dem sie vor Grauen erstarrte unter dem Biß des Skorpions, hatte sie gewußt, daß es für immer war, und daß sie gerade neu geboren wurde, aber in der Finsternis und für immer. Da hatte sie sich an die unsicheren Haken der Erinnerung geklammert, hatte sich an ihrem Namen festgehalten, der am äußersten Ende

ihrer Geistes an einem Faden hing, und sagte ihn sich immer wieder vor, Eurydike, Eurydike, in dem reißenden Strudel, während sie immer weiter hinunter fiel, Eurydike, Eurydike, wie einen weiteren Hilfsobolus, zusätzlich zu der winzigen Münze, die seine Hand beim Begräbnis in ihrem Mund verborgen hatte.

Du bist tot, mein Leben, und ich atme noch?

Du bist von mir gegangen,

um nie mehr zurückzukehren, und ich bleibe?

So hatte er mit der Leier in der Hand tiriliert, und sie hatte sich vom Gesang dieser einen Stimme ganz durcheinander gefühlt. Danke, hätte sie ihm zurufen mögen, ihn noch einmal liebevoll rundum betrachten, aber sie war ja nunmehr bloß eine kleine Statue aus kaltem Marmor, mit einem abgestochenen Lamm zu Füßen, auf einen Scheiterhaufen aus sprödem Reisis gebettet. Und kein Befehl, den sie an ihre Lider, an ihre blauen Lippen auszusenden sich bemühte, konnte etwas ausrichten und diese einen Augenblick lang öffnen.

Was sollte sie zu dem neuen Leben sagen? Und zu den neuen Gliedern, in die man sie gesteckt hatte? Zart, wellengleich, nachgiebig wie Schleier waren sie ...

Es könnte bessergehen, es könnte auch schlechtergehen. Die Würfelspiele, die Kartenspiele zu zweit, der Frauenschwatz mit Persephone am Webstuhl, die wechselseitigen vertraulichen Geständnisse, während sie Arm in Arm auf den Alleen des Reiches wandelten, indes Hades schlief, einen Helm aus Ziegenhaut über den Kopf gezogen ... Alles hatte, zumindest die Hälfte des Jahres, dazu gedient, die Langeweile des Kasernenlebens zu lindern. Aber morgen, aber später?

Sie betrachtete das Wasser. Es kam Welle auf Welle heran (und sie sahen aus wie Fischschuppen), um sich am Ufer zu brechen. Dunkles, fauliges Wasser, uraltes, stehendes Wasser, von fernen Rudern durchfurcht. Sie spitzte die Ohren: weit weg hörte man das dumpfe Geräusch der Ruderblätter, die in langsamen Abständen ins Wasser eintauchten, er mußte es satt haben, der Fährmann, das viele Hin und Her...

Tausend und abertausend Seelen waren inzwischen zusammengekommen und warteten. Auch wenn sie sich angestellt hätte, wären Stunden vergangen, bevor sie an der Reihe gewesen wäre. »Hat jemand, der zurückkommt, keinen Vortritt?« fragte sie sich lächelnd, obgleich sie nun, da es soweit war, keine Eile hatte heimzukommen. Tausende und Abertausende waren sie, die Seelen, und sie warteten vor Kälte zitternd und schnatternd, mit einer Art ausgehungertes Ungeduld. Das Feuer, das zwischen ihnen loderte, wie sie das bloß anbekommen und geschürt hatten, mit welchen Feuersteinen und Pinienzapfen. Und sie wärmten sich darum, Flußluft schadet den nackten Leibern.

Sie lächelte noch einmal. Als wäre Rheuma noch von Belang bei den Toten. Obwohl es ihr gefallen hätte, sich die Handflächen an jener Flamme zu wärmen, ihre Stimme - ein Piepsen - unter das Gepiepse der anderen zu mischen. Sie tat es nicht, sie näherte sich der Gruppe nicht, blieb lieber allein und dachte nach. Denn ein Unwohlsein, genau so, wie wenn man etwas Falsches gegessen hat, verursachte ihr Schmerzen unter einer Rippe, und sie wußte, daß es nicht der Kummer um das wieder verlorene Leben, um die mißglückte Auferstehung war, sondern eine andere, merkwürdige Bitterkeit, ein Bedauern, stundenlang unfähig, zum Gedanken zu werden, aber hartnäckig von innen drückend in seiner Unklarheit, wie ein nicht geborenes Kind drückt, das im Bauch verwest ist, ohne Name und ohne Schicksal. Und sie wußte nicht, wie sie es nennen sollte, ob Ahnung, Vermutung, Scham ...

Sie ging ihre Geschichte noch einmal durch, sie wollte verstehen.

Wenn sie es recht bedachte, so hatte sie sich spät und wider Willen in ihn verliebt. Es behagte ihr nicht, am Anfang, daß die anderen Frauen ihm auf diese Weise hinterherrannten, zusammen mit dem Vieh, den Raubtieren. Er mußte ein Zauberer sein, dieser Mann, ein Ohrenverführer, ein Rattenfänger, dem nicht zu trauen war. Ewig trug er das Instrument über der Schulter, sein Blick war indiskret, seine Worte Scharlatanerie. Dann, an einem Abend, als hell der Mond schien, als sie verträumt, wie es ihre Gewohnheit war, durch ein Wäldchen ging, ihre Füße sie hierhin und dorthin trugen, vorwitzig bei so vielen im Gras lauenden Schlangen, war an einem gewissen Punkt in die dichtstehenden Bäume, wo sie sich ein Lager aus Dunkelheit gesucht hatte, eine Musik gedrungen wie ein dünner Faden, der allmählich stärker und festgespannt wurde, bis er ein unsichtbares Garn war, das sie zog, sich um ihre Glieder legte, sie zergehen ließ in einem feuchten, lauen Honig, in einer Verzückung und Ohnmacht, die dem Sterben sehr ähnlich waren. Auch war sie nicht erwacht, bevor sich seine dicken Lippen, seine mächtige Gestalt langsam von ihr gelöst hatten.

Sie liebte ihn also. Und die Hochzeit war ein prächtiges Fest mit einer endlosen Folge von Gerichten und Krügen voll Rotwein. Nur ein lächerliches Alarmzeichen störte sie: diese Fackel, die nicht aufflammen wollte, obwohl Hymenäus sie mit beiden Händen schwang, sondern weiter überall rundum wie Federbüsche häßlichen Rauch spuckte.

Danach hatte es himmlische Tage und Nächte gegeben. Er kannte Worte, die keiner sonst wußte, und hauchte sie ihr ins Haar, in die beiden Muscheln aus rosigem Fleisch, fast unhörbar, wie einen innersten Atem, der jedoch in ihr sogleich zu dröhnendem Liebesdonner anschwellte. Es war ein Land aus Wolken und Blumen, das Thrakien, das sie bewohnten, und sie erinnerte sich an nichts mehr, an kein Brachfeld, keine Lichtung, keinen Steinhaufen, nur an eilig über ihrer Stirn vorüberziehende Wolken und Hände voll Blütenblätter, wenn sie sie mit Fäusten ausriß im Augenblick der Lust. Sie lag mit ihm unter einem weitgeschwungenen Himmelskelch, auf einem Bett aus Blättern und Wind, sah zwischen den tränenden Wimpern Baumumrisse ins Wanken geraten, hörte eine Sturzwelle sich an der fernen Klippe brechen, eine Hirschkuh im Unterholz röhren. Sie trocknete sich die Augen mit dem Handrücken, öffnete sie wieder. Er schloß sie ihr mit einem Finger und sang. Nun wird es schon Abend, jetzt färbt sich in den Gärten das Gold der Dämmerung dunkel, der Mond verströmt sein Licht von den Bergen, pocht erstarrt zwischen den grünen Fingern der Tanne ... Eurydike, Eurydike! Und sie legte ihm die Wange auf die Brust, erlaschte dort ein Rascheln von Wurzeln, und Schläge auch, lange Schläge eines Herzens, des Herzens eines Tieres oder Gottes.

Sie hatte ihn geliebt. Auch wenn sie bald daran gezweifelt hatte, ebensosehr geliebt zu werden. Zu oft machte er sich davon, die steilen Pfade des Rhodope-Gebirges hinauf in Gesellschaft einer Menge Kinder, die ein rotes Band am Handgelenk trugen; oder er stieg ins Tal hinab, zum Strand, und brüstete sich mit seinem Gefolge verzauberter Nachtigallen, selbst verzaubert, wie er war, von dem eintönigen Gesang, den er hervorbrachte. Ohne je zu sagen, wohin er ging, ohne sich darum zu kümmern, ob sie ausreichend mit Vorräten versorgt war, einsam und ohne seine Zuneigung, den schlüpfrigen Annäherungen eines Viehhirten aus der Nachbarschaft ausgesetzt. Hätte er sich wenigstens herbeigelassen, sich beleidigt zu

fühlen, eine Szene zu machen. Keine Spur. Er beschränkte sich, bloß um die Form zu wahren, darauf, ein Klagelied über eifersüchtige Liebe anzustimmen, das er nach einer Minute schon wieder vergessen hatte. Wenn es so ist, schwindet die Liebe bei einer Frau, sie läßt sich gehen, daher hatte sie sich in der letzten Zeit vernachlässigt, sich mit sprödem Haar und schlecht geschminkt gezeigt, die Haut rau von den Dornenhecken, den Nordwinden. Und obgleich sie Aristeo immer wieder mit nein und abermals nein antwortete, sagte sie es nicht mit dem gleichen Nachdruck wie zuvor, sondern mild, und hier und da nahm sie sogar einen Zweikornfladen von ihm an oder ein ländliches Sträußchen. Doch kaum zeigte er auf den Wangen fleckigrote Spuren des Weins oder der Begierde, lief sie davon. Bis sie so gestorben war, während sie vor ihm weglief und mit raschen Sohlen auf das böse Kriechtier im Gras getreten war.

Verdammtes Gras... Ihr Gedanke wandte sich wieder Persephone zu. Ein blühendes Mädchen, aber vom Pech verfolgt. Denn auch sie war in die Klemme geraten, weil sie auf den Wiesen spazieren gehen wollte. Eine Freundin, auf die man sich nur halb verlassen konnte, leider, aber so schön, wenn sie aus den Ferien zurückkam, braun, die Arme voller Frühling, voller Liguster, büschelweise, voller Hyazinthen, Fuchsschwanz, Nelken ... Und die ein bis zwei Stunden, die sie hielt, steckte sie sich die Blumen ins Haar; danach in Vasen, wo sie sie hartnäckig mit Styxwasser begoß, man stelle sich das vor; und sie wegzuwerfen entschied sie sich erst, wenn sie eindeutig stanken ...

Glückloses Mädchen. Dennoch, einem Gatten, einer Mutter teuer. Und sie konnte es sich erlauben zu reisen, abzuwechseln zwischen Asphodill und Narzissen, Granatapfelkernen bei ihrem Ehemann und feurigen Orangen auf der Erde, gleichzeitig Eiskälte und Gluthitze zu sein, blinde Augenhöhle und strahlende Pupille, ein Weib und dreieinige Göttin! ...

Ein Geschrei riß sie aus ihren Gedanken. Das Boot war plötzlich aufgetaucht, schoß auf den Wellenkämmen dahin, als wolle der Fahrer in jähem Eifer die Verspätung wettmachen. Und die Seelen am Ufer applaudierten, piepsten, streckten die Hände aus, jemand ergriff ein brennendes Holzseil und gab Zeichen. Eurydike stand auf, um zuzusehen. Die Szene war sozusagen höllisch. Mit diesem Bug, der auf aschgrauen Wellen ankam, und dem flackernden Widerschein nebligen Feuers, unter dem die Menge sich zu winden, sich zu vervielfältigen schien. Und alle neigten sich vor, sprungbereit. Die Fähre war sogleich besetzt, quoll über von Passagieren, die dicht gedrängt standen mit erhobenen Armen, um mehr Platz zu machen. Ein Häuflein Ausgeschlossener versuchte noch aufzuspringen. Sie klammerten sich an ein Tau, fielen zurück ins Wasser und tauchten mühevoll, schlammbedeckt wieder auf. Nur ein Platz war leer geblieben, verboten, ein Holzstuhl neben dem alten Steuermann. »Eurydike, Eurydike!« rief der alte Steuermann.

Sie öffnete die Augen wieder. Kalte Wasserzungen beleckten ihre Fesseln. Das Boot stand nun still, stampfte in der Mitte der Strömung. Sie sah vor sich den nackten, krummen Rücken des Alten, auf dem borstige weiße Haare wuchsen. Durch ein Loch in den Planken war etwas Wasser hereingedrungen, und der Alte hatte sich heruntergebeugt, um es herauszuschöpfen und den Spalt mit Wachs zu verstopfen. Was für ein altes Boot. Wie viele Narben auf dem Segel, mit ungelinker Nadel geflickt. »Da war ich besser im Nähen«, dachte sie. »Ich bin eine gute Ehefrau gewesen. Ich liebte ihn, den Dichter. Und er liebte mich letzten Endes auch. Sonst hätte er nicht soviel geweint, soviel riskiert in Abgründen und Felsschluchten, zwischen finsternen Mächten und Scharen von Träumen mit schwarzen Krallen. Er hätte nicht Wasser durchwatet, Steilhänge erklommen, Ungeheuer und Moiren besänftigt, einzig gerüstet mit einem kurzen Umhang aus Leinen und einem einfachen, um das Handgelenk gebundenen roten Band. Ebensovien hätte er vor dem Thron des unsichtbaren Hades sonst den Tönen soviel süße Schwermut entlocken können ... «

Das Gewicht, das gegen ihre Rippen drückte, schmerzte nun, doch sie fürchtete sich nicht mehr davor, sie wußte, was es war. Es war ein Vergessen, das weh tat, das Vergessen einer Einzelheit des jüngst überstandenen Abenteuers, eine Winzigkeit, die sie blitzschnell gesehen oder erahnt oder begriffen hatte und die das Lethewasser vorläufig fortgeschwemmt hatte. Wie eine Enthüllung, die man aufbewahrte, um sich später daran zu erinnern. Sie würde sich augenblicksweise daran erinnern, gewiß, sowie der Schluck Lethe sich, nunmehr unschädlich, ganz im Labyrinth ihrer Adern verteilt hätte. Dies war das Gesetz, auch wenn sie lieber alles und für immer vergessen hätte anstelle dieser Wechselfolge von Wachzuständen und Betäubung, dieser zeitweiligen Ferien des Bewußtseins: wie bei einem, der schlafwandelnd sein Kissen verläßt und sich am Rand eines Gesimses wiederfindet...

Sie dachte noch einmal an ihren Mann, an ihre letzte Begegnung. Mit Stolz dachte sie daran zurück. Denn der Dichter war ihretwegen hierhergekommen, hatte mit dem Schritt eines Eroberers die Türen aufgesprengt und alle mit seinem schicksalhaften Gesang bezwungen. Sogar Menippos, dieser Narr, dieser *fool*, hatte zu grinsen aufgehört, hatte seinen Kahlkopf zwischen die Hände genommen und geweint zwischen seinen Doppelsäcken voll Saubohnen und Lupinen. Und Tantalos hatte aufgehört, mit dem Mund die flüchtigen Lebensäfte auffangen zu wollen, Sisyphos, den Felsbrocken kraft seiner Brust zu stemmen ... Und Hissiones Windrad, still stand es in der Luft, wie ein Reifen aus unnützem Blei. Wie ein Held, ein Held, der alles beherrscht, so hatte er gewirkt. Und Kerberos hatte sich zu seinen Füßen niedergekauert, um ihm mit drei Zungen die müden Sandalen zu lecken ... Von seiner Wolke aus hatte Hades zugestimmt.

Sie sah noch einmal, wie es weitergegangen war: den raschen Lauf hinter ihm bergan, auf einem Weg voller Steine und Dornen, hinkend mit dem Fuß, der noch lahm war vom Viperngift. Glückliche, ihn nur von hinten sehen zu dürfen, glücklich über das Verbot, das in Kürze die Freude, ihn zu umarmen, noch vergrößert hätte ...

Welche Erynnie, welche todbringende Biene hatte seinen Geist angestachelt, warum, warum hatte er sich unbedacht umgedreht?

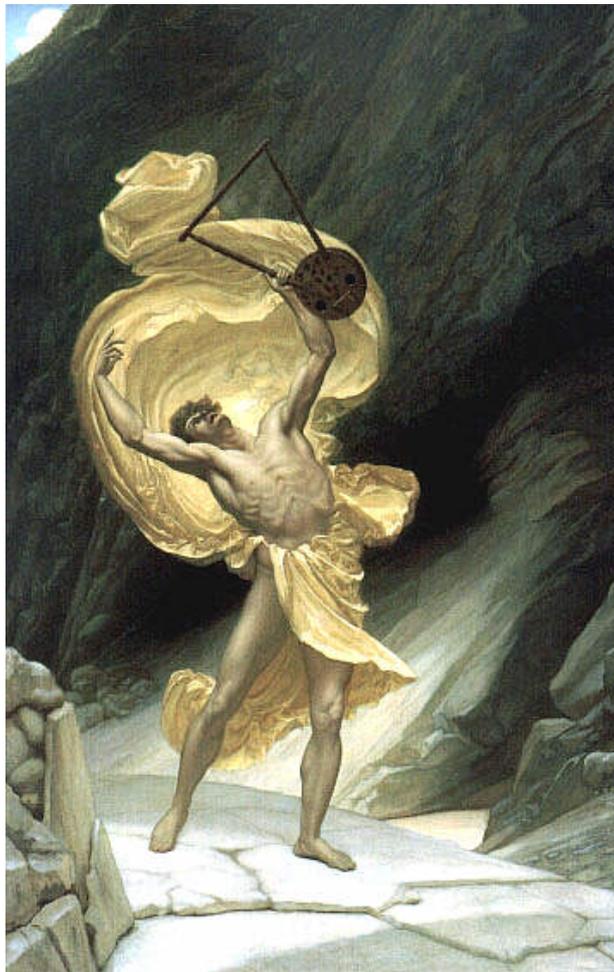
»Leb wohl« hatte sie ihm hinterherrufen müssen. »Leb wohl«, während sie spürte, wie Hermes ihr leise mit seiner Goldrupe auf die Schulter klopfte. Und so, vom Dunkel geschluckt, hatte sie gesehen, wie er sich entfernte, auf den schmalen Spalt des Tages zugeht, in einer blonden Staubwolke verschwand... Aber dennoch hatte sie ihn, in diesem herzerreißenden Augenblick, dabei überrascht, wie seine drängenden Finger eilig zur Leier griffen und sich mit professioneller Begeisterung auf ihren Saiten versuchten ... Die Luft hatte sie noch nicht voneinander getrennt, als seine Stimme schon übermütig tönte: »Ach, ich habe sie verloren ... « Und es wirkte nicht, als improvisierte er, sondern als habe er diese Koloraturen und Dehnungen lange vor einem Spiegel geübt, als sei alles schon fix und fertig, bereit für das Publikum, den Applaus, das Rampenlicht...

Das Boot fuhr wieder, schon sah man die Anlegestelle zwischen lockeren, schmutzigen Nebelflocken. Die Seelen schwiegen, aneinandergedrängt wie Abendsegler in einer Höhle. Man vernahm kein anderes Geräusch als den gleichmäßigen, feierlichen Schlag der Ruder ins Wasser. Da fühlte Eurydike, wie sich auf einmal der Knoten in ihrer Brust löste, und triumphierend, schmerzlich begriff sie: Orpheus hatte sich mit Absicht umgedreht.

Fragen und Aufgaben:

1. Gesualdo Bufalino (1920 – 1996) schrieb diese Kurzgeschichte in den 70-er Jahren des letzten Jahrhunderts.
 - Inwiefern bedeutet dieser Text eine völlig neue Sicht der Orpheus-Erzählung?
 - Worin besteht die „Modernität“ dieses Textes?
 - Welche inhaltlichen Parallelen bzw. Unterschiede bestehen zwischen TEXT 7 und TEXT 8?
 - In welchen Details findet sich in diesem Text noch antikes Erzählgut?
 - Inwieweit könnte dieser Text ein Beispiel für die „Entmythifizierung des Mannes“ in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sein?

2. Die folgenden zwei Bilder stammen vom Ende des 19. bzw. Anfang des 20. Jahrhunderts. Könnten diese beiden Bilder zur Illustration von Abschnitten dieses Textes dienen und, wenn ja, von welchen?



William Blake Richmond: *Orpheus kehrt aus dem Schattenreich zurück*. 1900. Royal Academy. London

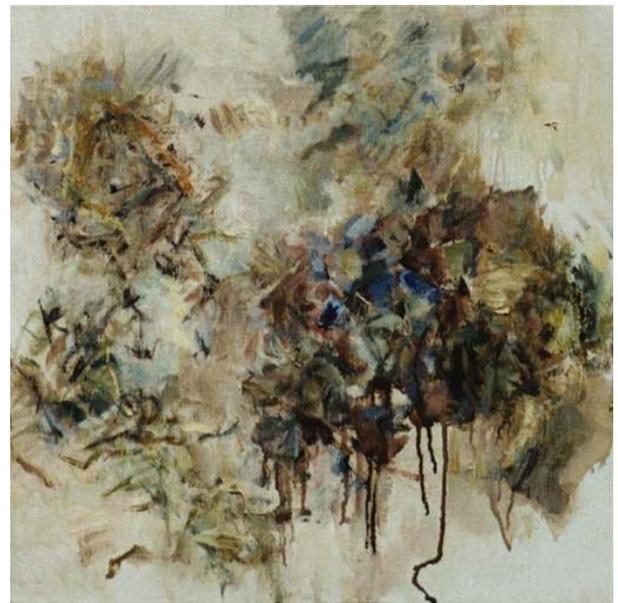


Maurice Denis: *Orpheus und Eurydike*. 1910. Privatbesitz

3. Auch die Malerei des ausgehenden 20. Jahrhunderts nahm sich des Orpheus-Themas an, wie folgende Beispiele beweisen.
- Kannst du in den folgenden Bildern noch Parallelen zur bisherigen Bildtradition erkennen?
 - Ergeben sich irgendwelche Bezüge zu TEXT 7 oder TEXT 8?



Hans Hofmann: *Orpheus*. 1963. Richard Gray Gallery. Chicago



Barbara Kerstetter: *Song of Orpheus*. 1997



Luc Archambault: *le chant d'Orphee au jardin des lumieres au pays du miroir des apparences*. 1995. Galerie d'un jour. Quebec

Jean-Claude Davreux: *Orpheus & Eurydice*. 1994. Privatbesitz

TEXT 9 Francis Bacon: de sapientia veterum. cap. XI: Orpheus sive Philosophia (übs. v. Marina Münkler)

Orpheus, sive Philosophia.

Fabula de Orpheo vulgata nec tamen interpretem fidum per omnia sortita Philosophiae universae imaginem referre videtur. Persona enim Orphei viri admirandi et plane divini et omnis harmoniae periti et modis suavis cuncta vincentis et trahentis ad Philosophiae descriptionem facili transitu traducitur. Labores enim Orphei labores Herculis, ut opera sapientiae opera fortitudinis dignitate et potentia superant.

Orpheus ob amorem uxoris morte immatura praereptae fretus lyra ad inferos descendere sibi in animum induxit, ut Manes deprecaretur; neque spe sua decidit. Nam placatis Manibus et suavitate cantus et modulationis deliciis tantum valuit, ut ei illam secum abducere indultum sit: ea tamen lege, ut illa eum a tergo sequeretur, ipse autem, antequam ad luminis oras perventum esset, ne respiceret. Quod cum ille nihilominus amoris et curae impatientia – postquam fere in tuto esset – fecisset, rupta sunt foedera: atque illa ad inferos gradu praecipiti relapsa est.

Ab illo tempore Orpheus maestus et mulierum osor in solitudines profectus est, ubi eadem cantus et lyrae dulcedine primo feras omnigenas ad se traxit, adeo ut naturam suam exuentes nec irarum aut ferocitatis memores nec libidinis stimulis et furoribus praecipites actae nec ingluviem satiare aut praedae inhiare amplius curantes in morem theatri illum circumstarent – benignae et mansuetae inter se factae et tantum lyrae

Die Sage von Orpheus, die zwar weitverbreitet, aber dennoch nicht in jedem Punkt zuverlässig gedeutet worden ist, scheint ein Bild der universalen Philosophie (*philosophia universa*) darzubieten. Orpheus selbst, ein anbetungswürdiger und wahrhaft göttlicher Mensch und Meister der Harmonie, der mit seinen süßen und lieblichen Weisen alle überwältigte und hinriss, kann als einfache Beschreibung der Philosophie betrachtet werden. Denn wie die Werke der Weisheit diejenigen der Stärke an Würde und Kraft übertreffen, so übertreffen die Werke des Orpheus diejenigen des Herkules.

Als Orpheus seine geliebte Gattin durch einen allzu frühen Tod verloren hatte, beschloss er, in den Hades hinabzusteigen, um sie im Vertrauen auf seine Lyra von den Göttern der Unterwelt zurückzuerbitten. Und seine Hoffnungen wurden nicht enttäuscht. Die Götter der Unterwelt waren von der Lieblichkeit seines Gesangs so betört und besänftigt, dass sie ihm erlaubten, sie mitzunehmen. Unter der Bedingung freilich, dass sie hinter ihm gehen müsse und er sich nicht umdrehen dürfe, bis sie das Tageslicht erreicht hätten. In der Ungeduld seiner Liebe und Sorge drehte er sich jedoch, kurz bevor sie den sicheren Ort erreicht hatten, um und verletzte damit die Abmachung: Eurydike wurde wieder in den Hades hinabgestürzt.

Von dieser Zeit an verfiel Orpheus in tiefe Melancholie und hasste alle Frauen. Er zog sich in die Einsamkeit zurück und lockte durch die Lieblichkeit seines Gesangs und seines Spiels zunächst alle Arten wilder Tiere an, welche ihre jeweilige Natur ablegten, all ihren Zorn und ihre Wildheit verließen, nicht länger vom Stachel und der Raserei der Wollust getrieben wurden, sich nicht länger darum kümmerten, ihren Hunger zu stillen oder ihre Beute zu erjagen, sondern sich zahm und friedlich wie in einem Theater um ihn versammelten und den Klängen seiner Lyra

concentui aures praebentes. Neque is finis, sed tanta musicae vis et potentia fuit, ut etiam sylvas moveret et lapides ipsos, ut illa quoque se transferrent et sedes suas circa eum ordine et modo decenti ponerent. Haec ei cum ad tempus feliciter et magna cum admiratione cessissent, tandem Thraciae mulieres stimulis Bacchi percitae primo cornu raucum et immane sonans inflarunt. Ex eo propter strepitum musicae sonus amplius audiri non potuit. Tum demum soluta virtute, quae ordinis et societatis istius erat vinculum, turbari coeptum est et ferae singulae ad naturam suam redierunt et se invicem – ut prius – persecutae sunt; neque lapides aut sylvae suis mansere locis. Orpheus autem ipse tandem a mulieribus furentibus discerptus est et sparsus per agros; ob cuius mortis maerorem Helicon, fluvius Musis sacer, aquas sub terram indignatus condidit et per alia loca caput rursus extulit.

Sententia fabulae ea videtur esse. Duplex est Orphei cantio: altera ad placandos Manes, altera ad trahendas feras et sylvas. Prior ad naturalem Philosophiam, posterior ad moralem et civilem aptissime refertur. Opus enim naturalis Philosophiae longe nobilissimum est ipsa restitutio et instauratio rerum corruptibilium et (huiusce rei tanquam gradus minores) corporum in statu suo conservatio et dissolutionis et putredinis retardatio. Hoc si omnino fieri detur, certe non aliter effici potest quam per debita et exquisita naturae temperamenta tanquam per harmoniam lyrae et modos accuratos. Et tamen, cum sit res omnium maxime ardua, effectu plerumque frustratur idque, ut verisimile est, non magis aliam ob causam quam per curiosam et intempestivam sedulitatem et impatientiam. Itaque Philosophia tantae rei fere impar atque idcirco merito maesta vertit se ad res humanas et in animos hominum suasu et eloquentia virtutis et aequitatis et pacis amorem insinuans populorum coetus in unum coire facit et iuga legum accipere et imperiis se submittere et affectuum indomitorum oblivisci, dum praeceptis et disciplinae auscultant et obtemperant. Unde postea sequi, ut aedificia exstruantur et oppida condantur et similiter agri et horti arboribus conferantur, ut lapides et sylvas non abs re convocari et transferri dictum sit. Atque ista rerum civilium cura rite atque ordine ponitur post experimentum corporis mortalis restituendi sedulo tentatum et ad extremum frustratum, quia mortis necessitas inevitabilis evidentius proposita hominibus ad aeternitatem meritis et nominis fama quaerendam animos addit.

Etiam prudenter in fabula additur Orpheum a mulieribus et nuptiis alieno animo fuisse, quia nuptiarum delinimenta et liberorum caritates homines plerumque a magnis et excelsis erga res publicas meritis avertunt, dum immortalitatem propagine non factis assequi satis habent.

lauschten. Und das war nicht alles: Die Macht seiner Musik war so groß, dass sie selbst die Bäume und sogar die Steine dazu bewegte, sich regelmäßig und geordnet um ihn herum aufzustellen. Nachdem er so einige Zeit mit gutem Erfolg und unter großer Bewunderung fortgefahren war, kamen jedoch einige von Bacchus aufgestachelte thrakische Frauen zu ihm und stießen in ein so furchtbar klingendes und dumpftönendes Horn, dass wegen des Getöses der Klang seiner Musik nicht mehr zu hören war. Dadurch wurde der Bann gebrochen, der das Band der Ordnung und Gemeinschaft bildete, und es trat erneut Unordnung ein: Die Tiere nahmen wieder ihre ursprüngliche Natur an und jagten einander wie zuvor, die Steine und Bäume blieben nicht an ihrem Ort, und Orpheus selbst wurde schließlich von den wütenden Furien in Stücke gerissen und seine Gebeine über die Erde verstreut. Der den Musen geweihte Fluss Helicon aber barg aus Trauer und Empörung über Orpheus' Tod seine Wasser unter der Erde und kam erst an einem anderen Ort wieder zum Vorschein.

Die Bedeutung der Sage scheint folgende zu sein: Der Gesang des Orpheus ist von zweierlei Art. Zum einen besänftigt er die unterirdischen Mächte, zum anderen zieht er wilde Tiere und Bäume an. Die erste Art kann am besten auf die Naturphilosophie (*naturalis philosophia*), die zweite auf Ethik und Politik (*moralis et civilis philosophia*) bezogen werden. Denn die vornehmste Aufgabe der Naturphilosophie besteht in der Wiederherstellung und Erneuerung des Ursprünglichen und (was dasselbe ist, wenn auch auf einer niedrigeren Ebene) der Erhaltung der Körper in ihrem je eigenen Zustand und die Verzögerung der Auflösung und Verwesung. Wenn dies überhaupt erreicht werden kann, dann nur durch angemessene und sorgfältige Mäßigung der Natur, gleichsam durch die Harmonie und den feinen Anschlag der Lyra. Da dies jedoch schwieriger als alles andere ist, wird es selten erreicht, wahrscheinlich aus keinem Grund mehr als durch neugierige und unzeitige Emsigkeit und Ungeduld. Daher wendet sich die Philosophie, was ihr wohl ansteht, wenn sie sieht, dass sie dieser Aufgabe kaum gewachsen ist, voller Schwermut den menschlichen Angelegenheiten zu und richtet ihre Überzeugungskraft und Beredsamkeit darauf, den Herzen der Menschen die Liebe zur Tugend, zur Gleichheit und zum Frieden einzuflößen und die Menschen zu lehren, sich zusammenzuschließen, sich das Joch der Gesetze aufzuerlegen, sich der Herrschaft unterzuordnen und ihre unbeherrschten Leidenschaften zu vergessen, indem sie ihren Lehren lauschen und ihnen Folge leisten. Darauf folgt bald die Errichtung von Häusern, die Gründung von Städten, die Bebauung von Feldern und das Anlegen von Obstgärten, so dass man mit Recht sagen kann, Steine und Bäume hätten ihre Plätze verlassen und sich um die Menschen versammelt. Diese Hinwendung der Philosophie zu öffentlichen Angelegenheiten (*res civiles*) wird richtig und ordnungsgemäß dem eifrigen Bemühen und der schließlichen Vergeblichkeit dieses Bemühens, den toten Körper wieder zum Leben zu erwecken, nachgeordnet. Denn es ist wahr, dass die Einsicht in die unerbittliche Notwendigkeit des Todes die Menschen dazu bringt, Unsterblichkeit durch Verdienst und Ruhm zu erstreben.

Auch wird in der Geschichte weise hinzugefügt, dass Orpheus den Frauen und der Ehe feindlich gesinnt war, denn die Freuden der Ehe und die Liebe der Menschen zu ihren Kindern halten sie davon ab, dem Gemeinwesen (*res publica*) große und hervorragende Dienste zu leisten, weil sie damit zufrieden sind, in ihrer Nachkommenschaft und nicht durch ihre Taten Unsterblichkeit zu erlangen.

Verum et ipsa sapientiae opera, licet inter humana excellant, tamen et suis periodis clauduntur. Evenit enim, ut, postquam regna et res publicae ad tempus floruerint, subinde perturbationes et seditiones et bella oriantur, inter quorum strepitus primo leges conticescunt et homines ad naturae suae depravationes redeunt atque etiam in agris atque oppidis vastitas conspicitur. Neque ita multo post, si huiusmodi furores continuentur, litterae etiam et Philosophia certissime discerpitur, adeo ut fragmenta tantum eius in paucis locis tanquam naufragii tabulae inveniantur et barbara tempora ingruant, Heliconis aquis sub terra mersis donec debita rebus vicissitudine non iisdem fortasse locis, sed apud alias nationes erumpant et emanent.

Aber wenn die Werke der Weisheit auch von allen menschlichen Werken die vorzüglichsten sind, so sind sie doch nicht unvergänglich: Denn wenn Königreiche und Republiken einige Zeit geblüht haben, erheben sich oft Unruhen, Aufstände und Kriege, durch deren Getöse zuerst die Gesetze verstummen, dann die Menschen zu ihrer verdorbenen Natur zurückkehren und eine Verödung des Landes wie der Städte zu beobachten ist. Bald darauf (wenn diese Schrecken anhalten) werden mit Sicherheit auch die Wissenschaften und die Philosophie in Stücke gerissen, so dass man später von ihnen nur einige wenige Trümmer findet, die wie die Planken eines Schiffs nach einem Schiffbruch verstreut sind. Und dann bricht eine Zeit der Barbarei herein, und die Wasser des Helicon verschwinden unter der Erde, bis sie nach einem gebührenden Wechsel der Dinge und vielleicht nicht am selben Ort, sondern in anderen Nationen wieder hervorbrechen und strömen.

Fragen und Aufgaben:

1. Mit welchem der bisherigen Texte ist dieser Text am ehesten zu vergleichen?
2. In welchen Details weicht Bacons Orpheus-Erzählung von der Version Ovids oder Vergils ab?
3. Francis Bacon (1561 – 1621) war ein Vertreter des englischen Empirismus. Als empiristisch bezeichnet man in der Regel sehr allgemein die Überzeugung, dass alle Kenntnis, die wir etwa über die Welt, ihre Eigenschaften, Strukturen usw. besitzen, aus der Erfahrung stamme, aus der Bearbeitung also des in der Wahrnehmung gegebenen Materials durch den menschlichen Verstand. Inwieweit entspricht der vorige, 1609 geschriebene Text diesen für den Empirismus gültigen Kriterien?
4. Die 1809 entstandene Radierung „*Orpheus trägt vor Pluto und Proserpina sein Lied vor*“ von Johann Martin von Wagner entspricht in ihrem Aufbau dem tradierten Bildtyp, wie er in den Beispielen auf S. 133ff. vorgestellt wird. Überprüfe, worin sich dieses Werk von den zuvor vorgestellten Bildern unterscheidet, und überlege dir, ob dieses Bild zur Illustration des vorigen Textes geeignet ist.



TEXT 10 **Angelo Poliziano: la fabula d'Orfeo** (übs. v. Rudolf Hagelstange)

Dramatis Personae

MOPSUS }
 ARISTEUS } *Hirten*
 THIRISIS }
 EINE DRYADE
 CHOR DER DRYADEN
 ORPHEUS
 MNESYLLUS, *ein Satyr*
 PLUTO
 PROSERPINA
 EURIDICE
 TESIPHO
 EINE MÄNADE
 CHOR DER MÄNADEN

Prolog

Nun schweigt und hört: Es war einmal ein Hirte,
 welcher Aristeus hieß, Sohn des Apoll,
 dem sich der Sinn in Leidenschaft verirrt
 zu Euridice, Orpheus' Weib. Vor Liebe toll
 verfolgt' er eines Tages die Verwirrte
 und bracht' ihr Unheil, gram- und grauenvoll;
 Gebissen ward die Flüchtende von einer Schlange
 und stürzte tot am Flusse mit entfärbter Wange.

Des Orpheus Lied entführte sie den Schatten;
 doch weil er fehlte, was ihm aufgegeben,
 so nahmen wieder, die sie ihm gelassen hatten.
 Verzweifelt schwur er und dem Gram ergeben,
 sich niemals wieder einer Frau zu gatten.
 Und Frauen raubten ihm das junge Leben.
 Nun merke jeder auf den Gang der Dinge.
 Fünf Akte sinds, die ich nach diesem Vorspruch bringe.

Actus Primus

PASTORICUS

Interloquuntur Mopsus, Aristeus et Thirsis.

MOPSUS

Hast du von meinen weißen Kälbchen eines,
 das mit dem schwarzen Male auf der Stirn, gesehen?
 Ein rotes hats am Knie des Vorderbeines.

ARISTEUS

Heut morgen sah ich keine Herden gehen,
 mein lieber Mopsus, hier an dieser Quelle;
 doch hinterm Berge hört ichs muhn und mähen.
 Geh, Thirsis, schau ... du findest schon die Stelle.
 Bleib solange hier, mein Freund. Denn meinen Klagen
 bist du ein zu willkommener Geselle.
 Hör: gestern traf ich, wo die Schatten lagen
 am Fels, ein Mädchen, doch - mit dem Geliebten,
 noch schöner als Diana, möcht ich sagen.
 Die übermenschlich holden Züge übten
 so jähen Zauber aus an meinem Herzen,
 daß sich vor Liebesweh die Sinne trübten.
 Ich kann mich nicht mehr freuen, nicht mehr scherzen.
 Ich wälz mich ruhelos auf meinem Felle, -
 vor Trübsal kann ich Speis und Trank verschmerzen.

MOPSUS

Aristeus, guter Freund, wenn du nicht schnelle

bedacht bist, diesem Liebesbrand zu wehren,
 wird dir dein Leben friedlos und zur Hölle.
 Was Liebe ist, muß niemand mir erklären.
 Ich weiß, wie unbeschnittene Triebe schießen.
 Schneid jetzt, solange scharf noch sind die Scheren!
 Wenn dich der Liebe Fesseln erst umschließen,
 so sind vergessen Gärten, Garben, Trauben,
 die Bienen und das Herdenvieh der Wiesen.

ARISTEUS

Das sagst du einem Toten, einem Tauben.
 Ach, Mopsus, spare deine klugen Lehren.
 Du redest in den Wind. Du mußt mir glauben:
 ich liebe, und ich will mich deß nicht wehren.
 Nichts treibt mich, solchen süßen Schmerz zu stillen.
 Statt ihm zu zürnen, muß ich Amor ehren!
 Willst du mir darum einen Wunsch erfüllen,
 so mag mich deine Flöte jetzt begleiten,
 und ich will singen wie im Laub die Grillen.
 Ein Lied wird meiner Nymphe Lust bereiten.

GESANG DES ARISTEUS

Laßt euch, Wälder, durch mein süßes Lied beschwören,
 denn die schöne Nymphe will nicht hören.

Taub ist meine Schöne für mein Klagen,
 ungehört verhallt der Flöte Spielen,
 trauernd muß ihr Horn die Herde tragen,
 wagt das Haupt im Wasser nicht zu kühlen,
 nicht die zarten Gräser mehr zu fühlen, –
 so will sie des Hirten Gram verstören.
 Laßt euch, Wälder, durch mein süßes Lied beschwören.

Ja, die Herde sorgt sich um den Hüter,
 doch die Nymphe nicht um den Entbrannten.
 Steinern ist ihr Herz. Von Stein? Geglühter
 Stahl! Der Schönen Herz ist diamanten.
 Und sie flieht vor mir – die Lämmer rannten
 schneller nie davon vor Wolf und Bären.
 Laßt euch, Wälder, durch mein süßes Lied beschwören.

Flöte, sag ihr, wie die Jahre flüchtig
 und mit ihnen Schönheit und Entzücken,
 wie die Zeit uns niedrig macht und nichtig, –
 keinem wird ein zweiter Frühling glücken.
 Sag, daß Ros' und Veilchen werden knicken,
 daß ihr Leib der Liebe nicht soll wehren.
 Laßt euch, Wälder, durch mein süßes Lied beschwören.

Winde, tragt zu meiner Nymphe Ohren
 dieser Verse Wohllaut. Bringt ihr Kunde,
 wie ich Seufzer viel um sie verloren,
 wie ihr spröder Sinn mich tief verwunde.
 Sagt, wie mir entfliehen Tag und Stunde,
 sich wie Tau im Sonnenlicht verzehren.
 Laßt euch, Wälder, durch mein süßes Lied beschwören,
 denn die schöne Nymphe will nicht hören.

MOPSUS

So gelöst kann nie ein Wasser springen
 selig schwätzend hoch vom Felsenhange,
 zärtlicher kein Pinienwipfel klingen,
 bebend von des Windes sanftem Sange,
 wie die Reime köstlich dir gelingen,
 wie sie tanzen hin im Strophengange.
 Wie ein Hündchen kommt sie, wird sie's hören.
 Doch – da seh ich Thirsis wiederkehren.

ARISTEUS

Was macht das Kälbchen? Hast du es gefunden?

THIRSIS

Ich habs! Es wollt' mich auf die Hörner heben,
 und fast gelang es ihm, mich zu verwunden:
 es rannte an, mir einen Stoß zu geben.
 Nun ist es wieder bei der Herde drunten.
 Es hat sich weidlich vollgefressen eben.

ARISTEUS

Jetzt wüßt ich gern, weshalb du nur so lange
 geblieben bist - bei diesem kurzen Gange?

THIRISIS

Ich sah mich satt an einem schönen Kinde,
 das Blumen suchte dort am Hang. Und jeden
 belohn ich, falls er eine Schönerer finde!
 So schwebend war ihr Schritt, so süß ihr Reden,
 so rein die Stirn, ihr Singen klang im Winde:
 ein Fluß ließ' sich zur Umkehr überreden!
 Wie Gold das Haupt, das Antlitz Schnee und Rosen,
 die Augen braun und weiß das Kleid der Makellosen.

ARISTEUS

Ich muß ihr folgen! Mopsus, bleib derweilen.
 Sie ist es ja, von der ich sing' und sage!

MOPSUS

Gib acht, mein Freund! Dein blindes Übereilen
 bringt dich am Schluß in eine üble Lage.

ARISTEUS

Entweder sterb ich unter Amors Pfeilen,
 oder gewinn mein Glück an diesem Tage.
 Ich will sie suchen gehen, auf der Stelle,
 am Berge drüben. Du bleib an der Quelle!

MOPSUS

Ach, Thirsis, sag: was soll man davon halten?
 Scheint dir dein Herr nicht wirklich ganz verblendet?
 Du solltest nicht so stumm die Hände falten.
 Sag ihm, wie schmähhlich diese Liebe endet.

THIRISIS

Mein Freund, dem Knechte ziemts, den Mund zu halten.
 Ein Narr, der gegen seinen Herrn sich wendet!
 Er ist uns an Verstand weit überlegen.
 Ich hab zu tun, mein Herdenvieh zu hegen.

Actus Secundus

NYMPHAS HABET

Loquitur Aristeus, interloquuntur item planguntque flebili cantu Driades.

ARISTEUS

Fliehe nicht, Mädchen, halt inne!
 Freundliches hab ich im Sinne,
 liebe dich mehr als mich selbst und mein Sein.
 Schöne Nymphe, ach, flüchte
 Nicht! Höre, was ich dir berichte.
 Steh doch! Du sollst meiner Liebe dich freun!
 Bin ich ein Wolf denn, ein Bär?
 Liebend der Deine zu sein,
 folg ich. So flieh doch nicht mehr!
 Ach, meine Bitten mißlingen.
 Schneller entzieht sie sich nur.
 Schneller folg ich der Spur.
 Leihe mir, Amor, ach leihe mir deine Schwingen!

DRYADE

Ach, liebste Schwestern, Leid und bittres Klagen
 muß heut durch meine Stimme auf euch kommen.
 Kaum wagt mein Herz, die Botschaft euch zu sagen:
 Der Tod hat Euridice uns genommen.
 Das Gras am Flusse beugt sich trauernd nieder,
 das Wasser will zu murmeln nicht mehr wagen,
 entseelt und leblos sind die schönen Glieder,

der Geist entflo, die Nymphe liegt gebrochen,
 wie Weißdorn liegt und wie geschnittner Flieder.
 Rasch ist des Todes Anlaß ausgesprochen:
 Ach, eine Schlange biß ihr in des Fußes Zehe.
 Ihr grauser Zahn hat auch mein Herz zerstoehen.
 Kommt, klagt mit mir und teilt mein bittres Wehe!

CHOR DER DRYADEN

Die Luft hört man von Seufzen widertönen,
 sie soll nun alles Licht entbehren.
 Die Flüsse wachsen an von unseren Tränen
 und wollen gegen ihre Ufer aufbegehren.

Der Himmel ist um seinen Schein gekommen,
 und jeder Stern ist Finsternis.
 Mit Euridice, die der Tod entriß,
 ist aller Nymphen Blüte uns genommen.
 So kommt, der Liebe Zähren, kommt geschwommen,
 nun weint mit uns, ihr Wälder und ihr Quellen,
 weint, Berge ihr, und neige, zarte Pflanze,
 an deren Fuß sie liegt in bleichem Glanze,
 dein Haupt, zu klagen um den Tod der Schönen.
 Die Luft hört man von Seufzen widertönen.

Weh, Mißgeschick! Weh, unheilvolle Schlange!
 Weh, schmerzlichstes der Lose!
 Wie die geschnittene Rose
 und die gebrochene Lilie welkt am Hange,
 entwich das Blut der sanften Wange.
 Sie war die Glorie unserer Tage.
 Der Schönheit Krone ward in ihr erfunden.
 Welch helles Licht ist uns mit ihr entschwunden,
 das strahlte, um die Welt uns zu verschönen.
 Die Luft hört man von Seufzen widertönen.

Wer wird wie sie so süße Verse singen,
 bei deren sanftem Schwingen
 die Winde schlafen gingen?
 Sie atmen nur noch, Klagelaut zu bringen.
 Ach, wieviel Reize uns verlorengingen,
 wie viele zauberhafte Tage
 mit diesem Glanz der Augen, die der Tod geblendet!
 Die Erde hallt vom Jammer, der nicht endet,
 und Meer und Himmel treffen sich und stöhnen.
 Die Luft hört man von Seufzen widertönen.

DRYADE

Ich sehe Orpheus nahn am Hügel eben,
 die Leier in der Hand und guter Dinge;
 er wähnt ja seine Nymphe noch im Leben.
 Nun muß ich ihm die Schmerzensbotschaft bringen.
 Wie wird die jähe, unverhoffte Wunde
 sein Herz zerreißen, in sein Leben dringen!
 Es hat der Tod den reinsten aller Liebesbunde,
 der irdische Natur verband, zerrissen,
 den Brand gelöscht in seiner hellsten Stunde,
 Eilt, Schwestern, hin zu ihrem Rasenkissen,
 da Euridice liegt, die schöne Tote.
 Deckt sie am Hang mit Kräutern und Narzissen.
 Ich geh zu Orpheus als des Unglücks Bote.

Actus Tertius

HEROICUS

Modulatur lamentaturque cithara Orpheus, obloquitur Drias et Mnesyllus satyrus.

ORPHEUS

Muse, feire mit mir des Herakles rühmliche Taten,
 dessen mächtige Hand die Ungeheuer bezwungen,
 wie der erschreckten Mutter der Knabe die beiden Schlangen,
 die er erdrückte, lächelnd entgegengestreckt aus der Wiege!

DRYADE

Bittre Kunde, Orpheus, geb ich dir zu wissen:
 deine schönste Nymphe ist verblichen.
 Dort, am Fluß, hat sie der Tod entrissen.
 Als sie des Aristeus Brunst entwichen,
 hat die giftige Schlange sie gebissen,
 die durch Gras und Blumen hin geschlichen.
 Jäh und tückisch kam der Zahn geschossen:
 Lauf und Leben ward in eins beschlossen.

MNESYLLUS

Seht doch, wie leidend
 der Arme sich wendet,
 wie ihn der Schmerz jedes Wortes beraubt.
 Irgendhin schleppt er das einsame Haupt,
 die Menschen meidend,
 betrauert, was ihm das Schicksal entwendet.
 Folgen will ich des Einsamen Wegen,
 ob seine Klagen die Berge bewegen.

ORPHEUS

Nun, liebe Leier, laß uns trostlos weinen.
 Zu Ende ist der Sang geliebter Tage.
 Des Himmels Pole drehn sich, und wir weinen.
 Die Nachtigall verstummt bei unserer Klage.
 Oh, Erde, Himmel, Meer - mein Los ist Weinen.
 Wie, daß ich je so mächtigen Schmerz ertrage!
 Oh, schöne Euridice, du mein Leben!
 Ohne dich ziemt mir nicht, daß ich auf Erden wohne.

Mich treibt es zu des Tartarus entlegner Pforte.
 Vielleicht, daß wir das harte Los doch kehren,
 daß Gnade lebt an diesem dunklen Orte
 für unsere Strophen, Leier, unsere Zähren.
 Daß sich der Tod erbarme unserer Worte, –
 hat unser Lied den Fels bewegt, den schweren,
 und Hirsch und Tiger doch geführt zum Bunde;
 die Wälder kamen, Flüsse kehrten um zum Quellenmunde.

MNESYLLUS

So leicht nicht spult sich der Faden
 zurück der fühllosen Parze,
 bewegt sich der Unterwelt erzene Pforte.
 Glaubst meinem wissenden Worte:
 Sein Leben ist kurz! Den Gestaden
 da unten weicht keiner – es hält ihn das Schwarze.
 Wundre sich niemand: es hat das Licht schon verloren,
 der sich den blinden Amor zum Führer erkoren.

Actus Quartus

NECROMANTICUS

Verbis flebilibus modulatur Orpheus, interloquuntur Pluto et Proserpina, Euridice item et Tesipho; etenim duplici actu haec scena utitur.

ORPHEUS

Erbarmet euch des Liebenden, Erbarmen!
 Habt Mitleid, dunkle Geister, und übt Gnade!
 Der Liebe Macht trug mich, den Armen,
 auf ihren Flügeln hin an dies Gestade.
 Still, Cerberus! Und lausche meinem Harme!
 Gebiete deinem Grimm. Sei still. Ich lade

nicht dich allein, mein Unglück zu beweinen.
Mein Schmerz wird Welt und Unterwelt vereinen.

Murrt nicht, ihr Furien, und haltet stille
die Schlangen, die um euer Haupt sich winden!
Der gleiche Schmerz wird euer Herz erfüllen,
wird erst mein Lied zu euren Ohren finden.
Laßt ein den Armen, gegen dessen Willen
sich alle Elemente jetzt verbinden,
der Gnade oder Tod an diesem Orte
erwirkt. So gebt sie frei, die mächtige Pforte!

PLUTO

Wer ist es, der mit goldner Leier Klingen
das unbewegliche, das Tor bewegte,
den Hades bis zu Tränen hin erregte?
Nicht Sisyphus seh ich den Felsen zwingen
den Berg hinan, noch will das Wasser weichen
vor Tantalus, und keine Seufzer dringen
vom Feld aus Tizios Mund, des wundenreichen.
Des falschen Ixion Rad steht stille;
die letzten Danaiden reichen
die leeren Eimer nicht. Es quillen
aus keinem Mund der toten Seelen Klagen.
Der süße Laut hat sie in Bann geschlagen.

PROSERPINA

Mein Gatte, seit ich ließ des Himmels Hallen,
dir den Tribut der Liebe zu erstatten,
und Königin hier bin im Reich der Schatten,
hat nie mit solchem Wohlgefallen
ein Ding auf mich gewirkt. Ich fühle
es sanft in meinem Herzen widerhallen.
Begierig lausch ich Sang und Saitenspiele.
Mir scheint, nichts auf der Welt hat meine Sinne
so aufgewühlt zu seligstem Gefühle.
Bleib ruhig, halt ein Weilchen inne.
Und wenn ich dafür deine Gunst erlange:
Bleib ruhig, lausche still dem süßen Sange.

ORPHEUS

Ihr Herrscher über alle diese Wesen,
die nun das Köstlichste, das Licht, entbehren,
zu denen steigt, was einst Geschöpf gewesen
der Elemente, der Natur, der lichten Sphären,
hört meines Jammers Grund: Wir sind erlesen
zu Opfern Amors – niemand kann ihm wehren.
Nicht Cerberus zu zähmen, stieg ich nieder, –
um die Geliebte klagen meine Lieder.

Im Gras versteckt, entriß mir eine Schlange
das Mädchen meines Herzens, das ich liebte.
Nie hat mein Leben größres Leid empfangen,
nie war ein Gram, der so mein Herz betrübte.
Wenn ein Erinnern euch noch färbt die Wange
an jenen alten Raub, den Pluto übte, –
bei eurer Liebe Ruhm ich euch beschwöre:
Gebt Euridice frei, daß sie mir neu gehöre!

Ein jedes Ding ist einmal eurer Eigen,
und alles Sterbliche ist euch verfallen.
Was auch des Mondes Horn in seinen Beugen
umgreift, muß in den Hades niederwallen.
Ein Halbgott selbst muß euch Gehorsam zeigen.
Denn dieser Weg bleibt auferlegt uns allen.
Hier ist die letzte Grenze unserer Schritte,
und ewig herrscht ihr dann in unserer Mitte.

So bleibt auch meine Nympe eurem Reiche,
wenn die Natur sie läßt dem Tod zum Raube.
Jetzt schnittet ihr mit scharfem Sichelstreich

des zarten Lebens ungeriefte Traube.
 Wer mäht die Ernte grün? Ihr tut das Gleiche.
 Wer bricht die grüne Frucht aus grünem Laube?
 So gebt mir Hoffnung, und ich werde denken:
 Ihr leiht sie mir, anstatt sie mir zu schenken.

So seid beim Gurgellaut des Styx beschworen,
 beim Acheron, den nie ein Strahl besonnte,
 beim Chaos auch, aus dem die Welt geboren,
 beim heißen Blasenwurf des Flegetonte,
 beim Apfel, den du, Königin, erkoren,
 als du entwichen unserem Horizonte:
 Wenn du sie, Schicksal, mir verweigerst, werde
 ich lebend nicht mehr stehn im Licht der Erde.

PROSERPINA

Ich glaubte nicht, mein Gatte,
 daß hier im Reich der Schatten,
 an diesem Hof sich Mitleid ließe wecken.
 ich seh den Hades flehend seine Hände strecken.
 Es weint der Tod; ihn dünkt, es hatten
 nie Tränen soviel Recht auf seine Tränen.
 Drum beuge dein Gesetz, das allzu strenge,
 gerechten Bitten und der Liebesmacht der Klänge!

PLUTO

So sei sie dein. Doch ist dir aufgegeben,
 niemals dein Auge zu ihr aufzuheben,
 eh sie das Reich der Lebenden erstiegen.
 Blick dich nicht um auf eurem Weg! Erliege
 nicht deines Herzens eitlen Streben!
 Denn du verlierst sie, wirst du dich nicht fügen.
 Ich bin zufrieden, daß so seltenem Begehren
 sich meines Szepters Macht nicht will erwehren.

ORPHEUS

Komm, triumphierender Lorbeer, umwinde mir nun meine Stirne.
 Sieg! ruf ich, Euridice ist wieder die meine geworden.
 Dies ist die einzige Krone, die solchem Siege gemäß ist.
 Faß ichs? Ach, ist es zu fassen, daß wieder das Mädchen nun mein ist!?

Orpheus wendet sich um.

EURIDICE

Wehe daß zuviel Lieben
 uns beide zerstörte!
 Die ich dir wieder gehörte, –
 Gewalt hat mich wieder vertrieben.
 Ich strecke die Arme nach dir – sie finden dich nimmer.
 Ich werde zurückgerissen. Ach, Orpheus, leb wohl für immer!

ORPHEUS

Wer ists, von dem die Liebenden Gesetz empfangen?
 Muß nicht Vergebung kommen
 für einen Blick voll Liebe und Verlangen?
 Nachdem mir meine Freude nun genommen,
 in Schmerz sich kehrte, muß ich es denn wagen,
 den Tod ein zweites Mal um sie zu fragen.

TESIPHO

Keinen Schritt weiter – nicht einen!
 Eitel dein Jammern und Weinen, eitel dein Flehen!
 Einsam muß Euridice im Schmerz um dich stehen
 und hat Grund, sich zu grämen.
 Will dein Lied nicht vernehmen, der Verse nicht einen!
 Keinen Schritt weiter – halt an! Unabdingbar
 sind die Gebote der Unterwelt, unbezwingbar.

Actus Quintus

BACCHANALIS

Lamentatur Orpheus. Interloquuntur, agunt et cantant Menades.

ORPHEUS

Welches Lied wird je mein Unglück sagen,
das den Schmerz um die Verlorene ehrte?
Find ich so viel Tränen zu beklagen,
was das Los dem Sterblichen verwehrte?
Ach, kein Trost wird sein in allen Tagen,
die der Himmel immer mir bescherte.
So vom Schicksal grausam umgetrieben,
will ich nie mehr eine Andre lieben.

Nur den Frühling will ich fortan sehen,
seine schönsten Blüten will ich wählen,
eh der Jahre Glanz und Anmut gehen.
Keiner soll von Frauen mir erzählen,
nie soll Frauenliebe mir geschehen;
denn mir starb die Seele meiner Seele.
Wer da reden will mit mir und Umgang üben,
spreche nie von Weibes Lust und Lieben.

Elend, der zu solchem Wort nicht stünde,
litt' um Liebe und um Frauen Qualen,
ließe seine Freiheit sich entwinden
um ihr Wort und ihrer Reize Prahlen!
Leicht sind Frauen – wie ein Blatt im Winde,
sagen Ja und Nein am Tag zu tausend Malen,
gehn und kommen wie der Wellen Kronen,
fliehn verfolgt und folgen dem Entflohen.

EINE MÄNADE

Auf, ihr Schwestern, rasch zur Stelle!
Hört den Lästerer, den kecken,
unsre Liebe schmähn. Er sterbe!
Nehmt den Thyrsusstab, brecht Stecken,
weg den Schurz, die hinderlichen Felle!
Schickt den Frevler ins Verderben.
Er verdient, daß wir ihn gerben.
Wie der Schmied ein Sieb – zerstanzt ihn schnelle!
Laßt die Rache uns an ihm vollstrecken.
Sterben laßt ihn und verderben.
Aller Fraun Verachtung soll er schmecken.
Schwestern, macht ihn nieder auf der Stelle!

Sie töten ihn.

Heu, ohé! Oh Bachus, laß dir danken!
Durch den Wald ist er geschleift. Wir machten,
daß die Wurzeln satt am Blut sich tranken.
Glied um Glied erlag er unserm Schlachten;
gräßlich riß der Forst an seinen Flanken,
dem wir blutige Erquickung brachten.
Tadle die gerechte Hochzeitsleier,
Bachus, – dir geopfert sei der Freier!

CHOR DER MÄNADEN

Jeder, Bachus, folge dir.
Bachus lebe heut und hier!

So geschmückt sind wir erschienen:
Dolden, Efeu grün im Haar,
festlich deinem Wunsch zu dienen
Tag und Nacht und immerdar.
Hier ist Bachus – nehmt es wahr!
Trinkt und gebt zu trinken mir.
Jeder, Bachus, folge dir!

Reich mir endlich eine Schale,
denn mein Horn ist lange leer.
Dieser Berg dreht sich zutale.
Oder geht mein Hirn verquer?

Trinkt und springt und tanzt umher,
wie ihrs alle seht von mir.
Jeder, Bachus, folge dir!

Müde bin ich schon zu Tode.
Oder trunken? Oder nein?
Ach, ich sinke fast zu Boden.
Ihr seid trunken, schickt euch drein!
So wie ich solln alle sein.
Jeder halte sich zu mir.
Jeder, Bachus, folge dir!

Jagt den Wein durch eure Kehlen!
Bachus! Bachus! – rufts euch zu!
Schreit euch aus dem Leib die Seelen –
trinke du und du und du!
Ach, mein Fuß erlahmt im Nu.
Jeder schrei‘ Ohé! Ohé!,
den ich Bachus folgen seh.
Bachus! Bachus! Heu, ohé!

Fragen und Aufgaben:

1. Auf welche antiken Vorbilder nimmt Angelo Poliziano in seinem Text Bezug?
2. Überprüfe, welche textlichen Übereinstimmungen zwischen TEXT 1 bzw. TEXT 2 und TEXT 10 bestehen.
3. Dieses um 1471 entstandene Pastorale wurde bei seiner Uraufführung 1480 in Mantua teilweise gesprochen und teilweise gesungen. Es stellt somit den frühesten Versuch einer musikalischen Bearbeitung eines dramatischen Stoffes dar und kann als Keimzelle der späteren Gattung „Oper“ angesehen werden. Der Komponist der Musik ist allerdings unbekannt, wie auch seine Musik verschollen ist. Erhalten ist nur der Text, der 1494 veröffentlicht wurde.
 - Ermittle, welche Passagen des vorigen Textes wahrscheinlich rezitiert und welche gesungen wurden.
 - Informiere dich, welche Instrumente in der damaligen Zeit in Italien zur Sangesbegleitung in Verwendung waren.

Als sich knapp 100 Jahre nach Poliziano eine Gruppe von florentinischen Dichtern und Musikern, bekannt unter dem Namen Camerata Fiorentina, in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts auf die Suche nach der musikalischen Form der griechischen Tragödie begab und eine Form entwickelte, die sie als *recitar cantando*, Vortrag mit Gesang bezeichneten, konnten sie zwar nicht viel über die tatsächliche Musik der Griechen erforschen, aber es war der erste Schritt in Richtung einer neuen Kunstform erfolgt, die in den nächsten Jahrhunderten die Welt erobern sollte: die Oper. Noch hieß sie allerdings nicht so. Die Werke der Camerata, die durchgehend Musik zur dramatischen Darstellung einer Geschichte verwendeten, wurde als *favola in musica* bezeichnet, vergleichbar mit dem lateinischen Wort *fabula*, das ja auch sowohl Geschichte als auch Drama bedeutet. Die Geschichten lieferten Ovids Metamorphosen, Daphne war die erste. Den Text gestaltete Ottavio Rinuccini, die Musik der Musiker und Sänger **Jacopo Peri**. Diese Musik ist allerdings nicht erhalten.

Die ältesten erhaltenen Werke der neuen Gattung haben die Geschichte von Orpheus und Eurydike zum Thema. Zum Text von Ottavio Rinuccini komponierte Jacopo Peri die Musik. Aufgeführt wurde das Werk am 6. Oktober 1600 im Palazzo Pitti in Florenz zu einem besonderen Anlass, der Hochzeit (*per procurationem*) von Maria de Medici und König Heinrich IV. von Frankreich. Dem Anlass entsprechend wurde allerdings der Schluss geändert. Nur sieben Jahre später schuf **Claudio Monteverdi** das erste Meisterwerk der Oper: *L'Orfeo*. In diesem Opus verbindet sich hervorragende musikdramatische Gestaltung des Textes mit bahnbrechender Musik. Der Orpheusmythos wurde im folgenden Jahrhundert mehrfach zu Opern gestaltet, unter anderem von **Giovanni B. Lully**, **Reinhard Keiser** und **J. J. Fux**. Die bedeutendste Bearbeitung des Stoffes erfolgte durch **Christoph Willibald Gluck** und seinen Librettisten Calzabigi, der seine Gestaltung des Librettos folgendermaßen argumentiert: „Bekannt ist Orpheus und berührt sein tiefer Schmerz über den vorzeitigen Tod seiner Gattin Eurydike. Sie starb in Thrazien, aber um der Einheit des Ortes willen habe ich ihren Tod in die heitere Gegend um den Avernischen See verlegt, in dessen Nähe sich die Dichter eine Höhle dachten, die den Zugang zur Unterwelt bildete. Der unglücklich Liebende erregte das Mitleid der Götter, die ihm gewährten, ins Elysium zu dringen, um seine Geliebte wiederzuholen, aber unter der Bedingung, sie nicht eher anzusehen, als bis sie wieder auf die Erde zurückgekehrt seien. Der zärtliche Gatte wusste seine Gefühle nicht in solchem Maß zu zügelnd, und nachdem er gegen das Verbot gehandelt hatte, verlor er Eurydike für immer. Um die Geschichte unseren Theaterbräuchen anzupassen, musste ich die Katastrophe wandeln.“

Allen Orpheusoperen liegt dasselbe Handlungsschema zugrunde: die Hochzeit, der Tod der Eurydike, der Abstieg des Orpheus in die Unterwelt, der Aufstieg an die Oberwelt, der Schluss. Wie die einzelnen Szenen gestaltet und in Beziehung zu einander gesetzt werden, ist allerdings sehr unterschiedlich.

Jacopo Peri (1561- 1633): Euridice

Libretto: Ottavio Rinuccini

Erste erhaltene Oper, 1600 in Florenz uraufgeführt

Orfeo (Bariton), *Arcetro* (Tenor), *Aminta* (Tenor), *La Ninfa* (Sopran), *La Tragedia* (Sopran), *Dafne* (Sopran), *Plutone* (Bass), *Euridice* (Sopran), *Tirsi* (Tenor), *Caronte* (Bass), *Venere* (Sopran), *Proserpina* (Sopran)

Nach einem Prolog der Tragödie, die mit dem folgenden Werk eine neue Form präsentieren wird, wird Euridice zur Hochzeit vorbereitet. Während Orpheus mit den Hirten den Hochzeitsgott anruft, stürzt die Göttin Daphne mit der Unglücksnachricht von Euridices Tod herbei. Ein Hirte berichtet, Orpheus sei eine Göttin erschienen, als er verzweifeln wollte. Von Venus geschickt, steigt Orpheus in die Unterwelt hinab und trägt Pluto seine Anliegen vor. Auf Proserpinas und Carontes Bitten hin gewährt der Gott der Unterwelt die Rückkehr Euridices. Hirten und Nymphen feiern die Rückkehr Euridices und den Sieg der Liebe der beiden.

Claudio Monteverdi (1567-1643): L'Orfeo

Libretto: Alessandro Striggio

Uraufführung am 24. Februar 1607 im Palazzo Ducale in Mantua

La Musica (Prologo), *Orfeo*, *Euridice*, *Coro di Ninfi et pastori*, *Speranza*, *Caronte*, *Coro di spiriti infernali*, *Proserpina*, *Plutone*, *Apollo*

Monteverdis Orfeo beginnt nach einem Prolog der Musica mit der Hochzeit, die Orpheus ohne negative Vorzeichen gemeinsam mit den Hirten feiert (1. Akt). Die unbeschwerte Stimmung wird durch den Bericht der Nymphe Silvia gestört, die vom Tod der Euridice erzählt (2. Akt). Orpheus steigt sofort in die Unterwelt hinab, um sie wiederzugewinnen. Er gelangt ans Ziel, indem er der Fährmann Charon durch seinen Gesang einschläfert (3. Akt). Auf Bitten Proserpinas gewährt Pluto die Rückkehr Euridices unter der bekannten Bedingung. Auf dem Weg in die Oberwelt ängstigt sich Orpheus – nicht, wie bei Ovid, durch die Stille, sondern durch einen plötzlichen Lärm, – dreht sich um und verliert sie so (4. Akt). Am Schluss erscheint Apollo – hier der Vater des Orpheus – als *deus ex machina*, der die Liebenden in ewige Verklärung entrückt. (5. Akt).

Christoph Willibald Gluck (1714 - 1787): Orfeo ed Euridice/Orphée et Euridice

Libretto: Ranieri de Calzabigi

Uraufführung am 5. Oktober 1762 am Wiener Burgtheater

Euridice (Sopran), *Orfeo* (Kastratenrolle – Countertenor, bei der Uraufführung von dem berühmten Kastraten **Guadagni** gesungen), *Amore* (Sopran), *Hirten*, *Hirtinnen*, *Nymphen*, *Furien*, *Geister*, *Heroen*, *Heroinnen*

In Glucks Oper setzt die Handlung erst nach dem Tod der Euridice ein. Orpheus beklagt mit einer Schar Hirten seine tote Gattin. Da erscheint Amor und schickt Orpheus auf Befehl Jupiters in den Hades, um Euridice zu holen. Er spricht bereits die Bedingung aus. Der Gesang des Orpheus bewegt die Furien und Geister. Im Elysium findet er Euridice, nimmt sie ohne sie anzusehen an der Hand und führt sie weg. Während des Aufstiegs zweifelt Euridice an Orpheus und seiner Liebe und versucht mit allen Mitteln, Orpheus' Blicke auf sich zu ziehen. Die Verwirrung ihrer Gefühle scheint ihr schwerer als der Tod und ihre quälenden Worte veranlassen Orpheus endlich, sich nach ihr umzudrehen, worauf sie stirbt. In dieser Szene singt Orpheus die gerade in ihrer Schlichtheit so bekannte Arie ‚*Che faro senza Euridice*‘. Dem verzweifelten Orpheus erscheint Amor wieder und vereint die Liebenden. Im Tempel Amors wird die Rückkehr Euridices mit den Hirten gefeiert.

Joseph Haydn (1732-1809): L'anima del filosofo

In Haydns Fassung wird Eurydike von ihrem Vater einem ungeliebten Mann zur Ehe versprochen. Sie flüchtet. In der Wildnis trifft sie Ungeheuer, die Orpheus aber mit seinem Gesang bezähmen kann. Eurydikes Vater beugt sich dem Willen der Liebenden. Ein Krieger des verschmähten Bräutigams taucht auf, um Eurydike zu entführen. Auf der Flucht vor ihm tritt sie auf eine Giftschlange und stirbt. Orpheus findet die Tote und beklagt sie. Er ruft die Sibylle um Hilfe an, die ihm einen Genius schickt, der ihn in die Unterwelt führt. Auf dem Weg zurück kann Orpheus nicht widerstehen, seine Geliebte anzusehen, und verliert sie noch einmal. Vom Genius verlassen, stürzt er in tiefe Verzweiflung. In der Oberwelt versucht der Chor der Bacchantinnen, Orpheus zu verführen, doch er entsagt der Liebe. Sie geben ihm Gift und er stirbt. Am Ende der fragmentarisch gebliebenen Oper steht der Chor der rasenden Bacchantinnen, die auf die Insel der Freuden segeln und dabei in einem Sturm unterzugehen drohen.

Jacques Offenbach (1819-1886): Orphée en Enfer

Uraufführung am 21. Oktober 1858 in Paris.

Jupiter, Vater der Götter; *Diana*, Göttin der Jagd; *Merkur*, Götterbote; *Venus*, Göttin der Liebe; *Cupido*, Sohn der Venus; *Pluto*, Herrscher der Unterwelt, zunächst in Gestalt des Ariseus, eines Schäfers; *Hans Styx*, Faktotum des Pluto; *Orpheus*, ein Musiklehrer; *Eurydike*, Gemahlin des Orpheus; *Die Öffentliche Meinung*

In Offenbachs satirischer Operette ‚Orpheus in der Unterwelt‘ ist Orpheus der Direktor des Konservatoriums in Theben. Er vernachlässigt seine Frau Eurydike. Diese beginnt ein Verhältnis mit dem Honighändler, der in Wirklichkeit Pluto, der König der Unterwelt, ist. Als Eurydike von Pluto entführt wird, ist Orpheus eigentlich eher froh, sie los zu sein. Seine alte Tante, die Öffentliche Meinung, zwingt ihn allerdings dazu, nach ihr zu suchen. Eurydike langweilt sich in der Unterwelt. Jupiter, der auch eine Auge auf sie geworfen hat, gelingt es, in Gestalt einer Fliege in ihr Boudoir einzudringen und sie zu entführen. Da erscheint Orpheus mit der Öffentlichen Meinung, um seine Frau zurückzuholen. Da Jupiter Eurydike nicht mehr hergeben will, schleudert er Orpheus Blitze nach. Orpheus dreht sich um und verliert Eurydike für immer an den Göttervater.

Die Liste weiterer musikalischer Werke, in denen der *cantor trace*, der thrakische Sänger, vorkommt, ist ungeheuer lang. Man begegnet ihm in Kantaten und Liedern, in kleineren und größeren Werken. Im 20. Jahrhundert haben unter anderen **Ernst Krenek** (1923) **Darius Milhaud** (1926) und **Igor Stravinsky** (1946/47) dieses Thema vertont.

(Marie-Theres Schmetterer: *Orpheus: Mythos, Dichtung und Oper*. In: *Circulare* 4/2003. S. 17ff.)

4. Der pastorale Charakter von TEXT 10 zeigt sich auch in einigen Gemälden des 17. und 18. Jahrhunderts, die die Orpheus-Erzählung thematisieren. Überprüfe an Hand der folgenden zwei Bilder, welche Übereinstimmungen sich zu TEXT 10 ergeben.



Niccolo dell' Abbate: *Die Erzählung des Aristaeus*. 1571. National Gallery. London



Nicolas Poussin: *Landschaft mit Orpheus und Eurydike*. 1650. Louvre. Paris

5. Parallel zur musikdramatischen Entwicklung lässt sich auch in der Malerei eine neue Stoff-Variante beobachten, die nicht mit der tragischen Trennung des Paares endet, sondern in einem happy-end. Dabei mutiert der gemeinsame Aufstieg aus der Unterwelt zu einem Aufbruch in eine neue Zeit. Am ausgeprägtesten liegt dieser Bildtyp in Anselm Feuerbachs (1829 – 1880) Gemälde *Orpheus und Eurydike* vor.

Der Künstler hat dem sieghaft vorangehenden Mann annähernd die eigenen Züge verliehen, der sich bescheidend folgend Frau die Züge Nannas (Anna Risi), seiner legendären römischen Geliebten. So bietet ihm der Orpheus-Eurydike-Mythos das ganz persönliche Identifikationsschema eines Männertraums von edler Größe und praestablierter Harmonie zwischen Mann und Frau (mit unbewusst konservativem Rollenverständnis der Geschlechter). Dominierend ist in Feuerbachs Gemälde die untrennbare Zusammengehörigkeit des Paares, sein Verschmelzen zu einer harmonischen Einheit (so wie sie der Maler sehnsuchtsvoll beschwört) auf dem Weg *per aspera ad astra*.

(Udo Reinhardt: Ovids Metamorphosen in der modernen Kunst. Bamberg. 2001. S. 111)



Anselm Feuerbach: *Orpheus und Eurydike*. 1869. Oberes Belvedere. Wien.

TEXT 11 Yvan Goll: Der neue Orpheus. Aus: Dichtungen, Lyrik, Prosa, Drama.
Darmstadt. 1960. S. 189ff.

für Claire

Orpheus
Musikant des Herbstes
Trunken von Sternenmost
Hörst du die Drehung der Erde
Heute stärker knarren als sonst?
Die Achse der Welt ist rostig geworden
Abends und morgens steilen Lerchen zum Himmel
Suchen umsonst das Unendliche
Löwen langweilen sich
Bäche altern
Und die Vergißmeinnicht denken an Selbstmord

Müde ist die gute Natur
Dünn der Sauerstoff ewiger Wälder
Im Ozon der Gipfel erstickt man
Wolke regnet und sehnt sich nach Schlamm
Mensch muß immer zu Menschen zurück

Ewig bleibt uns Geschick
Eurydike:
Das Weib das unverstandene Leben
Jeder ist Orpheus

Orpheus: wer kennt ihn nicht:
 1 m 78 groß
 68 Kilo
 Augen braun
 Stirn schmal
 Steifer Hut
 Geburtsschein in der Rocktasche
 Katholisch
 Sentimental

Für die Demokratie
 Und von Beruf ein Musikant

Vergessen hat er Griechenland
 Eisvogels Morgengesang
 Die dunkle Trauer der Zedern
 Die Hochzeit der Blumen
 Und soviel knabenhafter Bäche Freundschaft

Was sollen ihm heute Enzian und Gemse
 Die Menschen sind elend
 Gefangen in tiefer Unterwelt
 In Städten von Mörtel
 Von Blech und Papier
 Sie muß er befreien
 Die Armen an Mond an Wind und an Vögeln

Herr, bleibe stehn
 Du da im gutgeschnittenen Smoking
 Halt: Herz vorweisen!
 Mitteleuropäische Kultur
 Mit Kaiserkrönungen
 Baugesellschaften
 Boxkämpfen

O Zeitgenosse, sehr geehrter Herr!
 Orpheus ist zu dir gekommen
 Von den griechischen Hügeln
 In die Ackerstraße des Alltags
 Ist der neue Dichter gestiegen

Du triffst ihn überall wo Lippen lechzen
 Wo Herzen hungern
 Musik wie einen warmen Umschlag
 Auf allen Weltschmerz legt er dir

Orpheus singt den Menschen Frühling
 Am Mittwoch zwischen halbeins und halbzwei
 Als schüchterner Klavierlehrer
 Befreit er ein Mädchen vom Geize der Mutter

Abends im Welt-Variété
 Zwischen Yankeeegirl und Schlangenmensch
 Ist sein Couplet von der Menschenliebe die dritte Nummer

Um Mitternacht ein Clown
 im sonnengoldenen Zirkus
 Weckt er mit großer Pauke die Schläfer

Sonntags vor Kriegervereinen
 Im eichengeschmückten Tanzsaal
 Der Dirigent der Freiheitslieder

Magerer Organist
 In stillen Sakristeien
 Übt er die Orgel süß für Jesukinder

In allen Abonnementkonzerten
 Mit Gustav Mahler
 Grausam über die Herzen fährt er

Im Vorstadtkino am Qualenklavier
 Läßt er den Pilgerchor
 Den Mord an der Jungfrau beklagen -

Grammophone
 Pianolas
 Dampforgeln
 Verbreiten Orpheus' Musik

Auf dem Eiffelturm
 Am 11. September
 Gibt er ein drahtloses Konzert

Orpheus wird zum Genie:
 Er reist von Land zu Land
 Immer im Schlafwagen

Seine Unterschrift faksimiliert
 Für Poesiealbums
 Kostet tausend Mark

Und von Athen aus fährt er nach Berlin
 durch die deutsche Morgenröte
 Da wartet am Schlesischen Bahnhof
 Eurydike! Eurydike!
 Da steht die Sehnsucht-Geliebte
 Mit ihrem alten Regenschirm
 Und zerknitterten Handschuh
 Tüll auf dem Winterhut
 Und zuviel Schminke auf dem Mund
 Wie damals
 Musiklos
 Seelenarm
 Eurydike: die unerlöste Menschheit!

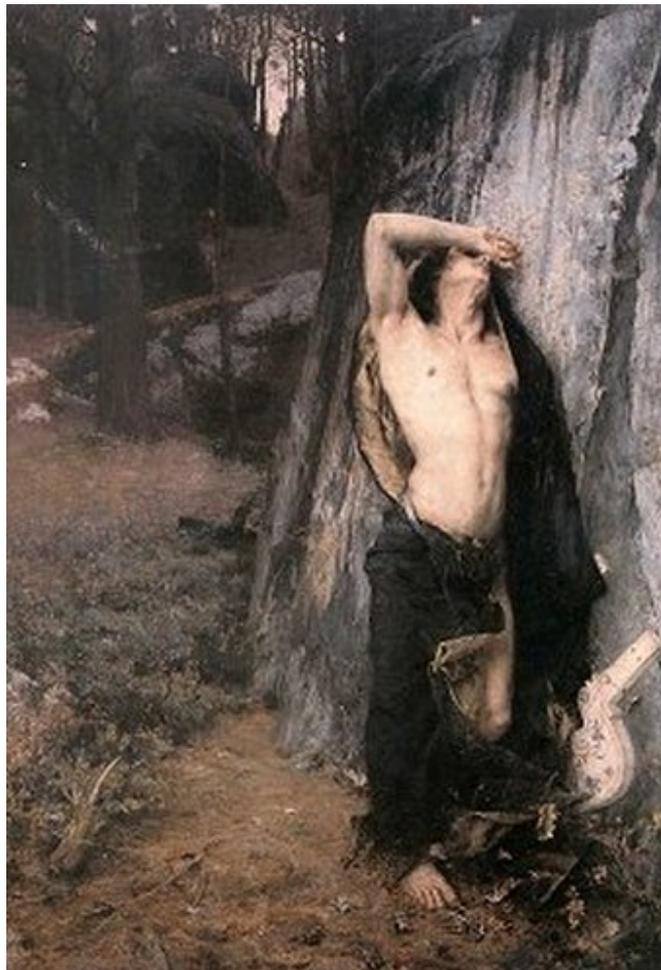
Und Orpheus sieht sich um
 Er sieht sich um - und will sie schon umarmen

Zum letzten Mal aus ihrem Orkus holen:
 Er streckt die Hand
 Er hebt die Stimme
 Umsonst ! Die Menge hört ihn schon nicht mehr
 Sie drängt zur Unterwelt zum Alltag und zum Leid zurück!

Orpheus allein im Wartesaal
 Schießt sich das Herz entzwei!

Fragen und Aufgaben:

1. Welche Bilder enthalten die ersten zwei Strophen dieses Gedichtes? Welche Stimmung wird mit diesen Bildern ausgedrückt?
2. Das Gedicht hat folgendes Motiv: Orpheus verlässt „sein Griechenland“ und steigt in die „Unterwelt“ hinab, um „Eurydike“ zu erlösen. Versuche herauszufinden, wofür Griechenland, Unterwelt und Eurydike Symbole sein könnten.
3. Inwieweit besteht zwischen der Abfassungszeit dieses Gedichtes und den verwendeten Metaphern eine Übereinstimmung?
4. Wie versucht Orpheus die Menschen zu erlösen und worin besteht diese Erlösung?
5. Siehst du eine Beziehung des Ausspruches „*die Menschheit wartet seit ihrem Bestehen auf einen Erlöser: doch würde er heute kommen, so würde sie ihn wieder kreuzigen wie vor zweitausend Jahren*“ zu diesem Gedicht?
6. Der Titel dieses Gedichtes lautet: *Der Neue Orpheus*. Wie lässt sich dieser Titel aus dem Gedicht heraus interpretieren?
7. Wer ist Orpheus in diesem Gedicht?
8. Die Trauer des Orpheus bzw. seine Verzweiflung nach dem unwiderruflichen Verlust Eurydikes ist vor allem in der Kunst des französischen Symbolismus ein öfters dargestelltes Thema. Verfolge an Hand der untenstehenden Bilder die Abwandlung dieses Motivs, wobei neben dem kompositorischen auch der farbliche Aspekt Beachtung finden soll.



Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret: *Klage des Orpheus*. 1876. Privatbesitz



Pierre Puvis de Chavannes: *Orpheus*. 1883. Nasjonalgalleriet, Oslo



Alexandre Seon: *Klage des Orpheus*. 1896. Musée d'Orsay, Paris



Gustave Moreau: *Orphée au tombeau d' Eurydice*. 1891. Musée Gustave Moreau. Paris

Gustave Moreau, Hauptvertreter des französischen Symbolismus, in seinem Spätwerk zunehmend einer der Wegbereiter der modernen Kunst (Fauvismus, Expressionismus, Abstraktion), verlor 1890 seine langjährige Lebensgefährtin. Die dadurch ausgelöste persönliche Krise bewältigte der Künstler u. a. durch intensive Auseinandersetzung mit Orpheus als mythischer Identifikationsfigur. Die damals entstandenen Gemälde und Gemäldeskizzen gehören aus heutiger Sicht qualitativ zum Besten in Moreaus Gesamtwerk. Zu seinem Hauptwerk *Orphée au tombeau d'Eurydice* (1891) gab der Künstler ein Jahr vor seinem Tod (1897) folgenden Bildkommentar: „*Der heilige Sänger ist verstummt. Die herrliche Stimme der Lebewesen und der Dinge ist ausgelöscht. Der Dichter liegt reglos zu Füßen eines verdorrten Baumes mit seinen absterbenden Ästen. Die Leier hängt verlassen an diesen seufzenden und wehklagenden Ästen. Die Seele ist allein, sie hat all ihren Glanz, ihre Kraft und ihre Anmut verloren; sie beweint sich selbst in ihrem Verlust, ihrer untröstlichen Einsamkeit; sie seufzt, und ihr stummes Wehklagen ist der einzige Laut in dieser tödlichen Einsamkeit ... Überall herrscht Schweigen. Der Mond erscheint über dem kleinen Bau (der Grabeskrypta) und dem von Mauern umschlossenen kleinen Weier. Nur die von den Wasserblumen fallenden Tautropfen erzeugen einen regelmäßigen und leisen Ton, ein Geräusch von Melancholie und Milde, ein Geräusch des Lebens angesichts des schweigenden Todes.*“

Moreaus Deutung belebt die Bildwelt unter Einbeziehung der Lautwelt zu einem akustisch-visuellen Gesamtkunstwerk. Die revolutionäre Neuartigkeit des Malstils wird evident in der Farbgebung: oben ein rotbräunlichblaues Nachtfirmament, darunter ein weißer Mondhimmel als Kontrastuntergrund der rötlichbraunen Baumzone (Komplementärfarbe zum normalen Grün), unten links die schwarzbraune Fläche des Teiches; der Grabbau nur umrisshaft, ganz flächig gegeben, der abgestorbene Baum als brauner Torso. Vor dessen Stamm ist Orpheus, im Oberkörper nackt, den Unterleib mit grellblauer Gewandung verhüllt, auf die Knie gefallen, die Rechte zum halb gesenkten Kopf hebend, als wolle er sich die Tränen abwischen. Die Linke greift haltsuchend nach hinten zum Baum und der an ihm hängenden Leier; den Abschluss bildet ein diffuser, überwiegend dunkler Vordergrund ohne fassbare Konturierung. Alles in allem: ein hinreißendes Bild, hochexpressiver Spiegel einer geistig-seelischen Krise, chaotischer Ausdruck einer menschlichen Extremsituation, zugleich aber auch eine Geburtsstunde der modernen Malerei, Vorwegnahme von Elementen der späteren Kunstentwicklung (Matisse, Expressionisten) durch Umkehrung der konventionellen Farbskala und Auflösung der traditionellen Konturierung.

(Udo Reinhardt: Ovids Metamorphosen in der modernen Kunst. Bamberg. 2001. S. 122f.)

TEXT 12 Cesare Pavese: Der Untröstliche. Aus: Gespräche mit Leuko.

(übs. v. Catharina Gelpke) Düsseldorf. 1958. S. 97-101

(Es sprechen Orpheus und eine Bakchantin)

ORPHEUS So trug es sich zu. Wir stiegen den Pfad zwischen dem Wald der Schatten hinan. Kokytos, der Styx, die Barke, die Klagen waren schon fern. Auf den Blättern sah man flüchtig das Schimmern des Himmels. Ich vernahm hinter meinem Rücken das Geräusch ihres Schrittes. Aber ich war noch dort unten und hatte am Leib jene Kälte. Ich dachte, daß ich eines Tages dahin würde zurückkehren müssen, daß abermals sein wird, was war. Ich dachte an das Leben mit ihr, wie es einst gewesen, daß es ein anderes Mal zu Ende sein würde. Was gewesen ist, wird wieder sein. Ich dachte an jenen Frost, an jene Leere, die ich durchquert und die sie in den Knochen, im Mark, im Blut mit sich trug. Lohnte es sich, wieder zu leben? Daran dachte ich und sah das Schimmern des Tages. Da sagte ich, »es sei zu Ende«, und wandte mich um. Eurydike verschwand, wie eine Kerze verlischt. Ich vernahm nur ein Rascheln, wie von einer Maus, die sich rettet.

BAKCHA Seltsame Worte, Orpheus. Fast kann ich nicht daran glauben. Hier sagt man, du seist den Göttern und den Musen teuer gewesen. Viele von uns folgen dir nach, weil sie dich verliebt und unglücklich wissen. Du warst so sehr verliebt, daß du - als einziger unter den Menschen - die Schwelle des Nichts überschrittst. Nein, ich glaube nicht daran, Orpheus. Es war nicht deine Schuld, so dich das Schicksal betrog.

ORPHEUS Was soll das Schicksal dabei? Mein Schicksal betrügt nicht. Lächerlich, daß ich mich nach jener Reise, nach dem Anblick des Nichts, aus Irrtum oder aus Laune umwandte.

BAKCHA Hier sagt man, es war aus Liebe.

ORPHEUS Man liebt nicht Gestorbene.

BAKCHA Und doch hast du geklagt über Berge und Hügel - hast sie gesucht und gerufen -, bist hinabgestiegen zum Hades. Das, was war es denn?

ORPHEUS Du sagst, du seist so wie ein Mann. Wisse denn, daß ein Mann nichts anzufangen weiß mit dem Tod. Eurydike, die ich beweint habe, war eine Zeitspanne des Lebens. Ich suchte weit anderes dort unten als ihre Liebe. Ich suchte eine Vergangenheit, die Eurydike nicht kennt. Und diese ging mir auf zwischen den Toten, während ich meinen Gesang ertönen ließ. Ich habe gesehen, wie die Schemen starr wurden und mich mit hohlen Augen anschauten, wie die Klagen verstummten, Persephone sich das Antlitz bedeckte – trotzdem finster-gefühllos – und Hades wie ein Sterblicher sich vorstreckte und lauschte. Ich habe begriffen, daß die Toten nichts mehr sind.

BAKCHA Der Schmerz, Orpheus, hat dich verzerrt. Wer möchte die Vergangenheit nicht zurück? Beinahe war Eurydike wiedergeboren.

ORPHEUS Um abermals zu sterben, Bakcha. Um das Grauen des Hades im Blut mitzutragen und Tag und Nacht mit mir zu zittern. Das Nichts ist dir unbekannt.

BAKCHA Und so hast du, der singend die Vergangenheit wiedererlangte, sie abgewiesen, zerstört. Nein, ich kann nicht daran glauben.

ORPHEUS Versteh mich, Bakcha. Wirklich war diese Vergangenheit nur im Gesang. Hades sah sich selbst nur indem er mir lauschte. Schon beim Ersteigen des Pfades schwand jene Vergangenheit hin, wurde Erinnerung, wußte von Tod. Als mich das erste Schimmern vom Himmel erreichte, fuhr ich glücklich und ungläubig auf wie ein Knabe, fuhr nur für mich, für die Welt der Lebendigen auf. Die Zeit, die ich gesucht hatte, war dort in jenem Schimmer. Sie, die mir folgte, ging mich nichts an. Meine Vergangenheit war das Leuchten, war der Gesang und der Morgen. Und ich wandte mich um.

BAKCHA Wie konntest du dich damit abfinden, Orpheus? Wer dich bei der Rückkehr sah, dem jagtest du Angst ein. Eurydike war ein Dasein für dich.

ORPHEUS Albern es Zeug. Indem sie starb, wurde Eurydike etwas anderes. Jener Orpheus, der hinabstieg zum Hades, war nicht mehr Gatte noch Witwer. Mein Wehklagen von damals war wie das Klagen, das man als Knabe anstimmt und beim Zurückdenken belächelt. Die Zeit ist vorbei. Ich suchte, als ich wehklagte, nicht mehr sie, sondern mich selbst. Ein Schicksal, wenn du so willst. Ich hörte mir zu.

BAKCHA Viele von uns folgten dir, weil sie an dein Wehklagen glaubten. Du hast uns also betrogen?

ORPHEUS O Bakcha, Bakcha, so willst du durchaus nicht begreifen? Mein Schicksal betrügt nicht. Ich habe mich selber gesucht. Man sucht nichts als sich selbst.

BAKCHA Wir sind hier einfacher, Orpheus. Wir glauben an die Liebe und an den Tod, und wir weinen und lachen mit allen. Unsere fröhlichsten Feste sind jene, bei welchen Blut fließt. Wir, die thrakischen Frauen fürchten sie nicht, jene Dinge.

ORPHEUS Von der Seite des Lebens gesehen, ist alles schön. Glaube aber dem, der unter den Toten gewelt hat ... Es lohnt nicht die Mühe.

BAKCHA Einst warst du nicht so, sprachst nicht vom Nichts. Den Tod herbeiführen macht uns den Göttern ähnlich. Du selber lehrtest, daß eine Trunkenheit das Leben und den Tod mit sich fortreibt und uns über das Menschliche hinaushebt ... Du hast das Fest gesehen.

ORPHEUS Nicht das Blut, Mädchen, ist es, worauf es ankommt. Weder die Trunkenheit noch das Blut machen mir Eindruck. Doch was ein Mann ist, läßt sich schwer sagen. Das weißt auch du nicht, Bakcha.

BAKCHA Ohne uns, Orpheus, wärest du nichts.

ORPHEUS Ich sagte und weiß es. Doch was heißt das schon? Ohne euch bin ich in den Hades hinuntergestiegen ...

BAKCHA Du stiegst hinunter um uns zu suchen.

ORPHEUS Aber ich habe euch nicht gefunden. Ich wollte etwas ganz anderes. Das ich gefunden habe bei der Rückkehr ans Licht.

BAKCHA Einst sangst du Eurydike auf den Bergen ...

ORPHEUS Die Zeit geht vorüber, Bakcha. Die Berge sind da, Eurydike gibt es nicht mehr. Diese Dinge haben einen Namen, sie heißen Mensch. Die Götter des Festes anrufen ist hier unnütz.

BAKCHA Auch du riefst sie an.

ORPHEUS Alles tut ein Mensch so im Leben. Alles glaubt er im Lauf seiner Tage. Glaubte sogar, daß sein Blut ab und zu eines andern Adern durchfließe. Oder das, was gewesen ist, sei rückgängig zu machen. Er glaubt, mit der Trunkenheit das Schicksal zu brechen. Ich weiß das alles, und es ist nichts.

BAKCHA Du weißt nichts mit dem Tod anzufangen, Orpheus, und dein Gedanke ist einzig Tod. Es gab eine Zeit, da das Fest uns unsterblich machte.

ORPHEUS Und ihr genießt es, das Fest. Alles ist dem, der noch nicht weiß, erlaubt. Es ist nötig, daß jeder einmal in seine Hölle hinabsteigt. Die Orgie meines Schicksals hat im Hades geendet, hat geendet im Besingen von Leben und Tod, meinen Weisen entsprechend.

BAKCHA Und was soll das heißen: ein Schicksal betrügt nicht?

ORPHEUS Das soll heißen, daß es in dir ist, etwas von dir, tiefer noch als das Blut, jenseits von jeder Trunkenheit. Kein Gott kann es berühren.

BAKCHA Mag sein, Orpheus. Wir aber suchen keine Eurydike. Wie kommt es, daß auch wir in die Hölle absteigen?

ORPHEUS Jedesmal, wenn man einen Gott anruft, kennt man den Tod. Und man steigt in den Hades, um etwas zu entreißen, ein Schicksal zu verletzen. Die Nacht wird nicht besiegt, und das Licht geht einem verloren. Man schlägt sich herum wie besessen.

BAKCHA Du sagst häßliche Dinge ... Hast auch du das Licht also verloren?

ORPHEUS Ich war fast verloren, und ich sang. Begreifend habe ich mich selber gefunden.

BAKCHA Lohnt es die Mühe, sich auf diese Weise zu finden? Es gibt einen einfacheren Weg der Unwissenheit und der Freude. Der Gott ist wie ein Gebieter zwischen dem Leben und dem Tode. Wir geben uns seiner Trunkenheit hin, zerfleischen oder werden zerfleischt. Wir werden jedesmal wiedergeboren und erwachen in den Tag, so wie du.

ORPHEUS Sprich nicht von Tag, von Erwachen. Wenige Menschen wissen. Keine Frau wie du weiß, was ist.

BAKCHA Vielleicht ist es dies, weshalb sie dir folgen, die thrakischen Frauen. Du bist für sie wie der Gott. Bist von den Bergen heruntergekommen. Singst Verse von Liebe und Tod.

ORPHEUS Närrin. Mit dir kann man wenigstens sprechen. Eines Tages bist du vielleicht wie ein Mann.

BAKCHA Wenn nur vorher die thrakischen Frauen...

ORPHEUS Sag.

BAKCHA Wenn sie nur den Gott nicht zerreißen.

1947

Fragen und Aufgaben:

- Zwei Jahre nach Beendigung des 2. Weltkrieges schrieb Cesare Pavese diesen Text. Orpheus steht dabei für den gescheiterten, desillusionierten Idealisten, dem nach Auschwitz und Stalingrad die Themen für seine Lieder abhanden gekommen sind.
 - Wen repräsentiert Bakcha? Welche Einstellung hat sie zum Leben? Warum kann sie Orpheus – trotz ihrer Zuneigung zu ihm – nicht verstehen?
 - Warum ist die Beziehung zwischen Orpheus und Eurydike zu Ende? Was symbolisiert diese Beziehung?
 - Was bedeutet Orpheus' Abstieg in den Hades? Was glaubt er dort zu finden und was findet er tatsächlich? Wie lässt sich dieses Bild psychoanalytisch deuten?
 - „*Erst wenn der Mensch gestorben ist, weiß er, was Leben bedeutet.*“ Inwieweit trifft dieser Satz auf den vorigen Text zu?
- Mainades.** Die mythischen Begleiterinnen des Dionysos, sowohl die Gespielinnen des göttlichen Kindes wie das lärmende Gefolge des herangewachsenen Gottes bei seinem Zuge durch die Bergwälder, dann auch die für seinen Dienst gewonnenen Frauen der Sage, während die wirklichen Teilnehmerinnen des Kultes zumeist *Thyiades* heißen. Das Wesen des Mainadentums, schrankenloser Taumel der Gottbesessenen stammt mit dem Dionysoskult aus Thrakien, hat aber lydische und phrygische Elemente des Kybelekults aufgenommen. In den erhaltenen Tragödien bieten Euripides Bacchen die beste Schilderung des mythischen Mainadentums. Mit aufgelöstem Haar, mit Efeu bekränzt, gehüllt in buntgefleckte Reh- und Pantherfelle, umgürtet mit Schlangen, ziehen sie in die Wälder, ihrem Gott zu folgen oder ihm zu begegnen, schlagen mit ihren Thyrsosstäben Milch, Wein, Honig aus den Felsen, nehmen, selbst unverwundbar, junge Tiere auf den Arm und säugen sie oder zerreißen und verzehren sie roh (Omophagie); Becken und Pauken, Fackeln zur Erhellung der Nacht, euoi-Rufe sind Übertragungen aus dem wirklichen Kultbrauch. Auf euripideischen Einfluss und der Anschauung weitverbreiteter bildlicher Darstellungen fußen die Schilderungen Späterer, wie Theokrit eid. 26. Catull. 64,254 ff. Ovid met. 3,511 ff. - In der bildenden Kunst, bes. in der Vasenmalerei lassen sich 3 Perioden unterscheiden: die 1. verkörpert mehr unbewusst die Ungebundenheit von Mainaden, die jedoch züchtig gekleidet sind, die 2. verleiht den Darstellungen eine gewisse religiöse Würde und Erhabenheit, die 3. bietet absichtsvoll die sinnlichen Reize der Körperformen dar, besonders die pompejanischen Wandgemälde. [...] Als allgemeine menschliche Wurzel, die der Dionysoskult sich zunutze machte, ist das Bedürfnis anzusehen, sich gelegentlich über allen gesellschaftlichen Zwang hinwegzusetzen, das Menschliche in Maskenaufzügen in Rollen göttlicher Wesen zu transzendieren, sich dem Tanzen und Rasen bis zur völligen Erschöpfung hinzugeben. Das konnte zu Halluzinationen, zu Extase und Orgasmus, zu psychopathischen Epidemien führen. Die in der Omophagie gipfelnde Zerstückelung des sich in Tiergestalt offenbarenden Gottes wird meist als ein barbarischer Ritus der Vereinigung mit der Gottheit aufgefasst. [...] Beachtenswert ist die Vereinigung von Aktivität und Passivität, die gleichzeitig die Rolle des mordlustigen Verfolgers und des gepeinigten Opfertieres übernimmt, beachtenswert aber auch, dass der Rauschzustand nicht etwa durch Weingenuss hervorgerufen wurde und dass die bakchische Schwärmerei meist eine ausschließliche Angelegenheit der Frauen war, wenigstens ursprünglich ohne erotische Tendenz. Die Konflikte, die der aus Thrakien und Kleinasien eindringende Dionysoskult auslöste, aber auch seine alle Hindernisse überwindende Gewalt spiegeln sich in den Sagen von Lykurgos, von Pentheus und den Kadmostöchtern, den Proitiden in Argos und anderen wider. Aber die Eingliederung in den griechischen Götterdienst geschah in geläuterter Gestalt.

(Der Kleine Pauly. Bd. 3, Sp. 899f.)

- Vergleiche die folgenden drei Bilder miteinander; alle zeichnen die Mainaden im Gefolge ihres Gottes. Inwieweit kommt durch diese drei Bilder die „Zähmung der Widerspenstigen durch den Mann“ zum Ausdruck?



Dionysos und sein Gefolge. Römisches Mosaik. 2. Jh. n.Chr.



Antonio Dominici: *Bacchanal*. 1760. Museo Correale di Terranova. Sorrento



Satyren und Mainaden. Landesmuseum Oldenburg

- Die Ermordung des Orpheus durch die Mainaden hat schon immer die Phantasie der Künstler angeregt. Überprüfe, inwieweit die folgenden Darstellungen dem antiken Mainadentum entsprechen.



Johann Wilhelm Baur: *Orpheus Tod.* 1641



Orpheus unter den Bacchantinnen. Antwerpen. 1591



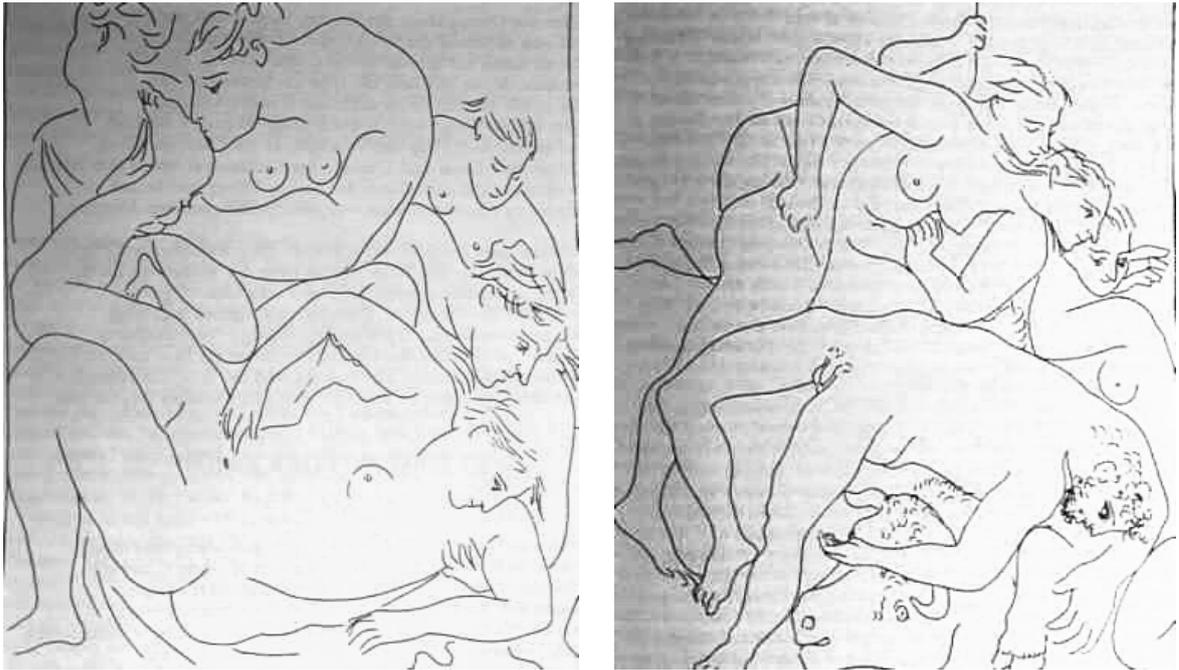
Albrecht Dürer: *Tod des Orpheus.* 1494. Kunsthalle. Hamburg



Emile Lévy: *Tod des Orpheus*. 1866. Privatbesitz

- Pablo Picasso (1881-1973) hat 1931 in seiner „klassischen“ Phase 15 Radierungen zu den Metamorphosen Ovids gestaltet, unter denen sich auch die folgenden „*Tod der Eurydike*“ und „*Tod des Orpheus*“ befinden.

(Buch 10) Picasso stellt in großen Flächen und klaren expressiven Linien die dramatische Exposition des Orpheusmythos dar: die nackte Eurydike (unten), zusammengebrochen nach dem Biss der winzigen kleinen Schlange (halbrechts am unteren Bildrand), liegt mit angezogenem linkem Bein und auf der Erde ruhendem linkem Unterarm in der Horizontalen am Boden. Als ob sie eben das Bewusstsein verliere, sinkt ihr Kopf seitlich nach unten, ihren Weg in die Unterwelt vorwegnehmend. Der Sänger (rechts), sichtbar nur in Armen, Schultern und Kopf (mit männlich kantigem Profil), beugt sich besorgt zu der jungen Frau herab, ihrem Gesicht am nächsten; seine Rechte geht behutsam zu ihrem Kopf; mit der Linken versucht er, sie fürsorglich unter der linken Achsel zu stützen. Darüber erkennt man drei beunruhigte Gefährtinnen, deren mittlere, mit angewinkelten Beinen niedergekauert, versucht, nachdem sie Eurydikens rechtes Bein extrem verdreht zu sich nach oben gezogen hat, das Schlangengift aus der Wunde am Fuß auszusaugen - ohne Erfolg. [...]



(Buch 11) Picassos Radierung gilt auch hier dem Eröffnungsthema, Orpheus' Tod durch die thrakischen Mänaden. Der nackte bärtige Sänger liegt schwer getroffen, mit kraftlos herabhängenden Armen und Beinen, quer über einem Stierkopf - ein textfremdes Detail, übernommen aus der früheren Zeichnung *La mort d' Orphée* (1930). Dort wird der nackte Sänger, dessen Linke noch die Leier festhält, von den Hörnern eines Stiers hoch in die Luft geschleudert, inmitten eines bacchantischen Taumels weiterer Stiere und entfesselter Mänaden. Die Beine und der rechte Arm, kraftlos nach unten hängend, entsprechen dort schon der späteren Radierung, in der über der bogenförmigen Silhouette von Orpheus' Leib mit wilden Bewegungen von Armen und Beinen drei nackte Mänaden toben, die linke und mittlere mit Stöcken in der erhobenen Rechten. - Als Fortsetzung der symbolistischen Kunst des *Fin-de-siècle* (Gustave Moreau, Odilon Redon) erscheint der Tod des Sängers auch in der Kunst der Moderne noch mehrfach, desgleichen sein schwimmendes Orakelhaupt.

(Udo Reinhardt: Ovids Metamorphosen in der modernen Kunst. Bamberg. 2001. S. 18ff.)

TEXT 13 Iannis Ritsos: An Orpheus. Aus: Steine, Wiederholungen, Gitter, Gedichte.
(übs. v. Armin Kerker) Berlin. 1980. S. 50

In diesem Sommer unter dem Sternbild der Leier bleiben wir nachdenklich.

Wem nützte es, daß du mit deinem Lied bezaubertest den Hades und die Persephone
und sie dir Eurydike zurückgaben? Du selbst, nicht trauend deiner Macht,
wandtest dich um, sicherheitshalber, und wieder verschwand das Reich der Schatten unter den Pappeln.

Da, gebeugt unter dem Unmöglichen,
besangst du zur Lyra als letzte Wahrheit die Einsamkeit.
Das verziehen dir weder Götter noch Menschen. Mänaden zerfleischten
deinen Leib an den Ufern des Eubros. Nur
deine Lyra und dein Kopf kamen in Lesbos an,
von der Strömung getrieben.

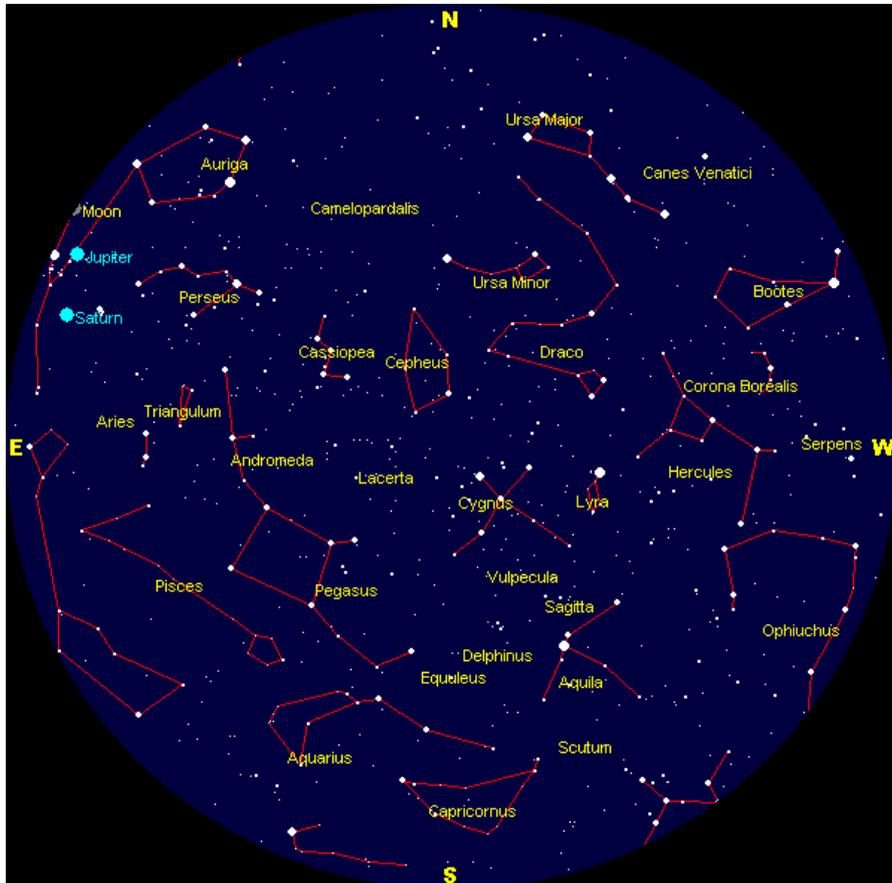
Welche Rechtfertigung hast du nun für dein Lied?
Etwa das zeitweilige Zusammentreffen (auch es nur bildlich) des Lichtes mit der Dunkelheit?
Oder etwa, daß die Musen deine Lyra mitten in die Sterne hingen?

Unter diesem Sternbild in diesem Sommer bleiben wir nachdenklich.

Fragen und Aufgaben:

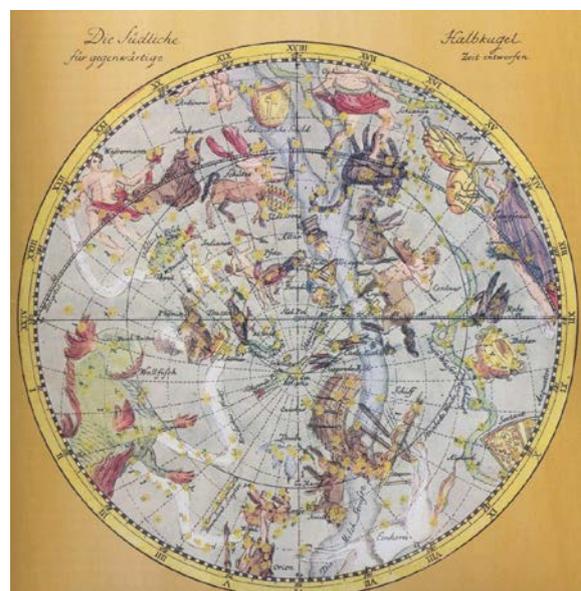
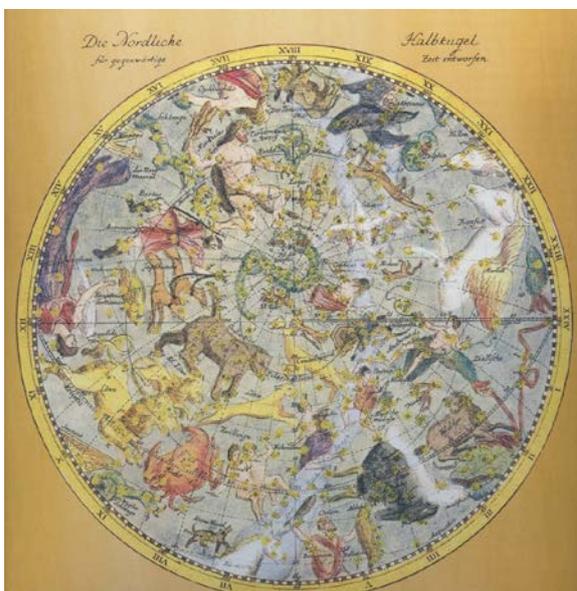
1.
 - Was bleibt in diesem Text von der antiken Orpheus-Erzählung noch übrig?
 - Inwieweit fungiert Orpheus hier noch als künstlerische Leitfigur?
 - Inwieweit sind Einleitungs- und Schlussvers programmatisch für das ganze Gedicht?

2.



Das Sternbild der Leier erscheint am nördlichen Sternenhimmel und liegt neben dem Sternbild des Schwanes, das seinerseits wieder zwischen den Sternbildern des Pegasus und des Hercules liegt.

- Versuche das Sternbild der Lyra auf den untenstehenden Himmelskarten von Johann Elert Bode (1747 – 1828) zu lokalisieren.



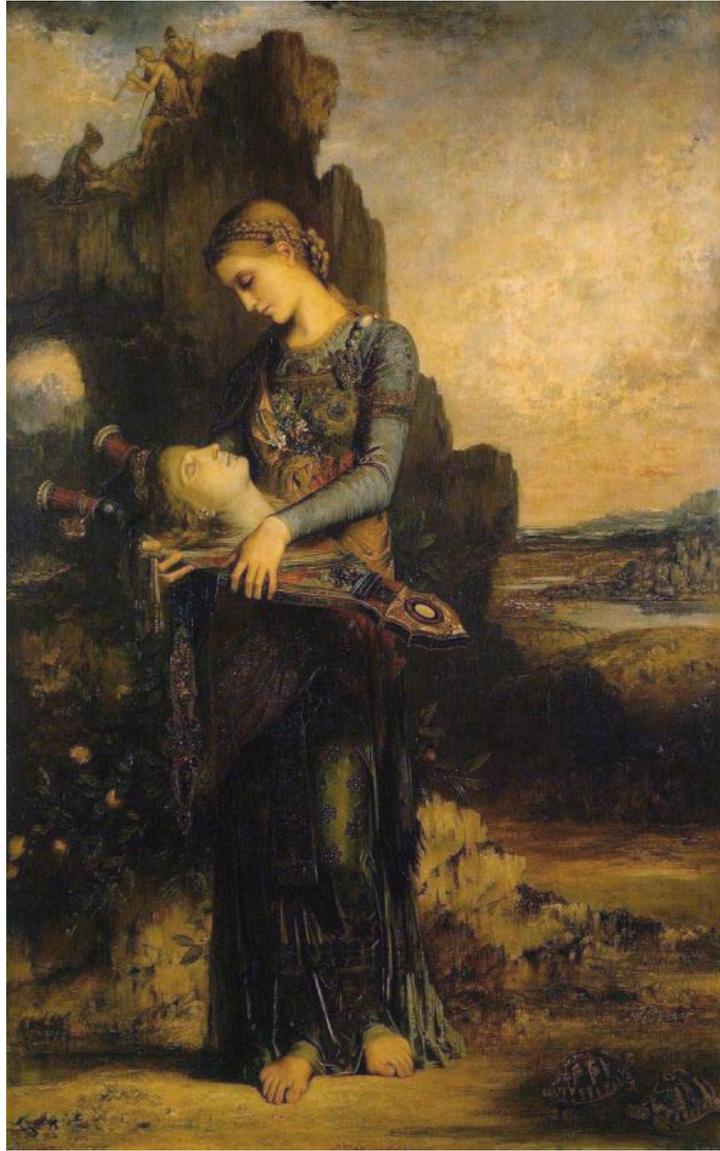
- Das untenstehende Foto zeigt eine Supernova im Sternbild des Schwanes im Jahre 1999. Welche Assoziationen ergeben sich für dich beim Betrachten dieses Bildes mit unserem Orpheus-Thema?



3. Auch der letzte Teil der Orpheus-Erzählung Ovids hat in der Kunst seinen Niederschlag gefunden, wie die folgenden Beispiele zeigen.
 - Vergleiche die einzelnen Bilder miteinander und bestimme, welche Parallelen sich bezüglich des Bildaufbaues ergeben. Stelle ferner fest, welche Übereinstimmungen zwischen diesen Bildern und TEXT 1 bestehen.
 - Zeige, dass Gerhard Marcks in seinem Bilderzyklus (S. 126f.) alle relevanten Themen der europäischen Malerei betreffend den Orpheus-Mythos berührt und dass er jedes einzelne Bild auf die Kernaussage des Mythos reduziert.



John W. Waterhouse: *Nymphen finden das Haupt des Orpheus*. 1900. Privatsammlung



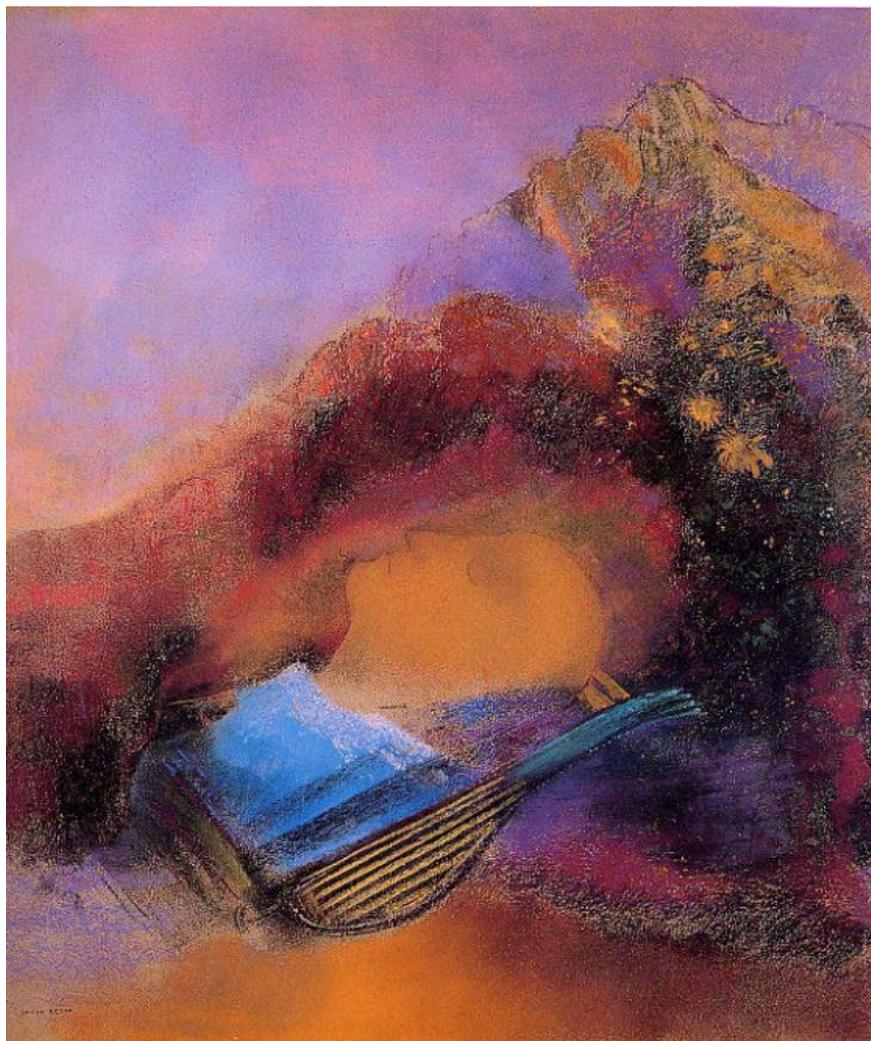
Gustave Moreau: *Orpheus*. 1865. Musée d'Orsay. Paris



Alexandre Seon: *Die Lyra des Orpheus*. 1898. Musée d'Art et d'Industrie. Saint-Etienne.



Jean Delville: *Orpheus*. 1893. Privatsammlung



Odilon Redon: *Haupt des Orpheus*. 1905. Cleveland Museum of Art. Cleveland, Ohio.

FILM **Orfeu negro** Regie: **Marcel Camus** Frankreich 1959

Buch: Jacques Virost, Marcel Camus, nach einem Bühnenstück von Vinitius de Moreas. **Kamera:** Jean Bourgoïn. **Darsteller:** Breno Mello, Marpessa Dawn, Adhemar da Silva, Lourdes de Oliveira. **Preise:** Goldene Palme Filmfestspiele Cannes 1959. Oskar 1960 bester ausländischer Film.

Der Straßenbahnfahrer Orfeu lebt in einem Armenviertel, das nur von Farbigen bewohnt wird, auf den Bergen über der Stadt Rio de Janeiro. Er spielt Gitarre und ist bei allen bekannt und beliebt. Als ihn seine eifersüchtige und oberflächliche Freundin Mira zum Standesamt schleppt, um die Verlobung eintragen zu lassen, erfährt er von der Sage, mit der sein Name verbunden ist. In der Stadt sind die Vorbereitungen für den Karneval in vollem Gange. Da bekommt Serafina, Orfeus Nachbarin, Besuch von ihrer Cousine, die sich den Nachstellungen eines Mannes entziehen will. Hier lernt Orfeu sie kennen und erfährt ihren Namen: Eurydice. Orfeu ahnt, wie sich die Sage aufs neue an ihnen erfüllen wird. So ist ihre Liebe wie selbstverständlich. - Während der Vorbereitungen der Tänze für den Karnevalsumzug taucht Eurydices Verfolger wieder auf: Er ist als Tod maskiert. Als Orfeu ihm entgegentritt, zieht sich der Verfolger zurück. „Gib auf sie acht, Orfeu! Ich habe es nicht eilig.“ Beim Umzug tanzt Eurydice in der Maske Serafinas neben Orfeu. Mira lässt sich zunächst täuschen, doch Eurydices Verfolger nicht. Diese verliert Orfeu aus den Augen und flieht entsetzt zu Hermes, dem Vorsteher des Straßenbahndepots, ohne jedoch den Verfolger abschütteln zu können. Auch Orfeu, der sie fieberhaft sucht, gelangt schließlich dorthin. Eurydice hat sich auf eine Rampe an der Oberleitung geflüchtet; Orfeu schaltet, um Eurydice sehen zu können, den Starkstrom ein, nicht ahnend, dass er damit Eurydices Tod verursacht: denn diese stürzt, vom elektrischen Schlag getroffen, in die Tiefe. Hermes lässt die Tote wegbringen, er hat als einziger die Vorgänge begriffen: „Sie haben sich mehr als ihr Leben geliebt!“ Orfeu hastet weiter, er sucht Eurydice im Krankenhaus und auf der Vermisstenstelle. Er findet nur Berge von Papier und erfährt: „Dort verschwindet einer erst richtig.“ Dann kommt er zur Papaya-Sekte, die die Geister der Verstorbenen beschwören will. Am Zaun wacht der Hund Cerberus. Orfeu soll Eurydice rufen, er hört ihre Stimme, aber er darf sich nicht umdrehen, er will aber Eurydice unbedingt sehen und wendet sich um. Er erblickt eine alte Frau; somit zerstört er die Illusion, wieder mit Eurydice zu leben. - Hermes findet den verzweifelten Orfeu und erweist ihm die einzige noch mögliche Barmherzigkeit. Er darf Eurydice aus dem Leichenschauhaus holen. Mit der Toten in den Armen kommt er nach Hause zurück. Er spricht zu ihr wie im Traum: „Mein Herz ist wie ein Vogel, der aus einem Tautropfen die Kraft getrunken hat, einen Tag zu leben. Du nimmst mich mit, Eurydice.“ So entdeckt ihn Mira und wirft einen Stein auf Orfeu; er stürzt rücklings den Abhang hinunter, wo er zerschmettert mit Eurydice liegen bleibt. Orfeus Gitarre bekommt sein kleiner Freund. Er wird der neue Sänger werden.

„In dreijähriger Arbeit gelang es Camus, Bild- und Tonaufnahmen von hoher Vollendung zu machen. 1957 nahm er erstmals am Karneval in Rio teil, um sich mit der Atmosphäre und dem Milieu vertraut zu machen. Vom 18. bis 20. Februar 1956 drehte er dann – noch ohne Darsteller – bei den Karnevalsfestlichkeiten die Massenszenen mit über 3000 m Eastman-Color Filmmaterial. Im Februar 1959 kam er nochmals nach Rio, um den Ton aufzunehmen. Die Aufnahmen mit den Darstellern wurden von September bis Dezember 1958 ganz in Außenaufnahmen, ohne Filmatelier, gemacht. Diese Darsteller! Schwarz sind sie alle, die gleichsam aus der Welt der Mythen ins Heute getreten sind. (Wenn man unter ihnen ein weißes Gesicht bemerkt, ist es ein Irrtum der Kamera). Die Darsteller sind nicht Schauspieler von Beruf, sondern aus Berufung. Sie folgen ihrer Natur, mit



ihrem erzkomödiantischen Talent. Die harte Mira ist eine Studentin. Das Buffo-Paar Serafina und Chico Boto sind im Leben eine Sekretärin und ein Taxichauffeur. Der Hauptdarsteller Breno Mello ist ein brasilianischer Fußballstar, nur Marpessa Dawn ist beruflich eine Sängerin und Tänzerin.

Das wohl Auffallendste ist der Rausch an Farben, die Symphonie von Klängen in diesem Film. Alles ist Bewegung und Rythmus. Camus hat es mit seinen Bildkameras und Tongeräten eingefangen und in der Steigerung bis zum frenetischen Taumel geschickt montiert.

Es gibt viele starke Szenen, ein ständiges Angespantsein wird vom Zuschauer gefordert - aber vielleicht kommt keine der lauten, schreienden Szenen und Einstellungen dem klassischen Vorbild (trotz der ungeheuren Verschiebung) näher als jene Sequenzen, in denen Orpheus die verschwundene Geliebte sucht. Wie er z.B. in die Vermisstenzentrale kommt, wo nächtlichweise ein alter Mann Papier zusammenkehrt. Dieser alte Mann führt ihn zur „Macumba“. In dieser Versammlung mit dem spiritistischen Gepräge hört der verzweifelte Orpheus aus dem Munde eines Mediums die Stimme Eurydices, die ihn anfleht, sich nicht umzudrehen. Wie das mythische Vorbild tut er es dennoch und verliert so ein zweites Mal, und jetzt endgültig, das geliebte Wesen. Das ist so eindringlich und so gut gestaltet, dass sich die „Hades“-Situation im modernen Gewand kaum besser hätte verwirklichen lassen.“

(Aktion „Der gute Film“: Besprechungsgrundlage 623. März 1973)



Pressestimmen:

Er gibt dem Kino, was des Kinos ist: Augen und Ohrenschaus in jeder Menge. Die Kamera kommt gar nicht zur Ruhe, die Rhythmen steigern sich permanent. Die Leinwand scheint zu bersten. Der Zuschauer ist wie benommen. Die erste Faszination ist erreicht.
(Film-Telegramm)

Der uralte Mythos von Orpheus und Eurydike – mit schwarzen Darstellern in den tropischen Karneval von Rio de Janeiro verlegt. Ein Zeugnis hoher filmischer Bildkunst und gescheiter französischer Regie. (Film-Dienst)

Ein märchenhaft-phantastischer sinnenbetörender und poetisch-hauchzarter Rausch der Farben, Rhythmen, Melodien und menschlichen Geister – das ist „Orfeu Negro“, Marcel Camus' geniale Variation vom Lieben und Sterben des Orpheus und der Eurydike. Die vitale Ursprünglichkeit der ausschließlich schwarzen Darsteller, die Explosivkraft ihrer Temperamente und die Reinheit ihrer Gefühle machen den Film zu einem Kunstwerk von einzigartiger Prägung.
(Hamburger Echo)

Seit der inzwischen schon legendäre Film von Marcel Camus bei den Festspielen in Cannes 1959 mit dem ersten Preis, der „goldenen Palme“ ausgezeichnet wurde, seitdem wird er in der Weltpresse immer wieder als filmkünstlerische Sensation diskutiert. Der Film erzählt, wie das junge Negermädchen Eurydike, das vom Land zum ersten Mal nach Rio kommt, den jungen, blendend aussehenden dunkelhäutigen Straßenbahnschaffner Orpheus kennenlernt. Beide verleben während des Karnevaltrubels glückliche Stunden, dann muß Eurydike vor einem von ihr verschmähten Liebhaber, der sie umbringen will und der ihr aus ihrem Heimatort nachgekommen ist, fliehen. In dem Straßenbahndepot, in dem sie Orpheus kennenlernte, wird sie das Opfer eines Unglücksfalles. Orpheus wird, nachdem er die sterbliche Hülle der Geliebten nach qualvoller Suche endlich findet und in seine Hütte bringen will, von einer eifersüchtigen Verehrerin in den Abgrund gestürzt. So sind Orpheus und Eurydike im Tode wieder vereint. Dieser Film ist ein Glück; ein herrliches Abenteuer, das den Zuschauer in einen Strudel des Miterlebens zieht und durch seine entfesselte Darbietung immer wieder zum Beteiligten macht. (Der Abend)

Stimmen aus dem Publikum (1959):

„Nehmen wir an, der „schwarze Orpheus“ wolle gar nicht viel mehr mit dem „echten“ Orpheus gemeinsam haben als die Namen. Und der Straßenbahner Hermes wolle gar kein wegweisender Götterbote sein, wenn es auch so scheint. Dann freilich gibt es viel zu loben. Wer trotz der einfachen, jedoch kristallklaren Handlung solche Dynamik hervorbringt wie Marcel Camus, der kann Filme machen. Freilich liegt es da wohl mehr am rechten Sehen als am Gestalten. Denn was wäre dieser preisgekrönte Film ohne seine Farbeffekte, ohne die hundert Bildsymbole, ohne den Wirbel des Karneval und ohne die Tanz-, Liebes- und Eifersuchtszenen der Farbigen? Getanzt wird überall, am Straßenrand, auf dem Bootsdock, in der Hütte, im Hof. Hatte es anfangs den Anschein, als würde man des langen Wirbels bald überdrüssig, so zeigte sich - auch für den

Nicht-Ethnologen - recht bald, daß diese schwarze pulsierende, heidnische, eben dionysische Mentalität in jedem Chanson, in jedem Tanz mehr aussagte. Es war kein Trommelschlag zu viel. - Wenn man ihn so sieht, den schwarzen Orpheus, dann war das klassische Paar keine modulierte Reprise, sondern klassisches Bild und Zeichen eines Volkes, das aus ärmlichen Hütten auf glänzende Paläste herunterschaut und dafür den Vorzug hat, die Sonne allmorgendlich ein bisschen eher aufgehen zu sehen - die Sonne, deren Aufgang jetzt ein anderer Orpheus singend begleiten muss. Es spricht nicht nur für die Eigenart des gewiss schweren Films, sondern auch für die Zuschauer, wenn die Aufführungen in einem Münchner Theater bereits das zweite Monatsende erreichen.“ (Mann, 40 Jahre)

„Selten hat ein Film so starken Eindruck auf mich gemacht. Er ist ein Rausch in glühenden Farben, ein Traum, den man festhalten möchte. Die schwarzen Darsteller spielen nicht, sie erleben mit leidenschaftlicher Hingabe im Taumel des Karnevals von Rio de Janeiro die alte, immer moderne Geschichte von Orpheus und Eurydike. Dieser Karneval ist so meisterhaft fotografiert, dass man glaubt, selber dabei zu sein. Man spürt direkt das Temperament, die ekstatische Begeisterung dieser lebensfrohen Menschen, wenn sie feiern und tanzen. Durch die ergreifende einfache Handlung, in der vieles nur symbolisch angedeutet wird, erhält der Film eine straffe, nahezu vollkommene Form.“ (Frau, 19 Jahre)

„In seinem letzten Anlauf steigert sich der Film noch einmal. Orpheus, der Eurydike schließlich in einem gespenstischen Milieu, in einem „Eiskeller“ für anatomische Zwecke gefunden hat, trägt die Leiche mit dem anhebenden Tag zum Berg hinauf. Dort brennt seine Hütte. Mira hat sie angezündet und wütet ihm nun entgegen (auch hier folgt der auf ein Bühnenstück „Orfeo da Conceicao“ von Vinicius Moraes zurückgehende Streifen der alten Sage, die den Helden durch rasende Bacchantinnen umkommen lässt). Ein Stein trifft ihn und er stürzt mit seiner Last einen Steilhang hinab. Tief unten liegen die beiden, gold, rot, weiß und blau gekleidet, im Grünen eines Aloe-Gebüsches. Das Drama ist beendet. – Aber ein lyrisch gestimmter Ausklang deutet das Ewige, das Unvergängliche der Geschichte an: Zur Gitarrenmusik eines Negerjungen tanzt und singt ein kleines schwarzes Mädchen, und die Sonne erhebt sich über dem Meer, und immer wieder wird es Menschen geben, die sich über den Tod hinaus lieben.“ (Filmkritiker, 35 Jahre)

Fragen und Aufgaben:

1. Hat dir der Film eine neue Sicht des Orpheus-Mythos vermittelt?
2. Welchem der im Unterricht besprochenen Texte zum Orpheus-Thema könntest du diesen Film zuordnen?
3. Ist in diesem Film die antike Orpheus-Erzählung noch zu erkennen?
4. Welcher der vorigen Pressestimmen bzw. Stimmen aus dem Publikum könntest du dich am ehesten anschließen?
5. Marcel Camus hat in einem Interview zu seinem Film folgendes Statement abgegeben:

„Ich bin in einem Haus aufgewachsen, wo die Mystik eine sehr reale Vorstellung bedeutete, und meine ganze Jugend war von der Tradition des Orphischen geprägt. Von da her habe ich mir die Idee erhalten, dass Orpheus die Verkörperung der Sonne ist und Eurydike seine Ergänzung, die für die Harmonie seines Wesens unentbehrlich scheint. Der Abstieg in das Reich der Schatten ist daher identisch mit dem Verlöschen der Sonne. Aber wie ich diese Beziehungen selbst mehr fühle, als dass sie für mich eine philosophische Bedeutung haben, so stellt auch der „ORFEU NEGRO“ keinen philosophischen Film dar, der etwa mit Cocteaus Schöpfung zu vergleichen wäre. Was philosophisch im Grunde mitspielt, soll der Beschauer nicht sehen, sondern nur mitschwingen fühlen. Und was die Legende an sich betrifft, so erscheint sie mir derart universell, dass sie eigentlich überall in der Welt und für Menschen aller Rassen verständlich sein müsste. Denn es ist die Legende von Liebe und Tod, wie sie in den Märchen und Sagen aller Völker ihren Platz haben könnte. Dass sie hier von Negern in Südamerika verkörpert wird, unterstreicht nur ihre Gültigkeit über Raum und Zeit hinweg.

Die Tage dieses Massenfestes, das ich in drei aufeinander folgenden Jahren in Brasiliens Hauptstadt erlebte, gehören zu den unvergesslichen Eindrücken meines Lebens. Das ist wie eine Explosion, die mit Mühe das ganze Jahr über unterdrückt scheint. Im Februar, in der heißesten Zeit des Jahres, bei 40 Grad in Schatten und ohne einen Tropfen Alkohol. Aber dafür mit Trommeln, mit Rhythmus, Liedern, Tanz und in den tollsten Kostümen, urtümlich kitschig und gerade darum von einzigartiger Herrlichkeit. Ein Volksfest, noch nicht kommerzialisiert. Ein einziger Rausch von Tönen und Farben; aber eine Orgie des Grotesken und Skurrilen auch; einer der letzten Ausbrüche ursprünglicher Vitalität, die es noch in der Welt gibt. Aber wie lange wohl noch? Was ich vor allem in meinem Film zeigen wollte, ist der beherrschende Anteil, den die Negerbevölkerung Rios (in Brasilien leben 8 Millionen Schwarze) an diesem Karneval hat. Für sie bedeuten diese 3 Tage im Jahr, um derentwillen sie alles opfern, die völlige Verzauberung, das Wahrwerden eines Traumes, den sie sich selbst erfüllen können: Könige und Prinzessin, Sonnengott und Teufel zu sein. Die Ärmsten der Armen werden zu den Herren der Stadt, deren Knechte sie sonst bilden: das ist der elementare Untergrund dieses Karnevals, dessen Medium der Tanz bildet.“

- Kannst du dich diesem Statement anschließen?

- In welchen Punkten würdest du diese Stellungnahme korrigieren?
- FILM Orphée** Regie: Jean Cocteau Frankreich 1950

Buch: Jean Cocteau, **Kamera:** Nicolas Hayer, **Darsteller:** Jean Marais, Maria Déa, Maria Casarès, François Perier

Basierend auf seinem gleichnamigen Einakter (1925) gestaltet Autor und Regisseur Jean Cocteau mit >Orphée< ein Filmwerk, das in intellektuellen Kreisen große Resonanz findet.

Cocteau verlegt die griechische Sage von Orpheus und Eurydike in das Paris der 50er Jahre: Der Dichter Orpheus (Jean Marais) lernt eine rätselhafte Prinzessin (Maria Casarès) kennen. Sie verliebt sich in ihn und läßt seine Frau Eurydike (Maria Déa) töten. Orpheus holt sie aus dem Totenreich zurück, doch als er sie ansieht, müssen sie sterben. Ihre Rettung ist die Todesprinzessin, die sich für das Paar opfert.

Inhaltlich und formal erinnert das Werk an Cocteaus ersten Film >Das Blut des Dichters< (1930); mit Orphée perfektioniert der Regisseur seine Bildsprache. Bewußt sprengt er alle formalen Grenzen, um die Synthese aus Kunst, Literatur und Film zu schaffen. Der Streifen knüpft ein kunstvolles Netz aus poetischen Verweisen und mythologischen Anspielungen, das die Zuschauer in seinen Bann zieht.

(Chronik des Films)

Irgendwie ist Cocteau Orpheus, ebenso wie Sartres Orest in „Die Fliegen“, ein Existentialist, der sich nicht für das Leben, nicht für Eurydike, sondern für diesen schönen, verführerischen weiblichen Tod entscheidet. Das ist das Große an der tragischen Idee dieses Films. Es ist ein Streifen, in dem Cocteau Beichte ablegt. Wir Menschen sind des Lebens in der Materie so satt und müde geworden, es ekelt uns unter all den Ruinen, so daß wir gleich Orphée das Geheimnis des Todes erforschen, in sein Reich eindringen möchten, um zu erfahren, was hinter dem Spiegel-Schleier ist. Die verlorene Dimension?

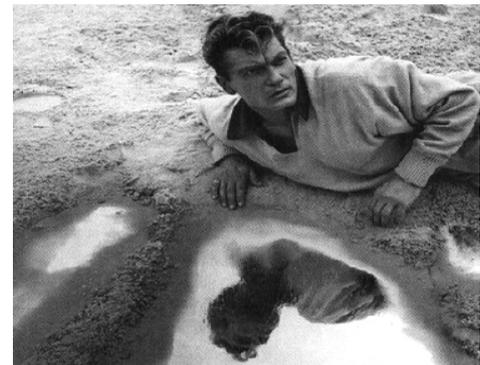
Mir scheint es ein gewaltiger künstlerischer Gewinn, daß Cocteau in das Zwischenreich hinabsteigt und genauso wie Sartre - im Schauspiel wie im Film - die Ähnlichkeit dieses seltsamen Zwischenreiches mit dem Irdischen zeigt: Im Tod gehen keine so gewaltigen Veränderungen mit dem Menschen vor, wie im allgemeinen angenommen und geglaubt wird. Das heißt also: Cocteau gibt eine realistische, veristisch anmutende Filmschilderung vom Land des Unbekannten, von der verlorenen Dimension.

Grandios sind seine Bilder der Ruinen, der Weltenuhr, deren Feder zerbrochen ist. Aber noch grandioser ist es, diese Nachkriegswelt zu einem Hades, zum Schattenreich zu machen. Dazu gehört mehr als Filmgenie. [...] Der Orpheus-Film, um den Cocteau selbst wirtschaftlich und künstlerisch bangte, wurde der große Wurf des modernen intellektuellen Filmschaffens um 1950. Weltmacht Film wurde zur Dichtung. Cocteau hat mit diesem Film der Jugend und allen Filminteressierten einen modernen, zeitnahen, avantgardistischen Streifen geschenkt. Er reizt zum Widerspruch, zur Diskussion und zur Bewunderung. [...]

Ausgehend von der alten griechischen Sage von Orpheus im Reich des Todes, aus dem er mit seiner Eurydike zurückkehrt, gibt uns Cocteau eine psychoanalytische Schilderung des „Angst-vor-dem-Tode-Komplexes“, von dem Sigmund Freud spricht. Der Rhythmus des Films, die Grundstimmung und die Atmosphäre ist wieder die Existenz-Angst des Menschen nach dem zweiten Weltkrieg, die nach Jaspers ein Merkmal unserer Situation der Zeit ist. Cocteau Orpheus ist kein strahlender Sänger, keine klassische Figur. Er gehört in Jean Marais' brillanter Gestaltung unserem Jahrhundert an, daher ist sein Temperament das der Melancholie und der Angst.

Der Film zeigt eine unglaubliche visionäre Bildsymbolik, voll dramatischer Dynamik. Schon am Anfang, auf dem Trottoir-Café spielt sich eine Schlägerei ab. Das Auto kommt und Orphées Freund wird überfahren. Überzeugend ist die Szene, wo sich die Seele vom toten Körper löst, und Orphée mit dem Tod im Auto sitzt und die geheimen Signale, die an die Morsezeichen aus den Tagen der Widerstandsbewegung erinnern, ertönen ...

Oder das Bild vor dem Haus, das eine magische Nachtstimmung ausstrahlt. Orphée geht die Treppe hinauf mit dem schönen, weiblichen Tod, glänzend gespielt von der exotisch wirkenden Maria Casarès. [...]



Irgendwie ist dieser Orphée das Symbol eines Menschen unseres Jahrhunderts, der in jeder Weise andere Wege wandert als die Masse, der Durchschnitt und die Geldsüchtigen. So gesehen steht Orphée auf der Leinwand als blutender Märtyrer der Poesie und der höheren Erkenntnis.

Und so wie sich Cocteau's Filmproduktion von jeder anderen unterscheidet, so unterscheidet sich auch sein Orpheus des 20. Jahrhunderts von dem griechischen Vorbild, das alle Wesen durch seinen Gesang bezauberte, bannte und betörte. Cocteau's Orpheus vermag nach dem Grauen und Greuel des zweiten Weltkrieges nicht zu singen - kein Lied ist auf seinen Lippen - und doch singt es ununterbrochen in ihm - ein Lied des Staunens und des Entsetzens - ein Liebeslied der Angst an den wunderschönen, verführerischen Tod, mit dem er unter Ruinen in der zerbrochenen Welt wandert. Orphée leidet an der von Kierkegaard beschriebenen schweren Krankheit, welche zur Krankheit unseres Jahrhunderts geworden ist: der Krankheit zum Tode („Sygdom indtil Døden“) ...

Es ist schwierig, den Gang der Handlung des Films nachzuzeichnen. Er ist so kompliziert wie die Technik, mit der er aufgenommen wurde. Er will ja - wie Cocteau selbst sagt - die „Grenzzwischenfälle“ filmisch gestalten, welche die Welt des Lebens von der Welt des Todes scheiden, und zwar unter Vermeidung irgendwelcher Konzessionen an das große Publikum.

Was für Personen sind es, die dort im Auto in das Land der Toten fahren? Warum hat der überfahrene Dichter eine so merkwürdige Ähnlichkeit mit Orphée? Was ist mit ihm geschehen? Wo fährt das Auto hin? Cocteau dringt mit der Kamera direkt ins Auto ein, zeigt den leblosen Körper des Dichters und das magische Gesicht der bleichen Prinzessin mit dem wunderschönen blassen Profil. Sie ist der Tod - und die Autofahrt ist Orphées erste Reise ins Zwischenreich, zu den Schatten, zum Jades ...

Wir sehen und hören im Auto die Morse-Zeichen. Die Szenen sind visuell und akustisch von einer dynamischen Kraft. Einen solchen majestätischen Tod in so schöner, raffinierter, mondäner und diabolischer Frauengestalt - im fahrenden Auto, dessen Schaltbrett und Lenkrad durch die Kamera mystische Macht bekommen - haben wir früher nie gesehen. Wir sind weit entfernt von aller üblichen Leinwand-Banalität. Einige Sekunden lang herrscht während dieser Fahrt eine für uns geradezu hörbare unheimliche Stille [...]

Unheimlich an dieser Fahrt in den Hades sind nicht nur die zwei Motorräder, die vor dem Auto im Dunkeln mit grellen Scheinwerfern das Tempo angeben, sondern auch die Tatsache, daß Orphées wiederholte ängstliche Fragen vollständig unbeantwortet bleiben. „Der Tod“ rät ihm, er solle sich um seine eigenen Angelegenheiten kümmern!

Cocteau schafft Spannung, indem er alle Ereignisse mit einem Fragezeichen des Staunens, des Unheimlichen und der Hypnose verbindet.

Jetzt hält das Auto vor dem geheimnisvollen Ruinenhaus an und die beiden Motorradfahrer tragen die Leiche des Dichters hinein [...]

Die Szene, in welcher die Motorradfahrer den toten Dichter in das Zimmer mit dem großen Spiegel tragen, wirkt faszinierend. So intensiv, so überraschend sind die dramatischen Ereignisse gestaltet! So ungewöhnlich die dunklen Bilder der Nacht! Überaus wirksam ist auch, daß sich Orphée, während all dies vor sich geht, im Zimmer des Todes aufhält und von einem chinesischen Diener bedient wird. Cocteau verwendet eine Dramaturgie der ständigen Überraschungen und Mystifikationen. Wir kennen uns gar nicht aus und wir sollen es auch nicht!

Wir sind im Spiegelzimmer: Die Motorradfahrer setzen die elektrischen Geräte in Gang. Der tote Dichter wird ins Leben zurückgerufen. Er erhebt sich und sagt zur Prinzessin, er wisse, daß sie der Tod sei. Er müsse jetzt in ihren Dienst treten. In der verlorenen Dimension gibt es keinen Tod ...

Die Zuschauer stellen staunend fest, daß wir uns genau wie in unseren Nacht-Tagträumen in der merkwürdigsten Gesellschaft von wirklichen und unwirklichen Menschen befinden. Die elektrischen Geräte üben in den Filmbildern eine magische, brutal realistische Wirkung aus. „Wir sind im Zeitalter der Technik und Maschinen“ - wie Jaspers sagt. Der Dichter Cocteau macht die Geräte zu Dämonen. Jetzt schreiten die Personen durch den Spiegel - die Prinzessin mit ihnen. Als Orphée ihnen folgen will, prallt er an der Glasfläche des Spiegels ab. Er sinkt zu Boden und wacht auf neben Heurtebise, dem Chauffeur der Prinzessin. Überrascht erfährt er, daß er die ganze Nacht dort und doch wieder nicht dort zugebracht hat, denn Zeit und Raum sind in diesem Film aufgehoben. Wir befinden uns in neuen, außergewöhnlichen Dimensionen unbekannter Reiche des Daseins. Cocteau sagt: „Die Filmkunst ist die einzige, die es erlaubt, Zeit und Raum zu beherrschen!“ [...]



Über den „Orphée“-Film - die geniale Traumdichtung eines optischen Menschen - können wir mit Strindberg sagen: „Er richtet nicht. Er spricht nicht frei. Er referiert nur. Und wie der Traum meist schmerzlich ist, weniger oft freudig, geht ein Ton von Wehmut und Mitleid mit allem Lebenden durch die erhabene Erzählung...“

Die Begegnung von Orpheus mit der Welt der sogenannten Realität bringt den Dichter fast aus der Fassung. Nach allem, was er im Zwischenreich des Todes mit der unheimlichen, faszinierenden Frau unter den Ruinen erlebt hat, wirkt das Zuhause nur fade, banal, uninteressant.

Orphée ist völlig verändert und verstört. Sein Inneres ist in Aufruhr. Er brüskiert den Journalisten und den Kommissar, der über den Tod des Kollegen Bescheid wissen will. Er ist erbost über Eurydice, weil sie mit der tratschenden Freundin zusammenkommt, während er das Größte vom Großen, Einmaliges, erlebt hat!

Daß er Vater werden soll, daß Eurydice ein Kind von ihm erwartet, läßt ihn kühl. So gewaltig, so unbeschreiblich war es dort im Todesreich, im Reiche des Jenseits, wo der Körper des toten Dichters sich in astraler Form vor seinen Augen erhob und ihn, Orphée, vom Leben nach dem Tode überzeugte!

Orphée findet keine Ruhe mehr. Er wird von innerem Sehnen und geheimen Wünschen, die wunderschöne Prinzessin wiederzusehen, verzehrt, getrieben, besessen – völlig aus dem Gleichgewicht gebracht ...

Cocteau ist es gelungen, ein konkretes Eifersuchtsmotiv mit der großen metaphysischen Handlung zu verbinden. Dadurch rückt die Erzählung in die Sphäre des Menschlichen: Wir sehen Orpheus und Eurydice schlafen. In der Nacht erscheint der wunderschöne weibliche Tod. Er betrachtet beide und ist auch eifersüchtig. Nicht nur Eurydice, auch der Tod liebt Orpheus! Und Eurydice ist eifersüchtig auf die ihr unbekannte Prinzessin.

Am nächsten Morgen hält sich Orpheus wieder im Auto auf. Er hofft, eine Botschaft aus dem Jenseits durch den sonderbaren Radioapparat zu erhalten. All seine Gedanken konzentrieren sich auf die Prinzessin. Er ist ganz in der Gewalt des Todes [...]

Sehr geschickt im dramaturgischen Aufbau ist auch die Ohnmacht der Eurydike: sie wird von Heurtebise ins Zimmer getragen, wo der Kommissar wartet und fragt, warum Orpheus nicht komme, um Aufklärung über den Tod des Kollegen zu geben. Als ob er daran dächte! Als ob diese kleinliche Welt für ihn noch von geringstem Interesse wäre nach allem, was er jüngst erlebte und gerade jetzt wieder erlebt! Denn als er, in neuen Bildern, mit dem Kommissar mitfährt, sieht er plötzlich wieder den Zweisitzer mit der Prinzessin.

Er will nur sie. Er sucht nur sie. Er träumt nur von ihr. Er will sie greifen.

Er ist bei ihr und sie ist ebenso plötzlich verschwunden!

Denn für sie wie für ihren Chauffeur Heurtebise gibt es keine Gesetze der Körperlichkeit, des Raumes und der Zeit. Diese Schilderung des Flüchtigen, des Traumhaften gehört zu den echtsten filmischen Momenten dieses Streifens. [...]

So hat um 1950 mit Jean Cocteau die Weltmacht Film ihren Charakter geändert. Etwas Neues ist im Gange. Etwas, das viele, die den Film nur als Ware betrachten, tief beschämen wird: „Orphée“ ist der Abschluß der großen Schwarzweiß-Ära, die mit dem Stummfilm begonnen hat. Er ist aber auch der erste Beginn eines dichterischen Films mit geistiger Botschaft. Sein Thema ist enorm: Es geht um Leben und Tod. Diese Sprache spricht das Theater nicht. Das Bild sagt mehr als das Wort, besonders wenn die Filmbilder zu Visionen geworden sind.

Auf der Leinwand steht Cocteaus Orpheus als Zeittyp, als tragischer Ausdruck einer dunklen Zeit, neben dem Tod. Er ist in mehrfacher Beziehung der dichterische und filmische Ausdruck dessen, was Jaspers in der „Geistigen Situation der Zeit“ unsere Tragik nennt.

In „Orphée“ lebt ein faustischer Drang, in die tiefsten Geheimnisse des Lebens einzudringen. Die „Kamera in uns“ kennt diesen Drang. Die manifestierte technische Kamera kann die Filmbilder vom Jenseits, vom ewigen Gericht und ähnlichem darstellen.

(Vagn Børge: Weltmacht Film. 1960. S. 84ff.)



Fragen und Aufgaben:

1. Bringe die Standbilder auf S. 193-195 in die richtige Reihenfolge und ordne sie dem jeweiligen filmischen Geschehen zu.
2. Rainer Maria Rilke hatte einst Jean Cocteau folgende Anerkennung zuteil werden lassen: „Sagen Sie Jean Cocteau, dass ich ihn liebe, ihn, den einzigen, dem sich der Mythos öffnet, von dem er zurückkommt, gebräunt, wie vom Strande des Meeres.“
 - Kannst du diese Würdigung nachvollziehen?
3. In dem Textausschnitt von Vagn Børge ist des Öfteren vom Begriff der „Kamera in uns“ die Rede.
 - Was verbindest du mit dieser Bezeichnung?
 - Welche Sequenzen des Films „Orphée“ sind für dich symptomatisch für diesen Begriff?
4. Jean Cocteau (1889 – 1963) beschäftigte sich zeit seines Lebens mit der Figur des Orpheus, wie die folgenden Beispiele zeigen.



Orpheus mit Lyra. 1947

Eurydice



Orpheus. 1959

A Heurtebise



Orpheus mit Lyra. 1960

Für Heurtebise

Ah! tu en pousses des cris mélodieux, Orphée.
 Ce n'est pas difficile avec ta harpe fée;
 Tu as tort, tu es fou de torturer une ombre,
 De tuer la tortue et d'arracher tes membres.
 Il mêle à l'or des dieux l'écharpe du conscrit
 Orphée au bec de carpe criant l'ode.
 L'hirondelle chavire et pousse d'autres cris
 Que ceux qui te liront pour l'amour d'elle
 Et l'âme de son nom (ce serait trop commode)
 Sur l'ardoise effacé par un virage d'aile.
 Non, non et non.

Orpheus, dein Schreien kommt als Melodie einher.
 Die Feenharfe macht dir das nicht allzu schwer.
 Nur einen Schemen quält dein närrisches Betragen.
 Reißt dir ein Bein aus! Willst die Schildkröte erschlagen!
 Rekrutenschärpe hat mit Göttergold gepaart
 Orpheus, der Oden laut mit Karpfenmaul geschrien.
 Die Schwalbe kippt und schreit dabei auf andre Art,
 Als der dich lesen wird, um ihrer Liebe wegen
 Und ihres Namens Geist (das wär zu leicht gediehen),
 Auf Schiefer, abgewischt von ein paar Flügelschlägen.
 Nein, nein und nochmals nein.

1927

- Welchem der bisherigen Bildtypen sind die obigen drei Zeichnungen Cocteaus zuzuordnen?
- Lassen sich innerhalb dieser drei Zeichnungen irgendwelche Veränderungen oder Weiterentwicklungen feststellen?
- Welche Assoziationen ergeben sich für dich, wenn du das Poem „Eurydice“ von Jean Cocteau liest? Inwieweit korrelieren diese Assoziationen mit bestimmten Bildern aus dem Film „Orphée“?
- Cocteau war einer der wichtigsten Vertreter des französischen Surrealismus. André Breton definierte die Ziele dieser Kunstrichtung 1924 in seinem ersten „Manifest des Surrealismus“ wie folgt:
 Surrealismus sei
 [...] reiner psychischer Automatismus, durch den man [...] den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken versucht.

[...] Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung. Der Surrealismus beruhe auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens. Er ziele auf die endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen und will sich zur Lösung der hauptsächlichsten Lebensprobleme an ihre Stelle setzen.

„Ich glaube an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: Surrealität. Nach ihrer Eroberung strebe ich, sicher, sie nicht zu erreichen, zu unbekümmert jedoch um meinen Tod, um nicht zumindest die Freuden eines solchen Besitzes abzuwägen.“

- Inwieweit erleichtert diese Definition von André Breton das Verständnis für die künstlerischen Schöpfungen Jean Cocteaus?
5. Der folgende Text wurde von Hans Erich Nossack im Jahr 1948 verfasst. Obgleich aus einem anderen Land stammend ergeben sich Parallelen zwischen der Handlung des Films „Orphée“ und diesem Text. Versuche diese Parallelen herauszuarbeiten. Überprüfe ferner, welchem der bisherigen TEXTE der folgende Text ähnelt?

Orpheus und ...

Eurydike möchten wir fortfahren, weil wir es so gewohnt sind. Doch wie ich erst jetzt erfahren mußte, ist diese Geschichte niemals ganz richtig erzählt worden.

Als nämlich Orpheus seinen Bittgang vor der Königin der Unterwelt beendet hatte, vor Persephoneia, die von den Menschen die Grausige genannt wird, da sie bleich und ungerührt neben dem König Aides über das Reich der Toten herrscht, - doch was wissen wir Menschen von Königinnen? Diese hieß einst die Liebliche und wurde wie der Frühling verehrt. Wir haben das nur vergessen und auch, was ihre Verwandten, die überirdischen Götter, der Mutter zur Antwort gaben, als sie darüber Klage führte, daß Aides ihre Tochter geraubt habe. Es ist besser so, sagten sie zu ihr, denn unser Bruder würde sonst zornig die Toten heraufführen und die Erde verwüsten. - Als also der Dichter geendet hatte, wartete Persephoneia erst geraume Zeit, ob nicht der König ein Wort sprechen würde. Aber der König schwieg.

Da wandte sie sich ihm zu und bat: »Gib ihm Eurydike zurück, o Aides. Sie ist ihm zu früh genommen worden. Sie waren nur drei Wochen lang glücklich.« Aber der König schwieg weiter.

»Du willst sagen«, fuhr Persephoneia fort, »es sei gegen das Gesetz, daß eine Tote zu den Lebenden zurückkehre. Ist es nicht auch gegen das Gesetz, daß dieser Lebende zu uns kam, um seine Geliebte zurückzufordern? Ist es nicht gegen das Gesetz, daß unsere Wächter vor dem Herabschreitenden zurückwichen, daß die Büßer ihre Strafe nicht mehr empfinden, während sie lauschen, und daß der Trank des Vergessens in all unseren Untertanen unwirksam werden will? Ist nicht die Gewalt der Worte dieses Mannes gegen jedes Gesetz? Ich möchte nicht, daß der Heimgekehrte uns droben grausam und unerbittlich nennt.« Dabei rannen ihr zwei Tränen über die bleichen Wangen, und auch dies war gegen das Gesetz. Doch der König schwieg dazu.

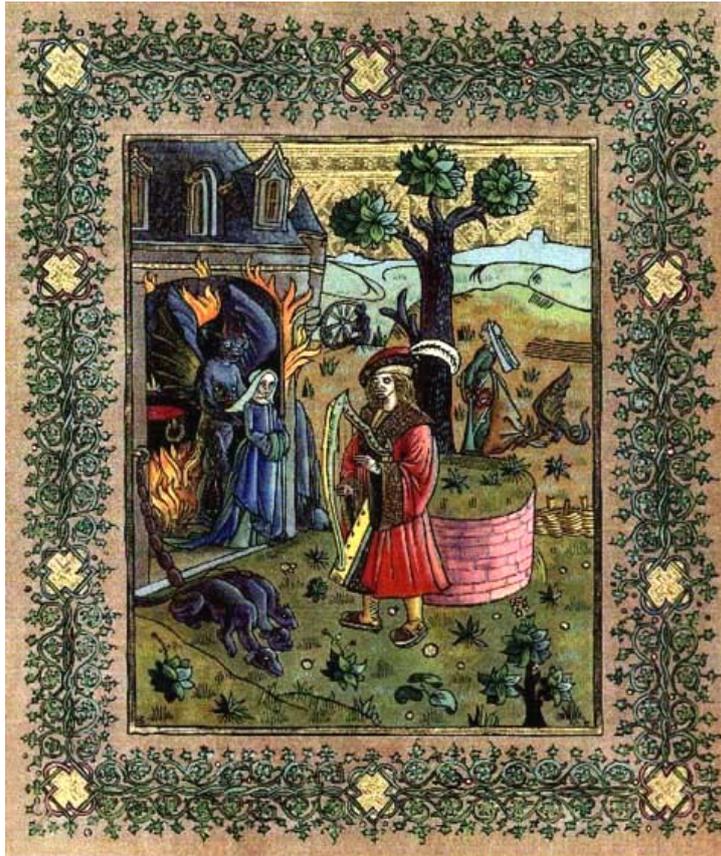
»Oder willst du sagen, daß es nicht zu ihrem Glück wäre, wenn wir ihm Eurydike zurückgäben? Denn schon bald vielleicht würde sie rufen: O wäre ich dort unten geblieben! O Aides, ich, die einst unter Blumen und Farben leben durfte, sage dir: Man darf nicht auf diese Klage der Frauen hören. Tu es um meinetwillen.«

Da gab der König Eurydike frei. Aber er stellte die Bedingung, daß Orpheus sich auf dem Heimwege zur Oberwelt nicht einmal nach ihr, die ihm folgen würde, umblickte.

Es wird nun immer erzählt, Orpheus habe sich deshalb umgeblickt, weil er keinen Schritt hinter sich hörte und daran zweifelte, ob ihm Eurydike auch folgte. Das ist nicht der wahre Grund; was wissen wir von einem Dichter? »Ich habe das Totenreich besiegt«, sprach er zu sich und schritt freudig aus, von seinem Gesange, der in ihm nachklang, beschwingt. Erst auf der zweiten Hälfte des Weges, schon näher dem Ausgang zum Lichte, wurden seine Schritte zögernder. Es war, als habe er etwas zurückgelassen, das hielt ihn fest, und schließlich zwang es ihn, stillzustehn. Dreimal versuchte er sich loszureißen mit unnennbarer Qual, um die Schwelle zu überschreiten, dreimal vergeblich. Da stöhnte er auf: »Ach, nie wieder werde ich so singen wie heute«, und wandte sich um. Und die er zu erblicken meinte, das war nicht Eurydike, für die er zu den Toten hinabgestiegen war, sondern die Königin, vor der er gesungen hatte, das Antlitz vom Hereindringen des rosigen Tages lieblich beschienen. Dann wurde es ewige Nacht um ihn.

Nicht daß es uns zu glauben erlaubt sei, die Königin wäre ihm wirklich gefolgt. Und dennoch müßte die Geschichte von einem gewissen Zeitpunkte an Orpheus und Persephoneia heißen. Das würde auch besser erklären, warum der blinde Dichter später von thrakischen Weibern zerrissen wurde. Denn sie merkten es wohl, daß er nicht mehr für eine irdische Frau sang, sondern für die Todesgöttin.

Den Abschluss dieses Überblicks über den Orpheus-Mythos bilden zwei Bilder und ein Text, die nochmals die ununterbrochene lebendige Tradition dieser Erzählung verdeutlichen und ihre vielschichtige Interpretation zum Ausdruck bringen sollen



Orpheus holt Eurydike aus der Hölle zurück. Mittelalterliche Buchmalerei des 12. Jh.

TEXT 14 Maurice Blanchot: Der Blick des Orpheus. Aus: Cahiers d'Art. 1953 (übs. v. Helga Bergmann)

Wenn Orpheus zu Eurydike hinabsteigt, ist die Kunst die Macht, durch die sich die Nacht auftut. Durch die Kraft der Kunst gewährt ihm die Nacht Einlaß, wird sie zur einladenden Vertrautheit, zur Übereinstimmung und zum Gleichklang mit der irdischen Nacht. Doch es ist Eurydike, zu der Orpheus hinabgestiegen ist: Eurydike ist für ihn das Nonplusultra, das Kunst erreichen kann; sie ist unter einem Namen, der sie nicht zu erkennen gibt, und unter einem Schleier, der sie verdeckt, der tiefdunkle Punkt, dem Kunst, Sehnsucht, Tod und Nacht zuzustreben scheinen. Sie ist der Augenblick, in dem das Wesen der Nacht wie die irdische Nacht hereinbricht.

Das Werk, das Orpheus vollbringt, besteht jedoch nicht darin, daß dieser »Punkt« heranrückt, dadurch daß Orpheus in die Tiefe hinabsteigt: sein Werk ist, diesen wieder ans Tageslicht zu holen und ihm im Hellen Form, Gestalt und Wirklichkeit zu verleihen. Orpheus vermag alles, nur nicht, diesem Punkt ins Angesicht zu schauen, nur nicht, den Mittelpunkt der Nacht in der Nacht zu sehen. Er vermag zu ihm hinabzusteigen, er vermag - noch größeres Vermögen - ihn an sich zu ziehen und mit nach oben zu nehmen, aber nur, wenn er sich von ihm abwendet. Sich von ihm abzuwenden ist die einzige Möglichkeit, sich ihm zuzuwenden: das ist der Sinn der Verschleierung, die sich in der Nacht aufhebt. Doch kann Orpheus im Laufe seiner Wanderung nicht anders, als das Werk zu vergessen, das er vollbringen muß; und daß er es vergißt, ist unumstößlich, denn das höchste Ziel seiner Unternehmung ist nicht, daß ein Kunstwerk entstehen soll, sondern daß jemand diesem »Punkt« gegenübersteht und dessen Wesen dort erfaßt, wo es aufscheint, wo es wesenhaft ist und wesenhaft aufscheint: im Herzen der Nacht.

Der griechische Mythos besagt: Man kann nur ein Kunstwerk schaffen, wenn die überdurchschnittliche Erfahrung von Dunkel - eine Erfahrung, welche die Griechen als notwendig für ein Kunstwerk betrachten, eine Erfahrung, durch die das Überdurchschnittliche eines Werkes auf dem Prüfstand ist - nicht zum Selbstzweck wird, nicht in ihrem Wesen erzwungen ist: die Erfahrung liefert sich nicht von Angesicht zu Angesicht aus, sie gibt sich nur zu erkennen, dadurch daß sie sich im Kunstwerk verhüllt. Wesentliche, unerbittliche Aussage. Doch zeigt der Mythos nicht minder, daß es auch das Schicksal des Orpheus ist, sich diesem letzten Gesetz nicht unterwerfen zu können, - und ganz gewiß verdirbt er sein Werk, wenn er sich zu Eurydike umwendet; sein Werk löst sich sogleich auf, und Eurydike kehrt im Reich der Finsternis um; das Wesen der Nacht erweist sich unter seinem Blick als das Unwesentliche. So verrät er sein Werk, verrät er Eurydike und die Nacht. Doch sich nicht nach Eurydike umzuwenden, wäre nicht minder Verrat, hieße der Tiefe seines Strebens untreu werden, der Kraft dieses Strebens ohne Maß und ohne Vernunft, das nach Eurydike nicht in ihrer taghellen Wahrheit verlangt, nicht in ihrer alltäglichen Anmut, sondern in ihrer nächtlichen Dunkelheit, in ihrem Fernsein, mit ihrem verschlossenen Körper und dem versiegelten Gesicht, - das sie sehen will, nicht wenn sie sichtbar ist, sondern wenn sie unsichtbar ist, und nicht wie das Intime eines vertrauten Lebens, sondern wie das Fremde, das jede Intimität ausschließt, - das sie nicht zum Leben erwecken, sondern in ihr die Fülle des Todes lebendig haben möchte.

Nur das zu suchen ist er in die Unterwelt gekommen. Der ganze Ruhm seines Werkes, die ganze Macht seiner Kunst, sogar die Sehnsucht nach einem glücklichen Leben am schönen helllichten Tag werden diesem einen Vorsatz geopfert: in der Nacht zu sehen, was die Nacht verbirgt, jene andersgeartete Nacht, Verborgenheit, die offenkundig wird.

Unendlich problematisches Streben, das der Tag, die Welt, als ungerechtfertigten Wahn oder als Sühne für Vermessenheit verdammt. Hinabzusteigen in die Unterwelt, sich auf die grundlose Tiefe zuzubewegen, ist für den Tag schon vermessen. Es ist nicht zu vermeiden, daß Orpheus das Gesetz übertritt, das ihm verbietet »sich umzuwenden«, denn er hat es schon mit seinen ersten Schritten zu den Schatten verletzt. Diese Feststellung läßt uns erahnen, daß Orpheus in Wirklichkeit nie aufgehört hat, Eurydike zugewandt zu sein: unsichtbar, hat er sie gesehen; unberührt, hat er sie berührt in ihrer Schattenlosigkeit, in der verschleierte Gegenwärtigkeit, die ihre Abwesenheit nicht verbarg, sondern Gegenwärtigkeit ihrer unendlichen Abwesenheit war. Hätte er sie nicht angeblickt, so hätte er sie nicht angezogen, und ganz gewiß ist sie nicht anwesend, aber er ist ebenso abwesend bei diesem Blick auf sie, er ist nicht weniger tot als sie, gestorben nicht jenes stillen Todes der Welt, welcher Ruhe, Schweigen und Ende bedeutet, sondern jenes anderen Todes, der Tod ohne Ende bedeutet, erlittenes Ausbleiben jeden Endes.

Die Welt, die über das Unterfangen des Orpheus urteilt, wirft ihm ferner vor, Ungeduld an den Tag gelegt zu haben. Der Fehler von Orpheus scheint dann in dem Verlangen zu liegen, Eurydike zu sehen und zu besitzen, während doch seine Bestimmung ist, sie zu besingen. Er ist Orpheus nur im Gesang, er kann mit Eurydike nur im Schoß der Hymne verbunden sein, er gelangt zur Wahrheit und zum Leben erst *nach* der Dichtung und durch sie, und Eurydike verkörpert nichts anderes als diese magische Abhängigkeit, die ihn außerhalb des Gesangs nur zum Schatten werden läßt und ihn, der nur im Raum des orphischen Taktes lebendig und souverän ist, nicht frei macht. Ja, das ist die Wahrheit: nur im Gesang hat Orpheus Macht über Eurydike, aber im Gesang ist Eurydike auch schon verloren, und Orpheus selbst ist der unkonzentrierte Orpheus, der »ewig Tote«, den die Kraft des Gesangs augenblicklich aus ihm macht. Er verliert Eurydike, weil er sich über die bemessenen Grenzen des Gesangs hinaus nach ihr sehnt, und er stürzt sich selbst ins Verderben; doch dieses Sehnen, die verlorene Eurydike und der zerstreute Orpheus sind unabdingbar für den Gesang, so wie für eine künstlerische Arbeit der Nachweis notwendig ist, nicht darauf hinzuarbeiten.

Orpheus ist der Ungeduld schuldig. Sein Irrtum ist, das Unendliche ausschöpfen zu wollen, dem Endlosen ein Ende zu setzen, seinen Irrtum nicht unaufhörlich in der Schwebe zu halten. Ungeduld ist der Fehler dessen, der sich der Abwesenheit von Zeit entziehen möchte; Geduld ist die List, die jene Abwesenheit von Zeit dadurch zu beherrschen sucht, daß sie aus ihr eine andere Zeit, eine anders bemessene Zeit macht. Doch schließt wahre Geduld nicht Ungeduld aus; Geduld ist deren Vertraute, sie ist unendlich erlittene und ertragene Ungeduld. Die Ungeduld des Orpheus ist also auch ein berechtigter Drang: mit ihr beginnt das, was sein ureigenstes Leiden sein wird, seine höchste Geduld, sein unendlicher Aufenthalt im Tod.

Die Welt spricht ihr Urteil über Orpheus, das künstlerische Werk spricht es nicht, beleuchtet nicht seine Verfehlungen. Das Werk sagt nichts. Und wahrhaftig spielt sich alles so ab, als wenn Orpheus, vom Standpunkt des Werkes aus betrachtet, nur dessen profunden Anforderungen entsprochen hätte, als er dem Gesetz nicht gehorchte und Eurydike anblickte; alles spielt sich so ab, als wenn Orpheus durch sein inspiriertes Tun der Unterwelt den dunklen Schatten entrissen hätte und ihn, ohne es zu wissen, ins helle Licht des Kunstwerks zurückgeführt hätte.

Eurydike anzublicken, ohne an den Gesang zu denken, in der Ungeduld und Unklugheit eines Verlangens, welches das Gesetz außer acht läßt, das ist *Inspiration*. Verwandelt also Inspiration die Schönheit der Nacht in die Irrealität des Leeren? Macht sie Eurydike zu einem Schatten und Orpheus zum unendlich Toten? Wäre die Inspiration also jener problematische Augenblick, da das Wesen der Nacht zum Unwesentlichen wird und die einladende Vertrautheit der irdischen Nacht zur trügerischen Falle jener *anderen* Nacht? So ist es. Von der Inspiration ahnen wir nur das Scheitern, erkennen wir nur die irregeleitete Heftigkeit. Doch wenn die Inspiration auch das Scheitern von Orpheus und die zweimal verlorene Eurydike bedeutet, wenn auch die Inspiration ferner die Bedeutungslosigkeit und die Leere der Nacht herbeiruft, läßt sie doch nicht davon ab, Orpheus mit unwiderstehlicher Heftigkeit zu diesem Scheitern und dieser Bedeutungslosigkeit der Nacht zu führen, als ob der Verzicht auf das Scheitern viel schwerer wöge als der Verzicht auf den Erfolg, als ob sich das, was wir Bedeutungsloses, Unwesentliches, Irregeleitetes nennen, für den, der das Risiko eingeht und sich ihm rückhaltlos aussetzt, als Quelle jeder Authentizität erweisen könnte.

Der inspirierte und verbotene Blick verdammt Orpheus dazu, alles zu verlieren: nicht nur sich selbst, nicht nur den vertrauenswürdigen Tag, sondern auch das Wesen der Nacht. Das steht fest und duldet keine Widerrede. Die Inspiration bedeutet den Ruin des Orpheus und die Gewißheit seines Ruins, und sie sagt nicht etwa zum Ausgleich das Gelingen des Kunstwerks zu; ebensowenig sichert sie im Werk den idealen Triumph von Orpheus und das Überleben von Eurydike. Das Werk ist durch die Inspiration nicht minder gefährdet, als Orpheus bedroht ist. Es erreicht in jenem Augenblick den Punkt äußerster Verunsicherung. Deshalb widersteht es dem, was inspiriert, so oft und so stark. Deshalb schützt es sich auch durch die an Orpheus gerichteten Worte: Ich werde dir nur erhalten bleiben, wenn du *sie* nicht anblickst. Doch dieser verbotene Drang genau ist es, dem Orpheus folgen muß, um die Kunst über den sicheren Boden hinauswachsen zu lassen. Das kann er nur vollbringen, wenn er nicht an die Kunst denkt, getragen von einem Begehren, das ihm aus der Nacht erwächst, das an die Nacht gekoppelt ist, als wäre sie sein Ursprung. Durch jenen Blick gibt sich die Kunst verloren. Es ist dies der einzige Augenblick, da sie sich völlig aufgibt; es ist der Moment, in dem sich etwas Wichtigeres als die Kunst, aber auch etwas weniger Wichtiges ankündigt und erfüllt. Die Kunst ist für Orpheus alles, ausgenommen dieser ersehnte Blick, durch den sie sich verlorengibt und ihn auch, so daß sie nur in diesem Blick über sich hinauswachsen, sich mit ihrem Ursprung vereinigen und im Unerreichbaren heilig werden kann.

Der Blick des Orpheus ist die letzte Gabe an die Kunst, mit der er sie zurückweist, sie opfert, dadurch daß er sich durch den übermäßigen Drang des Verlangens dem Ursprung zuwendet und sich ohne sein Wissen doch der Kunst zuwendet: dem Ausgangspunkt des Kunstwerks.

Alles also düster für Orpheus in der Gewißheit des Scheiterns, in der als Ausgleich nur die Ungewißheit des künstlerischen Werkes bleibt, denn wird das Werk Bestand haben? Wenn wir vor dem untrüglichen Meisterwerk stehen, bei dem der Glanz und die Entschiedenheit des Anfangs aufleuchten, kann es geschehen, daß wir vor etwas stehen, was verlischt - ein Werk, das plötzlich wieder unsichtbar geworden ist, das nicht mehr da ist, niemals da war. Diese plötzliche Eklipse ist die ferne Erinnerung an den Blick des Orpheus, ist die nostalgische Rückkehr zur Ungewißheit des Ausgangspunkts.

Wollte man nicht von der Frage ablassen, was uns denn ein solcher Augenblick von der Inspiration zu verraten scheint, müßte man sagen: er knüpft Inspiration an *Sehnsucht*, an *Verlangen*. Er treibt aus Sorge um das Kunstwerk der *Sorglosigkeit* zu, wodurch es geopfert wird: das letzte Gesetz wird übertreten, das Werk wird zugunsten von Eurydike, zugunsten des Schattens verraten. Sorglosigkeit ist die Triebkraft für das Opfer, das nur unbewußt und leichtfertig gebracht werden kann, das vielleicht die Verfehlung ist, - ein Opfer, das unmittelbar danach gesühnt wird wie die Verfehlung, das aber Leichtigkeit, Sorglosigkeit und Unschuld zur Substanz hat: ein unzeremonielles Opfer, bei dem das Sakrale selbst, die Nacht in ihrer unerreichbaren Tiefe und in ihrem unangreifbaren Wesen, durch den sorglosen Blick, der nicht einmal ein Sakrileg ist und der keinesfalls die Schwere, das Gewicht einer Handlung hat, die Sakrales in Profanes kehrt, auf das »Unwesentliche« zurückgeführt wird, was nicht das Profane ist, sondern innerhalb dieser Kategorien bleibt. Die wesentliche Nacht, die Orpheus folgt - vor dem sorglosen Blick -, die sakrale Nacht, die er in der Faszination des Gesangs erfährt, die dann in den Grenzen und dem bemessenen Raum des Gesangs festgehalten wird, ist selbstverständlich erhabener als die leere Nichtigkeit, das Unwesentliche, zu dem sie *nach* dem Blick wird. Die sakrale Nacht umschließt Eurydike, sie umschließt im Gesang das, was über den Gesang hinausgeht. Doch die Nacht ist selbst umschlossen: sie ist gebunden, sie muß Orpheus folgen, sie ist das Sakrale, das beherrscht wird von der Macht des Ritus, - ein Wort, das Ordnung, Geradlinigkeit, Recht bedeutet sowie Weg des Tao und Achse des Dharma. Der Blick des Orpheus entläßt die Nacht aus ihren Bindungen, sprengt die Grenzen auf, bricht das Gesetz, das alles Wesentliche festlegte und festhielt. Der Blick des Orpheus ist also der extreme Moment der Freiheit, der Augenblick, da sich Orpheus von sich selbst befreit, die sakralen Festlegungen durch das Werk befreit und sich selbst sakralen Charakter *verleiht*: sich selbst, das heißt der Freiheit seines Wesens, seinem Wesen, das Freiheit ist (die Inspiration ist demnach die Gabe par excellence). Alles spielt sich also in der Entscheidung *für* den Blick ab. In dieser Entscheidung liegt die Annäherung an den Ursprung kraft des Blickes, der das Wesen der Nacht aus den Bindungen löst, Sorge in Sorglosigkeit kehrt, Unaufhörliches unterbricht, wenn er es - Augenblick des Verlangens, der Sorglosigkeit und der Autorität - aufdeckt.

Die Inspiration ist durch den Blick des Orpheus an das Verlangen gebunden. Das Verlangen ist durch die *Ungeduld* an die *Sorglosigkeit* gebunden. Wer nicht ungeduldig ist, wird nie zur Sorglosigkeit kommen, zu jenem Augenblick, da sich die Sorge mit ihrer eigenen Transparenz vereint; doch wer bei der Ungeduld stehenbleibt, wird nie des sorglosen, leichtfertigen Blicks von Orpheus fähig sein. Deshalb muß Ungeduld das Herz unerschöpflicher Geduld sein, der reine Blitz, den das unendliche Warten, das Schweigen, der Vorrat an Geduld, aus ihrem Schoß auf springen läßt, nicht nur als Funken, der durch äußerste Anspannung entzündet wird, sondern als Glanzpunkt, der diesem Warten entkommen ist - glücklicher Zufall von Sorglosigkeit.

Schreiben beginnt und endet mit dem Blick des Orpheus, und dieser Blick ist dem Gesang fremd: er ist der Drang des Verlangens, der die Bestimmung und die Sorge um den Gesang aufgibt und mit dieser inspirierten und sorglosen Entscheidung das Ursprüngliche erreicht, den Gesang heiligt. Doch um zu diesem Augenblick hinabzusteigen, mußte Orpheus bereits über die Macht der Kunst verfügen. Das bedeutet: Man schreibt nur, wenn man diesen Moment erreicht, dem man sich jedoch nur im offenen Raum durch den Drang zu schreiben nähern kann. Um zu schreiben, muß man schon schreiben. In diesem Widerspruch liegt auch das Wesen des Schreibens, liegt die Schwierigkeit des Versuchs und der Sprung der Inspiration.

1953



Marc Chagall: *Orpheus*. 1969/71 Privatbesitz

Beantworte die nachfolgenden Fragen – wenn möglich – noch am selben Tag, an dem der Film gezeigt wurde. Halte dich bei der Beantwortung der einzelnen Fragen nicht zu lange auf! Beantworte die dich betreffenden Fragen spontan! Überprüfe deine Antworten nach ein oder zwei Tagen auf ihre „Aktualität“.

6. Welches Thema behandelt der Film?
7. Wird das zentrale Problem des Films der Wirklichkeit entsprechend dargestellt?
8. Welche Hauptpersonen treten auf? Wie sind sie dargestellt?
9. Wie ist die Beziehung der Hauptpersonen zueinander?
10. Aus welchen erkennbaren Motiven handeln die Personen?
11. Kann man sich die im Film handelnden Personen in der Wirklichkeit vorstellen?
12. Werden im Film Personentypen dargestellt, die dir selbst schon begegnet sind, oder könntest du dir vorstellen, solchen Personen zu begegnen?
13. Welche im Film dargestellten Personen oder Gruppen sind dir besonders sympathisch oder unsympathisch und warum?
14. Möchtest du gerne so sein oder so auftreten wie eine Person im Film und warum?
15. Erzähle mit wenigen Worten die Story des Films.
16. Welche Szenen sind für den Handlungsablauf wesentlich? Wie werden diese dargestellt?
17. Welcher „rote Faden“ zieht sich durch den Film?
18. Welches Dekor (*Bauten, Landschaften, Requisiten etc.*) wird wie verwendet?
19. Wie sind die Darsteller durch Masken, Kostüme, Mimik, Gestik usw. gekennzeichnet?
20. In welchem Verhältnis steht die Sprache zum *Bild* (*unwichtig, erklärt die Bilder, hat nichts mit den Bildern zu tun etc.*)?
21. Regt der Film zum Nachdenken über die gezeigte Thematik an?
22. Weckt der Film in dir das Bedürfnis mit anderen Personen über das gezeigte Thema zu diskutieren?

TEXT 7 Willy Michl: Drah Di net um

In der Nacht is der Mensch net gern allein.
 In der Nacht möcht' er gern in der Zweisamkeit sein.
 In der Nacht hat der Mensch seine Versprechungen g'macht
 und er träumt allawei vom Glücklichsein.

Drah Di net um, drah Di net um,
 denn was Du siehst, mein lieber Freund,
 des haut Di um.

Und der Orpheus is in die Unterwelt gânga,
 da drunten wollt er sein Glück wieder fânga,
 und der Deife hat eahm sei Liebschaft wiedergegeben,
 und der Orpheus moant, er g'winnt ein neues Leben.

Drah Di net um, drah Di net um,
 denn was Du siehst, mein lieber Freund,
 des haut Di um.

Einer hat g'moant, er muß die Wahrheit suchen.
 Einer hat g'moant, er muß was erleben.
 Und I soll Euch sag'n, sie werden ihn dann verfluchen
 und ihm sein Frieden nie mehr wiedergeben.

Drah Di net um, drah Di net um,
 denn was Du siehst, mein lieber Freund,
 des haut Di um.

Fragen und Aufgaben:

1. Welchen Menschentyp repräsentiert Orpheus in diesem Liedtext?
2. Eurydike wird in diesem Text namentlich nie genannt, obwohl sie thematisch vorhanden ist. Für wen steht hier Eurydike?
3. Wie ist Orpheus' Unterfangen in die Unterwelt zu gehen bewertet? Wie wird es belohnt?
4. Inwieweit steht die Zeile *sie werden ihm sein Frieden nie mehr wiedergeben* zum Refrain dieses Liedtextes in einem logischen Verhältnis?
5. „*Vergangenes und Zukünftiges nähren die Leidenschaften, nur der Augenblick gewährt Zufriedenheit*“. Trifft dieses Zitat auf den Inhalt dieses Textes zu?

TEXT 8 Walter Vogt: Orpheus

Man gestattete mir, meine verlorene junge Gattin im Verbotenen Bezirk zu suchen. Schließlich war ich nicht irgendwer, hatte einen gewissen Einfluß, genoß Protektion.

Mühsamer Abstieg in die Slums.

Das unbestimmte Licht im Dunst der Großstadt.

Die Städter hatten sich daran gewöhnt, daß sie keine Schatten warfen. Es gab, irn Schatten der Hochhäuser, in dem Streulicht, das Tag und Nacht herrschte, keinen Schatten.

Schattenhaft waren die Städter selbst.

Bleich, grau, mit unhörbaren Schritten.

Autos glitten geräuschlos durch die Gassen.

Ich hatte genau zwölf Stunden Zeit.

Fragen konnte ich nicht nach meiner jungen Gemahlin.

Niemand würde sie kennen, niemand würde sie vermutlich erkennen nach meiner Beschreibung, in ihrer schattenlosen Existenz. Niemand würde meine Worte hören, gar verstehen. Niemand würde antworten. Alle waren stumm.

Ich irrte und eilte durch die Straßen, die Gassen und Passagen der Stadt. Stürzte Treppen hinauf und hinab. Suchte nach Spuren des Wiedererkennens in jedem Gesicht: Allmählich lernte ich Männer und Frauen unterscheiden, alt und jung.

Einige Figuren fielen von vornherein außer Betracht, sie waren zu dick oder zu dünn, liefen zu hastig, bewegten sich zu plump.

Ich versuchte mich des Ganges, des Schrittes meiner verlorenen jungen Gattin zu erinnern, um sie von weitem zu erkennen machte mich hinter jeder Städterin her, deren Gang mich an ihren Gang erinnerte. Wurde unsicherer von Mal zu Mal, von Person zu Person, von Irrtum zu Irrtum, von einer Ent-täuschung zur anderen.

Nachdem ich Hunderten, Tausenden in die verschlossenen Gesichter geblickt hatte, würde ich endlich sie verfehlen, übersehen, nicht wiedererkennen, fürchtete ich.

In der zwölften Stunde entdeckte ich sie. Vor der alten Synagoge, unter einem kahlen, entblätterten Baum.

Wir erkannten einander sofort. Ich gab ihr das Zeichen zu folgen. Sie nickte nicht einmal.

Ich mußte ihr vertrauen, daß sie meine Geste verstanden hatte. Es eilte, weil meine zwölf Stunden abzulaufen drohten, aber ich durfte nicht zu schnell gehen, um sie nicht im Gedränge zu verlieren. Vielleicht war sie auch etwas unschlüssig, trödelte.

Oder sie überlegte es sich, hatte mein Zeichen nicht verstanden, traute mir nicht, blieb zurück.

Meine Ängstlichkeit verwandelte sich in Verzweiflung. Nichts hatte ich bei mir, kein Geld, nicht einmal mein Instrument, das mich sonst überallhin begleitet. Nichts als diesen zerknitterten Passierschein, an dessen Gültigkeit man füglich zweifeln konnte, und der befristet war.

Ich eilte, stürzte voran - dann wieder packte mich die Angst, meine junge Gattin zu überfordern, sie würde nicht nachkommen, ich würde sie verloren haben, sie mich, diesmal endgültig, daran war kein Zweifel möglich.

Wollte sie mich überhaupt noch?

Welche Wonnen boten ihr, möglicherweise, die Slums der schattenlosen Existenz?

Darüber wußte man nichts. Darüber konnte man höchstens spekulieren.

Nun sah man die Mauer schon, das Tor.

Es blieb etwas Zeit. Ich ging langsamer, bremste meine Ungeduld, bemaß meinen Schritt. Wenn ich sie nahe genug herankommen ließ, mußte ich sie spüren. Ihr Atem in meinem Nacken. Die Ausdünstung ihrer warmen Haut.

Schatten-Atem. Schatten-Haut.

Wenn sie nur hier herauskam. Wir würden aufs Land ziehen. Bäume, Tiere - die Sonne würde Schatten werfen, auch der volle Mond. Sogar die Straßenlampen würden komfortable Schatten werfen.

Wir würden glücklich sein. Wer das durchgemacht hatte, dem konnte eigentlich nichts mehr passieren, sagte ich mir. Das Tor!

Ich ging mit gemessenen Schritten durch die enge Pforte, nur jetzt kein Aufsehen erregen, keine Ängstlichkeit an den Tag legen, die Hüter des Tores nicht reizen, nicht aufregen, nicht erzürnen.

Als ich aus dem Stadttor, Altstadt-Tor, Slum-Tor hinaustrat auf die weiten Avenuen der Neuen Stadt, trat ich in die Strahlen der untergehenden Sonne. Spürte, daß ich einen langen, dunklen, blauen Schatten warf.

Hinter mir der erstickte, entsetzte Schrei meiner Frau.

Ich wandte mich um: Sie war mir gefolgt.

Sie lächelte wie ein Ungeborenes, eine Tote und sank mit nervenzerreißender Langsamkeit, Stetigkeit zurück.

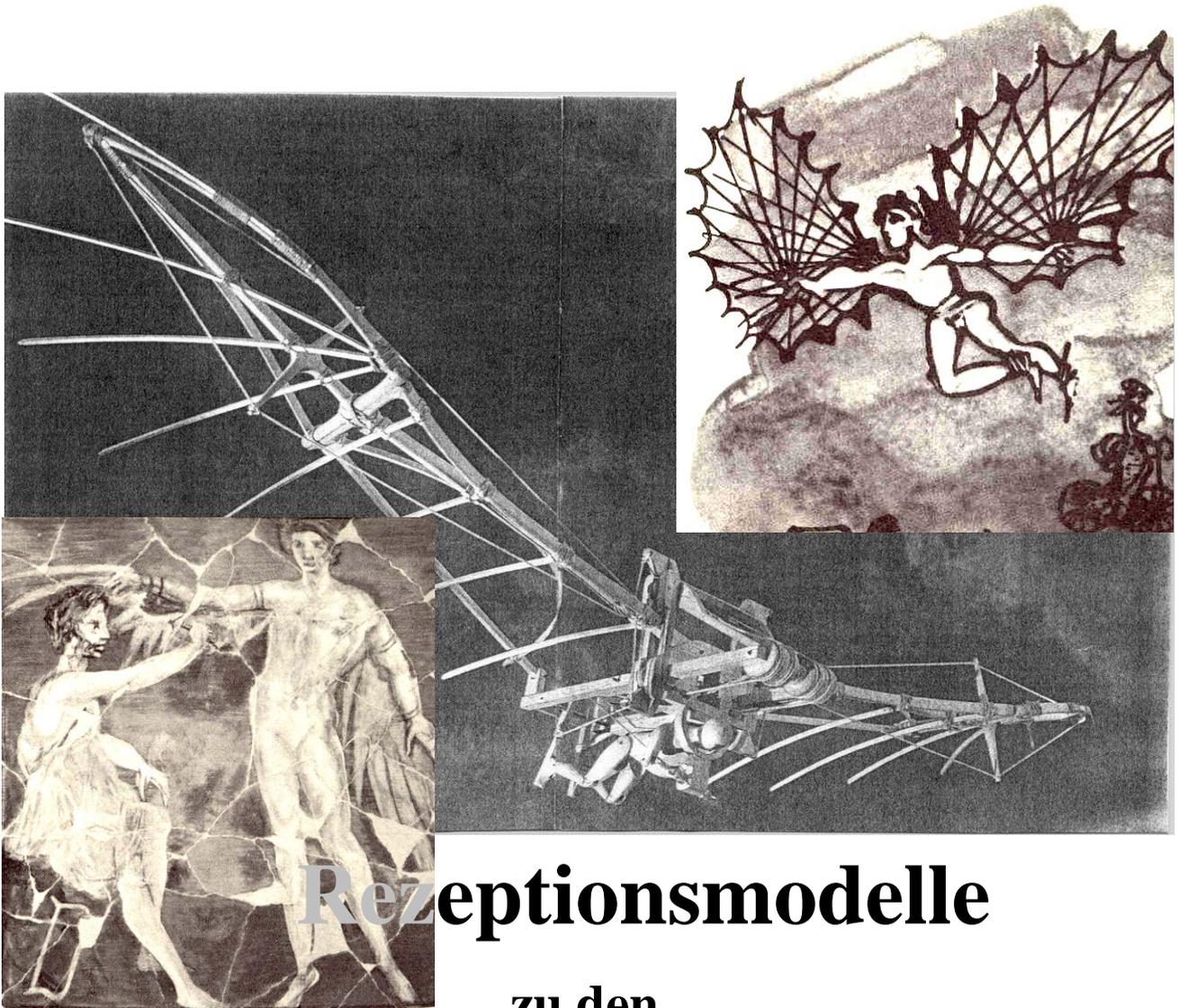
Nach einer Schrecksekunde wollte ich ihr folgen.

Der Beamte am Tor prüfte meinen eilig hingehaltenen Passierschein, der inzwischen abgelaufen war, und schüttelte ernsthaft, nicht ohne ein gewisses Mitgefühl, ein beamtenhaftes Bedauern, den Kopf.

Fragen und Aufgaben:

1. Vergleiche diesen Text mit TEXT 1 und TEXT 3. Worin bestehen die wesentlichen Unterschiede?
2. Untersuche die Verwendung des Schattenmotivs und versuche davon ausgehend eine Deutung des Textes.
3. Sammle zehn Begriffe, die charakteristisch für die Jenseits-Welt sind.

DAS GAB'S SCHON EINMAL ...



Rezeptionsmodelle

**zu den
Metamorphosen
des
OVID**

**Zusammengestellt von Mag. Walter
FREINBICHLER**